

**Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Band 4: 1939 - 1945.- München: Rogner & Bernhard 1983, 484 S., DM 39,-**

Seit 1983 liegt in einer deutschen Übersetzung der 4. Band der 'Geschichte des Films' von Jerzy Toeplitz vor, der sich dem Zeitraum der Kriegsjahre 1939 - 1945 widmet. Damit findet ein filmwissenschaftliches Unternehmen seine Fortsetzung, dessen bisherige Ergebnisse inzwischen längst den Status eines filmhistorischen Standardwerkes beanspruchen können. Ohne die Verdienste und die Qualitäten der älteren, indes bescheidener dimensionierten und in den letzten Jahren neu aufgelegten Filmgeschichten von Georges Sadoul ('Geschichte der Filmkunst') sowie von Ulrich Gregor / Enno Patalas ('Geschichte des Films') schmälern zu wollen, ist schon jetzt festzustellen, daß es zur Zeit in Deutschland kein vergleichbares Handbuch gibt, das sich ähnlich methodisch anspruchsvoll und gegenständlich auf die Weltkinematographie ausgreifend um eine systematische historische Bestandsaufnahme der Geschichte des Films als eines ästhetischen Massenmediums bemüht. Wie in den drei vorangegangenen Ausgaben ist Toeplitz' Anspruch auch in dem 4. Band enzyklopädisch, ohne indes in die Fallen einer lexikalischen Faktographie, die nur atomisiertes Wissen ausbreitet, noch in die Nähe einer aperçuhaften Verknappung zu geraten, die - vgl. etwa Günter Peter Strascheks 'Handbuch wider das Kino' - mitunter fast den Charakter einer kommentierenden Bibliographie anzunehmen droht. Auf jeweils rund 40 - 60 Seiten schlägt Toeplitz in zehn Abschnitten große perspektivische Schneisen: Entsprechend der historischen Logik in den politisch-militärischen Blockbildungen und den gesamtgesellschaftlichen globalen ideologischen Fraktionierungen der damaligen Jahre setzt Toeplitz die einleitenden Kapitel - "Das neue Gesicht des britischen Films", "Der sowjetische Film im Dienst des kämpfenden Volkes", "Hollywood: Kriegsintermezzo" - gegen die als Widerpart zentralen Kapitel "Der Film des Dritten Reiches während des Krieges", "An den Quellen des Neorealismus" (i.e. der Film in Italien) und "In Hitlers Machtbereich" (Tschechoslowakei, Ungarn, Holland, Belgien, Dänemark, Norwegen, Balkanländer). Das eigens dem nur im Untergrund und im Exil überlebenden polnischen Film gewidmete Kapitel 8 leitet über zu filmgeschichtlichen Streiflichtern aus den "Europäischen Oasen der Neutralität" (Schweden, Spanien, Portugal, Schweiz, Türkei, Irland), um schließlich in dem abschließenden Kapitel den Blick auf die filmhistorische Entwicklung im "Fernen Osten" zu lenken: auf Japan, aber auch auf die sich im Zeichen japanischer und westlich (kultur)imperialistischer Hegemonialansprüche widersprüchlich entwickelnden nationalen Filmproduktionen in Korea, China und Indien.

Schienen bei der Veröffentlichung der früher erschienenen Bände der 'Geschichte des Films' mitunter Zweifel angebracht, ob das von Toep-

