

wissenschaft« vorgeführt und der von Hans Bohrmann und Arnulf Kutsch verfaßte biographisch-editorische Aufsatz (in: *Presse im Exil*, 1979) ignoriert. Ein ebenfalls »nationalsozialistisches Handbuch der deutschsprachigen Zeitungen im Ausland« habe, schreibt Maas, einen Sachverhalt »ebenso hämisch wie zufrieden« mitgeteilt. Kritische Literaturverarbeitung liegt auf dem vorverständnisinnigen Niveau einiger wertender Adjektive oder Adverbien. Auch mit den Quellenbezeichnungen und Quellennachweisen geht Maas recht sorglos um – gelinde gesagt. Für sie enthält die Sammlung Brammer im Bundesarchiv »Spitzelberichte der Nazis«. Die dort aufgefundenen Berichte über Exilpresse sind nicht, wie sie behauptet, »Gestapo-Berichte«, wie der Textedition von Raimund Kommer (in: *Presse im Exil*, 1979) unschwer zu entnehmen ist. Dagegen mag das ebenfalls erwähnte »Leitheft ›Emigrantenpresse und -schrifttum« als Gestapo-Dokument durchgehen, doch möchte Maas in diesem Fall weder den Standort des überlieferten Originals (Bundesarchiv) noch den Faksimile-nachdruck (bei Herbert E. Tutas, 1973) noch gar den Editionsufsatz von Gerd Greiser (in: *Presse im Exil*, 1979) mitteilen.

Lieselotte Maas' Portraitsammlung enthält als – meist verkleinerte – Abbildungen einige Titel- und Textseiten aus den behandelten Periodika. Sie stellt ein interessantes Lesebuch dar. Doch wie sagte eine Studentin im Seminar »Exilpresse« bei ihrem Literaturbericht: »Lieselotte Maas... kannste vergessen!« Sie meinte selbstverständlich den vierten Band. WINFRIED B. LERG, Münster

Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films. Band 5: 1945–1953*. – Berlin: Henschel Verlag 1991, 700 Seiten mit Abb.

Es entbehrt nicht einer gewissen Kuriosität, daß Deutschland, notorisch ein schlechter Platz für Filmliteratur, über eine internationale Filmgeschichte verfügt, die ihresgleichen sucht und die zudem im wesentlichen in der DDR entstanden ist, die sich bei Filmbüchern besonders schwer tat. Ich muß gleich hinzufügen: Es handelt sich bei dieser Geschichte des Films um eine Übersetzung aus dem Polnischen. Der Autor ist der

langjährige Rektor der polnischen Filmhochschule, der als Professor in den Vereinigten Staaten von Amerika und in Australien gearbeitet hat. Er ist ein großartiger Kenner des Films, verfügt über gründliche Fremdsprachenkenntnisse, die ihn nicht wie etwa seine amerikanischen Kollegen weitgehend auf die Muttersprache beschränken und der Spannweite der Bibliographie zugute gekommen sind. Allenfalls Jean Mitry, der vor einigen Jahren verstorbene französische Filmhistoriker und Autor einer fünf-bändigen »Histoire du cinéma«, die mit dem Jahre 1950 endet (aber das Manuskript für einen sechsten Band war fast abgeschlossen und wird voraussichtlich veröffentlicht werden), läßt sich mit Toeplitz vergleichen. Natürlich ist das hier vorliegende Werk eines einzelnen fast anachronistisch. Solche umfangreichen Publikationen mit dem Anspruch, ein Thema weltweit abzuhandeln, werden heute von Autorenteamen verfaßt, von Spezialisten. Deshalb wird Toeplitz die Ausnahme bleiben. Eine Erörterung seines Werkes muß freilich berücksichtigen, daß sich in den letzten Jahren gerade die Filmgeschichtsschreibung fortentwickelt hat, noch am wenigsten übrigens in Europa. In Amerika ist neben vielen überflüssigen Gschafthubereien auch der Versuch zu vermerken, aus dem bisherigen Ghetto der einseitigen ästhetischen Betrachtung von Filmen auszubrechen und das technische und wirtschaftliche Umfeld miteinzubeziehen. Maßstabsetzend hat hier besonders das Werk »The classical Hollywood cinema« von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson gewirkt, das »Film style and mode of production« darstellt, also eine Verbindung herstellt zwischen einzelnen Werken, der Fortentwicklung der Filmtechnik und industriellen Einflüssen. Toeplitz bleibt weit hinter diesem Standard zurück und schildert lediglich knapp die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen nationaler Filmschulen. Das ist sehr nützlich und zum Beispiel im Falle des Kapitels über den englischen Film außerordentlich informativ. Da aber nach dem berühmten Wort von Malraux der Film im übrigen eine Industrie ist, wäre mehr über die wirtschaftlichen und staatlichen Produktionsbedingungen willkommen gewesen, zumal von einem aufgeklärten liberalen Marxisten, als den man Toeplitz wohl ansehen kann. Es wäre freilich sehr töricht, nun eine

direkte Beziehung zwischen den Finanzen und der Filmkunst zu ziehen. Wie wir wissen, gibt es da keine unmittelbare Abhängigkeit, wofür der deutsche Film des letzten Jahrzehnts, dessen finanzielle Förderung umgekehrt zu seinem künstlerischen Erfolg steht, das beste Beispiel liefert. In Frankreich sieht es übrigens nicht viel besser aus.

