

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 13-14

Rubrik: Film im Kino

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: 12.01.2026

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

Adolf Dietrich, Kunstmaler

Regie: Friedrich Kappeler ■ Schweiz 1991

MATTHIAS
RÜTTIMANN

Wie mag einer wohl die Welt gesehen haben, der mit Akribie und Ausdauer wieder und wieder seine Umgebung in leuchtenden Farben mit Öl, Wasserfarben und Graphit auf über tausend Gemälden gebannt hat? Eine Frage, die sich im Verlaufe von Friedrich Kappelers Portrait des Kunstmalers Adolf Dietrich (1877-1957) wie selbstverständlich stellt. Das Stichwort «naiv» zur Klassifizierung von Dietrichs Werk oder gar zur Charakterisierung des Malers

selbst hilft als Antwort nicht viel weiter, denn gerade das möchten wir ja erfahren: Wie sieht einer die Welt, den wir als «naiv» bezeichnen?

Im Film findet diese Frage keine befriedigende Antwort. Aus den Interviews mit Dietrichs Zeitgenossinnen und Zeitgenossen erfahren wir «nur» ein vermitteltes und teilweise widersprüchliches Bild des Gesuchten, der Zeit seines Lebens in Berlin-Gen am Bodensee gehaust hatte. Das Medium Film hat jedoch nicht nur die Möglichkeit, sich von aussen einer Person zu nähern, sondern es vermag in subjektiver Kameraeinstellung mit der Illusion zu spielen, als sähe der Zuschauer aus der Perspektive einer Person, von innen also, auf die Welt. Diese Möglichkeit versteht Friedrich Kappeler zu nutzen, so dass der Film als solcher zur Antwort auf die gestellte Frage wird: Den Film betrachtend lehrt er den Blick, durch den eine Landschaft ihre einmalige Stimmung, eine Pflanzengruppe ihren verschwenderischen Reiz, ein Tier seine natürliche Wildheit oder ein Mensch seinen unverkennbaren Ausdruck erhält.

Seelenverwandtschaft

Nicht erst mit diesem Film ist Friedrich Kappeler beim Autodidakten Dietrich in die Sehschule gegangen. In «Der schöne Augenblick» (1985, ZOOM 1/86) hat er

sich bereits mit dem schönfarbischen Postkartenblick sogenannter Wander- und Strassenfotografen auseinandergesetzt. Mit seinem vorletzten Film «Wald» (1989, ZOOM 23/89) hat er bewiesen, dass ihm der romantisch verklärte Blick ins entzuberte Schauspiel der Natur vertraut ist. Daher ist es kein Zufall, wenn sich Kappeler nun dem lange verkannten und schon bald wieder vergessenen «Natur»-Maler Dietrich zuwendet. Es ist gleichzeitig ein Glücksfall, weil zwischen den beiden eine Seelenverwandtschaft zu bestehen scheint – jedenfalls was den künstlerischen Ausdruck betrifft. «Dietrichs eigenwillige Bilder, ihre Leuchtkraft haben mich angezogen, seitdem ich Bilder anschau», gesteht der Thurgauer Filmschaffende sein wohlwollendes «Vorurteil» gegenüber dem «listigen Mann» ein, «der es zeitlebens nicht für nötig gehalten hat, sein Häuschen, sein Dorf, seinen See zu verlassen, um sich dem Zeitgeist anzupassen.»

Malender Prolet in der Provinz

«Adolf Dietrich, Kunstmaler» folgt in groben Zügen dem Lebenslauf dieses eigenwilligen Kauzes aus dem Bodenseedorf. Dabei stützt er sich vorwiegend auf zwei Dokumentationsquellen: Eine ergiesst sich aus dem Andenken, das die betagten Zeitgenossinnen und Zeitgenossen