litz angewandte Gliederungsprinzip nach nationalen Ordnungskriterien immer das geeignetste sei, um angesichts der Exportmächtigkeit und der phasenweisen internationalen Dominanz einzelner Filmländer in jedem Fall angemessen die Proportionen des Films im Sinne einer in den jeweils einzelnen Ländern tatsächlich erlebten zweiten künstlichen Realität erkennen zu lassen, so erübrigen sich im vorliegenden Band solche Vorbehalte: Die politisch-administrativen und ökonomischen Grenzziehungen gegenüber ausländischen Importen sowie die ideologischen Vorgaben, die die meisten nationalen Filmproduktionen mehr oder weniger bestimmten, waren während der Kriegsjahre ein nahezu durchgängiges Charakteristikum der Filmgeschichte. Nicht zuletzt sollten gerade davon "kleine" Länder wie etwa Ungarn, Dänemark oder Schweden profitieren, deren Produktion zuvor durch den übermächtigen Einfluß der "großen" Filmexportländer zu leiden hatte. Und dennoch erscheint auch dieser Band nicht völlig frei von befremdenden Paradoxien - gerade angesichts des enzyklopädisch wirkenden Anspruchs des Verfassers: etwa dann, wenn Toeplitz einerseits formal ein eigenständiges Unterkapitel über den Film in Island eröffnet, um dann in drei (!) Zeilen dessen Nicht-Existenz zu konstatieren (S. 366), wenn andererseits aber mit keinem Wort auf die Verhältnisse in Lateinamerika eingegangen wird.

Dem Verfasser ist es als Verdienst anzurechnen, daß er (entgegen der mancherorts immer noch gepflegten elitär cinéastischen Askese) sich nicht nur im Hochstämmigen des anspruchsvollen Spielfilms bewegt, sondern sich zugleich durch das Unterholz längst vergessener Trivialproduktionen schlägt; vor allem aber auch, daß er den gerade in den Kriegsjahren zu eminent gesellschaftlicher Bedeutung gekommenen Dokumentarfilm (und sei es in der fragwürdigsten propagandistischen Form) durchgängig in seine Untersuchung miteinbezieht. Auf ein Korpus von annähernd 2000 Spiel- und Dokumentarfilmen stützt sich seine Darstellung - allein diese Zahl mag einen bescheidenen Hinweis auf die unbestreitbare Kennerschaft von Toeplitz geben.

Dem Leser werden begründete, den ästhetischen und gesellschaftlichen Kontext berücksichtigende Erklärungs- und Deutungsansätze geliefert, die es erlauben, einen Film in seine Entstehungs- und Funktionszusammenhänge einzuordnen. Daß Toeplitz unter diesem Aspekt ausgiebig von Verweisen auf einschlägige Sekundärliteratur Gebrauch macht, eigene Urteile von übernommenen Kenntnissen und Wertungen absetzt und kenntlich macht, ist in der filmhistorischen Publizistik, die seit jeher mit der Zugänglichkeit und damit Überprüfbarkeit originärer filmischer Quellen zu kämpfen hat, beileibe keine Selbstverständlichkeit. Die in diesem Veröffentlichungsrahmen ausdrückbare Originalität des Verfassers, so ist man versucht zu pointieren, findet ihren Ausdruck weniger in der detaillierten individuellen Werkexegese als in der Konsequenz und Plausibilität, mit der das überbordende Material systematisiert und auf der Basis bisher geleisteter Forschung ausgewertet wird.

Toeplitz 'Geschichte des Films' ist eine perspektivische Darstellung in einem dreifachen Sinne: Erstens ist sie eine Sozialgeschichte des Films, wobei die Aufmerksamkeit des Verfassers insbesondere, wenn auch nicht ausschließlich, der Produktionsseite gilt. Zweitens ist sie eine

Geschichte des Films, die die Entwicklung des Mediums in den Kriegsjahren nicht als abgeschlossene Phase behandelt, sondern die in zahlreichen Rück- und Vorgriffen soziale wie ästhetische Kontinuität und Diskontinuität kenntlich macht. Drittens gibt sich Toeplitz 'Geschichte des Films' auch im vorliegenden Band nicht objektivistisch; sie ergreift vielmehr Partei, nimmt bewußt Wertungen vor. Alle drei Aspekte bergen Probleme. Am auffälligsten scheinen mir - stichwortartig angedeutet - folgende zu sein:

