

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1978)
Heft: 3
Rubrik: Berichte/Kommentare

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 28.03.2025

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

rer Demokratie durchblicken, deren Gesetze in gewissen Fällen nichts als das Abbild einer verhetzten, verunsicherten und engstirnigen Volksmeinung sein mögen. Und ähnlich wie in den Filmen Alain Tanners strotzt es in den verschiedenen Dialogszenen von kleinen, ironischen Seitenhieben auf die politische Landschaft in der Eidgenossenschaft.

Es entsteht so das Portrait eines Staates und seiner Bürger, der bürokratischen Strukturen und politischen «Sachzwänge», das etwas allzu pointiert und überzeichnet sein mag, das aber durch die Prägnanz der Aussagen, durch das Aufgreifen schon bekannter, gesellschaftlicher Phänomene richtig betroffen macht. Und weil all dies so plausibel tönt, weil alles wirklich mal so sein könnte, erfüllt das Hörspiel noch einen weiteren Zweck: Es wird sozusagen zu einem Stück praktischer Öffentlichkeitsarbeit, welches möglicherweise mithilft, die Einführung der Todesstrafe in der Schweiz zu verhindern. Denn jedem Hörer dürfte bei dieser Thematik klar geworden sein, dass es besser ist, wenn der Staat niemals einen Mörder suchen muss.

Ueli Spring

BERICHTE/KOMMENTARE

Liebeserklärung an Charlie, den Tramp

Charles Chaplin 1889–1977

Chaplin – eine der stärksten Persönlichkeiten, denen ich in meinem Leben begegnet bin und zweifellos einer der grössten Wohltäter in dieser von Angst verfolgten Epoche.

Albert Einstein

In München, in Stuttgart, in Heidelberg und anderen Städten läuft jetzt der Film «Goldrausch». Wenn man abends an den Kinos vorübergeht, hört man, bis auf die Strasse hinaus, die armen, unterernährten, tiefbekümmerten Bayern, Schwaben und Badenser so laut lachen, dass die Trümmer in der Nachbarschaft wackeln.

Erich Kästner (1945)

Charlie Chaplin als Christus? Die Frage ist gewissenhafter Prüfung wert.

Hans Wickihalder (1927)

Über Chaplin lässt sich nichts Neues sagen, was ihm gerecht würde und nicht zugleich banal klänge.

René Clair (1931)

Über Charles Chaplin, der nun tot ist, zu schreiben, fällt mir schwer. Ich kannte ihn nur in seinen Filmen, und über die scheint alles geschrieben zu sein, was es zu schreiben gibt. George Bernhard Shaw nannte ihn «das einzige Genie, das der Film je hervorgebracht hat», und Mack Sennett, Buster Keaton, Sergej Eisenstein, René Clair, Jean Renoir, Jean Cocteau, Hans Richter, Bert Brecht, Kurt Tucholski, Béla Balász, Herbert Jhering, André Bazin, Georges Sadoul, Pierre Leprohon und viele andere haben mit aphoristischen Sätzen, gescheiterten Artikeln und tiefeschürfenden Studien verschiedene Perspektiven und vielseitige Aspekte in Chaplins Werk aufgespürt und dargelegt. Und in seiner Autobiographie hat Chaplin selber das Bild gezeichnet, das er von sich der Nachwelt überliefern wollte. Charles Chaplin hat den märchenhaften Aufstieg aus dem Elend der Londoner Slums zum weltberühmten Star, Vater einer vielköpfigen Familie und zum reichen Villenbesitzer am Genfersee geschafft, er hat



Charles Spencer Chaplin in «The Circus».

Glück, Ehre und Ruhm genossen, er wurde geadelt und ertete Anerkennung und Liebe, aber er hat auch Affären und Skandale durchlitten und Ablehnung, Anfeindung, Verfolgung und Hass erfahren. Er hatte vertrauten Umgang mit den Grössen und Berühmtheiten der Zeit, mit Churchill, Roosevelt, Nehru, Tschou En-lai, Gandhi, Einstein, Picasso, Casals, Thomas Mann – aber von Millionen *geliebt* wurde er als Charlot, der Tramp. Ihn hat man überall auf der Welt verstanden, ohne Erklärungen, Schriften und Literatur. Charlots Sprache war und ist universell – «Esperanto des Lachens» hat sie Jean Cocteau genannt. Und erst jetzt, nach seinem Tod, wird man sich bewusst, dass fast alle seine Filme Erfahrungen seines Lebens und seiner Zeit reflektieren – «The Kid» ebenso wie «A King in New York», «The Gold Rush» wie «Limelight», «Modern Times» wie «Monsieur Verdoux», «The Circus» wie «City Lights» und «The Great Dictator». Er war nicht einfach ein Spassmacher, sondern ein grosser Clown und weiser Narr, der seiner Zeit einen lachenden und weinenden Spiegel vorhielt.