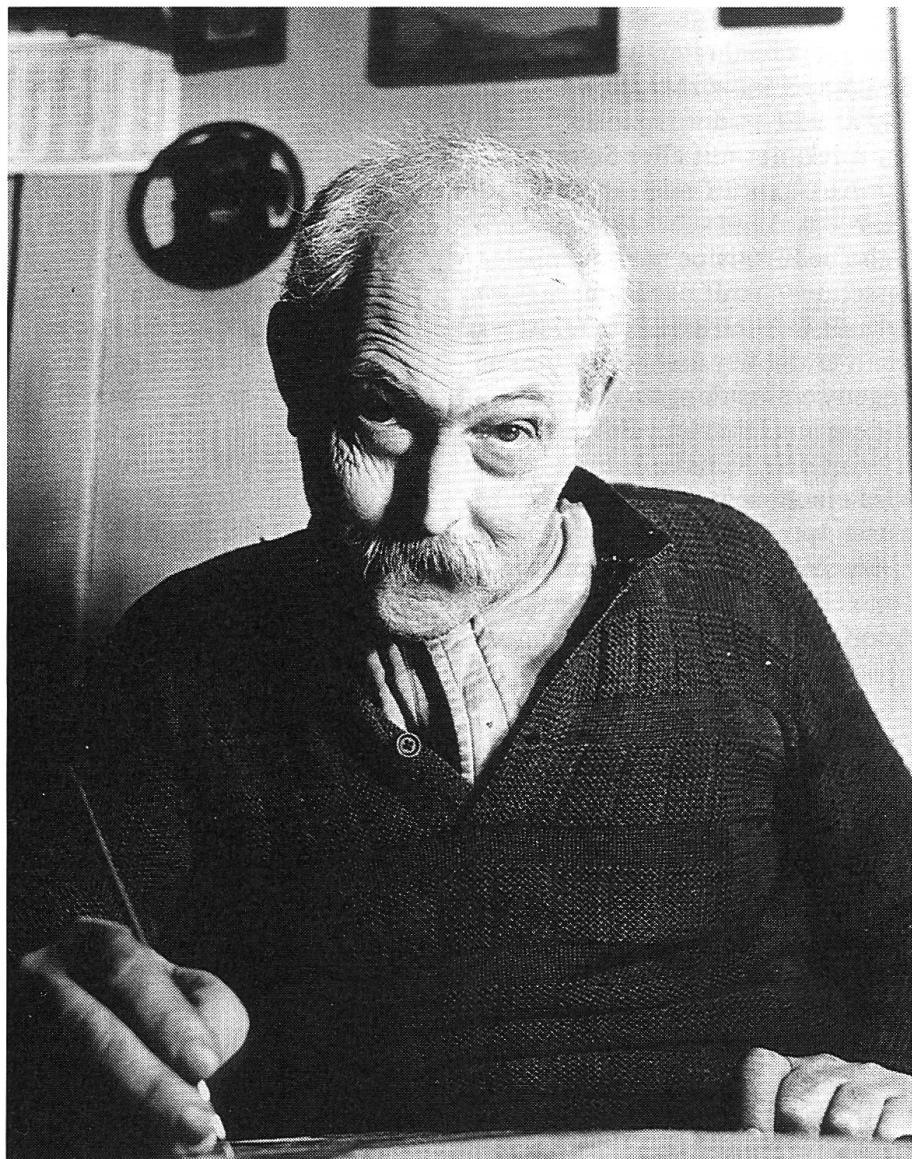
An unsere Leserinnen und Leser

Während der Sommermonate Juli und August erscheint ZOOM monatlich, das heißt in zwei Doppelnummern 13/14 und 15/16. Die erste halten Sie nun in Händen, die zweite erscheint am 7. August. Erfahrungsgemäß laufen in diesen Monaten nur wenig neue Filme an, und die Branche befindet sich in ihrem alljährlichen Dornröschenschlaf. Die Redaktion wünscht den Leserinnen und Lesern jedenfalls schöne Ferien. Ab 4. September geht es im gewohnten vierzehntäglichen Rhythmus wieder weiter.

von ihrem Freund, Götti, Angestellten, Portraitisten usw. bewahrt haben. Diese Quelle wäre ohne Kappelers Bemühen schon bald für immer versagt.