So gerechtfertigt es ist, die nationalen Filmproduktionen der alliierten Mächte primär im Zeichen des politischen und militärischen Kampfes gegen den Faschismus darzustellen, so wenig sollte darüber aber auch die im Innern ideologisch formierende, d.h. die politische und soziale Widersprüche eskamotierende Funktion des Films übersehen werden. Wird diesem Tatbestand etwa im Frankreichkapitel noch eingehend Rechnung getragen, so vermißt man hingegen in den Ausführungen über den britischen Film doch eine vergleichbar konsequent durchgehaltene kritische Sehweise. Wiederholt wird in dem hervorgehobenen "patriotischen" Charakter der britischen Spielfilmproduktion nur das antifaschistische Moment gesehen, nicht jedoch ihre (jenseits der aktuellen Auseinandersetzung mit dem äußeren Feind) latente militaristische und imperialistische Dimension. Die betonte Einheit - "Die Menschen im Zuschauerraum und die der Filmleinwand unterschieden sich als Helden einer Geschichte, in nichts voneinander" (S. 45) - scheint mir nicht frei von fiktiven Zügen. Toeplitz muß dies selbst zumindest punktuell bewußt gewesen sein: etwa wenn er anläßlich des Films 'In which we serve' die "antiplebejische Einstellung" des Schauspielers, Szenaristen und Regisseurs Noel Coward anspricht, gleichzeitig aber diese Tendenz des Films - zumal mit der Autorität eines Pudowkin-Zitats - letztlich neutralisiert, um dieses Werk als "ein tief nationales Werk" emphatisch zu loben, in dem man "das Gesicht des wahren England erblicken" könne (S. 29).

Noch deutlicher tritt die Verdrängung ideologisch formierender Zwänge in der Filmproduktion und die Verbergung von (kultur)politischen Widersprüchen in dem Kapitel über die Sowjetunion zutage. Auch wenn ausdrücklich festzuhalten ist, daß Toeplitz ein weitaus problembewußteres und differenzierteres Panorama der russischen Kinematographie der Kriegsjahre entwirft als etwa die vom Staatlichen Filminstitut der UdSSR edierte Darstellung 'Der sowjetische Film' (2 Bde., Berlin /DDR 1974), so muß dem Leser doch die nachsichtige Behutsamkeit des Verfassers in der Kritik der stalinistischen Kultur- und Filmpolitik einschließlich ihrer Auswirkungen auffallen. Nur dürftig erklärt und mitunter sogar unberücksichtigt bleiben die Schwierigkeiten der filmischen Avantgarde früherer Jahre mit dem Staats- und Parteiapparat. So wird zwar Dsiga Wertows erzwungenes Arbeitsverbot während der Kriegsjahre "schmerzlich" bedauert, im übrigen aber umstandslos personalisierend als Konsequenz "der Ängstlichkeit und des bürokratischen Widerstandes der Direktoren der zentralen und asiatischen Studios" abgetan (S. 149). Als ob sich in Wertows filmischer Praxis nicht auch ein eminent gesellschaftliches, basisorientiertes Verhalten manifestiert hätte, das der von oben verordneten Politik entgegenstand! So bleiben bei Toeplitz etwa auch die Kontroversen um Eisensteins 'Iwan Grosny / Iwan der Schreckliche' unerwähnt. Dies ist um so auffälliger, als der

Verfasser in seiner Darstellung einerseits zeitlich vorgreift und die 1946 vorgenommene staatliche Prämierung des 1. Teils ausdrücklich hervorhebt, andererseits die anschließende langjährige Unterdrückung des 2. Teils - immerhin hatte Eisenstein bereits 1944 mit dem Schnitt begonnen - mit keiner Silbe anspricht.

Dieses Beispiel deutet zugleich an, daß Toeplitz nicht immer das an sich dominierende Prinzip des perspektivischen Rück- und Ausblicks (über den eigentlichen Berichtszeitraum des vorliegenden Bandes hinaus) konsequent verfolgt hat. (Zumindest in den erwähnten Fällen Eisenstein und Wertow würden kurze Rückblenden auf die großen kulturpolitischen Auseinandersetzungen in der UdSSR der mittldreißiger Jahre dem Leser nützliche Orientierungshilfen verschafft haben.) Die Ausführungen über den italienischen Film stellt Toeplitz - abweichend von den übrigen Teilen - unter einen "ästhetischen" Titelbegriff: "An den Quellen des Neorealismus". So sucht man in diesem Kapitel vergeblich einleuchtende Erklärungen für den bemerkenswerten ideologischen Wandel von so "leidenschaftliche(n) Anhänger(n) des Faschismus der vierziger Jahre" (S. 52) wie Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni oder Guido Aristarco zu praktischen resp. theoretischen Wortführern des sozialkritischen Neorealismus.