★

Ich scheue mich, über Chaplin zu schreiben, weil ich das Gefühl habe, etwas von mir selber preisgeben zu müssen. Dass ich an dieser Stelle überhaupt schreibe, hat nicht zuletzt etwas mit Charlie, dem Vagabunden, zu tun. Denn mein Interesse für und meine Faszination durch den Film hat mit Chaplin begonnen: Vor rund dreissig Jahren, noch im Primarschulalter, habe ich jeweils an der Fasnacht und an der Kirchweih im Jugendhaus in Schwyz die ersten Chaplin-Filme gesehen: «His New Job», «The Champion», «The Tramp», «The Fireman», «The Vagabond», «The Pawnshop», «Easy Street», «The Cure», «The Immigrant», «The Adventurer», «Shoulder Arms» und andere der zwischen 1915 und 1923 bei den Firmen Essanay, Mutuals und First Artists entstandene Filme mögen darunter gewesen sein. Bilder und Szenen wie etwa des Vagabunden Kampf mit dem riesigen, bulligen Gauner in «Easy Street», den er endlich überwältigt, indem er ihm eine Gaslaterne über den Kopf stülpt, haben sich mir unauslöschlich eingepägt und wurden zu einem unverlierbaren Bestandteil meines persönlichen «imaginären Museums». Laurel und Hardy oder deutsche und österreichische Försterfilme und Bauerndramen mit nächtlichen Gewittern und rauschenden Wildbächen beeindruckten mich zwar auch, bewirkten jedoch nie die glei-

che Anteilnahme und Begeisterung wie der kleine Charlie. Da wurden die ersten Vergleiche gezogen, die ersten filmischen Wertmassstäbe gebildet, die Liebe zum Film eingepflanzt, die mich in meine heutige Tätigkeit führte. Daran ist bei mir und wohl vielen tausend anderen Filmfans in erster Linie Chaplin «schuld».

★

Die ganze Welt kennt Chaplin als den Tramp und Vagabunden mit Melone, Schnurrbärtchen, Bambusstöckchen, abgewetztem Frack, Schlotterhosen und zu grossen Schuhen. In dieser schäbig-eleganten Montur watschelt er über die Leinwand, ein Asozialer und Ausgestossener, ein armer Kerl, der so gern ein Gentleman, reich und erfolgreich sein möchte, von Heldentaten träumt, aber immer alles falsch macht, hilflos ist, sich nur schlecht zu wehren weiss, unter die Räder gerät und doch immer wieder seine Gegner überlistet und an der Nase herumführt. Den Beschimpfungen und Bosheiten der Menschen hat er nichts als ein hilfloses Heben der Augenlider und der Schultern entgegenzusetzen – ein ewiger Jude, ein David im Kampf gegen alle Goliaths der Zeit und der Gesellschaft und ein trampender Don Quijote. Die kleine watschelnde Gestalt mit dem traurigen Gesicht, in das manchmal Liebe und Hoffnung ein Lächeln zaubern und das auch diebische Schadenfreude und listige Schlauheit in Bewegung setzen, gehört keiner Nation an und lässt sich von keiner Ideologie vereinnahmen. In «The Pilgrim» (1923) wandelt er auf der Grenzlinie zwischen den USA und Mexiko entlang, mit dem einen Bein in diesem und mit dem andern in jenem Land – unerreichbar für alle Gauner, Polizisten und Verhinderer der Welt.