Die andere Quelle ist von dauerhafterer Art und besteht aus Dietrichs in alle Himmelsrichtungen verstreutem Werk. Das einzige schriftliche Zeugnis, das zu Wort kommt, stammt aus der Feder des 60jährigen. Für das «Künstlerlexikon der Schweiz» fasste Dietrich darin sein Leben zusammen. Von Ausbildung, Studienreisen oder Schaffensperioden ist da eigentlich nichts zu lesen, dafür um so mehr von Arbeit: Schon als Siebzehnjähriger in der örtlichen Trikotfabrik, dann in Heimarbeit Unterhosen stricken, später Wald-, dann Streckenarbeiter bei der Eisenbahn, und das alles, wohlverstanden, als Landwirt im Nebenerwerb! «Für Zeichnen und Malen, trotzdem ich dies in vielen freien Stunden betrieb, hatte ich doch nicht gar viel Zeit, denn einen Verdienst sah man nicht bei dieser Sache», notiert Dietrich wie eine Selbstverständlichkeit.

Erst Ausstellungen in Deutschland erlaubten Dietrich ab 1925 von der Malerei ein Auskommen zu haben. Während man in der Schweiz lange nichts von einem malenden Proleten aus tiefster Provinz wissen wollte, wurden dessen Bilder in Deutschland neben die eines Otto Dix oder Max Beckmann gehängt. Erst mit der äusseren Bedrohung durch den Krieg kam der Berlinger hierzulande in Mode – plötzlich war da ein Bedarf an diesen heilen Idyllen, als eine entfesselte Technik und ein aller ethischen Werte entsagender Wille zu Macht und Kapital ihr heilloses Wesen in Gewalt und Zerstörung offenbarten. Dem zunehmenden Rummel um seine Person gegenüber blieb Dietrich bescheiden und schaute ihm zu, als gälte er einem andern. Bis in sein Todes-



Kunstmaler Adolf Dietrich (1877–1957).

jahr 1957 pinselte er emsig Bild um Bild, einzig beeinträchtigt durch die allzu häufigen Umtrunk mit der wechselnden Besucherschaft.

Sehschule

So sorgfältig Friedrich Kappeler die Dokumente zusammenträgt, in denen sich Dietrich spiegelt, dieses «Spiegelbild» bleibt beschlagen und der Mensch dahinter verschwommen. Scheinbar willenlos fügt sich Dietrich den Bildern, die seine Bekannten in Anekdoten, persönlichen Erinnerungen und Spekulationen von ihm entwerfen. Es ist gerade so, wie es der Lehrer Hans Baum-

gartner beschreibt, der ihn einmal mit seiner Schmalfilmkamera aufgenommen hat: «Dietrich fragte immer: was soll ich machen? und tat dann gerade das, was ich ihm sagte.» Erst als Baumgartner ihn auffordert, er solle am angefangenen Bild weitermalen, da verliert sich alles Bemühte und jede Gefälligkeit aus seiner Haltung.

Das immense Werk, das ist Dietrichs Identität. Insofern ist es keineswegs Verlegenheit, wenn sich der Film oft und ausführlich auf die Gemälde konzentriert, stellen diese doch das authentischste Dokument dar. Sie dokumentieren Dietrichs Blick! Einen

Blick, vorbei an gesellschaftlichen Gegebenheiten und sozialen Bedingungen, vorbei am Fortschritt und an der Historie. Es ist ein Blick, der mit aller Schärfe den Ausschnitt findet, in welchem das Auge schweigt und der Geist bedürfnislos ruht. Kappeler versetzt sich mit der Kamera wiederholt in Dietrichs Perspektive, wenn er die Landschaft um Berlinen so einzufangen versucht, wie sie aus Dietrichs Bildern aufscheint. Die Kunst dieses Sehens wird einem spätestens dann bewusst, wenn Kappeler den Berliner Alltag kontrastierend zu den zeitlosen Aufnahmen gesellt. Adolf Dietrich kennenlernen

heisst somit sehenlernen, und Friedrich Kappelers Film verdingt sich als Sehschule.

