

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 23 (1971)
Heft: 8

Rubrik: Filmkritik

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: 30.03.2025

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

FILM KRITIK

Five Easy Pieces

(Ein Mann sucht sich selbst)

Produktion: USA, 1970
Regie: Bob Rafelson
Kamera: Laszlo Kovacs
Darsteller: Jack Nicholson, Karen Black, Susan Ansbach, Billie «Green» Bush
Verleih: Vita-Film, Genf

Es ist wohl das Verhängnis dieses Filmes, dass er immer wieder mit Dennis Hoppers «Easy Rider» verglichen wird. Die Gründe dafür sind vielseitig: Jack Nicholson durch seine Rolle als versoffener Anwalt in «Easy Rider» berühmt geworden, ist hier Hauptdarsteller. Er mimt einen Menschen, der aus der Gesellschaft ausgebrochen ist, um sich selber zu finden. Parallelen sind also gewiss da. Aber dennoch dürften gerade jene Filmbesucher, die eine Neuauflage von «Easy Rider» erwarten, kaum auf die Rechnung kommen. «Five Easy Pieces» ist weit weniger spektakulär, eigentlich ohne äusserliche Spannung, viel literarischer. Im Gegensatz zu Dennis Hopper und Peter Fonda entdeckt Jack Nicholson weder ein neues Lebensgefühl noch den nordamerikanischen Kontinent, sondern er sucht seine eigene Persönlichkeit zu erkennen. Diese Forschungsreise nach innen erweist sich in der Folge als ein Drama, an dessen Weg immer wieder die Frage nach dem Lebensinhalt und den sozialen Zuständen steht.

Bobby, am Übergang zur mittleren Generation stehend, hätte sich von seiner Begabung her eine grosse Karriere aufbauen können. Bereits als Achtjähriger konnte er, der Spross einer Musikerfamilie, die fünf leichten Stücke von Chopin am Klavier ohne Fehl und Tadel interpretieren. Doch er kehrt der Musik den Rücken zu. Er spürt, dass der Aufbau einer Karriere, welcher ihm zweifellos geebnet worden wäre, nicht seinen Idealen entspricht. Er fühlt, dass er als Musiker zur perfekten «Vollzugsmaschine» würde, zu einer Art wandelnden Stereoanlage, die ohne persönliches Engagement und unter Ausschluss seiner Gefühle funktioniert. Er würde mit seiner Musik aus diesen Gründen ein Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, ein Rädchen in einem sauberen Uhrwerk. Doch Bobby fordert dem Leben mehr ab als die Bewältigung fünf leichter Stücke. Er sucht Schwierigkeiten, um sie zu bewältigen. Er ist ein Idealist. So treffen wir Bobby denn gleich zu Beginn des Filmes als Arbeiter auf kalifornischen Ölfeldern, also in einer ihm völlig

fremden Umgebung. Sucht er sich mit harter Arbeit und im einfachen Leben des Arbeiters zu bestätigen? Wir wissen es nicht. Es wird nur sichtbar, dass er hier bloss eine neue Form der Bürgerlichkeit kennenlernt: das belanglose Geschwätz seiner Kollegen, die Freizeit in der öden Imbissstube und vor dem Fernsehschirm, das Warten in der Autokolonne nach Feierabend. «Wie Ameisen steht ihr Schlange zu dieser schönen Tageszeit», ruft er einmal erbost aus, und es beginnt ihn auch dieses Leben anzuekeln. Er hat genug von seiner anhänglichen Freundin, die den ganzen Tag den Plattenspieler laufen lässt und Nachtclubsängerin werden möchte, genug auch vom schalen Bier, von seinem Freund, der den idealen Familienvater spielt und in Wirklichkeit ein kleiner Dieb ist.

Nach Hause zurückgekehrt, wo er noch einmal seinen todkranken Vater besucht, findet Bobby auch keinen Halt mehr. Seine Schwester ist hysterisch, sein Bruder und dessen Frau verstehen ihn sowenig wie der gelähmte und taube Vater. Die Musikerfamilie ist ein Ort der Dekadenz geworden, die Beschränkung auf die Kunst ohne Umweltsbezogenheit hat zum Zerfall geführt, der auch in körperlicher, seelischer und moralischer Hinsicht offenbar wird. Bobby bleibt allein die Flucht, zu der ihm ein Fernfahrer verhilft: an einen Ort, wo es sehr kalt ist...

