Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 20 (1960)
Heft: 5

Artikel: Religion im Film [Schluss]
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964808

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Filmberater

Nr. 5 März 1960 20. Jahrgang

Inhalt

Religion im Film (Schluß) 33
Bibliographie 38
Kurzbesprechungen 39
Informationen 40

Bild

Aus «Le journal d'un curé de campagne» – Das Mädchen Seraphita hat den Pfarrer bewußtlos am Boden liegend aufgefunden. Der Film kann als überzeugendes Beispel eines künstlerisch gestalteten religiösen Werkes gelten.

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, St. Karliquai 12, Telephon (041) 2 69 12, Postcheck VII/166. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.–, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.–, im Ausland Fr. 12.– bzw. Fr. 16.–.
Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Religion im Film (Schluß)

Nach einem geschichtlichen Überblick und einer ersten Kritik der frühen religiösen Filme sollen zum Abschluß einige ergänzende Betrachtungen grundsätzlicher Art folgen.

Kann der Film das Religiöse darstellen?

Der Gründe für eine gewisse Skepsis sind viele. Edwin Arnet, der langjährige Lokalredaktor und Filmkritiker der «Neuen Zürcher Zeitung», hat vor Jahren in einem Aufsatz «Das Religiöse im Film» Einwände erhoben, die noch heute von vielen geteilt werden. Zitieren wir einige Sätze: «Es sollte uns allen sehr zu denken geben, daß moderne religiöse Künstler alle andern Kunstformen, nur nicht diejenige des Films als Ausdrucksart gesucht haben. Es ist schon so, daß echte Religion eher eine bilderstürmerische Tendenz hat» «Wer von uns ist jemals einem Film begegnet, welcher der Menschheit eine neue Idee, einen schöpferischen Gedanken, eine neue Geistigkeit gebracht hätte? . . .» Was nun speziell das Problem der Darstellung des Religiösen betrifft, warnt er davor, die außerweltliche Wirklichkeit mit der innerweltlichen Natürlichkeit zu verwechseln: «Mit der Verfilmung der ‚beseelten Oberfläche' ist über die Seele noch gar nichts Wesentliches gesagt.» Auf keinen Fall dürfe die Zentralgestalt unseres Glaubens, Christus, im Film dargestellt werden: «Die Darstellung Christi in der Malerei oder Plastik unterscheidet sich von der verfilmten Figur grundlegend und in dem Maße, als Vision von Photo und Kunst von Artistik verschieden sind . . . Kunst ist, wenn man wegläßt, aber der Film läßt nichts weg, er unterstreicht alles, er macht alles auf eine grelle Art optisch . . .»

Von einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang her macht Arnet noch auf eine andere Fragwürdigkeit des religiösen Films aufmerksam: «Der Film hat das Theater abgelöst, das Theater aber selber hat sich immer mehr vom Religiösen entfernt, und der Film ist eine weitere Station auf dem Wege der Entgottung ... Auch die vorzüglichsten Filme bringen uns nicht Gott, sondern nur der Wirklichkeit näher ...»

Falls wir diesen Bedenken voll zustimmen müßten, hätte das ungeheure Konsequenzen. Wir würden dann die Religion überhaupt aus unsern Kinotheatern verbannen und damit, im Grunde, jede Möglichkeit eines tieferen Humanismus. Die Chancen einer echten Filmkultur selbst wären in Frage gestellt. Bevor wir resignieren, wollen wir uns die Argumente noch einmal anschauen.

Die Feststellung (angenommen, sie treffe auch im Jahre 1960 noch zu), moderne religiöse Künstler hätten alle andern Kunstformen, nur nicht diejenige des Films als Ausdrucksart gesucht, kann beweisen, daß der Film noch eine sehr junge Kunst ist, daß der menschliche Genius sich dieses neuen Ausdrucksmittels noch nicht souverän und gemäß dessen Eigengesetzlichkeit zu bedienen versteht. Darf ich aber fragen: Ist frühkarolingische Sakraldarstellung ein vollendeter Ausdruck des christlichen Geistes gewesen? — Ich glaube ganz einfach, der Film steht noch nicht genügend in unserer Bildungs- und Kulturtradition, und darum sind die Künstler noch so wenig mit ihm vertraut. Und immerhin: wir haben heute ein Werk wie «Le journal d'un curé de campagne» und andere mehr!