«Wie der Blick ins Paradies» beschreibt einer das Beschauen von Dietrichs Bildern. Vielleicht hat Dietrich so die Welt gesehen: als Paradies! – Was wundert's da noch, dass dieser wie wahnsinnig zu malen beginnt, als müsste er jedem einzelnen seiner geblendenen Mitmenschen mit einem Bild beweisen: Siehe, das Paradies wäre in dieser Welt, wenn wir es, blind vor Ruhelosigkeit und Gier, nicht zerstören würden. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/189*

Europa

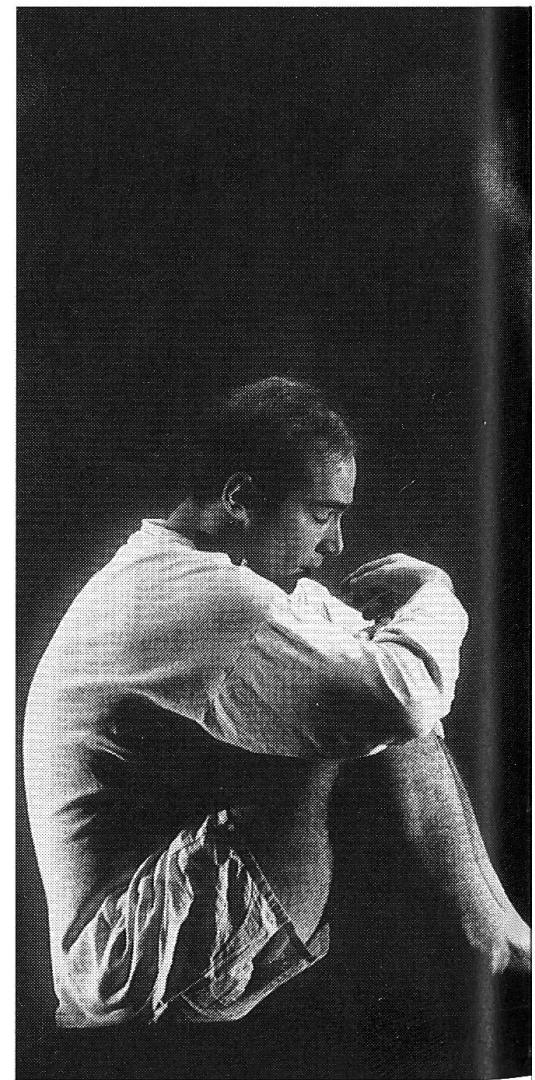
Regie: Lars von Trier ■ BRD/Dänemark/Frankreich/Schweden 1991

MICHAEL LANG

«Die Angst, in einem Zug zu sein, nicht aussteigen zu können und nicht zu wissen, wohin die Reise geht», lässt sich eine Stimme aus dem Off vernehmen. Der Satz umschreibt trefflichst, was in Lars von Triers aussergewöhnlichem Film «Europa» geht. Eine sehr seltsame, formal brillante Bilderfahrt, in der es mehr als wimmelt von Versatzstücken des deutschen Film-Expressionismus; Friedrich Wilhelm Murnau lässt grüßen und in allen Bildnerischen Fritz Lang.

