media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Andreas Wirsching (Hg.)

Kino im Zwielicht. Alfred Bauer, der Nationalsozialismus und die Berlinale

2025

https://doi.org/10.25969/mediarep/24089

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Wirsching, Andreas (Hg.): *Kino im Zwielicht. Alfred Bauer, der Nationalsozialismus und die Berlinale*. Berlin: Metropol Verlag 2025 (Zeitgeschichte im Gespräch 35). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/24089.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

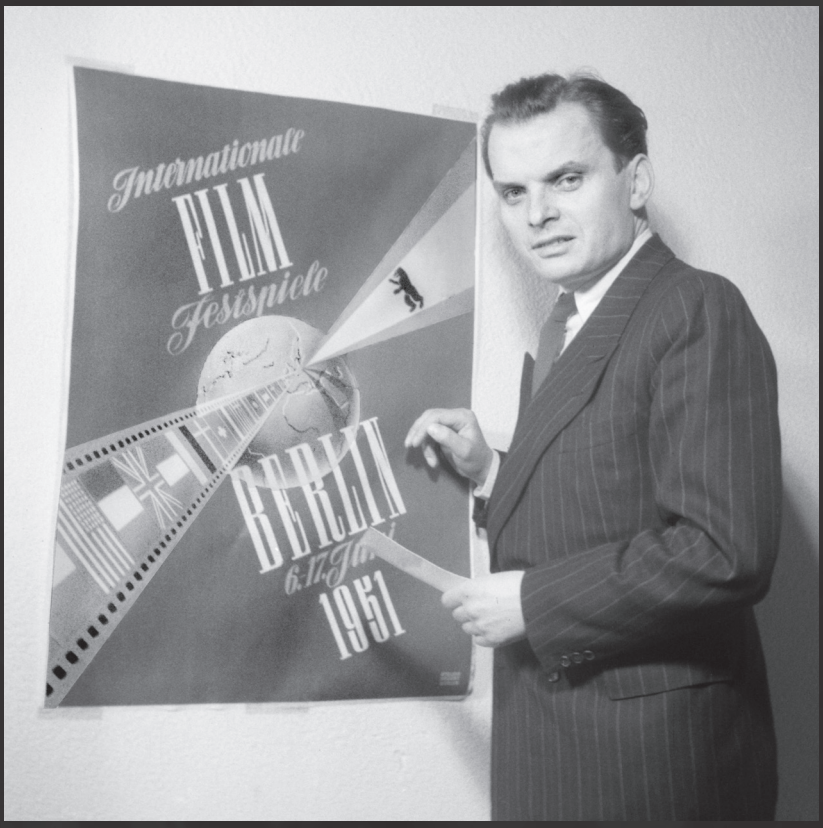
Philipps Universität Marburg

ZEITGESCHICHTE IM GESPRÄCH BAND 35

KINO IM ZWIELICHT

Alfred Bauer, der Nationalsozialismus und die Berlinale

HERAUSGEGEBEN VON ANDREAS WIRSCHING



METROPOL

Zeitgeschichte im Gespräch
Band 35

Herausgegeben vom
Institut für Zeitgeschichte München-Berlin

Redaktion:
Bernhard Gotto, Michael Schwartz,
Sebastian Voigt
in Zusammenarbeit mit Lilli Helmbold

Kino im Zwielicht

Alfred Bauer, der Nationalsozialismus und die Berlinale

Herausgegeben von
Andreas Wirsching

METROPOL

Eine Publikation des Instituts für Zeitgeschichte München–Berlin

Leibniz Institute for Contemporary History
Institut für Zeitgeschichte
München–Berlin

Weitere Informationen finden Sie unter www.ifz-muenchen.de

Der Band wird im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC-ND 4.0 auf dem Dokumentenserver „Zeitgeschichte Open" des Instituts für Zeitgeschichte München–Berlin bereitgestellt (www.ifz-muenchen.de/bibliothek/zeitgeschichte-open).
DOI: https://doi.org/10.60674/ifz-2024-001-00
Die Veröffentlichung wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds für Monografien der Leibniz-Gemeinschaft gefördert.

Umschlagabbildung:
Dr. Alfred Bauer, Leiter der Festspiele vor einem Plakat „Internationale Filmfestspiele Berlin 6.–17. Juni 1951"
LAB, F Rep. 290 Nr. 0201263 / Fotografin: Charlotte Willott

ISBN: 978-3-86331-728-7

2. Auflage der elektronischen Ausgabe Februar 2025
© 2024 Metropol Verlag
Ansbacher Straße 70 | D–10777 Berlin
https://metropol-verlag.de/
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Arta Druck, Berlin

Inhalt

ANDREAS WIRSCHING
Vorwort **7**

TOBIAS HOF
Vorstudie über ein historisches Porträt von Dr. Alfred Bauer (1911–1986) **13**

Biografische Daten 59
Quellenverzeichnis 61
Literaturverzeichnis 64
Archivbestände für weitere Recherchen (Auswahl) 78
Anmerkungen 79

ANDREAS MALYCHA · WOLF-RÜDIGER KNOLL
Schaufenster im Kalten Krieg
Neue Forschungen zur Geschichte der Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) in der Ära Alfred Bauer (1951–1976) **97**

Quellenverzeichnis 198
Literaturverzeichnis 200
Anmerkungen 205

ANDREAS MALYCHA · WOLF-RÜDIGER KNOLL
Multifunktionär im NS-Filmexportwesen
Biografische Studie über Dr. Günter Schwarz (1902–1966) **227**

Quellenverzeichnis 253
Literaturverzeichnis 254
Anmerkungen 256

Abkürzungsverzeichnis **261**

Die Autoren, der Herausgeber **263**

ANDREAS WIRSCHING

Vorwort

Der vorliegende Band vereinigt drei unabhängig voneinander entstandene, aber aufeinander bezogene Texte, die gemeinsam ein neues Licht auf die Filmindustrie im Nationalsozialismus, auf die Biografien Alfred Bauers und Günter Schwarz' sowie auf die Gründungs- und Frühgeschichte der Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) werfen. Den externen Anstoß zu ihrer Erstellung gab der Artikel, den Katja Nicodemus am 30. Januar 2020 in „Die Zeit" veröffentlichte. Kurz vor der Eröffnung der Berlinale des Jahres 2020 entwarf Nicodemus darin ein höchst zwielichtiges Bild von Alfred Bauer, dem legendären Begründer und bis 1976 Leiter der Berliner Filmfestspiele. Teils auf bekannten Tatsachen, teils auf neuen Befunden beruhend, machte der Artikel deutlich, dass Bauer im NS-Regime keineswegs eine Nebenrolle spielte. Als Referent in der Reichsfilmintendanz war er ein hochrangiger Kulturfunktionär im Imperium des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels. Nach 1945 verschleierte Bauer seine Rolle im Nationalsozialismus erfolgreich und konnte so mehr oder minder „unbelastet" seine beachtliche Nachkriegskarriere antreten.

Für die Berlinale-Leitung kam der Artikel unerwartet. Eine erste Reaktion bestand in der Aussetzung des 1986 gestifteten „Alfred-Bauer-Preises". Darüber hinaus aber zeigte sich, dass es an genauer Kenntnis über Bauers Vergangenheit mangelte. Dass ein „großer Name" der frühen Bundesrepublik mehr oder minder plötzlich aufgrund seiner NS-Vergangenheit ins Zwielicht gerät und seine moralische Reputation *ex post* zweifelhaft wird, ist kein Einzelfall. Auch bei Bauer stellte sich rasch die Frage, wie seine Tätigkeit für Goebbels

einzuschätzen sei: nachgeordnete oder verantwortungsvolle Tätigkeit, „gewöhnlicher" Opportunismus, „Verstrickung" oder aktive biografische Verflechtung mit dem Regime?

Die Geschäftsführung der Berlinale um Mariette Rissenbeek ergriff daher sogleich die Initiative, um diese Fragen – soweit quellenmäßig möglich – klären zu lassen und in der historischen Beurteilung Alfred Bauers sichereren Grund zu gewinnen. Dies war der Beginn einer zweijährigen Zusammenarbeit der Berlinale mit dem Institut für Zeitgeschichte München–Berlin. In einem ersten, im Folgenden erstmals publizierten Gutachten leuchtete der Historiker Tobias Hof die Rolle Bauers im NS-Regime detailliert aus. Auf der Basis des verfügbaren Quellenmaterials bestätigt sich in seinem Beitrag, dass Bauer in der Reichsfilmintendanz eine durchaus verantwortungsvolle Position besaß und maßgeblichen Einfluss auf die Auswahl und Gestaltung der Filmpolitik nahm.

Eine kardinale Frage blieb freilich offen: In welchem Maße waren die Berlinale unter Alfred Bauer und die Auswahl der gezeigten Filme beeinflusst von älteren, aus der NS-Zeit stammenden personalen Netzwerken oder auch fortwirkenden ideologischen Denkmustern? Um hier ebenfalls einen Schritt voranzukommen, erstellten die Historiker Andreas Malycha und Wolf-Rüdiger Knoll in einer weiteren Arbeit einen ersten historischen Überblick über die Geschichte der Berlinale unter ihrem Begründer von 1951 bis 1976. Sie bildet ein Hauptstück des nun vorliegenden Bandes und betritt filmhistorisches Neuland. Das gezeichnete Bild bleibt ambivalent: Zum einen offenbart es deutliche personelle Überhänge aus der Zeit vor 1945, zum anderen aber auch den innovativen Charakter der Arbeit Alfred Bauers. Sein Hauptinteresse war, die Berlinale als bedeutendes Filmfestival zu etablieren, das auch im Ausland hohe Reputation gewinnen sollte. Um dieses Zieles willen agierte er unabhängig, selbstbewusst und nutzte zugleich seine guten Kontakte zur Kulturbürokratie in Bonn wie auch in Berlin.

Im Verlauf der Arbeit zeigte sich überdies ein bemerkenswerter Reichtum an zur Verfügung stehenden Quellen in den Archiven, darunter ein Nachlass Alfred Bauers, den die Autoren aufspürten. Künftige Forschungen werden also erforderlich sein, um ein umfassendes Bild von der Geschichte der Berlinale zu erhalten.

Im Rahmen der Untersuchungen rückte schließlich auch der bis dahin kaum bekannte Günter Schwarz ins Blickfeld: ein weiterer hoher Funktionär der Reichsfilmkammer im NS-Regime, der sich vor allem als Geschäftsführer der „Deutschen Film-Export GmbH" profilierte. Auch ihm gelang es nach 1945, seine NS-Belastung weitgehend zu verschleiern beziehungsweise zu beschönigen und mehr oder minder nahtlos an seine frühere Tätigkeit anzuknüpfen. Ab November 1953 bis zu seinem Tod im Jahr 1966 fungierte er erneut als Geschäftsführer der „Export-Union der Deutschen Filmindustrie e. V.", der Vorgängerinstitution der heutigen „German Films Service + Marketing GmbH". In deren Auftrag übernahmen es Andreas Malycha und Wolf-Rüdiger Knoll, die erschließbaren Quellen zu sichten und eine biografische Skizze zu erstellen. Auch sie wird in diesem Band erstmals publiziert.

Die Beiträge werden in ihrer originalen Form als Gutachten beziehungsweise Expertisen veröffentlicht. Sie erweitern in spezifischer Weise unser Wissen über die NS-Belastungen, die der Kunst- und Kulturbetrieb der frühen Bundesrepublik aufwies. Im Vergleich zu den mittlerweile gut erforschten Verhältnissen in großen Unternehmen, Behörden und Ministerien bleiben die Erkenntnisse hier noch spärlich. Es lohnt sich daher, weitere Forschungen durchzuführen, wie sich auf einer von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien inspirierten Tagung im März 2023 einmal mehr erwies.[1]

Es ist kein Zufall, dass entsprechende Forschungen und eben auch Beiträge wie die folgenden erst zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt erscheinen. Zu bedeutsam ist für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der Wechsel der Generationen. Das Schwinden persönlicher Loyalitäten ist eine notwendige Voraussetzung für die historische Distanz und die dadurch mögliche kritische Aneignung und Aufarbeitung von Geschichte. Wenn einflussreiche Persönlichkeiten noch institutionell und durch ihre individuelle Wirkung dominieren, vermag meist auch ihr jeweiliges Narrativ das Bild der eigenen Geschichte zu prägen. Einfache Bewunderung, Verpflichtungsverhältnisse und Loyalitätsgefühle des Umfeldes verhindern das tiefere Fragen und die kritische Distanzierung. Stattdessen wird über lange Zeit hinweg das biografische beziehungsweise institutionelle Selbstbild mehr oder minder unhinterfragt übernommen. Auch im

Kulturbereich ist die Dekonstruktion entsprechender Selbstbilder in vollem Gange, und hierzu will dieser Band einen Beitrag liefern.

Den Autoren gebührt große Anerkennung für ihre raschen und zielführenden Forschungen, die sie unter erheblichem Zeitdruck und teilweise noch unter den Restriktionen der Covid-19-Krise durchführten. Sebastian Voigt ist für die umsichtige Redaktion des Bandes zu danken. Ein ganz besonderer Dank gilt darüber hinaus Mariette Rissenbeek, der Geschäftsführerin der Berlinale. Von Beginn an hat sie weitsichtig und pragmatisch die administrativen und finanziellen Wege geebnet, welche die Recherchen und die Erstellung der Expertisen ermöglichten. Die Kooperation mit dem Institut für Zeitgeschichte München–Berlin war stets harmonisch, effizient und sachorientiert. Gleiches gilt für die German Films + Marketing GmbH und ihre Geschäftsführerin Simone Baumann. Sie gab die Studie zu Günter Schwarz in Auftrag, dessen Biografie nunmehr erstmals aufgehellt werden konnte.

Das Institut für Zeitgeschichte München–Berlin hofft, mit diesem Band einen Impuls zur weiteren Erforschung der deutschen Filmgeschichte im 20. Jahrhundert zu geben.

München, im Herbst 2023
Andreas Wirsching

1 Vgl. Patrick Bahners, Je hehrer das Ideal, desto schlimmer die Lücke, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 3. 2023, S. 12.



Der Berliner Zoo Palast kurz vor der Eröffnung
der VII. Internationalen Berliner Filmfestspiele am 21. Juni 1957.
picture-alliance / picture-alliance/dpa | Bruechmann



Artur Brauner, Filmproduzent (l.), Alfred Bauer, Leiter der Filmfestspiele, Annemarie Düringer, Schauspielerin. 1956 erhielt der Film „Vor Sonnenuntergang“ in der Publikumsabstimmung den Goldenen Bären. Produzent war Artur Brauner, Annemarie Düringer spielte die Rolle der Inken Peters. Im Hintergrund Alfred Bauer.
© Ullstein Bild, 01072688, Brauner, Artur /1

TOBIAS HOF

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 „hochrangingen Position [Bauers] in der NS-Filmbürokratie".[1] Der Hobby-Filmhistoriker Ulrich Hähnel machte die Journalistin auf die Personalie 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 weiterzuverfolgen. 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 Propagandakompanie 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 Propagandakompanie 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 Reichsfilmdramaturgen (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 Reichstreuhänder 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 Herrschaftssystems, 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 Reichsfilmdramaturgen 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 Reichsfilmdramaturg 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 einstuften.[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 Chefdramaturg 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 abgesegnet 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 rassisch 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 erreicht[91] – 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 Filmpremiere 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 abgesegneten 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 überstandenem 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 Kulturamt 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-Filmera [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 Exposés „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 widerspiegelten".[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 offenbaren 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. Vergegenwärtigt 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 verfemten 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 Rekonstruierung 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

einsetzten, 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

Bundesarchivs[189] und den Personalakten der RKK des Berlin Document Center[190] 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.

IfZ, ZS — Zeugenschrifttum von Leopold Gutterer; Werner Naumann.
IfZ, ED 880 — Nachlass Leopold Gutterer.

Landesarchiv Berlin (LAB)
C Rep. 031-01-02 Nr. 7/1 — Entnazifizierungsakte Dr. Alfred Bauer.
C Rep. 031-01-02 Nr. 7/2 — Entnazifizierungsakte Dr. Alfred Bauer.

National Archives and Records Administration, College Park (NARA)
NARA, Rg 238 — Microfilm Publication M1270, Series, Reports Interrogations, and Other Records, Roll 31.
NARA, Rg 242 — Microfilm Publication, T 70, Rolls 1-2, 15-16, 33-34, 37, 61, 64, 74-79, 126.
Microfilm Publication, T 580, Rolls 943-949, 982-985, 999.
Microfilm Publication, A3339, Series RKK, A0001, A0012, A0034, C0008, C0022, Y0005, Y0009, J0003, J0005, J0021, O0001, U0001-2, U0046-47, W0012, X0005.
Microfilm Publication, A3340, Series MFOK, Rolls A088.
Microfilm Publication, A3340, Series MFKL, Rolls A120.
Microfilm Publication, A3340, Series PK, Rolls A207.
Microfilm Publication, A3341, Series SA-Kartei, Rolls A023, D011.

Stiftung Deutsche Kinemathek
Personenarchiv Nachlass Oscar Martay.
Personenarchiv Nachlass Peter Hagemann.
Schriftgutarchiv N287_Na Bauer, Alfred.

Schriftgutarchiv N495_Reichsfilmkammer.
Schriftgutarchiv N3856_Na Hippler, Fritz.
Schriftgutarchiv N38744_NA Reichsfilmintendanz.
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 Goelz 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 Landsbygdsfilm 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) ^{4}2014.
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 Endler, „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 Rechs 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 ^{3}1996.
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 [4]1998.

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 afterlife, 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 "atrocity 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 Tiefland, 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 Wetzel/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. 49 f.

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: Parteianwärterkarte, 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, Reichfilmintendant 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: Reichsfilmblatt, 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 Leistungsteigerungserlass 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 Firmen-Chef 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 Leistungsteigerungserlass 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, Reichsfilmintendanz (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, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Polizeipräsidenten, z. Hd. Polizeirat Beuss (Berlin) 21. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/47, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (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, Reichsfilmintendanz (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, Universum-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 Filmspielleiter" 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 Corona-bedingten 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, Reichsfilmintendanz (Berlin), 10. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/35, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 1. 9. 1944. Zu den Familienangehörigen: BArch Berlin, R 109-II/39, Erich von Neusser, Prag-Film Aktiengesellschaft (Prag) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 2. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/39, Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (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, Reichsfilmintendanz (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, Reichsfilmintendanz (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.: Zollvergehen von Angehörigen der Herstellungsgruppe Kimmich, Berlin, 7. 12. 1942; BArch Berlin, R 109-II/54, Dr. Hilleke (Berlin) an Frau Lotte Koch (Berlin), Betr.: Zollvergehen, 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, Reichsfilmintendanz, 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, Reichsfilmintendanz, an Polizeipräsidenten, z. Hd. Polizeirat Beuss, Berlin, 21. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/19, Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz, 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 stattgefundene 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, Krausensstraße, 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 Kunstschaffende, 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 Kunstschaffende 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 berechtigte 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: Filmintendanz) 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

ANDREAS MALYCHA · WOLF-RÜDIGER KNOLL

Schaufenster im Kalten Krieg

Neue Forschungen zur Geschichte der Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) in der Ära Alfred Bauer (1951–1976)

Das Anliegen der Studie

Die Internationalen Filmfestspiele Berlin (IFB, Berlinale) sind seit 1951 ein international herausragendes Ereignis. Aufgrund ihrer mehr als sieben Jahrzehnte währenden Bedeutung für den Kulturstandort Deutschland steht naturgemäß nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit der Berlinale und der sie prägenden Personen im Fokus der Öffentlichkeit. Das mediale Interesse an der Geschichte der Berlinale jenseits der Erzählungen über die Filmstars oder die inhaltliche Ausrichtung des Programms erreichte im Jahr 2020 aufgrund eines in der Wochenzeitschrift „Die Zeit" veröffentlichten Artikels der Journalistin Katja Nicodemus einen unerwarteten Höhepunkt. Nicodemus widmete sich in ihrem Artikel der Biografie des bis heute als „Gründungsvater" der Berlinale geltenden und zwischen 1951 und 1976 amtierenden Festspielleiters Alfred Bauer. In ihrem Beitrag verwies Nicodemus auf ein Gesinnungsgutachten, das Bauer beschied, ein „eifriger SA-Mann" und zugleich ein hochrangiger Funktionär der NS-Filmbürokratie gewesen zu sein.[1]

Die Debatte um die Rolle Bauers sowie die Frage nach NS-Belastungen im Kulturbetrieb der frühen Bundesrepublik entstanden keineswegs aus dem Nichts. Nach einer intensiven zeithistorischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dessen personellen und geistigen Kontinuitäten in Ministerien und Behörden[2] erreicht die öffentliche Diskussion über Einflüsse und Wirkungen des „Dritten Reiches" auf die deutsche Geschichte nach 1945 nun in jüngerer Zeit auch verstärkt den kunst- und kulturpolitischen Bereich.[3]

So geriet etwa die Gründungsgeschichte der Documenta im Jahr 2021 in den medialen Fokus, und 2022 wurde der renommierte Henri-Nannen-Preis aufgrund der NS-Belastung seines Namensgebers in Stern-Preis umbenannt.[4] Bei der Konzipierung dieser Studie knüpften wir an die vorhandene vielschichtige Quellenlage die Erwartung, von deren Sichtung und Auswertung neue, auch kulturpolitisch bedeutsame Erkenntnisse herausarbeiten zu können. Im Hinblick auf die vielfachen personellen und mentalen Kontinuitäten, die das NS-Regime mit der frühen Bundesrepublik verbanden, besteht im Kulturbereich weiterhin erheblicher Forschungsbedarf.

Viele Funktionäre und Filmschaffende beriefen sich nach dem Krieg auf eine vermeintlich unpolitische Position in der NS-Diktatur. Zu ihnen zählte auch Alfred Bauer, der als charismatischer Begründer der Filmfestspiele in paradigmatischer Weise zu den Vertretern der nationalsozialistischen Kulturelite gehörte, die nach 1945 in Westdeutschland beziehungsweise West-Berlin wieder Fuß fassen konnten. Wie Bauer seine Rolle als bedeutender Filmfunktionär in der NS-Zeit verschleierte, konnte die Studie von Tobias Hof nachweisen. Der in der Folge entstandene Gedanke, sich auch tiefergehend mit Bauers Rolle als Festivalleiter auseinanderzusetzen, um ein umfassenderes Bild von der die Filmfestspiele prägenden Figur zu erhalten, war insofern konsequent und stellt keine „verschleppte Aufarbeitung“[5] dar, wie der Tagesspiegel Anfang 2022 unterstellte.

Unsere Untersuchung widmet sich in Fortführung der Studie von Tobias Hof der Karriere Alfred Bauers nach 1945 sowie seiner Bedeutung für die Entstehung und insbesondere die weitere Entwicklung der Internationalen Filmfestspiele in Berlin bis zu Bauers Pensionierung im Jahr 1976. Dabei wird nicht nur Bauers Umgang mit der Vergangenheit in den Blick genommen. Ebenso wird nach möglichen Netzwerken gefragt, die es ihm ermöglicht haben, als Filmfunktionär nach 1945 erfolgreich zu arbeiten. Denn auch in der Filmbranche gab es – wie gezeigt werden soll – nicht die „Stunde null“, also einen angeblich von den Verbrechen des „Dritten Reiches“ losgelösten inhaltlichen und personellen Neuanfang nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.[6] Ausgehend von der Person Alfred Bauers und der Frühgeschichte der Berlinale liegt ein Schwerpunkt unserer Untersuchung daher auf den Personen, die das filmgeschichtliche Gesicht der frühen

Nachkriegszeitprägten. Wir fragen danach, welche persönlichen Verbindungen aus der Zeit vor 1945 in Bauers Filmpolitik fortwirkten und welche er möglicherweise reaktivieren konnte.

Alfred Bauer betonte in seinem Entnazifizierungsverfahren immer wieder, dass er als Referent für Filmproduktion lediglich bei der Aufstellung der Dispositionspläne der Filmproduktion sowie für die Betreuung aller Filmschaffenden verantwortlich gewesen sei.[7] Dadurch suggerierte er eine Distanz zum NS-Regime und rückte den rein künstlerischen beziehungsweise verwaltungstechnischen Aspekt seiner Arbeit in den Mittelpunkt.[8] Zwar gelang es den meisten Filmschaffenden und -funktionären, die Idee der „apolitischen Kunst" während der NS-Zeit in den öffentlichen Selbstdarstellungen und biografischen Zeugnissen nach 1945 fest zu etablieren. Allerdings konnten sie sich doch nicht immer einer kritischen Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit entziehen. Denn Kunst und Politik waren im NS-System eng miteinander verwoben, und das Wissen um diese Tatsache ist, wie diese Studie am Beispiel Alfred Bauers nachweisen möchte, keineswegs erst eine Erkenntnis der jüngsten Debatten. Das Ziel dieser Arbeit besteht jedoch nicht darin, eine moralische Beurteilung Alfred Bauers vorzunehmen, sondern sein Wirken sowie seine Biografie zeithistorisch auf der Grundlage der vorhandenen Quellen zu verorten.

Bislang galt Bauer als Idealtypus eines Funktionärs, dem es gelang, trotz anfänglicher Skepsis der Alliierten rasch wieder in die deutsche Filmbranche einzusteigen und sich dort zu etablieren.[9] Doch wie gelang es ihm, sich über 25 Jahre an der Spitze der Internationalen Filmfestspiele zu behaupten? Wie wir zeigen werden, war diese Ära keineswegs in Stein gemeißelt, sondern stand mehr als einmal auf der Kippe. Dass ihn sein ausgeprägter Behauptungswille und seine persönlichen Beziehungen als Leiter der Berlinale wiederholt davor bewahrt haben, als IFB-Chef abgelöst zu werden, wollen wir anhand archivalischer Hinterlassenschaften nachzeichnen, die zugleich auch einen Einblick in die Arbeitswelt der 1950er- und 1960er-Jahre ermöglichen.

Es geht in unserer Studie aber nicht nur darum, personelle Kontinuitäten nachzuzeichnen. Vielmehr steht auch der unausgesprochene Verdacht im Raum, dass Bauer in seiner Funktion als Leiter der

Berlinale geholfen haben könnte, bestimmte Aspekte der nationalsozialistischen Gedankenwelt über das Medium Film in der Nachkriegszeit weiter zu verbreiten. Ein Indiz dafür ist der Umstand, dass auf der ersten Berlinale im Jahr 1951 der Film „Dr. Holl" von Rolf Hansen lief.[10] Hansen hatte in der NS-Zeit unter anderem Filme wie „Der Weg ins Freie" (1941) oder „Die große Liebe" (1942) gedreht. Zu fragen wäre also, welche Rolle Bauer selbst und das von ihm geleitete Filmfestival in diesem oder anderen Fällen hierbei spielten.

Vor diesem Hintergrund soll auch die Frage beantwortet werden, ob politische und ideologische Kriterien bei der Auswahl der einzuladenden Filme sowie bei der Gestaltung des Programms der Internationalen Filmfestspiele Berlin erkennbar sind. Dies betrifft allerdings nicht nur den Rückgriff auf die Zeit vor 1945. Vielmehr ist auch zu klären, wie die Berlinale-Leitung mit der Filmkonkurrenz aus dem Ostblock umging, deren Produktionen aufgrund der politischen Spannungen und des Sonderstatus von West-Berlin lange Zeit nicht gezeigt werden durften. Aus Bauers Position in dieser schwierigen Frage lassen sich durchaus neue Perspektiven auf das westdeutsche Filmwesen der 1950er- und 1960er-Jahre gewinnen.

Die Studie trägt daher auch dem damaligen Anspruch Rechnung, mithilfe der Filmfestspiele die Stadt Berlin wieder zu einer (west-) europäischen Film- und Kunstmetropole zu machen. Die drei westalliierten Siegermächte des Zweiten Weltkrieges, der West-Berliner Senat und der Bürgermeister Ernst Reuter wollten das Festival inmitten des Kalten Krieges ausdrücklich auch als politisches Signal verstanden wissen. Auch für Bauer war die Berlinale stets das „Schaufenster des Westens" im Kalten Krieg, in dem die Werte der westlichen Kultur präsentiert werden sollten.

Die Bedeutung des Films kann in der Gesellschaftsgeschichte der jungen Bundesrepublik kaum überschätzt werden.[11] Denn der Film war auch in der deutschen Nachkriegszeit ein wichtiges Medium und der Kinosaal ein wichtiger Ort, um bestimmte Erzählungen über die Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu begründen, die dann dauerhaft fortwirkten. Auch die politischen Akteure der Nachkriegszeit glaubten an den großen Einfluss des Films auf die öffentliche Meinung. Nicht zuletzt war der Glaube an die manipulative Macht des Mediums Film auch eine Form der Vergangenheitsbewältigung. Die

hier genannten Forschungsfragen erlauben somit neue Einblicke in die politische und gesellschaftliche Bedeutung des deutschen Filmwesens in der frühen Bundesrepublik. Darüber hinaus bietet diese Studie wichtige Anknüpfungspunkte zu tiefergehenden Forschungen über den Kulturbetrieb in der westdeutschen Nachkriegsgeschichte im Allgemeinen. Dies gilt insbesondere auch für personelle Kontinuitäten und Brüche beim Übergang von der Diktatur zur Demokratie.

Die Quellenbasis

Diese Studie erhebt nicht den Anspruch, *die* Geschichte der Berlinale neu zu schreiben. In der Vergangenheit haben sich verschiedene Autoren um eine kulturgeschichtliche und politikhistorische Einordnung der Berlinale bemüht und verdient gemacht. Zu erwähnen sind hier insbesondere die zum 40- und dann 50-jährigen Bestehen der Filmfestspiele erschienenen Chronik-Ausgaben des Filmhistorikers Wolfgang Jacobsen, die Aufsätze Heide Fehrenbachs sowie der von Peter Cowie 2012 geschriebene Band zur Historie der Berlinale.[12] Im Rahmen dieser Studie haben wir auf unterschiedliche Quellenbestände zurückgegriffen, um die Ära Alfred Bauer sowie der sie prägenden Akteure in den ersten 25 Jahren ihres Bestehens analysieren zu können. Zu den wichtigsten Archivalien zählten dabei unter anderem die Bestände des Personenarchivs sowie der Bibliothek der Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin). In der Deutschen Kinemathek konnten insbesondere die Nachlässe von Oscar Martay und Hans Cürlis sowie das überlieferte Schriftgut von Alfred Bauer eingesehen und ausgewertet werden. In der dortigen Bibliothek lagert umfangreiches Schriftgut beziehungsweise Presse- und Begleitmaterial über die Berlinale, unter anderem auch Protokolle von Sitzungen des Gründungskomitees beziehungsweise des Arbeitsausschusses der Internationalen Filmfestspiele Berlin. Weitere Nachlässe und Briefkorrespondenzen wurden im Archiv des Deutschen Filminstituts & Filmmuseums (Frankfurt am Main) und der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e. V. (SPIO) (Wiesbaden) ausgewertet.

Als wesentliche Quelle für diese Studie konnte der Berlinale-Bestand des Landesarchivs Berlin ausgewertet werden. Darüber

hinaus war im Landesarchiv Berlin die Einsichtnahme in die Entnazifizierungsakte über Alfred Bauer möglich. Zudem wurden Unterlagen der Senatsverwaltung für Volksbildung sowie der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst im Landesarchiv Berlin gesichtet und ausgewertet. Darin enthalten sind unter anderem Protokolle von Sitzungen des Senats von Berlin, Senatsbeschlüsse sowie Personalangelegenheiten der Internationalen Filmfestspiel Berlin.

Wichtige Hinweise zu den Biografien der für die Berlinale wichtigen Personen in der Zeit vor 1945 konnten zudem den Unterlagen des ehemaligen Berlin Document Center (BDC) im Bundesarchiv Berlin entnommen werden. Die dort vorhandenen personenbezogenen Unterlagen zu Verbänden und Mitgliedschaften in NS-Organisationen waren für unsere Studie ebenso bedeutend wie die Protokolle, Vermerke und Schriftsätze der Reichsfilmkammer, des Reichsbeauftragten für die Filmwirtschaft sowie der Ufa-Film GmbH.

Im Bundesarchiv Koblenz konnten die relevanten Unterlagen aus den Beständen des Bundesministeriums des Innern, des Bundeskanzleramtes sowie des Presse- und Informationsdienstes der Bundesregierung ausgewertet werden. Das Bundesinnenministerium und das dortige Filmreferat waren die zuständigen Fachaufsichtsgremien für Film und Fernsehen der frühen Bundesrepublik sowie auch für West-Berlin. Diese Bestände enthalten unter anderem Unterlagen aus dem Schriftverkehr zwischen Alfred Bauer und den zuständigen Bundesorganen. Auch enthalten diese Bestände Unterlagen über die Sitzungen des Paritätischen Ausschusses zur Auswahl der deutschen Filmbeiträge für die IFB. Aus dem Nachlass von Ernst Benda als Mitglied im Kuratorium der Berliner Festspiele GmbH konnten der Schriftverkehr mit Alfred Bauer sowie Informationen über die Sitzungen des Kuratoriums der Berliner Festspiele GmbH ausgewertet werden.

Neben der Literatur- und Presseauswertung etwa im Pressearchiv der Filmuniversität Babelsberg bestand ein wichtiger Teil der Recherche zudem in der Suche nach dem persönlichen Nachlass von Alfred Bauer. Verschiedene Hinweise führten schließlich zu einem bemerkenswerten Fund, der an dieser Stelle etwas ausführlicher beschrieben werden soll. In den 1970er-Jahren lernte Alfred Bauer den Sammler und Verleger Christoph Winterberg kennen. Winterberg half

Bauer bei der Neuauflage seines Spielfilm-Almanachs und brachte dessen zweiten Band „Der deutsche Spielfilm-Almanach 1946 bis 1955" im namenseigenen Verlag heraus. Offenbar verstanden sich Bauer und Winterberg gut. Jedenfalls erhielt Winterberg einen umfangreichen Bestand aus dem Nachlass Alfred Bauers. Diesen verpackte Winterberg wiederum in Bananenkisten und lagerte ihn in seinem Haus im bayerischen Rennertshofen ein. Zusammen mit seinen eigenen Sammlungen von Plakaten, Magazinen und Filmkopien besaß Winterberg nach eigenen Schätzungen etwa 550 000 Standfotos, 60 000 Plakate, Hunderte Drehbücher und unzählige Bücher zu Filmthemen.[13]

Nachdem sich Winterberg aus dem Verleger- und Filmsammlergeschäft zurückgezogen hatte, verbrachte er schließlich seine letzten Lebensjahre in seinem hoffnungslos überfüllten Haus, in dem er einen Raum bewohnte und das ansonsten nur noch zwischen deckenhoch gestapelten Bananenkisten durch schmale Korridore begangen werden konnte. Dort fand man Christoph Winterberg schließlich im Februar 2018, begraben unter zwei mit Filmmaterial gefüllten Bananenkisten, tot auf.[14] Der Generalerbe veräußerte den gesamten Bestand schließlich an den Sammler und Filmhändler Werner Bock, der nach eigenen Aussagen von den insgesamt etwa 14 000 Bananenkisten noch 4000 behielt und diese in verschiedenen Lagerräumen in Hannover unterbrachte.

Ein persönlicher Besuch der beiden Autoren dieser Studie im gemischten Winterberg-Bauer-Archiv in Hannover ergab schließlich schnell, dass eine umfangreiche Auswertung des Gesamtbestandes erhebliche personelle, logistische und zeitliche Ressourcen benötigen würde, die im Rahmen des Projektzeitraums nicht zur Verfügung standen. Stichprobenartige Auswertungen der in Kisten gelagerten Unterlagen ergaben neben Tausenden von Filmmagazinen aus der ganzen Welt auch Schriftverkehre sowie Unterlagen aus Bauers Berlinale-Zeit. Ob eine umfangreiche Auswertung des Gesamtbestandes auch biografisches Material von Bauer aus der Zeit vor 1945 oder auch seine Dissertation hervorbringen könnte, kann aufgrund des Materialumfangs nicht zweifelsfrei prognostiziert werden. Jedenfalls handelt es sich um einen bedeutenden filmhistorischen Bestand, dessen wissenschaftliche Analyse und Dokumentation für weitere Forschungszwecke wünschenswert wäre.

Eine weitere Quelle, die Aufschlüsse über Bauers ideologischen Standpunkt während der NS-Herrschaft geben könnte, bildet die von ihm 1938 angefertigte Dissertationsschrift. Sowohl in seinem Entnazifizierungsverfahren als auch in seinem späteren, von ihm selbst verfassten Lebenslauf sprach Bauer stets von einer Arbeit über Filmrecht. Zu dieser Studie, die nach Aussage Bauers im Zuge eines Luftangriffes auf Würzburg und die dortige Universitätsbibliothek vernichtet wurde, finden sich heute keine Angaben mehr. Allerdings brachte die Recherche in den zeitgenössischen Filmfachzeitschriften den vollständigen Titel der Doktorarbeit Bauers zutage. So findet sich in „Der Film-Kurier" vom 28. Juni 1938 eine Notiz zu Bauers Arbeit mit dem Titel und einer Kurzbeschreibung. Demnach promovierte Bauer bei Wilhelm Laforet zum Thema „Die Führung des Staates im Filmwesen". Dabei handelte es sich laut Beschreibung um „eine Abhandlung über das gesamte öffentliche Filmrecht des nationalsozialistischen Staates", wie die Notiz vermerkt. Anders als es Bauer nach dem Krieg etwas nebulös erklärte, er habe allgemein zum Filmrecht promoviert, beschäftigte er sich in seiner Dissertation offenbar doch intensiver mit der Umwandlung des Filmwesens im „Dritten Reich". Inwiefern er dabei ideologische Wertungen einfließen ließ, lässt sich ohne eine ausführliche Analyse der gesamten Dissertation nicht klären.

Jedenfalls handelte es sich bei seinem Doktorvater Wilhelm Laforet keineswegs um einen überzeugten Nationalsozialisten.[15] Auch nach einem Konflikt mit den Nationalsozialisten scheiterten Versuche, Laforet aus seinem Amt als ordentlicher Professor an der Würzburger Universität zu entfernen, da er einen Ruf als unersetzbarer Fachmann besaß. In seiner Studie über die Geschichte der Juristischen Fakultät der Universität Würzburg kam Christopher Benkert 2005 zu dem Ergebnis, dass Laforet zu den wenigen Staatsrechtlern gehörte, die die Jahre des Nationalsozialismus ohne größere Anbiederung an das politische System gemeistert haben.[16] Auch deshalb gehörte Laforet zu den Mitverfassern des Grundgesetzes der Bundesrepublik. Bauer verband mit Laforet eine konservative Grundeinstellung.

Dennoch bleiben Fragen zum Verbleib der Dissertation unbeantwortet. Eine Anfrage bei der Universitätsbibliothek Würzburg ergab,

dass bei der verheerenden Bombardierung Würzburgs am 16. März 1945 tatsächlich ein Großteil des Bestandes der Universitätsbibliothek sowie der gesamte Katalog vernichtet wurden. Das Gebäude, in dem die Universitätsbibliothek und auch die Juristische Fakultät damals untergebracht waren, brannte bis auf die Fassade vollständig aus. Dieser Umstand erklärt jedoch nicht, warum etwa in der Teilbibliothek Recht der Universität wesentlich mehr juristische Dissertationen aus den 1920er-Jahren erhalten sind als aus den 1930er-Jahren. Aus dem Jahr 1938 sind dort nur drei Jura-Dissertationen erhalten geblieben. Alfred Bauers Arbeit ist nicht dabei. Diese Tatsache legt die Vermutung nahe, dass in den Nachkriegsjahren möglicherweise gezielt Bücher aus den verbliebenen Beständen entfernt wurden, um die damalige Gesinnung der Verfasser zu verschleiern. Zu Bauers Dissertation findet sich überraschenderweise auch im sonst sehr umfangreichen Jahresverzeichnis der deutschen Hochschulschriften kein Eintrag. Abschließend muss auch auf die Tatsache hingewiesen werden, dass der Vater Alfred Bauers als Universitätsbibliothekar in Würzburg tätig war.

Ohne die vielfältige Unterstützung durch die verschiedenen Archive hätte diese Studie in der uns zur Verfügung stehenden knappen Zeit nicht entstehen können. Für die fachkundige Unterstützung unserer Recherchen sind wir insbesondere der Stiftung Deutsche Kinemathek sowie vor allem ihrem wissenschaftlichen Mitarbeiter Rolf Aurich zu großem Dank verpflichtet.

Alfred Bauer und die Gründungsgeschichte der Internationalen Filmfestspiele Berlin

Über die Gründungsgeschichte der Berliner Filmfestspiele existieren bis heute unterschiedliche Aussagen damals Beteiligter. Schon 1951 entbrannte ein Streit über die Urheberschaft, in dessen Zentrum Alfred Bauer stand. Der für die Berliner Zeitung „Der Abend“[17] tätige Journalist Manfred Barthel reklamierte in einem Schreiben an Alfred Bauer im Juni 1951 die Urheberschaft für sich: „Die Idee, Filmfestspiele in Berlin zu veranstalten, sprach ich zum erstenmal in Locarno aus, und zwar 1949. Zeuge dafür ist der Schweizer Journalist Roman

Brodman. Mein Vorschlag nahm allerdings erst in Venedig greifbarere Formen an. […] In meinem Abschlussbericht über die Biennale brachte ich die Idee zu Papier. Sie erschien im Abend."[18]

Bauer wies die Behauptung zurück und verwies in seiner Antwort an Barthel[19] auf seine Denkschrift an den Berliner Magistrat vom Juli 1950, in der er unter anderem vorgeschlagen hatte, „alljährlich stattfindende Filmfestwochen in Berlin (ähnlich denen in Venedig, Locarno, Brüssel etc.)"[20] durchzuführen und damit Berlin zu seiner alten Stellung als Filmmetropole Deutschlands zu verhelfen. Hauptsächlich ging es in der Denkschrift Bauers eigentlich um die Gründung eines Filminstituts in Berlin, das dem Magistrat von Berlin angegliedert und zu einem Informationszentrum für die gesamte Filmindustrie sowie zu einem Zentrum der Filmforschung werden sollte. Bauer nannte in seiner Denkschrift aber auch Vortragsreihen über filmkünstlerische und filmwissenschaftliche Probleme sowie Filmausstellungen in Berlin. Ein wesentliches Motiv für seinen Vorschlag beschrieb er wie folgt: „Wenn Berlin durch seine Teilung im Augenblick noch nicht der tatsächliche Mittelpunkt, die Hauptstadt Deutschlands sein kann, müssen die Bestrebungen, seinen Ruf als kultureller Mittelpunkt wieder herzustellen, umso nachdrücklicher verfolgt werden."[21]

In den 1970er-Jahren reklamierte Bauer auch verstärkt öffentlich, Urheber und Begründer der Berlinale gewesen zu sein. Dies führte zu Meinungsverschiedenheiten mit dem eigentlichen Initiator, dem damaligen Filmoffizier bei der amerikanischen Militärregierung in West-Berlin, Oscar Martay, der nach eigenen Angaben erst durch seinen Mitarbeiter George Brandes auf Bauer aufmerksam gemacht worden war.[22] Unbestritten ist die wohl entscheidende Rolle, die Oscar Martay bei der Initiative zur Gründung der Filmfestspiele spielte.[23] Dies räumte auch Bauer in einem sehr viel späteren Schreiben vom Februar 1985 an Martay ein, nachdem öffentlich wieder einmal ein heftiger Streit über die Urheberschaft der Idee zur Abhaltung von Filmfestspielen in Berlin entbrannt war: „Allgemein bekannt ist aber auch heute noch, dass es ohne Dich und Deine weitreichende Hilfe in jeder Beziehung 1951 keine Festspiele in Berlin gegeben hätte. Der Erfolg der ersten Berlinale, die zunächst als einmalige Veranstaltung gedacht war, hat dazu geführt, dass die Festspiele fortgesetzt wurden. Lieber Oscar, ich habe im Lauf der Jahre

bei meinen Interviews immer Deine Initiative und Deine Aktivitäten für die Festspiele besonders hervorgehoben und auch dargelegt, dass Du für Deine Verdienste schon 1951 den Goldenen Bären erhalten hast. Es besteht kein Anlass zu Befürchtungen, dass dies jemals vergessen werden könnte."[24]

Oscar Martay war 1946 nach seinem Militärdienst nach Berlin gekommen und wurde hier zunächst stellvertretender Filmoffizier im Dienst des amerikanischen Außenministeriums, dann ab 1948 amerikanischer Filmoffizier.[25] In seinem biografischen Rückblick auf seine Tätigkeit in Berlin und die Idee zu einem Berliner Filmfestival notierte er: „Vom ersten Tage meiner Tätigkeit an war ich bemüht, besonders die filmischen Belange dieser Stadt zu verbessern. [...] Ich schlug die Filmfestspiele im März 1949 vor. [...] An einem Sonntag Anfang 1950 war Herr Dr. Manfred Barthel vom ‚Abend' bei mir zu Gast. Ich erzählte ihm, daß am nächsten Tag durch unsere Presseorgane eine wichtige Mitteilung über die ‚Filmstadt Berlin' bekanntgegeben [werden] würde. Natürlich wurde er neugierig. Ich sagte dann, daß wir Filmfestspiele in Berlin veranstalten wollen und der Berliner Senat die Veranstaltung übernimmt, um die deutsche Filmindustrie zu fördern. Am nächsten Tag war im ‚Abend' zu lesen, daß hier in Berlin Filmfestspiele stattfinden und die Idee hierzu von Doktor Barthel stamme. Später erfuhr ich, dass Dr. Bauer Ähnliches vorgeschlagen hatte."[26]

Wer auch immer Filmfestspiele in Berlin vorgeschlagen hatte, Martay nahm die Idee für dieses Festival insbesondere vor dem Hintergrund des aufziehenden Kalten Krieges dankbar auf, denn es sollte als ein nach Ost-Berlin und Ostdeutschland gerichtetes „Schaufenster der westlichen Kultur" dienen und zugleich die Überlegenheit der westlichen Kultur symbolisieren. Auf seine Initiative hin bildete sich im Herbst 1950 ein vorbereitender Ausschuss, der über die Modalitäten für das zunächst als einmaliges Ereignis konzipierte und für Juni 1951 geplante Festival beriet. Der vorbereitende Ausschuss traf sich erstmals am 9. Oktober 1950 im „Amerika Haus" in der West-Berliner Kleiststraße in folgender Zusammensetzung[27]:

- Oscar Martay, Filmoffizier für die U. S. Information Service Branch;
- Georg Turner, britischer Presse- und Filmoffizier;

- Oswald Cammann, Geschäftsführer des Verbandes der Berliner Filmtheater e. V.;
- Theodor Baensch, Filmreferent des Berliner Magistrats beziehungsweise später Leiter des Referats Film der Abteilung Kunst der Senatsverwaltung für Volksbildung;
- Heinz Schneider, Referent beim Verkehrsamt des Berliner Magistrats beziehungsweise später bei der Senatsverwaltung für Verkehr;
- Manfred Barthel, Journalist und Filmkritiker bei der Berliner Tageszeitung „Der Abend";
- Hans Cürlis, Kulturfilmhersteller und Vorsitzender des Bundes deutscher Kulturfilmhersteller;
- Max Büttner, Vorstandsmitglied der Arbeitsgemeinschaft Berlin im Verband deutscher Filmverleiher e. V. und Inhaber des Central-Film-Verleihs;
- Ernst Hasselbach, Spielfilmproduzent und Vorsitzender der Vereinigung Berliner Filmproduzenten e. V.

Oswald Cammann legte dem Ausschuss am 9. Oktober 1950 einen Organisationsplan vor, der die Bildung von zwei Büros zur Vorbereitung der Festspiele vorsah: ein Büro der Gesamtorganisation und eines für fachliche Angelegenheiten. Er selbst brachte sich als Leiter des Büros für die Gesamtorganisation ins Gespräch, das unter anderem für die Programmgestaltung zuständig sein sollte. Ferner gab es folgende personelle Zuordnungen: Fremdenverkehr: Schneider; Filmbeschaffung und Pressestelle: Martay, Barthel, Büttner; Kultur- und Werbefilm: Cürlis. Manfred Barthel schlug vor, die vom 6. bis 17. Juni 1951 geplante Veranstaltung als „Internationale Filmfestspiele Berlin 1951" zu bezeichnen. Der Vorschlag wurde einstimmig angenommen.

Der vorbereitende Ausschuss einigte sich am 31. Oktober 1950 auf eine Information für die Tages- und Fachpresse, in der es hieß: „Die Internationalen Filmfestspiele Berlin haben keinen finanziellen Zweck. Sie werden veranstaltet vom Magistrat mit Unterstützung der Berliner Filmwirtschaft, des Verkehrsamtes, der alliierten Dienststellen und – wie wir hoffen – der Berliner Presse. Die Programmgestaltung und Organisation liegt in den Händen von Herrn Cammann (zu erreichen im Verband der Berliner Filmtheaterbesitzer)."[28]

Cammann trat sein Amt als Festspielleiter jedoch nicht an. Möglicherweise hatte er sich, wie Wolfgang Jacobsen vermutet, neben seiner Tätigkeit als Geschäftsführer des Verbandes Berliner Filmtheater und der Spitzenorganisation der Berliner Filmwirtschaft eine weitere Funktion nicht mehr zumuten wollen.[29] Den Anlass zu seinem Verzicht bildeten jedoch wohl vielmehr Berichte in der „American Jewish World" sowie in der „Variety" über seine Tätigkeit in der NS-Zeit. In diesen wurden Oswald Cammann und Veit Harlan als ehemalige Kollaborateure von Goebbels' Filmwirtschaft genannt, die in der Filmindustrie im Nachkriegsdeutschland ein Comeback anstreben würden.[30] Damit wurde Cammanns Tätigkeit in der Reichsfilmkammer öffentlich bekannt, was ihn offenbar auch dazu zwang, seine damalige Funktion bei der Spitzenorganisation der Berliner Filmwirtschaft zeitweilig ruhen zu lassen. Wahrscheinlich wäre es Cammann gewesen, der die Leitung der Festspiele übernommen hätte. Unter diesen Umständen war daran jedoch nicht mehr zu denken. Cammann blieb allerdings in seiner Funktion als Geschäftsführer des Verbandes der Berliner Filmtheater e. V. bis weit in die 1960er-Jahre hinein in engem Kontakt mit Bauer.[31]

Die personelle Zusammensetzung des Ausschusses veränderte sich in der Folgezeit mehrfach. Alfred Bauer war im Oktober 1950 noch nicht dabei. Erst am 8. November 1950 trafen sich Theodor Baensch und Alfred Bauer, um die Nachfolge von Oswald Cammann als verantwortlicher Leiter und Organisator der Festspiele zu besprechen. Nach dem Verzicht Cammanns übersandte Bauer als potenziell künftiger Leiter der Festspiele am 14. November 1950 einen Entwurf für einen Arbeitsvertrag mit der Stadt Berlin an Baensch, der offenbar auch die Zustimmung von Oscar Martay gefunden hatte. In dem Schreiben an Baensch hieß es: „Ich wäre Ihnen, sehr geehrter Herr Baensch, zu größtem Dank verbunden, wenn Sie meinen Vertrag recht bald klar bekommen können. Mr. Martay legt auch sehr großen Wert darauf. Im übrigen ist auch im Hinblick auf die Notwendigkeit meines sofortigen Arbeitsbeginns größte Eile geboten."[32]

Theodor Baensch hatte sich als Leiter des Referats Film in der Abteilung Volksbildung des Berliner Magistrats beziehungsweise des Senats von Berlin für Bauer als Leiter der Festspiele eingesetzt.[33] Sein Plädoyer für Bauer ist umso erstaunlicher, als Baensch ganz im

Gegensatz zu Bauer im Widerstand gegen den Nationalsozialismus aktiv war. Er wurde im September 1942 vom Volksgerichtshof wegen „Vorbereitung zum Hochverrat" zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt und kam in Brandenburg-Görden in Haft.[34]

Bauer wandte sich zugleich am 25. November 1950 an den Stadtrat für Volksbildung, Walter May,[35] um seinen Vertragsabschluss mit der Stadt Berlin zu beschleunigen: „Das Referat Film wurde von mir gebeten, Sie von dem vorgesehenen Wortlaut des Vertrages zwischen der Stadt Berlin und mir in Kenntnis zu setzen. Der Vertrag wurde mit Herrn Baensch und Mr. Martay abgesprochen. Auf Wunsch des Festspielkomitees, das mich gewählt hat, habe ich schon Anfang November die Vorbereitungsarbeiten aufgenommen. Da Herr Baensch bezüglich meines Vertrages noch nichts in die Wege geleitet hat, ich also noch immer in der Luft hänge, wäre ich Ihnen, sehr geehrter Herr Stadtrat, zu größtem Dank verpflichtet, wenn Sie sich freundlicherweise auch dieser Sache annehmen wollten."[36]

Stadtrat May zeigte sich mit der Personalentscheidung einverstanden.[37] Er schlug allerdings vor, die Filmfestspiele in eine größere Veranstaltung in Form einer Filmausstellung beziehungsweise Filmmesse als kulturellen Rahmen einzubauen, wogegen Martay energisch Einspruch erhob und sich für die Filmfestspiele als „geistiges Filmzentrum Deutschlands" stark machte. An May schrieb er am 5. Dezember 1950: „Die geistigen Initiatoren der Internationalen Filmfestspiele Berlin gingen bei ihren Ideen davon aus, durch die Veranstaltung den Blick der Welt wieder auf die alte Film-Metropole Deutschlands zu richten. Berlin als Geburtsstätte des deutschen Films ist wie keine andere deutsche Stadt berufen, erstmals für Deutschland Internationale Filmfestwochen zu veranstalten und diese zu einem kulturellen Ereignis erster Ordnung zu gestalten. Sie sollen aus der Zahl der sonstigen Veranstaltungen der Stadt Berlin im nächsten Jahre als besonders markante und das Interesse der ganzen Welt auf sich ziehende Festwochen des Films herausragen."[38]

Auch der zunächst umstrittene Monat Juni war für Martay angesichts der Tatsache wichtig, dass für den Sommer 1951 ein von der ostdeutschen Jugendorganisation „Freie Deutsche Jugend" organisiertes Treffen des „Weltbundes der Demokratischen Jugend" in Ost-Berlin angekündigt worden war. „Ich glaube, dass gerade dieser

politische Gesichtspunkt es erforderlich erscheinen lässt, die Filmwochen in Berlin unbedingt im Juni zu veranstalten. Damit würde das nötige Gegengewicht und vor allem die Attraktion für die Ost-Berliner und die Ostzonenbevölkerung und nicht zuletzt auch für die Jugend der östlichen Volksdemokratien geschaffen werden."[39]

Bauer berief sich in seinen Gesprächen mit Baensch und May auf seine Tätigkeit als Sachverständiger für Filmfragen für die britische Militärverwaltung in West-Berlin. Tatsächlich versuchte Bauer bereits während seines Entnazifizierungsverfahrens, das von der alliierten Entnazifizierungskommission von Mai 1945 bis Mai 1947 durchgeführt wurde, rasch wieder eine Tätigkeit in der Filmbranche aufzunehmen. Nach dem Ende des Verfahrens wurde Bauer dann auch als Filmreferent für die Alliierten tätig. Er arbeitete zunächst für die Film Section der britischen Militärregierung. Diese kontrollierte die deutschen Kinos in der britischen Zone, organisierte den Verleih von der Zensur genehmigter alter deutscher und ausländischer Filme sowie die Aufnahme deutscher Filmproduktionen in Filmateliers.[40]

Alfred Bauer hatte bereits im Juli 1945 durch die Vermittlung von Wolfgang Harich und Wolff von Gordon eine kurze Denkschrift über den deutschen Film in der NS-Zeit für die Alliierten verfasst: „Wie entstand ein Film in Nazi-Deutschland. Die diktatorische Bevormundung des deutschen Filmschaffens durch das Nazi-Regime."[41] Gedacht war die Denkschrift ursprünglich für die US-Behörden, da Bauer bereits 1945 für die amerikanische Presse gearbeitet haben soll. Konkret war Bauer von Curt Riess[42] danach gefragt worden, weil Wolfgang Harich – seit Mai 1945 mit der Kulturarbeit der kommunistischen „Gruppe Ulbricht" in West-Berliner Stadtteilen beauftragt – den Wunsch nach einer solchen Arbeit geäußert haben soll.[43] Seine darin vertretene Sicht auf die NS-Filmproduktionen veröffentlichte er dann in der von Wolfgang Harich herausgegebenen kulturpolitischen Monatsschrift „Aufbau" unter dem Titel: „Film in Ketten".[44] Demnach habe es unter Propagandaminister Goebbels eine Filmdiktatur gegeben, die in der Welt einzigartig gewesen sei: „Durch diese Bevormundung war dem deutschen Filmschaffenden jede Selbstständigkeit genommen und der schaffende Künstler zum Sklaven des Ministers erniedrigt."[45] Insofern hätten sich auch alle Kunstschaffenden dem Einfluss des „Filmdiktators" nicht entziehen können. In seiner Arbeit

für die Alliierten vermittelte er seine Auffassung vom Film als apolitisches Medium und behauptete, dass auch in der NS-Zeit unpolitische Filme produziert worden seien. In diesem Sinne könne es auch keine politischen Vorbehalte für seine Tätigkeit im Nachkriegsdeutschland geben. Für sich reklamierte Bauer eine unpolitische Einstellung zum Film. Damit begann Bauer an seiner eigenen biografischen Legende zu arbeiten. Dass der 1946 in der Zeitschrift „Aufbau" erschienene Artikel allerdings durchaus persönliche Brisanz in sich barg, verdeutlichte schon der Umstand, dass Bauer bewusst seine Urheberschaft verschwiegen und den Text nur mit „Dr. B" unterschrieben hatte.[46]

Beinahe zeitgleich begann Bauer mit der Anfertigung einer umfangreichen Ausarbeitung über deutsche Filme während der Weimarer und NS-Zeit, die als Vorstudie für seinen späteren „Deutschen Spielfilm-Almanach" diente und die er der britischen Militärverwaltung übergab. Im Rahmen seiner Tätigkeit für die Alliierten konnte er seinen zunächst für den internen Dienstgebrauch vorgesehenen „Deutschen Spielfilm-Almanach" für die Jahre von 1933 bis 1947 beenden. 1950 veröffentlichte Bauer dann den ersten Band des Almanachs für die Jahre 1929 bis 1950, der ihm nicht nur bei den Alliierten den Ruf eines Filmfachmanns einbrachte, sondern wohl auch die Tür für die Festspielleitung öffnete.[47] Sein Engagement als Experte für Filmfragen hatte einen entscheidenden Grund: Um sich in der Filmbranche und besonders in der deutschen Nachkriegsverwaltung Berlins eine respektable Position zu erarbeiten, suggerierte er eine Kontinuität seiner Tätigkeit vor und nach 1945 als unpolitischer Filmfachmann.