Bob Rafelsons Film bringt die Verzweiflung einer Generation zum Ausdruck, die zu jung ist, um sich mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten abzufinden, aber doch bereits zu alt, um sich in die Ungebundenheit zurückzuziehen. Der sehr stille und feine Film drückt den Verzweiflungsschrei eines Menschen aus, dem seine Umgebung keine Gelegenheit gelassen hat, sich selber zu finden. Jack Nicholson spielt den an sich und seiner Umgebung verzweifelnden Menschen in einer beklemmenden Weise und hinterlässt im Besucher gerade seiner Altersklasse tiefe Spuren der Unsicherheit. Die Ausweglosigkeit seiner Situation erschüttert zutiefst. «Five Easy Pieces» ist ein Film, der auszudrücken versucht, dass

es zur Bewältigung des Lebens mehr braucht, als die seelenlose Beherrschung einiger kleiner, auswendig gelernter Stücke und dass die Selbsterkennung seiner eigenen Person kein Kinderspiel ist. Die Tragik des bedeutenden Werkes liegt darin, dass gerade einer im Leben scheitert, der diese Einsicht mitbringt.

Urs Jaeggli

Trog

(Das Ungeheuer)

Produktion: Grossbritannien, 1969
Regie: Freddie Francis
Drehbuch: Peter Brying, John Gilling
Darsteller: Joan Crawford, Michael Gough, Kim Braden, David Griffin, Jack May, John Hamill, Robert Hutton
Verleih: Warner Bros., Zürich

Der «phantastische» Film war stets das bevorzugte Feld, um die Begriffe von Menschlichkeit und Monströsem, Normalem und Entartetem gegeneinander auszuspielen und einer neuen Bewertung zu unterziehen. Von Whales «Frankenstein» bis zu Terence Fishers heutigen Filmen erfolgte immer wieder eine Umkehrung der Werte; in Tod Brownings «Freaks» erschienen die einzigen «normalen» Menschen gar als hässliche, verdorbene Kreaturen, während sich die völlig missgestalteten Zirkusleute durchaus als schön und wirklich human erwiesen. Erneut aus der britischen Produktion, die neben Fisher auch durch Sissy Spacek und Gillian Anderson gut vertreten ist, gelangt nun ein von Idee und Machart her aussergewöhnlicher, in seinem Genre recht bedeutender Film zu uns, in dem Freddie Francis, assistiert von John Gilling (Drehbuch),

«Trog» von Freddie Francis: Monstren, das ist die Aussage dieses Filmes, sind nicht die Ungeheuer, sondern die Menschen in ihrer Handlungsweise