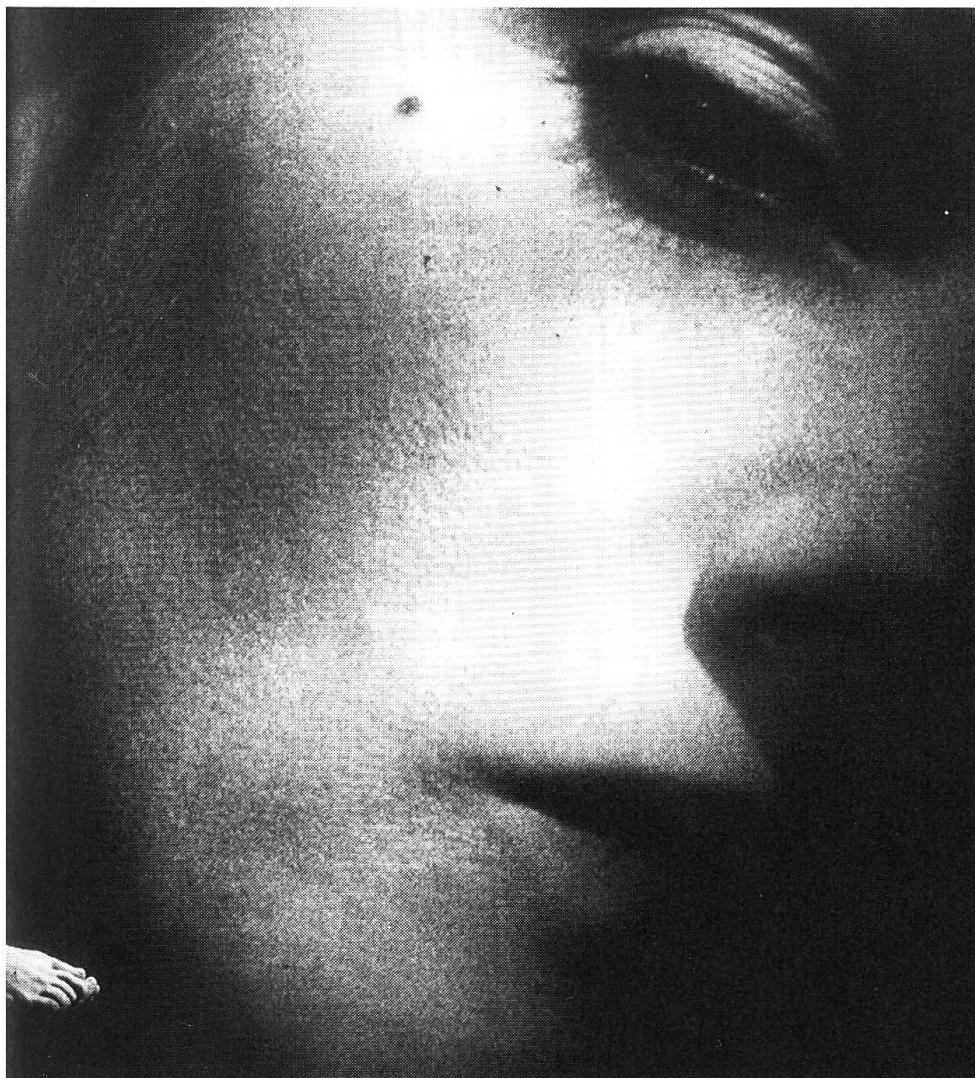
Der Däne Lars von Trier, 1956 geboren, gehört in die Kategorie der Anarchisten im internationalen Filmgeschäft. Weil er sich weder um kommerzielle Spekulationen kümmert noch um die

klassischen Regeln des Erzählkinos, die natürlich, im amerikanisch strengen Sinne angewendet, einen gewichtigen Teil der Kommerz-Garantie ausmachen. Trier kehrt gewissermassen sein bildungsmässiges und emotionales Innenleben radikal nach aussen, nimmt von allem, was er gelesen, gesehen und erlebt hat, Partikel heraus und packt sie in seine Filme. Wenn überhaupt ein Ausenseiter des Kinos – und von Trier ist auch nach seinen relativen Erfolgen plus Kultstatus mit «The Element of Crime» (1984) und «Epidemic» (1987) ein Ausenseiter geblieben –, wenn also so einer vors Publikum tritt, dann vermittelt er Seh-Erfahrungen par excellence, ungebremst und überraschend-schockierend zugleich.



In «Europa» geht es um den jungen Deutschamerikaner Leopold Kessler (Jean-Marc Barr), der im sogenannten Jahr Null (1945), also nach dem Kollaps des Nazi-Regimes, ins gebeutelte Deutschland kommt. Dort trifft er auf ein marodes Verwaltungssystem, auf unverbesserliche, alte Faschisten und Kriegsgewinnler, auf alliierte Geheimdienste und abgehälfte Militärs (hervorragend Eddie Constantine als amerikanischer Offizier). Kessler wird, ausgerechnet, Schlafwagenschaffner bei der Bahngesellschaft «Zentropa». Was er in den Wagenabteilen, in KZ-ähnlichen Stationen und im Hause des Bahndirektors Hartmann erlebt, ist eine Odyssee des skurrilen Horrors.