Zur Vorbereitung der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 verabschiedete der Senat am 19. Februar 1951 einen Beschluss, der die Bildung eines vorbereitenden Arbeitsausschusses vorsah. Dieser sollte sich aus je einem Beauftragten der Senatsabteilungen Volksbildung, Wirtschaft, Verkehr und Betriebe, und Finanzen sowie aus Ernst Hasselbach (Spielfilmproduzent), Max Büttner (Verleiher), Jacob (Theaterbesitzer), Hans Cürlis (Kulturfilmproduzent) und Manfred Barthel (Filmjournalist) zusammensetzen. Die Geschäftsführung wurde nunmehr offiziell Alfred Bauer übertragen.[48] Zu den Teilnehmern der Sitzungen gehörten ebenfalls britische und amerikanische Filmoffiziere. Oswald Cammann war nun aufgrund der Enthüllungen nicht mehr dabei.

Den Vorsitz im Arbeitsausschuss führte der Senator für Volksbildung, Joachim Tiburtius (CDU), der von 1946 bis 1948 als Professor für Betriebswirtschaftslehre an der Universität Leipzig lehrte. 1948 übernahm er den Lehrstuhl für Volkswirtschaftslehre an der neu gegründeten Freien Universität Berlin. Im Februar 1951 wurde Tiburtius zum Senator für Volksbildung des West-Berliner Senats gewählt – ein Amt, das er bis 1963 über drei Legislaturperioden hinweg innehatte. Als Senator für Volksbildung war er für sämtliche Bereiche des West-Berliner Kulturlebens zuständig. Einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit bildete die Fachaufsicht über die Internationalen Filmfestspiele Berlin sowie den Internationalen Theaterwettbewerb Berlin.

Bauer pflegte als Festspielleiter stets engen Kontakt mit Tiburtius, in welchem er trotz vieler Konflikte und des nicht selten eigenmächtigen Vorgehens Bauers einen energischen Befürworter und Förderer der Festspiele in Berlin fand. Tiburtius teilte das Anliegen Bauers, Berlin mit seinen Filmfestspielen als geistiges Filmzentrum Deutschlands wieder zu etablieren und damit das Interesse der internationalen Welt auf die Stadt zu ziehen. Von Anfang an dachten beide daran, neben den Festivals in Cannes und Venedig in Europa ein drittes großes, renommiertes Festival mit internationaler Strahlkraft in Berlin zu institutionalisieren. Tiburtius etablierte auch die Berliner Festwochen im Berliner Kulturbetrieb, die ebenfalls 1951 im Westteil Berlins stattfanden und die kulturpolitisch ebenso wie die Filmfestspiele als „Schaufenster des Westens“ konzipiert waren. In dieser Diktion war auch die Vorlage von Tiburtius und Ernst Reuter über die Durchführung der Filmfestspiele Berlin für das Abgeordnetenhaus vom April 1951 abgefasst: „Die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 sollen die Bemühungen Berlins zur Wiedererringung seiner einstigen Bedeutung auf filmischem Gebiet unterstützen helfen. Sie werden sich fernhin als Darbietung der gelungensten Filmschöpfungen aus den Ländern westlicher Kultur zu einer eindrucksvollen Bekundung einer freiheitlichen Kunstauffassung gestalten.“[49]

Ganz in diesem Sinn bestimmten die von Bauer erarbeiteten Richtlinien vom Februar 1951 den Zweck der Festspiele: „Die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 sollen Zeugnis ablegen von den neuesten filmkünstlerischen Leistungen der demokratischen

freiheitlichen Länder und das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit aller hieran beteiligten Filmschaffenden stärken helfen."[50] Die Auswahl der Filme sollten die teilnehmenden Länder selbst treffen. Bauer räumte sich als Leiter der Festspiele das Recht ein, „künstlerisch besonders wertvolle Filme" für die Berliner Festspiele ausdrücklich einzuladen. Von dieser Möglichkeit sollte Bauer in späteren Jahren wiederholt und vermehrt Gebrauch machen.

Zugelassen wurden nur Filme, die nach dem 1. Januar 1950 hergestellt worden waren. Die Filme sollten zudem noch nicht auf einem internationalen Film-Festival oder in Deutschland vorgeführt worden sein. Es folgte jedoch der Zusatz, dass sich das Organisationskomitee das Recht vorbehält, bei „Filmen von besonderer Qualität" von der Einhaltung dieser beiden Bedingungen abzusehen. Die Richtlinien ließen damit breiten Spielraum für verschiedene Interpretationen und sorgten in den nächsten Jahren für Konflikte sowohl mit dem Verband deutscher Filmproduzenten als auch mit dem internationalen Produzentenverband, der Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films (FIAPF), die das Monopol über die internationalen Filmfestivals hatte. Die Richtlinien wurden in jedem Jahr von Bauer selbst überarbeitet und formuliert und dem später gebildeten Beirat der Internationalen Filmfestspiele Berlin zur Bestätigung vorgelegt.

Bauer verbuchte die Filmfestspiele, die vom 6. bis 17. Juni 1951 in West-Berlin stattfanden, vor allem in politischer Hinsicht als Erfolg. So heißt es in dem von ihm verfassten Abschlussbericht vom Juli 1951: „Als Resümee über die IFB kann gesagt werden, dass die Filmfestspiele das unveränderte Fortbestehen der engen Bindung Berlins an die westliche Kulturwelt dargetan und Berlin wieder ein großes Stück aus der Isolierung herausgeholfen ha[ben]. Es wird deshalb dem Senat Berlin empfohlen, sich die Priorität für künftige Filmfestspiele in Deutschland zu sichern und die entsprechenden Maßnahmen umgehend in die Wege zu leiten."[51]

Neben der hier bereits anklingenden Schaufenster-Funktion des Berliner Festivals hoffte Bauer zugleich auf eine Wiederbelebung Berlins als Filmhauptstadt Deutschlands, wie er drei Jahre später in seiner Niederschrift „Warum Filmfestspiele in Berlin?" vom Mai 1954 schrieb: „Sie unterstreichen auch unseren Anspruch, wiederum zum

Mittelpunkt der deutschen Filmproduktion zu werden, die von hier ihren Ausgang nahm und das wirtschaftliche und künstlerische Geschehen unserer Stadt weitgehend befruchtete."[52]

Zur Vorbereitung der Filmfestspiele 1952 trat seit Januar 1952 ein personell stark erweiterter Arbeitsausschuss mit Bildungssenator Tiburtius als Vorsitzendem zusammen. Neu war die Hinzuziehung von sieben Mitgliedern des Abgeordnetenhauses. Bauer betonte im Zuge dessen noch einmal, dass die Festspiele eine Prestigeangelegenheit Berlins seien und dass sie von den etablierten Festivals in Cannes und Venedig „nicht allzusehr abstechen sollten".[53] Nach der erfolgreichen ersten Ausgabe der Berliner Filmfestspiele hatte sich Bauers Rolle verändert. Sämtliche Entscheidungen, die dieser Ausschuss fällte, wurden von Bauer persönlich vorbereitet. Selbst die Auswahl des neu zu berufenden Pressechefs der Filmfestspiele traf Bauer eigenmächtig ohne Abstimmung mit dem Arbeitsausschuss. Auf der Sitzung am 25. April 1952 präsentierte Senator Tiburtius den von Bauer ausgewählten Redakteur der Filmzeitschrift „Film-Echo"[54] Georg Herzberg als neuen Pressechef und stellte den Ausschuss damit vor vollendete Tatsachen.[55] Herzberg war bis 1945 Redakteur und schließlich Hauptschriftleiter des „Film-Kurier", dem einflussreichen Fachblatt für die gesamte Filmbranche sowohl während der Weimarer als auch in der NS-Zeit.[56] Mehrere Ausschussmitglieder hatten zuvor Vorbehalte geäußert und andere Kandidaten in Betracht gezogen.[57] Bauer hielt aber an dem von ihm geschätzten Fachmann Herzberg fest.

Für Bauer war es grundsätzlich kein Problem, mit fachkompetenten und befähigten, jedoch wegen ihrer beruflichen Karriere in der NS-Zeit belasteten Mitarbeitern im Organisations- und Verwaltungsstab der IFB zu arbeiten. Dies zeigt sein Verhalten bei der Neubesetzung der Stelle eines Wirtschafters beziehungsweise Verwaltungsleiters der Berliner Filmfestspiele im Sommer 1956. In einem Schreiben an Senator Tiburtius vom Juli 1956 schlug Bauer Wilhelm Abresch vor.[58] Abresch war von 1935 bis 1945 Oberinspektor bei der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater in Berlin und als Hauptsachbearbeiter für künstlerische, Personal- und Verwaltungsangelegenheiten beschäftigt. In dieser Zeit erfüllte er auch einen „Sonderauftrag" des Generalintendanten der Preußischen

Staatstheater, Heinz Tietjen, der hauptsächlich darin bestand, die Programmgestaltung von Kleinkunstveranstaltungen durch Mitglieder der Berliner Staatsoper außerhalb ihrer vertraglichen Verpflichtungen politisch zu überwachen.[59] Tietjen war in der NS-Zeit in seiner Eigenschaft als Leiter der Berliner Staatsoper und später als Generalintendant der Preußischen Staatstheater eine Stütze der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Er galt als Vertrauter Hermann Görings und veranlasste im Juni 1933, dass jüdische und dem Nationalsozialismus gegenüber kritisch eingestellte Angestellte, Künstler und Schauspieler entlassen wurden.[60] Abresch wiederum fungierte mit seinem „Sonderauftrag" für Tietjen als Informant, um Mitglieder der Staatsoper bei ihrer nebenberuflichen künstlerischen Tätigkeit zu kontrollieren.

Tietjen, inzwischen Intendant der Hamburgischen Staatsoper,[61] konnte in seiner Beurteilung vom Juli 1956 nur positiv über Abresch berichten: „Der Genannte war innerhalb der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater einer meiner besten und zuverlässigsten Beamten mit starkem Sinn für alle künstlerischen Belange der Staatstheater."[62] Nachdem die Senatsverwaltung für Volksbildung Bedenken gegen Abresch geäußert hatte, setzte sich Bauer vehement für Abresch als neuen Verwaltungsleiter ein. Generell beharrte er auf seinem Privileg, Personalentscheidungen selbst zu treffen: „Ich kann die mir gestellte schwere Aufgabe nur dann restlos erfüllen, wenn eine feste Basis des Vertrauens zwischen dem verantwortungsbewussten Beamten der Verwaltung und mir als Richtung gebendem, künstlerischem Leiter geschaffen ist. Deshalb bitte ich dringendst, die letzte Entscheidung in allen wichtigen Personalfragen innerhalb meines Aufgabengebietes vertrauensvoll mir zu übertragen."[63]

1954 endeten die Filmfestspiele Berlin als lediglich befristetes Provisorium. Mit dem Senatsbeschluss vom 16. Mai 1953 wurden die Filmfestspiele in eine ständige Einrichtung umgewandelt. Zur Begründung des Beschlusses hieß es: „Die Berliner Festwochen und die Internationalen Filmfestspiele Berlin, die in den letzten 2 Jahren mit großem künstlerischen und propagandistischen Erfolg durchgeführt wurden und für 1953 ein ähnliches Ergebnis erwarten lassen, haben den Blick der Welt auf das Kulturleben der Stadt Berlin gelenkt. Der Wunsch, sie zu ständigen Einrichtungen werden zu lassen,

entspringt der besonderen Lage Berlins. Berlins Name ist in der freien Welt zu einem Begriff geworden. Er muss durch Höchstleistungen auf dem Gebiet der Kunst unterstrichen werden. Hierzu gehört, dass alljährliche Festwochen und Filmfestspiele stattfinden."[64]

Das Abgeordnetenhaus bestätigte am 15. Oktober 1953 diesen Beschluss.[65] Mit der festen institutionellen Anbindung der Filmfestspiele an den Senat von West-Berlin entstanden Reibungspunkte und Konflikte zwischen Bauer und der Senatsverwaltung für Volksbildung, die sich hauptsächlich um den Etat der Filmfestspiele und die personelle Ausstattung des Organisationsbüros beziehungsweise der Festspielleitung drehten. Insbesondere setzte sich Bauer in den nachfolgenden Jahren immer wieder für eine bessere finanzielle Ausstattung des Festivals ein. In seinen hartnäckigen Bemühungen um die Konditionen für einen unbefristeten Arbeitsvertrag als Festspielleiter geriet Bauer in den 1950er-Jahren wiederholt in Konflikte mit den zuständigen Senatsverwaltungen. Zeitweilig, um die Jahreswende von 1953 auf 1954, trat er sogar als Festspielleiter zurück – eine Methode, auf die er in späteren Jahren zurückgriff.[66]

Braune Berlinale? Alfred Bauers Netzwerke und ihre Bedeutung für die Filmfestspiele

Die Planung, Um- und Durchsetzung eines Filmfestivals von der Größenordnung der Berliner Filmfestspiele erforderte eine große Zahl an Fachleuten, um etwa bei der Filmauswahl, der Bereitstellung der entsprechenden Kapazitäten für die Filmvorführungen sowie der internationalen Akzeptanz die entsprechenden Grundlagen für die erfolgreiche Etablierung der Filmfestspiele zu schaffen. Dass die verantwortlichen Organisatoren hierzu durchaus auch über ein entsprechendes Netzwerk an Experten verfügen mussten, war eine Selbstverständlichkeit. Doch wer waren diese Experten, welche Funktionen hatten sie und inwiefern waren sie für Alfred Bauer und das Filmfestival wichtig? Anhand von drei biografischen Skizzen und ihrem Wirken im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele soll nachfolgend deren Bedeutung für die organisatorische, künstlerische und internationale Etablierung der Berlinale dargestellt werden.

Dadurch lassen sich sowohl fachliche als auch persönliche Beziehungen zwischen den Akteuren und deren biografischen Prägungen vor 1945 aufzeigen, die letztlich die Frage berühren, welche Rolle der Nationalsozialismus auch für die Geschichte der frühen Berlinale spielte. Anders gefragt: Welche Kontakte und Bekanntschaften aus der Zeit vor 1945 nützten Alfred Bauer, um die Internationalen Filmfestspiele und damit auch seine eigene Position zu etablieren?

Ein „alter Nationalsozialist": Oswald Cammann

Eines der Mitglieder des Gründungsausschusses der IFB war Oswald Cammann[67] in seiner Funktion als Geschäftsführer des Verbandes der Berliner Filmtheater, die im Grunde die Berliner Variante der SPIO mit Sitz in Wiesbaden bildete und 1954 in Verband der Berliner Filmwirtschaft umbenannt wurde. 1951 hatte Cammann bereits einige berufliche Stationen hinter sich. Von allen Filmfunktionären im Umfeld der IFB war er der einzige, der vor 1933 in die NSDAP eingetreten war und bereits in der Weimarer Republik eine offen nationalistische, wenn nicht rechtsextreme Gesinnung offenbart hatte. So betonten die Empfehlungsschreiben über Cammann anlässlich seiner Bewerbung als Lehrer beim Reichslandbund im Jahr 1929, dass es sich bei ihm um einen „Mann von ausgesprochen nationaler Gesinnung mit starkem Einfluss auf seine Umgebung" handele, der „seit vielen Jahren als streng national gerichteter Mann von vornehmer Gesinnung und großen Fähigkeiten bekannt" sei.[68]

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten sah Cammann, der am 1. Mai 1931 mit der Mitgliedsnummer 535 862 in die NSDAP eingetreten war, seine Chance gekommen. Einen Vorfall mit offenbar anmaßenden SS-Leuten im deutschen Gastwirtverband, für den Cammann zu der Zeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war, nutzte er, um sich verschiedenen Stellen, bis hin zum Präsidenten des Preußischen Landtags, anzudienen. Bei diesem – keinem Geringeren als Hermann Göring – stellte sich Cammann zunächst wie folgt vor: „Als alter Nationalsozialist (1930–1931 Abteilungsleiter I b im Stabe Osaf-Ost [Oberste SA-Führung, Region Berlin], 1931–32 Amtswalter in meiner Ortsgruppe, bis 1932 ständiger und langjähriger Mitarbeiter des ‚Völkischen Beobachter' und des ‚Angriff', ab 1932

wegen beruflicher Inanspruchnahme ohne Parteifunktion) habe ich zu meinem tiefstem Bedauern feststellen müssen, dass seitens anscheinend jüngerer Pgg. [Parteigenossen] Unternehmungen veranstaltet werden, die weder der nationalsozialistischen Gedankenwelt noch den klaren Anordnungen der Parteileitung entsprechen."[69]

Sich selbst als bewährten nationalsozialistischen Gefolgsmann inszenierend, erklärte er: „Dazu haben wir nicht früher x-male den Kopf in die Schlinge gesteckt, dass jetzt das, was wir mühsam unter größten persönlichen Opfern aufbauten […], von Pgg. eingerissen wird, denen anscheinend die notwendige praktische Kenntnis der NS-Weltanschauung fehlt." Abschließend nutzte er den Brief, um sich selbst anzubieten: „Es sollte mich mit stolzer Freude erfüllen, wenn ich unserer Bewegung und damit meinem Vaterlande die Dienste leisten könnte, zu denen ich gerade jetzt befähigt wäre."[70]

In ähnlicher Weise versuchte sich Cammann ebenfalls unter dem Vorwand der Empörung über das forsche Auftreten von Jungmitgliedern der Partei beim 1932 gegründeten Nationalsozialistischen Kampfbund für den gewerblichen Mittelstand anzubieten: „Es sind bestimmt nicht viele Parteigenossen in der Lage, in demselben Umfange wie ich Ihnen helfen zu können."[71] Cammanns weitere berufliche Laufbahn bis Ende der 1930er-Jahre ist aufgrund der spärlichen Quellenlage zwar unklar, aber nachweislich war er spätestens seit 1939 für die Reichsfilmkammer als Pressereferent für Propagandafragen in der Abteilung Politik und Kultur tätig. Dort nahm er an zahlreichen Fachgruppenleitergesprächen teil. Während des Krieges war er dann für die Reklamation von Kraftfahrzeugen sowie die Beschaffung von Treibstoff für Kraftfahrzeuge etc. zuständig und wurde schließlich in die Wehrmacht eingezogen.[72]

Nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft bemühte sich Cammann um einen Neuanfang, musste sich aber zunächst als Bauhilfsarbeiter und Bote verdingen, ehe die Entnazifizierungskommission in Berlin-Steglitz über ihn urteilte. Tatsächlich gelang es ihm unter Aufbietung einer Vielzahl von Entlastungszeugen, dass die Kommission ihn als „entlastet" einstufte. Der entsprechende Bescheid vom 18. Oktober 1948 hielt fest, dass Oswald Cammann „nicht als Nationalsozialist aufgetreten [ist], insbesondere den Krieg zu jeder Zeit verurteilt hat. Rassisch Verfolgte hat er […] gewarnt und bis 1936

einen jüdischen Angestellten trotz erheblicher Schwierigkeiten in dieser Stellung gehalten".[73] Cammann konnte sich somit als eine gegen den Krieg eingestellte und unpolitische Persönlichkeit inszenieren, die noch dazu einem jüdischen Mitmenschen Schutz vor Verfolgung geboten habe. Diese Darstellung entsprach einem gängigen Muster, das in Entnazifizierungsverfahren häufig angewandt wurde.[74]

Nach seiner rechtlichen Entlastung fasste Cammann beruflich im Verband der Berliner Filmtheater Fuß. Im Rahmen der Entstehungsgeschichte der IFB war es Cammann, der im Vorfeld der ersten Vorbereitungssitzung einen Organisationsplan für die Einrichtung eines Festspielbüros und dessen Aufgaben erstellte. Wahrscheinlich wäre es Cammann gewesen, der die Leitung der Festspiele übernommen hätte, wenn er in der englischsprachigen Presse nicht als „Nazi Movie Mogul" bezeichnet worden wäre.[75] Für Alfred Bauer und die Berliner Filmfestspiele war er ein wichtiger Akteur, weil er als Interessenvertreter der Berliner SPIO-Dependance Kontakte zu sämtlichen filmschaffenden und -exportierenden Berufsverbänden hatte und damit Bauer die Möglichkeit gab, dieses Netzwerk unter anderem im Hinblick auf die Kinoverwendung, die Kontakte zu den Filmverleihfirmen sowie den Filmproduzenten zu nutzen. Letztlich sorgte Cammann dafür, dass die IFB-Filme auch wirklich in den Filmtheatern liefen.

Das in dem Schriftwechsel ersichtliche gute Verhältnis zwischen Bauer und Cammann blieb allerdings nicht immer spannungsfrei. Im April 1957 kam es zu einem schriftlich ausgetragenen Streit zwischen beiden, der zeigt, wie vehement Bauer für seine Interessen als Festspielleiter eintrat. Hintergrund des Konflikts waren offensichtliche Differenzen zwischen Bauer und dem Filmblätter-Verlag bezüglich der Urheberschaft der offiziellen Festspielpublikation im Rahmen der IFB. Dieser Streit war auch Thema einer Vorstandssitzung des Verbandes der Berliner Filmtheater am 4. April 1957. In deren Rahmen äußerte sich Cammann in seiner Geschäftsführerfunktion über den Konflikt, darüber hinaus wohl aber auch ganz persönlich über Bauer.[76] Nachdem Bauer über ein Vorstandsmitglied des Verbandes davon erfahren hatte, griff er Cammann scharf an: „Nach meinen Informationen haben Sie bei einem Vortrag in der Vorstandssitzung auch in meine private Sphäre eingegriffen und einseitige

falsche Einflüsterungen des Herrn Scheuer[77] weiterverbreitet. Hiergegen muss ich energisch Verwahrung einlegen. Es ist mir im übrigen aus direkter Quelle nur zu gut bekannt, in welchem Verhältnis Sie selbst einmal zu Herrn Scheuer standen."[78]

Oswald Cammann nahm sich in Reaktion auf Bauers Schreiben einen Rechtsanwalt, um den Anschuldigungen zu widersprechen. In einem persönlichen Schreiben an Senator Tiburtius kritisierte er, dass sich Bauer „inhaltlich unrichtig" sowie „im Ton in unqualifizierbarer Weise" vergriffen habe, und forderte Konsequenzen. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass Cammann den Senator noch direkt auf die gemeinsame Vergangenheit mit Bauer hinwies, indem er erklärte: „Den gesamten Vorgang bedaure ich umsomehr, da mir Herr Dr. Bauer seit 1939 bekannt ist und durch eine telefonische Rücksprache mit mir eine Klärung in anderer Weise hätte erfolgen können."[79] Ganz bewusst verzichtete Cammann auf den Hinweis, wo er und Bauer sich 1939 kennengelernt hatten, nämlich im Rahmen ihrer Tätigkeit für die Reichsfilmkammer.

Doch worum ging es in dem Konflikt zwischen den beiden Filmfunktionären? Die Andeutungen in Bauers Schreiben lassen Spielraum für vielfältige Interpretationen über die angeblich getätigten Äußerungen Cammanns. Welche Rolle spielte Robert G. Scheuer für Cammann und Bauer? Handelte es sich um alte Verbindungen aus der Zeit vor 1945? Der archivalisch überlieferte Verlauf der Kontroverse lässt eher den Schluss zu, dass hier möglicherweise sehr private beziehungsweise intime Details aus den jeweiligen Lebensumständen thematisiert wurden. Bauer hielt an seiner scharfen Kritik fest und zeigte Mitte April 1957 noch einmal, wie sehr er offenbar persönlich getroffen war, als er an Cammanns Anwalt schrieb: „Danach soll sich Ihr Mandant vor Theaterbesitzern über meine persönlichen Verhältnisse nach 1945 geäußert haben. Der Inhalt der mir geschilderten Äußerungen entspricht nicht den Tatsachen. Meine Empörung über den Vorfall dürfte allgemein verständlich sein."[80]

Eine tiefergehende Beurteilung der Vorwürfe lässt sich aufgrund der zur Verfügung stehenden Quellen nicht vornehmen. Die Auseinandersetzung führte aber sogar zu einer Dienstaufsichtsbeschwerde gegen Bauer beim Senat von Berlin, die letztlich ohne Folgen blieb. Der Streit wurde im September 1957 zumindest offiziell

beigelegt, ohne dass die vorhandenen Überlieferungen über Art und Weise der Schlichtung nähere Auskunft geben.[81] Offenbar konnte das Vertrauensverhältnis zwischen beiden in der Folge wiederhergestellt werden. Jedenfalls verteidigte Cammann in seiner Funktion als Geschäftsführendes Vorstandsmitglied des Gesamtverbandes der Berliner Filmwirtschaft Bauer gegenüber der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst im Herbst 1964, nachdem dessen Fähigkeiten als Leiter der Filmfestspiele von einem „Stern"-Reporter infrage gestellt worden waren. Cammann betonte dabei, dass es Bauer stets „glänzend verstand", die vielfältigen Interessen aller an den Filmfestspielen Beteiligten unter einen Hut zu bringen. Im Hinblick auf die Konkurrenz zu Cannes und Venedig habe zudem „das Geschick des Herrn Dr. Bauer das Geschick der Organisatoren jener Festspiele überragt".[82]

Mit Oswald Cammann hatte Bauer einen langjährigen Mitstreiter an seiner Seite, den er mindestens seit 1939 aufgrund der gemeinsamen Teilnahme an diversen Fachgruppenleitersitzungen in der Reichsfilmkammer kannte und der sich selbst verschiedentlich für Bauer einsetzte.

Der Kulturfilmpapst: Hans Cürlis

Ein weiterer wichtiger Vertrauter Bauers aus dem Kreis der Gründungsmitglieder des Berlinale-Komitees war Hans Cürlis.[83] Er gilt als Pionier des sogenannten Kulturfilms. Dieser Begriff war bis in die 1950er-Jahre die gängige Bezeichnung für heute als Dokumentar-, Lehr- oder Unterrichtsformate geltende Filme, wobei eine allgemeingültige Definition zu jener Zeit nicht existierte. Cürlis selbst definierte den Begriff Kulturfilm 1929 als einen „Sammelname[n] für alle Filme, welche die Absicht haben, Wissen zu vermitteln".[84]

Die Karriere von Hans Cürlis als Filmemacher war insofern beachtlich, als dass sie bereits im Kaiserreich begonnen hatte. Seit 1917 arbeitete der promovierte Kunsthistoriker in der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts als Filmreferent. Er prüfte dort Anträge privater Filmproduzenten auf staatliche Förderung von Produktion und Vertrieb deutscher Spiel- und Dokumentarfilme im neutralen Ausland. Bei der Förderung ging es dem Auswärtigen Amt

vor allem um jene Filmprojekte, die außenpolitischen Interessen des Deutschen Reiches nützten. Bereits 1919 zog Cürlis im Hinblick auf die Auslandsfilmpropaganda das Fazit: „Der Krieg hat bewiesen, dass das stärkste, wirkungsvollste Propagandamittel der Film ist. Große deutsche Spielfilme, die für das Deutschtum und die deutsche Sache direkt im Auslande hätten wirken können, sind von der deutschen Industrie, die größtenteils nicht einmal gutwillig war, nicht gemacht worden."[85]

1919 gründete Cürlis in Berlin das Institut für Kulturforschung und begann mit der Produktion und der Regie von Kulturfilmen. In seiner Doppelfunktion als Filmreferent im Auswärtigen Amt und privater Produzent konnte Cürlis sodann die Vergabe von Steuermitteln zu seinen Gunsten beeinflussen. Er formulierte öffentliche Aufträge so, dass nur er als privater Unternehmer für deren Ausführung infrage kam.[86] Diese Tatsache und die Kritik eines Zentrumsabgeordneten führten schließlich zur Entlassung Cürlis' aus dem Auswärtigen Amt im April 1921, nachdem er bis dahin verschiedene Propagandafilme gegen die Bestimmungen des Versailler Vertrages angefertigt hatte. Allerdings erhielt sein Institut für Kulturforschung in der Folge auch weiterhin bedeutende Zuwendungen, um weiterhin verschiedene Propagandafilme gegen den Versailler Vertrag anzufertigen. Bis 1926 entstanden so etwa 20 Filme.

Daneben konzentrierte sich Cürlis bis Anfang der 1930er-Jahre auf die Herstellung von Landschaftsfilmen. Als promovierter Kunsthistoriker produzierte er zudem Lehrfilme über Kunsttechniken. Als für sein gesamtes Schaffen prägend erwies sich schließlich die 1923 begonnene und über Jahrzehnte fortgesetzte Reihe „Schaffende Hände". Dabei handelte es sich um Porträts bekannter Künstler wie Max Liebermann, Wassily Kandinsky oder Käthe Kollwitz. Auch Bildhauer wie Rudolf Belling oder Ernesto De Fiori porträtierte Cürlis. Damit erlangte er auch internationales Renommee. Er wurde Vorstandsmitglied der SPIO, Vorsitzender des Bundes deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller sowie Verwaltungsratsmitglied des Internationalen Lehrfilminstituts.[87]

Der Regimewechsel 1933 hinderte Cürlis nicht daran, seine Karriere als Kulturfilmer fortzusetzen. Nachdem die Nationalsozialisten das von Cürlis als gemeinnützigen Verein betriebene Institut

für Kulturforschung aus kommerziellen Gründen verboten hatten, gründete er 1934 die Kulturfilm-Institut GmbH für die Produktion und den Vertrieb seiner Filme. Profitieren konnte Cürlis von der nationalsozialistischen Filmpolitik, die den Kinobesitzern ab 1934 das Abspielen eines Kulturfilms im Beiprogramm vorschrieb, sowie auch von der Beschränkung ausländischer Filmproduktionen. Seit 1936 gehörte er zu den Hauptlieferanten von Lehrfilmen für die neu gegründete Reichsstelle für den Unterrichtsfilm. Er drehte unter anderem Kulturfilme über Exponate in Berliner Museen, das Handwerk im ländlichen Raum, aber auch international mehrsprachig vertriebene Werbefilme über Berlin anlässlich der Olympischen Spiele 1936 sowie über den Reichsarbeitsdienst und den Bund Deutscher Mädel. In diesem Sinne wurde Cürlis fest in die nationalsozialistische Filmpolitik eingebunden und bediente das Ziel des Reichspropagandaministeriums, den Film als Führungsmittel der Massen einzusetzen. Cürlis sah auch kein Problem darin, sich für nationalsozialistische Propaganda unmittelbar zu engagieren. So verleugnete er ausländische Berichte über Pogrome gegen Juden und behauptete öffentlich, dass Gräueltaten an Juden, wie sie in der nicht-deutschen Presse gemeldet würden, nicht vorgekommen seien. Finanziell profitierten Cürlis und seine Familie schon vor 1939 damit erheblich von den Aufträgen der Nationalsozialisten.

Während des Krieges arbeitete Cürlis zwar eingeschränkt, aber dennoch weiter an Produktionen wie etwa über die Bildhauer Josef Thorak und Arno Breker. Auch finanziell war Cürlis selbst in der Endphase des Krieges vergleichsweise weiterhin gut ausgestattet: 1944 verdiente er zwischen 20 000 und 25 000 Reichsmark. Obwohl kein Mitglied der NSDAP, galt er laut der zuständigen NSDAP-Kreisleitung in Berlin als „politisch zuverlässig" und war als freier Mitarbeiter für das Reichspropagandaministerium tätig.[88] Im April 1944 wurde Cürlis von Goebbels mit dem Kriegsverdienstkreuz II. Klasse ausgezeichnet.

Kurz nach Kriegsende stellte er sein Filmschaffen im Nationalsozialismus allerdings völlig anders dar: „Den Schaden, der mir als Wissenschaftler durch die 12 Nazi Jahre erwachsen ist, darf ich kurz dahingehend zusammenfassen, dass meine Lebensarbeit, meine Forschungstätigkeit auf verschiedenen Gebieten der Kulturwissenschaften und Psychologie, aber auch der reinen Geschichts-

schreibung, die in jeder Hinsicht antifaschistisch gerichtet war und teilweise in Filmen eine populäre Formung finden sollte, seit 1933 vollständig abgebrochen und somit wirkungslos gemacht wurde."[89] In bewusster Verdrehung der Tatsachen versuchte er, sich als Opfer des NS-Regimes zu inszenieren, obgleich er vielmehr ein Nutznießer des Nationalsozialismus gewesen war, der seine Kontakte zu leitenden Angestellten in der Reichsfilmkammer immer wieder nutzen konnte. Dadurch war es ihm gelungen, „dank seiner erstaunlichen Anpassungsfähigkeit an die Filmpolitik wechselnder demokratischer Regierungen und Diktaturen, geschickter Kundenwerbung und -pflege, reger Verbandstätigkeit, außerordentlichem Fleiß und einer soliden Geschäftsführung seines Kleinbetriebes wirtschaftliche und politische Krisen relativ unbeschadet zu überstehen".[90]

Cürlis betätigte sich auch nach Kriegsende als äußerst erfolgreicher Kulturfilmhersteller. Fünf Tage nach der Kapitulation des „Dritten Reiches" wurde er auf der Basis eines Befehls des sowjetischen Militärkommandanten von Berlin als „verdienter Kulturschaffender" anerkannt, wodurch ihm eine bevorzugte Lebensmittelkartenzuteilung ermöglicht wurde. Bereits wenige Wochen nach Kriegsende konnte Cürlis, dessen technisches Filmequipment die Kampfhandlungen unbeschadet überstanden hatte, wieder mit der Produktion von Kulturfilmen beginnen. Im Juli 1945 berief die neu geschaffene Kammer der Kunstschaffenden[91] Cürlis in deren Filmkammer und zum Leiter der Abteilung Nicht-Spielfilm. Ihm wurde die Aufgabe übertragen, die stillstehende Produktion und den Verleih von Dokumentar- und anderen Kulturfilmen wieder anzukurbeln. Nach Gründung der Deutschen Film AG (DEFA) arbeitete Cürlis in deren Auftrag. Er fertigte Filme zur Gesundheitsaufklärung im Zuge der Kriegsfolgenüberwindung, aber auch über die Volkskunst im Erzgebirge oder die Geschichte und Techniken des Holzschnittes an.

Die sich abzeichnende Teilung Berlins sorgte zwar für das Ende der Zusammenarbeit mit der DEFA, dennoch produzierte Cürlis zwischen Juni 1945 und Juni 1951 die beachtliche Zahl von 25 zumeist kurzen Kulturfilmen. Als für seine weitere wirtschaftliche Tätigkeit besonders wichtig erwies sich 1951 die Gründung der Filmbewertungsstelle Wiesbaden, die die vergnügungssteuersenkenden Prädikate „wertvoll" und „besonders wertvoll" verleihen konnte.[92]

Derartige Prädikate ermöglichten es Kinobetreibern, Spielfilmvorführungen „im Paket" mit den von der Filmbewertungsstelle ausgezeichneten Kulturfilmen zu einem steuerlichen Vorteil zu präsentieren. Dies wiederum sorgte für eine kontinuierliche Nachfrage nach derartigen Produkten.[93]

Cürlis betätigte sich nach Kriegsende nicht nur als Kulturfilmhersteller. Zwischen 1945 und 1948 hielt er Vorlesungen an der Universität Halle an der Saale über die Geschichte der deutschen Wand- und Deckenmalerei. An der Freien Universität Berlin unterrichtete er seit deren Gründung im Jahr 1949 bis 1961 zunächst Kunstgeschichte und später Filmwissenschaft. Cürlis war zudem Mitglied der Berliner UNESCO-Sektion, des Münchner Kuratoriums des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht sowie 1949 Vorsitzender des Bundes deutscher Kulturfilmhersteller. In letzterer Funktion wirkte er schließlich als Mitglied des vorbereitenden Arbeitsausschusses beziehungsweise des Organisationskomitees an der Planung und Durchführung der ersten beiden IFB 1951 und 1952 mit. Für die erste IFB übernahm er die Organisation der Kulturfilmsparte.[94]

1953 erhielt Cürlis den Deutschen Filmpreis (Bundesfilmpreis) für den Kulturfilm „Drei Meister schneiden in Holz", der ihm im Rahmen des IFB-Programms verliehen wurde. Mehrfach liefen seine Kulturfilme im Programm der IFB, so beispielsweise 1954 „Schnitzaltäre in Kalkar – Wunder und Rätsel zugleich". Anfang 1956 wurde Cürlis das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Als Gast der Festveranstaltung war unter anderem auch Bauer geladen. Seit 1955 gehörte Cürlis als Vorsitzender des Bundes Deutscher Kulturfilmhersteller dem Beirat der Filmfestspiele an. Der Senat hatte zur Vorbereitung und Durchführung der Filmfestspiele am 31. Mai 1955 die Bildung eines Beirates beschlossen, dem auch Vertreter der beteiligten Bundesressorts angehörten.[95] Während der IFB 1959 fungierte Cürlis zudem als Jury-Mitglied für Internationale Dokumentar- und Kurzfilme.

Hans Cürlis' Expertise für die Berlinale ist kaum zu überschätzen. Als anerkannter Pionier des Kultur- beziehungsweise Dokumentarfilms gelang es ihm, für ansprechende internationale Filmbeiträge zu sorgen, auch wenn sich die Kulturveranstaltungen gerade zu Beginn der IFB-Geschichte mitunter als „teilweise schwach besucht"[96] her-

ausstellten. Mit Hans Cürlis konnte Bauer einen erfahrenen Filmfachmann als Dauergast auf der Berlinale begrüßen, den er immer wieder aktiv aufforderte, Filmbeiträge für die IFB entweder selbst einzureichen oder für deren Einreichung öffentlichkeitswirksam zu werben. Bemerkenswerterweise war Cürlis ein Filmfachmann, der in vier verschiedenen politischen Systemen erfolgreich arbeiten konnte.

Der Filmexportfachmann: Günter Schwarz

Auch außerhalb des Gründungskomitees fanden sich Personen, mit denen Bauer in engem Kontakt stand. Günter Schwarz gehörte zu den Fachleuten und Netzwerken, die das filmgeschichtliche Gesicht der frühen Nachkriegszeit prägten.[97] Mit Schwarz konnte Bauer auf einen weiteren Filmexperten zählen, der bereits vor 1945 Karriere gemacht hatte und der für die Entwicklung der Filmfestspiele in Berlin insbesondere auf internationalem Parkett von besonderer Bedeutung war.

Als promovierter Volkswirt nahm Schwarz 1927 eine Tätigkeit bei der SPIO auf. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde die SPIO in die neu gegründete Reichsfilmkammer überführt, und Schwarz beantragte die Aufnahme in die NSDAP.[98] Personalrochaden und die damit verbundene Ablösung des noch verbliebenen Leitungspersonals aus der Weimarer Republik ermöglichten ihm schließlich ab 1935 einen rasanten Karriereaufstieg als Funktionär im Kulturapparat des „Dritten Reiches". 1936 wurde er Geschäftsführer des Gesamtverbandes der Filmherstellung und der Filmverwertung, in dem Produktion, Verleih, Export und Ateliers vereinigt waren. 1938 wurde Schwarz Fachgruppenleiter für Filmaußenhandel in der Reichsfilmkammer (dies kam der Stellung eines Abteilungsleiters gleich) sowie Geschäftsführer der Deutschen Film-Export GmbH. Ebenfalls übernahm er die Leitung der Filmwirtschaftlichen Fakultät der neu gegründeten Deutschen Filmakademie in Babelsberg, die der Abteilung Film des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda direkt unterstand.[99] Die Filmakademie war durch das systematische Bemühen gekennzeichnet, als Eckpfeiler der deutschen Filmkunst eine auf „rassische Auslese" und Kultivierung des künstlerischen Genies ausgerichtete Modellgemeinschaft zu schaffen. Ebenfalls 1938 wurde Schwarz zum

stellvertretenden Geschäftsführer der am 1. Juni 1933 gegründeten Filmkreditbank ernannt,[100] die sich zu einem „zentralen politischen Steuerungsinstrument“[101] entwickelte und der Verstaatlichung der deutschen Filmproduktion diente. Sie sollte einerseits die Herstellung von Filmen möglichst unabhängig von ausländischem Kapital machen und andererseits nur jene Filme bezuschussen, die ein Verfahren der Vorzensur erfolgreich durchlaufen hatten.

1939 wechselte Schwarz dann im Zuge des Konzentrations- und Monopolisierungsprozesses der deutschen Filmwirtschaft zu der von Max Winkler bereits 1929 gegründeten Cautio Treuhandgesellschaft.[102] Im Auftrag des nationalsozialistischen Staates hatte die Cautio von 1933 bis Ende 1941 verdeckt die Aktienmehrheiten von 14 Filmproduktionsgesellschaften – darunter auch der größten wie der Universum Film AG (UFA), der Terra-Film oder der Bavaria Film – aufgekauft und deren Kontrolle übernommen. Als Fachmann für Filmexportfragen wechselte Schwarz schließlich zur 1942 neu gegründeten Ufa-Film GmbH (UFI), einer Staatsholding der größten, zuvor durch die Cautio aufgekauften Filmstudios. Bis Ende 1944 war Schwarz in seiner Funktion als Auslandsreferent der UFI die prägende Figur im Auslandsbeirat der deutschen Filmwirtschaft. Er schloss Verträge zur Belieferung des verbündeten oder neutralen europäischen Auslands sowie in die von der Wehrmacht besetzten Gebiete, um deutsche Filmproduktionen im Ausland präsentieren zu können. Dazu übernahm Schwarz seit November 1941 einen Aufsichtsratssitz in der neu gegründeten Zentralfilm-Gesellschaft Ost mbH, deren Finanzkapital bei der Cautio Treuhandgesellschaft lag. Aufgabe des Unternehmens war nicht nur der Vertrieb deutscher Filme in den besetzten Ostgebieten, sondern auch der Erwerb beziehungsweise die Verwaltung des beschlagnahmten sowjetischen Staatsvermögens (Kinos, Produktionsstätten, Kopieranstalten, Ateliers, Apparateindustrie etc.).[103]

Durch seine verschiedenen staatlichen und filmwirtschaftlichen Funktionen beförderte Schwarz die Monopolisierung, Entprivatisierung und schließlich die Verstaatlichung der Filmwirtschaft im Nationalsozialismus zum Zwecke einer verschärften Ausrichtung im Sinne der NS-Ideologie.[104] Seit Ende der 1930er-Jahre stiegen auch dank seiner Vermittlungstätigkeit die Erträge aus der Filmausfuhr

jährlich an. Der Auslandsvertrieb des deutschen Films erreichte im Sommer 1944 seinen Höhepunkt.[105] Schwarz war damit eine wichtige, in Filmexportfragen sogar die zwar nicht ideologisch, aber dafür organisatorisch prägende Figur im „Dritten Reich". Durch seine zahlreichen Tätigkeiten in der Filmwirtschaft war er auch bestens vernetzt. Alfred Bauer und Oswald Cammann kannte er, mindestens belegt durch Fachgruppenleitersitzungen der Reichsfilmkammer. Auch mit Hans Cürlis war Schwarz bereits bekannt, seitdem er seine Tätigkeit für die SPIO Ende der 1920er-Jahre begonnen hatte. Im Mai 1941 etwa spekulierten beide in einem Briefwechsel anlässlich des Walt Disney-Films „Schneewittchen und die Sieben Zwerge" darüber, ob Disney[106] deutschen Ursprungs gewesen sein beziehungsweise deutsche Vorfahren gehabt haben könnte und damit „arischer" Herkunft sei.[107] Das gute Verhältnis der beiden verdeutlicht auch Schwarz' Bitte an Cürlis vom November 1946, im Falle der Anfrage durch die DEFA möglichst positive Angaben über Schwarz im Hinblick auf dessen Entnazifizierung zu machen.[108]

Bereits wenige Monate nach Kriegsende, das Schwarz in Berlin erlebte, fand er beim Deutschen Institut für Wirtschaftsforschung unter der Leitung des späteren Berliner Bürgermeisters Ferdinand Friedensburg wieder eine Anstellung, zunächst als „auswärtiger Mitarbeiter".[109] In Berlin versuchte Schwarz dann wieder in die Filmbranche einzusteigen. Nach eigenen Angaben meldete er sich zunächst Anfang 1947 bei der DEFA. Dort bot sich für Schwarz offenbar die Möglichkeit, den Filmexport zu übernehmen, wozu er nach eigenen Angaben seine noch vorhandenen Kontakte bei früheren Kunden im Ausland nutzen sollte. Allerdings war er für die DEFA wohl nur wenige Tage tätig.[110] 1947 siedelte Schwarz zunächst nach Göttingen und ein Jahr später nach Wiesbaden über, wo die westdeutsche Filmwirtschaft mit der Wiedergründung der SPIO sowie der Freiweilligen Selbstkontrolle der Deutschen Filmwirtschaft GmbH einen Neuanfang versuchte. Im November 1953 wurde er erster Geschäftsführer der Export-Union der Deutschen Filmindustrie e. V.[111] und bekleidete schließlich verschiedene internationale Funktionen, wie unter anderem als deutscher Delegierter bei der Internationalen Interessenvertretung der Filmproduzenten FIAPF. Im dortigen Verwaltungsrat setzte sich Schwarz erfolgreich für die Anerkennung und

Etablierung der Berlinale als Filmfestival ersten Ranges (A-Festival) ein. Dabei profitierte er von seinen Kontakten aus der (Vor-)Kriegszeit durch seine zahlreichen Dienstreisen in das europäische Ausland. Im Rahmen der IFB versuchte Schwarz, wiederum die Interessen und Wünsche der exporttreibenden deutschen Filmindustrie einzubringen. Das bedeutete, dass bei der Filmauswahl der deutschen Beiträge Filme ausgewählt werden sollten, die einen möglichst hohen Erlös durch Exporte in das Ausland versprachen.[112]

Schwarz' Netzwerktätigkeit war für die Filmfestspiele in Berlin von enormer Bedeutung. Bauer versuchte, über ihn auf die anderen Filmfestivals wie in Cannes einzuwirken, damit diese ihre Termine mit Rücksicht auf die IFB ansetzten.[113] Als Reaktion auf einen abfälligen Artikel über Schwarz und seine Rolle für die IFB in einer Berliner Tageszeitung[114] schrieb Schwarz im Mai 1954 an Bauer und betonte vehement sein bisheriges Engagement für die Berliner Filmfestspiele: „Jeder, der mich kennt, meine langjährige Tätigkeit im Film in Berlin, meine Arbeit für den deutschen Film im Ausland und mein Einsetzen für das Zustandekommen der Berliner Filmfestspiele wird meine Empörung über eine derartige Unterstellung verstehen. […] Zu meiner Rechtfertigung bitte ich, meine Ausführungen vor dem Berliner Parlament zu veröffentlichen, in dem ich die noch zögernden Parteien davon überzeugte [sic!], dass man gerade die Berliner Filmfestspiele für Deutschland besonders werbend gestalten könne und entsprechend finanzieren müsse. Ich bitte, die Dankschreiben des Senats zu veröffentlichen, dass ich mich für das Zustandekommen der Berliner Filmfestspiele so wirkungsvoll eingesetzt habe, und ich darf Sie, sehr verehrter Herr Dr. Bauer, bitten, aus Ihrer eigenen Kenntnis zu bestätigen, dass ich bei der vorjährigen Verwaltungsratssitzung der Internationalen Produzentenvereinigung erneut die Anerkennung der diesjährigen Berliner Filmfestspiele vertreten und erst kürzlich bei dem Bundesministerium für Wirtschaft die aufgetretenen Schwierigkeiten wegen der Kontingentzulassung der Filme für die Berliner Filmfestspiele beseitigt habe."[115]

Der Erfolg von Schwarz' Engagement für die Berlinale lässt sich allein schon daran messen, dass die anfangs stark ausgeprägte ablehnende Haltung der FIAPF gegenüber der Einrichtung von Filmfestspielen in Berlin nach und nach aufgegeben wurde und den

Berliner Filmfestspielen auf der FIAPF-Tagung 1955 in Washington, D. C. der sogenannte A-Status zuerkannt wurde.[116] Schwarz hatte als deutscher Delegierter der FIAPF an der damit verbundenen faktischen Gleichstellung mit den Festivalstädten Cannes und Venedig einen kaum zu überschätzenden Anteil.

Die Biografien von Oswald Cammann, Hans Cürlis und Günter Schwarz sowie auch das Wirken Alfred Bauers vor 1945 zeigen, dass die Internationalen Filmfestspiele Berlin insbesondere in den Anfangsjahren auch von Personen geprägt wurden, die durchaus als NS-belastet angesehen werden können. Andere maßgebliche Akteure waren dagegen keineswegs Funktionsträger des Nationalsozialismus. Bei dem belasteten Expertenkreis lässt sich nach unserer Sicht nicht von einer ungebrochenen Kontinuität vom NS zur Bundesrepublik bezüglich der Personen sprechen, die bei der Vorbereitung und Durchführung der Internationalen Filmfestspiele in Berlin federführend waren, denn bis zum Wiederaufbau der Filmwirtschaft vergingen einige Jahre, in denen die prägenden Filmfachleute aus der Zeit vor 1945 in Entnazifizierungsverfahren und Ausweichberufen auf die Chance hofften, wieder im Filmwesen Fuß fassen zu können.

Zudem waren in der Berliner Senatsverwaltung keineswegs überzeugte Nationalsozialisten für die Filmfestspiele zuständig, sondern mit Joachim Tiburtius ein Mitglied der Bekennenden Kirche sowie mit Theodor Baensch ein Opfer des NS-Regimes. Baensch trat 1928 der KPD bei und emigrierte 1933 nach seiner Entlassung aus der sogenannten Schutzhaft nach Frankreich. Nach der deutschen Besetzung Frankreichs kehrte er im Sommer 1940 nach Deutschland zurück und war zunächst als Bilanzrevisor tätig. 1942 wurde er erneut verhaftet und vom Volksgerichtshof wegen versuchter „Vorbereitung zum Hochverrat“ zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. Anschließend wurde er von der Gestapo bis Kriegsende gefangen gehalten.[117] Auch ein anderes Mitglied des Gründungsausschusses der ersten Berlinale, Max Büttner vom Verband der Berliner Filmverleiher, hatte aufgrund seiner Tätigkeit für die SPD eine Zeit im Konzentrationslager verbracht. Büttner war bis 1927 Jugendsekretär des SPD-Jugendverbandes Sozialistische Arbeiterjugend. 1935

wurde er wegen des Verdachts zur „Vorbereitung zum Hochverrat“ festgenommen und bis März 1936 im Konzentrationslager Sachsenburg interniert. Als vormaliger Sekretär im Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund wurde er 1938 wegen des Verdachts der illegalen Betätigung für die SPD erneut verhaftet.[118]

Nicht zuletzt stand die Leitung der Berlinale unter steter Beobachtung der amerikanischen und britischen Besatzungsmacht, die jeweils einen Vertreter in den Gründungsausschuss der IFB entsandt hatten. Insofern handelte es sich bei diesem zentralen Gremium um eine Institution, in der frühere Unterstützer und Gegner des NS-Regimes sowie Vertreter der Siegermächte gemeinsam daran arbeiteten, die Filmfestspiele als „Schaufenster der freien Welt“[119] zu etablieren. Dass die Gedankenwelt der NS-Zeit allerdings auch noch sechs Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der Sprache fortwirkte, zeigt der Brief Alfred Bauers an den Berliner Publizistikwissenschaftler Emil Dovifat vom April 1951, in dem Bauer nicht von einer Schaufensterfunktion der Berlinale sprach, sondern von einem „weit nach Osten vorgeschobenem kulturellen Bollwerk“.[120]

Frühe NS-Vorwürfe gegen Bauer

Nicht erst in jüngster Zeit fanden sich Hinweise über Widerstände gegen Bauers Ernennung zum Leiter der Berlinale, die mit seinem Wirken in der Reichsfilmkammer beziehungsweise Reichsfilmintendanz begründet wurden. Auf die Beurteilung in Bauers Personalakte, die diesen als „eifrigen SA-Mann“ auswies, hatte schon 1973 der Filmhistoriker Wolfgang Becker in seiner Studie über die politische Ökonomie des NS-Films hingewiesen.[121] Oscar Martay erklärte hierzu rückblickend: „Außerdem kamen natürlich viele Leute und sagten, Bauer war in der Reich[s]filmkammer. 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.[122] Keiner wagte gegen ihn etwas zu sagen.“[123]

Allerdings werden in diesem Bericht, der nach dem Tod Bauers verfasst wurde, keine Details über die angeblichen Widerstände genannt. Doch schon wenige Jahre nach der Gründung der IFB gab

es die ersten Gerüchte und Vorwürfe gegenüber Bauer aufgrund seiner Tätigkeit in der NS-Filmwirtschaft.

