

Jan Distelmeyer (Red.): Alliierte für den Film. Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und die Cine-Allianz

München: edition text + kritik (ein CineGraph Buch) 2004, 203 S., ISBN

3-88377-779-X, € 20,-

Anfang des Jahres 1935 dreht Willi Forst *Mazurka* mit Pola Negri und Albrecht Schoenhals. Der Film wird von Gregor Rabinowitsch auf dem Berliner Tempelhofgelände von der gemeinsam mit Arnold Pressburger betriebenen Cine-Allianz Tonfilm GmbH produziert, obwohl beide Produzenten eigentlich längst im Dritten Reich verpönt sind und Pressburger schon Ende 1934 nach London emigriert. Im Juni 1935 wird die jüdische Firma schließlich arisiert. Pola Negri schreibt, Pressburger und Rabinowitsch hätten ihr im Januar bei Drehbeginn gesagt, dies sei ihr letzter Film in Deutschland, da sie nur eine Sondergenehmigung für diese Produktion hätten, es sollte deshalb eine ihrer besten werden. Die Premiere findet am 14. November 1935 in Berlin statt. Der Film, in dem Pola Negri ihr Comeback feiert, ist einer der größten Erfolge des Jahres, die Kritiker der noch nicht vollkommen gleichgeschalteten Presselandschaft Berlins sind entzückt. Auch als der Film im Februar 1937 in England anläuft, ernten Madame Negri und *Mazurka* Lob und Anerkennung. Die *London Times* bescheinigt dem Film „excellent acting and carefully constructed sets“. Rabinowitsch hält sich zu diesem Zeitpunkt in Wien auf und steht bei Universal unter Vertrag. So endet die Geschichte einer Firma, die erst ein Jahr vor der Machtübergabe an die deutschen Faschisten gegründet worden war, es aber trotzdem schaffte 15 Spielfilme (inklusive Mehrsprachenversionen sind es 30) zu produzieren und zum größten Devisenbringer in der Filmbranche des Dritten Reichs nach der UFA zu avancieren.

Wie die neueste Monografie der Hamberger Cinegraph-Gruppe belegt, gehörte die Cine-Allianz Mitte der 30er nicht nur zu den kapitalstärksten deutschen Filmfirmen, eine Tatsache die jegliche von den Nazis eingeleiteten Konkursverfahren

als Hohn entblößt, sondern hatte sich in der Öffentlichkeit einen ausgezeichneten Ruf für die Qualität ihrer Werke erkämpft. Grund genug, die Geschichte der Filmproduzenten Arnold Pressburger und Gregor Rabinowitsch aufzuarbeiten, doch keine Selbstverständlichkeit, denn die deutsche Filmgeschichtsschreibung hat über Jahrzehnte hinweg die Rolle der Filmproduzenten ignoriert, sie als Buchhalter abgetan, sogar ihre Namen aus dem Vor- oder Abspann restaurierter Filme verdrängt. Erst im letzten Jahrzehnt hat sich die Cinegraph-Gruppe in der Aufarbeitung dieser Geschichte hervorgetan, indem sie monografische Studien zur Deutschen Universal, zur Tobis und zu Seymour Nebenzahl vorlegte und damit eine partielle Wiedergutmachung auch gegenüber den verdrängten Geschichten dieser Exilanten leistete. Wie aber schon der Band über Nebenzahl belegte und von Wolfgang Mühl-Benninghaus im vorliegenden Werk auch betont wird, muss jede deutsche Firmengeschichte lückenhaft bleiben, weil die Quellenlage erheblich belastet ist durch Krieg, Exil und den damals gängigen Geschäftspraktiken, Akten nach dem Löschen der Firma aus dem Handelsregister zu zerstören. So entschied sich Jan Distelmeyer, der Redakteur des Bandes *Alliierte für den Film*, 16 relativ kurze Aufsätze in Auftrag zu geben, um ein Mosaik verschiedener Autoren, Methodologien und inhaltlicher Zugänge zu schaffen, aus der mindestens der Abriss einer Gesamtdarstellung entstehen könnte.