gleich mehrere «phantastische» Themen miteinander verbindet: so die Verfolgung des Andersartigen, den Konflikt zwischen Wissenschaft und Bürgertum und die Umkehrung von Normalem und tatsächlich Unmenschlichem. Während auf der einen Seite die Wissenschaftlerin (Joan Crawford) die Erforschung und Erziehung des in einer verzweigten Höhle entdeckten «Ungeheuers» (eines Troglyoditen) vorantreibt, organisiert sich in den bürgerlichsten Kreisen der Stadt der Widerstand. Geschickt skizziert Francis die verschiedenen Gesellschaftskreise und deren Handlungsmotive: auf der einen Seite die primitive Emotion gegen das «Monstrum» und gegen das Forschungsinstitut, das Geld für dieses Wesen ausgibt; Intelligenz reicht hier gerade für Intrige, Bösartigkeit, Hinterhältigkeit. Auf der andern Seite die Wissenschaftlerin, mit der echten Emotion für das Empfinden des Höhlenmenschen und mit der ausgeprägten Intelligenz für das «fehlende Glied» in der Erforschung von Ursprung und Entwicklung des Menschen. Schliesslich der Troglyodt selber: ein zuerst gewalttätiges Wesen, das durch Güte, Milde und Zutrauen stets menschlicher und lernfreudig wird und über eine grosse, spontane Sensibilität verfügt. Francis weiss am Schluss von dieser ambivalenten Situation unaufdringlich, doch in bemerkenswerter Komplexität zu profitieren: Gerade der Bürger, der dem «Monstrum» Bestialität vorwirft und dessen Tod fordert, ist es nun, der in einer primitiven Zerstörungswut in das Forschungsinstitut eindringt, den Wärter zusammenschlägt, den Raum verwüstet, die Zelle «Trog» öffnet, um ihm, der vorher stets sanfter und differenzierter geworden ist, die Schuld zuzuschieben – und gerade die Dekadenz dieser bürgerlichen Welt provoziert nun den Amoklauf des Andersartigen, der die üblichen Prognosen nur scheinbar bestätigt, in Wirklichkeit aber eine normale Reaktion auf die Anormalität eben dieses Bürgertums darstellt. Trog bricht aus und lässt eine Blutspur zurück bei Werktätigen und Händlern. Er flieht zurück in seine Höhle, mit einem Mädchen in den Armen, das er mit der gleichen hilflosen Zärtlichkeit berührt wie Kingkong oder Frankenstein seine Braut. Was den Gewehren und Sprengladungen der zur eigentlichen Invasion ansetzenden Polizei nicht gelingt, macht die Forscherin möglich: sie dringt in die Höhle zu Trog vor, erhält das Mädchen zurück und berührt nun ihrerseits, zum Dank, das verängstigte, tief verletzte, menschlich gewordene Wesen. Doch die herrschende Ordnung erdrückt die Argumente der Wissenschaftlerin: unter Maschinengewehrsalven bricht Trog, das «Ungeheuer», der Andersartige, zusammen. Derartige Themen verleiten gerne zur Schematisierung, und auch Francis bleibt davon nicht ganz unberührt. Andererseits formuliert er den Kampf von Sensibilität und Wissenschaft gegen eine erstarrte Ordnung aus Geld und genormter Unmenschlichkeit mit einigem Geschick; die Kamera verzichtet dabei auf die üblichen Effekte des Unbekannten, Drohenden, um dafür den eigentlichen Konflikt sicht-

bar zu machen und den realistischen, aktuellen Bezug der Parabel zu betonen. Joan Crawford prägt dabei durch ihre warme, überlegene Erscheinung weitgehend den intelligenten Film.

Bruno Jaeggli

The Great White Hope

(Die grosse weisse Hoffnung)

Produktion: USA, 1970

Regie: Martin Ritt

Drehbuch: Howard Sackler, nach seinem gleichnamigen Bühnenstück

Kamera: Burnett Guffey

Darsteller: James Earl Jones, Jana Alexander, Lou Gilbert, Joel Fluellen, George Ebeling.

Verleih: 20th Century-Fox, Genf

Gewisse Leute behaupten, die Nixon-Administration bestelle von Zeit zu Zeit Filme, die sich an die wichtigsten Gegenwartsprobleme heranmachen, so etwa an den Rassismus, die Korruption oder den Krieg.

Nicht nur, um über die stählerne Faust des Alltags den Samthandschuh anzuziehen zum Alibi im In- und Ausland, sondern vor allem, weil sie um die therapeutische Funktion derartiger Filme weiss: es ist gut, gelegentlich solche Themen aufzureissen, gut für die Unzufriedenen und Hippies, für jene der Kontestation oder des Unbehagens. Wie im Fall der Angela Davis gibt man sich da voller Ehrlichkeitseifer: man bombardiert den Zuschauer (oder Leser) mit einer Fülle von Material, von Details, von Emotionen: die Frage nach dem Warum, dem System, dem Grund dagegen bleibt restlos tabu. Doch für die grosse Masse und insbesondere für die schweigende Mehrheit ist damit die Sache für eine Weile geregelt, das Gewissen beruhigt, das Problem offen zur Kenntnis genommen und dadurch bereits individuell bewältigt worden.