Im Sommer 1953 hatte der Kulturfilmer Theodor Blomberg die in Paris lebende Filmhistorikerin und -kritikerin Lotte Eisner offenbar während einer Ausfahrt im Anschluss an die IFB darüber informiert, dass Bauer „die rechte Hand" des SS-Oberführers Oswald Lehnich gewesen sei. Als Bauer davon über Umwege erfuhr, wandte er sich persönlich an Blomberg und beschuldigte diesen, mit seinen Äußerungen den Versuch unternommen zu haben, „mich verächtlich zu machen und in der öffentlichen Meinung herabzusetzen".[124] Inhaltlich hatte Bauer mit seinem Brief sicherlich nicht ganz unrecht. Als „rechte Hand" diente er nicht dem Reichsfilmkammerpräsidenten Lehnich, sondern vielmehr dem weniger bekannten Reichsfilmintendanten und SS-Gruppenführer Hans Hinkel, wie Tobias Hof in seiner Studie deutlich gemacht hat.

Bauer forderte Richtigstellungen gegenüber den Personen, mit denen Blomberg offenbar über Bauers Stellung vor 1945 gesprochen hatte. Zu diesen zählten neben Lotte Eisner auch der Kulturreferent bei der deutschen Botschaft in Paris, Bernhard von Tieschowitz, die Berliner FDP-Politikerin Ruth Hahn von Dorsche[125] sowie der deutsche Publizistik- und Filmwissenschaftler Hanns Wilhelm Lavies und der Filmproduzent Fritz Podehl. Insbesondere Podehl war über Bauers Tätigkeit vor 1945 bestens informiert. Schließlich war er zwischen 1929 und 1940 Chefdramaturg der UFA und bis Kriegsende Produktionsleiter der Wien-Film GmbH. Vor allem durch seine Stellung als Produzent bei der Wien-Film GmbH, die bis 1945 für nahezu die gesamte Filmproduktion auf österreichischem Gebiet verantwortlich war, pflegte Podehl einen ausführlichen Briefverkehr mit Bauer, um Genehmigungen für die geplanten Filmprojekte zu erreichen.[126]

Der weitere Schriftwechsel zwischen Blomberg und Bauer zeigt, wie energisch Bauer um die Deutungshoheit seiner beruflichen Laufbahn vor 1945 kämpfte. Zunächst erwiderte Blomberg in einem Schreiben, dass er sich an Bauer „meistens nur in der Umgebung der Prominenz der Reichsfilmkammer, der Reichskulturkammer und des Propagandaministeriums" erinnern könne und ihn (fälschlich) als Leiter der Mobilisierungs-Abteilung bezeichnet habe.[127] Daraufhin reagierte Bauer mit einem finalen Antwortschreiben, in dem er

sich gemäß seinem nach 1945 in Teilen konstruierten Lebenslauf als einen der Filmkammer zugordneten Juristen und Referenten sowie Sachbearbeiter für Filmproduktionsfragen und „Leiter des zentralen Besetzungsbüros der Ufa-Film GmbH“[128] bezeichnete.

Offenbar war es Bauer auch wichtig, gegenüber der Senatsverwaltung in dieser Sache aktiv zu werden. So wandte er sich im November 1953 in einer „Verleumdungsangelegenheit“ an Theodor Baensch[129] und übermittelte einen Schriftwechsel zwischen ihm und Hanns Wilhelm Lavies vom Deutschen Institut für Filmkunde in Wiesbaden-Biebrich.[130] In seinem Schreiben an Lavies vom November 1953 protestierte Bauer gegen ihm zugetragene falsche Behauptungen über seine Tätigkeit vor 1945, die Lavies angeblich über ihn verbreitet haben soll.[131] Diese Behauptungen könnten laut Bauer jederzeit durch „die große Anzahl Filmschaffender, die mit mir gearbeitet haben, widerlegt“[132] werden.

Lavies verwies in seinem Antwortschreiben an Bauer auf Gespräche während der Deutschen Filmtage im Juni und Juli 1953 in Göttingen, bei denen unter anderem auch Lotte Eisner anwesend war: „Zu dem Tatbestand selbst habe ich Ihnen mitzuteilen, dass in Göttingen in einem größeren Kreis und in Paris ich Zeuge von Gesprächen war, die darauf hinausgingen, dass es doch nicht angebracht sei, dass der ehemalige Adjutant von Herrn Lehnich Geschäftsführer der Berliner Festspiele sei.[133] Ich habe daraufhin erklärt, ‚dass mir über die Vergangenheit von Herrn Dr. Bauer nichts bekannt ist‘.“[134] Darüber hinaus seien ihm auch von der deutschen Botschaft in Paris sowie von einem deutschen Produzenten, der glaubwürdig sei, die erwähnten Bedenken mitgeteilt worden.

Bauer reagierte auf Lavies’ Brief heftig, indem er die „böswillige Verleumdung, ich sei Adjutant des Präsidenten der Reichsfilmkammer, Prof. Dr. Lehnich, eines SS-Führers, gewesen“,[135] energisch zurückwies. Zu seiner Tätigkeit vor 1945 schrieb er an Lavies: „Erst unter dem Präsidium von Professor Carl Froelich war ich in der Eigenschaft eines Gerichtsreferendars zur Ausbildung der Reichsfilmkammer als Verwaltungsbehörde zugeteilt worden und war dort – wie ich auch hier nochmals ausdrücklich festhalten möchte – niemals in einer anderen Funktion als in der eines vorübergehend eingesetzten Referendars tätig.“[136]

Als Bürgen seiner Erklärung nannte Bauer unter anderem Bruno Pfennig, Günter Schwarz und Walter Müller-Goerne. Mit Pfennig, Schwarz und Müller-Goerne als „Entlastungszeugen" hatte Bauer ausgerechnet ehemalige hohe NS-Filmfunktionäre und im Falle Müller-Goernes seinen direkten Referentenkollegen in der Reichsfilmintendanz erwähnt. Schwarz war in der Reichsfilmkammer als Fachgruppenleiter für den Filmexport in die neutralen, befreundeten und schließlich auch besetzten Gebiete Europas zuständig gewesen. Als Multifunktionär war er zudem für die UFI, die Reichsfilmakademie und die Reichsfilmbank tätig. Der Jurist Bruno Pfennig war seit 1937 Mitarbeiter beziehungsweise Vertreter des von Goebbels ernannten Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft Max Winkler. Zu den Aufgaben des Reichsbeauftragten gehörten unter anderem die Gründung, Fusion und Auflösung deutscher Filmgesellschaften.[137] Pfennig war zugleich Verbindungsmann zur Reichsfilmkammer sowie Vorsitzender der Geschäftsführung der Ufa-Film GmbH, die als Treuhand-Holding eine zentrale Stellung bei der Verstaatlichung und Monopolisierung des Filmwesens im Nationalsozialismus innehatte.[138]

Ferner wiederholte Bauer in seinem Schreiben an Lavies seine Erzählung aus seinem Entnazifizierungsverfahrens, nämlich dass er als „Sachbearbeiter für Filmproduktionsfragen in der Ufa-Film G.m.b.H. zahleiche Filmschaffende durch Ausstellung von Arbeitsbescheinigungen vor der Einziehung zur Wehrmacht und zum Volkssturm bewahren"[139] konnte. Seine Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz erwähnte Bauer wie in den Jahren zuvor nicht. Ein Antwortschreiben von Lavies an Bauer ist nicht überliefert. Filmreferent Baensch, dem der gesamte Schriftverkehr vorgelegt worden war, ließ die ganze Sache dann auf sich beruhen.

Zwei Jahre später tauchte die Kontroverse noch einmal in einem Schreiben von Lavies an den Geschäftsführer der SPIO, Georg Hoßfelder, auf, das aber auch keine endgültige Klärung der Vorwürfe brachte. Lavies äußerte im März 1955: „Informationen über die Vergangenheit von Herrn Dr. Bauer sind mir durch ausländische Kreise während der Göttinger Filmtage zur Kenntnis gekommen. Da mir die Vergangenheit von Dr. B. bis dahin völlig unbekannt geblieben war, habe ich mit Herrn Podehl darüber gesprochen, um mit ihm die

Stichhaltigkeit der in Göttingen geäußerten Angriffe gegen Dr. B. zu überprüfen. Herr Podehl verwies mich an die zufällig anwesende Frau von Hahn [Hahn von Dorsche] mit der Bemerkung, dass sie als Berlinerin sicher eine genauere Kenntnis von der politischen und beruflichen Vergangenheit des Dr. B. besitze. Frau von Hahn sagte mir damals zu, die Angelegenheit zu überprüfen, ich bin aber bis heute von ihr über eine Recherche nicht unterrichtet worden."[140]

Einige Jahre später wurden erneut Vorwürfe gegen Bauer erhoben, die sich auf seine Tätigkeit als Filmfunktionär in der NS-Zeit bezogen. In einem Vermerk vom 8. April 1960 verwies Referent Herbert Antoine von der Abteilung IV/D der Senatsverwaltung für Volksbildung auf ein Schreiben der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit Berlin[141] vom 14. Januar 1960, in dem offenbar auch auf eine frühere Mitgliedschaft Bauers in der NSDAP Bezug genommen wurde.[142] Das Schreiben der Gesellschaft ist nicht überliefert, doch müssen die Vorwürfe derart schwerwiegend gewesen sein,[143] dass sich Herbert Antoine und Franz Wallner-Basté, Referatsleiter im Hauptamt Kunst und Literatur der Senatsverwaltung für Volksbildung, persönlich an das Berlin Document Center (BDC)[144] wandten, um entsprechende Unterlagen über eine NSDAP-Mitgliedschaft Bauers beziehungsweise seine frühere Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz von dort zu erhalten.[145] Während ihres Besuches im Document Center erhielten Wallner-Basté und Antoine Einblick in die überlieferten Unterlagen.[146] Da das BDC über die zentrale Mitgliederkartei der NSDAP mit 12,7 Millionen Karteikarten verfügte, bestätigten die vorgelegten Unterlagen wahrscheinlich nicht viel mehr als eine Mitgliedschaft Bauers in der NSDAP. Entsprechende Fotokopien wurden beiden Referenten der Senatsverwaltung zugeschickt, die jedoch im Rahmen unserer Recherchen nicht gefunden werden konnten. Eine sich daran anschließende Besprechung mit Senator Tiburtius im April 1960 sollte die Vorwürfe gegen Bauer abschließend klären. Das Ergebnis dieser Besprechung ist jedoch archivarisch nicht überliefert. Die Unterlagen aus dem BDC schienen Bauer aus Sicht der Senatsverwaltung offenbar aber nicht entscheidend zu belasten.

Der gesamte Vorgang, der sich seit Januar 1960 über mehrere Monate hinzog, belegt jedoch, dass die Senatsverwaltung für Volksbildung über Bauers Mitgliedschaft in der NSDAP sowie wahr-

scheinlich auch seine Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz informiert gewesen war. Personelle Konsequenzen zog Senator Tiburtius aus den vorliegenden Informationen deswegen jedoch nicht. Die millionenfache Mitgliedschaft in der NSDAP, das für Bauer günstig gelaufene Entnazifizierungsverfahren sowie der zwingende Bedarf an Fachleuten sprachen offenbar für Bauer. Nicht zu vergessen ist dabei auch die gesellschaftliche Stimmung der 1950er- und 1960er-Jahre in der Bundesrepublik, die mit dazu beigetragen hat, dass NS-Karrieren in der Bundesrepublik ihre Fortsetzung fanden. Oder wie es Konrad Adenauer bereits 1952 formuliert hatte: „Man schüttet kein dreckiges Wasser aus, wenn man kein reines hat!“[147] In ähnlicher Weise argumentierte auch 2020 der Jenaer Historiker Norbert Frei im Hinblick auf die Karrieren im „Dritten Reich“ und in der Bundesrepublik: „Kontinuität bis zu einem gewissen Grad ist unvermeidlich.“[148]

Ob Senator Tiburtius, der zuständige Abteilungsleiter sowie die mit dem Vorgang befassten Referenten der Abteilung IV/D der Senatsverwaltung für Volksbildung ihr Wissen an ihre Nachfolger in der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst weitergaben, kann nicht abschließend geklärt werden. Völlig überraschend dürften die Enthüllungen über die nationalsozialistische Vergangenheit Bauers dann später für die Senatsverwaltung jedenfalls nicht gewesen sein.

Die letztlich folgenlose Untersuchung der Senatsverwaltung für Volksbildung war aus anderen Gründen für die Fragestellungen dieser Studie recht aufschlussreich. Im Zusammenhang mit der Beschwerde, die gegen den Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin im Januar 1960 bei der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit in Berlin eingegangen war, wurde der vormalige Filmreferent Theodor Baensch gefragt, was ihm über die Tätigkeit Bauers in der Zeit vor 1945 bekannt geworden sei. Dazu erklärte Baensch im Februar 1960: „Ich habe Herrn Dr. Bauer im Jahre 1948 – noch vor der Spaltung – kennengelernt, als er sich bei mir nach Verwendungsmöglichkeiten für seinen Deutschen Spielfilm-Almanach, einer Zusammenstellung der seit 1929 entstandenen Tonfilme, erkundigte. Dr. Bauer war damals Angestellter des Filmbüros der britischen Militärverwaltung (mit Sitz im heutigen Vorstandsgebäude des DGB in der Schlüterstraße. […] Bis Kriegsende war Herr Dr. Bauer in der Reichsfilmkammer (in ihrer zentralen

Dienststelle in der Meinecke-Straße) angestellt,[149] in der er auch seine Referendar-Ausbildung erhielt. […] Über Herrn Dr. Bauer weiß ich, dass auch ihm eine Reihe von Schauspielern zu Dank verpflichtet sind, weil er sie durch seinen persönlichen Einfluss vor einem Arbeitseinsatz in den Fabriken oder anderen Kommandierungen hat bewahren können. Zu anderen selbständigen Entscheidungen hatte er aber wohl als ein verhältnismäßig junger Mann eine Möglichkeit noch nicht. Seiner Wachsamkeit ist es aber zuzuschreiben, dass die jetzt im Document-Centre [sic!] befindliche Kartei der Mitglieder der Reichsfilmkammer erhalten blieb. Die britischen Besatzungsbehörden hatten sich jedenfalls, vielleicht in Würdigung dieses Umstandes, schon früh von seiner Vertrauenswürdigkeit überzeugen lassen. Für die Leitung der Berliner Festspiele habe ich ihn im Spätsommer 1950 dem damaligen Leiter der USA-Filmstelle Herrn Oscar Martay vorgeschlagen. Das Projekt, in Berlin Filmfestspiele zu veranstalten, hatten zu jener Zeit Herr Martay und der damalige Abend-Redakteur Herr Dr. Wolfgang Barthel an mich herangetragen. Mein Vorschlag fand auch sofort die Billigung der zuständigen französischen und britischen Besatzungsstellen.“[150]

Eine frühere Mitgliedschaft Bauers in der NSDAP war Baensch im Februar 1960 offenbar noch nicht bekannt. Der Besuch im Berlin Document Center fand einige Wochen später statt. In seinem Vermerk findet sich indes jenes Argument wieder, das Bauer selbst wiederholt für seine moralische Entlastung seiner Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz herangezogen hatte: seine Hilfsbereitschaft gegenüber den durch das nationalsozialistische Regime bedrohten Schauspielern und Berufskollegen. Tobias Hof hat bereits in seiner Studie auf die Behauptung Bauers in dessen Entnazifizierungsverfahren verwiesen, dass er nur auf seinem Posten in der Reichsfilmkammer beziehungsweise der Reichsfilmintendanz geblieben sei, um illegal UK-Stellungen zu vergeben und dadurch vielen Filmschaffenden bewusst das Leben zu retten.[151] Verschiedene Entlastungszeugen hatten die damaligen Aussagen Bauers bestätigt.

Hof macht in seiner Studie jedoch auf zahleiche Unstimmigkeiten und Widersprüche in Bauers damaliger Verteidigungsstrategie aufmerksam. So habe bereits die Entnazifizierungskommission festgestellt, dass die Erteilung von UK-Stellungen nicht per se Bauers

Gegnerschaft zum nationalsozialistischen Regime beweise, da es die Aufgabe der Reichsfilmintendanz gewesen sei, die Filmbranche vor personellen Verlusten zu bewahren, um den laufenden Produktionsbetrieb nicht zu gefährden. So habe Bauer offenbar nur Filmschaffende vom Wehrdienst und dem Volkssturm befreit, die nachweislich in Filmprojekten eingebunden waren. Fraglich bleibt auch, wie groß sein Einfluss und sein Entscheidungsspielraum bei der Erteilung von UK-Stellungen tatsächlich gewesen war.[152] Baensch benutzte die Erzählung Bauers offenbar jetzt auch ganz bewusst, um seine frühere Empfehlung für Bauer als Festspielleiter zwei Jahrzehnte später noch einmal zu rechtfertigen. Senator Tiburtius wertete Bauers Einlassung über seine Vergangenheit offenbar auch zu dessen Gunsten, sodass dieser auf seinem Posten verbleiben konnte. Die NSDAP-Mitgliedschaft beziehungsweise seine frühere Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz spielten nunmehr keine ausschlaggebende Rolle mehr.

Einige Jahre später tauchten erneut Vorwürfe gegen Alfred Bauer auf. Den Anlass hierzu bildeten der 60. Geburtstag Bauers und die Würdigung des Jubilars in der Presse 1971. Der Referent Reinstein-Strauss von der Unterabteilung III/a der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst berichtete im November 1971 in einem Vermerk für seinen Abteilungsleiter über ein fernmündliches Gespräch mit einem Herrn Petzoldt aus Hamburg.[153] Der Anrufer sprach demnach sein Befremden darüber aus, dass bei den Ehrungen von Bauer in den Berliner Tageszeitungen seine Zugehörigkeit zur NSDAP und seine Tätigkeit bei der Reichsfilmkammer nicht erwähnt worden seien. Bauer sei „die rechte Hand" des Beauftragten der Filmkammer Deutschland unter der Führung von Goebbels gewesen.[154] Der Anruf habe dem Zweck gedient, zum Ausdruck zu bringen, dass eine Auszeichnung den Senat von Berlin oder die Bundesrepublik Deutschland aufgrund der Tätigkeit Bauers vor 1945 nicht gerechtfertigt sei. Eine Reaktion der Senatsverwaltung ist nicht überliefert. Es darf angenommen werden, dass die erneut vorgebrachten Vorwürfe gegen Bauer nicht aufgegriffen wurden und lediglich als Aktennotiz zur Kenntnis genommen wurden.

Konsequenzen als Leiter der Berliner Filmfestspiele musste Bauer bis zum Ende seiner Amtszeit nicht mehr befürchten. Auch in der Senatsvorlage für die Sitzung vom 23. November 1976, in der die

Verleihung des Titels Prof. E. h. (Professor Ehrenhalber) als außerakademische Ehrung für Bauer empfohlen wurde, findet sich kein Hinweis auf seine frühere Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz oder seine NSDAP-Mitgliedschaft.[155] In dem Senatsbeschluss vom 23. November 1976 hieß es abschließend zur Begründung: „Die unterschiedlichen Aktivitäten und die vorliegenden Arbeitsergebnisse lassen Herrn Dr. Alfred Bauer als einen verdienstvollen Filmhistoriker erkennen, dessen hohe wissenschaftliche Qualifikation unbestreibar ist und der sowohl im nationalen wie auch im internationalen Rahmen das ihm gebührende Ansehen erworben hat."[156]

Trotz der bis dahin der Senatsverwaltung bekannt gewordenen Informationen über die zumindest widersprüchliche Tätigkeit Bauers vor 1945 verlieh ihm der Regierende Bürgermeister von Berlin, Klaus Schütz, am 17. Februar 1977 den Titel eines Professors h. c. (*honoris causa*, ehrenhalber) „für hervorragende Verdienste um die Internationalen Filmfestspiele Berlin und auf dem Gebiet der Filmwissenschaft und Filmgeschichte".[157]

Festzuhalten bleibt, dass die Rolle Bauers im Nationalsozialismus den zuständigen Senatsverwaltungen, insbesondere auch den zuständigen Senatoren Tiburtius und Stein nicht gänzlich unbekannt gewesen war. Hinweise auf die Tätigkeit Bauers in der Reichsfilmintendanz gab es bereits seit 1953, die zunächst aus Gerüchten von Insidern gespeist wurden und dann auch einem gewissen Kreis in der Filmbranche der Nachkriegszeit bekannt waren. Ein gut gehütetes Geheimnis war seine Karriere in der Filmbranche während der NS-Zeit somit nicht. In diesem Zusammenhang ist zugleich die Verteidigung beziehungsweise Relativierung von Bauers nationalsozialistischer Vergangenheit durch einen NS-Widerständler wie Theodor Baensch zu erklären.[158] Offenbar hielt man an ihm aufgrund seiner kommunikativen Fähigkeiten als Festspielleiter, seiner persönlichen Netzwerke und Verbindungen zur internationalen Filmbranche und seines außergewöhnlichen Organisationstalents bis zuletzt fest.

In Anbetracht der intern bekannten Vorwürfe gegen Bauer kann die akademische Würdigung in Form einer Ehrenprofessur im Februar 1977 jedoch als bewusste Ausblendung unbequemer Wahrheiten über die Rolle von Funktionären der NS-Filmwirtschaft bewertet werden. Auch eine Auseinandersetzung mit der Funktion

des deutschen Filmwesens innerhalb der NS-Diktatur und dessen Beitrag zur Stabilisierung und Legitimierung der NS-Herrschaft wurde zum damaligen Zeitpunkt als nicht notwendig erachtet. In dieser Hinsicht wäre es notwendig, nicht nur Bauers Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz, sondern generell die Rolle von NS-Filmfunktionären in den gesellschaftlich-politischen Kontext der NS-Zeit einzuordnen. Auf diese Weise könnten auch deren Rechtfertigungsstrategien sowie der Umgang mit ihnen in der Filmbranche der frühen Bundesrepublik weiterführend bewertet werden.

Bauers Konflikte mit Vorgesetzten und Kollegen

25 Jahre lang übte Alfred Bauer die Funktion des Leiters der Internationalen Filmfestspiele aus. Dass er erst mit Erreichen der Altersgrenze aus seinem Amt ausschied, war allerdings keineswegs in Stein gemeißelt. Vielmehr prägten Konflikte wiederholt das Verhältnis zwischen Bauer und seinen Vorgesetzten in der Senatsverwaltung West-Berlins, die mehrfach zu Situationen führten, in denen seine Weiterbeschäftigung mehr als fraglich war. Entsprechend führte die Senatsverwaltung schließlich eine eigene Personalakte mit zahlreichen Vorgängen über Konflikte und Auseinandersetzungen rund um Alfred Bauer.[159] Aus dieser geht hervor, dass Bauer über die Jahre immer wieder um eine bessere Vergütung, die entsprechende Anerkennung als Festspielleiter sowie eine bessere Ausstattung seines Organisationsbüros kämpfte. Zugleich verdeutlichen die Dokumente aber auch, dass Bauer Konflikten keineswegs aus dem Weg ging, sofern er es für notwendig hielt oder er sich persönlich angegriffen fühlte.

Die für die Filmfestspiele zuständige Senatsverwaltung für Volksbildung war von Anfang an darum bemüht, möglichst alle Entscheidungen im Senat selbst zu treffen und die Handlungsspielräume Bauers so gering wie möglich zu halten. Bauer wiederum beanspruchte nicht nur in allen künstlerischen Belangen, der Haushaltsführung und der Filmauswahl, sondern auch in Personalentscheidungen das letzte Wort. Aus dieser Konstellation ergab sich ein ständiges Spannungsverhältnis. Bauers eigenmächtige Entscheidungen erregten dabei in zunehmendem Maße die zuständigen

Mitarbeiter in der Senatsverwaltung für Volksbildung. Senator Joachim Tiburtius versuchte, im Unterschied zu seinem Nachfolger Werner Stein,[160] die aufkommenden Konflikte nicht eskalieren zu lassen und hielt an Bauer als Festspielleiter trotz der immer wieder aufbrechenden Meinungsverschiedenheiten fest. Formal war Tiburtius der Vorgesetzte des Festspielleiters, doch wandte sich Bauer mit seinen Forderungen und Anliegen oft direkt an den Regierenden Bürgermeister oder das Bundesministerium des Innern, ohne den Senator auch nur zu informieren. In den 1960er-Jahren stand Bauer deshalb kurz vor seiner Entlassung.

In der Senatsverwaltung für Volksbildung waren Herbert Antoine als Referent für Rundfunkangelegenheiten beziehungsweise in der Abteilung III D (Funk und Fernsehen) der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst sowie Theodor Baensch als Filmreferent in der Senatsverwaltung für Volksbildung für die Filmfestspiele zuständig. Direkte Arbeitsbeziehungen im Hinblick auf die Programmgestaltung gab es seit 1951 zudem zwischen der Leitung der Filmfestspiele und Franz Wallner-Basté vom Hauptamt Kunst und Literatur der Senatsverwaltung für Volksbildung. Seit 1964 war die Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst für die Filmfestspiele zuständig. Hier gehörte Friedrich Kanter als stellvertretender Leiter der Abteilung III zu den heftigsten Kritikern des Festspielleiters. Weisungsberechtigt war in erster Linie auch Abteilungsleiter Harald Ingensand. Filmreferent in der Senatsverwaltung Wissenschaft und Kunst wurde Frank Schwerin. Auch mit der Senatsverwaltung für Finanzen beziehungsweise dem für die Haushaltsführung zuständigen Friedrich Lange gab es heftige Auseinandersetzungen um die finanzielle Ausstattung der Festspiele. Lange war im Grunde kein Freund der Festspiele und sah in ihnen nicht ein Prestigeobjekt West-Berlins, sondern eher eine finanzielle Belastung des stets angespannten Senatshaushalts.

Da die Bundesregierung seit 1955 auch offiziell Mitträger der Filmfestspiele Berlin war, gab es engere Arbeitsbeziehungen zum Bundesministerium des Innern (BMI), dem Presse- und Informationsamt der Bundesregierung und zum Auswärtigen Amt. Bauer pflegte enge Kontakte zum Leiter des Referates Presse, Rundfunk, Film des BMI, Carl-Heinz Lüders.[161] Die Korrespondenz zwischen ihnen zeugt von einem eher kollegialen Verhältnis. Lüders unterstützte

Bauer beispielsweise in dessen Abwehr von Bemühungen der Senatsverwaltung, seine Kompetenzen bei der Filmauswahl zu beschneiden. In einigen Fällen wandte sich Bauer auch erfolgreich an Staatssekretär Ernst Benda im Bundesministerium des Innern, um seine persönlichen Anliegen, wie zum Beispiel Vertragsverlängerungen beziehungsweise Neuverhandlungen über seinen Arbeitsvertrag mit dem Senat von Berlin, vorzutragen. Lüders beziehungsweise das BMI legten bei ihrer Bewertung neuer deutscher Spielfilme den Schwerpunkt auf das Verhindern von unsittlichen, kommunistischen, antireligiösen, militaristischen sowie nationalsozialistischen Inhalten.[162]

Bauer, das zeigt seine Rolle im Auswahlverfahren für die Berliner Filmfestspiele, teilte durchaus die konservativen Ordnungsvorstellungen des Bonner Filmreferats. Auch die generelle Ausrichtung der Filmpolitik des BMI stand nicht im Gegensatz zu Bauers Auffassungen über die Wirkungen des Films in der Öffentlichkeit. So sprach sich Lüders in einem Brief an Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard vom Juni 1951 dafür aus, „alle verfassungsrechtlich einwandfreien Wege zur Führung der öffentlichen Meinung und politischen Erziehung der Bevölkerung“[163] mit filmischen Mitteln auszunutzen. Denn die Bedeutung des Films als „Mittel der Menschenformung und Massenerziehung“ sei ja bereits von den totalitären Mächten klar erkannt worden. Bauer betonte in seinen öffentlichen Beiträgen zwar stets seine unpolitische Auffassung vom Medium Film. Gleichwohl sah er wie Lüders durchaus die Möglichkeiten, die der Film für die Meinungsbildung in der Bevölkerung bot. Allerdings ging sein Glauben an die starke Medienwirkung nicht so weit, den Film – wie Lüders – hauptsächlich als einen politischen Faktor zu sehen. Einig waren sich Lüders und Bauer jedoch über die mangelnde künstlerische Qualität der deutschen Nachkriegsfilme. Beide hatten wiederholt betont, dass der deutsche Film früher künstlerisch exzellent gewesen sei und auf Weltmarktniveau rangiert hätte. Nun könne er kaum mit ausländischen Filmen, insbesondere amerikanischen und französischen Produktionen konkurrieren.

Die Senatsverwaltung für Volksbildung sah die dominante Rolle Bauers bei der Vorbereitung und Organisation der Festspiele durchaus kritisch, konnte sich damit jedoch zunächst ganz

gut arrangieren, wie Franz Wallner-Basté in einem Schreiben an Tiburtius vom Oktober 1953 einräumte: „Das Programm für die Festwochen entsteht aus einer Wechselwirkung der Intentionen des künstlerischen Leiters und seinen Verhandlungen im In- und Ausland."[164] Er selbst, so räumte Wallner-Basté in dem Schreiben ein, sei mit dem ihm übertragenen Auftrag, für die Berliner Festwochen und für die Internationalen Filmfestspiele 1954 den Organisationsplan sowie das vorläufige Programm aufzustellen, gescheitert. Der Beirat der Internationalen Filmfestspiele Berlin hatte wiederum nur begrenzten Einfluss auf die Programmgestaltung, da er lediglich Empfehlungen aussprechen konnte.[165]

Bereits 1954 wäre es aber beinahe zu einem Ende der Tätigkeit Alfred Bauers als Festspielleiter gekommen. Insbesondere in der Senatsverwaltung für Finanzen hatte es von Beginn an starke Vorbehalte gegenüber den Filmfestspielen gegeben, die entsprechend unterfinanziert waren. Der zuständige Senatsrat Friedrich Lange war zudem unzufrieden mit der – wie der Filmhistoriker Wolfgang Jacobsen schreibt – unkonventionellen Haushaltsführung Bauers, die offenbar nicht immer den Verwaltungsvorschriften entsprach.[166] Langes Vertragsentwurf für die IV. Filmfestspiele 1954, der Alfred Bauer am 23. Dezember 1953 von der Personalstelle des Senators für Volksbildung vorgelegt wurde, sah jedenfalls entgegen mündlicher Zusagen eine Vertragsdauer nur bis zum 30. September 1954 und darüber hinaus noch eine Kürzung der Bezüge des Festspielleiters vor. Beschäftigungszeiten der Dolmetscherin und der Presseassistentin sollten ebenfalls gekürzt werden und die Stelle des Leiters der Rahmenveranstaltungen, die Gerd Grassmé innehatte, war nicht mehr vorgesehen.

Bauer empfand diese Vorgaben als Brüskierung und trat unmittelbar nach Weihnachten 1953 von seinem Amt zurück, nicht ohne allerdings zugleich Beschwerden innerhalb der Filmwirtschaft, also bei der SPIO in Wiesbaden, sowie beim Berliner Verband der Filmtheater zu führen. Ein Gespräch mit Theodor Baensch nach der Jahreswende und ein Machtwort des Senators Joachim Tiburtius führten schließlich dazu, dass die Senatsverwaltung auf Bauers Forderungen einging, woraufhin dieser am 4. Januar 1954 seine Amtsgeschäfte wieder aufnahm.[167]

Schon drei Jahre später stand die Weiterbeschäftigung des Filmfestspielleiters erneut auf der Kippe. Im Februar 1957 wandte sich Alfred Bauer an Senator Joachim Tiburtius mit der Bitte, die Nachfolge von Walter Paproth als geschäftsführendem Direktor der Deutschen Oper antreten zu dürfen.[168] Offen erklärte er dabei: „Wie Sie wissen, sind die Arbeitsbedingungen bei den Filmfestspielen für mich auch nach sechs Jahren die denkbar ungünstigsten, so dass ich mich gezwungen sehe, mich ernsthaft um eine andere Stellung zu bemühen."[169] Bauer verwies dabei deutlich auf die „wiederholte Weigerung des Senats, mir eine angemessene Aufwandsentschädigung und eine Altersversorgung zuzugestehen". Wie ernst es Bauer mit seinem Anliegen war, die Festspielleitung wirklich aufzugeben, lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren. Jedenfalls nutzte er die Gelegenheit auch, um an seiner eigenen biografischen Legende zu arbeiten, indem er erklärte: „Durch die allgemeinen Berliner Verhältnisse bedingt, erhielt ich bisher nur Angebote aus dem Ausland und aus dem Bundesgebiet. Ich machte von diesen großzügigen Angeboten noch keinen Gebrauch, weil es mir immer absurd erschien, meine Wahlheimat Berlin, in der ich auch in den schwersten Jahren 1944–1946 verblieb, aufzugeben. Nur aus diesem Grund nahm ich die vielen Unbilden, die das Amt des Leiters der Filmfestspiele mit sich brachte, auf mich."[170]

Diese Aussage dürfte auch Joachim Tiburtius ein Schmunzeln abgerungen haben, inszenierte sich doch Bauer in dieser Diktion als ein in die Position des Festspielleiters gedrängtes Opfer der Umstände, der die Mühen seiner Arbeit offenbar nur aus Liebe zu Berlin verrichte. Auch im Hinblick auf seine Eignung für den Posten des Opern-Direktors nutzte Bauer ein biografisch verfälschtes Argument, indem er auf seine Erfahrungen als „Besetzungschef der Ufa" verwies.[171]

Alfred Bauers Schreiben kam nicht von ungefähr: Bereits im August 1956 hatte er sich mit Tiburtius auf eine Anhebung seiner Bezüge und eine Verbesserung seiner vertraglichen Situation, also eine Entfristung seines Vertragsverhältnisses mit dem Senat geeinigt. Offenbar zog sich der Beschluss über eine entsprechende Senatsvorlage allerdings bis über den Jahreswechsel hinaus, weshalb Bauer reagierte und sich im Januar 1957 an Tiburtius wandte: „Meine

Vertragssache läuft nunmehr schon sieben Monate und kommt nicht weiter. Sie werden verstehen können, dass ich jetzt endlich Klarheit darüber haben muss, ob der Senat bereit ist, mir für die dem Lande Berlin geleisteten Dienste angemessene Vertragsbedingungen zuzugestehen. Da ich mich über andere mir vorliegende Angebote bis Mitte Februar bzw. zum 1. März ds. Jrs. entscheiden muss, ist die Angelegenheit sehr eilbedürftig."[172] Strategisch auch Risiken in Kauf nehmend, nutzte Bauer das Argument anderer Angebote gezielt, um Druck auf den Senat auszuüben.

Obwohl sich die Vertragsverhandlungen dann noch ein ganzes Jahr hinzogen, blieb Bauer auf seinem Posten als Festspielleiter, was auch damit zu tun hatte, dass er zumindest von Tiburtius die entsprechende Rückendeckung und Wertschätzung erhielt. In seiner Begründung für die Anpassung des Vertragswerks mit Bauer erklärte Tiburtius jedenfalls mit Nachdruck gegenüber seinen Kollegen in der Senatsverwaltung: „Herr Dr. Bauer leitet die Berliner Filmfestspiele seit ihrer Gründung im Jahre 1950. Es ist vornehmlich sein Verdienst, dass Berlin heute neben Cannes und Venedig an der Spitze der Internationalen Filmfestspiele steht. […] Berlin als hauptsächlicher Träger der Filmfestspiele ist wesentlich daran interessiert, sich Herrn Dr. Bauer in seiner Stellung als Geschäftsführer der Internationalen Filmfestspiele Berlin zu erhalten, damit eine kontinuierliche Fortführung dieser international anerkannten kulturellen Veranstaltung gewährleistet ist."[173]

Bauers „Methode", als Festspielleiter zurückzutreten, um seine Interessen durchzusetzen, war schließlich erfolgreich.[174] Im Februar 1958 unterzeichnete er zusammen mit Tiburtius einen Arbeitsvertrag, der seinen Intentionen im Wesentlichen entsprach.[175]

Die wiederholten Klagen Bauers über unzureichende Arbeitsbedingungen waren nicht aus der Luft gegriffen. Die enorme Menge an Arbeit, die in der Vor- und Nachbereitung sowie erst recht während der Filmfestspiele anfiel, wurde von einem nur verhältnismäßig kleinen Stab geleistet. So beschäftigte das gemeinsame Büro der Berlinale und der Festwochen 1963 insgesamt 18 feste Mitarbeiter.[176] Zur unmittelbaren Vorbereitung der Filmfestspiele wurden allerdings zudem zahlreiche Simultanübersetzer, Presseassistenten, Kraftfahrer etc., insgesamt etwa 150 Personen, benötigt. Auch für die

Mitarbeiter der IFB-Verwaltung stellten die Wochen vor und während der Berlinale eine außergewöhnliche zeitliche Belastung dar. So verzeichnete die Assistentin des Pressechefs der IFB Hans Borgelt allein im Juni 1956 326,6 Überstunden. Arbeitstage mit 18 Stunden oder mehr bildeten dabei eher die Regel als die Ausnahme.[177]

Die Überstundenproblematik wurde zu einem Streitpunkt zwischen Bauer und der Senatsverwaltung, als es um die Übernahme der Kosten beziehungsweise den zu leistenden Abbau dieser Stunden ging. Der Streit führte schließlich zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen dem Stellvertreter Alfred Bauers und dem Berliner Senat. Seit 1951 war Gerd Grassmé – zunächst noch zeitlich befristet angestellt – für die Filmfestspiele tätig. Bauer, der gegenüber Senator Tiburtius das stetig wachsende Aufgabenpensum wiederholt betonte, setzte sich schließlich 1955 mit seinem Wunsch durch, Grassmé als stellvertretenden Festspielleiter anzustellen.[178] Ab 1957 richtete der Senat dann eine Planstelle für Grassmé ein. Trotz der institutionellen Verstetigung der Festspielorganisation leistete Grassmé auf Bauers Anordnung hin allein in der Zeit vom 1. Mai bis zum 2. Juli 1963 insgesamt 416 Überstunden.[179] Da sich der Senat weigerte, die Überstunden auszubezahlen, die aufgrund der auch nach den Festspielen anfallenden Arbeiten nicht einfach abgebaut werden konnten, kam es zum Rechtsstreit vor dem Berliner Arbeitsgericht, das zugunsten des Klägers Grassmé urteilte. Allerdings wurden die Fähigkeiten des Stellvertreters von Bauer im Senat durchaus geschätzt. Im Februar 1964 wechselte Gerd Grassmé in das Senatspresseamt und übernahm dort das Ressort Film, Funk und Fernsehen. In dieser Funktion wurde er auch damit beauftragt, die entsprechende Öffentlichkeitsarbeit für die Filmfestspiele aufseiten der Stadt Berlin zu leisten.[180]

Auch jenseits der Überstundenproblematik zeigte sich, dass die Arbeitswelt der 1950er-Jahre sich von der heutigen deutlich unterschied. Ein Vorfall mit der Presseassistentin verdeutlicht dies: Am 27. Mai 1959 war es zu einem Verkehrsunfall gekommen, an dem sie und noch eine weitere Mitarbeiterin der Presseabteilung beteiligt waren. Nach der polizeilichen Auskunft der Mitarbeiterin waren beide nach Beendigung ihres Dienstes gegen 22 Uhr in die Bar des „Hotel Zoo“ gefahren. Dort nahmen sie neben einer Mahlzeit jeweils

auch zwei „Wisky-Soda [sic!] sowie 2 Cognac“ zu sich, ehe sie sich gegen 24 Uhr mit einem Pkw auf den Heimweg begaben. Auf dem Kurfürstendamm verlor die Fahrerin dann die Kontrolle über das Fahrzeug und kollidierte mit einem parkenden Auto. Die beiden Frauen erlitten bei dem Unfall Verletzungen, die ärztliche Behandlungen und Krankschreibungen nach sich zogen.[181] Offenbar handelte es sich dabei nicht um einen einmaligen Vorgang, wie eine scharfe Rüge Bauers nahelegt, als er die Presseassistenz daraufhin hinwies: „Aus gegebener wiederholter Veranlassung untersage ich Ihnen hiermit jeglichen Alkoholgenuss während der Dienstzeit bzw. bei Ihrem Aufenthalt im Büro. Außerdem ist der Ausschank von alkoholischen Getränken an Gäste bzw. Besucher Ihres Büros nicht statthaft. Ich mache Sie darauf aufmerksam, dass ich für den Fall [d]er Nichteinhaltung meiner Anordnung gegen Sie die letzten Konsequenzen ziehen muss.“[182]

Nachdem Bauer in den Anfangsjahren der Filmfestspiele um eine kollegiale Zusammenarbeit mit dem Filmreferenten Theodor Baensch bemüht gewesen war, hielt er es in den 1960er-Jahren nicht mehr für nötig, sich in Fragen der IFB mit dem jetzt zuständigen Referenten Frank Schwerin abzusprechen. So hieß es in einem Vermerk von Schwerin vom Februar 1964: „Die Zusammenarbeit zwischen dem Filmreferat und der Filmfestspielleitung ließ in den vergangenen Jahren sehr zu wünschen übrig, da Herr Dr. Bauer es vorzog, in allen wichtigen Angelegenheiten mit Herrn Senator Tiburtius persönlich zu verhandeln. Dem jeweiligen Filmreferenten teilte er dann lediglich das Ergebnis dieser Besprechungen mit und nahm ihm somit die Möglichkeit, eigene Initiative zu entfalten.“[183] Bauer neige ganz allgemein dazu, das Filmreferat als nicht kompetent anzusehen. Es sei auch sehr schwer, ihn davon zu überzeugen, dass die Filmfestspiele Berlin nicht die besten auf der Welt seien. Bauer sperre sich deshalb hartnäckig gegen Versuche, die Filmfestspiele organisatorisch und inhaltlich zu verbessern.

Nach der Bildung der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst und der Wahl von Werner Stein[184] zum Senator im April 1964 nahmen die Differenzen zwischen Bauer und der West-Berliner Verwaltung zu. Die jetzt zuständige Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst wollte die Eigenmächtigkeiten Bauers im Gegensatz zur

vormaligen Senatsverwaltung für Volksbildung nicht mehr länger tolerieren. Abteilungsleiter Harald Ingensand klagte gegenüber dem Senator im November 1964, „vor welchen Schwierigkeiten die ordnungsgemäße Durchführung der Dienstaufsicht über die Internationalen Filmfestspiele ständig gestellt ist. […] Herrn Dr. Bauer müsste einmal, am besten mündlich, nachdrücklich klar gemacht werden, dass die Erschütterungen des Vertrauensverhältnisses zwischen der Leitung der Internationalen Filmfestspiele und unserem Hause, über die er sich gegenüber Dritten letzthin öfters beklagt hat, allein auf sein Verhalten zurückzuführen [sind].“[185]

Während der XV. IFB schrieb Ingensand am 29. Juni 1965 an Bauer: „Eine Reihe von Erfahrungen der jüngsten Zeit veranlassen mich, Sie als den Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin daran zu erinnern, dass es sich bei den IFB um eine Einrichtung des Landes Berlin und insofern um eine nachgeordnete Dienststelle der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst handelt. Ich habe insbesondere den Eindruck, dass Sie die Absichten und Pläne des Senators für Wissenschaft und Kunst nicht immer mit der nötigen Überzeugung und mit dem persönlichen Engagement ausführen. Sie sind, sehr geehrter Herr Doktor Bauer, für Organisation, Ablauf und Verwaltung der IFB zwar verantwortlich, doch stets den Weisungen unterworfen, die Ihnen der Herr Senator Professor Dr. Stein oder aber die von ihm dazu berufenen Mitarbeiter erteilen.“[186]

Ingensand gehörte in der Folgezeit zu den heftigsten Kritikern des Festspielleiters. Anlass des Schreibens war das eigenmächtige Vorgehen Bauers, den vom Presse- und Informationsamt des Landes Berlin finanzierten Dokumentarfilm „Ein Tag in Berlin“ auf Wunsch von Senatspressechef Egon Bahr ohne Kenntnis der Senatsverwaltung und ohne Absprache mit dem Auswahlkomitee kurzfristig in die Informationsschau der IFB 1965 aufzunehmen.[187] Der Senator wertete dies als einen eklatanten Verstoß gegen die Richtlinien der IFB sowie gegen seine Weisung, in allen Sonderfragen die Entscheidung der Senatsverwaltung einzuholen. Nachdem die nachträglich vorgenommene Abstimmung über die Aufnahme des Films in das Programm im Auswahlkomitee unentschieden ausgegangen war, entschied der Senator, den Film zu zeigen.[188]

Zu einem regelrechten Eklat kam es während der Beratungen im Hauptausschuss des Abgeordnetenhauses über den Haushalt des Senats im Oktober 1966. Bauer attackierte während der Aussprache den von Senator Stein vorgelegten Etat für die Filmfestspiele des Jahres 1967. Stein musste tatenlos zusehen, wie Bauer behauptete, mit den ihm von der Senatsverwaltung für das Jahr 1967 zur Verfügung gestellten Mitteln die Internationalen Filmfestspiele nicht mehr durchführen zu können. Stein bezeichnete das Vorgehen Bauers in seinem Schreiben an ihn vom 25. Oktober 1966 als einen unglaublichen und nicht zu akzeptierenden Vorgang. „Sie scheinen sich offenbar nicht bewusst zu sein, dass Sie mir gegenüber Ihre Loyalitätspflicht verletzt haben. Ich muss mir deshalb vorbehalten zu prüfen, ob ich hieraus Folgerungen ziehe."[189] Stein erklärte sich bereit, Bauer aus dem laufenden Arbeitsvertrag zu entlassen, falls dieser aus den vergangenen Vorfällen keine Konsequenz ziehen wolle. Er, so betonte Stein noch einmal, trage die volle politische Verantwortung für die vom Bund geförderte Einrichtung des Landes Berlin. „Wen[n] Sie als der leitende Mitarbeiter dieser Einrichtung nicht bereit sind, diesen entscheidenden Grundsachverhalt stets zu beachten, wird daraus zwangsläufig die Vertrauensfrage zu stellen sein."[190]

Aufgrund von erneut erhobenen Vorwürfen gegen den Festspielleiter fand am 24. Januar 1967 bei Abteilungsleiter Reinhard Wilke eine Aussprache mit Bauer statt, in der ihm vorgehalten wurde, immer wieder gegen mehrmalige und endgültige Anordnungen des Senators, des Senatsdirektors und der übrigen Senatsverwaltung anzugehen oder sie zu umgehen.[191] Dies könne nicht länger geduldet werden. Bauer zeigte sich jedoch weiterhin unbeeindruckt und vertraute auf seine vermeintlich unangreifbare Position als Festspielleiter. Er berief sich wiederholt auf die Freiräume, die ihm Senator Tiburtius in den vergangenen Jahren zugestanden hatte: „Wie ich schon des öfteren ausführte, u. a. in meinem Schreiben vom 11. 11. 66, erfolgten die von Ihnen gerügten Handlungen mit ausdrücklicher Zustimmung Ihres Herrn Amtsvorgängers. Meine Handlungsweise brachte den Festspielen nachweislich keinen Schaden, sondern Nutzen."[192]

Doch zu diesem Zeitpunkt war Bauers Position schon lange nicht mehr unumstritten. Dies zeigte sich während der Umwandlung der Berliner Festspiele in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung

(GmbH) 1966 beziehungsweise 1967. Die Filmfestspiele wurden mit der Gründung der GmbH im März 1967 fester Bestandteil der Berliner Festspielveranstaltungen (Theatertreffen, Festwochen, Jazz-Festival, Fernsehwettbewerb und Filmfestspiele). Die Bundesregierung und das Land Berlin wurden alleinige Gesellschafter der Festspiele GmbH.[193] In den Verhandlungen zwischen dem Bundesministerium des Innern und dem Berliner Senat gab es zunächst Unstimmigkeiten darüber, ob die Spitzenfunktionen der GmbH (Geschäftsführer und die zwei künstlerischen Leiter) in Personalunion wahrgenommen werden sollten.

Bauer fürchtete in diesem Fall um seine Position und seine Zuständigkeiten. So schrieb er im November 1966 an das Bundesinnenministerium: „Ich darf Sie nochmals sehr herzlich bitten, Ihren entscheidenden Einfluss geltend zu machen, dass bei der Konzeption der neuen Organisationsform der Festspiele keinerlei Schmälerung meiner 16 Jahre alten, mir vertraglich zugesicherten Vollmachten und keine Minimierung meines bisherigen Verantwortungsbereichs eintreten. Bitte wollen Sie auch verstehen, dass es mir nicht zugemutet werden kann, einem Geschäftsführer unterstellt zu werden, der in Personalunion Leiter der Festwochen ist. Der Festwochenleiter war dem Leiter der Filmfestspiele 16 Jahre lang gleichgeordnet. Eine Personalunion würde ohne Zweifel das Gleichgewicht zwischen den beiden Veranstaltungen verschieben, wodurch die Filmfestspiele auch in Etatfragen immer den kürzeren ziehen würden.“[194]

Das Bundesinnenministerium setzte sich dann gegen die Senatsverwaltung mit der Variante durch, die Funktionen des Geschäftsführers und der zwei künstlerischen Leiter (Berliner Festwochen und Filmfestspiele Berlin) nicht in Personalunion zu vereinigen. Auf der Gründungsversammlung der Berliner Festspiele GmbH am 7. März 1967 wurden Bauer als Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin mit seinen bisherigen Arbeitsbedingungen sowie Peter Löffler als Leiter der Berliner Festwochen berufen. Senatsrat Reinhard Wilke wurde zum kommissarischen Geschäftsführer bestellt.[195] Auf der konstituierenden Sitzung des Kuratoriums am 17. April 1967 verwies Senator Stein allerdings auf die in den letzten Jahren aufgetretenen Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit Bauer. Zwar sprächen die Erfahrungen für Bauer, doch seine Arbeitsweise gebe Anlass zu

erheblichen Bedenken. Filmreferent Schwerin erklärte, „es könnte der Zeitpunkt kommen, an dem sich die Frage Dr. Bauer oder Fortbestehen IFB stelle“.[196] Staatsekretär Ernst Benda befürwortete als Vertreter des Bundesinnenministeriums im Kuratorium jedoch die Übernahme Bauers zu den bisherigen Konditionen entsprechend seinem noch gültigen Arbeitsvertrag. Der Einfluss und das Wohlwollen des Staatssekretärs sicherten letztlich Bauers Stellung.

Die Verhandlungen über den Abschluss eines neuen Dienstvertrages zogen sich durch wiederholte Einwände Bauers über mehrere Monate hin. Obwohl das Kuratorium der Berliner Festspiele GmbH im Juli 1967 beschlossen hatte, die Verhandlungen mit Bauer auf der Grundlage und der materiellen Basis des noch gültigen Dienstvertrages zu führen,[197] versuchte die Senatsverwaltung die Kompetenzen Bauers deutlich zu beschneiden. So wurde ihm in einem Vertragsentwurf vom November 1967 die Wirtschafterbefugnis entzogen. Bauer sah darin wohl zu Recht eine Verletzung seines bestehenden Vertrages mit dem Land Berlin, in dem ihm sowohl die künstlerische Leitung als auch die Geschäftsführung der Filmfestspiele übertragen worden waren. Daher wandte sich Bauer in einem Schreiben im Dezember 1967 wieder einmal an Staatssekretär Benda: „Ich bin auf keinen Fall gewillt, einen neuen Vertrag zu unterzeichnen, der meinen Verantwortungsbereich und meinen bisherigen Rechtsstand schmälert. Auf Grund meines bestehenden Vertrages mit dem Land Berlin werde ich für die Filmfestspiele auch weiterhin die Prokura beanspruchen, die mir seit 1950 eingeräumt worden ist.“[198] Benda intervenierte daraufhin zugunsten Bauers, wodurch es im Februar 1968 doch noch zu einer einvernehmlichen Einigung und zur Unterzeichnung des Vertrages kam.[199]

Die gefundene Lösung blieb jedoch nicht konfliktfrei. Die Berliner Festspiele GmbH wurde ab 1968 von dem Kulturjournalisten Walther Schmieding als Geschäftsführer geleitet. Im September 1970 eskalierte ein Streit zwischen Bauer und Schmieding, als sich beide zeitgleich für längere Zeit auf Auslandsreisen begaben und kein Stellvertreter benannt wurde. Gegenseitige Schuldzuweisungen veranlassten die Senatsverwaltung schließlich dazu, einen „Mangel an Kooperation zwischen Geschäftsführung und Filmfestspielleitung“[200] zu monieren. Bauer nutzte diesen Anlass, um sich generell über

Schmieding zu beschweren, indem er an Stein schrieb: „Trotz wiederholter mündlicher und schriftlich vorgetragener Bitten hat Herr Schmieding mich auch schon in allen vorhergehenden Monaten seiner Amtsführung nicht über die laufenden Geschäfte der GmbH informiert, sondern mich von nahezu allen internen Etat-Besprechungen ferngehalten."[201]

Schmiedings Entgegnung, dass es sich um unwahre Behauptungen Alfred Bauers handele, konterte dieser wiederum mit Vorwürfen, dass Schmieding „an einer Milderung der zwischen uns entstandenen Spannungen"[202] nicht gelegen sei.

Der Konflikt zwischen Bauer und Schmieding eskalierte spätestens aufgrund der Ereignisse rund um die Skandal-Festspiele des Jahres 1970. Aus dem Streit um die Aufführung des Films „o.k." von Michael Verhoeven, der eine USA-kritische Perspektive auf den Vietnamkrieg warf, war eine generelle Debatte sowohl um die organisatorische als auch um die inhaltliche Ausrichtung der Filmfestspiele entstanden, die in dem Abbruch des Wettbewerbs, dem Rücktritt der Jury sowie den Rücktrittsangeboten von Walther Schmieding und Alfred Bauer endeten.[203] Nachdem zunächst festgelegt worden war, dass Bauer und Schmieding über die Filmfestspiele hinaus ihre Ämter übergangsweise behalten sollten, kam es am 21. September 1970 zu einer entscheidenden Kuratoriumssitzung der Berliner Festspiele GmbH. Im Ergebnis wurde Schmiedings Rücktrittsangebot als Geschäftsführer der Filmfestspiele angenommen, während Bauer gebeten wurde, die Amtsgeschäfte bis zur endgültigen Klärung „einstweilig fortzusetzen".[204] Bauer erklärte sich dazu bereit und verwies zudem auf eigene Initiativen, um den jungen künstlerischen Film in Berlin zu fördern. Senator Stein machte allerdings deutlich, dass er von Bauer darüber hinaus neue Impulse zur Gestaltung des Festivalprogramms erwarte. In der Niederschrift über die Kuratoriumssitzung heißt es dazu: „Herr Stein erwidert, daß die Verdienste von Herrn Bauer um die IFB nicht verkannt würden. In einer Welt, die sich stark wandle, müsse aber jeder bereit sein, sich zur Disposition stellen zu lassen."[205] Erneut war fraglich, ob Bauer als Festspielleiter im Amt verbleiben konnte.