Der vorliegende Band hat die Besonderheit, der erste der Reihe zu sein, der nach dem Zusammenbruch des Kommunismus und der Aufhebung der Zensur veröffentlicht worden ist (zugleich hat sich der Preis gegenüber vorangegangenen Bänden fast verdreifacht, doch das gehört zum Thema »Buch als Ware«). Gegenüber den vorangegangenen Bänden ist keine grundsätzliche Änderung des Tons zu merken. Toeplitz hat sich auch schon früher, wenn auch mit gewissen Vorsichtsmaßregeln, als objektiver Filmhistoriker gezeigt, der nicht davor zurückschreckte, sogar »heilige« Filme der Kriegszeit aus der Sowjetunion durch Hinweise auf eine amerikanische Kritik in Zweifel zu ziehen, sie zumindest kontrovers zu diskutieren. Andererseits wäre jetzt eine frischere und direktere Meinungsäußerung zum diktatorischen Regime, unter dem die Filmkünstler der Sowjetunion, zumindest seit den Angriffen von Shtanow 1946, litten, nicht schädlich gewesen. Eine jahrzehntelang geübte Vorsicht beim Schreiben läßt sich offenbar nicht so schnell ablegen.

Ungeachtet dieser Kritik liefern gerade die Abschnitte über den osteuropäischen Film eine Fülle von Informationen, die man sonst in westlichen Publikationen so leicht nicht findet. Besonders der Filminteressent, der nicht Zugang zu einer Spezialbibliothek mit weiterführender Literatur hat, erhält in dieser Filmgeschichte ein umfassendes und wohl abgewogenes Bild der vierziger und frühen fünfziger Jahre. Das läßt sich nachweisen an zugänglichen Filmländern wie Frankreich, Italien oder die Vereinigten Staaten von Amerika. Was Toeplitz über diese Länder schreibt, ist sorgfältig recherchiert (bei Stichproben findet man kaum Fehler, auch die fremdsprachigen Titel und Literaturverweise sind ziemlich fehlerfrei) und entspricht sozusagen der herrschenden Meinung. Mit anderen Worten: Neue und gar überraschende Betrachtungsweisen wird man bei Toeplitz vergeblich suchen. Das zeigt

sich besonders deutlich in seinem Kapitel über den amerikanischen Film, in dem er zwar ausführlich den Film noir erläutert, aber Schlüsselwerke wie Ulmers »Detour« oder Tourneurs »Out of the past« nicht erwähnt. Zwar sind auch diese Filme nicht gerade unbekannt geblieben, aber sie zählen nicht zum filmkünstlerischen Kanon, dem Toeplitz folgt. Dieses Manko war schon im vorausgegangenen Band deutlich geworden. Auch den breiten Strom des industriell produzierten Durchschnittsfilms hat Toeplitz nicht untersucht, sondern er folgt eher der Rosintheorie und vernachlässigt die breite Masse der Hollywood-Produktionen. Damit steht er im Widerspruch zur im Vorwort zum ersten Band genannten Zielsetzung seiner Filmgeschichte, neben Meisterleistungen auch typische Erscheinungen der Filmproduktion zu berücksichtigen.

Ein Musterbeispiel für die Interpretation der Alltagsproduktion hat Bliersbach in seinem Buch »So grün war die Heide...« geliefert, das den deutschen Nachkriegsfilm psychologisch und psychoanalytisch untersucht. Leider nennt Toeplitz diese Veröffentlichung in seiner umfangreichen Bibliographie nicht, die eine begrüßenswerte internationale Spannweite aufweist, in der aber wichtige Grundlagenwerke fehlen und in der man kaum Veröffentlichungen finden kann, die nach 1980 erschienen sind. Offenbar ist das Manuskript im wesentlichen seit 10 Jahren abgeschlossen und nicht genügend überarbeitet worden.

Diese Geschichte des Films ist kein Werk für den Fachmann, der sich an anderer Stelle detaillierter informieren kann, mit der Ausnahme der Filmproduktion in Osteuropa, über die Literatur in westlichen Sprachen nach wie vor selten ist. Toeplitz bietet jedoch eine solide und umfassende Information über die spannende Zeit des Umbruchs nach dem Kriege, als in Italien das großartige Experiment des Neorealismus gewagt wurde, in Frankreich noch einige bedeutende Filme in der Tradition des stimmungsvollen literarischen Films der Vorkriegszeit entstanden, man in Großbritannien realistische, aber auch humoristische Filme drehte, die heute hierzulande kaum mehr bekannt sind, und in Hollywood der Kriminalfilm und der Western einen Höhepunkt erlebten. Selbst in Deutschland, im Westen wie im Osten, entstanden sehenswerte

Trümmerfilme und gesellschaftskritische Werke, die freilich in den fünfziger Jahren in beiden Teilen des Landes schnell verflachten.