Arnold Pressburger, spätestens seit den 10er Jahren im österreichischen Filmgeschäft, war Mitglied des Vorstandes der Sasch-Filmindustrie A.G., Wien, bevor er in der zweiten Hälfte der 20er Jahre nach Berlin übersiedelte, wo er zunächst mit Fellner & Somlo eine Filmproduktion leitete und sich im Jahre 1930 durch die Gründung der Allianz-Tonfilm GmbH selbständig machte. Der exilierte Weißrusse Gregor Rabinowitsch hatte sich in den 20er Jahren als Produzent in Paris und Berlin vor allem mit sogenannten ‚Russenfällen‘ einen Namen gemacht, ab 1927 hatte er sogar bei der UFA als Produktionsleiter gewirkt. Die anfänglich getrennten Karrieren werden durch zwei Beiträge exemplarisch repräsentiert, wobei Ines Steiners Beitrag zum Monumentalfilm *Die Sklavenkönigin* (1924, Michael Kertesz) die Überarbeitung eines längeren Werkes aus *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme* (Wien 2002) ist, während der Essay zu Rabinowitschs Beitrag zur Russenmode im Film eine Vertiefung des von Cinegraph herausgegebenen Bandes *Fantasies russes* (München 1996) darstellt.

Grundlagenforschung dagegen liefern die Beiträge von Wolfgang Mühl-Benninghaus, Christoph Fuchs, Horst Claus, Joseph Garncarz und Christoph Dompke, die sich alle mit Firmengeschichte bzw. Produktionsstrategien der Cine-Allianz auseinandersetzen. Das Erfolgsrezept der Produzenten Pressburger/Rabinowitsch lautete, Großfilme hoher künstlerischer Qualität mit berühmten Stars nach bewährten Trends zu produzieren, die sich auch erfolgreich im europäischen Ausland über Mehrsprachenversionen vermarkten ließen. Garncarz bringt die Vorbedingung einer solchen Produktionsstrategie auf den Punkt: „Um eine solche Produktionsphilosophie erfolgreich zu machen, bedurfte es nicht nur starker

Produzentenpersönlichkeiten, sondern auch einer Struktur, bei der die Entscheidungsmacht in allen zentralen Fragen beim Produzenten und nicht beim Regisseur lag.“ (S.61) Im Gegensatz zu Nebenzahls Firma Nero, die Auteurs wie Fritz Lang und G.W. Pabst bevorzugte, gehörten die Cine-Allianz-Regisseure eindeutig zur zweiten Garde, wie Carl Boese oder Carmine Gallone, oder sie waren noch Neulinge im Fach, wie z.B. Anatole Litvak (der erst in Amerika zu Ruhm kommen wird) oder Willi Forst. Bei der regisseurzentrierten deutschen Filmgeschichtsschreibung ist es deshalb nicht verwunderlich, wenn Rabinowitsch und Pressburger bisher kaum Erwähnung fanden.

Ein eher trauriges, aber längst fälliges Kapitel der deutschen Filmgeschichte untersucht Christoph Fuchs, in dem er den Arisierungprozess der in jüdischer Hand befindlichen Filmwirtschaft am Beispiel der Cine-Allianz genau beleuchtet. Die ‚kleinen Profiteure‘ der Arisierung sind Rechtsanwälte, Buchhalter und Notare, sowie die vor 1933 in untergeordneter Stellung wirkenden Filmarbeiter, wie die Aufnahmeleiter Fritz Klotzsch und Ernst Garden. (Vgl. S.38) Doch während diese Kleinen als Strohmannen des Propagandaministeriums bezeichnet werden, bleibt die Frage offen, wohin die Millionen der Cine-Allianz tatsächlich verschwunden sind, da sowohl Rabinowitsch als auch Pressburger nur einen kleinen Teil ihres Kapitals ins Ausland retten konnten. Hat Goebbels das Geld an seine Freunde verteilt? Ein noch größerer Skandal, wie Fuchs darstellt, ist die Einstellung der bundesdeutschen Behörden, die sich über Jahrzehnte und bis heute weigern, eine Wiedergutmachung an die Erben der Produzenten zu zahlen, weil erstens Pressburger und Rabinowitsch nach dem Krieg einen Rückerstattungsvergleich von den Stroh Männern gerichtlich erzwungen hatten und zweitens das Deutsche Reich in diesem Falle angeblich für die Enteignung juristisch nicht haftbar gemacht werden konnte.