Bei der Frage, ob jemals ein Film der Menschheit eine neue Idee, eine neue Geistigkeit gebracht hätte, darf zuallererst verlangt werden, daß man die andern Künste in der gleichen Zeitspanne verfolge und feststelle, was sie als Plus an Wahrheit und schöpferischen Werten in den geistigen Haushalt der Menschen hineingeliefert haben. Ich zweifle nicht, daß es viel ist, aber ebensowenig zweifle ich, daß man zwischen einer Unmenge von Werken unterscheiden müßte, deren neue Geistigkeit nur sehr bedingt eine Wertvermehrung in diesem Haushalt bewirkten — und den wenigen Verkündern eines dauernd Neuen. Es wäre dann auf Werke der Filmkunst hinzuweisen, und zwar auch auf solche aus früheren Jahren (Modern times, La grande illusion), deren Humanismus ein Stichwort in die Zeit hinein bedeutete. Zugegeben, diese Werke drohen unterzugehen in der Masse der Serienprodukte. Ist es anders in der Literatur? Und was den Einwand betrifft, der Film, der das Theater abgelöst hätte, sei eine weitere Station auf dem Wege der Entgottung — wird hier nicht dem Film eine innere, konstitutive Schlechtigkeit zugeschrieben, die er höchstens als verführte Kunst hatte? Jedenfalls ist es unrealistisch, den Film als Sündenbock zu isolieren etwa von der Literatur, besonders wenn man anderseits feststellen muß, siebzig Prozent aller Filme seien literarischen Motiven nachgedreht.

Kommen wir zum Argument, das nun direkt den religiösen Film trifft. Er habe nicht die Fähigkeit der Abstraktion, er bleibe in der Fülle des Sinnenfälligen stecken: Kunst ist, wenn man wegläßt, aber der Film läßt nichts weg. Die Entgegnung kann heute nicht mehr schwerfallen. Es gibt Werke von hoher künstlerischer Askese, es gibt Filmstile! Wir brauchen dabei nicht bloß etwa an Bresson, den «Jansenisten» unter den Regisseuren, zu denken, sondern können die Meister des Neorealismus — und im übrigen die Namen vieler anerkannter Künstler — zitieren.

Übrigens gesteht auch Arnet dem Film die Möglichkeit der indirekten Darstellung des Religiösen zu. Er sieht sie in einem Film, «der das Religiöse im Leben eines einfachen Menschen oder eines Volkes spiegeln läßt ...» «Der Film soll nicht das Gotteserlebnis selber, sondern seine Auswirkung und Nachwirkung im Leben des Gotteserlebers zeigen.» So kann der Film seine sittliche Funktion erfüllen, ein eigentliches Medium der Verkündigung ist er nicht: «... nicht die Verkündigung des göttlichen Bildes, sondern einzig und allein des göttlichen Wortes ist und bleibt oberstes protestantisches Gesetz.»

Im Protestantismus ist in den letzten Jahren, wie etwa Diskussionen um die Mosesstelle: «Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen ...» zeigen, eine neue Wertschätzung von Bild und Symbol zu verzeichnen. Auf katholischer Seite bestand hier keine grundsätzliche Schwierigkeit. Papst Pius XII. stellte in seinen bekannten Ansprachen von 1955 über den Film zwar die Frage: Ist es erlaubt, bei Spielfilmen einen religiösen Stoff zu verwenden? — gibt aber sofort die Antwort, «... daß nicht einzusehen ist, warum derartige Stoffe aus prinzipiellen Erwägungen ausgeschlossen werden sollten».