Natürlich ist auch die Liebe,



indessen nicht die der unbedingt erbaulichen Art, mit im Spiel: Kessler verliebt sich in Hartmanns Tochter (Barbara Sukowa), oder besser: Er wird zu dieser Kunst-Liebe genötigt. Und lässt sich in der Trümmerlandschaft des ausgebombten Dritten Reiches, die auch eine Trümmerlandschaft sämtlicher ethischer und moralischer Richtlinien ist, treiben wie ein Stück Holz in einem brackwassrigen, reissenden Fluss. Kessler ist der Mann, der alles erlebt, wenig durchschaut und letztlich nichts begreift. Er ist ein Spielball und möchte doch Spieler sein, einer, der Schicksalsfäden legt für andere, sich aber selber drin verfängt. Als er endlich realisiert, was mit ihm und der dubiosen, blutbefleckten Faschisten-Orga-

Phantastisch und beklemmend gefilmt: Jean-Marc Barr und Barbara Sukowa.

nisation «Werwolf» abgeht, ist der Zug nicht mehr zu stoppen. Im wahrsten Sinne des Wortes.

«Europa», das ist die vorwiegende Zelebrierung der kinematografischen Form, ein Sammelsurium von bis zu sieben übereinandergeschichteten Bildebenen, die kombiniert werden mit Mehrfachbelichtungen. Das Ganze donnert dem Zuschauer schwarzweiss entgegen, ist nur zuweilen akzentuiert durchsetzt mit Details in Farbe. Was Trier anmacht, ist das Spiel mit Licht und Schatten, mit Wasser und Feuer: phantastisch und beklemmend gefilmt etwa in jener Szene, in der sich der Eisenbahnagnat Hartmann im Bad die Pulsadern

öffnet und die Unterwasserkamera den Ausfluss des Lebenssafts festhält, der blutrot coloriert ist: ein gespenstisches Tableau.

«Europa», eine dänisch-deutsch-schwedisch-französische Koproduktion, ist Kino der selten gezeigten Art. Ein überzeugender Versuch, Bilder, Geräusche, gesprochenes Wort zu einem sinnlichen Erlebnis zu bündeln. Weniger, um eine intellektuelle Botschaft zu transportieren, als eine neue Erlebenswelt zu schaffen, die beim Zuschauer Assoziationen erzeugt, Urängste weckt, das unbewusste Wahrnehmungsvermögen aktiviert. Kessler, der in den Sog einer diffusen Geschichtslektion zwischen Dichtung und Wahrheit gerät, hat Züge von Kafkas Figuren und vom «Fremden» bei Camus. Und er ist vor allem auch im selben verhängnisvollen Sinne unwissend wie das Publikum im Saal, das wirklich nie weiß, was nun kommt.

Schon das Intro ist eine Offenbarung, und der Maestro des Suspense, Alfred Hitchcock, hätte daran seine diabolische Freude gehabt: Die Stimme des Max von Sydow legt sich aus dem Off über einen cinemascopebreit ausgelegten Schienenstrang, dem die Kamera entlangfährt. Und die Stimme kündet an, was passieren wird, macht einen Countdown von zehn bis null und annonciert zum Schluss das Schlüsselwort «Europa». Doch das ist bloss der Anfang eines verrückten, queren, klaustrophobischen Spektakels, wie es im Kino rar ist.

Für Lars von Tiers Filme gilt allgemein, was für seinen aktuellen im Höchstmass gilt: Wer sich gehenlassen kann, gefühlsmässig, wer viel gesehen hat im Kino, wer sich frei fühlt für einen Bauch-Trip, kommt bestens auf seine Kosten; und zwar aus dem Moment heraus. Reines Hinterfragen, gar auf historische Ver-

bindlichkeit überprüfen, das würde im Falle von «Europa» manche Sinnlücke aufreissen und das zuweilen garstige Vergnügen schmälern. Aber darum geht es nicht; der Däne mit der ausufernden, zitatgeschwängerten, spiel-freudigen Filmerseele macht sein Lebensgefühl, seine persönliche Erfahrensgeschichte, sein intuitiv

verarbeitetes Historienbild über das Filmemachen publik; eigentlich ein liebenswerter Phantast, der aber mit seiner Endzeitparabel durchaus einen empfindlichen Nerv und den Geist auch dieser Zeit trifft. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/193*