Derartige Filme dürfen daher selbstverständlich nicht zu weit gehen. Da gilt das gleiche Gesetz wie für die Schwarzen, die militant werden: Reden ist gestattet – wo aber die Grenze zur Wirksamkeit überschritten wird, greift der Staat ein. Bei Martin Ritts vorliegendem Streifen hat er nicht einzugreifen. Ebensovienig wie etwa bei «M.A.S.H.», «Learning Tree» oder «The Liberation of Lord Byron Jones» («Glut der Gewalt»), obwohl in diesem Film William Wyler allerdings weiter geht und mutiger ist. Von Bedeutung ist hier weniger das Scheitern Ritts an einem komplexen Stoff als vielmehr die Tatsache, dass er einen heiklen Stoff wissentlich ins niedrig Konsumierbare umfunktioniert hat: zu einer Zeit, wo in einem der verlogenen Streifen des Jahrzehnts, in «Love Story», nämlich, Armut und unheilbare Krankheit – etwa Krebs oder Leukämie

– geradezu wünschbare Romantikträume werden, kann man sich kaum verwundern, dass hier Hollywood eine auf das Rassenproblem zielende Grundidee zum individuellen Liebesdrama, das im übrigen ausserordentlich flach und weich geraten ist, umbiegt. Was es mit der Rekuperation – d.h. mit dem Vermögen des Establishments, sich unangenehme Tatsachen und Kritiken zu eigen zu machen und, in scheinbarer Selbstkritik, die Gefahr zum eigenen Gewinn auszuschlachten –, was es also mit dieser beängstigenden Elastizität und dem Absorptionsvermögen dieser Gummischicht auf sich hat, zeigt sich in der «Grossen weissen Hoffnung» mit bemerkenswerter und beängstigender Deutlichkeit.

Hauptfigur der eigentlichen Parabel ist der schwarze Boxweltmeister Johnson (der hier Jefferson heisst). Es ist ihm gelungen, zum besten Boxer aller Klassen der Vereinigten Staaten zu avancieren: eine Herausforderung an die Weissen, die nun rasch nach einem Talent der eigenen Rasse, eben nach der «grossen weissen Hoffnung», Ausschau halten, um Jefferson zu entthronen. Das Vorhaben misslingt, der Schwarze bleibt Sieger, und so sucht man nach weiteren Gründen, um Jefferson auf den Leib zu rücken: man findet sie schliesslich in der Verbindung, die er mit einer geschiedenen Weissen eingegangen ist. Jefferson, der Mischehe schuldig befunden, flieht mit der Frau nach Europa; doch folgt ihm der mächtige Arm Amerikas durch alle Länder hindurch. Schliesslich willigt der resignierte Boxer in einen Handel ein: Er lässt sich von einem Weissen schlagen und darf dafür in Frieden leben, in den USA, als stiller, zufriedener Bürger.

Wo es nun darum ginge, das Verhältnis des Schwarzen zur ausschliesslich weissen Herrschaft aufzuzeigen, macht Ritt traditionellstes Kintop. Dadurch beginnt das Profil der Figuren völlig zu verschwimmen – nicht von ungefähr: denn die Situation drängte eigentlich auf eine harte, präzise Regie, die den Mechanismus der Unterjochung des Schwarzen durch den Weissen aufzeigt. Welches ist nun diese Situation, die der Film zwar umgeht, aber doch nicht ganz totschweigen kann?

Jefferson will beweisen, dass auch ein Schwarzer gewinnen kann. Anders gesagt: ein Neger will es den Weissen gleichtun. Er will den Sieg, den Erfolg; er liebt das (weisse) Geld, hat einen weissen Manager, liiert sich mit einer Weissen, zieht das Vornehme vor und foutiert sich um die Probleme seiner Rasse. Er ist purer Individualist, der so werden und leben will wie die Weissen. Und gerade das ist die grosse weisse Hoffnung! Nur: von dem Augenblick an, wo der Schwarze die von den herrschenden Scheinliberalen gesteckte Grenze überschreitet, wird er suspekt und gefährlich: der Popularität Jeffersons (oder Johnsons) vor sechzig Jahren entspricht hier heute etwa die politische Aktivität von Leuten wie Angela Davis.