Die Filmfestspiele 1971 sollten offenbar zu einer Bewährungsprobe für Bauer werden. Denn das Kuratorium wollte Bauer zunächst

nur für ein weiteres Jahr beschäftigen, wobei er lediglich mit der Leitung des A-Festivals, aber nicht des neu etablierten „Internationalen Forums des jungen Films" beauftragt werden sollte.[206] Nach weiteren Meinungsverschiedenheiten, ob und inwiefern bestehende Arbeitsverträge Gültigkeit hatten, einigte sich das Kuratorium schließlich am 4. Oktober 1971 – auch nachdem sich die reformierten Filmfestspiele als Erfolg erwiesen hatten – darauf, das Vertragsverhältnis mit Alfred Bauer auf unbestimmte Zeit, aber mit einjähriger Kündigungsfrist zum Schluss eines Kalenderjahres zu verlängern.[207] Letztlich blieb Bauer dann bis zum Ausscheiden aus Altersgründen noch bis Ende November 1976 im Amt.

Die geschilderten Vorgänge zeigen, wie problembehaftet das Verhältnis zwischen Alfred Bauer und den für ihn zuständigen Verwaltungsstellen zeitweise gewesen ist. In der Berliner Senatsverwaltung wurde Bauers eigenmächtiges Handeln, insbesondere auch als Leiter des Auswahlkomitees und seiner in dieser Funktion für die IFB getroffenen Filmauswahl, wiederholt kritisch bewertet, und es stellte sich mehrfach die Frage, ob man mit Bauer weiterarbeiten wolle. Zweifellos war er ein schwieriger, mitunter unberechenbarer Angestellter. Gleichzeitig wurde Alfred Bauer als hervorragender Organisator der Filmfestspiele und bestens vernetzter Filmfunktionär geschätzt. Gerade seine Bereitschaft, seine vielfältigen Kontakte zu nutzen, um immer wieder Fürsprecher zu finden, die auf politischer Ebene zu seinen Gunsten Einfluss nahmen, half ihm, sich in kritischen Situationen an der Spitze der Festspielorganisation zu halten.

Für Alfred Bauer sprachen aber nicht nur seine Kontakte. Aus den ausgewerteten Quellen geht auch hervor, dass er von seinen Vorgesetzten wiederholt aufgrund seiner Verdienste um die IFB und seiner Fähigkeiten als Organisator und Netzwerker geschätzt wurde. Bauer war ein anerkannter Filmfachmann. Seine mitunter unorthodoxen Methoden, seine Eigenmächtigkeiten und seine Streitlust stellten die Bürokratie der Senatsverwaltung jedoch wiederholt vor Herausforderungen. Die 25-jährige Amtszeit Bauers war für ihn selbst letztlich auch geprägt durch den Kampf um eine angemessene finanzielle und materielle Ausstattung – für sich und für die Internationalen Filmfestspiele insgesamt.

Bauers Einfluss auf die Filmauswahl

Auf die Frage, inwieweit sich Bauers Sozialisierung und seine Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz in der NS-Zeit auf sein Weltbild und sein Handeln als Leiter der Berliner Filmfestspiele auswirkten, können anhand der gesichteten Akten nur bedingt Antworten gegeben werden. Indizien hierfür können die Protokolle der Sitzungen der Auswahlkommissionen liefern, in denen über jene Filme entschieden wurde, die zu den Festspielen eingeladen und im Programm gezeigt werden sollten. Bauer spielte in den Auswahlkommissionen nicht nur in den Anfangsjahren eine dominante Rolle.

Bereits während seiner Tätigkeit für die Alliierten in West-Berlin vermittelte Bauer seine Version, dass seine Beschäftigung mit dem Medium Film immer von dem Prinzip des Unpolitischen geleitet worden sei. Der Film, so erklärte er wiederholt, sei für ihn ein künstlerisches und kein politisches Medium. Allerdings sah er den Film zugleich auch als „wichtigen Kulturträger" an, wie er in einer Niederschrift vom Mai 1954 notierte. Der Film sei „[das] wirksamste Mittel zur Verbreitung von Kenntnissen über Eigenarten und Lebensgewohnheiten andrer Nationen, ungeachtet aller Sprachschwierigkeiten, die durch die Synchronisierung überwunden werden. So kann aus einer Vorführung ausgewählter internationaler Filmstreifen eine Veranstaltung werden, die sich ohne Überheblichkeit als Kulturkongress bezeichnen könnte. Als eine Veranstaltung solcher Art möchten wir unsere Filmfestspiele betrachtet wissen."[208]

Als Festspielleiter setzte Bauer alles daran, das von ihm geleitete Filmfest in Berlin als ausschließlich der Kunst gewidmete Veranstaltung zu inszenieren. Gleichwohl war ihm die politische Funktion der IFB als „Schaufenster des Westens" im Kalten Krieg immer sehr wichtig. Die Filmfestspiele, so hieß es bei ihm in einer Notiz vom Mai 1954, „bieten dem Berliner Publikum nicht nur den Ausblick nach draußen. Sie sind auch ein Anziehungspunkt für das Ausland, das uns in jedem Jahr mit einer großen Zahl seiner Regisseure und Schauspieler und namhafter Journalisten aufsucht."[209] Um die Schaufenster-Funktion erfüllen zu können, müssten allerdings sowohl künstlerisch anspruchsvolle als auch publikumswirksame

Filme gezeigt werden. Bauer versuchte als maßgeblicher Akteur, beiden Aspekten bei der Filmauswahl Rechnung zu tragen.

Über die Auswahl der Filme, die von den teilnehmenden Ländern aus ihrer nationalen Produktion zur kostenlosen Vorführung zur Verfügung gestellt wurden und auf den ersten Internationalen Filmfestspielen Berlin (6. bis 18. Juni 1951) gezeigt werden sollten, beriet der im Februar 1951 gebildete Berliner Arbeitsausschuss (Arbeitskomitee). Erwähnenswert ist hierbei das Angebot der Firma Laurit-Films, Buenos Aires, den Film „El Paraiso“[210] unter der Regie Karl Ritters während der ersten Filmfestspiele 1951 zu zeigen.[211] Der Regisseur deutscher Kriegspropagandafilme wie „Pour le Mérite“ (1938), „Legion Condor“ (1939) und „Stukas“ (1941) ging nach Abschluss seines Entnazifizierungsverfahrens im Mai 1949 mit seiner Familie nach Argentinien, wo er 1950 und 1951 den Film „El Paraiso“ drehte, der schließlich 1953 in die Kinos kam. Bauer war nicht abgeneigt, diesen Film in Berlin zu zeigen. Während der Sitzung des Arbeitsausschusses am 10. April 1951 stellte er die Frage, ob „wir einen Film von Karl Ritter in Berlin zeigen können und wollen oder nicht“.[212] Der Filmjournalist Manfred Barthel riet in der Diskussion im Arbeitsausschuss mit Rücksicht auf die ausländischen Reaktionen davon ab, den Film zu präsentieren. Daraufhin schlug Bauer vor, den Namen Karl Ritter zu verschweigen und den Film lediglich als argentinischen Film anzukündigen. Auf diesen Vorschlag reagierte der Filmreferent der Senatsverwaltung, Theodor Baensch, unmittelbar und unmissverständlich: „Ich bitte zur Kenntnis zu nehmen, dass der Senat Berlin als Veranstalter der Filmfestspiele gegen den Film Einspruch erhebt.“[213] Das Protokoll der Sitzung hielt daraufhin fest, dass der Ritter-Film nach einer kurzen Debatte einstimmig abgelehnt wurde.[214]

In einem Brief an Bauer wiederholte Baensch zwei Wochen später seine Ablehnung des Ritter-Films aus grundsätzlichen Erwägungen. So schrieb er: „Der Regisseur Karl Ritter hat sich, was uns von mehreren Seiten nachdrücklich bestätigt wurde, allzu eifrig und an zu prominenter Stelle für die Ziele des Nationalsozialismus eingesetzt, als daß ihm ein Zugang zu unserem hiesigen Kulturleben ohne vorherige ausreichende Rehabilitation vor der deutschen Öffentlichkeit erlaubt werden sollte, wenn er auch unterdessen eine ausländische

Staatsangehörigkeit erworben haben mag. Geschähe das trotzdem, so wäre sicherlich mit unangenehmen Presseerörterungen und anderen störenden Auseinandersetzungen zu rechnen, die das Berliner Ansehen nur schmälern könnten."[215] Im Mai 1951 teilte Baensch der argentinischen Produktionsfirma abschließend mit, dass er im Auftrag des mit der Durchführung der Veranstaltung beauftragten Senators „keine Möglichkeit sehe, den von Ihnen vorgeschlagenen Film ‚El Paraiso' in das Programm der Festspiele einzufügen".[216]

Ganz eindeutig hatte sich Baensch genötigt gesehen, im Arbeitsausschuss der IFB eine rote Linie zu ziehen. Bemerkenswert dabei ist, dass Alfred Bauer zuvor offenbar jegliches Gespür für einen reflektierten und sensiblen Umgang mit politisch belasteten Filmschaffenden abging. Ganz gleich, ob er sich der Brisanz seines Vorschlags, Ritters Namen einfach nur zu verheimlichen, bewusst war oder nicht: Er sah selbst offenbar zu diesem frühen Zeitpunkt, noch vor Beginn der ersten IFB, kein großes Problem darin, mit Karl Ritter einem der exponiertesten NS-Propaganda-Regisseurs eine Bühne zu geben – und das auf einer Veranstaltung, deren Zweck darin bestehen sollte, der Welt West-Berlin als Schaufenster eines nach westlichem Vorbild etablierten Demokratiemodells zu zeigen, das die Stadt von den Fesseln der nationalistischen Vergangenheit lösen sollte. Bauers Vorschlag und die Intervention von Baensch waren in dieser Form in der Geschichte der Berlinale jedoch einzigartig.

In die engere Auswahl für die Filmfestspiele Berlin 1951 kamen folgende deutschen Beiträge: „Dr. Holl" (Rolf Hansen), „Das seltsame Leben des Herrn Bruggs" (Erich Engel), „Eine Frau mit Herz" (Rudolf Jugert), „Das Geheimnis einer Ehe" (Helmut Weiß) sowie die deutsch-österreichische Koproduktion „Das gestohlene Jahr" (Wilfried Fraß).[217] Der Film „Die Dame in Schwarz" von Erich Engel wurde vom Produzenten beziehungsweise Verleiher zurückgezogen und im November 1951 in mehreren Städten in der Bundesrepublik Deutschland uraufgeführt. Die von Bauer ausgewählte Kriminalkomödie „Das weiße Abenteuer" (Arthur Maria Rabenalt) konnte nicht rechtzeitig fertiggestellt werden und lief erstmals im Februar 1952 in Essen.

Von den deutschen Beiträgen für die Festspiele 1951 ist im Hinblick auf unsere Fragestellungen der Film von Rolf Hansen „Dr. Holl. Die Geschichte einer großen Liebe" interessant. Hansen hatte in der

NS-Zeit Filme wie „Der Weg ins Freie“ (1941) oder „Die große Liebe“ (1942) gedreht. Das publikumswirksame Gefühlsdrama „Dr. Holl“ handelt von einem Facharzt, der seine scheinbar unheilbare Patientin aus Mitleid heiratet, um ihr den letzten Wunsch zu erfüllen. Ein Serum, das er selbst entwickelt, rettet sie.[218] Der Film endet schließlich mit einer Liebesehe. Ähnlich wie in seinen Filmen in der NS-Zeit steht ein Liebesdrama im Mittelpunkt der Handlung. Allerdings ist „Die große Liebe“ aus dem Jahr 1942 zugleich auch ein deutscher NS-Propaganda-Spielfilm der UFA und wurde zum kommerziell erfolgreichsten Film in der NS-Zeit.[219] In seiner Verbindung von unterhaltenden und propagandistischen Elementen steht der Film beispielhaft für das nationalsozialistische Kino in der Kriegszeit. Dies insbesondere, als sich abzeichnete, dass ein baldiges Ende des Krieges nicht zu erwarten war und die Mobilisierung der Heimatfront propagandistisch in den Vordergrund der Filmproduktionen rückte.[220] Zugleich kann, wie Karsten Witte meinte, der Film auch politisch ambivalent gesehen werden, denn er enthält unfreiwillig auch ein Stück Realismus.[221]

Der Film „Die große Liebe“ stand auf der Liste, die die britische Militärregierung über jene Filme erarbeitet hatte, die im Hinblick auf ihre politische oder militaristische Tendenz von den Alliierten verboten wurden.[222] Grundlage hierfür war der Befehl des Alliierten Kontrollrats vom 13. Mai 1946, der Filme verbot, „welche nationalsozialistische Propaganda, Rassenlehre und Aufreizung zu Gewalttätigkeiten oder gegen die Vereinten Nationen gerichtete Propaganda enthalten“.[223] Die Filme wurden nach einer Prüfung mit einer Kategorisierung versehen: A (unbedenklich), B (Schnittauflagen) oder C (Verbotsfilm).[224] Aufgrund des hohen Bedarfs kamen A- und B-Filme bald wieder in die Kinos. Die Liste der C-Filme enthielt zwischen 200 und 300 Titel. Sie wurde am 10. September 1949 der Freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmindustrie (FSK) übergeben.[225] Nach der Übertragung der Filmzensur an die FSK blieb die Liste der verbotenen Filme weiterhin in Kraft.[226]

Nach 1945 konnte Hansen seine Karriere als Regisseur, Produzent und Drehbuchautor fortsetzen. Bereits vor den ersten IFB kamen Filme von ihm als Regisseur und Produzent in die deutschen Kinos („Vagabunden“ 1949, „Ich glaube an dich“ 1944 beziehungsweise 1950, „Föhn“ 1950). Nach dem Film „Dr. Holl“ drehte er unter

anderem „Das letzte Rezept“ (1951 beziehungsweise 1952), „Die große Versuchung“ (1952), „Sauerbruch – Das war mein Leben“ (1953 beziehungsweise 1954), „Teufel in Seide“ (1955), „Die Letzten werden die Ersten sein“ (1957) und „Auferstehung“ (1958). Zwar kannte Bauer die Filme Hansens aus der Zeit seiner Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz, doch ist nicht nachweisbar, ob der Film „Dr. Holl“ von Bauer protegiert wurde. Rolf Hansens konventioneller Kriminalfilm „Die Letzten werden die Ersten sein“ lief als deutscher Wettbewerbsbeitrag auf den Filmfestspielen 1957.[227]

In Bauers Filmauswahl zeigt sich auch die allgemeine Tendenz des deutschen Films in den 1950er-Jahren, zeitgeschichtliche Themen auf der Filmleinwand auszublenden. Zwar wurde mit dem 1954 produzierten Film „Canaris“ (Regie: Alfred Weidenmann) über den Leiter des deutschen Militär-Geheimdienstes während des Zweiten Weltkriegs die Frage thematisiert, ob Verrat unter Hitler als Verrat oder Patriotismus einzustufen sei.[228] Zugleich wurden allerdings in Filmen wie „Canaris“ starke Stereotype von Helden, Schurken und Verrätern bedient, die die Herrschaftsmechanismen der NS-Diktatur aus historischer Perspektive nur sehr unzureichend charakterisierten und die vielmehr legitimatorische Narrative vor dem Hintergrund des Zeitgeistes der 1950er-Jahre anboten. In der westdeutschen Gesellschaft war ganz allgemein die Sehnsucht nach einem „Urlaub von der Geschichte“[229] spürbar, wie dies der Historiker Hermann Heimpel 1957 formulierte. In den westdeutschen Kinos der 1950er-Jahre war mit dem Heimatfilm ein Filmgenre gefragt, in dem Natur- und Wohlstandssehnsucht, Eheglück und die große Liebe eine melodramatische Handlung bestimmten.[230] Bauer trug mit der Auswahl deutscher Filme für die IFB diesem Trend der 1950er-Jahre durchaus Rechnung. Das Kino der jungen Bundesrepublik war jedoch kein monolithischer Block, sondern vielschichtig und nicht vollkommen harmoniesüchtig.[231] Nicht zu unterschätzen ist ebenso, dass vermeintlich unpolitische Filme wie auch Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus politische Botschaften enthalten konnten.[232]

Für die Filmfestspiele in Berlin 1952 hatte sich die „Arbeitsgemeinschaft der Filmindustrie in Deutschland“ bereit erklärt,[233] die deutsche Filmauswahl im Einvernehmen mit der FSK und der Filmbewertungsstelle zu treffen.[234] Für die Auswahl der deutschen

Beiträge war dann ab 1953 hauptsächlich ein in Remagen (Rheinland-Pfalz) tagender Paritätischer Ausschuss zuständig, der aus Vertretern der deutschen Filmwirtschaft, der FSK, der Filmbewertungsstelle der Länder, des Filmjournalistenverbandes und Bonner Ministerialbeamten, unter anderem aus dem Bundesministerium des Innern und dem Auswärtigen Amt, gebildet wurde und auch Empfehlungen für den Deutschen Filmpreis gab. Der Ausschuss beschränkte sich darauf, dem Berliner Senat Empfehlungen zu unterbreiten. Die abschließende Entscheidung, welche deutschen Spiel- und Kulturfilme anlässlich der Festspiele in Berlin vorgeführt werden sollten, blieb daher der zuständigen Senatsverwaltung für Volksbildung überlassen, die an die Empfehlungen des Ausschusses nicht gebunden war. In letzter Instanz entschied Bauer, welche deutschen Spiel- und Kulturfilme zur Auswahl zugelassen wurden.

Für die II. IFB 1952 meldete die Arbeitsgemeinschaft der Filmindustrie in Deutschland den Film „Nachts auf den Straßen" von Rudolf Jugert mit Hans Albers und Hildegard Knef in den Hauptrollen als deutschen Beitrag im Wettbewerb an. Die „Sonderkommission der Freiwilligen Selbstkontrolle zur Auswahl deutscher Filme für die II. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1952" empfahl ebenfalls „Nachts auf den Straßen".[235] Bauer plädierte jedoch dafür, diesen Film nicht im Wettbewerb, sondern bei einer Waldbühnenveranstaltung mit „persönlichem Auftreten von Hans Albers"[236] zu zeigen, da der Film vor allem auf die Ostbevölkerung eine starke Anziehungskraft ausüben würde. Dazu wären ein Hans-Albers-Film und dessen persönliche Anwesenheit sehr geeignet, da er sich bei den Berlinern in Ost und West hoher Popularität erfreue. Da es im Arbeitsausschuss zur Vorbereitung der II. IFB Vorbehalte gab, den Film während der Festspiele als deutschen Beitrag zu zeigen, setzten sich Senator Tiburtius und Theodor Baensch dafür ein, „Nachts auf den Straßen" während der Filmfestspiele auf einer Waldbühnenveranstaltung zu präsentieren.[237] Eine Mehrheit der Ausschuss-Mitglieder lehnte diesen Vorschlag jedoch ab.[238]

Bezüglich der neuen deutschen Filme sprach sich Bauer im Arbeitsausschuss für den jüngsten Heinz-Rühmann-Film „Das kann jedem passieren"[239] von Paul Verhoeven und den Heimatfilm „Die Försterchristel"[240] von Arthur Maria Rabenalt aus.[241] Beide

Vorschläge erhielten jedoch keine Mehrheit.[242] Außerdem setzte sich Bauer für „Postlagernd Turteltaube" (Regie: Gerhard T. Buchholz) und „Klettermaxe" (Regie: Kurt Hoffmann) ein. Der Regisseur von „Klettermaxe" Kurt Hoffmann hatte 1941 den Film „Quax, der Bruchpilot" mit Heinz Rühmann inszeniert.[243] Der Film „Postlagernd Turteltaube" wurde in seiner ursprünglichen Fassung dann im Juni 1952 als deutscher Beitrag auf den Berliner Filmfestspielen und im Juli 1952 in einer geänderten Fassung beim Locarno Film Festival gezeigt. Regisseur Buchholz bezeichnete seinen Film als Komödie gegen die Angst des Überwachungsstaates in Ostdeutschland, widmete ihn aber zugleich auch dem „schlafmützigen Westen" beziehungsweise der „satten Sorglosigkeit" der jungen Bundesrepublik.[244] Bauer beschrieb diesen Film, der im Arbeitsausschuss umstritten war, als mutigen Versuch, sich mit dem „Ost-West-Problem in teils ernster, teils heiterer Weise auseinanderzusetzen".[245]

Der Bundesminister für gesamtdeutsche Fragen, der CDU-Politiker Jakob Kaiser, hielt die öffentliche Vorführung des Films „Postlagernd Turteltaube"[246] während der Filmfestspiele gleichfalls für wichtig, wie er in einem Schreiben an den Staatssekretär des Bundeskanzleramtes Otto Lenz am 11. Juni 1952 schrieb. Denn der Film „wird nachdenklichen Beschauern etwas von dem Wesen der Angst vermitteln, die jenseits des Eisernen Vorhangs das tägliche Leben bestimmt. Auch das muß den Bürgern der Bundesrepublik in Erinnerung gebracht werden, damit sie lernen, ein wenig die Freiheit zu schätzen, die ihnen die Verfassung und die erfolgreiche Politik der Bundesregierung geschaffen hat".[247] Indem der Film den Freiheitsgeist und den Liberalismus des Westens hervorhebt und zugleich die ideologische Verblendung der SED-Parteikader aufzeigt, verdeutlicht das Engagement für das Werk auch die Funktion der Berliner Filmfestspiele als „Schaufenster des Westens" im Kalten Krieg in den frühen 1950er-Jahren.

Aufschlussreich für Bauers Prioritäten in der Filmauswahl ist die Diskussion über die Einladung von „politischen Filmen" auf der Ausschusssitzung am 23. Mai 1952. Bauer schlug vor, die Festspiele mit dem amerikanischen Film „The Well (Der Brunnen)" (Regie: Leo C. Popkin, Russell Rouse) zu eröffnen.[248] Dies sei ein Film, der das „Rassenproblem" behandle und bisher weder in Cannes noch in Venedig

gezeigt worden sei.[249] Tatsächlich stellt dieser Film weiße Privilegien infrage und zeigt das Misstrauen gegenüber dem Justizsystem. Schwarze sind hier nicht wie in den meisten anderen Filmen dieser Zeit Diener, sondern machen Karrieren und prangern offen den Rassismus an, den sie lange ertragen haben.[250] In der Publikumsabstimmung kam der Film bei der IFB 1952 auf Platz sechs.

Obgleich der persönliche Einfluss Bauers auf die einzuladenden Filme deutlich zunahm, gelang es ihm bei den III. Filmfestspielen 1953 noch nicht, sich gegen die Mehrheit im Ausschuss bei der Auswahl des deutschen Beitrages durchzusetzen. Der erstmals in Remagen Anfang Juni 1953 tagende Paritätische Ausschuss empfahl den deutschen Spielfilm „Ein Herz spielt falsch“[251] von Rudolf Jugert mit dem Hinweis, dass nach den Richtlinien der Filmfestspiele Berlin nur Filme zur Aufführung vorgeschlagen werden können, die noch nicht in Berlin öffentlich vorgeführt worden sind. „Damit scheiden die meisten der in Remagen vorgeführten Spielfilme aus.“[252] Bauer hatte das künstlerische Niveau des Films bemängelt. Der Film nahm am Wettbewerb der Filmfestspiele teil, ging bei der Preisvergabe jedoch leer aus. Hinsichtlich der vom Berliner Arbeitsausschuss der Filmfestspiele genehmigten Titel der Kultur- und Dokumentarfilme setzte Bauer den von Hans Cürlis produzierten Kulturfilm „Watteau, ein Maler, den wir lieben müssen“[253] auf die Liste.[254] Bei den Empfehlungen des Paritätischen Ausschusses fehlte dieser Film.

Für die Auswahl der Filme für die IV. Internationalen Filmfestspiele 1954 konstituierte sich ein Organisationskomitee, dem größtenteils Mitglieder des vormaligen Arbeitsausschusses angehörten. Bauer verfügte darin über weitreichende Kompetenzen. Der aus Senatsverwaltung und West-Berliner Abgeordneten zusammengesetzte Beirat der Filmfestspiele blieb in seiner Funktion und personellen Struktur bestehen. Als deutschen Beitrag für die Festspiele im Juni 1954 schlug der am 17. und 18. Mai 1954 in Remagen tagende Paritätische Ausschuss den Spielfilm „Weg ohne Umkehr“ (Victor Vicas) vor.[255] Der Film wurde vom Berliner Beirat bei vier Gegenstimmen auf ausdrücklichen Wunsch Bauers in das offizielle Festspielprogramm aufgenommen.[256] An Tiburtius schrieb Bauer Anfang Juni 1954 überschwänglich, dass „man fast von einer überwältigenden Mehrheit sprechen kann, die den Film und seine Vorführung im

normalen Programm der Festspiele bejaht. Ich bin der festen Überzeugung, dass der Film – abgesehen von den anlässlich der Bundesfilmpreisverleihung zu erwartenden Ehrungen – auch bei den ausländischen Teilnehmern großen Beifall finden wird".[257]

Die deutsch-amerikanische Produktion „Rummelplatz der Liebe" (Regie: Kurt Neumann) schätzte der Paritätische Ausschuss zwar aufgrund verschiedener „qualitativer Schwächen" als nicht „festspielreif" ein, er setzte sich aber dann über diese Bedenken hinweg, „weil sonst kein anderer geeigneter deutscher Spielfilm benannt hätte werden können".[258] Senator Tiburtius sprach sich entschieden gegen den Film aus.[259] Der Berliner Beirat entschied sich jedoch dafür, den Film zu zeigen. Ob dies auf die Intervention Bauers zurückzuführen ist, konnte nicht ermittelt werden. Bauer war allerdings stets darum bemüht, amerikanische Produzenten für die Festspiele zu gewinnen. Das Zirkusdrama wurde parallel mit anderer Besetzung auch für den amerikanischen Markt gedreht („Carnival Story").[260] Für die Filmfestspiele 1954 wurde auf Vorschlag Bauers erneut ein Kulturfilm von Hans Cürlis für das Programm nominiert: „Schnitzaltäre in Kalkar".

Die Entscheidung des Beirates für den Film „Rummelplatz der Liebe" hatte jedoch noch ein unerfreuliches Nachspiel. Die Berliner Filmwirtschaftsverbände protestierten dagegen, bei Auswahlentscheidungen im Beirat nicht stimmberechtigt zu sein. Der von ihnen beauftragte Berliner Rechtsanwalt Reinhold Walch klagte in einem Brief an Bauer vom Juni 1954 darüber, „dass die Berliner Filmwirtschaftsverbände nicht aufgefordert worden waren, Vertreter in ein Organisationskomitee oder Beirat zu entsenden. Die Berufung einzelner Herren in den Beirat durch Senatsdienststellen kann nicht als Beteiligung der Berliner Filmwirtschaft angesprochen werden, weil diese Herren nicht die Legitimation besitzen, als Vertreter der Berliner Filmwirtschaft aufzutreten".[261]

Insbesondere sei „Rummelplatz der Liebe" gegen den ausdrücklichen Willen der Berliner Filmwirtschaft nominiert worden: „Wenn mir berichtet wird, dass anlässlich der Abstimmung über Zulassung eines deutsch-amerikanischen Spielfilms in seiner vorgelegten Form seitens eines Vertreters des Senats ausdrücklich den Herren aus der Filmwirtschaft zunächst das Stimmrecht überhaupt abgesprochen wurde und erst durch Vermittlung des Herrn Senators Prof.

Dr. Tiburtius ein völlig unparitätisches Stimmverhältnis zugebilligt wurde, so zeigt dieser Vorfall, zu welchen ungeheuerlichen Konsequenzen es führen musste, wenn Gremien entscheiden, die nach den Richtlinien überhaupt nicht entscheidungsberechtigt sind."[262] Tatsächlich war zunächst kein Vertreter der Filmwirtschaft in den Beirat eingeladen worden. Die Senatsverwaltung für Volksbildung war darum bemüht, die Filmwirtschaft nicht zu eng in Entscheidungen der Filmfestspiele einzubinden.[263] Bauer selbst war jedoch an einer Mitwirkung der Filmproduzenten interessiert.[264]

In einem Schreiben an Tiburtius vom September 1954 forderte der Geschäftsführer des Verbandes deutscher Filmproduzenten, Geschäftsstelle Berlin, Alfred Rauschenbach, ultimativ, „dass der Senat der Stadt Berlin die V. Internationalen Filmfestspiele Berlin in Verbindung mit den Organisationen der deutschen Filmwirtschaft durchführen wird und dass insbesondere das Organisationskomitee durch den Senat der Stadt Berlin und durch die von den Organisatoren der deutschen Filmwirtschaft zu benennenden Delegierten paritätisch besetzt wird".[265] Die Intervention der Filmwirtschaft führte schließlich zur Aufnahme von je einem Vertreter der vier Spartenverbände der SPIO (Produktion, Verleih, Theater, Filmtechnik) in das stark verkleinerte Organisationskomitee.[266] Im Beirat war die SPIO jedoch weiterhin nicht vertreten. Hier wurde jedoch letztlich über die Auswahl der Filme entschieden.

Der Beirat der Internationalen Filmfestspiele wurde danach sukzessive erweitert. Entsprechend dem Senatsbeschluss vom 31. Mai 1955 gehörten dem Beirat an: sieben durch das Abgeordnetenhaus zu wählende Persönlichkeiten sowie der Senator für Finanzen, der Senator für Wirtschaft und Kredit, der Senator für Verkehr und Betriebe und der Senator für Volksbildung, der den Vorsitz führte. Hinzu kamen sieben Sachverständige aus Kreisen der Filmwirtschaft (SPIO, Filmproduzentenverband, Filmverleiher-Verband, Verband Berliner Filmtheater, Verband filmtechnischer Betriebe, Bund der Kulturfilmhersteller, Bühnengenossenschaft).[267] Aufgrund der institutionellen Mitwirkung der Bundesregierung als Träger der Berliner Filmfestspiele wurden seit 1956 berufen: vier Vertreter des Bundestages sowie vier Vertreter der beteiligten Bundesressorts (Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, Bundespresse- und

Informationsamt, Bundesministerium des Innern, Bundesministerium der Finanzen).[268] Nach einem Senatsbeschluss vom 4. Februar 1958 wurde der bisherige Beirat für die IFB aufgelöst und in folgender Zusammensetzung neu gebildet: drei Vertreter des Bundestages, drei Vertreter der Bundesregierung, drei Vertreter des Berliner Abgeordnetenhauses, drei Vertreter des Senats von Berlin (Senatoren für Volksbildung, Wirtschaft und Kredit sowie Finanzen), drei Vertreter der deutschen Filmwirtschaft (SPIO) und drei Vertreter des kulturellen und künstlerischen Lebens Berlins (Akademie der Künste, Berliner Hochschulen, Deutsche Union der Filmschaffenden).

Hinsichtlich der Auswahl deutscher Filme hielt der Filmreferent des BMI, Carl-Heinz Lüders,[269] das zuständige Gremium, die Paritätische Auswahlkommission, inzwischen für zu groß. So schrieb er an Bauer im Dezember 1954: „Bisher hatte der Bundesausschuss, der unter dem Vorsitz meines Hauses tagte und dem – im Gegensatz zu dem Paritätischen Ausschuss für Cannes und Venedig – auch Berliner Vertreter angehörten, lediglich Empfehlungen ausgesprochen, die dann von einer mir in ihrer Zusammensetzung nicht näher bekannten Berliner Stelle angenommen, ergänzt oder abgeändert wurden. […] Ich habe jedoch den Eindruck, dass ein Gremium von 23 Personen zu groß ist. Ich wäre für Vorschläge für die Zusammensetzung des Ausschusses dankbar.“[270]

Bauer, der dies ähnlich sah, schlug vor, dieses Gremium personell zu begrenzen, unter anderem durch eine Verringerung der Vertreter der SPIO (bislang sechs Vertreter) sowie der beteiligten Bundesministerien (bislang fünf Ministerien mit jeweils einem Vertreter). Der Berliner Filmreferent Theodor Baensch bewertete den Ausschuss ebenso kritisch: „In der Beteiligung der Ministerien, der Parlamente, der Filmwirtschaftsverbände usw. an der Auswahl des deutschen Beitrages wird nach meiner Meinung des Guten entschieden zuviel getan.“[271] Der Ausschuss stehe in dieser Zusammensetzung und Größe zu der ihm übertragenen Aufgabe in einem zu krassen Missverhältnis. Eine Besprechung zur Auswahl der deutschen Filme bei den IFB am 21. März 1955 in den Räumen der SPIO-Vertretung in Bonn führte jedoch zu keiner Einigung.[272]

Das Programm der Internationalen Filmfestspiele bestand aus Filmen, die von den teilnehmenden Ländern zur Verfügung gestellt

wurden. Bislang hatten das Organisationskomitee und der Beirat auf die Auswahl internationaler Filme so gut wie keinen Einfluss. Bauer versuchte darauf hinzuwirken, dass auch von den Ländern gemeldete Filme abgelehnt werden konnten. Auch die Senatsverwaltung für Volksbildung unterstützte das Anliegen Bauers, wie aus einem Brief von Franz Wallner-Basté an Senator Tiburtius hervorgeht: „Unser Entwurf von Richtlinien für 1954 will dem Berliner Organisationskomitee das Recht vorbehalten, solche Filme abzulehnen, die nicht von ‚der Weiterentwicklung' der Filmkunst Zeugnis ablegen. Ob der Vorbehalt anerkannt wird, bleibt abzuwarten. Von ihm Gebrauch zu machen, wird in jeden Fall – nur Einzelfälle, nicht um generelle Zensur kann es sich handeln – eine Belastung der guten Beziehungen sein. Zurückgewiesen werden, und gar mit solcher Begründung, wird die betroffene Regierung oder Organisation leicht als eine zum finanziellen Schaden hinzukommende Brüskierung vor der Weltöffentlichkeit empfinden."[273] Der erwähnte Passus wurde jedoch vorerst nicht in die Richtlinien der IFB aufgenommen.

Bei einer Besprechung mit Senator Tiburtius, dem Referenten Herbert Antoine und Franz Wallner-Basté am 5. August 1957 erklärte Bauer, dass er es für besser halte, in Zukunft nur noch einen Film je Land zu zeigen, dies aber einer Entscheidung des Internationalen Produzentenverbandes vorbehalten bleiben müsse.[274] Da die Auswahl der ausländischen Vertretungen nicht immer den Ansprüchen genüge, wolle er einen Passus in die Richtlinien aufnehmen lassen, nach dem von den Teilnehmerländern etwa bis zu fünf Filme angeboten werden könnten, von denen die Berliner Auswahl-Kommission jeweils einen zur Präsentation bestimme. Tiburtius begrüßte eine solche Ergänzung und kündigte an, einen entsprechenden Vorstoß auch im Beirat der Filmfestspiele zu unterstützen. Der Senator hielt ebenso wie Bauer eine Änderung der Richtlinien für die Auswahl von Filmen dringend für geboten, um „schlechte Filme" auszusondern.[275]

Auf der Grundlage des erwähnten Passus lehnte Bauer beziehungsweise die neu gebildete Auswahlkommission in den folgenden Jahren die Aufnahme einiger Filme in das Programm ab, die von teilnehmenden Ländern gemeldet worden waren. In einem Schreiben an den Verbindungsmann der IFB in Paris, Alexandre Alexandre, vom Januar 1959 begründete Bauer die Notwendigkeit, die Richtlinien

dementsprechend auch gegen den Willen des FIAPF zu ändern. Er behalte dadurch seine eigene Initiative und könne alle Filme, „die uns aus fragwürdigen Gründen von der kompetenten Organisation des Landes aufoktroyiert werden sollen, ablehnen. Die FIAPF hat seltsamerweise noch nicht erkannt, dass die Stärke der Festspielleiter in der Ablehnung von Filmen liegt. Der von der FIAPF genehmigte Artikel 11 besagt in Verbindung mit dem schärfer gefassten Artikel 3 unserer Richtlinien ausdrücklich, dass auch ein offiziell gemeldeter Film abgelehnt werden kann, wenn dieser nicht Zeugnis ablegt von der Weiterentwicklung der Filmkunst in dem betreffenden Land. In diesem Punkt können wir uns notfalls auch immer hinter unserem Komitee verschanzen, sodass der Filmfestspielleiter letzten Endes stets der Sieger bleibt."[276] Im Übrigen, so schrieb Bauer weiter, sei er sehr hartnäckig und gebe nicht nach. Er habe im letzten Jahr durch die Ablehnung zahlreicher Filme das beste Filmprogramm aller Festivals zusammenstellen können. „Ich bin gewillt, in diesem Jahr noch schärfer vorzugehen."[277]

Ganz ähnlich argumentierte Bauer in seinem Schreiben an den Generalsekretär der FIAPF, der die Vollmachten Bauers und des Komitees nicht akzeptieren wollte. Da die Berliner Veranstaltung, so Bauer, ein filmkünstlerischer Wettbewerb sei, könnten keine Filme unterbreitet werden, die den hohen Zielen der Festspiele widersprächen und mit der durch die Veranstaltung bezweckten Propagierung des wertvollen Films nicht in Einklang stünden. „Darauf muss mit allem Nachdruck hingewiesen werden, da in den abgelaufenen Jahren vereinzelt immer wieder versucht worden ist, der Festspielleitung reine Geschäftsfilme ohne jede künstlerische Ambitionen für eine Einladung vorzuschlagen. Das Berliner Festspielkomitee hat sich mit vollem Recht geweigert, diese Filme in das Festspielprogramm aufzunehmen."[278]

Die beiden Briefe verdeutlichen, welche Machtposition Bauer nicht nur innerhalb der Berliner Filmfestspiele, sondern auch in der internationalen Festspielszene in den 1950er-Jahren erlangt hatte. Darüber hinaus konnte er geschickt in politisch heiklen Situationen bei der Filmauswahl vermitteln, so beispielsweise bei der Aufregung um den westdeutschen Wettbewerbsbeitrag für die IFB 1959, „Paradies und Feuerofen". Der 1958 produzierte, abendfüllende

Dokumentarfilm von Herbert Viktor handelt im Format einer Farbfilm-Reportage über das alltägliche Leben im damals noch jungen Staat Israel. Die Internationale Fernseh-Agentur Filmproduktion Frankfurt am Main hatte diesen Film im März 1959 bei der SPIO in Wiesbaden zur Auswahl des deutschen Beitrages für die IX. Internationalen Filmfestspiele angemeldet. Zur Begründung hieß es: „Dieser Israel-Film wurde in dem Bestreben hergestellt, zur Verständigung und Freundschaft unter den Völkern beizutragen, besonders aber im deutschen Volk nach den leidvollen Erfahrungen der Vergangenheit ein neues Verstehen zwischen unserem und dem jüdischen Volks zu wecken, ohne die Gefühle anderer Völker zu verletzen."[279] Die Premiere des Films in Deutschland sollte zu dem Ereignis werden, das „es nach der fast genau 20 Jahre zurückliegenden Uraufführung des ‚Jud Süss' an gleicher Stelle zu werden verdient".[280]

Die Filmbewertungsstelle in Wiesbaden hatte dem Film bereits im September 1958 das Prädikat „besonders wertvoll" verliehen. Zur Begründung hieß es: „‚Paradies und Feuerofen' ist es gelungen, einen Bericht über die sozialen, wirtschaftlichen, künstlerischen und politischen Bereiche eines Landes in einer dramaturgisch so durchdachten Form zu geben, dass der Zuschauer keinen Augenblick aus der Beteiligung an diesem Bericht entlassen wird."[281]

Der Filmreferent der Senatsverwaltung, Theodor Baensch, hielt diese Bewertung jedoch nicht für gerechtfertigt. Er vermutete sogar, „dass die Hereinnahme des Films in das Programm der Filmfestspiele den Staat Israel zu Protesten veranlassen könnte".[282] Ein Film über Israel ausgerechnet aus deutscher Sicht war angesichts der einsetzenden politischen Aufarbeitung der NS-Verbrechen in Westdeutschland sowie insbesondere vor dem Hintergrund der beginnenden Prozesse gegen NS-Täter wie Adolf Eichmann eine politische Gratwanderung.

Bauer teilte die Vorbehalte der Senatsverwaltung dagegen nicht. Sein persönliches Engagement im Konflikt zwischen der Senatsverwaltung für Volksbildung, der Filmbewertungsstelle Wiesbaden, dem Paritätischen Ausschuss sowie dem Beirat der IFB führte dazu, dass der Film als offizieller Beitrag in der Kategorie abendfüllender Dokumentarfilm angenommen wurde. Beim Deutschen Filmpreis erhielt er das Filmband in Gold als bester abendfüllender Dokumentarfilm

des Jahres 1959. Die anschließenden Kontroversen beziehungsweise Pressestimmen um den Film belegen, dass 1959 ein Dokumentarfilm über Israel, von einem Deutschen für ein deutsches Publikum gedreht, auch ein Politikum war.[283] In Israel wurde der Film erst 1962 freigegeben,[284] als das Todesurteil gegen Adolf Eichmann vom Berufungsgericht bestätigt worden war.[285]

Seit Anfang der 1960er-Jahre nahm die öffentliche Kritik am Auswahlverfahren der Filmfestspiele deutlich zu. Der Beirat und insbesondere auch Bauer persönlich standen in der Kritik, nachdem das Niveau der bei den IFB 1962 und 1963 gezeigten Filme in der Presse als unzureichend eingeschätzt worden war.[286] Ein denkbarer Ausweg lag ganz offenbar darin, den Auswahlmodus und insbesondere die Auswahlkriterien zu ändern. Mit Bauer als Festspielleiter schien dies jedoch nicht mehr möglich zu sein. Bauer tat sich zunächst schwer, auf die traditionellen Festspiel-Filme mit den bekannten Stars zu verzichten, auf veränderte ästhetische Ansprüche vor allem junger Regisseure zu reagieren und mit alten Konventionen zu brechen.[287]

Auch innerhalb der Senatsverwaltung gab es zunehmend Vorbehalte gegen die Art und Weise, wie die Filme zu den Festspielen eingeladen wurden. In einer Vorlage für die Senatssitzung am 5. November 1963 bezeichnete der Filmreferent Frank Schwerin von der inzwischen für die IFB zuständigen Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst die bisherige Situation, in der der Beirat der IFB an der Auswahl der am Wettbewerb teilnehmenden Festspielfilme beteiligt war, als unhaltbar. Zur Begründung hieße es: „Einmal ist kaum eines der Beiratsmitglieder in der Lage, über filmkünstlerische Fragen oder über die Weiterentwicklung der Filmkunst in einem anderen Land zu entscheiden. Dazu kommt, daß nur ein geringer Teil der Mitglieder des Beirates einigermaßen regelmäßig an der Filmauswahl teilnimmt. […] Es sollte im nächsten Jahr der seit Jahren ohne Ergebnis erörterte Plan verwirklicht werden, dass aus dem 18-Personen-Beirat ein 6-Personen-Ausschuss, dem je ein Vertreter der in den Beirat entsandten Gruppen angehört, für die Filmauswahl bestimmt wird und verpflichtet ist, jeden Film anzusehen. Das Bundesinnenministerium war mit dieser Regelung bei ihrer letzten Erörterung vor zwei Jahren einverstanden, desgleichen die SPIO.“[288]

Bauer nahm diese Vorschläge zunächst skeptisch bis ratlos zur Kenntnis, ebenso wie alle bisherigen Reformvorschläge der Senatsverwaltung. Auf keinen Fall wollte er sich die Entscheidungskompetenz über die Auswahl der einzuladenden Filme nehmen lassen. Letztlich führte die zunehmende Eigenmächtigkeit Bauers zu erheblichen Spannungen zwischen der Festspielleitung und den teilnehmenden Ländern. Dies betraf hauptsächlich die Entscheidung Bauers, die für die XIV. IFB 1964 gemeldeten Filme aus Frankreich und Schweden abzulehnen.[289] Es handelte sich um den französischen Film „Bande à part (Die Außenseiterbande)"[290] sowie den schwedischen Film „491". Insbesondere der schwedische Streifen (Regie: Vilgot Sjöman) dokumentiert die Abneigung Bauers gegen Filme mit gewaltvollen Inhalten. „491" durfte wegen der umstrittenen Szenen selbst in Schweden nur unter Auflagen gezeigt werden.[291] Bei der eigenmächtigen Ablehnung des vom schwedischen Produzentenverbandes nominierten Films konnte Bauer allerdings auf die Unterstützung des Senators für Wissenschaft und Kunst bauen.

Die Ablehnung des französischen Films „Die Außenseiterbande" von Jean-Luc Godard wurde dagegen von der neu gebildeten und für die Filmfestspiele jetzt zuständigen Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst mit Befremden quittiert. Der stellvertretende Abteilungsleiter Friedrich Kanter rügte in einem Schreiben an Senator Adolf Arndt vom Juli 1964 das selbstherrliche Vorgehen Bauers in diesem Fall: „Der Film, der alle Voraussetzungen einer Teilnahme an den IFB, auch in künstlerischer Hinsicht erfüllte, wurde dem Auswahlkomitee in Berlin niemals vorgeführt, da Herr Dr. Bauer bereits in Cannes ihn als künstlerisch wertlos und für Berlin uninteressant bezeichnete. Der Film ist in Berlin im Rahmen der ‚Woche der Kritik'[292] mit außerordentlichem Erfolg gezeigt worden, die Franzosen schickten eigens den Regisseur Godard nach Berlin."[293] Die offiziellen französischen Regierungsstellen, die Unifrance Film International als Repräsentantin des französischen Films im Ausland und andere maßgebliche Franzosen seien auf die Berliner Filmfestspiele daher denkbar schlecht zu sprechen, insbesondere auf Alfred Bauer. Ihm werde die Schuld dafür gegeben, dass Frankreich in diesem Jahr und auch schon im vergangenen Jahr bei den Internationalen Filmfestspielen unzulänglich vertreten gewesen sei.

Kanter nahm die beiden Vorfälle um die Ablehnung des schwedischen und des französischen Beitrages zum Anlass, jetzt endlich den Auswahlmodus zu ändern. In dem Schreiben an Senator Arndt notierte er dazu: „An der Filmauswahl müssten filmkünstlerisch erfahrene Personen mitwirken. Es wäre eine Lösung etwa derart anzustreben, dass die Auswahlkommission aus zwei Filmkritikern, je einem Mitglied des Senats und der Bundesregierung, de[m] Veranstalter des IFB und je einem Mitglied des Bundestages und des Abgeordnetenhauses zusammengesetzt wird, sowie dem Festspielleiter."[294]

Um sich selbst auch aus der Schusslinie der Kritik zu nehmen, die in der Öffentlichkeit von allen Seiten kam, pflichtete Bauer diesem Vorschlag bei und schlug die Bildung eines personell verkleinerten Auswahlkomitees vor: „Es sollte in Zukunft für die Filmfestspiele und für den Fernseh-Wettbewerb ein besonderes 6-köpfiges Komitee berufen werden, dessen Mitglieder die Verpflichtung übernehmen müssten, alle Auswahlsitzungen zu besuchen."[295] Allerdings brachte Bauer eine ganz andere personelle Zusammensetzung des Komitees als Kanter ins Gespräch. Als Mitglieder eines solchen Komitees, dem als siebtes Mitglied auch er selbst als Festspielleiter angehören sollte, schlug Bauer folgende Persönlichkeiten vor: die Filmkritiker Volker Baer, Ulrich Gregor, Ilse Urbach,[296] den Bildhauer Erich Reuter, den Schriftsteller Uwe Johnson und den Filmproduzenten Hans-Jürgen Pohland. Das Auswahlkomitee sollte seiner Ansicht nach auch bei allen Entscheidungen politischer Natur gehört werden.

Bauer beharrte jedoch weiter auf seinem Recht, offiziell gemeldete Filme, die nach den Bestimmungen der FIAPF angenommen werden müssen, wenn sie aus großen Filmländern kommen, ablehnen zu können. Als Beispiel verwies er auf den ägyptischen Beitrag für die Filmfestspiele 1964 „Soft Hands (Zarte Hände)" von Mahmoud Zulfikar,[297] den er als „einen ausgesprochen schlechten und das Prestige des Festivals schädigenden Film"[298] bezeichnete. Seine Forderung schlug sich dann in einem Entwurf der geänderten Festspielrichtlinien für die XV. IFB 1965 nieder.[299] Mit den von ihm formulierten Änderungen sollte vor allem bezweckt werden, ihm und dem neu zu bildenden Auswahlkomitee mehr Freiheiten bei der Filmauswahl einzuräumen. Bislang hatte Bauer keine offizielle

Handhabe, um offiziell gemeldete Beiträge zurückzuweisen. So räumten die Richtlinien dem Auswahlkomitee das Recht ein, einen vorgeschlagenen Film abzulehnen, wenn dieser „das Nationalgefühl eines Landes verletzt" oder der „allgemeinen künstlerischen Zielsetzung der Filmfestspiele widerspricht".[300] Darüber hinaus hatte das Auswahlkomitee in Berlin beziehungsweise die Festspielleitung entsprechend den Richtlinien das Recht, zusätzlich zu offiziell gemeldeten und für den Wettbewerb angenommenen Filmen „im Einvernehmen mit den zuständigen nationalen Organen Filme für den Wettbewerb und für die Informationsschau einzuladen, die wegen ihrer Qualität eine wertvolle Bereicherung des Festspielprogramms darstellen".[301]

Nachdem die eigenmächtige Entscheidung Bauers bei der Nominierung der deutschen Beiträge für die Filmfestspiele 1964 zu erheblichen Verstimmungen zwischen der Senatsverwaltung und dem Bundesministerium des Innern geführt hatte, stand auch die Position Bauers als Festspielleiter zur Disposition. Bauer hatte sich für den Film „Herrenpartie" von Wolfgang Staudte entschieden und damit die Empfehlung des Paritätischen Ausschusses ignoriert, der für Rudolf Jugerts „Kennwort Reiher"[302] plädiert hatte.[303] Trotz der Einwände des Bundesinnenministeriums hielt Bauer an der Nominierung von „Herrenpartie" fest.[304] Die deutsch-jugoslawische Koproduktion handelt von deutschen männlichen Touristen, die als Mitglieder eines Gesangsvereins Urlaub in Jugoslawien machen. Vor diesem Hintergrund setzt sich der Film mit den Verbrechen deutscher Wehrmachtsoldaten während des Zweiten Weltkrieges in Jugoslawien auseinander und thematisiert zugleich die Nazi-Vergangenheit der deutschen Touristen[305] und deren persönliche Verstrickungen in die Verbrechen des Nationalsozialismus.[306] Es ist bemerkenswert, dass sich Bauer angesichts der eigenen Vergangenheitsnarrative so engagiert für diesen Film entschieden hatte, zumal es schon im Vorfeld der Filmfestspiele heftige Kontroversen in der westdeutschen beziehungsweise West-Berliner Presse gegeben hatte.[307]

Bauer beharrte trotz der Verärgerung, die in der Senatsverwaltung durch sein eigenmächtiges Vorgehen ausgelöst worden war, auf seinem Willen, das Einladungsrecht in den Richtlinien nicht nur dem Auswahlkomitee, sondern ausdrücklich auch der Festspielleitung zu übertragen. In einem Telefongespräch mit dem Filmreferenten

Frank Schwerin behauptete er, sein persönliches Ansehen und seine Verhandlungsautorität würden beeinträchtigt, wenn seine selbstständige Einladungsbefugnis nicht mehr wie in den vergangenen 14 Jahren in den Richtlinien festgehalten werde.[308] Bauer hielt es im Interesse der Filmfestspiele für unabdingbar, dass der Festspielleiter unabhängig von der Auswahlkommission Filme einladen könne. Dieses Ansinnen wurde vom stellvertretenden Abteilungsleiter Friedrich Kanter mit der Begründung abgelehnt, dass der Festspielleiter Mitglied des Auswahlkomitees sei und seine besondere Nennung nur Unklarheiten schaffen würde.[309] Die Senatsverwaltung stand auf dem Standpunkt, dass die neu zu bildende Auswahlkommission nur dann mit Nutzen arbeiten könne, wenn ihr die Auswahl aller Filme vorbehalten bleibe. Im Übrigen, so Kanter weiter, hätten die persönlichen Interessen Bauers zurückzustehen. Er habe keine Zweifel, dass sein persönliches Ansehen keinen Schaden erleide, wenn in den Richtlinien eine Sonderregelung zugunsten des Festspielleiters nicht festgeschrieben werde.