★

Chaplins Vagabund sieht die Welt mit den Augen eines Kindes, das all die liebenswerten Züge und lästigen Unarten eines jungen Menschen oder herrenlosen Hundes aufweist. Chaplin besass die unnachahmliche Gabe, auf kindliche Weise zu sehen und zu reagieren. «Darin liegt Chaplins Geheimnis, das Geheimnis seiner Augen. Darin ist er unerreichbar, das ist seine Grösse» (Eisenstein in seinem Aufsatz «Charlie the Kid», 1936). Aber es ist nicht der Blick eines unschuldigen Kindes, sondern der eines frühreifen Kindes, das bereits alle Höhen und Tiefen des Daseins durchmessen hat. Ein Charakterzug der meisten Gestalten Chaplins ist ihre Ängstlichkeit. Wann immer eine Respektsperson auftaucht – Offizier, Polizist, Pfarrer, Vorgesetzter, Aufseher, Athlet –, Charlot erschrickt und nimmt Reissaus, weil er sich schuldig fühlt. Die Schuld, an der die Gestalten Chaplins leiden, «ist nicht zufälliger, sondern wesentlicher, vom Schicksal bestimmter Charakterzug. Chaplin hat denn auch in keiner Rolle versucht, Schuldgefühle durch die *individuelle* Entwicklung zu motivieren. Das Individuum ist in Schuld geboren, und Chaplin gestaltet in jeder Rolle solch schuldbedingtes Schicksal. Seine Kunst offenbart den Menschen im Kampfe gegen die Schuld. Es ist der Kampf, den jeder dieses Geschlechtes kämpft, aber keiner mit jenem Heldentum von Armut und Güte, das ihn der realen Welt in diesem grotesken Ausmass entfremdet. Über diese Weltfremdheit Chaplins belustigt sich – im Film – und spottet die Gesellschaft, und sie gleicht dadurch jenen Völkern, die ihre Sünden auf Götzen abzuwälzen und dann diese Götzen für ihr sündhaft Dasein auszupeitschen pflegen. Chaplins Gestalten sind die ‚Auserwählten‘, mit deren Erniedering das ganze Geschlecht sich erhöhen will. Und deshalb herrscht um Chaplin die Atmosphäre grenzenloser *Einsamkeit*: Er spielt die Passion dessen, den die Gesellschaft ausgestossen, auf dass sie es wagen kann, den ersten Stein auf ihn zu werfen» (Hans Wickihalder, Zürcher Theaterkritiker, in dem 1927 erschienenen Essay «Charlie Chaplin als Christus?»). Aber der Vagabund lässt sich nicht unterkriegen, er setzt sich immer wieder zur Wehr. Da er einem offenen und ehrlichen Kampf kaum gewachsen ist, greift er zur List, zur Verschlagenheit, und manchmal lächelt ihm auch die Gunst des Schicksals. In dieser Figur mit ihrer Angst, ihrem Schuldgefühl, ihrer Unterlegen-

heit und ihrem unberechenbaren Widerstandswillen erkennen wir uns alle, die Kleinen und Schwachen, die Verstossenen und Verachteten dieser Welt. Charlot kämpft für uns alle stellvertretend den Kampf gegen die mächtigen Windmühlen der Gesellschaft, der Technik, der Wirtschaft und der Politik. Gegen alle Tücken der Objekte und der Verhältnisse ist er (fast) immer der Gewinner, der schliesslich auf einer unendlichen Landstrasse dem fernen Horizont der Hoffnung und Verheissung entgegengeht (Schlussbild in «Modern Times»).

★

Charles Chaplin braucht keine Nachrufe, die sein Werk würdigen und für die Nachwelt festhalten. Er lebt in seinen rund 80 Filmen weiter. Viele von ihnen waren seit langem nicht mehr zu sehen, und noch sind einige Kilometer Film mit unveröffentlichten Werken und Szenen, die nicht in die endgültigen Filmfassungen aufgenommen wurden, zu entdecken. Solange Chaplins Filme gezeigt werden, lebt er weiter. Auch meine Kinder lieben ihn. Ihnen werden noch viele Generationen folgen.

Franz Ulrich

Leben und Film als Einheit

Zum Tod von Howard Winchester Hawks

Es hat lange Zeit zum guten Ton der angeblich aufgeklärten Filmkenner gehört, Leute wie Howard Hawks (oder Huston, Walsh, Vidor usw.) in den grossen, verachteten Topf der Handwerker Hollywoods zu werfen und in ihnen die fraglosen Routiniers zu sehen, die an irgendwelche Stoffe rühren. Doch wo flüchtige Ambitionen und Moden verschwinden, wie sie gekommen sind, haben just diese Regisseure ihren Platz behauptet, an Wertschätzung gewonnen: bloss durch ihre Präsenz, deren äusserliche Einfachheit und Klarheit weit mehr Intelligenz und Wissen verraten als jeder ideologisch oder intellektuell aufgeladene Zeitkonformismus.