Und die Frau des schwarzen Boxers? Auch hier gelingt Ritt nicht im geringsten ein erkennbarer Umriss. Ihre Behauptung, für die Schwarzen ganz allgemein zu sein, wird vielerorts und besonders in einigen sehr peniblen Dialogstellen widerlegt. Jefferson ist kein «stinkender» Neger, sein Körper, seine Potenz, seine Individualität ziehen sie, die reine Egoistin, an. Und wo sie dann etwas gar zu plötzlich in einen Brunnen zu springen und sich das Genick zu brechen hat, greift Ritt vollends daneben: die Schuld an dieser Tat fällt hier fälschlicherweise auf den Schwarzen zurück, im schönsten Melodrama erscheint die Frau als tragische Heldin. Der wahre Sachverhalt läge indessen gerade umgekehrt.

Ritt hat also nur ein Filmdrama, vielleicht ein psychologisches Problem vor Augen gehabt: Er impliziert gleichzeitig, dass es heute in den USA viel besser bestellt ist: denn Mischehen sind jetzt ja gestattet (der Konflikt dauert indessen in einer zumindest ebenso gravierenden Art an), und gegen Schwarze, die Boxweltmeister werden, hat man nichts

mehr einzuwenden, besonders dann nicht, wenn es ein rechtsstehender Frazier ist, der gegen einen Anti-Patrioten und Kriegsdienstverweigerer zu siegen hat. Damit verschleiert der Film, in bester Hollywood-Ideologie, die Wirklichkeit, so etwa die Tatsache, dass sich in den Staaten die weisse Mehrheit seit Jahrzehnten nicht verändert hat, dass die Gleichstellungsgesetze für Export bestimmte Lippenbekenntnisse sind, dass der Schwarze heute noch in einem sichtbaren Ghetto und in einer unsichtbaren Zelle zu vegetieren hat.

Bleibt auch vom Routine-Handwerk Ritts nichts Besonderes zu rühmen, so soll doch James Earl Jones in der Hauptrolle hervorgehoben werden. Die Gereiztheit und Verletzbarkeit des Isolierten, der von den Weissen für ihre Zwecke missbraucht und manipuliert und von den wirklich Schwarzen mit Recht verachtet wird, lassen erahnen, dass er etwas von seiner Ohnmacht, von seinem Ausgeliefertsein an die Herrschaft der Weissen gefühlt hat – zu spät allerdings. An seiner Präsenz mag es auch liegen, dass man erst aus einiger Distanz dessen gewahr wird, was Ritt hier verleugnet hat.

Bruno Jaeggi

einer Perfektion, die schon fast an Perfidie grenzt, und vermittelt Glück und Leid in abgezirkelten Dosen. «Love Story» ist der Film, der sich die modernen Erkenntnisse über die Psyche des Menschen zunutze macht, um halsbrecherisch auf dem Wellenkamm des Erfolges zu reiten. Es wird heute viel vom «Phänomen „Love Story“» geredet, wobei der Begriff «Phänomen» in geradezu haarsträubender Weise mit eiskalter Berechnung verwechselt wird. Sowohl der Autor, Erich Segal, wie der Regisseur Arthur Hiller bewegen sich mit Buch und Film auf ähnlichen Pfaden wie die Propagandisten für Politik und Wirtschaft. Sie preisen eine Ware an, deren Erwerb den Konsumenten seiner Meinung nach beglückt, nicht einer wirklichen Bereicherung wegen, sondern weil sie ihn mit dem Deckmäntelchen der Realität in seinen Wunschträumen bestätigt. In Wunschträumen, die nichts anderes als von der Konsumgesellschaft angeheizte Ersatzbedürfnisse darstellen.