Der in den frühen Bänden arg hölzerne Übersetzungsstil ist diesmal ein wenig geglättet. Aber immer noch ist an Stilblüten kein Mangel. Ein sehr kompetent zusammengestellter Bildteil und ausgezeichnete Register (für beide verantwortlich Fred Gehler) runden den Band ab.

ULRICH v. THÜNA, Bonn

Jon Gartenberg: *Glossary of Filmographic Terms* 1989. – Brüssel<sup>2</sup> 1989: FIAF. Fédération Internationale des Archives du Film [Auslieferung München: K. G. Saur] 1989, 149 Seiten.

Gaffer, best boy oder grip sind Begriffe, die der Kinobesucher seit einigen Jahren in der Stabliste amerikanischer Filme entdecken kann, wenn sie, wie heute zur Kostenersparnis üblich, in der englischen Fassung über die Leinwand flimmert. Es sind Begriffe, die der Neugierige in seinem normalen Lexikon nicht findet. Bevor er aber entrüstet fordert, wie in den guten alten Zeiten die Stabliste ins Deutsche zu übersetzen, kann er zu einem ungewöhnlich zuverlässigen Lexikon greifen, das nahezu alle Begriffe der Stabliste in insgesamt 12 Sprachen übersetzt. Dieses »Glossary« hat die Internationale Vereinigung der Filmarchive im Selbstverlag in zweiter, verbesserter und erweiterter Auflage herausgebracht. Ihm entnehmen wir, daß gaffer schlicht mit Elektriker, best boy der (im Deutschen unübersetzbare) erste Assistent des Elektrikers und key grip im Deutschen mit Techniker zu übersetzen ist (im Französischen heißt er plausibler chef machiniste de plateau).

Es hat schon mehrere Fachwörterbücher zur Filmterminologie gegeben, darunter ein ordentliches Filmwörterbuch der Geyer-Kopierwerke in den sechziger Jahren sowie ein Taschenbuch der Mosaik Film ebenfalls in den sechziger Jahren, das neben einem Wörterbuch noch ein Glossar filmtechnischer Begriffe und viele nützliche Tabellen enthielt. Neben den Titeln der Bibliographie im hier besprochenen Band kenne ich noch die umfassende Fachbibliographie mehrsprachiger Filmwörterbücher in der Zeitschrift »Film

Theory« (Münster, Jg. 1986/Nr. 10–11). Die genannten Wörterbücher enthalten Begriffe über die ganze Breite der Technik. Gartenberg beschränkt sich nur auf die Begriffe, die in einer Stabliste erscheinen können, ist aber da von größter Genauigkeit. Erfreulicherweise sind die Begriffe für den englischen, französischen, deutschen, spanischen und russischen Sprachbereich erläutert. Alle Wörter sind von Fachleuten unter den Mitgliedern der FIAF überprüft worden. Die Einteilung folgt innerhalb von Sachgruppen dem Alphabet; Register erschließen den gesamten Inhalt. Außer den bereits genannten Sprachen werden noch Übersetzungen gegeben für das Bulgarische, Tschechische, Niederländische, Ungarische, Italienische, Portugiesische und Schwedische.

Soweit ich es überschauen kann, ist das Werk weitgehend druckfehlerfrei und auch typographisch eine vorzügliche Leistung der belgischen Druckerei. Was nun die Zuverlässigkeit der Übersetzungen betrifft, liegt es nahe, sich den Begriff des Produzenten, Produktionsleiters, executive producer anzusehen, der gerade in seiner Übersetzung vom Englischen her Schwierigkeiten bietet. Der executive producer ist in Amerika der Spitzenmanager innerhalb einer Produktionsfirma und hat nicht unbedingt nur mit einem einzelnen Film zu tun. Zutreffend heißt es im Lexikon, das Deutsche würde keine Übersetzung hierfür kennen. In der französischen Sprache gibt es den producteur exécutif und den producteur délégué, die nach dem sehr kompetenten Filmlexikon des Larousse-Verlages synonym sind. Ich bin der Ansicht, und darin folge ich Gartenberg, daß der producteur exécutif dem producteur délégué übergeordnet ist und dem amerikanischen executive producer entspricht. Der producteur délégué ist entweder, so sieht es Gartenberg, im deutschen Sprachgebrauch ein Mitproduzent oder aber weit häufiger ein Mitarbeiter des Produzenten (auf Amerikanisch producer), der sich innerhalb einer großen Produktionsfirma um die Herstellung eines einzelnen Films kümmert. Dann gibt es weiter den amerikanischen Begriff des production manager, den Gartenberg richtig mit Aufnahmeleiter übersetzt. Es ist der Mann, der für den täglichen Arbeitsablauf einer Produktion vor Ort zuständig ist. Die für den production manager angege-