Die Frage «Wie soll der Film das Religiöse gestalten?» ist damit allerdings noch nicht positiv beantwortet. Wenn sie uns unvorbereitet trifft, werden wir wohl spontan zu Postulaten kommen, wie: «Der religiöse Film muß echt sein». Darin spürt man vor allem den Protest gegen Beispiele religiöser Filme, die eben diesen Echtheitseindruck nicht machten. Was aber bringt ihn hervor?

Amédée Ayfre faßt seine Untersuchungen in die Forderung zusammen, der religiöse Wert verlange in der Darstellung nach einem adaequaten «milieu-moyen». Unter «milieu» versteht er einen konkreten Lebensraum. Er meint nun: es besteht eine unlösbare Bindung zwischen dem Religiösen und diesem Raum. Tatsächlich existiert es für uns Menschen nie losgelöst von unsern irdischen Lebensbedingungen (gleichsam in Reinkultur), es äußert sich immer in einem Milieu, in einem Kontext historischer, sozialer, psychologischer Art. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß das selbst für das Wunder gilt: es ist nie ein Blitz aus heiterem Himmel, sondern als Zeichen an die Menschen in einem menschlichen Lebenszusammenhang eingebettet. Der Inkarnierung in einen solchen konkreten, «natürlichen» Boden entspricht dann in der filmischen Erfassung eine dazu passende Art der Gestaltung, ein künstlerischer Stil. Der Stil ist vergleichbar einem photographischen Filter, der einerseits etwas von der (äußeren, sinnenfälligen) Realität absorbiert, verhüllt — aber gerade so das Wesentliche, auf das es ankommt, den Geist, zur inneren Anschauung bringt, ihn enthüllt. Die Photographie ist ein zu scharfer Zugriff in die Vielfalt der äußeren Erscheinungen, als daß sie ohne künstlerische Transposition angewendet werden dürfte. Das Religiöse wird erst «sichtbar» in der Anwendung der ihm entsprechenden Optik («moyen»). Eine kurze Gegenüberstellung zweier Filmschaffender mag die Forderungen A. Ayfre's verdeutlichen.

Cecil de Mille ist der unerreichte Regisseur historischer Riesengemälde. Am bekanntesten sind seine Film mit religiösen Themen. In «The ten Commandments» von 1956 etwa will er uns Leben und Werk des Moses vor Augen führen. Dieses historische Interesse kann durchaus zu einem geeigneten «Milieu», zu einem lebensecht akzentuierten Wirklichkeitsausschnitt führen und den konkreten Rahmen bilden für die Behandlung eines religiösen Themas. Allerdings braucht

es viel Geist, um den Geist einer Epoche zu ahnen, das tote Arsenal der Vergangenheit zu sichten, zu ordnen, die Kraftlinien des geistigen Geschehens zu erspüren. Hier müßte die Art, in der die Geschicke des Moses und seines Volkes dargestellt werden, die religiöse Bedeutung der Ereignisse zum Bewußtsein bringen. Zweifellos imponieren uns der Sinn De Milles für großartige Dekoration, die Fähigkeit, große Spielermassen optisch wirksam einzusetzen. Ist das schon religiöser Stil? Wo tritt hier der ordnende Geist in Erscheinung – holt das Bedeutungsvolle aus der erdrückenden Fülle der Bilder, Episoden und Ereignisse? Verliert sich nicht jede Innerlichkeit in diesem Riesenbilderbogen? Man kann entgegenhalten: das religiöse Element wird doch, im zweiten Teil, sehr deutlich gezeigt (der brennende Dornbusch, die Übergabe der Gesetzestafeln usw.). Leider! So sehr sonst der ganze Film das religiöse Element vermissen läßt, so unhaltbar direkt findet es sich hier, so wenig innerlich vorbereitet und unterbaut. Ein vollständiger Mangel an stilistischer Abstraktion läßt es zu nichts weiter kommen als zu einem Kinderbilderbuch, nur daß es auch in dieser Zweckbestimmung dann viel zu konkret, phantasievergewaltigend wirkt.