Howard Winchester Hawks, der zeitweise selber als Pilot und Autorennfahrer sein Brot verdiente, hat keine Mode gekannt. Sein durchdringender Blick auf die selber erfahrene Welt und auf ein in seiner Gesamtheit erfasstes Leben genügte, um der Zeit zu trotzen: um heute als moderner, zeitgenössischer Autor zu wirken. Daher fallen einem bei Hawks auch keine Philosophien und Botschaften ein; zwar gibt es bei ihm eine moralische Überzeugung und ein künstlerisches Prinzip: Doch beide erscheinen in physischer, konkreter Form. Das Aristokratische zeigt sich in der Gestalt eines hemdsärmelig gekleideten Bauern.

★

Howard Hawks, am 30. Mai 1896 in Goshen (Indiana) geboren, ist ein Autor: trotz seinen – scheinbar – kaum zu vereinbarenden Stoffen und Milieus, die er behandelt hat. Ihm verdankt man kaum zu übertreffende Komödien, Abenteuerfilme, Western und Thriller; Filme über Flieger und Jäger, Rennfahrer und versponnene Wissenschaftler, über Gangster und Angler, Welterfahrene und Weltferne, Materialisten und Idealisten. Doch in jedem noch so verschiedenen Genre erkennt man dieselbe Persönlichkeit, bricht sich dasselbe Ineinander von Ernst und Spiel, Tragödie und Komödie, Aktion und Entspannung. Hawks hat Filme geschaffen, wie er geatmet hat; Konzessionen gab es keine, mag es ihm auch nicht jedesmal gelungen sein, ein mässiges Szenario zu einem grossen Film zu machen. Und er hat sich für Figuren interessiert, die ebenfalls zu keinen Konzessionen bereit waren: für Menschen, die sich durch die Tat beweisen und durchbeissen. Wer Wort und Handlung nicht zu einem machte, hatte bei Hawks keinen Platz.

Im Mittelpunkt aller Hawks-Filme steht aber nicht das Abenteuer als rasante Aktion,



Zu Howard Hawks unvergesslichen Filmen gehört «The Big Sleep» nach Raymond Chandler und mit Humphrey Bogart als Privatdetektiv Philipp Marlowe.

sondern der Mensch: der permanente Kampf, die Selbstdefinition durch die täglich geforderte Entscheidung. Nicht das Ausgefallene, mit dem sich heutige Action-Streifen brüsten, interessierte Hawks, sondern das Alltägliche, höchstens das Allgemeine im Besonderen. Der Kampf stellt den Einzelnen der Natur, der Gefahr und dem Feind gegenüber, gewiss, doch ganz zuerst gilt der Kampf sich selber. Dass Hawks der Freund Hemingways war, erklärt sich so selbst. Dass er aber auch der Freund Faulkners war, geht erst aus der näheren Betrachtung der Hawks-Filme hervor: aus der Würdigung der epischen Betonung und der ethischen Intensität. Und so muss auch der Zug zum Heldenhaften, den man Hawks oft voreilig angekreidet hat, interpretiert werden: Er entspricht dem Vertrauen in die menschliche Widerstandskraft und Stärke. Diesen Optimismus braucht man nicht zu teilen, aber er ist typisch für das Amerika von Hawks und Ford: für ein Amerika, das sich seiner «Elemente Erde und Gewehr» (Hawks) nicht schämte und das seiner sicher war. Hawks zielte daher weniger auf das Heroische als auf das Exemplarische.

Hawks' Filme sind von brillanter Intelligenz, aber ohne intellektuelle Präention. «Ich liebe diese Etiketten ‚Tragödie‘, ‚Komödie‘ usw. nicht», meinte er. Ihn interessierte das Leben und der Film als Ganzheit – und als Spiel, «von dem alle Betrüger ausgeschlossen werden müssen.» Was dabei zählt, ist die Freundschaft, das, worauf sich bauen lässt. Ohne Präention war Hawks auch, was die Geschichten, die zu erzählen waren, betraf. Für ihn war jede Story eine alte Geschichte. Entscheidend war nur, wie sie erzählt wird. So variierte er den einen Stoff gleich dreimal: in «Rio Bravo», «Eldorado» und «Rio Lobo». Originalität um jeden Preis war ihm suspekt; Unterhaltung stand bei ihm im Vordergrund, doch er trennte sie nie von der Kunst. «Einen neuen Film macht man», so Hawks, «indem man die Personen, ihre Haltung und die Bezie-