Das Bundesministerium des Innern stärkte jedoch die Position Bauers. In einem Schreiben an Senator Werner Stein vom Dezember 1964 befürwortete der Filmreferent des BMI, Günter Fuchs, die Ausnahmeregelung für Bauer: „Das Recht, Filme einzuladen, sollte ausschließlich der Festspielleitung vorbehalten bleiben. Es muss Sache der Festspielleitung bleiben, sich mit entsprechenden Vorschlägen auseinanderzusetzen."[310] Allerdings konnte Fuchs das Ansinnen Bauers, Filme aus künstlerischen Gründen abzulehnen, nicht unterstützen: „Es kann außerordentlich schädlich sein, wenn die Auswahl, wie Sie meinen, nach ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten erfolgt. […] Die Bundesregierung kann Entscheidungen, die zu diplomatischen Verstimmungen führen können, nicht einer Kommission überlassen, die ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten urteilt."[311]

Auch Bundesinnenminister Hermann Höcherl wandte sich gegen die Absicht Bauers, die Auswahl der Filme hauptsächlich nach künstlerischen Gesichtspunkten vorzunehmen. Am 16. Februar 1965 schrieb er an Senator Stein: „Ich überlasse es Ihnen, in welchem Umfang Sie künstlerische Gesichtspunkte vorrangig vor anderen Überlegungen bei der Auswahl der Filme gelten lassen wollen. Ich bitte

aber um Verständnis dafür, dass die Bundesregierung eventuelle diplomatische Verstimmungen ausgleichen muss, sich erforderlichenfalls davon distanziert und die Verantwortung dafür beim Senat von Berlin belässt. Ich hoffe, dass mögliche Verstimmungen sich vermeiden lassen, wenn die Festspielleitung künstlerisch negative Urteile mit dem nötigen Takt zum Ausdruck bringt."[312]

Vor dem Hintergrund dieses Einwandes bestätigte das BMI die Richtlinien für die XV. IFB 1965 dann in folgender Version: „Nach Besichtigung der angemeldeten Filme entscheidet das Auswahlkomitee in Berlin, welche Filme in den Wettbewerb aufgenommen werden und welche Filme in der Informationsschau gezeigt werden können. Wenn das Auswahlkomitee in Berlin einen von einem Land vorgeschlagenen Film für ungeeignet hält, hat das betreffende Land das Recht, andere Vorschläge zu unterbreiten."[313] Der Festspielleitung räumten die Richtlinien das Recht ein, „zusätzlich zu offiziell gemeldeten und für den Wettbewerb angenommenen Filme[n] im Einvernehmen mit den zuständigen nationalen Organen Filme für den Wettbewerb und für die Informationsschau einzuladen, die wegen ihrer Qualität eine wertvolle Bereicherung des Festspielprogramms darstellen".[314] Damit wurden die Kompetenzen Bauers einerseits nicht beschnitten, andererseits konnte er aber auch enger in die neuen Entscheidungs- und Auswahlmodalitäten eingebunden werden.[315]

Die vom Senat am 27. April 1965 verabschiedeten Richtlinien für die XV. IFB beriefen fünf Filmkritiker in das neu zu bildende Auswahlkomitee: Werner Fiedler,[316] Ilse Urbach, Kurt Habernoll und Ulrich Gregor aus Berlin sowie Enno Patalas aus München.[317] Bauer sah die Beteiligung der Kritiker bei der Filmauswahl durchaus positiv, wie er dem Senator für Wissenschaft und Kunst im Januar 1966 schrieb: „Fehlentscheidungen durch Zufallsmehrheiten gab es in Berlin nicht, da gerade im vergangenen Jahr das Kritikergremium des Auswahlkomitees bei fast allen, für den Wettbewerb angenommenen Spielfilmen mit Mehrheit vertreten war."[318]

Das Auswahlkomitee bestand in den folgenden Jahren aus zwei voneinander getrennten Gruppen, insgesamt zehn Mitgliedern: einerseits den Vertretern des Bundesinnenministeriums, des Senats von Berlin, der SPIO sowie der Festivalleiter; andererseits die Gruppe

der fünf „Sachverständigen", zumeist Filmkritiker. Beide Gruppen stimmten getrennt über die Auswahl der Filme ab. Ein Film war für die Festspiele ausgewählt oder wurde in das Programm aufgenommen, wenn beide Gruppen mit einfacher Mehrheit dafür stimmten. Die Mitglieder des Auswahlkomitees wurden vom Kuratorium der Berliner Festspiele GmbH für jeweils eine Festspielperiode berufen. Eine erneute Berufung war zulässig. Den Vorsitz des Auswahlkomitees führte der Leiter der Festspiele Berlin.[319]

Als Problem blieb, dass – wie bei allen internationalen Filmfestivals – nicht alle zehn Mitglieder des Auswahlkomitees an den zahlreichen Filmbesichtigungen anwesend sein konnten. Zudem wurden auch Filme nominiert, die vom Auswahlkomitee nicht besichtigt worden waren.[320] Die Kritik am Vorgehen Bauers riss nicht ab, die Auswahl der Filme überwiegend selbst vorzunehmen. Dies betraf insbesondere die Einladung von Filmen während seiner ausgedehnten Auslandsreisen. Mitgliedern des Auswahlkomitees untersagte er, im Ausland Filme zur Vorführung nach Berlin einzuladen.[321] In einem Schreiben an Senator Stein vom Februar 1966 begründete er dies wie folgt: „Eine völlig selbständige Einladungsbefugnis der reisenden Komitee-Mitglieder ist wegen der damit verbundenen großen Gefahren (Einseitigkeit des Filmprogramms) auf keinen Fall zu vertreten. Eine rechtzeitige Einschaltung des Festspielleiters, der allein alle vorbereitenden Verhandlungen führt und eine Gesamtübersicht über das Filmangebot hat, ist unbedingt nötig und auch möglich."[322]

Seit 1968 wurde dann eine Einladungsklausel vereinbart, die es einzelnen Komitee-Mitgliedern gestattete, im Einvernehmen mit dem Festspielleiter Filme im Ausland zu besichtigen und für Berlin fest zu buchen, falls die Gefahr bestand, dass ein Film bei Zeitversäumnis dem Festival verloren gehen würde.[323]

Nach den skandalträchtigen Filmfestspielen vom Juni 1970 sprach sich Bauer energisch dafür aus, dass das Festival von jeglicher Politik freigehalten werden müssten. In seinem Rückblick auf „1970" formulierte er seinen Anspruch, dem er auch vor dem Hintergrund seiner NS-Erfahrungen treu geblieben war: „Die Berliner Filmfestspiele dürfen aber nicht in ein rein politisch-ideologisches Fahrwasser geraten. […] Der Wettbewerb darf aber nicht in eine ideologische Auseinandersetzung geraten und als Veranstaltung für Zielgruppen

oder für polit-agitatorische Zwecke missbraucht werden."[324] Gänzlich schloss er die Aufführung von Filmen mit Gewaltszenen aus: „Es muss verhindert werden, dass die geistigen Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen, vielfach gegensätzlichen Gruppen mit falschen Argumenten geführt werden, sodass eines Tages doch wieder Gewaltanwendungen, sei es psychologischer oder physischer Art, propagiert werden."[325]

Dieser Anspruch schlug sich in der Auswahl der Filme nieder, für die sich Bauer während seiner Amtszeit als Festspielleiter für den Wettbewerb entschied. Er hatte als Leiter der verschiedenen Auswahlkomitees großen Einfluss auf jene Filme, die für eine Bewertung des Auswahlkomitees zur Vorführung eingeladen wurden. Diese Funktion nutzte Bauer nie, um über das Medium Film ganz bewusst politische Ziele zu propagieren. In seiner Filmauswahl zeigte sich auch die deutlich spürbare Tendenz des deutschen Films in den 1950er-Jahren, politische Themen auf der Leinwand auszublenden. Dennoch gelangten auch Filme mit eindeutigen oder hintergründigen politischen Botschaften zur Aufführung. Dies betraf in den ersten Jahren insbesondere Filme, die im Zeichen des Kalten Krieges die Vorzüge der westlich-liberalen Lebensweise im Kontrast zur diktatorischen Bevormundung im Osten herausstellten. Filme mit Tendenzen zu Gewalt, insbesondere zu sexualisierter Gewalt, lehnte Bauer ab. In diesem Punkt agierte er auch nicht unabhängig von dem großen Einfluss, den die christlichen Kirchen, insbesondere die Katholische Kirche, in den 1950er- und 1960er-Jahren in der Öffentlichkeit der Bundesrepublik hatten.

Der während der ersten Filmfestspiele gezeigte Film „Dr. Holl" von Rolf Hansen kann nicht als Indiz gewertet werden, dass Bauer es früheren NS-Regisseuren ermöglichte, über ihre Teilnahme an internationalen Filmfestivals ungehindert ihre Karriere fortsetzen zu können. Mit Rolf Hansen bekam zwar ein Regisseur die Chance, sich als „politisch Belasteter" in der Filmwelt nach 1945 wieder zu etablieren. „Dr. Holl" war allerdings der vierte Nachkriegsfilm Hansens, insofern war er bereits vor den IFB 1951 neuerlich etabliert. Für Bauer waren zudem nicht die propagandistischen Botschaften der NS-Filme, sondern die von ihm geschätzten handwerklichen Fähigkeiten Hansens als Regisseur sowie das Mitwirken im Nachkriegsdeutschland

bekannter Schauspieler wie Maria Schell und Dieter Borsche für die Aufnahme in das Programm entscheidend.[326] Generell setzte sich Bauer für Filme ein, in denen prominente Schauspieler wie Hans Albers und Heinz Rühmann mitspielten. Der Aspekt, über bekannte Filmgrößen auch das Publikum Ost-Berlins zum Festival nach West-Berlin, insbesondere zu den Waldbühnen-Veranstaltungen, zu locken, spielte für Bauer vor allem in den Anfangsjahren eine nicht zu unterschätzende Rolle. Über die künstlerischen Aspekte, die bei der Bewertung der einzuladenden Filme für ihn maßgebend waren, können hier keine Aussagen getroffen werden. Die Frage, inwieweit sich Bauers Sozialisierung in der NS-Zeit auf sein Weltbild und seine Entscheidungen in der Filmauswahl in den jeweiligen Auswahlgremien auswirkte, kann anhand der gesichteten Akten nur bedingt beantwortet werden. Hinweise darauf finden sich in den überlieferten Protokollen der Auswahlgremien jedenfalls nicht.

Wie bereits beschrieben, scheiterte Bauers Versuch, Karl Ritter mit seinem Film „El Paraiso" zu den Festspielen 1951 einzuladen, am energischen Widerstand des Berliner Senats. Über die Motive Bauers zu diesem Plan kann nur spekuliert werden. Der Senat zog mit seinem Veto eine rote Linie, die Bauer in seiner weiteren Tätigkeit als Festspielleiter respektierte. Ritter gehörte zweifellos zu den prominenten Regisseuren nationalsozialistischer Propagandafilme, einer Gattung im Nationalsozialismus, die wesentlich von ihm selbst mitgeprägt wurde. Seine Etablierung in der Filmbranche im Nachkriegsdeutschland über den Weg des Berliner Filmfestivals konnte der Senat nicht tolerieren. Bauer hatte offenbar weniger Probleme, Karl Ritter eine Bühne zu geben. Tobias Hof hat in seiner Studie Hinweise darauf gefunden, dass Bauer in späteren Jahren mit Ritter in Kontakt stand.[327] So habe Bauer ihm „einmal sehr nett und kameradschaftlich geschrieben". Ritter stammte wie Bauer aus Würzburg. Schließlich sollte Ritter 1974 als Gast bei den Berliner Filmfestspielen erscheinen,[328] konnte aber aus gesundheitlichen Gründen nicht nach Berlin reisen.[329]

Mit Bauers Vorschlag und der Intervention von Baensch steht die nur spekulativ zu beantwortende Frage im Raum, ob die ersten Filmfestspiele in Berlin ohne Baenschs klare Positionierung nicht von einem Skandal überlagert worden wären, der in seinen

Auswirkungen auf die spätere Institutionalisierung des Festivals kaum abzusehen gewesen wäre. Zugleich zeigt diese Passage aber auch, dass in der Nachkriegsöffentlichkeit der Auftritt stark belasteter Personen des NS-Kulturwesens durchaus kritisch gesehen wurde, denn in derselben Ausschusssitzung, als es um den Ritter-Film ging, erinnerte Manfred Barthel an die Kontroversen um den Film „Der Fallende Stern" (Regie: Harald Braun) mit Werner Krauß in der Hauptrolle, der kurz zuvor in Cannes gezeigt worden war. Krauß hatte als einer der profiliertesten Theater- und Filmschauspieler der Weimarer Republik gegolten. Im „Dritten Reich" übernahm er Rollen in einer Reihe von Propagandafilmen (zum Beispiel „Robert Koch, der Bekämpfer des Todes" von Hans Steinhoff, 1939, „Die Entlassung" von Wolfgang Liebeneiner, 1942). In „Jud Süß" (1940) von Veit Harlan spielte Krauß schließlich sechs verschiedene Rollen, allesamt stark antisemitisch angelegte Charaktere. Auf die Frage des Regisseurs Wolfgang Liebeneiner: „Aber weißt du nicht, welchen Schaden du damit anrichtest?", entgegnete Krauß der Erinnerung von Liebeneiners Frau, der Schauspielerin Hilde Krahl, zufolge: „Das geht mich nichts an – ich bin Schauspieler!"[330] Obwohl Krauß in seinem Entnazifizierungsverfahren nur als minderbelastet eingestuft wurde, konnte er im Nachkriegsfilmwesen nicht mehr Fuß fassen. Schon 1950 hatten Studierende sowie Angehörige der Jüdischen Gemeinde gegen eine Aufführung mit Werner Krauß im Theater am Kurfürstendamm demonstriert. Auch 1953 sorgte die Ankündigung, dass Krauß mit dem Wiener Burgtheater Ensemble ein Gastspiel im Rahmen der Berliner Festspielwochen geben solle, für öffentliche Diskussionen.[331]

Der Ausschluss vermeintlich oder tatsächlich stark belasteter NS-Filmgrößen aus der Nachkriegsfilmbranche beschränkte sich allerdings auf wenige Akteure wie Karl Ritter, Veit Harlan und Werner Krauß und bildete vielmehr die Ausnahme als die Regel. So trat der beliebte Schauspieler Carl Raddatz bereits auf der ersten Berlinale 1951 auf. Vergessen war da offenbar bereits, dass Raddatz Hauptrollen in Ritters Filmen „Stukas" und „Über alles in der Welt" (1941) übernommen sowie regelmäßig unter der Regie von Veit Harlan („Opfergang", 1944, „Immensee", 1943) gespielt hatte. Auch andere Größen des NS-Spielfilms wie Viktor de Kowa und Heinz Rühmann

waren in den 1950er-Jahren Stars des westdeutschen Spielfilms und zugleich gern gesehene Gäste auf der IFB.

Bauers Versuche zur Einbindung der Ostblockstaaten

Bereits in den 1950er-Jahren unternahm Bauer Versuche, Vertreter der Sowjetunion, der osteuropäischen Staaten sowie der DDR zu den Internationalen Filmfestspielen einzuladen.[332] Die Teilnahme der osteuropäischen Länder am Festival war für Bauer ein Prestige-Projekt, um die Berliner Filmfestspiele aufzuwerten. Denn andere Veranstalter wie die in Cannes und Venedig luden die osteuropäischen Filmemacher ein. Auch bei den Festivals in Oberhausen und Mannheim wurden DEFA-Filme gezeigt.[333] Bauer empfand die Abwesenheit sozialistischer beziehungsweise osteuropäischer Filmschaffender als ein Defizit des Berliner Festivals. Größter Hinderungsgrund war der Streit zwischen der UdSSR und den Westmächten um den Status von West-Berlin. Zudem scheiterte die Einladung osteuropäischer Filmländer an deren Bedingung, Vertreter der DEFA ebenfalls nach West-Berlin einzuladen. Die Bundesregierung legte gegen die Beteiligung der DEFA stets ein Veto ein. Seit 1949 bestimmte die Auffassung der Bundesregierung, dass die Bundesrepublik die einzig legitime Vertretung des deutschen Volkes sei, das Verhältnis zur DDR.[334] Hinzu kam der Umstand, dass die Funktion West-Berlins als „Frontstadt im Kalten Krieg" in den 1950er-Jahren besonders stark ausgeprägt war und zugleich der Spielfilm hier – zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung – eine andere Wertigkeit als bei anderen Filmfestspielen hatte. Somit kam eine Einladung des ostdeutschen Filmunternehmens DEFA zu den Berliner Filmfestspielen unter diesen Voraussetzungen vorerst nicht in Betracht.

Das für das Filmwesen der Bundesrepublik zuständige Bundesministerium des Innern versprach sich vom Film nach wie vor eine große Wirkung auf die öffentliche Meinung, womit auch in gewisser Weise an den Glauben von der manipulativen Macht dieses Mediums in der Filmpropaganda des Nationalsozialismus angeknüpft wurde.[335] Der Gedanke, der Film könnte die Bevölkerung politisch beeinflussen, zeigte sich exemplarisch in einem Schreiben des

Filmreferenten des Bundesinnenministeriums Carl-Heinz Lüders an Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard vom Juni 1951.[336] Es verwundert nicht, dass es ihm bei der Ablehnung osteuropäischer Filme hauptsächlich um einen politischen Faktor ging. Das Medium Film sollte nicht nur vor totalitärer beziehungsweise kommunistischer Propaganda schützen, sondern zugleich das demokratische Staatsbewusstsein der Bevölkerung positiv beeinflussen, womit Lüders wiederum in dem Schreiben an Erhard Eingriffe der Bundesregierung in das Filmwesen begründete: „Die Bedeutung des Films als Mittel der Menschenformung und Massenerziehung ist von den totalitären Mächten klar erkannt. Sicherlich bestehen insoweit in einer Demokratie angesichts der vielfältigen Grundrechte und Freiheiten des Staatsbürgers wesentlich geringere Möglichkeiten. Jedoch sollten alle verfassungsrechtlich einwandfreien Wege zur Führung der öffentlichen Meinung und politischen Erziehung der Bevölkerung auch mit den Mitteln des Films ausgenutzt werden. Vor allem sollte gegen Filme mit politisch zersetzendem Inhalt, insbesondere soweit sie aus östlichen Ländern eingeführt werden sollen, aus Gründen der inneren Sicherheit und des Verfassungsschutzes eingeschritten werden.“[337]

Lüders akzeptierte somit zwar grundsätzlich die verfassungsrechtlichen Schranken einer Zensurpolitik, bedauerte aber, auf weitreichende „Mittel der Menschenformung und Massenerziehung“ durch das Medium Film verzichten zu müssen. Damit offenbarte er seine mangelnde Distanz zur nationalsozialistischen Propaganda- und Verbotspolitik, die er jetzt zur Abwehr von östlichen beziehungsweise kommunistischen Einflüssen nutzen wollte. Diese Absichtserklärung ist bezeichnend für die Filmpolitik des Bundesinnenministeriums der frühen 1950er-Jahre.[338] Eine entsprechende Haltung war auch für die Berliner Filmfestspiele maßgebend, da die Bundesregierung der Einladung der Sowjetunion und osteuropäischer Filmländer nach West-Berlin in jedem Fall zustimmen musste.

Generell war für die Zulassung osteuropäischer Filme sowie von Filmen der DEFA in der Bundesrepublik der im Dezember 1953 gegründete Interministerielle Ausschuss für Ost/West-Filmfragen zuständig, der im Auftrag der Bundesregierung in den 1950er- und 1960er-Jahren de facto eine Filmzensur praktizierte.[339] Die Initiative

zur Gründung des Interministeriellen Ausschusses ging vom Bundesministerium des Innern aus. Absicht des Gremiums war es, künftig in der Bundesrepublik nur noch solche Filme aus Osteuropa und der DDR zu zeigen, die politisch als unbedenklich eingestuft wurden. Den Vorsitz im Ausschuss übernahm das Bundeswirtschaftsministerium. An den Filmvorführungen nahmen Beamte aus unterschiedlichen Ministerien und Bundesämtern teil.

Es waren überwiegend politische Motive, die dazu führten, dass DEFA-Filme nicht oder nur mit Schnittauflagen für eine Vorführung in der Bundesrepublik freigegeben wurden. So wurde 1956 fast die Hälfte aller DEFA-Filme vom Ausschuss unter politischen Gesichtspunkten beanstandet.[340] Häufig war die Angst vor kommunistischer Propaganda ausschlaggebend. Betroffen waren auch Filme, die personelle Kontinuitäten von NS-Straftätern in der Bundesrepublik aufzeigten. Zu nennen sind beispielsweise die Dokumentarfilme „Du und mancher Kamerad" (1956, Regie: Andrew und Annelie Thorndike)[341] oder „Ein Tagebuch für Anne Frank" (1959, Regie: Joachim Hellwig)[342], die beide auf der Mannheimer Filmwoche 1960 gezeigt werden sollten. Der Ausschuss wollte in den Filmen „verfassungsfeindliche Tendenzen" erkannt haben und sprach sich gegen eine Vorführung aus.[343] In den 1960er-Jahren stellten dann kritische Medien und verschiedene Akteure aus der Filmbranche öffentlich die Legitimität des Ausschusses infrage, was dazu führte, dass dessen Tätigkeit 1967 stillschweigend eingestellt wurde.

Nachdem die Bundesrepublik im Zuge der Moskau-Reise Adenauers im September 1955 diplomatische Beziehungen zur Sowjetunion aufgenommen hatte,[344] schienen die Chancen für eine Teilnahme der UdSSR an den Berliner Filmfestspielen zu steigen. Bauer reagierte auf eine erste Anfrage der Sovexportfilm-Vertretung in Deutschland[345] nach den Möglichkeiten zur Teilnahme an den VI. IFB 1956 noch zögerlich. Er wandte sich an Senator Tiburtius, der die sowjetische Anfrage in Bonn grundsätzlich geklärt wissen wollte. Tiburtius selbst war dagegen, Filme aus der Sowjetunion zu zeigen, da „sich daraus politische Demonstrationen ergeben können".[346] Im Ergebnis einer Besprechung von Vertretern des Auswärtigen Amtes, des Bundesinnenministeriums, des gesamtdeutschen Ministeriums sowie des Bundespresseamtes im Januar 1956 wurde entschieden,

dass die sowjetische Beteiligung an den Berliner Filmfestspielen „unerwünscht“[347] sei. Das Auswärtige Amt vertrat den Standpunkt, die Antwort auf eine diesbezügliche Anfrage aus Moskau „solange hinauszuziehen, bis der Termin für die Anmeldung verstrichen sei“.[348] Das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen hatte gegen die Beteiligung von Sovexportfilm an den IFB geltend gemacht: „Filme sowjetischer Herkunft könnten bei der Berliner Bevölkerung ungünstige Wirkungen hervorrufen.“[349] Sollte eine schriftliche Anfrage der Moskauer Regierung in Bonn eingehen, würde auf das Fehlen eines Kulturabkommens verwiesen werden. Dieses Argument würde auch für die nächsten Jahre Gültigkeit behalten. Somit war eine Beteiligung der UdSSR vorläufig vom Tisch.[350]

Nachdem Bauers Vorstoß zur Einladung sowjetischer Filme zu den VII. Internationalen Filmfestspielen 1957 innerhalb der Bundesregierung erneut auf vehemente Ablehnung gestoßen war, empfahl der Senat von Berlin auf Vorschlag Bauers in seiner Sitzung am 7. Januar 1958 dem Auswärtigen Amt, die Sowjetunion zur Teilnahme an den VIII. Internationalen Filmfestspielen 1958 zu ermuntern.[351] Darüber hinaus hatte der Regierende Bürgermeister Willy Brandt über diesen Vorschlag mit dem sowjetischen Stadtkommandanten von Berlin, General Andrej Tschamow, gesprochen, der wiederum die Anregung zur Teilnahme der UdSSR wohlwollend aufgenommen habe, wie Zeitungen der DDR berichteten. Der Senatsbeschluss erfolgte allerdings ohne jegliche Konsultation der Bundesregierung. Bereits der Bevollmächtigte der Bundesrepublik Deutschland in Berlin, Egon Bahr, teilte dem Staatssekretär des Bundeskanzleramtes, Hans Globke, seine Bendenken gegen diesen Senatsbeschluss mit.[352] Auch das Auswärtige Amt machte zunächst „große Bedenken“ geltend. Dennoch erging im April 1958 eine erste Einladung an die UdSSR, die allerdings eine Woche vor Beginn der Festspiele von Moskau abschlägig beantwortet wurde.[353] Auch alle folgenden Einladungen lehnte die Sowjetunion ab.

Nach mehreren Versuchen, die nunmehr an der Weigerung Moskaus gescheitert waren, startete Bauer in den 1960er-Jahren erneut Initiativen, um osteuropäische Filmländer in die IFB einzubinden. Im Februar 1963 wandte er sich an Senator Tiburtius, um zumindest die osteuropäischen Filmkritiker zu den Festspielen einladen zu

können: „Im Zuge des gegenwärtigen Tauwetters in den Ost-West-b[e]ziehungen möchte ich mir die Anregung gestatten, in diesem Jahr erstmals einige bekannte Filmkritiker aus Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Jugoslawien und der UdSSR zu den IFB einzuladen. Ich habe einige Namen auf der beiliegenden Liste vermerkt, die für eine solche Einladung in Frage kämen und die Gewähr bieten dürften, keine politischen Artikel, sondern nur Filmkritiken zu schreiben."[354] Tiburtius unterstrich Bauers Formulierung vom „Tauwetter in den Ost-Westbeziehungen" und notierte am Rand ein Fragezeichen. Er war ganz offensichtlich von Bauers Annahme nicht überzeugt und reagierte abschlägig auf dessen Anregung.

Bauer ging es dabei hauptsächlich um eine Steigerung des Prestiges der Festspiele. Die Festspielleitung empfand das Fehlen des Ostblocks in Berlin als „Deklassierung", wie es in einem Vermerk des BMI vom Dezember 1965 hieß.[355] Auch die kritische Öffentlichkeit monierte verstärkt, dass die IFB kein internationales Festival seien, solange der „Osten" nicht teilnehme.[356] Bauer verwies wiederholt darauf, dass zu anderen A-Festivals, nämlich in Cannes, Venedig, Mar del Plata und Moskau (im Wechsel mit Karlsbad), alle Nationen eingeladen und in der Regel auch vertreten seien. Bislang standen jedoch noch immer die unterschiedlichen Standpunkte über den Status von West-Berlin einer Teilnahme im Wege. Die osteuropäischen Länder lehnten die Einladung zu den IFB mit dem Hinweis ab, dass das Auswärtige Amt der Bundesrepublik keine Einladungen für Berlin aussprechen könne. Bauer hielt eine Teilnahme der Ostblockstaaten deshalb nur dann für erreichbar, wenn für sie mit der Annahme der Einladung nicht die formelle Anerkennung der Zugehörigkeit West-Berlins zur Bundesrepublik verbunden sei. Für das Auswärtige Amt hingegen galt die Prämisse, dass die Zugehörigkeit West-Berlins zur Bundesrepublik nicht infrage gestellt werden dürfte. Ein Kompromiss schien unter diesen Umständen nicht möglich, obgleich das Bundesinnenministerium die Teilnahme des Ostblocks als „erwünscht"[357] bezeichnete. Letztlich wertete das Auswärtige Amt die Option, auf eine Einladung osteuropäischer Filmländer durch die Bundesregierung zu verzichten und dies der Festspielleitung zu überlassen, als eine Absage an bisher vertretene politische Grundsätze, die nicht gerechtfertigt werden könne.[358] Für das Auswärtige Amt

war insbesondere die Einladung des ostdeutschen Filmunternehmens DEFA ein heikles Thema.

Im November 1967 wandte sich Bauer an das Bundesinnenministerium und dessen Staatssekretär Ernst Benda mit seinem Anliegen, die DEFA zu den XVIII. IFB 1968 einzuladen. In seinem Schreiben an Benda zitierte er aus seinem Rechenschaftsbericht über die letzten Filmfestspiele 1967: „Da bei allen Gesprächen mit den maßgeblichen Vert[r]etern der Filmindustrien der sozialistischen Länder immer wieder festgestellt werden konnte, dass eine Voraussetzung ihrer Teilnahme die Einladung der DEFA-Filmproduktion in Ostberlin ist, erscheint es zweckmäßig, auch noch in dieser Richtung Entgegenkommen zu zeigen und die DEFA zu den IFB 1968 einzuladen. Eine Einladung würde keine Zugeständnisse in der Berlin-Frage darstellen, da mit der Einladung ja keinerlei Anerkennung der DDR verbunden wäre. Die DEFA ist zwar, wie alle Filmindustrien des Ostblocks, eine staatsmittelbare Firma. Ebensowenig wie aber mit der Einladung von Hungarfilm in Budapest die ungarische Regierung eingeladen wird, sondern lediglich die Filmproduktion Ungarns, ebensowenig könnte aus einer Einladung der DEFA durch die Leitung der IFB auf eine Einladung und damit auch Anerkennung der DDR geschlossen werden.“[359]

Schließlich brachte Bauer einen gangbaren Weg ins Gespräch, wie man das bislang ungelöste Problem der Einladung der DEFA durch eine Änderung des Einladungsmodus umgehen könnte: „Um aber den IFB, vor allem hinsichtlich der Einladung der DEFA, eine leichtere Ausgangsposition zu verschaffen, sollte versucht werden, in Zukunft auf die Einladung von Ländern zu verzichten und nur noch die Filmorganisationen (in den einzelnen Ländern) bzw. Einzelproduzenten und ihre Filme einzuladen. In diesem Falle muss eine entsprechende Änderung der Richtlinien der IFB erfolgen.“[360]

Für diesen Einladungsmodus hatte er bereits in „10 Vorschlägen für die Verbesserung des Programms der Filmfestspiele“ vom August 1964 geworben: „Die Änderung des bisherigen Verfahrens der Einladung durch das Auswärtige Amt und eine Ermächtigung der Festspielleitung, die Einladungen selbst auszusprechen, könnten nicht als politisches Nachgeben und indirekte Anerkennung der 3-Staaten-Theorie ausgelegt werden, da ja die Bundesregierung und der Senat

nach wie vor die Veranstalter bleiben und lediglich die Funktion der Einladung auf die von ihnen beauftragte Festspielleitung übertragen würden, die nicht mit den Außenministerien der Länder, sondern mit den Filmstellen, Fernsehstationen, Produzentenverbänden und einzelnen Produzenten zu korresponieren hätten."[361]

In diesem Sinne versuchte Bauer, für die XVIII. Filmfestspiele 1968 über die Neufassung der IFB-Richtlinien und deren Bestätigung durch das Kuratorium ein Tor für osteuropäische Filmschaffende und die DEFA zu öffnen. Diesmal unterstützten auch die SPIO sowie die Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst das Vorhaben. Abteilungsleiter Harald Ingensand schrieb im November 1967 an das Filmreferat des Bundesinnenministeriums: „Die Änderungsvorschläge des Leiters der IFB, die er lediglich als Diskussionsgrundlage eingereicht hat, gehen davon aus, dass wie bereits in der Kuratoriumssitzung vom 25. 9. 67 kurz erläutert, 1968 der Versuch gemacht werden soll, eine Beteiligung der Ostblockstaaten dadurch zu erreichen, dass auch die DEFA eine Einladung erhält. In verschiedenen Gesprächen, die Herr Dr. Bauer mit Vertretern von Filmproduzentenverbänden des Ostblocks anlässlich der Filmfestspiele in Cannes und Venedig geführt hat, wurde stets die Einladung der DEFA als ausschließliche Voraussetzung für die eigene Beteiligung erklärt."[362]

Erwartungsgemäß stieß der Vorstoß bei Staatssekretär Benda auf Ablehnung. Im Protokoll der Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festspiele GmbH vom 27. November 1967 heißt es hierzu: „Staatssekretär Benda erklärt zu dem Kuratorium vorgelegten Entwurf der Neufassung der IFB-Richtlinien für 1968, dass der Vorschlag der SPIO, für 1968 auch die DEFA zu den IFB einzuladen, vom Bund nicht unterstützt werden kann. Dies sei die einmütige Auffassung der beteiligten Bundesressorts."[363]

Nach diesem erfolglosen Vorstoß versuchte Bauer im Januar 1969 mit einem Schreiben an das BMI und an Ministerialrat Hanns Hieronymus, für die IFB 1969 doch noch eine Kompromisslösung zu finden: „Nachdem nunmehr unsere Richtlinien dahingehend geändert wurden, daß nicht mehr von den eingeladenen Ländern die Rede ist und in der Praxis auch die Einladungen an die Filmorganisationen bzw. an einzelne Produzenten ergehen, sollte die Frage der Einladung der DEFA bzw. des Clubs der Film- und Fernsehschaffenden in Ost-

Berlin umgehend geprüft und entschieden werden. Wie ich verschiedenen Unterhaltungen mit den Presse-Offizieren der brit[i]schen und französischen Militärregierung in Berlin entnehmen konnte, würden die Allierten keine Einwendungen erheben, wenn auch die Ost-Berliner Filmproduktionen zu den IFB eingeladen würden."[364]

Erneut waren es das Auswärtige Amt sowie das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen, die eine Beteiligung der DEFA durch ihr Veto verhinderten. Eine Einladung der DEFA durch das Auswärtige Amt, so die dortige Meinung, würde faktisch eine diplomatische Anerkennung der DDR bedeuten. Auf der anderen Seite lehnte die Sowjetunion eine Teilnahme mit der Begründung ab, das Auswärtige Amt der Bundesrepublik könne aus den bekannten Gründen keine Einladung nach West-Berlin aussprechen. Bauer befand sich trotz seiner wiederholten Vorschläge in einem Dilemma, aus dem er selbst keinen Ausweg finden konnte, wie er in seinem Rückblick auf die IFB 1969 einräumte. Dennoch gab er seine Bemühungen nicht auf: „Es wird erneut darauf hingewiesen, daß Voraussetzung für die Teilnahme der sozialistischen Filmproduktion zumindest bei einigen Ländern die Einladung der Filmproduktion Ostberlins ist. Da nicht mehr die Länderregierungen, sondern nur Fachverbände, Filmstellen und einzelne Produzenten zu den IFB eingeladen werden, würde eine an die DEFA oder an den Verband der Film- und Fernsehschaffenden in Ostberlin gerichtete Einladung von niemandem als Anerkennung der DDR ausgelegt werden können. Sollte Ostberlin die Einladung ablehnen, so wäre ein klare Sachlage geschaffen und den Spekulationen in der Presse ein Ende gesetzt."[365]

Eine für Bauer und die IFB neue Situation ergab sich, nachdem am 17. Mai 1972 der Deutsche Bundestag dem Moskauer Vertrag mit der Sowjetunion und dem Warschauer Vertrag mit Polen zugestimmt hatte.[366] Die sogenannten Ostverträge waren bereits am 13. Mai 1972 Gegenstand der Gespräche zwischen Alfred Bauer, Staatssekretär Wolfram Dorn (BMI), dem stellvertretenden Minister für Filmwesen der UdSSR sowie dem sowjetischen Botschafter Pjotr A. Abrassimow während eines sowjetischen Empfangs bei den Filmfestspielen in Cannes. Bauer berichtete am 23. Mai 1972 Senator Werner Stein recht euphorisch über die sich jetzt eröffnenden Möglichkeiten, sowohl osteuropäische Filmländer als auch die DEFA bereits zu den

Filmfestspielen 1972 einzuladen: „In einem Gespräch mit den beiden Gastgebern wies Staatssekretär Dorn darauf hin, daß die Entscheidung über die Ostverträge zwar nochmals um acht Tage verschoben worden sei, daß aber er überzeugt sei, daß die Denkpause nützlich ist und daß die Verträge vom Bundestag am 17. Mai angenommen werden. Es würde begrüßt werden, wenn daraufhin die Sowjetunion an den diesjährigen Berliner Filmfestspielen mit einem Film teilnehmen und eine sowjetrussische Persönlichkeit in die Jury entsenden würde."[367]

Nach Ansicht Abrassimows bestünden nunmehr keine Bedenken, dass sich der sowjetrussische Film an der Berliner Veranstaltung beteiligen werde. Noch bestehende Probleme seien rasch in Moskau zu klären. Weiter notierte Bauer in seinem Schreiben an Stein: „Beim Verlassen des Empfangs bot sich nochmals Gelegenheit, Botschafter Abrassimow zu sprechen. Ich gab der Hoffnung Ausdruck, daß der Botschafter der Festspielpremiere des sowjetrussischen Films persönlich beiwohnen werde."[368] Als Ergebnis seiner verschiedenen Besprechungen mit Filmfunktionären und Journalisten des Ostblocks könne festgehalten werden, äußerte Bauer ferner, dass die sozialistischen Länder nach der Ratifizierung der Ostverträge[369] sehr gern an den Berliner Filmfestspielen teilnehmen würden. Fraglich sei aber, ob bei der Kürze der Vorbereitungszeit sowie der Meldefrist deren Teilnahme noch in diesem Jahr zustande kommen könne.

Für die IFB 1972 hatte die Sowjetunion dann jedoch keinen Film gemeldet. Da die Berliner Festspiele auch vom Bund als Träger mitveranstaltet wurden, weigerte sich Moskau, Einladungen anzunehmen, in denen eine Beziehung zwischen der Bundesrepublik und den IFB erwähnt wurde. Die Schaffung der Berliner Festspiele GmbH 1967 (zivilrechtlicher Status) war letztlich auch als ein Akt der Entstaatlichung gedacht, mit dem die erfolgreiche Einladung osteuropäischer und sowjetischer Filme ermöglicht werden sollte. Doch gerade am Anteil des Bundes an der Festival-GmbH nahm die Sowjetunion Anstoß. Die UdSSR sowie weitere osteuropäische Länder nahmen dann auch 1973 nicht an den Filmfestspielen teil, was Bauer in seinem „Rückblick 1973" mit Bedauern kommentierte: „Die ebenfalls eingeladenen sozialistischen Länder blieben – bis auf Jugoslawien und Rumänien, das aber nur an der Filmmesse teilnahm – auch

dieses Jahr fern, teils ohne Begründung, teils mit einer fadenscheinigen Ausrede, so z. B. die Sowjetunion, der es im Hinblick auf das 8 Tage nach den IFB stattfindende Moskau-Festival nicht möglich war, sich zu beteiligen. Die DDR und Polen reagierten überhaupt nicht auf die Einladung."[370]

Auch nach der Unterzeichnung des deutsch-sowjetischen Kulturabkommens am 19. Mai 1973 reagierte die UdSSR nicht auf Bauers Einladung. Das Abkommen ruhte seit 1973 allerdings, da man sich nicht auf die Einbeziehung West-Berlins in die Vereinbarungen einigen konnte. Die Sowjetunion weigerte sich trotz des ausdrücklichen Vertragstextes, ihre Kulturschaffenden im Rahmen eines Besuchsprogramms nach West-Berlin und in die Bundesrepublik zu schicken. Ganz offensichtlich störte sich Moskau erneut daran, dass Bauer auch im Namen der Bundesrepublik zu den IFB eingeladen hatte, wie er in seinem „Rückblick 1973" notierte: „Während der Festspiele, am 24. Juni, besuchte mich der Pressechef des sowjetrussischen Generalkonsulats in West-Berlin, Herr Kosobrodow, und teilte mir auf Befragen nach der Teilnahme der Sowjetunion an den IFB mit, der erste Absatz des neuen Einladungsschreibens habe im Generalkonsulat Befremden ausgelöst, da zweimal die Bundesrepublik erwähnt sei. Man sehe in der Formulierung einen Versuch, die Sowjetunion zu zwingen, an den Festspielen teilzunehmen. Diesen indirekten Druck werde aber Moskau nicht billigen. Mein Hinweis auf das Vier-Mächte-Abkommen über Berlin konnte Herrn Kosobrodow nicht in seiner Meinung beeinflussen."[371]

Das am 3. September 1971 von den Botschaftern Frankreichs, Großbritanniens, der UdSSR und den USA unterzeichnete und am 3. Juni 1972 in Kraft getretene Viermächte-Abkommen über Berlin bot grundsätzlich günstige politische Rahmenbedingungen für die Beteiligung der UdSSR und der osteuropäischen Länder an den Berliner Filmfestspielen.[372] Das Abkommen hielt etwa fest, dass die „Berliner Westsektoren" auch weiterhin nicht von der Bundesrepublik Deutschland regiert werden und so wie bisher kein Bestandteil („konstitutiver Teil") der Bundesrepublik seien.[373] Auch der Abschluss des Vertrages über die Grundlagen der Beziehung zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik (Grundlagenvertrag) am 21. Dezember 1972 verbesserte die

Chancen zur Teilnahme der DEFA an den Berliner Filmfestspielen. Der Grundlagenvertrag trat am 21. Juni 1973 in Kraft.[374] Gleichwohl blieben die kulturellen Beziehungen ausdrücklich einem separaten Kulturabkommen vorbehalten, das dann erst 1986 unterzeichnet wurde. Grundsätzlich hing der Erfolg von Bauers Initiativen von der „politischen Großwetterlage", also von einer Einigung zwischen der UdSSR und den Westmächten in der Berlin-Frage, ab.

Im September 1973 wandte sich Bauer schließlich mit einem Schreiben an Bundeskanzler Willy Brandt, um am Ende seiner Amtszeit als Festspielleiter doch noch mit einer Teilnahme der Sowjetunion sowie der osteuropäischen Länder in Berlin glänzen zu können. Da sich, so schrieb Bauer, die Filmfestspiele durch Unterfinanzierung und das Fehlen der Filme der sozialistischen Länder in sehr bedrängter Lage befänden, bat er den Bundeskanzler, seinen Einfluss geltend zu machen, um die entsprechenden Voraussetzungen für eine wieder attraktivere Gestaltung des Festivals zu schaffen.[375] Der Chef des Bundeskanzleramtes, der SPD-Politiker Horst Grabert, leitete das Schreiben Bauers an das Bundesinnenministerium weiter, das im Oktober 1973 antwortete: „Der Bundesregierung sind die Sorgen und Wünsche bekannt, die seit einiger Zeit im Hinblick auf die Internationalen Filmfestspiele Berlin geäußert werden. Was das von Dr. Bauer beklagte Fehlen der sozialistischen Länder in Berlin betrifft, so dürfte auch ihm bekannt sein, dass es sich hierbei um eine politische Frage handelt, deren positiver Lösung im Sinne Berlins rechtliche Hindernisse, die beseitigt werden müssten, entgegenstehen."[376]

Die vom Bundesinnenministerium erwähnten rechtlichen Hindernisse bestanden, wie bereits geschildert, in der bisherigen Haltung der UdSSR zum alliierten Status von West-Berlin. Insofern wurden alle offiziellen Handlungen der Bundesregierung in West-Berlin als illegal betrachtet. Da nach dieser Auffassung auch die alljährliche Verleihung der Bundesfilmpreise sowie die Anwesenheit von Bundesvertretern während der Filmfestspiele in Berlin als Verletzung des alliierten Status betrachtet wurden, lehnte die Sowjetunion eine Beteiligung an den Internationalen Berliner Filmfestspielen weiterhin ab. Folgerichtig fanden sich auch die osteuropäischen Länder (außer Jugoslawien) nicht bereit, an den Berliner Filmfestspielen teilzunehmen.

Die Bundesregierung bemühte sich nun um einen Kompromiss: Um die Bundespräsenz während der Berlinale zu mindern, wurde die übliche Verleihung der Deutschen Filmpreise aus dem Festival offiziell herausgenommen und zeitlich vorverlegt.[377] Allerdings wurde schon ab 1968 die Verleihung der Deutschen Filmpreise, die seit 1958 nicht mehr in den Veranstaltungsräumen der Filmfestspiele stattfand, aus dem Rahmenprogramm der Filmfestspiele herausgelöst. Ein formaler Unterschied zu früher bestand jetzt lediglich darin, dass die Verleihung nicht vom Bundesinnenministerium organisiert wurde. Es gab zwar weiterhin einen Empfang des Bundespräsidenten und des Bundesinnenministers, allerdings nicht speziell für Teilnehmer des Filmfestivals. Erst 1978 wurden mit der zeitlichen Verlegung der Filmfestspiele beide Veranstaltungen endgültig voneinander getrennt.[378]

An den XXIV. Internationalen Filmfestspielen 1974 nahm dann erstmals die Sowjetunion mit dem Film „Mit Dir und ohne Dich“[379] von Rodion Nachapetow teil.[380] Bauer vermerkte hierzu: „Im Tempo der kleinen Schritte der Entspannung zunächst außer Konkurrenz.“[381] Nach Berlin reiste als „Beobachter“ der stellvertretende Leiter der Abteilung für Außenbeziehungen des Staatlichen Komitees der UdSSR für das Filmwesen, Gromow. Auch die DDR, Polen und die ČSSR hatten „Beobachter“ nach West-Berlin entsandt.[382] Für eine Teilnahme der Sowjetunion, wenngleich außer Konkurrenz, hatte sich der Generalkonsul der UdSSR in West-Berlin, Jurij Sharkow, eingesetzt. Bauer mutmaßte über dessen Motive: „Sicher hatten auch nicht nur kulturelle, sondern rein politische Gesichtspunkte – bevorstehender Besuch des Bundeskanzlers in Moskau, Berliner Parlamentswahlen 1975, internationale Sicherheitskonferenz u. a. – dazu geführt, dass Moskau sich schließlich positiv entschieden hat.“[383]

Bauer hoffte, dass eine offizielle Beteiligung der Sowjetunion und damit des gesamten Ostblocks den Wettbewerb der Festspiele 1975 erheblich aufwerten würde. Es durfte seiner Meinung nach zudem angenommen werden, „dass auch wieder die amerikanische Filmindustrie interessiert wäre, in Berlin repräsentativ vertreten zu sein, um der Sowjetunion nicht den Vortritt und damit unter Umständen eine[n] hohen filmkünsterlischen Prestige-Gewinn einzuräumen“. Im Jubiläums-Jahr 1975 sollte das Berliner Film-

festival „auch draußen in der Welt wieder seine frühere Beachtung finden".[384]

An den XXV. Internationalen Filmfestspielen 1975 in Berlin beteiligten sich dann erstmals im Wettbewerb die Sowjetunion, Polen, die ČSSR, Ungarn, Bulgarien, Rumänien und die DDR mit Spiel- und Kurzfilmen. Der sowjetische Generalkonsul in West-Berlin, Jurij Sharkow, hatte die offizielle Teilnahme mit dem Viermächte-Abkommen begründet, das eine „neue Atmosphäre"[385] geschaffen habe. Der sowjetische Filmwissenschaftler Rostislaw Jurenjew war Mitglied der Internationalen Jury. Allerdings konnte sich Bauer mit seinem Wunsch, den Film „Der Spiegel" von Andrej Tarkowski im Rahmen seiner persönlichen Abschiedsvorstellung zu zeigen, nicht durchsetzen. Weil der Film aufgrund der avantgardistischen Kamera- und Schnitttechnik nach Ansicht der sowjetischen Verantwortlichen „zu schwer verständlich" sei, wurde er nicht für die Berlinale nominiert. Stattdessen wurde der Jugendfilm „Hundert Tage nach der Kindheit"[386] (Regie: Sergej Solowjow) – eine Liebesromanze in einem Pionierlager – zum Festival eingereicht. Die DDR zeigte als Wettbewerbsbeitrag der DEFA Frank Beyers Film „Jakob der Lügner" nach dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker.[387] Der tschechische Schauspieler Vlastimil Brodský erhielt auf den XXV. Internationalen Filmfestspielen 1975 den Preis für den besten Darsteller (Silberner Bär). Zeitweise soll Heinz Rühmann als Titeldarsteller im Gespräch gewesen sein, da sich das ZDF anfangs als Co-Produzent an der Verfilmung des Romans beteiligen wollte. Die Besetzung mit einem populären, aber durch sein NS-Mitläufertum belasteten westdeutschen Schauspieler lehnte Erich Honecker angeblich persönlich ab.[388]

Die Initiative zur Einladung der östlichen Filmproduktionen ging Mitte der 1950er-Jahre von Alfred Bauer als Festspielleiter aus. Bauer blieb über 24 Jahre lang hartnäckig, um dieses Ziel zu erreichen.[389] Die Beteiligung der osteuropäischen Länder am Festival war für ihn primär ein Prestige-Projekt. Sein Engagement in dieser Frage verdeutlicht die politischen Aspekte in seiner Tätigkeit als Festspielleiter, auch wenn es ihm vor allem um das Ansehen „seines" Festivals im internationalen Vergleich ging. Mit der Einbindung der Ostblockstaaten und der DEFA in die Filmfestspiele 1975 waren die jahrzehntelangen Bemühungen Bauers, das Prestige des Festivals

in Konkurrenz zu Cannes und Venedig zu erhöhen, am Ende seiner Amtszeit schließlich von Erfolg gekrönt.

Letztlich spielten dabei auch die Filmfestspiele als „Schaufenster des Westens" in der Systemkonkurrenz während des Kalten Krieges eine nicht unerhebliche Rolle. Der Konflikt zwischen Bauer und den zuständigen Dienststellen des Bundes in dieser Frage verdeutlicht daher den großen Einfluss, den der Kalte Krieg auch auf den Kulturbereich hatte. Zunächst war es in den 1950er-Jahren die restriktive Haltung der Bundesregierung, die eine Teilnahme der Sowjetunion und der DDR an den Berliner Filmfestspielen unter dem Diktat außenpolitischer Grundsätze verhinderte. Das Auswärtige Amt verwies 1957 noch einmal ausdrücklich auf die „Hauptaufgabe" des Festivals als eine „Dokumentation der freien Welt gegenüber dem Osten".[390] Die zuständige Senatsverwaltung verhielt sich anfangs zögerlich bis ablehnend, unterstützte jedoch recht bald das Anliegen Bauers. Dann boykottierte die Sowjetunion ihrerseits bis 1974 das Festival. Nach langjährigen Auseinandersetzungen um die Beteiligung osteuropäischer Filmländer machte erst ein Wechsel der politischen Großwetterlage deren Teilnahme möglich. Festzuhalten bleibt: Die über viele Jahre andauernde Hartnäckigkeit Bauers hatte maßgeblichen Anteil daran, dass nicht nur die UdSSR, sondern auch die DDR einen Film in den Wettbewerb der „Jubiläums-Berlinale" 1975 schickte.

Schlussbetrachtung

Eine auf neun Monate angelegte Studie, welche die Forschungsarbeit in den Archiven, das Recherchieren, Konzipieren und die Verschriftlichung der Ergebnisse umfasst, kann naturgemäß nicht alle Fragen und nicht alle Themen erschöpfend beantworten beziehungsweise bearbeiten. Eine umfangreiche Auswertung des vorhandenen Nachlasses von Alfred Bauer wäre etwa eine wichtige Quelle gewesen, die aufgrund der spezifischen Rahmenbedingungen dieses Bestandes nicht zu leisten war. Das Aufspüren und Auswerten von bisher nicht erschlossenen Nachlässen der die Berlinale prägenden Personen in Politik und Filmwirtschaft ist eine Arbeit, die zu leisten insgesamt

einen langen Atem benötigt. Insofern war die Auswahl der Themen durch die zeitlichen Beschränkungen bestimmt. Hier liegen weitere Forschungspotenziale beispielsweise in der Auswertung der Unterlagen der alliierten Besatzungsmächte, die nur in Ausschnitten eingesehen werden konnten und deren systematische Sichtung im Hinblick auf die Geschichte der Berlinale weitere Erkenntnisse über die Frühphase der Filmfestspiele liefern könnte. Darüber hinaus wäre es lohnenswert, sich mit weiteren Personen, etwa verschiedenen Jury-Mitgliedern, intensiver zu befassen und ebenfalls die Frage nach Kontinuitäten, Brüchen und Netzwerken zu stellen.

Diese Studie hatte es sich zur Aufgabe gemacht, das Wirken Alfred Bauers als Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin im zeithistorischen Kontext des Kalten Krieges, aber auch vor dem Hintergrund der Aufarbeitung der NS-Zeit zu verorten und damit in gewisser Weise an die 2020 angefertigte Studie von Tobias Hof anzuschließen. Dazu sollten nicht nur neue Erkenntnisse über die Person Bauers, sondern auch über seine Beziehungen, seine Arbeitsweise sowie sein Verhältnis zu Vorgesetzten und Mitarbeitern näher untersucht werden, um letztlich seine Bedeutung für die Geschichte der Berlinale in ihren ersten 25 Jahren auf verschiedenen Ebenen herauszuarbeiten. Folgende Ergebnisse konnten dabei zutage gefördert werden:

Ausgehend von der Person Alfred Bauers und der Frühgeschichte der Berlinale lag ein Schwerpunkt dieser Studie auf den Personen und Netzwerken, die das filmgeschichtliche Gesicht der frühen Nachkriegszeit prägten. Die Biografien von Oswald Cammann, Hans Cürlis und Günter Schwarz sowie auch das Wirken Alfred Bauers vor 1945 zeigen, dass die Internationalen Filmfestspiele Berlin insbesondere in den Anfangsjahren von Personen geprägt wurden, die durchaus als NS-belastet angesehen werden können. Es waren allerdings gut vernetzte Fachleute, die mit ihrer vor 1945 erworbenen Expertise in der Filmbranche in maßgeblicher Weise zum Gelingen beziehungsweise zur Etablierung der Filmfestspiele beigetragen haben.

Antidemokratische, rassistische oder gar nationalsozialistische Äußerungen konnten bei keinem dieser Akteure nach 1945 festgestellt werden. Diese waren vielmehr darum bemüht, eine möglichst große Distanz zum „Dritten Reich“ zu demonstrieren. Bei

dem genannten Kreis der Verantwortlichen kann aus unserer Sicht auch nicht von „ungebrochener personeller Kontinuität" der Organisatoren der Internationalen Filmfestspiele in Berlin gesprochen werden, denn bis zum Wiederaufbau der Filmwirtschaft vergingen einige Jahre, in denen die vormaligen Filmfunktionäre aus der Zeit vor 1945 in Entnazifizierungsverfahren und Ausweichberufen auf die Chance hofften, wieder im Filmwesen Fuß fassen zu können. Zugleich waren andere maßgebliche Akteure der Berlinale-Frühzeit keineswegs Parteigänger des Nationalsozialismus. Im Gegenteil: So waren in der Berliner Senatsverwaltung mit Joachim Tiburtius ein Mitglied der Bekennenden Kirche und mit Theodor Baensch ein Opfer des NS-Regimes für die Filmfestspiele verantwortlich. Auch das Mitglied des Gründungsausschusses der ersten Berlinale, Max Büttner vom Verband der Berliner Filmverleiher, hatte aufgrund seiner Tätigkeit für die SPD im Konzentrationslager einsitzen müssen. Nicht zuletzt stand die Leitung der Berlinale unter steter Beobachtung der amerikanischen und britischen Besatzungsmächte, die jeweils einen Vertreter in den Gründungsausschuss der IFB entsandt hatten. Insofern handelte es sich bei diesem zentralen Gremium um eine Institution, in der frühere Unterstützer und Gegner des NS-Regimes sowie Vertreter der Siegermächte gemeinsam daran arbeiteten, die Filmfestspiele als „Schaufenster der freien Welt" zu etablieren. Von einer „braunen Kontinuität der Berlinale"[391] zu sprechen, kann daher eher einer gewissen journalistischen Polemik überlassen werden und hält einer zeithistorischen Beurteilung aus unserer Sicht nicht stand.

Die in der Studie anhand archivalischer Unterlagen geschilderten Vorgänge sollten darüber hinaus auch zeigen, wie problembehaftet das Verhältnis zwischen Alfred Bauer und den für ihn zuständigen Verwaltungsstellen zeitweise gewesen ist. In der Berliner Senatsverwaltung wurde Bauers eigenmächtiges Handeln, insbesondere auch als Leiter des Auswahlkomitees und seiner in dieser Funktion für die IFB getroffenen Entscheidungen, wiederholt kritisiert. Es stellte sich mehrfach die Frage, ob man mit Bauer weiterarbeiten wolle. In dieser Hinsicht war er ein schwieriger und mitunter auch unberechenbarer Angestellter. Gleichzeitig wurde Alfred Bauer als hervorragender Organisator der Filmfestspiele und bestens vernetzter Filmfunktionär geschätzt. Gerade seine Energie, mit der er seine vielfältigen

Kontakte nutzte, um immer wieder Fürsprecher zu finden, die auf politischer Ebene zu seinen Gunsten Einfluss nahmen, half ihm, sich in kritischen Situationen an der Spitze der Festspielorganisation zu halten. Die 25-jährige Amtszeit war für ihn selbst letztlich auch geprägt durch den Kampf um eine angemessene finanzielle und materielle Ausstattung – für sich und für die Internationalen Filmfestspiele insgesamt.