De Mille bot den Augen ein Fest. Im Sinnenwirbel, in der ungeheuerlichen Anhäufung historischen Materials ging der Geist unter. Jede tiefere Kristallisation, wenn sie sich auch noch bilden wollte, löste sich sofort wieder auf. Die technischen Möglichkeiten, ungehemmt verwendet, wurden das Grab eventueller künstlerischer Inspiration.

Robert Bresson stellt unter dieser Rücksicht den größtmöglichsten Gegenpol zu De Mille dar. Dabei ist es vielleicht gar nicht so entscheidend, daß er das Religiöse nicht wie De Mille im historischen Kontext, sondern in der Ebene des Psychologischen faßt. Entscheidend aber ist, daß Bresson einen dem Inhalt konformen Stil entwickelt. Das Wort von der «künstlerischen Askese» scheint am besten den formalen Gesamteindruck seines Werkes und insbesondere auch von «Le journal d'un curé de campagne» wiederzugeben.

Die Askese beginnt in diesem Falle mit einer absoluten Treue zum Roman von Georges Bernanos. Die Dialoge werden wörtlich übernommen. Das Tagebuch selbst wird dramaturgischer und optischer Grundbestandteil des Films. Wir sehen es immer wieder. Es wird uns teils direkt im Vorgang des Schreibens vom Schreiber vorgesprochen, teils gelesen. Ereignis und Reflexion über das Ereignis sind gleichzeitig da. Diese Tatsache schafft Tiefenperspektive und einen geistigen Raum: das Feld des inneren Diologs entsteht, das direkt nicht Darstellbare wird indirekt ausgesagt. Das Tagebuch ist so nicht mehr servile Anleihe von der Vorlage, sondern souveräne Stilschöpfung.

Eine strenge Beschränkung zeigt sich in der Bildkomposition. Einmal gibt es kaum Totalen, die situieren: der Eindruck von Einsamkeit und Verlorenheit ist grundgelegt. In jeder Einstellung ist nur das absolut Notwendige gezeigt – im diametralen Gegensatz zu einem Ausstattungsfilm. Umso stärker beginnen die wenigen Dinge zu sprechen, werden zu einer Landschaft der Seele. Da ist der immer trübe, bewölkte Himmel, die schwermütige Landschaft, da ist das ärmliche Pfarrhaus mit der dürftigen Ausstattung, sind die schadhaften Kleidungsstücke des jungen Pfarrers. Nichts ist «schön» – alles führt hin zur Meditation.

Wort und Ton ordnen sich in dieselbe strenge Linie ein. Die Stimme des Geistlichen ist verhalten, der Dialog selbst rar. Die Geräusche: der hohle Schritt beim Rückweg vom Altar, der auf dem Pflaster hallende Hufschlag, ein Hundebellen in der Nacht, das magere Geläut von Kuhglocken während der Unterhaltung mit dem Pfarrer von Torcy in der Feldhütte – vergrößern Einsamkeit und Passion des Pfarrers.

Der ganze Rhythmus ist statisch, die Bewegung gleichsam vom Akt in die Potenz zurückgenommen. Die langen Einstellungen werden kaum durchbrochen von schnellen Wechseln, von Anfang bis zum Schluß herrscht eine angespannte Stille.

Kraft dieser künstlerischen Askese stellt sich eine letzte Innerlichkeit ein, und wir sind vorbereitet, aus dem Briefe des abgefallenen Kameraden die Worte zu

hören, die der Pfarrer von Ambricourt als letzte gesprochen hatte: «Tout est grâce» — Alles ist Gnade. Das Kreuz, das dabei auf hellem Grunde erscheint — es wäre in einem Dutzendfilm ein kitschiger Abgang gewesen —, faßt zwingend glaubhaft die Aussage des Ganzen noch einmal ins Symbol zusammen.