Überzeugend ist das in weiten Teilen auch praktisch eingelöste Grundkonzept: Filme nicht lediglich inhaltsanalytisch und ideologiekritisch zu reflektieren, sondern auch dem gesellschaftlichen Gehalt und der sozialen Funktion filmischer Formen Rechnung zu tragen. Dieser Ansatz hält nicht zuletzt den Blick frei für notwendige Differenzierungen in scheinbar homogenen Wirkungszusammenhängen: so etwa für die "feine, künstlerische Dissonanz", mit der sich Helmut Käutners Filmkomödie der letzten Kriegsjahre "gegen die Auflagen des Goebbels'schen Propagandaministeriums" zu widersetzen versuchte (S. 237). Eine solche (die Untersuchung weithin dominierende) Darstellungs- und Wertungsperspektive schafft selbst dem Leser, der mitunter Urteile des Verfassers nicht zu teilen vermag, eine erkennbare Basis der Auseinandersetzung. Um so befremdender müssen deshalb aber gelegentliche Rückfälle des Verfassers in subjektivistische, wenn nicht gar irrationale Wertklischees wirken. Sie finden sich bezeichnenderweise gehäuft in jenen Textpartien, die, wie ich meine, eine nicht hinreichend konsequent vorangetriebene gesellschaftliche Analyse zur Voraussetzung haben: so etwa in dem schon angesprochenen England-Kapitel. Zu Rückfällen in eine von idealistischen Ideologemen geprägte Realismuskonzeption gehört die gelegentlich manifeste Unempfindlichkeit gegenüber Filmen, die sich nur schwerlich in den Kategorien einer Widerspiegelungsästhetik adäquat erfassen lassen. So ist etwa Hitchcocks Filmdramaturgie weitaus präziser im Zeichen ihrer rezeptionssteuernden Verfahrensweisen zu beschreiben als - wie von Toeplitz praktiziert - in ihrer mimetischen Dimension ("die Frage..., ob die Welt, in der wir leben, gut eingerichtet ist", S. 196).

Derartige methodische Einwände im Detail können jedoch den insgesamt außerordentlichen Gebrauchswert dieses Handbuchs nicht entscheidend beeinträchtigen; ebensowenig wie andere gelegentliche Nachlässigkeiten. So z.B. die mitunter bei ausländischen Filmen unzureichende Markierung von deutschen Verleihtiteln gegenüber (vom

Verfasser formulierten) Übersetzungstiteln: z.B. Claude Autant-Laras 'Le mariage de chiffon' / 'Lumpenhochzeit' vs. 'Flederwischs Hochzeit'. Auch hätte dieser Band der 'Geschichte des Films' stellenweise eine sorgfältigere Übersetzung verdient. Die Zensurmaßnahmen der deutschen Besatzung in Frankreich als "Verifikation" (S. 60) zu bezeichnen, ist ebenso peinlich wie das Urteil sprachlich grotesk, der Film 'Casablanca' sei 'unikal' (S. 183). Die Feststellung, daß Preston Sturges "nach dreizehn Drehbüchern eine Avancierung" (S. 185) verdient hätte, wirkt sprachlich komisch, läßt aber noch den gemeinten Sachverhalt erkennen; wenn aber - um alle positiven Konnotationen begrifflicherweise zu tilgen - die Ausführungen über den Höhepunkt des deutschen NS-Films unter den verfremdeten Titel "Das Apogäum" gestellt werden, dann wird der Durchschnittsleser sprachlich wohl endgültig in die Fremde geschickt.

Dennoch - es bleibt zu hoffen und zu wünschen, daß diese insgesamt herausragende Filmgeschichte einen breiten Leserkreis finden wird; nicht zuletzt die Tatsache, daß dieser Band über den bei der jüngeren Generation populären 2001-Versand vertrieben wird, scheint hierfür eine günstige Voraussetzung zu sein.

Heinz-B. Heller