hungen zwischen ihnen verändert.» Für Hawks waren Mensch und Aufgabe im Leben gegeben: Ihn interessierte die Art, wie der einzelne sein Ziel erreicht – besonders dann, wenn (etwa in seinen Komödien oder in «The Big Sleep») die Gesellschaft alles daran setzt, um die individuelle Anstrengung oder Selbsterfüllung zu hintertreiben. Dieser Aspekt darf bei Hawks nicht erstaunen: Denn sein kritischer, oft ironischer Blick hat den gesellschaftlichen Hintergrund nie idealisiert. Nur hat ihn mehr als jedes Programm der einzelne, der sich in der Dauer einrichtet, interessiert: Das, was Professionelle des Lebens mit ihrer Arbeit – und ihrem Leben – tun. Darauf weisen auch Tavernier und Coursodon in «30 ans de Cinéma Américain» (1970) hin: Ein unübertrefflicher Profi beurteilt andere Profis, mit Bewunderung, aber auch mit Strenge, ja Kleinlichkeit.»

*

Hawks' Grösse in der Einfachheit zeigte sich auch in seinem Fabuliervermögen, in der völligen Entspanntheit des Erzählens, in der haushohen Überlegenheit gegenüber jenen, die Aktion zum Spektakel, eine Aufnahme zum Kunstgewerbe und die Dramaturgie zum Puzzle machen. Wenn bei Hawks eine Viehherde einen Fluss durchquert, so ist das ebenso atemberaubend wie ein tödliches Duell; eine Landschaft ist so intensiv wie die nächtliche Verfolgung von Gangstern. Dazu Jacques Rivette in «Les Cahiers du Cinéma», Nr. 23: «Wenn es also stimmt, dass Faszination aus Extremen erwächst und aus allem, was Mut zum Exzess hat, dann bietet jeder Film von Hawks der Schönheit zunächst nur diese ruhige und sichere Bestätigung, ohne Umkehr und Reue. Er beweist Bewegung durch Gehen, Existenz durch Atmen. Was ist, ist.» Insofern ist Hawks' Tod symbolisch. Filme, grosse Filme waren von ihm seit 1970 nicht mehr zu erwarten. Sein physisches Verschwinden aber macht, schmerzhaft genug, deutlich, wie arm der amerikanische Film, der Film überhaupt geworden ist durch das Verstummen von Regisseuren, die zu überlegen und zu erfahren waren, um eigene Unlust und Grenzen hinter intellektueller Anmassung und Mode zu verbergen.

Die Lektion von Hawks aber bleibt: durch den fast unglaublichen Zusammenhang des Gesamtwerks, durch die exemplarische Stimmigkeit der Handlungen. Bei Hawks schien einfach alles richtig: in der schlackenlosesten Form. Das ist nicht Illusion, nicht Routine: sondern das Resultat eines Mannes, der genau zu beobachten und Gesehenes zu verstehen wusste. Dadurch wurde bei ihm selber die Ruhe dynamisch, scheinbare Monotonie spannend. Man spürt in seinen Filmen das Gewicht des Ungesagten, oft kaum Angetönt: die Präsenz der Ganzheit, die oft zu einer einzigen Geste, zu einer einzigen Replik verdichtet wurde. Das Detail spiegelt jederzeit das Ganze, und dieses Ganze ist stets mehr als die Summe der sichtbaren Einzelteile. Dies alles war unter anderem daher möglich, weil Hawks stets nur von dem sprach, was er selber genau kannte: «Ich wäre völlig unfähig», so Hawks, «einen Film über einen Büroangestellten zu machen: Ich wüsste nicht, wie ich mich ihm nähern müsste.»

Bruno Jaeggi

Reorganisation der SRG-Trägerschaft: Vollendungsphase

ZF. Die Reorganisation der Trägerschaft der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), im Jahre 1972 begonnen, ist in die Realisierungsphase gelangt. Am 14. Dezember 1977 hat der SRG-Zentralvorstand den Schlussbericht zur Reorganisation der Trägerschaft bereinigt und einstimmig angenommen. Das vollständige Dokument ist kürzlich der Presse bekanntgegeben worden. Viel Neues enthält der Schlussbericht allerdings nicht. Er stützt sich im wesentlichen auf den Bericht einer Ad-hoc-Kommission, der schon Mitte September 1976 vorgelegen hatte und der anfangs 1977 in verschiedenen Trägerschafts-Gremien diskutiert wurde. (Die

Kommentierung in ZOOM-FILMBERATER 3/77, Seite 2, behält deshalb nach wie vor ihre Gültigkeit.)