Nicht zuletzt übte Alfred Bauer auf die Filmauswahl und damit auch auf den künstlerischen Charakter der Festspiele einen erheblichen Einfluss aus. Dies galt sowohl für die deutschen Produktionen, die im Wettbewerb laufen sollten, als auch für die internationalen Beiträge. Im Falle von deutschen Produktionen setzte sich Bauer auch immer wieder gegen Widerstände aus der Senatsverwaltung oder der Politik durch. Er sah sich selbst als langjährig bewährten Filmfachmann, dessen Expertise über jeden Zweifel erhaben sei. Seine Funktion als Leiter der verschiedenen Auswahlkomitees nutzte Bauer nie, um über das Medium Film ganz bewusst politische Ziele zu propagieren oder gar an nationalsozialistische Propaganda des „Dritten Reiches" anzuknüpfen. In seiner Filmauswahl zeigte sich auch die deutlich spürbare Tendenz des deutschen Films in den 1950er-Jahren, politische Themen auf der Filmleinwand auszublenden. Dies bedeutet andererseits nicht, dass der deutsche Film in dieser Zeit unpolitisch gewesen wäre. Allein schon die Vielzahl der in der Bundesrepublik gezeigten Kriegsfilme spricht dagegen („Des Teufels General" von Helmut Käutner, 1955; „Es geschah am 20. Juli – Aufstand gegen Adolf Hitler!" von Georg Wilhelm Pabst, 1955; „Der Stern von Afrika" von Alfred Weidenmann, 1957; „Der Fuchs von Paris" von Paul May, 1957). Auch in Berlin gelangten Filme mit eindeutigen oder hintergründigen politischen Botschaften zur Aufführung. Dies betraf in den ersten Jahren insbesondere Filme, die vor dem Hintergrund des Kalten Krieges die Vorzüge der westlich-liberalen Lebensweise im Kontrast zur diktatorischen Bevormundung im Osten herausstellten („Postlagernd Turteltaube" von Gerhard Buchholz, 1952; „Weg ohne Umkehr" von Victor Vicas, 1954). Filme mit Tendenzen zu Gewalt, insbesondere zu sexualisierter Gewalt lehnte Bauer ab. In diesem Punkt agierte er auch nicht unabhängig von dem großen Einfluss, den die christlichen Kirchen, insbesondere die Katholische Kirche, in den 1950er- und 1960er-Jahren in

der Öffentlichkeit der Bundesrepublik beanspruchten. Auch im Hinblick auf die Bereitstellung internationaler Beiträge spielte Bauers Engagement und sein Enthusiasmus für Filme eine große Rolle. Hier war es Bauer, der auf Dienstreisen zahlreiche Filmsichtungen vornahm und die Produktionsfirmen entsprechend motivierte, die Filmfestspiele mit dem von ihm gewünschten Projekten zu versorgen.

Die Geschichte der Internationalen Filmfestspiele Berlin unter der Leitung Alfred Bauers war geprägt durch die Neuorientierung nach dem Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg als politischem Kontext. Dies betraf allein schon ihre Gründung, ihre Schauplätze und ihre Entwicklung. Bauer nahm die Rolle der Berliner Filmfestspiele als „Schaufenster des Westens" in der Systemkonkurrenz während des Kalten Krieges sehr ernst. So lautete die erste Ziffer der Richtlinien der ersten IFB 1951: „Die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 sollen Zeugnis ablegen von den neuesten filmkünstlerischen Leistungen der demokratischen freiheitlichen Länder und das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit aller hieran beteiligten Filmschaffenden stärken helfen."[392]

Und im Abschlussbericht für die ersten Filmfestspiele schrieb Bauer von einer „friedlichen Demonstration der westlichen Kulturwelt durch das Volksunterhaltungsmittel des Films".[393] Heide Fehrenbach hat das Anliegen der Gründungsväter der Berlinale, zu der auch, aber eben nicht nur Alfred Bauer zählt, treffend beschrieben: „The festival was conceived as a way to revive the former capital's interwar reputation as an important European cultural centre; and ultimately American and West German officials expected the image of revitalized Berlin to serve as proof of Western economic and cultural dynamism."[394]

Berlin als Epizentrum einer Topografie des Kalten Krieges bot sich aufgrund seiner Lage und seiner Geschichte als frühere Filmmetropole in besonderem Maße für die Ausrichtung eines Filmfestivals an.[395] Allerdings brachte der Standort auch einige Probleme mit sich, die Alfred Bauer in seiner Arbeit zu spüren bekam. Denn über viele Jahre hinweg – eigentlich fast seine gesamte Amtszeit – war Bauer bemüht, das internationale Renommee der Filmfestspiele durch die Einbindung osteuropäischer Spielfilme in den Wettbewerb zu erhöhen. In dieser Frage bewegte er sich stets auf kulturpolitisch

dünnem Eis, da sich West-Berlin als Frontstadt des Kalten Krieges in einer besonderen geografischen und politisch-ideologischen Position befand. Dies hinderte Bauer aber nicht, sich für die Ausrichtung der Berlinale über die Grenzen des Eisernen Vorhangs hinweg einzusetzen, ohne die Botschaft der Filmfestspiele als weithin sichtbares „Schaufenster des freien Westens" aufzugeben. Zwar führten erst die Änderung der politischen Großwetterlage und die Annäherung von Ost und West letztlich zur Teilnahme osteuropäischer Filmländer und der DEFA an den Internationalen Filmfestspielen ab 1975, dennoch waren es auch Alfred Bauers Engagement und seine undogmatische Haltung, die diese Teilnahme überhaupt ermöglichten.

Bauers Tätigkeit als Leiter der „Berlinale" – ein Begriff, den er übrigens als herabsetzend empfunden hatte – war von Beharrlichkeit, Hartnäckigkeit und Leidenschaft geprägt.[396] Allerdings nutzte er genau diese Eigenschaften auch, um an seine eigener biografischen Legende zu stricken, die ihn als einen unpolitischen Fachmann in filmorganisatorischen Fragen vor und nach 1945 präsentieren sollte. Gegen die wiederholt während seiner Amtszeit aufgetretenen Vorwürfe, Bauers Rolle vor 1945 sei doch nicht so unpolitisch gewesen, kämpfte er energisch an, ebenso wie gegen alle übrigen aus seiner Sicht empfundenen Ungerechtigkeiten. Diese Charaktereigenschaft führte zwar zu Konflikten mit verschiedenen Stellen in Politik und Verwaltung. Sie trug aber auch dazu bei, die Internationalen Filmfestspiele als weltweit beachtete Kultureinrichtung zu etablieren.

Quellenverzeichnis

Archiv- und Studienzentrum des Deutsches Filminstituts & Filmmuseums Frankfurt am Main (DFF)

Nachlass Hanns Wilhelm Lavies.

Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv

Nachlass Peter Schäcker.

Bundesarchiv (BArch) Berlin

R 55	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.
R 3017	Oberreichsanwalt beim Volksgerichtshof.
R 9361	Personenbezogene Unterlagen der NSDAP/ Parteikorrespondenz.

Bundesarchiv (BArch) Koblenz

B 106	Bundesministerium des Innern.
B 136	Bundeskanzleramt.
B 145	Presse- und Informationsamt der Bundesregierung.
N 1564	Nachlass Ernst Benda.

Stiftung Deutsche Kinemathek

Bibliothek, Internationale Filmfestspiele Berlin.
Personenarchiv, Nachlass Oscar Martay.
Personenarchiv, Nachlass Hans Cürlis.
Schriftgutarchiv Alfred Bauer.

Landesarchiv Berlin (LAB)

A Rep. 001-06	Magistrat der Stadt Berlin, Personalbüro.
B Rep. 002	Der Regierende Bürgermeister von Berlin/Senatskanzlei.
B Rep. 014	Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung.
B Rep. 031	Bezirksausschuss/Bezirksverwaltungsgericht Berlin.
B Rep. 104	Finanzamt Tempelhof.
B Rep. 149	Berliner Festspiele GmbH.
B Rep. 036-01	Office of Military Government Berlin Sector (OMGBS) 4/8-2/8.
C Rep. 031-01-02 Nr. 7/1, Nr. 7/2	Entnazifizierungsakte Dr. Alfred Bauer.
C Rep. 375-01	Ministerium für Staatssicherheit der DDR, Abteilung IX/11, NS-Sondersammlung – Teil Berlin.

German Films Service + Marketing GmbH (EXPORT-UNION des Deutschen Films GmbH München)

Digital zur Verfügung gestellte Unterlagen aus 50 Jahren Unternehmensgeschichte.

Literaturverzeichnis

Konrad Adenauer, Teegespräche 1950–1954, Berlin 1984.

Misha Aster, Das Reichsorchester. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus, München 2007.

Rolf Aurich Elitenbildung und Unterhaltungsproduktion. Ufa-Lehrschau und Deutsche Filmakademie als geistiger Ausdruck der Filmstadt Babelsberg im Nationalsozialismus, in: Rother, Linientreu und populär, S. 146–160.

Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen, Gestalter nützlicher Bilder. Rudolf Werner Kipp, Ekkehard Scheven, Herbert Viktor, Raphael Nußbaum, in: Dillmann, Geliebt und verdrängt, S. 64–77.

Alfred Bauer, Deutscher Spielfilm Almanach 1929–1950, Berlin 1950.

– (Hrsg.), Deutscher Spielfilm Almanach, Band 2: 1946–1955, München 1981.

– Film in Ketten, in: Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift. Mit literarischen Beiträgen (1946), H. 2, S. 207–211.

Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Zur politischen Ökonomie des NS-Films, Berlin 1973.

Manfred Behn, Gleichschritt in die „neue Zeit". Filmpolitik zwischen SPIO und NS, in: Bock, Das Ufa-Buch, S. 340–342.

Christopher Benkert, Die Juristische Fakultät der Universität Würzburg 1914 bis 1960. Ausbildung und Wissenschaft im Zeichen der beiden Weltkriege, Würzburg 2005.

Werner Bergmann, Antisemitismus als politisches Ereignis. Die antisemitische Schmierwelle im Winter 1959/1960, in: Bergmann, Antisemitismus, S. 253–275.

Werner Bergmann/Rainer Erb (Hrsg.), Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945, Opladen 1990.

Hans-Michael Bock/Michael Töteberg (Hrsg.), Das Ufa-Buch. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern. Kunst und Krisen – Stars und Regisseure – Wirtschaft und Politik, Frankfurt a. M. 1992.

Frank Bösch/Andreas Wirsching (Hrsg.), Hüter der Ordnung. Die Innenministerien in Bonn und Ost-Berlin nach dem Nationalsozialismus, Göttingen 2018.

Jan Braunschweig, (Kriegs-)Propaganda und Unterhaltung. Die NS-Filme „Wunschkonzert“ und „Die große Liebe“. Studienarbeit, München 2007.

Stefan Buchloh, „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich.“ Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas, Frankfurt a. M. 2002.

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.), Das Viermächte-Abkommen über Berlin vom 3. September 1971, Bonn 1971.

Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen (Hrsg.), Zehn Jahre Deutschlandpolitik, Bonn 1980.

Gabriele Clemens, Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949, Stuttgart 1997.

Eckart Conze u. a. (Hrsg.), Das Amt und die Vergangenheit. Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik, München 2010.

Peter Cowie, Die Berlinale. Das Festival, Berlin 2010.

Hans Cürlis, Immer Wieder: Gegen die Greuel-Hetze, in: Lichtbild-Bühne 1933, H. 80.

Claudia Dillmann/Olaf Möller (Hrsg.), Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963, Frankfurt a. M. 2016.

Ulrich Döge, Ein treuer Diener vieler Herrn. Max Winkler. Pressetreuhänder der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen Diktatur, Hamburg 2022.

– Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982), Berlin 2005.

Beguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.

Werner Faulstich/Helmut Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944, Frankfurt a. M. 1991.

Heide Fehrenbach, Mass Culture und Cold War Politics. The Berlin Film Festival of the 1950’s, in: dies., Cinema in democratizing Germany, S. 234–253.

– Cinema in democratizing Germany. Reconstructing national identity after Hitler, Chapel Hill (BC) 1995.

– The Berlin International Film Festival: Between Cold War Politics and Postwar Reorientation, in: Studies in European cinema 17 (2020), H. 2, S. 81–96.

Stefanie Mathilde Frank, Wiedersehen im Wirtschaftswunder. Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik 1949–1963, Göttingen 2019.
Fritz Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm, in: Jacobsen, Geschichte des Deutschen Films, S. 167–206.
Johannes Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft, Pfaffenweiler 1989.
Hannes Heer/Boris Haken, Der Überläufer Heinz Tietjen. Der Generalintendant der Preußischen Staatstheater im Dritten Reich, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 58 (2010), H. 1, S. 28–49.
Hermann Heimpel, Geschichte und Geschichtswissenschaft, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 4 (1957), H. 1, S. 1–17.
Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.), Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962, Frankfurt a. M. 1989.
Johannes Hoppe, Von Kanonen und Spatzen. Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme, Marburg 2021.
Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin, Berlin 2000.
– Der Film im Nationalsozialismus, München 2021.
Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), Geschichte des Deutschen Films, Stuttgart 2004.
Werner Kilian, Adenauers Reise nach Moskau, Freiburg im Breisgau 2005.
Jürgen Kniep, „Keine Jugendfreigabe!". Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990, Göttingen 2010.
Andreas Kötzing, Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972, Göttingen 2013.
– Eine Zensur findet nicht statt? Zur Geschichte des Interministeriellen Ausschusses für Ost-West-Filmfragen, in: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft (2012), H. 54/55, S. 24–33.
– „Der Bundeskanzler wünscht einen harten Kurs …" Bundesdeutsche Filmzensur durch den Interministeriellen Ausschuss für Ost/West-Filmfragen, in: Kunst unter Kontrolle, S. 148–159.

Hilde Krahl, Ich bin fast immer angekommen. Erinnerungen, München 1998.

Christian Mentel/Niels Weise, Die zentralen deutschen Behörden und der Nationalsozialismus. Stand und Perspektiven der Forschung, München 2016.

Andreas Lehnhard, Ohne Prädikat: Herrenpartie, in: Schmidt-Lenhard, Courage und Eigensinn, S. 78–96.

Esther Leslie, Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde, London 2004.

Hanne Leßau, Entnazifizierungsgeschichten. Die Auseinandersetzung mit der eigenen NS-Vergangenheit in der frühen Nachkriegszeit, Göttingen 2020.

Martin Loiperdinger, Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung, in: Jacobsen, Geschichte des Deutschen Films, S. 525–544.

Felix Moeller, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998.

Reinhold Reitberger, Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt, Reinbek bei Hamburg 2010.

Johannes Roschlau (Hrsg.), Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa, München 2014.

Rainer Rother/Vera Thomas (Hrsg.), Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945, Berlin 2017.

Gerhard Sälter, NS-Kontinuitäten im BND: Rekrutierung, Diskurse, Vernetzungen, Berlin 2022.

Wolfgang Schivelbusch, In a Cold Crater. Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945–1948, Berkeley (CA) 1998.

Uschi und Andreas Schmidt-Lenhard (Hrsg.), Courage und Eigensinn. Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Staudte, St. Ingbert 2006.

Tobias Temming, Widerstand im deutschen und niederländischen Spielfilm. Geschichtsbilder und Erinnerungskultur (1943–1963), Berlin 2016.

Jens Thiele/Fred Ritzel, Politische Botschaft und Unterhaltung – die Realität im NS-Film. Die große Liebe (1942), in: Faulstich, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, S. 310–321.

Johannes Tuchel, „… und ihrer aller wartete der Strick." Das Zellengefängnis Lehrter Straße 3 nach dem 20. Juli, Berlin 2014.

Hermann Wentker, Zwischen Abgrenzung und Verflechtung: deutsch-deutsche Geschichte nach 1945, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2005), H. 55, S. 10–17.
– Außenpolitik in engen Grenzen. Die DDR im internationalen System 1949–1989, München 2007.
Karsten Witte, Film im Nationalsozialismus, in: Jacobsen, Geschichte des Deutschen Films, S. 117–166.

Anmerkungen

1 Katja Nicodemus, Ein eifriger SA-Mann, in: Die Zeit, 29. Januar 2020.
2 Vgl. u. a. Mentel, Die zentralen deutschen Behörden; Conze, Das Amt und die Vergangenheit; Bösch, Hüter der Ordnung; Sälter, NS-Kontinuitäten im BND.
3 Vgl. Aster, Das Reichsorchester. Exemplarisch für diese Entwicklung ist auch die Debatte um den Maler Emil Nolde. Vgl. Gerrit Bartels, Siegfried Lenz' Roman ‚Deutschstunde'. Die Makellosigkeit ist verloren gegangen, in: Der Tagesspiegel, 19. August 2019.
4 Vgl. Ingo Arend, Einbruch der Zeitgeschichte in das Refugium der Ästhetik, in: Süddeutsche Zeitung, 13. Juni 2021; o. A., Nannen Preis wird in diesem Jahr umbenannt, in: Die Zeit, 17. Juni 2022.
5 Christiane Peitz, Die Berlinale und Alfred Bauer: Die verschleppte Aufarbeitung, in: Der Tagesspiegel, 4. Februar 2022.
6 Vgl. Otto Langels, Der Mythos der ‚Stunde Null'", in: Deutschlandfunk, 7. Mai 2020, https://www.deutschlandfunk.de/75-jahre-kapitulation-desns-regimes-der-mythos-der-stunde-100.html [13. 9. 2022].
7 LAB, C Rep. 375-01-13, Nr. 2938 A. 09, Military Government of Germany. Personalfragebogen vom 15. April 1947.
8 Vgl. Armin Jäger, Ein ganz normaler Nazi, in: Die Zeit, 26. Februar 2020.
9 Vgl. zum Kulturbetrieb im Berlin der Nachkriegszeit: Clemens, Britische Kulturpolitik; Schivelbusch, In a Cold Crater; Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft.
10 Die Uraufführung des Films fand im März 1951 in Essen statt. Der Film erhielt 1951 aufgrund der von Maria Schell und Dieter Borsche gezeigten schauspielerischen Leistungen eine Ehrenurkunde der Berlinale.
11 Vgl. Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm, S. 167–206; Hoffmann, Zwischen Gestern und Morgen; Dillmann, Geliebt und verdrängt.
12 Vgl. Fehrenbach, Mass Culture und Cold War Politics, S. 234–253; dies., The Berlin International Film Festival, S. 81–96; Jacobsen, 50 Jahre Berlinale; Cowie, Die Berlinale.
13 Vgl. Werner Sudendorf, Christoph Winterberg, 28. Mai 2020, https://werner sudendorf.de/2020/05/christoph-winterberg/ [13. 9. 2022].
14 Vgl. ebd.
15 Wilhelm Laforet war von 1927 bis 1951 ordentlicher Professor für allgemeines, deutsches und bayerisches Staats- und Verwaltungsrecht an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, vgl. den Beitrag Wilhelm Laforet, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Laforet [5. 10. 2022].
16 Benkert, Die Juristische Fakultät der Universität Würzburg, S. 169.
17 „Der Abend" war eine amerikanisch lizenzierte Tageszeitung, die von 1946 bis 1981 in West-Berlin erschien.
18 Stiftung Deutsche Kinemathek, Archiv, 4.3-200820-2, Schreiben von Manfred Barthel an Alfred Bauer vom 25. Juni 1951.

19 Stiftung Deutsche Kinemathek, Archiv, 4.3-200820-2, Schreiben von Bauer an Barthel vom 29. Juni 1951.
20 Stiftung Deutsche Kinemathek, Archiv, 4.3-200820-2, Denkschrift von Alfred Bauer über die Gründung eines Filminstituts in Berlin vom 6. Juli 1950.
21 Ebd.
22 Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Oscar Martay, Nr. 4.3-200820, Oscar Martay, Überblick über meine Tätigkeiten in Berlin vom Jahre 1948 bis 1953, 1976.
23 Oskar Martay war ein jüdischer Emigrant in den USA, der nach seinem High-School-Abschluss für eine Filmreklamefirma in Milwaukee, Wisconsin arbeitete. Seit 1946 war er als Filmbeauftragter des US-Außenministeriums und seit 1948 als Filmoffizier beim amerikanischen Hochkommissar für die U.S. Information Service Branch tätig. Als Filmbeauftragter genehmigte er u. a. deutsche Filmproduktionen und sorgte auch für materille Hilfen für Berliner Kopieranstalten. Mit Unterstützung des Berlin-Beauftragten des U.S.-Außenministeriums organisierte er den Transport von amerikanischen Filmkopien nach Berlin.
24 Stiftung Deutsche Kinemathek, Archiv, 4.3-200820-2, Schreiben von Alfred Bauer an Oscar Martay vom 4. Februar 1985.
25 Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Oscar Martay, Nr. 4.3-200820, Oscar Martay, Kurzer Lebenslauf, 1957.
26 Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Oscar Martay, Nr. 4.3-200820, Oscar Martay, Überblick über meine Tätigkeiten in Berlin vom Jahre 1948 bis 1953, 1976.
27 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Protokoll über die Sitzung am 9. Oktober 1950.
28 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Unterlage für die Veröffentlichung in der Tages- und Fachpresse vom 31. Oktober 1950.
29 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 12 f.
30 Vgl. o. A., Nazi Movie Moguls Powerful in Germany, in: The American Jewish World, 19. January 1951, S. 6.
31 LAB, B Rep. 014 Nr. 3449, Schreiben von Oswald Cammann an den Senator für Volksbildung vom 8. April 1957. Bauer war von Oktober 1938 bis Oktober 1939 bei der Reichsfilmkammer als Referendar tätig.
32 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Baensch vom 14. November 1950.
33 Im Dezember 1948 fanden in den Westsektoren Berlins Wahlen zur Stadtverordnetenversammlung statt, in deren Folge der Magistrat unter Ernst Reuter (SPD) als erste Regierung für West-Berlin bis Januar 1951 amtierte. Die Annahme einer Verfassung im August 1950 führte dann am 3. Dezember 1950 zur Wahl des Abgeordnetenhauses, und am 1. Februar 1951 konstituierte sich der Senat von West-Berlin unter Ernst Reuter als Regierendem Bürgermeister. Joachim Tiburtius (CDU) wurde Senator für Volksbildung (bis 1963), und damit zuständiges Senatsmitglied für die Filmfestspiele. Theodor Baensch war als Leiter des Referats Film der Hauptabteilung Kunst

beim Senator für Volksbildung der direkte Vorgesetzte und Ansprechpartner für Bauer in der Senatsverwaltung.

34 LAB, A Rep. 001-06, Nr. 3010, Theodor Baensch, Personalakte, undatiert.

35 Walter May (SPD) war seit 1947 Stadtrat für Volksbildung im Magistrat von Groß-Berlin unter Oberbürgermeisterin Louise Schroeder und von 1948 bis 1950 Stadtrat für Volksbildung im Magistrat unter Ernst Reuter.

36 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Stadtrat May, Magistrat von Groß-Berlin, Abteilung Volksbildung, vom 25. November 1950.

37 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben von May an Bauer vom 25. November 1950.

38 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben von Martay an Stadtrat May vom 5. Dezember 1950.

39 Ebd.

40 Vgl. S. C. Haig-Brown, Aus der Arbeit der Film-Section, in: Dionysos. Die neue illustrierte Kunstzeitschrift, Berlin, September 1948, S. 15.

41 Die Denkschrift befindet sich in: LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, S. 62–76.

42 Der jüdisch-deutscher Schriftsteller Curt Riess war im Zweiten Weltkrieg Kriegsberichterstatter der US-Armee. Riess arbeitete 1945 als Journalist und freier Schriftsteller in Berlin. Hier begann er auch mit den Arbeiten an seiner Goebbels-Biografie, die 1948 in New York veröffentlicht wurde. Ende 1946 ging Riess nach New York.

43 Wolfgang Harich arbeitete zunächst als Literatur- und Theaterkritiker beim französisch lizenzierten „Kurier“ und später bei der „Täglichen Rundschau“, der Tageszeitung der SMAD.

44 Vgl. Bauer, Film in Ketten, S. 207–211.

45 Ebd., S. 208.

46 Ebd., S. 211.

47 Vgl. Bauer, Deutscher Spielfilm-Almanach: 1929–1950.

48 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Senatsbeschluss vom 19. Februar 1951.

49 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Vorlage zur Beschlussfassung vom 20. April 1951: Durchführung der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951.

50 LAB, B Rep. 149, Nr. 2805, Internationale Filmfestspiele Berlin 1951. Richtlinien vom Februar 1951.

51 LAB, B Rep. 149, Nr. 2805, Abschlussbericht von Bauer über die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 vom Juli 1951.

52 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Alfred Bauer, Warum Filmfestspiele in Berlin?, 25. Mai 1954.

53 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll über die Sitzung des vorläufigen Arbeitsausschusses der II. IFB 1952 am 5. Januar 1952.

54 Die Filmzeitschrift „Film-Echo“ erschien seit 1947 in Hamburg als offizielles Organ des Verbandes der Norddeutschen Filmtheater. Im Mai 1950 erfolgte der Umzug nach Wiesbaden.

55 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Sitzung des Arbeitsausschusses am 25. April 1952.

56 Die erste Ausgabe der Zeitschrift „Filmkurier“ erschien 1919. 1933 wurde der Gründer und bisherige Verleger Alfred Weiner gezwungen, die Zeitschrift

aufgrund seiner jüdischen Herkunft zu verlassen. Er emigrierte anschließend in die USA. Seit Oktober 1944 erschien die Zeitschrift unter dem Titel „Film-Nachrichten – Mitteilungsblatt für den gesamten Bereich des deutschen Filmschaffens". Am 31. März 1945 wurde das Erscheinen eingestellt.

57 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Diskussion über die Frage des Pressechefs auf der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB 1952 am 15. Februar 1952.

58 LAB, B Rep. 014, Nr. 3447, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 20. Juli 1956.

59 LAB, B Rep. 014, Nr. 3447, Schreiben des Vorstands des Deutscher Bühnenverein an Senatsrat Wallner-Basté vom 1. August 1956.

60 Vgl. Heer, Der Überläufer Heinz Tietjen, S. 28–49.

61 Nach Kriegsende inszenierte sich Tietjen als Widerstandskämpfer und „Beschützer der Juden": Sigurd Schulze, Heinz Tietjen – ein deutsches Heldenleben, in: Ossietzky. Zweiwochenschrift für Politik, Kultur, Wirtschaft, Nr. 15/2020, online unter: https: www. Sopos.org/aufsaetze/4c57f58384602/1.phtml.html. Nach seiner vollständigen Entlastung durch die Entnazifizierungskommission wurde er im August 1948 vom Berliner Magistrat wieder als Intendant der Deutschen Oper und 1954 als Intendant der Hamburgischen Staatsoper eingesetzt. Unter seiner Leitung wurden 1951 erstmals die Berliner Festwochen veranstaltet.

62 LAB, B Rep. 014, Nr. 3447, Schreiben von Heinz Tietjen an Senatsrat Wallner-Basté vom 26. Juli 1956.

63 LAB, B Rep. 014, Nr. 3447, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 20. Juli 1956.

64 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Senatsbeschluss vom 26. Mai 1953.

65 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Beschluss des Abgeordnetenhauses vom 15. Oktober 1953.

66 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 47, und das vierte Kapitel in diesem Beitrag.

67 Geb. am 6. Februar 1902 in Neuhaldensleben (Regierungsbezirk Magdeburg), gest. am 22. November 1971.

68 BArch Berlin, R 9361/II, Nr. 139399, Empfehlungsschreiben des Leiters der Münchner Führerschule, Major a. D. Kühne (1929).

69 BArch Berlin, R 9361/II, Nr. 139399, Schreiben von Oswald Cammann an Hermann Göring vom 31. März 1933.

70 Ebd.

71 BArch Berlin, R 9361/II, Nr. 139399, Schreiben von Cammann an den Nationalsozialistischen Kampfbund für den gewerblichen Mittelstand vom 18. März 1933.

72 BArch Berlin, R 56 VI, Nr. 2, 15, Protokoll der Fachgruppenleitersitzung am 2. September 1939.

73 LAB, C Rep. 031-02-12, Nr. 15, Entnazifizierungsakte Oswald Cammann.

74 Vgl. Leßau, Entnazifizierungsgeschichten.

75 O. A., Nazi Movie Moguls Powerful in Germany, in: The American Jewish World, 19. Januar 1951. Vgl. auch: o. A., Nazi Link to Force out Berlin Film Ass. Chef, in: Variety, 23. Januar 1951.

76 Um welchen Sachverhalt es konkret ging, konnte nicht eindeutig ermittelt werden.
77 Robert G. Scheuer war Leiter des Filmblätterverlags.
78 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Cammann vom 5. April 1957.
79 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Cammann an Tiburtius, 8. April 1957.
80 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Alfred Bauer an Kurt Gumbart, Rechtsanwalt, 13. April 1957.
81 Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, Außenlage Berlin-Marienfelde, Ordner Bundesallee 1957 bis 1972, Nr. 56/60, undatiert.
82 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Schreiben des Vorstandes des Verbandes der Berliner Filmwirtschaft an Senatsdirektor Harald Ingensand vom 23. Oktober 1964.
83 Geb. am 16. Februar 1889 im rheinländischen Niederdorf-Straelen, gest. am 6. August 1982 in Berlin.
84 Hans Cürlis, in: Film-Kurier, Nr. 193, 15. August 1929.
85 Döge, Kulturfilm als Aufgabe, S. 12.
86 Vgl. ebd., S. 21.
87 Vgl. ebd., S. 32.
88 BArch Berlin, R 55/30031, Personalakte Dr. Hans Cürlis, Politisches Führungszeugnis vom 16. Dezember 1943.
89 Stiftung Deutschen Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Hans Cürlis, Signatur 96.2, ohne Datum.
90 Zitiert in: Döge, Kulturfilm als Aufgabe, S. 25.
91 In Berlin bestand seit dem 10. Juli 1945 die neu gebildete „Kammer der Kunstschaffenden" beim Magistrat von Berlin. Aufgrund eines Befehls der Alliierten Kommandantur vom 15. Dezember 1945 zur Errichtung einer besonderen Magistratsabteilung zur „Leitung des kulturellen Lebens in Berlin" wurde beim Magistrat am 23. Dezember 1945 eine selbstständige „Abteilung für Kunstangelegenheiten" eingerichtet. In ihr wurden die Tätigkeit der aufgelösten „Kammer der Kunstschaffenden" und die bisher in der Abteilung Volksbildung wahrgenommenen Aufgaben (bildende Künste, Bühne, Film, Musik und Volkskunst) vereinigt.
92 Auf Beschluss der Kultusministerkonferenz der Länder der Bundesrepublik Deutschland wurde am 20. August 1951 die Filmbewertungsstelle mit Sitz in Wiesbaden gegründet, die an Steuervergünstigungen gekoppelte Filmprädikate zur Förderung des „guten" Films verlieh.
93 Vgl. Döge, Kulturfilm als Aufgabe, S. 55.
94 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Protokoll über die Sitzung des Organisationsbüros am 9. Oktober 1950.
95 LAB, B Rep.149, Nr. 2809, Bericht von Tiburtius vom 8. April 1957.
96 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 14. Juli 1953.
97 Geb. am 25. Oktober 1902 in Neuwied. Gest. am 6. Mai 1966 in Wiesbaden.
98 Vgl. Behn, Gleichschritt in die „neue Zeit", S. 340–342.

99 Diese in der Praxis wohl nie effektiv arbeitende Einrichtung darf allerdings nicht überschätzt werden; sie schloss bereits am 1. Mai 1940 ihre Pforten. Vgl. Aurich, Elitenbildung und Unterhaltungsproduktion, S. 146–160.
100 BArch Berlin, R 55/672, Bl. 8, Geld- und Kapitalverkehr im Konzern der reichsmittelbaren Wirtschaft, undatiert.
101 Jacobsen, Der Film im Nationalsozialismus, S. 37.
102 Goebbels ernannte den Finanzfachmann Max Winkler 1937 zum „Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft"; vgl. Döge, Ein treuer Diener.
103 Vgl. Becker, Film und Herrschaft, S. 216 und 271.
104 Vgl. Spiker, Film und Kapital.
105 Vgl. Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945, S. 694.
106 Der Vater von Walter Elias „Walt" Disney war Kanadier aus einer Familie irischer Herkunft. Die deutsch-amerikanische Mutter stammte aus Ohio; vgl. Reitberger, Walt Disney, S. 14 f.
107 Vgl. Leslie, Hollywood Flatlands, S. 153.
108 Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Hans Cürlis, Rep. 4. 4.-198719, Nr. 96.2, Schreiben von Günter Schwarz an Hans Cürlis vom 19. November 1946.
109 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Günter Schwarz, Abschrift der Aussage von Dr. F. Friedensburg vom 30. Juli 1945.
110 Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv, NL/4.02, Interview von Viktor Peters mit Günt(h)er Schwarz über den DEFA-Beginn vom 13. Mai 1960, S. 5.
111 Die Gründungsversammlung der Export-Union der Deutschen Filmindustrie e. V. als Dachverband des Verbandes Deutscher Filmproduzenten, des Verbandes Deutscher Filmverleiher und der Interessengemeinschaft der Filmexporteure fand am 20. November 1953 im Kurhaus Wiesbaden statt. Am 11. Mai 1954 erfolgte die Eintragung in das Vereinsregister. 2004 wurde daraus die German Films Service + Marketing GmbH.
112 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von der Export-Union der deutschen Filmindustrie an Alfred Bauer vom 12. November 1954.
113 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Bauer an Schwarz vom 20. Oktober 1954.
114 O. A., Da sehen wir schwarz – Filmfestspiele sind kein Vergnügen, in: Berliner Morgenpost, 21. Mai 1954.
115 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Brief von Schwarz an Bauer vom 31. Mai 1954.
116 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 65.
117 Vgl. Tuchel, „… und ihrer aller wartete der Strick", S. 104 f.
118 BArch Berlin, R 3017/ 7348, Schlussbericht in der Ermittlungssache Oskar Wagner und andere wegen Betätigung für die illegale SPD vom 22. Dezember 1938.
119 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Alfred Bauer, Warum Filmfestspiele in Berlin?, 25. Mai 1954.
120 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben von Alfred Bauer an Emil Dovifat vom 2. April 1951.
121 Vgl. Becker, Film und Herrschaft.

122 Der US-amerikanischer General und Diplomat Maxwell D. Taylor wurde 1949 zum Stabschef der US-Streitkräfte in Europa ernannt und war zwischen 1949 und 1951 Kommandant des US-Sektors und der Alliierten Truppen in Berlin.

123 Oskar Martay, Berliner Filmfestspiele, in: Der Tagesspiegel, 10. Februar 1995, S. 23; Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Oscar Martay, Nr. 4.3-200820, Oscar Martay, Überblick über meine Tätigkeiten in Berlin vom Jahre 1948 bis 1953, o. D.

124 LAB, B Rep. 14, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Blomberg vom 1. März 1954.

125 Ruth Hahn von Dorsche saß für die FDP im Berliner Abgeordnetenhaus und wurde im Januar 1953 in den Beirat für die Durchführung der III. IFB 1953 gewählt.

126 Von 1949 bis 1954 war Podehl Leiter der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) und in dieser Funktion auch in Kontakt mit Bauer. 1951 saß er als Vorsitzender in der Spielfilm-Jury der ersten IFB; LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben von Bauer an Filmreferent Baensch vom 3. Mai 1951.

127 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Blomberg an Bauer von 1. März 1954.

128 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Blomberg vom 25. März 1954.

129 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Baensch vom 9. Dezember 1953.

130 Der deutsche Publizistik- und Filmwissenschaftler Hanns Wilhelm Lavies gründete 1947 ein Archiv für Filmwissenschaft, das im April 1949 in Deutsches Institut für Filmkunde umbenannt wurde. 1952 gründete Lavies, der das Institut auch weiterhin leitete, das Deutsche Filmarchiv, das eine eigene Abteilung des Instituts bildete.

131 Lavies arbeitete seit 1937 als freier Mitarbeiter bei der „Ufa-Lehrschau", dem von der Universum Film AG 1936 eingerichteten ersten Filminstitut Deutschlands in Babelsberg. Es diente als „Renommierobjekt und Bildungsstätte" des NS-Films und umfasste anfangs eine Dauerausstellung zur Filmgeschichte, Filmwirtschaft, Filmproduktion sowie Filmtechnik und ein Produktionsarchiv. In der 1937 eröffneten Filmbibliothek erarbeitete Lavies eine erste umfassende Bibliografie „Das deutsche Filmschrifttum". Die Bibliografie der deutschsprachigen Filmliteratur erschien 1940 mit Kommentaren des Filmhistorikers Hans Traub, dem Leiter der „Ufa-Lehrschau"; vgl. Lichtenstein, Lebenslauf des Films, S. 397.

132 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben Bauers an Lavies vom 30. November 1953.

133 Der württembergische Wirtschaftsminister, NSDAP-Mitglied und SS-Oberführer Oswald Lehnich war von 1935 bis 1939 Präsident der Reichsfilmkammer, die unmittelbar dem Präsidenten der Reichskulturkammer Joseph Goebbels unterstand.

134 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Lavies an Bauer vom 5. Dezember 1953.
135 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Lavies vom 9. Dezember 1953.
136 Ebd.
137 Vgl. Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945, S. 19.
138 Am 10. Januar 1942 wurde die Ufa-Film GmbH (UFI) als Holdinggesellschaft gegründet. Hier wurde die gesamte deutsche Filmproduktion zusammengefasst. Der Ufa-Film GmbH unterstanden am Ende acht Filmproduktionsfirmen; vgl. Becker, Film und Herrschaft.
139 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Lavies vom 9. Dezember 1953.
140 Archiv- und Studienzentrum des Deutsches Filminstituts & Filmmuseums Frankfurt am Main, Nachlass H.-W. Lavies, ohne Signatur.
141 Die Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit Berlin wurde am 24. November 1949 gegründet und widmet sich seitdem dem christlich-jüdischen Dialog, der Erinnerung an den Holocaust und der sich daraus ergebenden Verantwortung. Die Gesellschaft wendet sich mit ihren Aktivitäten und Veranstaltungen entschieden gegen jede Form des Antisemitismus, Rassismus und der Diskriminierung Einzelner oder von Gruppen aus religiösen, weltanschaulichen, politischen, sozialen oder ethnischen Gründen.
142 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Vermerk von Herbert Antoine, Senatsverwaltung für Volksbildung, IV D, vom 8. April 1960.
143 Hier ist ein indirekter Zusammenhang mit der antisemitischen Welle 1959/60 in der Bundesrepublik denkbar. Die beispiellose Häufung von antisemitischen Schmierereien, Pöbeleien und Angriffen im Januar 1960 offenbarte eine neue Qualität im „latenten Antisemitismus" der frühen Bundesrepublik, vgl. Bergmann, Antisemitismus als politisches Ereignis, S. 253–275.
144 Das Berlin Document Center (BDC) wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Berlin-Zehlendorf errichtet, um Unterlagen aus der Zeit des Nationalsozialismus zu sammeln, die zur Vorbereitung für die Nürnberger Prozesse gegen Kriegsverbrecher benötigt wurden. Bis 1994 stand das BDC unter US-amerikanischer Verwaltung und wurde dann vom Bundesarchiv übernommen. Im BDC lagern u. a. die Mitgliederzentralkartei der NSDAP sowie Akten der Reichskulturkammer und der Mitglieder der Reichsfilmkammer.
145 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Vermerk von Antoine vom 4. Februar 1960.
146 Ebd.
147 Adenauer, Teegespräche 1950–1954, S. 245.
148 Maja Ellmenreich, „Kontinuität bis zu einem gewissen Grad unvermeidlich". Norbert Frei im Gespräch, in: Deutschlandfunk, 3. Februar 2020, https://www.deutschlandfunk.de/ns-biografien-kontinuitaet-bis-zu-einem-gewissen-grad-100.html [5. 4. 2023].
149 Diese Aussage ist definitiv falsch. Bauer war bis Kriegsende nicht als Referendar in der Reichsfilmkammer, sondern bis Ende April 1945 als Referent

in der Reichsfilmintendanz der Ufa-Film GmbH beschäftigt. Erneut wird hier deutlich, wie Bauer seine Anstellung in der Reichsfilmintendanz verschleiert hatte, indem er stets auf seine Tätigkeit in der Reichsfilmkammer verwies.

150 LAB, B Rep. 014, Nr. 3449, Vermerk von Herbert Antoine, Senatsverwaltung, IV D, vom 10. Februar 1960.

151 Vgl. den Beitrag von Tobias Hof in diesem Band.

152 Vgl. ebd.; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, und C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Unterlagen zum Entnazifizierungsverfahren Bauers, undatiert.

153 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Vermerk von Reinstein-Strauss, Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst, III/a, vom 18. November 1971.

154 Bauer war von Oktober 1938 bis Oktober 1939 lediglich als Referendar bei der Reichsfilmkammer tätig. Weitaus wichtiger war seine Tätigkeit als Referent bei der Reichsfilmintendanz von März 1942 bis April 1945. Bauer war dem Reichsfilmintendanten direkt unterstellt. Der Reichsfilmintendant stand in direktem Austausch mit Goebbels; vgl. den Beitrag von Tobias Hof in diesem Band.

155 LAB, B Rep. 002, Nr. 10208, Senatsvorlage Nr. 1243 für die Sitzung vom 23. November 1976.

156 LAB, B Rep. 002, Nr. 10208, Senatsbeschluss Nr. 1243/76 vom 23. November 1976.

157 Ebd.

158 Theodor Baensch war seit 1942 als „kommunistischer Schutzhäftling" inhaftiert, erst im Zuchthaus Brandenburg-Görden, später in der Prinz-Albrecht-Straße und nach dem Attentat auf Hitler seit Juli 1944 in der Gestapo-Abteilung des Zellengefängnisses in der Lehrter Straße 3.

159 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451-3453, Personalakte Dr. Alfred Bauer, undatiert.

160 Werner Stein (SPD) war 1964 bis 1975 als Senator für Wissenschaft und Kunst für die Filmfestspiele zuständig.

161 Carl-Heinz Lüders studierte Rechtswissenschaften und war von 1937 bis 1946 im Justizdienst der Hansestadt Hamburg tätig. Von 1946 bis 1949 war er als Mitarbeiter beim Zentral-Justizamt für die britische Zone und anschließend als Referent im Bundesministerium des Innern beschäftigt. Er trat 1937 der NSDAP bei.

162 Vgl. exemplarisch Buchloh, „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich."; Loiperdinger, Filmzensur und Selbstkontrolle, S. 525–544.

163 BArch Koblenz, B 136/5899, Schreiben von Lüders an Erhard vom 19. Juni 1951.

164 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Schreiben von Wallner-Basté an Tiburtius vom 21. Oktober 1953.

165 Dem Beirat gehörten sieben Mitglieder des Abgeordnetenhauses, Alfred Bauer, der Senator für Volksbildung sowie Vertreter des Presseamtes, der Senatsverwaltungen für Verkehr und Betriebe, Finanzen, Wirtschaft und Volksbildung an. Vertreter der Filmwirtschaftsverbände und der Presse sollten bedarfsweise als Sachverständige hinzugezogen werden.

166 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 47.

167 Vgl. ebd.
168 LAB, B Rep. 14, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 25. Februar 1957.
169 Ebd.
170 Ebd.
171 Ebd.
172 LAB, B Rep. 14, Nr. 3449, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 29. Januar 1957.
173 LAB, B Rep. 14, Nr. 3449, Bericht von Tiburtius über die Senatsvorlage „Abschluss eines neuen Dienstvertrages mit dem Geschäftsführer der Internationalen Filmfestspiele Berlin, Dr. Alfred Bauer" vom 6. Dezember 1956.
174 Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 47.
175 LAB, B Rep. 14, Nr. 3449, Dienstvertrag zwischen dem Land Berlin und Alfred Bauer vom 20. Februar 1958.
176 LAB, B Rep. 104, Nr. 3448, Arbeitsrechtsstreit des stellvertretenden Festspielleiters Gerd Grassmé gegen das Land Berlin/Senator für Wissenschaft und Kunst im November 1963.
177 LAB, B Rep. 149, Nr. 607, Arbeitsstundennachweis von Annemarie Schmidt Mai–Juli 1956.
178 LAB, B Rep. 104, Nr. 3448, Aktenvermerk von Bauer vom 27. Oktober 1955.
179 LAB, B Rep. 104, Nr. 3448, Mitteilung des Arbeitsgerichtes Berlin vom 5. November 1963.
180 LAB, B Rep. 104, Nr. 3448, Vermerk von Senatsverwaltung I D/1 für I/B, Wissenschaft und Kunst, vom 27. Januar 1964.
181 LAB, B Rep. 149, Nr. 607, Protokoll des Gesprächs mit Irmgard Heller vom 4. Juni 1959.
182 LAB, B Rep. 149, Nr. 607, Vermerk Alfred Bauer für Annemarie Schmidt vom 29. Mai 1959.
183 LAB, B Rep. 014, Nr. 3445, Vermerk Schwerin vom 6. Februar 1964.
184 Der studierte Physiker war seit Februar 1946 Dozent an der Berliner Universität (Humboldt-Universität zu Berlin) und wechselte 1949 bzw. 1950 an die neu gegründete Freie Universität Berlin. Nach seinem Eintritt in die SPD wurde er 1955 in das Abgeordnetenhaus von Berlin und im April 1964 zum Senator für Wissenschaft und Kunst gewählt. Im April 1975 übergab er sein Amt an Gerd Löffler (SPD).
185 LAB, B Rep. 014, Nr. 3445, Vermerk von Ingensand für den Senator vom 9. November 1964.
186 LAB, B Rep. 149, Nr. 2812, Schreiben von Ingensand an Bauer vom 29. Juni 1965.
187 LAB, B Rep. 149, Nr. 2812, Vermerk von Schwerin für Senator Stein vom 23. Juni 1965.
188 LAB, B Rep. 149, Nr. 2812, Information der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst für Abteilungsleiter Ingensand vom 2. Juli 1965.
189 LAB, B Rep. 014, Nr. 3445, Schreiben von Senator Stein an Bauer vom 25. Oktober 1966.

190 Ebd.
191 LAB, B Rep. 014, Nr. 3452, Niederschrift über die Besprechung mit Bauer vom 21. Februar 1967.
192 LAB, B Rep. 014, Nr. 3452, Schreiben von Bauer an Senator Stein vom 9. März 1967.
193 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 147.
194 BArch Koblenz, B 106/45028, Schreiben von Bauer an Regierungsdirektor Schmitz im BMI vom 11. November 1966.
195 BArch Koblenz, B 106/45028, Zusatzprotokoll zur Niederschrift über die Gründungsversammlung der Berliner Festspiele GmbH vom 7. März 1967.
196 BArch Koblenz, B 106/45028, Ergebnisvermerk über die konstituierende Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festspiele GmbH am 17. April 1967.
197 BArch Koblenz, B 106/45028, Niederschrift über die Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festspiele GmbH am 10. Juli 1967.
198 BArch Koblenz, B 106/45028, Schreiben von Bauer an den Parlamentarischen Staatssekretär Ernst Benda, BMI, vom 14. Dezember 1967.
199 BArch Koblenz, B 106/45028, Niederschrift über die Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festspiel GmbH am 9. Februar 1968. Benda, der am 2. April 1968 als Bundesminister des Innern in das Kabinett von Kurt Georg Kiesinger berufen wurde, traf sich am 11. April 1968 mit Senator Stein, bei dem er ankündigte, dass er in seinem neuen Amt den kulturellen Fragen, darunter auch den Kulturveranstaltungen in West-Berlin, besondere Aufmerksamkeit zuwenden werde. Auch seine Funktion im Kuratorium der Berliner Festspiele GmbH werde er weiter wahrnehmen. Im Übrigen, so erklärte er weiter, sei sein Interesse am jungen deutschen Film wohl allgemein bekannt; BArch Koblenz, B 106/45029, Vermerk von Kaminski, BMI, über eine Besprechung zwischen Bundesminister Benda und Senator Stein am 11. April 1968 in Berlin.
200 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Vermerk über die Stellungnahme zum Auslandsdienstreiseantrag von Herrn Dr. Bauer vom 17. August 1970.
201 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Schreiben von Bauer an Stein vom 19. August 1970.
202 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Schreiben von Alfred Bauer an Walther Schmieding vom 10. September 1970.
203 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 165–175.
204 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Auszug aus der Niederschrift über die 19. Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festspiele GmbH am 21. September 1970.
205 Ebd.
206 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Vermerk der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst vom 17. Dezember 1970.
207 LAB, B Rep. 014, Nr. 3451, Vermerk der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst über die 27. Kuratoriumssitzung am 29. November 1971.
208 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Alfred Bauer, Warum Filmfestspiele in Berlin?, 25. Mai 1954.

209 Ebd.
210 Die Handlung dreht sich um ein frisch verheiratetes Paar, das das Land verlassen hat, um in der Stadt (El Paraiso, Argentinien) sein Glück zu machen. Dort stößt es auf eine kriminelle Bande.
211 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben der Produktionsfirma Laurit Films, Buenos Aires, an die Senatsverwaltung für Volksbildung vom 11. April 1951.
212 Stiftung Deutschen Kinemathek, Bibliothek, WB 1951 Presse, Begleitmaterial, Protokoll über die 10. Sitzung des Arbeitskomitees für die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 am 10. April 1951.
213 Ebd.
214 Ebd.
215 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben von Baensch an Bauer vom 26. April 1951.
216 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Schreiben von Baensch an die Produktionsfirma Laurit Films, Buenos Aires, vom 8. Mai 1951.
217 LAB, B Rep. 149, Nr. 2804, Information von Bauer über offizielle Filmmeldungen, Stand 30. April 1951.
218 Vgl. Bauer, Deutscher Spielfilm Almanach, Band 2, S. 176.
219 In dem Film „Die große Liebe" verliebt sich ein junger Fliegeroffizier während eines Heimaturlaubs in Berlin in eine berühmte Varieté-Sängerin. Die beiden möchten heiraten, doch der Krieg lässt es nicht zu, da der Fliegeroffizier zum Einsatz muss. Erst durch eine Kriegsverletzung und einen anschließenden Lazarettaufenthalt können beide zusammenkommen.
220 Vgl. Thiele, Politische Botschaft und Unterhaltung, S. 310–321; Braunschweig, (Kriegs-)Propaganda und Unterhaltung.
221 Vgl. Witte, Film im Nationalsozialismus, S. 148.
222 Vgl. Bauer, Deutscher Spielfilm Almanach 1929–1950, S. 563.
223 Zit. in: Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, S. 288.
224 Vgl. Hoppe, Von Kanonen und Spatzen.
225 Vgl. Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, S. 288. Vgl. zur Gründungsgeschichte der FSK: Kniep, „Keine Jugendfreigabe!", S. 25–52.
226 Die FSK überprüfte alle deutschen und ausländischen Filme, die für die Aufführung in Westdeutschland und West-Berlin vorgesehen waren. Geprüft wurden Spielfilme, Kultur- und Dokumentarfilme sowie Werbefilme.
227 Ein karrieresüchtiger Rechtsanwalt bringt einen Unschuldigen wegen eines Mordes ins Gefängnis. Der eigentliche Mörder ist der durch eine lange Kriegsgefangenschaft verstörte Bruder des Anwalts. Dieser hatte sich an dem ehemaligen Zuhälter seiner Geliebten rächen wollen und ihn deswegen ermordet. Letztlich treibt die Gewissensnot den Mörder und seine Geliebte in den Selbstmord. Vgl. den Beitrag „Die letzten werden die ersten sein", in: Lexikon des internationalen Films. Filmdienst, https://www.filmdienst.de/film/details/44054/die-letzten-werden-die-ersten-sein [8. 6. 2022].
228 Vgl. Temming, Widerstand, S. 125.
229 Heimpel, Geschichte und Geschichtswissenschaft, S. 3.

230 Vgl. Hoffmann, Zwischen Gestern und Morgen; Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm, S. 170.
231 Vgl. Dillmann, Geliebt und verdrängt.
232 Vgl. Frank, Wiedersehen im Wirtschaftswunder.
233 Auf einer Sitzung der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e. V. Anfang Juli 1951 in München, die bisher Produzenten, Verleiher und Theaterbesitzer vereinte, spaltete sich die „Arbeitsgemeinschaft der Filmindustrie in Deutschland" ab, in der sich Produktion und Verleih zusammenschlossen. Die Arbeitsgemeinschaft hatte ihren Sitz in Bonn.
234 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 25. April 1952.
235 Der Film handelt von der Verstrickung eines biederen Fernfahrers in dubiose Schiebergeschäfte.
236 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 4. Juni 1952.
237 Der Film wurde im August 1952 bei den VI. Internationalen Filmfestspielen von Locarno gezeigt.
238 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 4. Juni 1952.
239 Der Rühmann-Film lief nach seiner Premiere in Duisburg am 30. Mai 1952 in einigen westdeutschen Kinos.
240 Die Premiere des Films fand am 27. Mai 1952 statt.
241 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 25. April 1952.
242 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 4. Juni 1952.
243 „Klettermaxe" wurde am 15. Mai 1952 in der Filmbühne Wien in West-Berlin uraufgeführt.
244 O. A., Komödie gegen die Angst, in: Der Spiegel, Nr. 24, 10. Juni 1952.
245 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 25. April 1952.
246 Die Handlung spielt – ohne dies deutlich zu nennen – im geteilten Deutschland der frühen 1950er-Jahre und versinnbildlicht den tiefen Graben, der sich nicht nur durch das Land und die Nation, sondern auch durch ganze Familien zog. Nach einem anonymen Brief eines SED-Funktionärs an Nachbarn aus seinem Haus müssen diese annehmen, dass sie wegen ungenannter Vergehen verhaftet werden sollen. Alle fliehen Hals über Kopf in den Westen, wo sie mühsam eine neue Existenz finden. Auch der inzwischen in Ungnade gefallene SED-Funktionär setzt sich ab und flieht in den Westen. Er hat seinen Glauben an den Sozialismus und die Allmacht der Partei verloren.
247 BArch Koblenz, B 136/5899, Schreiben von Bundesminister Kaiser an Staatssekretär Lenz vom Juni 1952.
248 LAB, B Rep. 149, Nr. 2806, Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der II. IFB am 23. Mai 1952.

249 Die Handlung dreht sich um das Verschwinden eines fünfjährigen schwarzen Mädchens, das eines Morgens auf dem Weg zur Schule beim Blumenpflücken in einen verlassenen, überwucherten Brunnen fällt. Das Verschwinden des Mädchens führt zu gegenseitigen Schuldzuschreibungen und verdeutlicht Vorurteile und soziale Spannungen zwischen der weißen und schwarzen Bevölkerung in einer Stadt, die angeblich nie zuvor Probleme zwischen Schwarzen und Weißen hatte.
250 Robert Daniels, The Well, in: Letterbox, https://letterboxd.com/812film reviews/film/the-well [15. 9. 2022].
251 Ein krimineller Abenteurer wandelt sich durch die Liebe zu seiner unheilbar krebskranken Frau.
252 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Schreiben von Regierungsdirektor Lüders (BMI) an Senator Tiburtius vom 3. Juni 1953.
253 Der Film beschreibt das Schaffen von Jean-Antoine Watteau. Er gilt als bedeutendster Maler des französischen Rokokos. Hans Cürlis hatte bereits in den 1920er-Jahren in seinen Kulturfilmen bedeutende Maler porträtiert. In den Jahren von 1933 bis 1945 produzierte und drehte Cürlis auch Filme mit politischer Tendenz, die sich der Ideologie des Nationalsozialismus anpassten.
254 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Schreiben von Tiburtius an Regierungsdirektor Lüders, BMI, vom 10. Juni 1953.
255 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Lüders an Tiburtius vom 19. Mai 1954.
256 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 3. Juni 1954. Die Handlung spielt in Berlin im Jahr 1953: Ein sowjetischer Ingenieur erkennt allmählich die Vorzüge der westlichen Freiheit und flieht aus dem Ring seiner Bewacher in den Westsektor. Der Film spiegelt die Ost-West-Konfrontation während des Kalten Krieges im Medium Film wider. Er erhielt 1954 den Bundesfilmpreis als „Bester abendfüllender Spielfilm". Der Film wurde allerdings bereits im November 1953 uraufgeführt.
257 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Bauer an Tiburtius vom 3. Juni 1954.
258 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Lüders an Tiburtius vom 19. Mai 1954.
259 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, handschriftliche Notiz von Tiburtius auf dem Schreiben vom 19. Mai 1954.
260 Der Film wurde zur Eröffnung der Berliner Filmfestspiele 1954 uraufgeführt, fiel allerdings beim Publikum durch, vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 53.
261 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Rechtsanwalt Reinhold Walch an Alfred Bauer vom 10. Juni 1954.
262 Ebd.
263 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 54.
264 Vgl. ebd., S. 56.
265 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Schreiben von Rauschenbach an Tiburtius vom 20. September 1954.