Ein kurzer Abriss des Filminhalts soll einer kleinen und gewiss nicht vollständigen Analyse der Manipulationsweise dieses Filmes vorausgehen. In der Universitätsbibliothek lernt Oliver Barrett, Sohn eines schwerreichen Bankiers, Jenny Cavilleri kennen, und es entsteht daraus die grosse Liebe. Von einer Heirat will Bankier Barrett allerdings nichts wissen. Jenny ist keine standesgemässe Braut, stammt sie doch aus armer Familie. Doch die Liebe ist stärker als der Mammon. Oliver verzichtet auf die finanzielle Unterstützung seines Vaters, Jenny, das Musikgenie, auf einen Studienaufenthalt in Paris. Es kann geheiratet werden. Nach kurzer Zeit der Entbehrung besteht Oliver seine Examen mit Glanz und Gloria und erhält auch eine Stelle als Anwalt mit Prachtsgehalt. Dem Umzug ins «up-town» von New York steht nichts mehr im Wege. Doch gerade jetzt, wo das Glück so richtig beginnt, schlägt das Schicksal zu. Jenny, die wunderbare Frau, wird krank. Unheilbar. An Leukämie stirbt sie nach überaus tapfer ertragener Leidenszeit in den Armen ihres Oliver. Aus, Schluss, Ende. Im Kino wird es ganz langsam hell, und jedermann verdrückt noch schnell die letzte Träne schluchzt ein letztes Mal auf.

«Love Story» ist ein Film der Extrakte in gutdosierten Mengen. Shakespeare, Courths-Mahler, Aschenbrödel Ganghofer und Nixons schweigende Mehrheit standen an der Wiege dieses Konsumproduktes. Aber auch «moderne Lebenshaltung» wurde dem Sud beigelegt. Die Protagonisten sind von edlem Geist und Körperwuchs, hilfreich und gut. Sogar Vater Bankier offenbart nach dem tragischen Ende seinen weichen Kern unter der harten Schale. Jenny und Oliver verkörpern eine «ideale Jugend»: keck, sportlich, zärtlich, romantisch, strebsam und mit einem sicheren Gefühl für Grenzwerte ausgerüstet. Oliver ist das Musterbeispiel dafür. Der zärtliche Junge darf auf dem Eisfeld den Rauhbauz spielen, darf sich sogar gegen seinen Vater auflehnen. Gleichzeitig aber hat er an der Harvard University summa cum laude abzuschliessen und beruflichen Erfolg anzustreben. Indem er einmal bekennt, er sei

Nicht bis auf den Grund lotet Martin Ritt in seinem Film über Rassen-diskriminierung «The Great White Hope»



Love Story

(Liebesgeschichte)

Produktion: USA, 1970

Regie: Arthur Hiller

Kamera: Dick Kratina

Buch: Erich Segal nach dem gleichnamigen Roman

Musik: Francis Lai

Darsteller: Ali MacGraw (Jenny Cavilleri),

Ryan O'Neal (Oliver Barrett IV),

Ray Milland (Oliver Barrett III), John

Marley (Phil Cavilleri)

Verleih: Starfilm, Zürich

Ein Buch und ein Film mit dem schlichten Titel «Love Story» («Liebesgeschichte») machen die Runde um die Welt. 4 350 000 Exemplare hoch war die Auflage allein der Taschenbuchausgabe in den Vereinigten Staaten, und in drei Tagen hat der Film in 165 US-Filmtheatern mehr als seine gesamten Produktionskosten eingespielt. «Love Story» ist für die Filmwirtschaft so etwas wie ein Zauberwort geworden. Experten nehmen an, dass das neue Zelluloidprodukt Erfolgsfilme wie «Gone With the Wind» («Vom Winde verweht») und «Sound of Music» («Meine Lieder, meine Träume») überflügeln wird. Es wäre ein leichtes, diesen Film (und auch das Buch) mit einigen ironischen Sätzen abzutun, zu vergessen. Man würde indessen damit Erich Segals «Liebesgeschichte» kaum gerecht. Es bliebe die Frage stehen, wieso Millionen ins Kino eilen und es mit gebrochenen Herzen verlassen. «Love Story» ist mehr als eine Schnulze. Dieser Film erntet seinen Erfolg durch einen ungeheuer abgewogenen Balanceakt mit den Gefühlen der Menschen, er kitzelt die Tränendrüsen mit

**Diese Seite stand nicht für die
Digitalisierung zur Verfügung.**

**Cette page n'était pas disponible
pour la numérisation.**

**This page was not available for
digitisation.**