Die Trägerschaft repräsentiert innerhalb der SRG die Öffentlichkeit. Eine effiziente Wahrnehmung dieser gesellschaftspolitischen Funktion soll durch verschiedene Massnahmen sichergestellt werden: durch vermehrte Öffentlichkeitsarbeit und eine gezielte Informationspolitik, durch Verbesserung der Repräsentativität der Trägerschaft, durch eine klare Regelung des SRG-internen Beschwerderechts, durch Publikumsforschung (dass Publikumsforschung nicht die Aufgabe der Trägerschaft sein kann, scheint dem Zentralvorstand offenbar völlig fremd zu sein.). Auf der lokalen Ebene, auf der Ebene der Mitgliedergesellschaften also, soll das Prinzip der «offenen Tür» zur Anwendung gelangen, um dem Postulat nach Erfassung möglichst grosser Bevölkerungskreise nachzukommen. Während auf der regionalen Ebene der Schwerpunkt bei den Programmfragen liegt, wird auf nationaler Ebene mehr Gewicht auf unternehmerische Probleme gelegt. In allen Organen der Trägerschaft soll eine Altersgrenze bei 70 Jahren gesetzt werden.

Bereits im Frühjahr soll eine ausserordentliche Generalversammlung die Reorganisationsvorschläge verabschieden und eine Totalrevision der SRG-Statuten beschliessen. Im Anschluss daran können die Beschlüsse verwirklicht werden. Schliesslich müssten auch zwei Bestimmungen der Konzession geändert werden, nämlich Art. 7 über die Zahl der Mitgliedergesellschaften und Art. 9 über die Zahl der vom Bundesrat ernannten Mitglieder in die Organe der SRG.

Bücher zur Sache

Nützliches Lexikon

Buchers Enzyklopädie des Films, C.J. Bucher, Luzern/Frankfurt/M., 994 S., Fr. 98.–

Auf ein umfassendes Filmnachschlagwerk in deutscher Sprache hat man schon lange gewartet. Nun liegt es mit «Buchers Enzyklopädie des Films» endlich vor. Der erste Eindruck: ein gewaltiges Buch nicht nur Preis und Gewicht betreffend, denn bei eingehender Prüfung der über 3000 Stichwörter (mit einem Index von 17000 Einträgen) bestätigt sich der erste Eindruck auch bezüglich Umfang, Inhalt und (mit wenigen Einschränkungen) auch der Qualität. Es vereinigt die verschiedensten Filmnachschlagwerke in sich, die dem Filminteressierten bisher zum grössten Teil nur in fremdsprachigen Ausgaben zugänglich waren. Diese Enzyklopädie wird ihrer Bezeichnung durchaus gerecht, sie ist umfassend und bietet sich dem unvorbereiteten Leser als unentbehrliches Arbeitsinstrument an. Das Spezialbuch (beispielsweise eine Filmgeschichte) kann und will diese Enzyklopädie nicht ersetzen, doch in den Quellenangaben, die jedem Artikel beigefügt sind, wird die wichtigste Literatur zum betreffenden Gegenstand angegeben (könnte aber noch ausführlicher sein). Der Umstand, dass auf ein vorliegendes Buch zurückgegriffen werden konnte (auf den «Oxford Companion to Film», hrsg. von Liz-Anne Bawden, Oxford University Press, 1976), wirkte sich auf die deutsche Ausgabe, die unter der Leitung des Filmpublizisten Wolfram Tichy korrigiert, aktualisiert und vor allem im Bereich des deutschen (BRD und DDR), schweizerischen und österreichischen Filmschaffens ergänzt wurde, sehr vorteilhaft aus. So liessen sich die Mängel der englischen Ausgabe zum grössten Teil eliminieren, in einem Umfang, dass sich die nahe Verwandtschaft kaum mehr feststellen lässt. «Buchers Enzyklopädie des Films» ist nun ein Lexikon, das nicht nur Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Komponisten, Produzenten, Drehbuchautoren und Filmtheoretiker einschliesst, sondern auch Fachausdrücke erklärt, in kur-