del mit. Dieses Milieu wollte die Hauptfigur des Films, Terry Noonan (Sean Penn), hinter sich lassen – für Jahre ist er aus «Hell's Kitchen» verschwunden. Er kehrt als Gejagter zurück, nachdem er bei einem Drogenhandel zwei Männer erschossen hat. Noonan trifft seinen Jugendfreund Jackie Flannery (Gary Oldman) und dessen Bruder Frankie (Ed Harris), den Kopf der Flannery-Gang. Man gewährt Terry Unterschlupf, wenn er für die Flannerys arbeitet. Erst viel später erfahren wir als Zuschauer den wahren Beweggrund für Terry Noonans Rückkehr. Dieser steht in den Diensten der Polizei und wurde als V-Mann in die Flannery-Gang eingeschleust, um deren Drogengeschäfte auffliegen zu lassen.

Noonan ist eine gespaltene Figur: Die Vergangenheit hat ihn eingeholt, wie lästiger Schmutz klebt sie an seiner Haut, und er kann sie nicht wegwaschen; Noonan ist zerrissen zwischen seinem Auftrag als Polizist und der Freundschaft zu Jackie Flannery. Und um diese missliche Lage noch zu verschärfen, hat Regisseur Joanou auch noch Noonans Gefühle für die Jugendliebe Kathleen Flannery (Robin Wright) entflammen lassen. Terry Noonan sitzt zu tief in allem drin, als dass er mit weißer Weste wieder rauskäme.

Selbstzerfleischung

Aber wie das Iren-Viertel «Hell's Kitchen» im Zerfall, so ist die Flannery-Familie in Selbstzerfleischung begriffen, und Noonan wird ihr den Todesstoss geben. Das selbstherrliche Gebaren des Bosses Frankie Flannery täuscht darüber hinweg, dass sich die Flannerys den Wünschen des italienischen Mafibosses Borelli (Joe Viterelli) beugen müssen. Und Frankie schneidet seinem treuherzigen Bandenmitglied Ste-

State of Grace

Im Vorhof der Hölle

Regie: Phil Joanou ■ USA 1990/91

P E T E R R Ü E S C H

Als ein ästhetisches, choreografiertes Erlebnis werde das Morden in «The Godfather» (1972), Francis Ford Coppolas Klassiker des Mafiafilms, zelebriert – schreibt Peter W. Jansen in der Coppola-Monografie des Hanser-Verlags. Von einer Choreografie des Mordens kann man auch beim zweiten Spielfilm des 28jährigen Amerikaners Phil Joanou (der erste war «Three O'Clock High», 1987, dann folgte die Dokumentation «U2 – Rattle & Hum», 1988) sprechen. Ein Vergleich mit «The Godfather» drängt sich zum einen deshalb auf, weil Joanou – besonders im Schlussteil seines Films – Coppola ganz offensichtlich zitiert. Zum anderen frage ich mich, ob sich das Genre des Mafiafilms gewissermassen 1:1 in die neunziger Jahre übertragen lässt – und dies, so scheint es, hat Joanou versucht.

In «State of Grace» ist das Mafia-Genre aus seinem ange-stammten Umfeld herausgenommen und übertragen worden von der Vergangenheit in die Gegen-

wart, vom italo-amerikanischen in ein irisch-amerikanisches Milieu.

Irische Mafia

Die Handlung spielt in einem besonders von Iren bewohnten Stadtteil New Yorks, genannt «Hell's Kitchen». Quelle der Inspiration für den Film soll das Treiben der irischen Strassen-gang «The Westies» gewesen sein, über die ein Film zu drehen Joanou, wie er selber sagt, schon lange bestrebt war. «Hell's Kitchen» wird im Film als ein Stadtteil beschrieben, dessen tradiertes soziales Gefüge im Zerfall begriffen ist. Die früheren irischen Bewohner haben das Viertel verlassen oder sind dazu mehr und mehr gezwungen – der Stadtteil wird in ein Yuppie-Quartier von teuren Appartements umgebaut. Allerdings wird dies im Film mehr indirekt über die Dialoge angedeutet als explizit dargestellt.