Einen beispielhaften Beitrag zur Geschichte des Film-Exils bildet der Essay von Lutz Bacher, der die durchweg chaotische Produktionsgeschichte des von Gregor Rabinowitsch in Hollywood produzierten Anti-Nazifilms *Three Russian Girls* (1943, Gregory Ratoff) darstellt. Diese Geschichte wird von den Querelen zwischen Rabinowitsch und dem ebenfalls exilierten Filmproduzenten Eugene Frenke bestimmt und führte zu einem verspäteten Einsatz des Films, welcher seine Erfolgschancen negativ beeinflusste. Dem Beitrag Bachers kann man ablesen, dass die Mitglieder des in Hollywood ansässigen deutschen Exils im Zuge des hartnäckigen Konkurrenzkampfes in der Filmmetropole z.T. bereit waren, sich gegenseitig Steine in den Weg zu legen und somit kaum als homogene Gruppe angesehen werden können.

Leider versäumt der Band es, einen ähnlichen Beitrag zu Pressburgers Exilerrfahrung in Hollywood zu liefern, was schade ist, weil Pressburger mit *The Shanghai Gesture* (1941, Joseph von Sternberg) und *A Scandal in Paris* (1946, Douglas Sirk) durchaus interessante, wenn nicht sogar erfolgreiche Filme lieferte. Der

Aufsatz zu *Hangman Also Die* (1943, Fritz Lang) dagegen schafft es nicht einmal, die mittlerweile voluminöse Sekundärliteratur zu dem Film und Brechts Beteiligung zu erwähnen, geschweige denn eine neue Erkenntnis aus dem Fall zu gewinnen.

Weitere Beiträge in dem Sammelband behandeln einzelne Filme des Produzententeams, ob *Danton* (1931, Hans Behrendt) von Gerald Koll, *Berlin-Alexanderplatz* (1931, Piel Jützi) von Ulrich Döge, *Der brave Sünder* (1931, Fritz Kortner) von Tobias Nagl oder *Le quai des brumes* (1938, Marcel Carné) von Susanne Weingarten. Am Interessantesten ist hier Nagls Blick auf die afroamerikanische Schauspielerin Rose Poindexter. Etwas aus diesem Rahmen heraus fällt der Beitrag von Friedemann Beyer zur Cine-Allianzproduktion *Wunschkonzert* (1940, Eduard von Borsody), auch wenn der Autor die kriegspropagandistische Funktion solcher ‚reinen Unterhaltungsfilme‘ nachzeichnet und dabei vermerkt, wie genau Goebbels den Geschmack des Publikums traf. Im Essay zu *Le quai des brumes* hätte man sich gewünscht, dass die Autoren auf den Beitrag des exilierten Kameramanns Eugen Schüfftan eingegangen wären, vor allem weil der Film ursprünglich bei der UFA gedreht werden sollte, d.h. Carné und Prevert die düstere Lichtgestaltung sicherlich als Hommage an den deutschen expressionistischen Stil der 1920er Jahre dachten und, weil, wie Weingarten richtig betont, man das Werk auch als Exilfilm lesen kann.

Der Band schließt mit einer Filmografie von Erika Wottrich und einem Register, die den hohen Ansprüchen der bisherigen Cinegraph-Monografien in keiner Weise nachstehen. So kann man feststellen, dass trotz der durch die Anthologieform bedingten Fragmentarität der Darstellung, Distelmeyer und das Cinegraph-Team ein durchaus lesenswertes Werk zusammengestellt haben, das nicht nur eine weitere Lücke der Filmgeschichtsschreibung schließt, sondern auch zu weiteren Forschungen auf dem Gebiet der Firmen- und Produzentengeschichte zum deutschen Film anregt.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)