*

Jean Epstein, der bedeutende französische Regisseur und Filmtheoretiker, glaubte im Film, als einer dynamischen Kunst, eine Realität von luziferisch-diabolischem Wesen sehen zu können (er wertet die Ausdrücke positiv). «Gott ist die Kraft des Gewesenen, das Gewicht des Erworbenen, der bewahrende Wille des Vergangenen, das sich behaupten will, unbeweglich sowohl in der Gegenwart wie in der Zukunft... Gott verbietet und straft, im Namen einer andern Kraft, derjenigen des Beharrungsvermögens, der statischen Maße, der ins Maß gebrachten ausgewogenen Ruhe des Universums.» Epstein geht hier von einer bestimmten Auffassung von Religion aus, und die so definierte Welt des Religiösen sieht er in einem unvereinbaren Widerspruch zum Wesen des filmischen Ausdrucks. In diesem Gottesbegriff wird nun allerdings kein Christ den Inhalt seines eigenen Glaubens erkennen wollen. Aber Epstein mag uns doch zeigen, was bei allen Diskussionen um den religiösen Film immer wieder die Grundfrage sein wird: die Frage nach dem Gottesbild unserer Zeit. Das religiöse Leben und die Nachbildung dieses Lebens im Film hangen davon ab. Ist unser Gottesbild heute nicht oft noch so vage und ohne Kraft (wenn nicht sogar ein altes Zerrbild), daß der Anreiz und der Mut fehlen, es in der konkreten Kunst des Films zu gestalten? Unser Gott ist doch auch der Gott der ungeheuren Entwicklungen im inneren und äußeren Leben der Menschheit von heute und morgen — und diesen Gott gälte es zu zeigen und im Leben wirksam werden zu lassen! Das ist eine Forderung an den Christen im Zuschauerraum wie an den Christen hinter der Kamera. Erst ein wirklich zeitgemäßes Christentum wird den zeitgemäßen religiösen Film möglich machen und der Forderung Hans Urs von Balthasars genügen (Die Gottesfrage des heutigen Menschen, S. 137): «So hat auch das Gottesbild unserer Zeit einen Stil, und der Christ müßte ihn erkennen und sich in ihm auszudrücken wissen. Und dies nicht eigentlich von außen, diplomatisch und apologetisch, sondern von innen: als das Kind dieser Zeit, das teil hat an der Lage, an Not und Reichtum der Epoche, und das dennoch aus dem Schatz der ihm anvertrauten Offenbarung Gottes ‚Neues und Altes' zu ziehen weiß (Matthäus 13, 52), um sie zu deuten und sich und ihr zu helfen.» SB

Zum Studium des Themas: 1. Die Redaktion des «Filmberater» verleiht an Referenten einen zwanzigminütigen Stummfilm (16 mm), der Ausschnitte aus religiösen Filmen der Jahrhundertwende enthält (Moses — Leben Jesu — der heilige Franz von Assisi). Miete Fr. 10.—.

2. Literatur: Papst Pius XII., Ansprachen vom 21. Juni und 28. Oktober 1955 an die Vertreter der Filmwirtschaft (in «Dokumente katholischer Filmarbeit», Düsseldorf, Verlag Haus Altenberg, 1956). — Charles Ford, Der Film und der Glaube, Nürnberg, Glock und Lutz, 1955 (eine nicht sehr gute Übersetzung aus dem Französischen). — Waltermann Leo, Kino, Kunst, Kolportage, Säckingen, H. Stratz, 1953 (mit einer ausführlichen Analyse von «Le journal d'un curé de campagne»). —

Edwin Arnet, Das Religiöse im Film, Aufsatz in «Filmfragen», herausgegeben von der Protestantischen Filmgemeinde Zürich, Wanderer-Verlag, 1942. — Mgr. Dr. Jean Bernard, Religiöse Werte im heutigen Spielfilm, Köln, Katholische Film-Korrespondenz Nr. 2 und 3/4, 1960. — Amédée Ayfre, Dieu au cinéma, Paris, Privat — Presses Universitaires de France, 1953. — Henri Agel, Le cinéma et le sacré, Coll. 7e Art, Paris, Ed. du Cerf, 1953.