266 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Notiz von Rauschenbach über die mündliche Besprechung mit der Senatsverwaltung für Volksbildung am 20. November 1954.
267 LAB, B Rep.149, Nr. 2809, Bericht von Tiburtius über die Internationalen Filmfestspiele Berlin vom 8. April 1957.
268 Ebd.
269 Der promovierte Rechtswissenschaftler Carl-Heinz Lüders trat 1937 der NSDAP bei und war bis 1946 im Justizdienst in Hamburg tätig. Von 1949 bis 1956 war Lüders im BMI zunächst persönlicher Referent von Gustav Heinemann und danach Leiter des Referats Presse, Rundfunk und Film.
270 BArch Koblenz, B 145/10, Brief von Lüders an Bauer vom 14. Dezember 1954.
271 LAB, B Rep. 149, Nr. 2808, Kurzprotokoll zur Sitzung des Beirates der Internationalen Filmfestspiele am 27. März 1954.
272 BArch Koblenz, B 145/10, Notiz über die Besprechung zur Auswahl der deutschen Filme bei den IFB am 21. März 1955.
273 LAB, B Rep. 149, Nr. 2807, Schreiben von Wallner-Basté an Senator Tiburtius vom 21. Oktober 1953.
274 LAB, B Rep. 014, Nr. 3455, Vermerk von Herbert Antoine vom 5. August 1957.
275 Ebd.
276 LAB, B Rep.149, Nr. 2809, Brief von Bauer an Alexandre Alexandre vom 5. Januar 1959.
277 Ebd.
278 LAB, B Rep. 149, Nr. 2809, Schreiben von Bauer an Fournier vom 7. Januar 1959.
279 LAB, B Rep.149, Nr. 2809, Schreiben von Helmut Wisser, IFA Filmproduktion Frankfurt/Main, an den Senator für Volksbildung Tiburtius vom 8. April 1959.
280 Ebd.
281 LAB, B Rep.149, Nr. 2809, Schreiben der Filmbewertungsstelle Wiesbaden an die IFA Frankfurt/Main vom 11. September 1958.
282 LAB, B Rep.149, Nr. 2809, Vermerk von Baensch für Senator Tiburtius vom 20. April 1959.
283 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 92.
284 Deutsche Filme durften in Israel zu dieser Zeit nicht gezeigt werden, vgl. Aurich, Gestalter nützlicher Bilder, S. 74.
285 Der Prozess gegen Adolf Eichmann vor dem Jerusalemer Bezirksgericht begann am 11. April 1961 und endete am 15. Dezember 1961. Das Oberste Gericht bestätigte am 29. Mai 1962 das Urteil des Bezirksgerichts.
286 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 108.
287 Vgl. ebd., S. 109.
288 LAB, B Rep. 149, Nr. 2810, Vorlage von Schwerin vom 4. November 1963 für die Senatssitzung am 5. November 1963.
289 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 122 f.

290 In dem Film „Die Außenseiterbande“ adaptiert Godard einen amerikanischen Kriminalroman und inszeniert darin eine Dreiecksgeschichte. Die eigentliche Geschichte ist überlagert vom ironischen Spiel mit den Genrekonventionen und geschlechtsspezifischen Anspielungen. Durch seine experimentellen Schnitte und ungewöhnlichen Einstellungen gilt der Film als eine Zäsur in der Filmgeschichte.

291 Der Film schildert in schockierender Weise eine Art Erziehungstest in Stockholm, bei dem sechs kriminelle Jungen von einer Jugendbehörde in einer Mietwohnung untergebracht werden. Ein Mädchen, das in die Wohnung mit aufgenommen wird, zwingen die Jungen zur Prostitution und schließlich zur Sodomie. Regisseur Vilgot Sjöman konzipierte den Film als beißende Kritik an der „Resozialisierung“ straffällig gewordener Jugendlicher im schwedischen Wohlfahrtsstaat.

292 Der Film „Bande à part (Die Außenseiterbande)“ lief parallel zu den IFB in der „Woche der Kritik“, die 1964 erstmals von einem Zusammenschluss mehrerer Filmkritiker um Erika und Ulrich Gregor veranstaltet wurde und einen Kontrapunkt zur Berlinale setzen wollte. Aus dieser Gegenveranstaltung entwickelte sich einige Jahre später das „Internationale Forum des Jungen Films“.

293 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Schreiben von Friedrich Kanter an Senator Adolf Arndt vom 10. Juli 1964.

294 Ebd.

295 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Vorschläge Bauers zur Reform der IFB vom 26. August 1964.

296 Ilse Urbach war während des Krieges Feuilletonredakteurin bei der deutschen Wochenzeitung „Das Reich“ und von 1958 bis 1968 Protokollchefin der IFB.

297 Mahmoud Zulfikar war ein ägyptischer Filmregisseur, Produzent, Drehbuchautor und Schauspieler. Er wurde bei den XIV. IFB 1964 für den Silbernen Bären als bester Regisseur nominiert. Der Film „Zarte Hände“ spielt vor dem Hintergrund Ägyptens nach dem Sturz des 1936 inthronisierten Königs Faruk durch die Bewegung der „Freien Offiziere“ im Juli 1952. Er zeigt das Leben eines Prinzen der ehemaligen königlichen Familie, der seinen Reichtum und sogar seine beiden Töchter verlor, die aus dem Palast ausgezogen sind. Dennoch leugnet er die neue gesellschaftliche Realität und zieht es vor, in seinem stattlichen Palast im Schatten der Vergangenheit zu leben.

298 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Vorschläge Bauers zur Reform der IFB vom 26. August 1964.

299 LAB, B Rep. 014, Nr. 3459, Schreiben Bauers an den Senator für Wissenschaft und Kunst vom 27. August 1964.

300 LAB, B Rep. 014, Nr. 3459, Entwurf der Richtlinien der XV. Internationalen Filmfestspiele Berlin (25. Juni bis 6. Juli 1965), undatiert.

301 Ebd.

302 Das Kriegsfilmdrama handelt von einer Widerstandsgruppe, die aus dem von Nazi-Deutschland besetzten Frankreich Flüchtlinge nach Spanien

bringen soll. Der Film erhielt 1964 den Bundesfilmpreis (Filmband in Gold, Abendfüllender Spielfilm).

303 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 126 f.

304 Vgl. Weckel, Herrenpartie, S. 101.

305 Vgl. Lenhard, Ohne Prädikat, S. 78–96.

306 Ein Mitglied des Gesangsvereins gesteht, als Mitglied der Waffen-SS während des Krieges eigenhändig Partisanen erschossen zu haben. Andere räumen ein, schon früh der NSDAP beigetreten zu sein.

307 Der Film hatte am 28. Februar 1964 in Düsseldorf Premiere, wurde dann jedoch 1964 und 1965 nur in ganz wenigen westdeutschen Großstädten für kurze Zeit gezeigt. Der Vorschlag, „Herrenpartie" als deutschen Beitrag zu den Internationalen Filmfestspielen in Cannes zu entsenden, wurde vom Paritätischen Ausschuss mehrheitlich abgelehnt, vgl. Weckel, Herrenpartie, S. 101 und 103.

308 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Information von Schwerin zu den Vorschlägen von Bauer vom 10. November 1964.

309 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Schreiben von Kanter an den Senator vom 10. Dezember 1964.

310 LAB, B Rep. 149, Nr. 2811, Schreiben von Günter Fuchs (BMI/III 7) an Senator Werner Stein, vom 15. Dezember 1964.

311 Ebd.

312 BArch Koblenz, B 145/2771, Schreiben des Bundesministers des Innern, Hermann Höcherl, an Senator Werner Stein, vom 16. Februar 1965.

313 LAB, B Rep. 014, Nr. 3459, Richtlinien der XV. Internationalen Filmfestspiele Berlin (25. Juni bis 6. Juli 1965), undatiert.

314 Ebd.

315 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 134.

316 Werner Fiedler galt als Kritiker, der in der NS-Zeit das Kritikverbot zu unterlaufen vermochte.

317 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 135.

318 LAB, B Rep. 149, Nr. 2813, Schreiben von Bauer an Stein vom 27. Januar 1966.

319 LAB, B Rep. 149, Nr. 1694, Geschäftsordnung für das Auswahlkomitee der Internationalen Filmfestspiele Berlin vom 30. Dezember 1968.

320 So wurden für die Filmfestspiele acht der 22 Filme ohne das Votum des Auswahlkomitees nominiert, vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 162.

321 LAB, B Rep. 149, Nr. 2813, Schreiben von Enno Patalas an Senatsdirektor Ingensand vom 23. Februar 1966.

322 LAB, B Rep. 149, Nr. 2813, Schreiben von Bauer an den Senator für Wissenschaft und Kunst vom 28. Februar 1966.

323 LAB, B Rep. 149, Nr. 1694, Protokoll über die Sitzung der 1. Filmvorführung für das Auswahlkomitee der XVIII. IFB vom 5. März 1968.

324 LAB, B Rep. 149, Nr. 911, Alfred Bauer, Internationale Filmfestspiele Berlin – Rückblick 1971 und Ausblick 1972, undatiert.

325 Ebd.

326 Maria Schell und Dieter Borsche galten seit ihrem ersten gemeinsamen Film von Rudolf Jugert „Es kommt ein Tag“ (1950) als erstes und erfolgreichstes Traumpaar des deutschen Nachkriegsfilms.
327 Vgl. den Beitrag von Tobias Hof in diesem Band.
328 Tobias Hof schlussfolgert dies aus dem Briefwechsel zwischen Peter Hagemann und Karl Ritter in den Jahren 1974 und 1975. Ritter lebte zu dieser Zeit wieder in Argentinien. Vgl. den Beitrag von Tobias Hof in diesem Band.
329 Ritter starb am 7. April 1977 in Buenos Aires, Argentinien.
330 Krahl, Ich bin fast immer angekommen, S. 58.
331 Vgl. o. A., Der Fall Werner Krauß, in: Die öffentliche Meinung, 21. 8. 1953.
332 Vgl. ausführlich zur Beteiligung der Ostblockstaaten: Jacobsen, 50 Jahre Berlinale,, S. 209–221.
333 Vgl. Kötzing, Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg.
334 Der Alleinvertretungsanspruch Bonns war dann 1955 die Grundlage für die Hallstein-Doktrin, auf deren Grundlage die Bundesregierung die Aufnahme von diplomatischen Beziehungen von Drittstaaten mit der DDR verhindern wollte, vgl. Wentker, Zwischen Abgrenzung und Verflechtung, S. 10–17.
335 Vgl. Kniep, „Keine Jugendfreigabe!“, S. 31; Loiperdinger, Filmzensur und Selbstkontrolle, S. 479–498.
336 BArch Koblenz, B 136/5899, Schreiben von Lüders an Erhard vom 19. Juni 1951.
337 Ebd.
338 Vgl. Buchloh, „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich.“.
339 Kötzing, Eine Zensur findet nicht statt?, S. 24–33.
340 Vgl. Kötzing, Bundesdeutsche Filmzensur, S. 152.
341 Der Film ist eine – auch stark propagandistisch angelegte – Montage zeithistorischen Filmmaterials über die Ursachen und Hintergründe beider Weltkriege und über das deutsche Streben nach Weltherrschaft. Darüber hinaus geraten im Kontext des Alltags in beiden deutschen Staaten verschiedene westdeutsche Politiker und Wirtschaftsführer mit nationalsozialistischer Vergangenheit ins Visier, die wieder in Amt und Würden stehen, um ein bewaffnetes Westdeutschland aufzubauen.
342 Dieser Dokumentarfilm berichtet ausgehend vom Schicksal der Anne Frank über die nationalsozialistische Technologie des Massenmordes und die Zusammenarbeit zwischen SS und der deutschen Industrie. Er zeigt, wie NS-Täter wie der ehemalige Kommandant des holländischen SS-Sammellagers für Juden in Westerbork Albert Konrad Gemmeker und der Staatssekretär im Bundeskanzleramt Hans Globke unbehelligt in der Bundesrepublik leben konnten.
343 Vgl. Kötzing, Bundesdeutsche Filmzensur, S. 153.
344 Vgl. Kilian, Adenauers Reise.
345 Sovexportfilm war die Auslandsvertretung des sowjetischen Kinos. Sie unterstand dem UdSSR-Ministerium für Kinematographie und organisierte vor allem die internationale Verbreitung sowjetischer Filme.

346 BArch Koblenz, B 136/1998, Schreiben von Tiburtius an das Auswärtige Amt in Bonn vom 23. Dezember 1955.
347 BArch Koblenz, B 136/1998, Vermerk von Grundschöttel (Bundeskanzleramt/Referat 5) vom 21. Januar 1956.
348 Ebd.
349 Ebd.
350 BArch Koblenz, B 136/1998, Schreiben des Bevollmächtigten der Bundesrepublik Deutschland in Berlin, Egon Bahr, an den Staatssekretär des Bundeskanzleramtes Hans Globke vom 2. Februar 1956.
351 BArch Koblenz, B 136/1999, Schreiben von Egon Bahr an Staatssekretär Hans Globke von 11. Januar 1958.
352 BArch Koblenz, B 136/1999, Schreiben von Bahr an Globke von 11. Januar 1958.
353 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 212 f.
354 LAB, B Rep. 149, Nr. 2810, Schreiben Bauers an Senator Tiburtius vom 16. Februar 1963.
355 BArch Koblenz, B 106/5899, Vermerk des BMI, Referat III/7, vom 10. Dezember 1965.
356 So beispielsweise Enno Patalas im Juli 1967 in einem WDR-Film von Wilhelm Roth.
357 BArch Koblenz, B 106/5899, Vermerk des BMI, Referat III/7, vom 10. Dezember 1965.
358 Ebd.
359 BArch Koblenz, N 1564/25, Schreiben Bauers an Staatsekretär Benda vom 2. November 1967.
360 Ebd.
361 LAB, B Rep. 149, Nr. 2812, Alfred Bauer, 10 Vorschläge für die Verbesserung des Programms der Filmfestspiele, 26. August 1964.
362 LAB, B Rep. 014, Nr. 3460, Schreiben von Ingensand an das Bundesministerium des Innern, Filmreferat, vom 17. November 1967.
363 LAB, B Rep. 014, Nr. 3460, Niederschrift über die fünfte Sitzung des Kuratoriums der Berliner Festspiele GmbH am 27. November 1967 in Berlin.
364 BArch Koblenz, B 136/20193, Schreiben von Bauer an Hieronymus vom 22. Januar 1969.
365 LAB, B Rep. 149, Nr. 84, Alfred Bauer, XIX, Internationale Filmfestspiele Berlin. Rückblick und Ausblick, 25. August 1969.
366 Die nach der Bundestagswahl 1969 regierende Koalition von SPD und FDP unter Bundeskanzler Willy Brandt bemühte sich um Verträge mit der Sowjetunion und Polen, die im August 1970 (Moskauer Vertrag mit der Sowjetunion) und im Dezember 1970 (Warschauer Vertrag mit Polen) unterzeichnet wurden.
367 BArch Koblenz, B 106/45040, Schreiben von Bauer an Senator Stein vom 23. Mai 1972.
368 Ebd.
369 Nach der Ratifizierung der Ostverträge im Bundestag traten beide Verträge am 3. Juni 1972 in Kraft.

370 BArch Koblenz, B 106/45042, Alfred Bauer, Internationale Filmfestspiele Berlin 1973. A-Festival-Wettbewerb, Retrospektive und Filmmesse. Rückblick 1973, S. 3.
371 Ebd.
372 Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Viermächte-Abkommen.
373 Vgl. den Text in deutscher Übersetzung in: Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen, Zehn Jahre Deutschlandpolitik, S. 158 f. und 188 f.
374 Vgl. Wentker, Außenpolitik, S. 339–344.
375 BArch Koblenz, B 106/53944, Schreiben von Bauer an Bundeskanzler Willy Brandt vom 7. September 1973.
376 BArch Koblenz, B 106/53944, Schreiben von Hieronymus, Referent im BMI, an den Chef des Bundeskanzleramtes vom 10. Oktober 1973.
377 O. A., Berlinale: Die Russen sind da, in: Der Spiegel, 29. Juni 1975.
378 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 22.
379 Originaltitel: „S toboj i best tebaj".
380 Im Mittelpunkt des Films steht eine Liebesgeschichte in einem sowjetischen Dorf Anfang der 1920er-Jahre. Er zeigt die Wechselwirkungen des persönlichen Schicksals mit den gesellschaftlichen Verhältnissen jener Zeit. In der DDR wurde der Film im Januar 1975 erstaufgeführt.
381 BArch Koblenz, B 106/45044, Alfred Bauer, Internationale Filmfestspiele Berlin. A-Festival, Wettbewerb, Retrospektive, Filmmesse. Bilanz 1974.
382 Vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 209.
383 BArch Koblenz, B 106/45044, Alfred Bauer, Internationale Filmfestspiele Berlin. A-Festival, Wettbewerb, Retrospektive, Filmmesse. Bilanz 1974.
384 Ebd.
385 O. A., Berlinale: Die Russen sind da, in: Der Spiegel, 29. Juni 1975.
386 Originaltitel: „Sto dnej possle detstwa".
387 Die Handlung spielt in einem osteuropäischen jüdischen Ghetto im Jahr 1944. Jakob möchte seinen Leidensgefährten Hoffnung machen. So greift er zu einer Lüge und behauptet, ein Radio versteckt zu haben. Jakob erfindet ermutigende Nachrichten zum Vormarsch der Roten Armee. Jeder wartet auf die Befreiung. Damit die Hoffnung auf Befreiung bleibt, muss Jakob weiter lügen.
388 Vgl. O. A., 17. April 2005 – Vor 30 Jahren: Premiere des DDR-Films „Jakob der Lügner", in: WDR Kino, https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag1190.html [21. 9. 2022].
389 Wolfgang Jacobsen sieht hingegen die Initiative beim Senator Tiburtius, vgl. Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, S. 209–220.
390 LAB, B Rep. 149, Nr. 2810, Schreiben des Filmreferenten im Auswärtigen Amt, Franz Rowas, an Senator Tiburtius vom 6. Mai 1957.
391 Vgl. Christiane Peitz, Braune Kontinuität der Berlinale: Alfred Bauer war ein wichtiger Filmfunktionär in der NS-Zeit, in: Der Tagesspiegel, 30. September 2020; o. A., Berlinale mit braunen Flecken: NS-Vorwürfe gegen ersten Festivalleiter, in: kurier.at, 30. Januar 2020.

392 LAB, B Rep. 149, Nr. 2805, Internationale Filmfestspiele Berlin 1951. Richtlinien vom Februar 1951.
393 LAB, B Rep. 149, Nr. 2805, Alfred Bauer, Abschlussbericht über die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1951 vom Juli 1951.
394 Fehrenbach, Mass Culture and Cold War Politics, S. 238. Vgl. auch dies., The Berlin International Film Festival, S. 81–96.
395 Vgl. Fehrenbach, Mass Culture and Cold War Politics, S. 236.
396 Vgl. Cowie, Die Berlinale, S. 50.



Wolf Donner, ab 1976 Nachfolger von Alfred Bauer
als Leiter der Filmfestspiele; Alfred Bauer.
© Stiftung Deutsche Kinemathek/Mario Mach

ANDREAS MALYCHA · WOLF-RÜDIGER KNOLL

Multifunktionär im NS-Filmexportwesen

Biografische Studie über Dr. Günter Schwarz (1902–1966)

Vorbemerkung

Das vorliegende historische Porträt ist das Ergebnis einer Kooperationsvereinbarung zwischen „German Films Service + Marketing GmbH" und dem Institut für Zeitgeschichte München–Berlin (IfZ) zur Anfertigung einer biografischen Studie über Dr. Günter Schwarz, dem ersten Geschäftsführer der 1954 gegründeten Export-Union des Deutschen Films GmbH. Der biografische Schwerpunkt dieser Studie erstreckt sich vor allem auf die berufliche Laufbahn von Schwarz vor 1945, seine Tätigkeit in der Reichsfilmkammer sowie seine im Rahmen seiner Entnazifizierungsverfahren gewählten Argumentations- und Entschuldigungsmuster.

Insbesondere im Hinblick auf Schwarz' berufliche Laufbahn nach 1945 kann dieses Gutachten aufgrund des geringen Quellenumfangs keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Vielmehr sollen die in wenigen Monaten aufgebrachten Archivalien und Materialien, deren Auswertung und wissenschaftliche Kontextualisierung dazu beitragen, erstens zu verstehen, welche konkreten Funktionen Schwarz vor 1945 ausübte, zweitens, welche Rolle er damit im Propagandaapparat des NS-Regimes spielte, und drittens, wie er im Rahmen seiner Entnazifizierungsverfahren eine biografische Umdeutung vornahm, um nach dem Krieg möglichst rasch wieder in Filmexportfragen tätig werden zu können.

Biografischer Werdegang

Günter Schwarz wurde am 25. Oktober 1902 als Sohn des Kaufmanns Oskar Schwarz in Heddesdorf bei Neuwied am Rhein geboren.[1] Nach seinem Abitur in Berlin im Jahr 1918 begann Schwarz 1919 eine Lehre bei der Dresdner Bank in Berlin, die er 1922 abschloss.[2] Im selben Jahr begann er an der Universität München ein Studium der Volkswirtschaftslehre. Nach Auskunft der Universitätsbibliothek München existiert keine Studentenakte über Günter Schwarz im Universitätsarchiv. Die Belegblattbände, anhand derer sich nachvollziehen ließe, welche Lehrveranstaltungen der Studierende besucht hat, sind für die Studienzeit von Schwarz nicht vorhanden; die Bände vom Wintersemester von 1921 auf 1922 bis zum Wintersemester von 1932 auf 1933 sind im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen.[3] Lediglich eine Karteikarte, die für Günter Schwarz bei Studienbeginn angelegt wurde, existiert noch. Demnach war Schwarz vom Sommersemester 1923 bis zum Wintersemester von 1925 auf 1926 an der Ludwig-Maximilians-Universität München immatrikuliert.[4] In seine Studienzeit fiel im November 1923 der sogenannte Hitler-Ludendorff-Putsch. Offenbar sah er es als notwendig an, in seinen Entnazifizierungsverfahren nach dem Zweiten Weltkrieg darauf Bezug zu nehmen. In seinem selbst verfassten Lebenslauf schrieb er dazu: „1923: Ablehnung der Beteiligung an der Hitler-Bewegung, da diese sich separatistisch gegen Preußen richtete. Deshalb vorübergehendes Fortbleiben von Universität München."[5]

Während seines Studiums arbeitete Schwarz an einer Dissertationsschrift über das landwirtschaftliche Genossenschaftswesen, die er 1927 an der Universität Rostock unter dem Titel: „Die Entwicklung des Bezugs- und Absatzgeschäftes der deutschen ländlichen Genossenschaften und deren Einfluß auf die Verminderung der Preisspanne zwischen Erzeuger- und Verbraucherpreis" einreichte und mit der er am 28. 2. 1928 zum Dr. *rerum politicarum* promoviert wurde.[6]

Da er laut eigenen Angaben aufgrund einer wirtschaftlichen Krise in der Raiffeisen-Genossenschaft, in der sein Vater als leitender Angestellter tätig war, keine Anstellung finden konnte, nahm Schwarz 1927 auf ein Zeitungsinserat hin eine Stellung als Assistent bei der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V. (SPIO)

in Berlin an.[7] Die SPIO war am 19. Oktober 1923 als Dachverband unter anderem für Filmhersteller und -verleiher, Lichtspielhausbetreiber sowie den Filmaußenhandel gegründet worden und diente zunächst als lose Vereinigung.[8] Ihr Zweck war es, „auf neutralem Boden alle Fragen zu erörtern, welche die Gesamtheit des Filmgewerbes angingen, und die Basis zu einer geschlossenen Vertretung nach außen hin zu schaffen".[9] Sie erhielt bereits Mitte der 1920er-Jahre ein Direktorium unter einem auf Jahresfrist gewählten Vorsitzenden, bestehend aus den Vertretern der Verbände. Innerhalb der SPIO gelang es Schwarz, sich beruflich zu etablieren, und er erlebte unter Walther Plugge, dem damaligen SPIO-Direktor, anscheinend einen Karriereaufstieg.[10] Informationen über Schwarz' Aufgabenschwerpunkte und eventuelle Korrespondenzen sind aus dieser Zeit nicht bekannt. Ob die nicht überlieferten Geschäftsakten der SPIO bis 1945 noch zu Kriegszeiten durch Bombenangriffe, mutwillige Vernichtung oder nach dem Krieg infolge des Ablaufens von Lagerungsfristen zerstört wurden, lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen.[11] Im Archiv der heutigen SPIO, die nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Hauptsitz nach Wiesbaden verlegt hat, ließen sich jedoch keinerlei Unterlagen für die Zeit vor 1945 finden.[12]

Das nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 14. Juli 1933 erlassene Gesetz zur vorläufigen Gründung einer Reichsfilmkammer (RFK) sorgte für die Überführung der SPIO in eben jene Institution. Offenbar hatte es zuvor bereits vonseiten des Besitzers der Universum Film AG (UFA), Alfred Hugenberg, Pläne gegeben, die SPIO unter Androhung von Berufsverboten in eine Zwangsorganisation, die sogenannte SPIO-Kommission umzuwandeln. Diese Pläne griff das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) offenbar gezielt und dankbar auf.[13] Ziel war es dabei, die Filmkammer als ein Instrument der Gleichschaltung der Filmbranche zu nutzen. Die Bedeutung des Mediums Film wurde allein schon dadurch deutlich, dass die Gründung einer Reichsfilmkammer zwei Monate vor dem Erlass zur Gründung einer Reichskulturkammer (RKK) erfolgte, obwohl die RFK der RKK formal als eine Unterabteilung zugeordnet wurde. Im Film sahen die Nationalsozialisten ein Vehikel, um nach innen (ins Reich) wie auch nach außen (Europa) gleichermaßen wirken zu können.

All diejenigen, die weiterhin in der Filmindustrie tätig sein wollten, mussten in der Folge Mitglied in der RFK sein. Die Gründung der RFK war ein erster praktischer Schritt, den gesamten deutschen Filmapparat unter einer Dachorganisation zu konzentrieren, um auf diese durch das von Joseph Goebbels geführte neu gegründete RMVP unmittelbar Einfluss und Druck auszuüben.[14] Die Mitarbeiter der SPIO wurden dadurch – sofern sie sich nicht weigerten – mehr oder weniger automatisch in die RFK überführt und erhielten hier neue Funktionen.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten veranlasste offenbar auch Günter Schwarz, sich 1933 politisch auf die neuen Gegebenheiten einzulassen. Im Mai 1933 beantragte er die Mitgliedschaft in der NSDAP, die allerdings aufgrund der am 19. April 1933 erlassenen allgemeinen Aufnahmesperre erst im Juli 1937 unter der Mitgliedsnummer 2 894 404 formal erfolgte.[15] Innerhalb der Partei übernahm Schwarz keine Funktionen, wobei er nach dem Krieg angab, 1933 an Sturmabenden der SA teilgenommen zu haben.[16] Als Begründung für den Eintritt in die NSDAP gab Schwarz in seinem Entnazifizierungsverfahren in Berlin an, dass er und seine Mitarbeiter Angst davor gehabt hätten, ihre Stellungen in der Reichsfilmkammer zu verlieren, sofern sie nicht die NSDAP-Mitgliedschaft erwarben. Schwarz sei damals aber auf die Stellung angewiesen gewesen, da er eine größere Bürgschaft für seinen Vater übernommen habe und nach dessen Tod diese und weitere familiäre Verpflichtungen habe erfüllen müssen.[17] Ebenfalls erklärte er nach dem Krieg, im Sommer 1944 die Zahlung von Parteibeiträgen eingestellt zu haben und am 4. Juli 1944 aus der NSDAP ausgetreten zu sein. Ein formaler Austritt von Schwarz aus der Partei ist in seiner Mitgliedskarte allerdings nicht vermerkt.

Nach Gründung der Reichsfilmkammer wurde Walter Plugge, als dessen Mitarbeiter Schwarz agiert hatte, zunächst zum Geschäftsführer der Reichsfilmkammer berufen. Im Herbst 1935 schieden sowohl der Präsident als auch der Vizepräsident und Geschäftsführer der RFK aus ihren Ämtern aus. Zwar sind die genauen Umstände dieser Austauschaktion unklar. Offenbar wollte Reichspropagandaminister Joseph Goebbels aber die Generation der Aufbauphase, die selbst noch stark durch die Filmfunktionärstätigkeit in der Weimarer Republik geprägt war, ersetzen.[18]

Die Personalrochade ermöglichte Günter Schwarz den Aufstieg als Funktionär im Kulturapparat des „Dritten Reiches". 1936 wurde er Geschäftsführer des Gesamtverbandes der Filmherstellung und der Filmverwertung, in dem Produktion, Verleih, Export und Ateliers vereinigt waren. Für dieses Jahr berichtete Schwarz nach 1945 von einem Bruch mit seinen Vorgesetzten, verbunden mit der Androhung einer fristlosen Kündigung durch das Propagandaministerium, da, so Schwarz, „meine wirtschaftliche Auffassung und Geschäftsführung im Gegensatz zu der amtlichen Propagandaministeriumauffassung stand. Von da ab immer mehr Zuwendung zu der noch freien Filmindustrie".[19]

Diese Darstellung ist zu bezweifeln. Vielmehr kam es ab Mitte der 1930er-Jahre zu einer Reihe von Umorganisationen in der RFK und damit zur Schaffung neuer Posten. Schwarz, der sich bereits in der SPIO auf Filmexportfragen spezialisiert hatte, erhielt nun neue Funktionen und Positionen, die auf den zunehmenden Zentralisierungsprozess in der NS-Filmwirtschaft zurückzuführen waren. Dem Filmexport kam dabei aus Sicht von Goebbels eine besonders wichtige Funktion zu: Auf einer „Kriegstagung" der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 in Berlin erklärte er: „Es gibt heute viele Länder und viele Völker, die Deutschland überhaupt nur durch den Rundfunk und den Film kennen. Sie sehen keinen Deutschen, jedenfalls keinen Nationalsozialisten. […] Sie müssen also ihre Rückschlüsse auf Deutschland aus diesen beiden Dokumenten schöpfen. […] Es mußte hier also eine Konkurrenzsetzung zwischen dem, was die Welt sagt, und dem, was wir sind, stattfinden."[20]

1938 wurde Schwarz Fachgruppenleiter für Filmaußenhandel in der Reichsfilmkammer (dies kam der Stellung eines Abteilungsleiters gleich) sowie Geschäftsführer der Deutschen Film-Export GmbH. Auch übernahm er die Leitung der Filmwirtschaftlichen Fakultät der neu gegründeten Deutschen Filmakademie in Babelsberg, die direkt der Abteilung Film des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda unterstand.[21] Die Akademie war durch ein systematisches Bemühen gekennzeichnet, als Eckpfeiler der deutschen Filmkunst eine auf „rassische Auslese" und Kultivierung des künstlerischen Genies ausgerichtete Gemeinschaft zu schaffen. Von ihrer inneren Organisation her war die Akademie

zunächst ein Modell im Mikrokosmos eines vom Führerprinzip beherrschten Kulturkreises. Jede der drei Fakultäten war hierarchisch unter einem einzigen Direktor organisiert: Der Schauspieler und Regisseur Wolfgang Liebeneiner leitete den Bereich Filmkunst, der Ingenieur und Fernsehpionier Rudolph Thun die Abteilung Filmtechnik, und für die Filmwirtschaft sowie rechtliche Fragen war der Wirtschaftswissenschaftler und Mitdirektor der Filmkreditbank Günter Schwarz zuständig. Die ideologische und organisatorische Kontrolle der Fakultäten durch diese drei Direktoren überwachte letztendlich der zum Präsidenten der Deutschen Filmakademie ernannte Wilhelm Müller-Scheld, der zuvor als Propagandadirektor in Hessen-Nassau und dann als Chef des Reichspropagandaamtes tätig war. Er übernahm die Rolle des ideologischen Polizisten für die Akademie und bezeichnete die intellektuelle und weltanschauliche Schulung der Studenten als seine Priorität.[22] Zum Lehrplan im ersten Semester gehörten unter anderem Kurse zum Rassegedanken des Nationalsozialismus und dem „Weg des nordischen Menschen in der Geschichte".[23] Die Ausbildung erstreckte sich über vier Semester und sollte mit der Produktion eines Spielfilms abgeschlossen werden. Zu den Lehrbeauftragten der Akademie gehörten unter anderem der spätere Reichsfilmintendant Fritz Hippler, der Produktionschef der UFA Ernst Hugo Correll sowie der Schauspieler und Regisseur Veit Harlan.[24]

Ebenfalls 1938 wurde Schwarz zum stellvertretenden Geschäftsführer der Filmkreditbank ernannt.[25] Gerade die am 1. Juni 1933 gegründete Filmkreditbank hatte eine Rolle als „zentrales politisches Steuerungsinstrument"[26] zum Zwecke einer Verstaatlichung der deutschen Filmproduktion eingenommen. Sie sollte einerseits die Herstellung von Filmen möglichst unabhängig von ausländischem Kapital machen und andererseits nur jene Filme bezuschussen, die ein Verfahren der Vorzensur erfolgreich durchlaufen hatten. Interessanterweise kam der erste Impuls zur Gründung einer solchen Bank, die den Staat entlasten und treuhänderisch andere Kapitalgeber vertreten sollte, noch vor 1933 aus der SPIO. Die Anteile an der Filmkreditbank mit einem Gründungskapital von 10 Millionen Reichsmark, das von der Deutschen Bank, der Dresdner Bank und der Commerzbank sowie von der Reichskreditanstalt und der UFA aufgebracht

wurde, unterlagen schon 1933 der Kontrolle durch die Reichsfilmkammer. Bereits in diesem Jahr wurden so 22 Kurz- und Spielfilme gefördert, und der Anteil der so bezuschussten Filme an der Gesamtproduktion stieg in der Folge kontinuierlich an.[27] Bei diesen Filmen handelte es sich insbesondere um jene, die einer „wahrhaften deutschen Kunst" und damit den ideologischen Vorstellungen der Nazis entsprachen.[28]

Die vermeintlich private Filmkreditbank verfolgte in Joseph Goebbels' Auftrag das Ziel, unter dem Prinzip der „Entprivatisierung" langfristig jedes individualistische Erwerbsstreben auszuschalten.[29] Durch die staatliche Infiltration von Privatfirmen sollte die Mitsprache in Finanz-, aber auch in Sachfragen wie etwa der inhaltlichen Ausrichtung von Spielfilmen systematisch ausgebaut werden. Zur zentralen Figur im Verstaatlichungsprozess der Filmwirtschaft wurde dabei der Finanzfachmann Max Winkler, den Goebbels 1937 zum Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft ernannte.[30] Wichtigstes Vehikel bei der „Verreichlichung" der Filmindustrie wurde die von Winkler bereits 1929 gegründete Cautio Treuhandgesellschaft.[31] Im Auftrag des nationalsozialistischen Staates kaufte die Cautio von 1933 bis Ende 1941 verdeckt die Aktienmehrheiten von 14 Filmproduktionsgesellschaften, darunter auch der größten wie der Universum Film AG, der Terra-Film oder Bavaria auf. Allein bis 1939 stellte das Propagandaministerium der Cautio 65 Millionen Reichsmark für den Kauf zur Verfügung.[32]

1939 holte Winkler Günter Schwarz zur Cautio Treuhandgesellschaft. Durch einen Sondervertrag sollte Schwarz als Winklers Verbindungsmann zu den Exportfirmen und als Filmexportsachbearbeiter wirken.[33] Seitdem hatte Schwarz formell einen öffentlichen (Reichsfilmkammer) und einen privatwirtschaftlichen (Cautio) Arbeitgeber – eine Konstruktion, die ihm mindestens bis Sommer 1944 ein doppeltes Salär verschaffte.[34] Während Schwarz 1938 noch 15 000 Reichsmark verdiente, waren es 1943 nach eigenen Angaben insgesamt 26 000 Reichsmark.[35] Dieses Gehalt, das sich aus seinen vielfältigen Funktionen ergab, lag sogar über dem Einkommen eines Staatssekretärs nach dem Reichsbesoldungsgesetz von 1937.[36]

Seit November 1941 saß Schwarz zudem im Aufsichtsrat der neu gegründeten Zentralfilm-Gesellschaft Ost mbH, deren Kapital bei

der Cautio lag. Aufgabe des Unternehmens war nicht nur der Vertrieb deutscher Filme in den Ostgebieten, sondern auch der Erwerb beziehungsweise die Verwaltung des beschlagnahmten sowjetischen Staatsvermögens (Kinos, Produktionsstätten, Kopieranstalten, Ateliers, Apparateindustrie etc.).[37] Nachdem im Jahr 1942 die Liquidation der Deutschen Film-Export GmbH beschlossen worden war, wechselte Schwarz 1943 als Fachmann für Filmexportfragen zum größten deutschen Filmstudio, der Universum Film AG.

Schwarz' Angestelltenverhältnis bei der Reichsfilmkammer endete nicht im Juli 1944, als er zur Ufa-Film GmbH (UFI) überwechselte und dort das Auslandsreferat übernahm.[38] Sein neuer Arbeitgeber erlaubte ihm, seine Tätigkeit bei der Reichsfilmkammer beziehungsweise der Reichsstelle für den Filmaußenhandel beizubehalten.[39] Dementsprechend führte die Reichsfilmkammer Günter Schwarz noch bis April 1945 auf ihrer Gehaltsliste.[40] Bei der UFI handelte es sich um eine Staatsholding der größten, von der Cautio zuvor aufgekauften Produktionsfirmen wie der UFA, der Tobis, Terra, Bavaria, Prag- oder Wien-Film. Nach den vorangegangenen Bestrebungen zur Verstaatlichung der Filmwirtschaft wurde die UFI am 10. Januar 1942 als reichseigener Konzern mit Sitz in Berlin gegründet. Die Personalhierarchie wurde entsprechend dem nationalsozialistischen Führerprinzip organisiert. Die UFI umfasste, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die gesamte deutsche Filmwirtschaft. Sie war das konsequente Produkt der Entwicklung vom Oligopol privatwirtschaftlicher Großunternehmen (wie es sie zu dieser Zeit in den USA auch gegeben hat) hin zum staatsmittelbaren Monopolkonzern nationalsozialistischer Prägung, der sämtliche Bereiche der Filmherstellung und -verwertung inklusive des Exports in sich vereinte.[41]

Bis Ende 1944 agierte Schwarz in seiner Tätigkeit bei der UFI als prägende Figur im Auslandsbeirat der deutschen Filmwirtschaft. Obwohl körperlich unversehrt und 42 Jahre alt, wurde er erst im November 1944 zum Wehrdienst eingezogen und erhielt eine rudimentäre Grundausbildung auf Rügen.[42] Danach diente er auf einem Fliegerhorst der Luftwaffe im westlich von Berlin gelegenen Werder an der Havel, wobei er seinen Dienst wahrscheinlich in Werder bis April 1945 verrichtete und die Nähe zur Hauptstadt für dortige

private und berufliche Aufenthalte nutzen konnte. An den Kämpfen in und um Berlin im April 1945 war er nach eigener Aussage jedenfalls nicht beteiligt, sondern verbrachte die „Kampftage bei meiner Frau und meinen Kindern in meiner Wohnung“[43] in Berlin-Nikolassee. Gerüchte, Schwarz sei auch für den Auslandsspionagedienst der SS tätig gewesen, bestätigen sich aufgrund der eingesehenen und nachgefragten Unterlagen des Berlin Document Center und des Militärhistorischen Archivs des Bundesarchivs nicht.[44]

Wie genau Schwarz das Kriegsende verbrachte, ist unklar. Er selbst erklärte, zum Zeitpunkt des Einmarsches der Roten Armee mit seiner Familie in Berlin gewesen zu sein und sich sodann dem neuen Bezirksbürgermeister in Berlin-Nikolassee zur Verfügung gestellt zu haben.[45] Außerdem habe er seine Dienste auch dem Beauftragten für Kunstangelegenheiten beim sowjetischen Kommandanten von Berlin angeboten.[46] Bereits wenige Monate nach Kriegsende fand Schwarz beim Deutschen Institut für Wirtschaftsforschung unter der Leitung des späteren Berliner Bürgermeisters Ferdinand Friedensburg nachweislich eine Anstellung als „auswärtiger Mitarbeiter seit dem 1. 8. 1945 im Volleinsatz (täglich acht Stunden)“.[47]

In Berlin versuchte Schwarz dann, wieder in die Filmbranche einzusteigen. Nach eigenen Angaben meldete er sich zunächst Anfang 1947 bei der DEFA, bei Heinz Zimmermann.[48] Dieser bot Schwarz offenbar die Möglichkeit, den Filmexport zu übernehmen, wozu er seine Kontakte zu Kunden im Ausland nutzen sollte. Allerdings war Schwarz für die DEFA wohl nur wenige Tage tätig. 1947 siedelte Schwarz zunächst nach Göttingen und ein Jahr später nach Wiesbaden über, wo die westdeutsche Filmwirtschaft mit der Wiedergründung der SPIO sowie der Freiweilligen Selbstkontrolle der Deutschen Filmwirtschaft GmbH einen Neuanfang starten wollte. Dort nutzte Schwarz die Gelegenheit und übernahm die Geschäftsführung der Deutschen Film-Export als quasi selbstständiger Exportfachmann. 1951 war er zugleich „ständiger Beauftragter des Produzentenverbandes für Exportfragen“.[49] Obwohl er offenbar versucht hatte, seine Tätigkeit für den Verband aufzugeben und mit seiner eigenen Firma zu expandieren, wurde er ab November 1953 erster Geschäftsführer der Export-Union der Deutschen Filmindustrie e. V. und bekleidete schließlich verschiedene internationale Funktionen,

wie unter anderem als deutscher Delegierter bei der Internationalen Interessenvertretung des Filmproduzentenverbandes Fédération Internationale des Associatons des Producteurs de Films.

Günter Schwarz starb am 5. Mai 1966 in Wiesbaden im 64. Lebensjahr. In einem Nachruf des „Filmecho/Filmwoche" vom 11. Mai 1966 heißt es aus der Feder von Horst Axtmann, nun „trauert die ganze deutsche Filmwirtschaft um den großartigen Sachwalter des deutschen Filmexports und einen liebenswerten Filmmann, dem so viele unsinnige Enttäuschungen in seinem Arbeitsbereich zugefügt worden sind, der im Grunde seines Herzens dennoch ein heiterer Mensch war, und sich eines lebensklugen, freilich viel zu kurz bemessenen Daseins erfreute".[50] Die Export-Union der Deutschen Filmindustrie e. V. sowie die SPIO schrieben in ihrer Traueranzeige am 9. Mai 1966: „Vier volle Jahrzehnte hat sein Leben im Dienst des Films gestanden, der ihm entscheidende Impulse und Erfolge auf dem nationalen und internationalen Markt verdankt."[51]

Tätigkeit in der Reichsfilmkammer und den Einrichtungen der reichsmittelbaren Filmwirtschaft

Seit Mitte der 1930er-Jahre zeichnete sich ab, dass Schwarz seinen Tätigkeitsschwerpunkt mehr und mehr auf den Export verlegen würde. Das entsprach keineswegs einer Degradierung oder gar einer Verdrängung von wichtigen Posten im Filmwesen. Vielmehr kam dem Filmexport gemäß der Parole „Filmschaffen ist Mitarbeit am nationalen Kulturgut – Filmexport ist Mitarbeit an der Weltgeltung der Nation"[52] eine wachsende Bedeutung zu. Deutsche Filme sollten in viel größerem Maße in das europäische Ausland exportiert und dort vertrieben werden, als dies noch 1933 (circa 19 Prozent Anteil deutscher Kinofilme auf dem europäischen Markt) der Fall war. Zunächst sanken allerdings die jährlichen Einnahmen der Auslandsabteilungen – bei der UFA zwischen 1932 und 1937 um fast 80 Prozent. Dies hing vor allem damit zusammen, dass deutsche Filme nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten zunehmend boykottiert wurden. Gleichzeitig bemühten sich gerade US-amerikanische Filmproduzenten, die Ablehnung des Nationalsozialismus

durch die Erhöhung des eigenen Exports nach Europa auszunutzen. Konnten Lizenzeinnahmen aus Filmexporten die Produktionskosten deutscher Filme im Jahr 1932 noch zu 40 Prozent decken, waren es 1937 nur noch etwa sechs Prozent.[53] Zusätzlich sorgten erhöhte Ausgaben für Schauspieler und Tonfilmequipments für steigende Herstellungskosten, die dazu führten, dass weniger Filme in Deutschland produziert wurden. Dies änderte sich erst während des Krieges und infolge der Inbesitznahme der Kinoparks in den von Deutschland okkupierten Ländern. Die Basis für die nun enormen Exportmöglichkeiten, die sich daraus ergaben, hob Goebbels selbst ganz unverhohlen in einer Rede vor Filmschaffenden zu Beginn des Jahres 1942 hervor: „Wir haben die Basis nicht etwa durch den Film selbst errungen, sondern durch die militärischen Erfolge. Ich habe nun nichts unversucht gelassen, eine solche Situation weidlich auszunutzen. Sie können sich vorstellen, daß wir so günstige Verhältnisse, wie wir sie augenblicklich im besetzten Frankreich oder in Belgien oder in den Niederlanden oder im Südosten auffinden, niemals mehr antreffen werden."[54]

Finanzielle und ideologische Aspekte gingen dabei Hand in Hand. Exportfunktionäre sollten dafür sorgen, dass deutsche Filme im okkupierten, befreundeten oder zumindest neutralen Ausland vermehrt gezeigt wurden. Durch die Lizenzgebühren sollten einerseits höhere Einnahmen generiert und andererseits die den Filmen zugrunde liegenden, vielfach wiederkehrenden Motive von Pflichtbewusstsein oder Sittlichkeit als deutsche Tugenden ins Ausland transportiert werden. Günter Schwarz kam dabei in seinen verschiedenen Funktionen für die Filmkammer, für die UFA und die UFI die Rolle zu, durch geschickte Verhandlungen möglichst große Spielfilmkontingente der deutschen Produktionsfirmen ins Ausland zu verkaufen. Dabei war er sehr erfolgreich.

Seit Ende der 1930er-Jahre stiegen auch dank seiner Vermittlungstätigkeit die Erträge aus der Filmausfuhr jährlich an, und der Auslandsvertrieb des deutschen Films erreichte im Sommer 1944 seinen Höhepunkt.[55] Dazu passend wurde auf einer von Max Winkler für die führenden Mitarbeiter der UFI einberufenen Sitzung Anfang 1944 festgestellt: „Der deutsche Film erfasst Millionen ausländischer Besucher und erfüllt damit immer mehr eine kulturpolitische und

auch außenpolitische Mission, abgesehen von der erfreulichen Verbesserung des Devisenaufkommens."[56]

Zu Schwarz' Aufgaben als Leiter der Fachgruppe Filmaußenhandel und Filmherstellung in der Reichsfilmkammer gehörte es unter anderem zu klären, welche und wie viele Filme aus dem Ausland im Rahmen von binationalen Vereinbarungen in Deutschland gezeigt werden und wie viel Rohfilmmaterial befreundete beziehungsweise verbündete Staaten erhalten könnten. Zwar behielt sich hier das Propagandaministerium das letzte Wort vor, doch konnte Schwarz selbst vorab im Rahmen seiner Auslandsreisen durch Filmsichtungen durchaus Vorschläge unterbreiten, welche Filme er für angemessen hielt.[57] Dabei nutzte er auch und gerade die sich durch die NS-Annexions- und Kriegspolitik neu ergebenden Möglichkeiten in Ländern, die verstärkt unter deutschen Einfluss geraten waren. In der nach der Annexion der Tschechoslowakei noch weiterexistierenden, aber vom Wohlwollen des „Dritten Reichs" stark abhängigen Slowakei verhandelte Schwarz etwa im Herbst 1939 über die Gründung einer Filmverleihmonopolgesellschaft, deren Aufgabe darin bestand, Filme gemäß den Vorstellungen des NS-Regimes herzustellen und zugleich deutsche Filme im Land zu vertreiben. Der politische Zweck dieser Gesellschaft wurde schon aus einer Äußerung von Schwarz im Rahmen einer Fachgruppenleitersitzung der Filmkammer am 25. September 1939 deutlich: „Herr Dr. Schwarz teilt mit, dass in der Slowakei die Einrichtung einer Filmmonopol-Gesellschaft geplant ist, an der die deutsche Partei beteiligt sein wird, in deren Geschäftsführung und Verwaltungsrat Deutsche sitzen werden und mit welcher die Fachgruppe Filmaußenhandel bereits die Verbindung aufgenommen hat. […] Wesentlich sei, daß die Slowaken sich zur Abnahme einer bestimmten Zahl deutscher Filme verpflichten, der deutsche Einfluß […] gesichert sei und tatsächlich für die deutschen Filme angemessene Preise bezahlt würden."[58]

Unmittelbar nach dem Überfall auf Polen im September 1939 diskutierten die Fachgruppenleiter der Filmkammer, wie der Filmexport in dem eroberten Gebiet abgewickelt werden sollte. Hierzu argumentierte Schwarz bereits in Vorwegnahme von Annexionen: „Er [Dr. Schwarz] habe mit dem Büro Dr. Winkler abgesprochen, daß

bis zur ehemaligen Grenze bzw. der Grenze der Volksdeutschen dieses Gebiet exportmäßig ausscheide. Darüber hinaus aber interessiert uns das Gebiet von der Sprachgrenze bis Warschau über die Demarkationsgrenze hinaus exportmäßig, auch wenn es russisch wäre, und zwar für deutsche Filme mit polnischen Titeln."[59]

Zahlreiche Dienstreisen führten Schwarz zu Verhandlungen in zumeist befreundete oder okkupierte Staaten, unter anderem nach Italien, in die Schweiz, nach Polen, Dänemark, Schweden, Norwegen, Rumänien und Ungarn.[60] Im Rahmen seines Rehabilitierungsantrages an die Kammer der Kulturschaffenden stellte Schwarz die *Raison d'être* dieser Tätigkeit quasi auf den Kopf. Im Oktober 1945 erklärte er zur Auswahl der Filme, die für den Export gedacht gewesen seien: „Desgleichen habe ich immer dagegen opponiert, dass politische Filme in das Ausland exportiert werden und dafür gesprochen, dass für den Export nur unpolitische, darstellerisch und musikalisch interessante Filme hergestellt werden. Diese Ablehnung eines Nazi-Exportmonopols und die Forderung der Trennung von Politik und Export hat weitgehend meine Kaltstellung bei der Kammer und dem Propagandaministerium bewirkt, im Auslande aber zur Folge gehabt, dass die Filmindustriellen und Filmorganisationen die Exportverbindungen mit Deutschland aufrechterhielten."[61]

Wie oben bereits geschildert, standen hinter den Filmexporten neben den finanziellen ja gerade auch politische und weltanschauliche Motive. Schwarz ging mit seinem Verklärungsversuch sogar noch weiter, indem er behauptete: „Dagegen sind von den Leitern der Auslandsorganisationen einzelner Länder, insbesondere Spanien, Slowakei, Schweden Beschwerden [...] ans Propagandaministerium gerichtet worden, dass ich bei meiner Exporttätigkeit rein kaufmännisch vorgehe und nicht die nationalsozialistischen Belange wahre. Dies hat sogar zu einem offenen jahrelangen Kampf mit der A. O. [Auslandsorganisation der NSDAP] Berlin geführt."

Tatsächlich findet sich in den ausgewerteten Akten nur ein einziger Hinweis zur negativen Wahrnehmung von stark politisierten oder ideologischen Filmen, als Anfang 1939 – noch vor der Annexion des tschechoslowakischen Reststaats im März 1939 – an Schwarz die Bitte herangetragen wurde, den Film „Pour le Mérite"[62] (Regie: Karl Ritter, 1938) nicht mehr dorthin zu verleihen, da „eine Sammlung

der tschechischen nationalistischen Elemente durch das Zeigen deutscher national-sozialistischer Filme, wie z. B. ‚Pour le mérite' besonders beschleunigt wird. Dieses liegt daher nicht in deutschem Interesse. Ich bitte Sie zu prüfen, ob es möglich ist, derartige Filme unauffällig den tschechischen Verleihern vorzuenthalten und mir darüber zu berichten."[63]

Offenbar hatte Schwarz also zunächst grundsätzlich nichts gegen den Export derartiger Filme einzuwenden. Die Frage nach dem Export von als „politisch" bezeichneten Filmen, also starken Tendenzfilmen wie „Der Große König" (Regie: Veit Harlan, 1942), Propagandafilmen wie „Stukas" (Regie: Karl Ritter, 1941) oder „U-Boote westwärts!" (Regie: Günther Rittau, 1941) bis hin zu offen antisemitischen Filmen wie „Jud Süß" (Regie: Veit Harlan, 1940) wurde ohnehin unterschiedlich behandelt. In den genannten Fällen entschied das Propagandaministerium, dass diese Filme nur in befreundeten beziehungsweise ideologisch verbündeten Staaten wie Italien oder Spanien gezeigt werden sollten.[64]

Zudem war seit 1941 und insbesondere unter dem Eindruck der ersten militärischen Rückschläge im Kriegswinter von 1941/1942 ein Umdenken in der Filmproduktion zu erkennen. Goebbels schrieb hierzu in seinem Tagebuch: „Zweifellos ist augenblicklich im deutschen Volk ein sehr starkes Bedürfnis nach reiner Unterhaltung vorhanden, und zwar nicht nur in der Heimat, sondern [auch] an der Front. […] Der Krieg zehrt in seinem dritten Jahr so stark an Arbeitskraft und an den Nerven, daß jeder schon aus Selbsterhaltungstrieb gezwungen ist, seine verbrauchten Energien irgendwie wieder aufzufüllen oder zu ersetzen."[65]

Die Wendung zum Unterhaltungsfilm besiegelte zudem das weitgehende Aus von propagandistischen Großfilmen, wie sie nach 1942 kaum noch, wenn man etwa von „Kolberg" (Regie: Veit Harlan) absieht, entstanden sind, sowie von Auslandsfilmen, also Filmen, die in Feindländern oder neutralen Ländern spielten.[66] Für den Export bedeutete dies eine vermehrte Hinwendung zu (Liebes-)Komödien mit musikalischen Einlagen und allen voran zu dem Verleih von Filmen mit Schauspielern, die auch als internationale Zugpferde dienten. Es ist daher kein Zufall, dass mit Zarah Leander und Marika Rökk zwei der größten Stars des NS-Kinos nicht aus Deutschland

stammten und der insgesamt in Europa meistgesehene Film „Die Große Liebe“ (Regie: Rolf Hansen, 1942) mit Zarah Leander in der Hauptrolle an internationalen Schauplätzen wie Rom und Paris zur Schaffung eines Sehnsuchtsraums in den deutschen und internationalen Kinos beitragen sollte.