Bibliographie

Wir vom Film, 1300 Kurzbiographien aus aller Welt, mit rund 10 000 Filmtiteln; Herder-Bücherei, Herausgeber Charles Reinert, Redaktion Hanspeter Manz und Theo Maria Werner, Freiburg im Breisgau, Herder Verlag, 488 Spalten, Fr. 2.55.

Das vorliegende, langerwartete Werk steht in der Nachfolge des 1946 vom selben Herausgeber besorgten «Kleinen Filmlexikon» (Benziger Verlag, Einsiedeln). Es wurde diesmal der Stoff in zwei Teile aufgeteilt: im «Lexikon des Films A—Z», das noch zu erwarten ist, sollen die Fachausdrücke und grundsätzlichen Artikel Platz finden, während hier die biographischen Angaben gesammelt wurden. Die Zweiteilung erscheint sinnvoll nicht nur, weil damit die Veröffentlichung in einer allen zugänglichen Taschenbücherreihe möglich ist, sondern vor allem auch im Hinblick auf Neuauflagen des rascher wechselnden biographischen Teils.

Wenn man die Schludrigkeit kennt, die noch oft in informatorischen Angaben über die Welt des Films herrscht, so überzeugt man sich dankbar, daß hier die größte Anstrengung unternommen wurde, Daten, Namen und Titel exakt zu ermitteln. Es ist dies ja in der Welt des Films viel schwerer als in andern, seit vielen Jahrzehnten durcharchivierten und von vielen Forschern gleichzeitig bearbeiteten Wissensgebieten. Selbstverständlich kann bei den Zehntausenden von Angaben nicht absolute Makellosigkeit erwartet werden. Ein Film (Der Kaiser und die Nachtigall, von Jiry Trnka) mag einmal falsch datiert sein — im Ganzen aber, so scheint uns, liegt der Zuverlässigkeitsgrad weit über den bisherigen Publikationen ähnlicher Art.

Selbstverständlich mußten bei einem Lexikon dieses Umfanges Stoffbeschränkungen in Kauf genommen werden. Man entschied sich für eine Auswahl der bedeutendsten Darsteller, Regisseure, Produzenten, Autoren, Filmkomponisten, Filmtechniker und Erfinder. Filmarchitekten und Ausstattungskünstler wurden nicht berücksichtigt. Unter den Angaben über die einzelnen Filmschaffenden konnte nur bei den wichtigsten Regisseuren Vollständigkeit erstrebt werden (und auch hier nur dann, wenn die Zahl der Filme nicht sehr groß war, wie z. B. bei John Ford). Im allgemeinen finden sich: der erste (bemerkenswerte) Film, die wesentlichen Werke der ganzen Schaffensperiode, die Filme der letzten Jahre in möglichster Vollständigkeit. Dank dieser weisen Beschränkung ist ein Werk entstanden, das auf knappem, übersichtlichem Raum eine wesentliche Information bietet. Erstaunlich, welche Fülle von Angaben sich in diesem Taschenbuch finden! Außer den gewöhnlichen Informationen (Daten, Geburtsort, Ausbildung, Filme) sind der Hinweis auf einen bedeutenden Lehrer und auf eine evtl. erschienene Biographie besonders bemerkenswert.

Wie immer in solchen Fällen, kann man über die Auswahl sekundärer Namen verschiedener Meinung sein. Hier stellt sich etwa die Frage, wieweit die (aus verständlichen Gründen unumgängliche) besondere Berücksichtigung deutscher und österreichischer Filmschaffender das objektive Wert-Gleichgewicht stören könnte. Indes wird der Leser, der nicht Spezialstudien betreibt, keinen wirklich wesentlichen Namen vermissen. Gegenüber den ähnlichen Veröffentlichungen der letzten Jahre fällt auch in bezug auf die Auswahl auf: hier wurde nach inneren Kriterien ausgewählt und nicht nach dem Geschmack des Sensationspublikums. Endlich kommen auch einmal in einer für weite Verbreitung bestimmten Übersicht die entscheidenden Leute hinter dem Scheinwerfer zur Geltung.