Bis dahin hatte Schwarz aber nicht nur für vermeintlich unpolitische Komödien Exportvereinbarungen getroffen. Es wurden auch tendenziöse Propagandafilme wie „Bismarck“ (Regie: Wolfgang Liebeneiner, 1940) oder anti-englische Stoffe wie „Ohm Krüger“ (Regie: Hans Steinhoff, Karl Anton, Herbert Maisch, 1941) in das Ausland geliefert. Insgesamt profitierte der Filmexport dabei massiv von den militärischen Erfolgen der Wehrmacht. Im Sommer 1940 stellte die Fachgruppenleitersitzung der RFK mit Blick auf die Dauerkonkurrenz zu amerikanischen Spielfilmen fest: „Herr Dr. Schwarz gibt einen Bericht über den Stand des deutschen Filmexports. In Europa wird der amerikanische Film immer mehr abgelehnt, weil er durch ständige Wiederholungen der Handlungen langweilig wird. Der deutsche Film ist überall im Vordringen.“[67]

Allerdings handelte es sich aufgrund des Krieges und der sich verschlechternden Beziehungen zwischen Deutschland und den USA um Verdrängungsprozesse auf beiden Seiten.[68] Bereits 1939 musste Schwarz feststellen, „daß [in Amerika] nur wenige Filme die Einsatzmöglichkeit in den maßgeblichen großen Theaterketten erhalten“, und wenn, dann in kleinen Kinos gespielt würden. Schwarz kam daher zu dem Schluss, dass „Deutschland […] in Zukunft ausländische Filme nur in dem Umfang übernehmen [wird], der durch die Bedürfnisse des deutschen Filmmarktes gerechtfertigt ist und entsprechend der Bereitschaft der einzelnen Filmausfuhrländer[,] im Verhältnis der gegenseitigen Produktionskapazität und der Auswertungsmöglichkeit deutsche Filme zu übernehmen und pfleglich zu vertreiben“.[69]

Die politischen Grenzen des deutschen Filmmarktes wurden jedoch immer enger gezogen. Am 9. September 1941 verkündete Günter Schwarz auf der Tagung der Internationalen Filmkammer in Venedig, dass mit Ausnahme der Filme verbündeter Staaten keine weiteren ausländischen Filme mehr in Deutschland aufgeführt würden.[70] Offenbar hatte Schwarz nicht nur die Aufgabe, offizielle Positionen

zu verkünden, sondern er engagierte sich auch bei der vermeintlichen Abwehr ausländischer „Hetzfilme“: „Herr Dr. Schwarz erwähnt die vom Reichspropagandaministerium überlassene Liste der Schauspieler, die in ausländischen Hetzfilmen mitgewirkt haben, die von der Fachgruppe Filmaußenhandel abgeschrieben und den Firmen zugeleitet wird. Es wird festgestellt, daß diese Liste noch nicht vollständig ist und laufend ergänzt werden soll. Herr Dr. Schwarz möchte auch die Firmen wissen, die Hetzfilme hergestellt haben, um den Gesandtschaften bzw. Botschaften in den einzelnen Ländern Material an die Hand zu geben, damit diese ihrerseits gegen die betreffenden Firmen vorgehen können.“[71]

Dass Schwarz sich auch der Ideologie der Nationalsozialisten nicht entziehen konnte oder wollte, zeigen Beispiele aus einem Beitrag für die Sonderausgabe der Zeitschrift „Der deutsche Film“ aus dem Jahr 1940. Dort beschrieb er den Film der Weimarer Republik als einen „Jüngling am Körper krank, seelisch von zeitlichen Verfallserscheinungen vergiftet und geistig ein ‚Dandy‘, der jeweils das tat, von dem er glaubte, daß es dem sogenannten internationalen Geschmack entspräche“. Demgegenüber habe „erst die nationale Wiedergeburt des Volkes und das Eingreifen des nationalsozialistischen Staates […] dem deutschen Film neuen künstlerischen Impuls gegeben […] und ihn als nationales künstlerisches Kulturgut wieder auferstehen lassen“.[72]

Neben propagandistischen Aktivitäten wirkte Schwarz durch seine Tätigkeit für die Fachgruppe Filmaußenhandel und seine vielfachen Nebenfunktionen in der Filmwirtschaft auch persönlich am Konzentrations- und Lenkungsprozess im deutschen Filmexportwesen mit. Dass es diesen Prozess überhaupt gab, versuchten die Filmfunktionäre nach außen so gut es ging zu verschleiern, wie aus einem Schreiben des UFI-Geschäftsführers Bruno Pfennig an einen Redakteur der „Frankfurter Zeitung“ hervorgeht: „Unter der Spitzmarke ‚Der Einheitsvertrieb‘ behandeln Sie auch die Konzentration des deutschen Exportapparats. Es dürfte indessen weder ein politisches noch wirtschaftliches deutsche[s] Interesse daran bestehen, das öffentlich zu betonen. Die Auslandsabteilung der Universum-Film AG soll zwar die gesamte deutsche Exportorganisation steuern und lenken. Welchen Umfang sie aber hat, soll – insbesondere auf

dem Gebiete von Produktions- und Filmtheatereinfluss – keineswegs überall hervortreten."[73]

1942 wechselte Günter Schwarz in die Auslandsabteilung der UFA, nachdem das Propagandaministerium im Februar 1942 beschlossen hatte, die Deutsche Film-Export GmbH, deren Geschäftsführer Schwarz bis dahin war, abzuwickeln.[74] Den Filmstock der Deutschen Film-Export GmbH übernahm die UFI, und es wurde die Bildung eines Beirats beschlossen, „welcher alle am deutschen Filmexport interessierten maßgeblichen Persönlichkeiten umfasst".[75] An den Sitzungen des „Auslandsbeirats der deutschen Filmwirtschaft" nahmen neben Schwarz von da an jeweils hochrangige Vertreter des Propagandaministeriums, der UFI, der UFA-Auslandsabteilung sowie des Auswärtigen Amts teil.[76] An den Sitzungen des Beirats, der als zentrales Organisationsgremium des Filmexportwesens in den letzten Jahren des Krieges angesehen werden kann, nahm Schwarz, abgesehen von Auslandsreisen und der letzten protokollierten Sitzung im Januar 1945, durchgängig teil.[77]

Entgegen dieser Tatsache erklärte Schwarz nach 1945, dass er mit den politischen Vorgaben im Verlaufe des Krieges immer mehr gebrochen habe: „Da die Anordnungen und Maßnahmen im Filmexport immer unsinniger wurden, das Propagandaministerium eine rein diktierende Stellung sich anmaßte, schied ich im Sommer 1944 aus der Kammer aus. Eine produktive Arbeit war nicht mehr zu leisten, da keine Vernunftgründe mehr nützten."[78] Aus diesem Grund sei er im Sommer 1944 aus der NSDAP ausgetreten und habe die Zahlung der Mitgliedsbeiträge eingestellt. Als Motiv gab er im Rahmen seines Entnazifizierungsverfahrens in Berlin an: „[Die] wiederholten Schwierigkeiten, die ich im Auslande gehabt habe[,] und die Notwendigkeit, bei den Filmabschlüssen für die Deutsche Filmexportges[ellschaft] besonders im neutralen Ausland eine völlig neutrale Stellung innezuhaben, veranlassten mich, mein Ausscheiden aus der Partei, in die ich im Jahre 1937 aufgenommen wurde, zu erwirken."[79]

Das von Schwarz vorgebrachte Argument, er habe sich sodann auf die private Filmwirtschaft konzentriert, bleibt allerdings aus historischer Perspektive zweifelhaft bzw. unglaubwürdig. Denn offenbar wirkte sich der vermeintliche, den Quellen nach unbelegte Parteiaustritt sowie der von ihm persönlich vorgetragene innere Wider-

stand nicht negativ auf seine berufliche Stellung aus, da er noch im August 1944 nach Paris reiste, im September nach Stockholm und im Oktober des Jahres nach Wien.[80] In Paris versuchte Schwarz noch wenige Tage vor der Befreiung durch die Alliierten, 80 Kisten mit Rohfilmmaterial für den Weiterexport nach Spanien zu retten.[81] Vor Ort musste er allerdings erfahren, dass sowohl die Deutsche als auch die Spanische Botschaft die Stadt verlassen hatten. Der Leiter der Pariser Verleihfiliale der UFA gab Schwarz dann wohl noch den Rat, die Stadt zu verlassen, „da bald nicht mehr die Möglichkeit bestehen werde, aus Paris herauszukommen". Nach eigener Darstellung gelang es Schwarz aber, „noch im letzten Augenblick mit dem Lastzug aus Paris herauszukommen".[82] Wie wichtig ihm dabei seine Aufgabenstellung und die damit verbundene Rettung von Filmmaterial war, zeigte sein Hinweis, dass er 96 Säcke mit Filmen mitnehmen konnte und einen Teil dieser Filme auf der Rückreise dem Verleih in Brüssel zur Verfügung stellte. Zudem gab er damals zuversichtlich zu Protokoll, dass vor Ort „alle belastenden Akten"[83] bereits vernichtet worden seien und er die restlichen Unterlagen nach Deutschland bringen konnte, um sie der UFA zu überreichen.

Die im Herbst 1944 verfassten Berichte über Reisen nach Paris, Stockholm und Wien sind die letzten Beiträge von und über Günter Schwarz, die in den Protokollen des Beirats überliefert sind. Letztmalig nahm er an der vorletzten Sitzung des Auslandsbeirats der deutschen Filmwirtschaft am 5. Dezember 1944 teil.[84] Darauf folgte seine kurzzeitige Einberufung zum Militärdienst. Das nahende Kriegsende und die letztlich fehlenden Quellen verhindern eine systematische biografische Analyse der Tätigkeiten von Günter Schwarz zwischen Januar und Mai 1945.

Entnazifizierungsverfahren

Nach Kriegsende lebte Günter Schwarz zunächst in Berlin und stellte sich dort einem ersten Entnazifizierungsverfahren. Im Rahmen dieses Verfahrens (es folgten in den Jahren 1947 bis 1949 noch drei weitere in Göttingen, Hannover und Wiesbaden) bemühte sich Schwarz, sich als vermeintlich unpolitischer Filmexportfunktionär

darzustellen. Hierzu bediente er sich auch einer Reihe von Entlastungszeugen, sogenannter Leumunde, die im Rahmen seines Spruchkammerverfahrens in Berlin zu seinen Gunsten aussagen sollten. Schwarz legte verschiedene Leumundszeugnisse vor, die seinen Darstellungen Glaubwürdigkeit verschaffen sollten.

In diesen Sinne erklärte etwa Erich Fincke, gemeinsam mit Schwarz seit November 1944 bei der Luftwaffe auf Rügen und in Werder an der Havel bis zu Schwarz' Entlassung im Januar 1945 gedient zu haben. Fincke hatte Schwarz dabei nach eigener Darstellung als einen „Mann mit stärkster antifaschistischer Einstellung kennengelernt, dem gegenüber ich mich rückhaltlos offenbaren konnte". Fincke weiter: „Man hätte die Stube, auf der wir uns mit einigen Gesinnungsgenossen im geheimen Einverständnis befanden, als antifaschistische Zelle bezeichnen können, da wir nicht nur Nachrichten der alliierten Sender abhörten und weitergaben, sondern auch dafür in Betracht kommende Kameraden veranlassten, sich Zivilkleider und Fahrräder zu beschaffen. Darüber hinaus trafen wir Vorbereitungen, die im Falle eines feindlichen Angriffs eine Verteidigung des Horstes unmöglich gemacht hätten (durch Beseitigung der Verteidigungswilligen)."[85]

Franz Vogel, der angab, Schwarz seit 1930 in der Filmwirtschaft gekannt zu haben, erklärte, Schwarz habe „von seiner Einstellung gegen die Mißstände in der Partei und gegen das Kriegsverbrechen oft und offen Ausdruck [gegeben]. In der Filmindustrie hat er seinen Einfluß immer wieder zugunsten der unabhängigen, freien – also nicht staatsunmittelbaren und unpolitischen Produktion geltend gemacht."[86]

Ein ehemaliger Hausnachbar von Schwarz, Immanuel Speichert, der in der Folge des Hitler-Attentats 1944 in einem Konzentrationslager inhaftiert war, argumentierte unter anderem, dass Schwarz seine „Kenntnisse über die tatsächliche Entwicklung, die er aus dem Ausland mitbrachte, hier verbreitet und damit stark antifaschistisch gewirkt" habe. Außerdem habe Schwarz „politisch Verfolgte, wie mich, während der Haftzeit unterstützt und begünstigt".[87] Auch der ehemalige Hausnachbar Manfred Harden erklärte, dass er von Schwarz während seiner neunmonatigen Haftzeit im Gefängnis unterstützt worden sei und dieser seine „Auffassungen über die verfehlte Innen-

und Außenpolitik freimütig verbreitet und dadurch antifaschistisch aufklärend gewirkt" habe.[88]

Eine weitere Nachbarin, Charlotte Salomon, Ehefrau eines offenbar verfolgten Juden, bestätigte diese Wahrnehmung einer starken staatsfeindlichen und antifaschistischen Haltung von Schwarz, die auf seine Auslandsreisen zurückzuführen seien. Zudem habe er bei „Nachforschungen über den Verbleib meines verschleppten Mannes weitgehendst geholfen".[89] Schließlich äußerte ein weiterer ehemaliger Nachbar, dass Schwarz auf seinen Auslandsreisen den „Wiedersinn [sic!] des Naziregimes […] besser erkennen konnte wie mancher andere" und er mit ihm darüber oft geredet habe. Schwarz' „absolut antifaschistische" Einstellung entspreche daher auch in keiner Weise seiner Parteizugehörigkeit, die als rein erzwungen angesehen werden müsse.[90]

Diese Aussagen bescheinigten Günter Schwarz, dass er sich gegenüber zahlreichen Bewohnern seines Hauses kritisch über den NS-Apparat geäußert, eine innere Distanz gegenüber dem Regime aufgebaut habe, im Grunde Antifaschist gewesen sei und politisch Verfolgte unterstützt habe.

Doch wie lassen sich derartige Aussagen interpretieren? Entsprachen sie weitgehend der Wahrheit oder handelte es sich nur um Gefälligkeitsbekundungen? Eine abschließende Beurteilung nach ihrem Wahrheitsgehalt ist ohne persönliche Korrespondenzen zwischen den Beteiligten nicht zu leisten, zumal das verfügbare Material aus der Zeit vor 1945 eine andere Sprache spricht. Überdies müssen die Aussagen in einen größeren Kontext der Entnazifizierungsverfahren eingeordnet und damit kritisch reflektiert werden.

Dass ehemalige Kameraden, Nachbarn und Verfolgte des NS-Regimes von Betroffenen um günstige Stellungnahmen gebeten wurden, entsprach tatsächlich einer vielfach verbreiteten Praxis, um in Entnazifizierungsverfahren den Eindruck einer Gegnerschaft zum Nationalsozialismus zu vermitteln. Hanne Leßau hat sich dieser Problematik im Jahr 2020 in einer ausführlichen Darstellung zu Entnazifizierungsnarrativen gewidmet, in der sie auch die bisherige historische Forschung kritisch reflektiert und ihr neue Erkenntnisse hinzufügt.[91] So kontextualisiert sie eine Korrespondenz aus dem Frühjahr 1946 zwischen zwei ehemaligen Kriegsgefangenen.

Im Hinblick auf das anstehende Entnazifizierungsverfahren betonten die Verfasser jeweils die Bedeutung von Leumundszeugnissen: „Der wichtigste Schritt ist jedoch zunächst, Leumundszeugnisse zu beschaffen." Auch Hinweise, wie diese am besten auszusehen hätten, enthielt die Korrespondenz: „Es ist auch üblich, daß der Zeuge erwähnt, daß er der NSDAP nicht angehört hat und den p. p. seit einer bestimmten Zeit kennt. […] Je mehr Zeugen, desto besser! Versicherung an Eidesstatt ist zu empfehlen. Wertvolle Zeugen sind politisch Verfolgte." Die Zeugen sollten am besten „besagen, daß p. p. kein ‚Nazi' gewesen ist und dies möglichst durch Einzelheiten belegen." Dafür könnten „etwa gelegentliche Anti-Nazi-Äußerungen" vorgebracht werden.[92]

Die Ähnlichkeit der Zeugenaussagen zeigt, dass die Betroffenen bestimmte Aussagen, die sie für wichtig hielten, durch Vorschläge für Formulierungen den Zeugen direkt übermittelten, die diese dann möglichst umfangreich übernehmen sollten.[93] Zwar sind Korrespondenzen zwischen Schwarz und seinen Entlastungszeugen nicht überliefert, aber die Ähnlichkeit beziehungsweise Gleichförmigkeit der Aussagen, insbesondere der früheren Nachbarn, lassen den Schluss zu, dass Schwarz Vorschläge unterbreitet hat, die dann in nur wenig abgewandelter Form von den Leumundszeugen übernommen wurden. Dass Schwarz sich gegenüber vielen Personen wiederholt negativ über das NS-Regime geäußert hat, ist zwar nicht ausgeschlossen, muss aber bei einem Funktionsträger mit derartigen Privilegien und insbesondere auch aufgrund einer stets drohenden Denunziation als sehr unwahrscheinlich gelten.

Schwarz versuchte demgegenüber wohl eher eine Neudeutung seiner eigenen Stellung im und zum NS-Regime. Dazu nutzte er nicht nur die Leumundszeugnisse, sondern auch von ihm selbst bei den Spruchkammern eingereichte Schreiben über seine biografische Entwicklung im „Dritten Reich". So verwies er etwa als Grund für die von ihm angetretene Stellung in der Reichsfilmkammer und dem daraus folgenden Eintritt in die NSDAP auf wirtschaftliche Probleme seiner Familie in Folge des Todes seines Vaters, der Verbindlichkeiten hinterließ. Damit bediente Schwarz ein klassisches Entschuldigungsnarrativ, das Lutz Niethammer in seiner Darstellung zur „Entnazifizierung in Bayern" sogar als das häufigste (27 Prozent)

in einer Stichprobe von Spruchkammerbetroffenen identifiziert hat.[94] Zugleich betonte Schwarz wiederholt, dass er mit Vorgesetzten in Konflikt geraten sei und sich daher in die private Filmwirtschaft zurückgezogen habe. Dieser Versuch einer „Distanzierung durch Individualitätsbehauptung“[95] findet sich in vielen der von der Forschung untersuchten Fälle wieder. Seine biografische Erzählung diente demnach vor allem dem Aufzeigen einer inneren Distanz zum Regime durch Hinweise auf Konflikte mit NS-Funktionsträgern. In den eingesehenen Personalunterlagen, insbesondere der Reichsfilmkammer, konnten jedenfalls keinerlei disziplinarische Maßnahmen oder kritische Aussagen gegenüber Schwarz durch Vorgesetzte gefunden werden. Sicherlich half ihm bei seiner Argumentation, dass Schwarz' Personalunterlagen bei einem verheerenden Luftangriff auf Berlin am 22. November 1943 vernichtet wurden.[96] Der entsprechende Bestand für die Zeit danach bis zum Kriegsende umfasst im Wesentlichen nur noch Korrespondenzen zu Gehaltsfragen im Zusammenhang mit seiner Einziehung zum Wehrdienst.

Zudem blieben die von Schwarz vorgebrachten Entlastungsschreiben nicht unkommentiert. Dies zeigt ein anonymer Brief, der bei der Entnazifizierungskammer Berlin eingegangen war. In dem Schreiben hieß es: „Pg. Dr. Schwarz wird demnächst in eigener Sache vor der Entnazifizierungskommission erscheinen müssen. Wer ihn entlastet, muss als Nazifreund gelten und gehört nicht in eine Kommission. Er [Schwarz] ist ein Aktivist und größter Nutznießer des Systems gewesen.“ In deutlicher Sprache erklärt der Autor: „Nur ein solcher Mann wie Schwarz konnte sich rücksichtslos im Auslande durchsetzen und dabei über Sein und Nichtsein entscheiden. Einen anderen hätte man längst abgesetzt.“ Und abschließend: „Nur die Branche selbst kennt seine Rücksichtslosigkeit, Schmierigkeit und Nazitour und kann darüber wirklich Auskunft geben.“[97]

Die gegenüber Schwarz in dem Schreiben erhobenen Vorwürfe tragen einen diffamierenden Charakter. Abgesehen davon vermittelt der Brief aber auch den Eindruck, dass der Autor aus dem näheren privaten oder beruflichen Umfeld von Schwarz stammen musste, worauf die Informationsdichte schließen lässt. Zwar lässt sich der Wahrheitsgehalt der Anschuldigungen auch hier nicht rekonstruieren, interessant ist aber die Tatsache, dass denunziatorische

Äußerungen nach dem Krieg kein Einzelfall waren. Derlei Tendenzen stellten in der frühen Phase der Nachkriegszeit, in der es an auswertbaren Unterlagen oder belastbarem Material zur Bestätigung oder Entkräftung von Aussagen oder Behauptungen oftmals noch fehlte, insbesondere in der Filmwirtschaft keine Ausnahme dar.[98]

So versuchte auch Günter Schwarz selbst, sich im Zuge seines Entnazifizierungsverfahrens durch die Belastung anderer Filmschaffender möglichst positiv darzustellen. 1946 äußerte er sich etwa gegenüber der amerikanischen Besatzungsmacht abfällig über den als Treuhänder für die UFA im amerikanischen Sektor Berlins eingesetzten Alfred Feldes: „Die Treuhänder Dr. Klot und Feldes sind vor dem Umsturz die eifrigsten Speichellecker der Parteigrößen gewesen, wie sie heute über die Nazis schimpfen. Feldes ist im Jahre 1942 als völlig filmfremde Person nicht etwa durch das Arbeitsamt in die Ufi dienstverpflichtet worden, sondern durch seinen damaligen Freund und Gönner [Max] Bartels, einem der größten Nutznießer der Partei, als Einkäufer für die gesamte Filmindustrie geholt worden. In dieser Staatsstellung hatte er auch Verfügung über die ausländischen Devisendepots und hat auch mit deren Hilfe aus den besetzten Ländern alles herausgeholt und aufgekauft, was seinen Freunden und ihm und der Filmindustrie nützlich sein konnte. Insofern ist seine Tätigkeit mit der im Nürnberger Prozess beanstandeten Praxis von Goering und Genossen zu vergleichen. Noch im Jahre 1944, kurz vor der Räumung Belgiens, hat er Dr. Schwarz zu veranlassen versucht, Cognacbestände dieses Landes zu beschlagnahmen und auf von ihm gestellten Lastwagen nach Berlin zu fahren. Dr. Schwarz sieht in ihm einen der Filmindustrie völlig fremden, skrupellosen Nutznießer, der genau so unter den Nazis, jetzt unter den Besatzungsmächten versucht, da er nach außen der Partei nicht angehörte, aus der Situation, die viele Fachleute ausschaltet, zu profitieren.“[99]

Damit nutzte Schwarz im Rahmen seiner Entnazifizierungsverfahren durchaus verschiedene Ansätze der Eigenentlastung und Fremdbeschuldigung. Dass diese Strategie letztlich aufging, zeigen die Ergebnisse der Spruchkammerverfahren. Sowohl in der amerikanischen (Wiesbaden) als auch in der britischen Besatzungszone (Göttingen und Hannover) wurde Schwarz schließlich in die Kategorie V und damit als unbelastet eingestuft. Seinen endgültigen Abschluss

fand dieser Vorgang mit dem Bescheid der Spruchkammer in Wiesbaden beziehungsweise der daraufhin beschlossenen Einstellung des Verfahrens bei der Kammer für Kunstschaffende des Magistrats in Berlin zu Beginn des Jahres 1950.[100]

Zusammenfassung

Die für die vorliegende Studie ausgewerteten Quellen zur Biografie von Günter Schwarz ergeben insgesamt nicht das Bild eines überzeugten oder gar fanatischen Nationalsozialisten, sondern vielmehr das eines karrierebewussten und opportunistischen Technokraten und Multifunktionärs im NS-Kulturapparat. An seine Kontakte konnte Schwarz nach einer Übergangszeit am neuen Filmstandort Wiesbaden ab Ende der 1940er-Jahre direkt anknüpfen. Seine weitere Tätigkeit gründete zwar auf vorhandene Netzwerke aus der Zeit vor 1945, sie lässt aber keine direkten Bezüge auf eine wie auch immer geformte nationalsozialistische Ideologieprägung erkennen.

Günter Schwarz spielte in der Filmexportwirtschaft vor und nach 1945 eine herausragende Rolle. Er hat durch seine zahlreichen Ämter und Funktionen maßgeblich daran mitgewirkt, nationalsozialistisches Gedankengut gemäß den Richtlinien des Propagandaministeriums in den besetzten Gebieten zu stärken und zu verbreiten. Zugleich wurde er damit zu einem Profiteur des Systems, was sich auch in seinen vergleichsweise hohen Gehältern widerspiegelte.

Die verfügbaren Unterlagen zeigen an keiner Stelle, dass Schwarz jemals den Versuch unternommen hat, die kulturpolitische Agenda des NS-Regimes zu unterlaufen, wie er in seinen Entnazifizierungsverfahren wiederholt betonte. Mit dem Versuch, seine Rolle im NS zu bagatellisieren und sich selbst als unpolitischen Filmfunktionär und Antifaschisten zu konstruieren, steht Schwarz allerdings nicht alleine da, wie die Studien zu Alfred Bauer in diesem Band belegen. Insofern gleichen sich die Vorgehensweisen und Entlastungsstrategien der meisten ehemaligen NS-Funktionäre in ihren Entnazifizierungsverfahren.

Um als unbelastet eingestuft zu werden hat sich Schwarz stets bemüht, darauf hinzuweisen, dass er sich ab 1940 beziehungsweise

1941 bewusst aus der Reichsfilmkammer zurückgezogen habe, um in der freien Filmwirtschaft möglichst ohne politische Vorgaben arbeiten zu können. Doch war dem so? Der Widersinn seiner Argumentation lässt sich schon dadurch belegen, dass sein Vorgesetzter, der „Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft" Max Winkler, dem Leiter der Abteilung Film im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstand, der wiederum auch für die Belange der Filmkunst zuständig war. Tatsächlich ging Schwarz auf Wunsch von Max Winkler zur Cautio Treuhandgesellschaft und dann zur UFA beziehungsweise UFI, die für die filmwirtschaftlichen Belange, insbesondere den Vertrieb und durch ihren direkten Zugriff auf die Filmhersteller spätestens mit der UFI-Gründung 1942 weitaus wichtiger waren als die Stellung eines Fachgruppenleiters in der Reichsfilmkammer. Schwarz konnte so direkt im Auftrag der Staatsholding im Ausland Verträge abschließen und unternahm in dieser Sache bis in den Herbst 1944 Dienstreisen. Auch Ende Dezember 1944 nahm er noch an Sitzungen der UFI teil. So versuchte Schwarz also auch nicht, als unabhängiger Experte in der noch verbliebenen freien Filmwirtschaft eine Nische für seine Exportgeschäfte zu finden, sondern folgte in seiner Tätigkeit der von den Nationalsozialisten forcierten Zentralisierung der gesamten deutschen Filmwirtschaft nach 1937. Durch seine vielfältigen und langjährigen Funktionen im Kulturapparat arbeitete er letztlich daran mit, die Transformation der einstmals vielfältigen Filmindustrie der Weimarer Republik in einen zentral gelenkten Wirtschafts- und Ideologiezweig der NS-Herrschaft zu befördern.

Hierzu trugen auch seine Stellungen in der Filmkreditbank und in der Filmwirtschaftlichen Fakultät der Deutschen Filmakademie Babelsberg bei, die ihm zusammen mit den zahlreichen Auslandskontakten ein dichtes Netzwerk zu Filmschaffenden und -funktionären ermöglichten. Von seinem Wissen profitierte er als Experte nach dem Krieg, als es ihm spätestens seit Ende der 1940er-Jahre wieder gelang, seine Kenntnisse im Filmexportwesen auch in der Bundesrepublik zu nutzen. Die Kontinuität seines Schaffens erläuterte Schwarz im Rahmen eines Interviews mit dem Bayerischen Rundfunk im Jahr 1960 sogar ganz freimütig und nicht ohne Stolz auf seine Karriere: „Ich mache ja praktisch seit 1927 organisationsmäßig

den Export für den Deutschen Film. In der alten Spitzen-Organisation, in der Filmkammer-Zeit und auch in der Übergangszeit, bis es wieder angefangen hat."[101]

Die vorliegende Studie erhebt, wie eingangs erwähnt, keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Aus wissenschaftlicher Perspektive bleiben Leerstellen, die insbesondere die weitere biografische Entwicklung von Günter Schwarz nach 1945 betreffen. Eine Analyse der persönlichen Netzwerke der frühen deutschen Filmwirtschaft beziehungsweise deren „Wiederaufbau" in den westlichen Besatzungszonen würde das biografische Bild weiter abrunden. Forschungen zu Schwarz' tatsächlichen ideologischen Positionen wären gerade aufgrund der zu seinen Gunsten von Regimegegnern geäußerten Auffassungen hilfreich. Das Auffinden persönlicher Nachlässe wäre hierfür wichtig und böte neue Erkenntnisse aus anderen persönlich-biografischen Perspektiven. Insbesondere auch Untersuchungen zu Kommunikationsstrukturen in sogenannten Hausgemeinschaften im Nationalsozialismus unter besonderer Bedrohungslage durch Denunziationen könnten aus historischer Sicht gewinnbringend genutzt werden. Vor allem wären weiterführende Untersuchungen zu den von Schwarz benannten Entlastungszeugen im Entnazifizierungsprozess hilfreich.

Trotz dieser Leerstellen lässt sich abschließend festhalten: Obwohl Schwarz nur selten persönlich als Agitator der nationalsozialistischen Herrschaftsideologie aufgetreten ist, trug er seinen Teil zur propagandistischen, in diesem Fall kulturpolitischen Ausbreitung des NS-Regimes über das Medium Film in Europa bei, während er sich selbst – und spätestens nach 1945 – stets als unpolitisch betrachtete. Günter Schwarz beförderte durch seine verschiedenen staatlichen und filmwirtschaftlichen Funktionen die Monopolisierung, Entprivatisierung und schließlich die Verstaatlichung der Filmwirtschaft im Nationalsozialismus zum Zwecke einer verschärften Ausrichtung im Sinne der NS-Ideologie. Er war damit eine wichtige, in Filmexportfragen zwar nicht ideologisch, aber organisatorisch prägende Figur im „Dritten Reich".

Quellenverzeichnis

Bundesarchiv (BArch) Berlin

R 55	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
R 109-I	Universum Film AG.
R 109-III	Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft.
R 9361-IX R 9361 IX	Personenbezogene Unterlagen der NSDAP.- Mitgliederkartei - Gaukartei.

German Films Service + Marketing GmbH

	Digital zur Verfügung gestellte Unterlagen aus 50 Jahren Unternehmensgeschichte.

Hessisches Hauptstaatsarchiv

520/38, 60548	Spruchkammer Wiesbaden: Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz.

Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks

NL/4.02	Interview von Viktor Peters mit Dr. Günt(h)er Schwarz über den DEFA-Beginn 13. 5. 1960.

Landesarchiv Berlin (LAB)

C Rep. 031-01-02, Nr. 152a	Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz.
B Rep. 036-01	Office of Military Government Berlin Sector (OMGBS) 4/8-2/8.

National Archives and Records Administration (NARA)

RG 242	National Archives Collection of Foreign Records Seized.

Literaturverzeichnis

Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969.

Rolf Aurich, Elitenbildung und Unterhaltungsproduktion. Ufa-Lehrschau und Deutsche Filmakademie als geistiger Ausdruck der Filmstadt Babelsberg im Nationalsozialismus, in: Rother, Linientreu und populär, S. 146–160.

Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Zur politischen Ökonomie des NS-Films, Berlin 1973.

Manfred Behn, Gleichschritt in die „neue Zeit". Filmpolitik zwischen SPIO und NS, in: Bock/Töteberg, Das Ufa-Buch, S. 340–342.

Hans-Michael Bock/Michael Töteberg (Hrsg.), Das Ufa-Buch. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern. Kunst und Krisen – Stars und Regisseure – Wirtschaft und Politik, Frankfurt a. M. 1992.

Erica Carter, Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film, London 2004.

Ulrich Döge, Ein treuer Diener vieler Herrn. Max Winkler. Pressetreuhänder der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen Diktatur, Hamburg 2022.

Beguslaw Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.

Jürgen W. Falter (Hrsg.), Junge Kämpfer, alte Opportunisten. Die Mitglieder der NSDAP 1919–1945, Frankfurt a. M 2016.

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 II: Diktate 1941–1945, Bd. 1–15, München 1993–1996.

Johannes Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft, Pfaffenweiler 1989.

Wolfgang Jacobsen, Der Film im Nationalsozialismus, München 2021.

Alexander Jason, Handbuch des Films 1935/36, Berlin 1935.

Annika Klein, Korruption und Korruptionsskandale in der Weimarer Republik, Göttingen 2014.

Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns, Frankfurt a. M. 2002.

Frederik Lang u. a. (Hrsg.), Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen, München 2002.

Hanne Leßau, Entnazifizierungsgeschichten. Die Auseinandersetzung mit der eigenen NS-Vergangenheit in der frühen Nachkriegszeit, Göttingen 2020.

Lutz Niethammer, Entnazifizierung in Bayern. Säuberung und Rehabilitierung unter amerikanischer Besatzung, Frankfurt a. M. 1972.

Ernst Offermanns, Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch des Spielfilms der NS-Zeit, Hamburg 2001.

Rainer Rother/Vera Thomas (Hrsg.), Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945, Berlin 2017.

Günter Schwarz, Made in Germany, in: Der deutsche Film. Sonderausgabe 1940/41, Berlin 1940.

Peter C. Slansky, Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte – Typologie – Architektur, München 2011.

J. P. Storm/Mario Dreßler, Im Reiche der Micky Maus. Walt Disney in Deutschland 1927–1945. Eine Dokumentation zur Ausstellung im Filmmuseum Potsdam, Berlin 1991.

Susan Tegel, Nazis and the Cinema, London 2007.

Roel Vande Winkel, Rekordeinnahmen und Kassengift. Die Ufa-Auslandsabteilung und der deutsche Filmexport im Zweiten Weltkrieg, in: Lang u. a., Ufa international, S. 137–146.

Joseph Wulf, Kultur im Dritten Reich, Bd. 4: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Berlin 1989.

Anmerkungen

1 Berufliche Stellung und Herkunft der Mutter sind unbekannt. Oskar Schwarz war 1931 Abteilungsdirektor der Raiffeisenbank; vgl. Klein, Korruption und Korruptionsskandale, S. 383.
2 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Lebenslauf nach eigenen Angaben, undatiert.
3 Vgl. die schriftliche Auskunft von Dr. Susanne Wanninger, Leitung Referat Universitätsarchiv an der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München am 17. 3. 2022.
4 Vgl. Universitätsarchiv München, Stud-Kart I (Schwarz, Günter), undatiert.
5 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Lebenslauf nach eigenen Angaben, undatiert.
6 Vgl. die schriftliche Auskunft von Sylvio Erdmann, Universitätsarchiv der Universität Rostock vom 17. 3. 2022.
7 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Rechtsabteilung, Vermerk Betreff Dr. Günter Schwarz vom 19. 9. 1945.
8 Vgl. Becker, Film und Herrschaft, S. 45.
9 Zit. nach ebd.
10 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Schreiben von Günter Schwarz an Herrn Plagemann, undatiert.
11 1929 existierten bei der SPIO ein Zeitschriftenarchiv, ein Bucharchiv, ein Zensurkartenarchiv und ein Filmarchiv.
12 Die heutige SPIO hat in Wiesbaden ausschließlich ihre Geschäftsunterlagen verwahrt.
13 Offenbar hatte es bereits zuvor vonseiten des UFA-Besitzers Alfred Hugenberg Pläne gegeben, die SPIO unter Androhung von Berufsverboten in eine Zwangsorganisation, die sogenannte SPIO-Kommission umzuwandeln. Diese Pläne griff das RMVP offenbar gezielt und dankbar auf; vgl. Kreimeier: Die Ufa-Story, S. 267.
14 Vgl. Tegel, Nazis and the Cinema, S. 97–102.
15 BArch Berlin, R 9361-IX, KARTEI 40700977 Schwarz undatiert; vgl. Otto, Beitritte und Mitgliederstruktur, S. 245–270.
16 Hessisches Hauptstaatsarchiv, 520/38, 60548, Spruchkammer Wiesbaden: Meldebogen aufgrund des Gesetzes zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus, ausgefüllt von Günter Schwarz, Wiesbaden 14. 3. 1949.
17 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Rechtsabteilung, Vermerk, Betr. Dr. Günter Schwarz, undatiert.
18 Vgl. Becker, Film und Herrschaft, S. 107.
19 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Schreiben von Günter Schwarz an Herrn Klagemann vom 17. 7. 1945: „Als auch diese Verbände verboten wurden, wurde ich als Abteilungsleiter in die Reichsfilmkammer überführt. Da ich mich mit Tackmann [Heinz Tackmann war Nachfolger Walter Plugges als Geschäftsführer der Reichsfilmkammer]

nicht verstehen konnte und mich im Propagandaministerium wegen der versuchten Gagenkonvention mißliebig machte – was zur Androhung der fristlosen Entlassung führte – [,] habe ich mich damals auf Filmexport und Filmkredit zurückgezogen."

20 Rede von Joseph Goebbels anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941 in Berlin, abgedruckt in: Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 479.

21 Diese in der Praxis wohl nie effektiv arbeitende Einrichtung darf allerdings nicht überschätzt werden; sie schloss bereits am 1. Mai 1940 ihre Pforten. Vgl. Aurich, Elitenbildung und Unterhaltungsproduktion, S. 146–160.

22 Vgl. Carter, Dietrich's Ghosts, S. 44.

23 Wulf, Kultur im Dritten Reich, Bd. 4, S. 334 f.

24 Vgl. auch Slansky, Filmhochschulen in Deutschland.

25 BArch Berlin, R 55/672, Bl. 8, Geld- und Kapitalverkehr im Konzern der reichsmittelbaren Wirtschaft, undatiert.

26 Jacobsen, Der Film im Nationalsozialismus, S. 37.

27 Vgl. ebd., S. 38.

28 Vgl. Jason, Handbuch des Films 1935/36, S. 56.

29 Vgl. Jacobsen, Der Film im Nationalsozialismus, S. 39.

30 Vgl. Döge, Ein treuer Diener vieler Herrn.

31 Vgl. Jacobsen, Der Film im Nationalsozialismus, S. 39.

32 Vgl. ebd.

33 Vgl. Becker, Film und Herrschaft, S. 108 f.

34 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungskommission beim Magistrat der Stadt Berlin, Vermerk der Rechtsabteilung vom 19. 9. 1945.

35 Hessisches Hauptstaatsarchiv, 520/38, 60548, Meldebogen aufgrund des Gesetzes zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus, Ausgefüllt von Günter Schwarz, Wiesbaden, 14. 3. 1949.

36 Zum Vergleich: Alfred Bauer, persönlicher Referent des Reichsfilmintendanten in der Reichsfilmkammer verdiente 1943 11 700 Reichsmark, National Archives and Records Administration, Rg 242, Microfilm Publication T 580, Reel 984, Folder #236, Zusammenstellung der persönlichen Ausgaben der Reichsfilmintendanz für das Haushaltsjahr 1944/1945. Vgl. auch den Beitrag von Tobias Hof in diesem Band.

37 Vgl. Becker, Film und Herrschaft, S. 216 und 271.

38 Entsprechende Aussagen bei Becker, Film und Herrschaft, S. 258.

39 BArch Berlin, R 9361-V/135317, Abschrift eines Schreibens der Ufa-Film GmbH an Günter Schwarz vom 16. 9. 1944.

40 BArch Berlin, R 9361-V/135317, Schreiben der Ufa-Film GmbH an den Generaldirektor der Universum Film AG vom 5. 4. 1945.

41 Vgl. Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, S. 312.

42 Die Einberufung von Günter Schwarz erfolgte im Rahmen einer Durchkämmung der UFI-Mitarbeiter im Hinblick auf den „totalen Kriegseinsatz". Dazu heißt es in einer Aktennotiz vom 8. 6. 1944: „Bei der Durchsicht der Mitarbeiter der Ufa-Film GmbH bin ich auf eine Reihe von Angestellten gestoßen, deren zweckmäßiger Arbeitseinsatz z. Zt. oder überhaupt nicht

gewährleistet erscheint: […] 7) Dr. Schwarz." BArch Berlin, R 9361-V/135317, Aktennotiz vom 8. 6. 1944.

43 BArch Berlin, R 9361-V/135317, Schreiben von Günter Schwarz an die Universum-Film GmbH vom 3. 7. 1945.

44 Vgl. Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, S. 758; Antwortschreiben und Auskunft des Bundesarchivs-Militärarchiv in Freiburg vom 5. 4. 2022.

45 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Günter Schwarz, Lebenslauf Dr. Günter Schwarz, undatiert.

46 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Lebenslauf nach eigenen Angaben, undatiert.

47 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Günter Schwarz, Abschrift der Aussage von Dr. F. Friedensburg vom 30. 7. 1945.

48 Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv, NL/4.02, Interview von Viktor Peters mit Dr. Günther Schwarz über den DEFA-Beginn vom 13. 5. 1960.

49 O. A., Biennale: Ferner liefen, in: Der Spiegel, 5. 9. 1951.

50 O. A., o. T., in: Filmecho/Filmwoche, 11. 5. 1966.

51 O. A., o. T., in: Filmblätter, 14. 5. 1966.

52 Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945, S. 691.

53 Vgl. ebd.

54 Rede von Goebbels vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942, abgedruckt in: Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 486.

55 Vgl. Drewniak, Der deutsche Film 1938–1945, S. 694.

56 BArch Berlin, R 109-II/3, unfol., Anlage zu Punkt 1 der Tagesordnung: Auslandsfilme, 14. 1. 1944.

57 Dazu heißt es im Protokoll der Fachgruppenleitersitzung der Reichsfilmkammer vom 25. 9. 1939: „Es wird festgestellt, dass die Korrespondenz der Reichsfilmkammer betreffend ausländische Filme federführend von der Fachgruppe Filmaußenhandel erledigt wird. Das Reichspropagandaministerium wird eine Liste der ausländischen Filme aufstellen, deren Vorführung genehmigt ist." BArch Berlin, R 109-I/1615, unfol., Protokoll der Fachgruppenleitersitzung der Reichsfilmkammer vom 25. 9. 1939.

58 BArch Berlin, R 109-I/1615, Protokoll der Fachgruppenleitersitzung der Reichsfilmkammer vom 25. 9. 1939, Anhang zu Punkt 1: Slowakei, S. 3.

59 BArch Berlin, R 109-I/3202, unfol., Auslandsbericht vom 28. 9. 1939, Punkt 3: Polen.

60 Hierzu gibt es zahlreiche Protokolle der Fachgruppenleitersitzungen der Reichsfilmkammer sowie des Auslandsbeirats der Filmschaffenden: BArch Berlin, R 109-I/8 und R 109-III/8.

61 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Schreiben von Günter Schwarz an die Kammer der Kulturschaffenden in Berlin-Charlottenburg vom 8. 10. 1945, S. 2.

62 Der Propagandafilm „Pour le Mérite" führt die militärische Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg auf einen angeblichen Verrat in der Heimat zurück (Dolchstoßlegende). Zugleich huldigt er den ehemaligen Front-Soldaten als vermeintlichen Wegbereitern des Nationalsozialismus.

63 BArch Berlin, R 109-I/1611, unfol., Vermerk Fachgruppe Filmaußenhandel vom 9. 2. 1939.
64 Vgl. Winkel, Rekordeinnahmen und Kassengift, S. 135.
65 Goebbels, Die Tagebücher, Teil II, Bd. 2: Eintrag vom 30. 12. 1941, S. 605.
66 Vgl. Offermanns, Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch, S. 68.
67 BArch Berlin, R 55-VI/2, Bl. 100, Protokoll der Fachgruppenleitersitzung vom 12. 8. 1940.
68 Als Beispiel hierfür stehen die zunehmenden Probleme, die deutsche Filme 1941 hatten, überhaupt noch in den USA gezeigt zu werden, zumal, wenn es sich um ideologisch gefärbte handelte: „Ufa New York versucht vergebens seit Ende Mai den Film Bismarck und zwei am 21. Juni angekommene Wochenschauen […] von Zollzensurbehörde ausgeliefert zu bekommen. Ufa bittet nunmehr vorläufige Einstellung sämtlicher Filmsendungen aus Berlin bis Herausgabe des Films Bismarck erfolgt, was bei jetziger gespannter Lage zweifelhaft." BArch Berlin, R 109-I/1611, unfol., Schreiben von Günter Schwarz an die Mitglieder des Zentralausschusses der Bavaria vom 22. 8. 1941.
69 Günter Schwarz, in: Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1939, S. 129.
70 Storm, Im Reiche der Micky Maus, S. 133.
71 BArch Berlin, R 109-I/1372, unfol., Betreff: Liste der Hetzfilme vom 7. 1. 1941.
72 Günter Schwarz, Made in Germany, in: Der deutsche Film. Sonderausgabe 1940/41, Berlin 1940, S. 9.
73 Schreiben der Universum Film AG an Dr. Walter Möhl, in: Frankfurter Zeitung, 15. 4. 1942.
74 Tatsächlich kam es vor Kriegsende nicht mehr zu einer Liquidation.
75 BArch Berlin, R 109-I/1910, unfol., Betreff: Verschiedene Filmexport-Fragen vom 11. 2. 1942.
76 BArch Berlin, R 109-III/8, unfol., Protokoll über die Auslandsbeiratssitzung der deutschen Filmwirtschaft am 21. 7. 1944.
77 BArch Berlin, R 109-III/8, Protokolle der Auslandsbeiratssitzungen der deutschen Filmwirtschaft 1944–1945.
78 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Günter Schwarz, Schreiben von Dr. Günter Schwarz an die Kammer der Kunstschaffenden Berlin vom 8. 10. 1945, S. 3.
79 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Lebenslauf nach eigenen Angaben, undatiert.
80 BArch Berlin, R 109/ III, Nr. 8, unfol., Sitzungen des Auslandsbeirats der deutschen Filmwirtschaft August bis Oktober 1944.
81 BArch Berlin, R 109-III/ 8, unfol., Protokoll Nr. 38/44 über die Sitzung des Auslandsbeirats der deutschen Filmwirtschaft am 25. 8. 1944; ebd., Anlage: Bericht über die Reise von Dr. Günter Schwarz nach Paris vom 14.–17. 8. 1944.
82 Ebd.
83 Ebd.

84 BArch Berlin, R 109-III/8, unfol., Protokoll der des Auslandsbeirats der deutschen Filmwirtschaft am 5. 12. 1944.
85 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Entnazifizierungsakte Dr. Günter Schwarz, Beglaubigte Abschrift der Erklärung von Erich Fincke vom 21. 6. 1945.
86 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Abschrift der Aussage von Franz Vogel vom 20. 6. 1945.
87 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Abschrift der Aussage von Immanuel Speichert vom 15. 6. 1945.
88 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Abschrift der Aussage von Manfred Harden vom 26. 6. 1945.
89 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Abschrift der Aussage von Charlotte Salomon vom 21. 6. 1945.
90 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Abschrift von V. Müller-Schober vom 21. 6. 1945.
91 Vgl. Leßau, Entnazifizierungsgeschichten, S. 121–198.
92 Ebd., S. 144.
93 Vgl. ebd., S. 156–162.
94 Vgl. Niethammer, Entnazifizierung in Bayern, S. 610.
95 Leßau, Entnazifizierungsgeschichten, S. 228.
96 BArch Berlin, R 9361-V/135317, Schreiben der UFA-Film GmbH an Günter Schwarz vom 4. 4. 1944.
97 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, unfol., Abschrift „An die Entnazifizierungskommissionen Zehlendorf und Charlottenburg, Betreff Pg. Dr. Günter Schwarz, Berlin – Nikolassee, Alemannenstr. 3“, undatiert.
98 Vgl. Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, S. 255.
99 LAB, B Rep. 036-01;4/8-2/8, Statement of Dr. G. Schwarz, Former Businessmanager of the “Reichskammer”, undatiert (1946).
100 Hessisches Hauptstaatsarchiv, 520/38, 60548, Spruchkammer Wiesbaden: Entscheid des Entnazifizierungshauptausschusses des Kreises Göttingen vom 18. 1. 1948; Entnazifizierungsentscheid für Kulturschaffende der Stadt Hannover vom 17. 3. 1949; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 152a, Schreiben der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende des Magistrats Berlin an Dr. Günter Schwarz vom 16. 2. 1950.
101 Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv, NL/4.02, Interview von Viktor Peters mit Dr. Günt(h)er Schwarz über den DEFA-Beginn, 13. 5. 1960, S. 2.

Abkürzungsverzeichnis

AG	Aktiengesellschaft
BArch	Bundesarchiv Berlin
BDC	Berlin Document Center
BMI	Bundesministerium des Innern
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands
ČSSR	Tschechoslowakische Sozialistische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
E. V.	Eingetragener Verein
FDP	Freie Demokratische Partei (Deutschland)
FIAPF	Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films
Flak	Flugabwehrkanone
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der deutschen Filmindustrie
Gestapo	Geheime Staatspolizei
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
IFB	Internationale Filmfestspiele Berlin
IfZ	Institut für Zeitgeschichte, München–Berlin
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LAB	Landesarchiv Berlin
NARA	National Archives and Record Administration
NS	Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSDStB	Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund
Pkw	Personenkraftwagen
RFI	Reichsfilmintendanz
RFK	Reichsfilmkammer
RG	Record Group
RKK	Reichskulturkammer
RM	Reichsmark
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

SA	Sturmabteilung
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (DDR)
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SPIO	Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V. bzw. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e. V.
SS	Schutzstaffel
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
UFA	Universum-Film AG
UFI	Ufa-Film GmbH
UK-Stellung	Unabkömmlichstellung
UNESCO	Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur

Die Autoren, der Herausgeber

Dr. Tobias Hof ist Privatdozent für Neuere und Neuste Geschichte an der LMU München und hatte 2022/23 den Hannah Arendt Gastlehrstuhl an der University in Toronto inne. Von 2014 bis 2018 war er DAAD-Gastprofessor an der University of North Carolina, Chapel Hill. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Geschichte des Faschismus und des Humanitarismus im 20. Jahrhundert sowie die Geschichte des Terrorismus und seiner Bekämpfung seit dem 19. Jahrhundert.

Dr. Wolf-Rüdiger Knoll studierte Geschichte und Volkswirtschaftslehre in Berlin und Budapest. Von 2017 bis 2022 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Zeitgeschichte München–Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind die deutsche Wirtschaftsgeschichte nach 1945 sowie die postsozialistische Transformation Ostmitteleuropas.

Dr. Andreas Malycha hat in Leipzig Geschichte studiert und an verschiedenen Universitäten und Forschungsinstituten zur Geschichte des politischen Systems der DDR sowie zur deutsch-deutschen Wissenschafts- und Wirtschaftsgeschichte gearbeitet. Von 2010 bis 2022 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Zeitgeschichte München–Berlin.

Prof. Dr. Andreas Wirsching ist Direktor des Instituts für Zeitgeschichte München–Berlin und Inhaber des Lehrstuhls für Neueste Geschichte an der LMU München. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen u. a. die deutsche und französische Geschichte im 20. Jahrhundert, die Geschichte der Weimarer Republik, des Kommunismus, des Faschismus und des Nationalsozialismus sowie die europäische Geschichte seit den 1970er-Jahren. Er ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

ANZEIGE

Zeitgeschichte im Gespräch im Metropol Verlag

Band 34
Stefan Donth
Tödliche Spionage im Kalten Krieg
Hohenschönhausen: Die „Gruppe Lange-Werner“ im Visier der DDR-Staatssicherheit
März 2023 | ISBN: 978-3-86331-695-2 | 157 Seiten | 16,– €

Band 33
Thorsten Holzhauser/Felix Lieb (Hrsg.)
Parteien in der „Krise“
Wandel der Parteiendemokratie in den 1980er- und 1990er-Jahren
November 2021 | ISBN: 978-3-86331-620-4 | 144 Seiten | 16,– €

Band 32
Dierk Hoffmann/Ulf Brunnbauer (Hrsg.)
Transformation als soziale Praxis
Mitteleuropa seit den 1970er Jahren
Dezember 2020 | ISBN: 978-3-86331-561-0 | 168 Seiten | 16,– €

Band 31
Dierk Hoffmann (Hrsg.)
Transformation einer Volkswirtschaft
Neue Forschungen zur Geschichte der Treuhandanstalt
Juli 2020 | ISBN: 978-3-86331-535-1 | 204 Seiten | 16,– €

Band 30
Joachim von Puttkamer/Jochen Böhler/Włodzimierz Borodziej (Hrsg.)
Dimensionen der Gewalt
Ostmitteleuropa zwischen Weltkrieg und Bürgerkrieg 1918–1921
Juni 2020 | ISBN: 978-3-86331-523-8 | 154 Seiten | 16,– €

Leibniz Institute
for Contemporary History

Institut für Zeitgeschichte
München–Berlin

Die Berlinale zählt zu den weltweit wichtigsten Filmfestivals. Ihre Geschichte ist von den Filmen und Stars ebenso geprägt wie von ihren jeweiligen Leitern. Über die Organisatoren der Berlinale in der Nachkriegszeit ist bislang jedoch wenig bekannt. Drei Historiker beleuchten in diesem Band die nationalsozialistische Vergangenheit prominenter Figuren in der frühen Phase der Berlinale, allen voran die ihres Gründers Alfred Bauer, der zu den einflussreichen Mitarbeitern in der Reichsfilmintendanz ab 1942 gehörte. Die Filmfunktionäre der jungen Bundesrepublik waren meist schon in der auch für Propagandazwecke sehr wichtigen NS-Filmwirtschaft tätig. Anhand erstmalig ausgewerteter Archivmaterialien werden ihre Aktivitäten und Funktionen bis 1945 kritisch bewertet.

Themen der Gegenwart in historischer Perspektive: Zeitgeschichte im Gespräch – eine Publikationsreihe des Instituts für Zeitgeschichte München–Berlin

ISBN: 978-3-86331-728-7