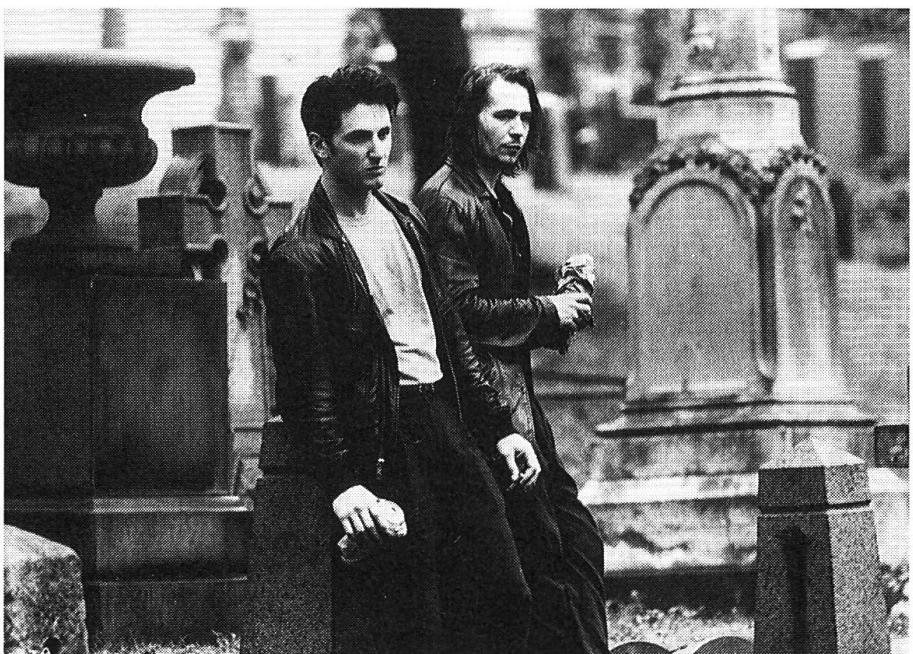
In «Hell's Kitchen» treibt die Flannery-Familie ihr Unwesen. Nach dem Vorbild der Mafia lebt sie von erpressten «Schutzgel-dern» und mischt im Drogenhan-

vie (John C. Reilly) auf Borellis Druck hin eigenhändig die Kehle durch, weil Stevie seine Schulden bei Borellis Leuten nicht bezahlen wollte.

Dem duckmäuserischen Zynismus Frankies ist der naive Fanatismus des jüngeren Bruders Jackie gegenübergestellt. Dieser hält das Morden als Rache an den Zerstörern seines Quartiers und zur Bewahrung der Familienbande für notwendig. Neben Noonan ist Jackie die am facettenreichsten angelegte Figur des Films. In dem an der Grenze zur Pathologie sich bewegenden hypernervösen Verhalten Jackies wird stellenweise der Gehalt der Geschichte von Phil Joanou und seines Drehbuchautors Dennis McIntyre sichtbar: Dass nämlich die Idee der Mafia, deren Idealisierung der Familie – bedingungslose Solidarität gegen innen, gesetzlose Gewalttätigkeit gegen aussen – auf dem Hintergrund des Zerfalls jeglicher sozialer Verbindlichkeiten im zerstörten «Hell's Kitchen»-Viertel ein Anachronismus ist.

Blut spritzt, das Herz zittert nicht

Trotz vielschichtig angelegtem Stoff, trotz facettenreichen Figuren lässt jedoch die Handlung in «State of Grace» über weite Strecken kalt. Sie eskaliert im Verlauf des Films mehr und mehr zu einer Kettenreaktion der Gewaltakte. Es spritzt zwar tüchtig Blut, aber das Herz zittert einem nicht. Wie Coppola in seinem «Godfather» zwischen das grosse Morden am Schluss des Films Szenen von der Taufe des Sohnes von Michael Corleone geschnitten hat, so versucht auch Joanou den Showdown zwischen Terry Noonan und den Flannerys choreografisch zu überhöhen mit dazwischengeschnittenen Szenen einer irischen Dudelsackparade. Aber was in «The Godfather» wirksam



ist, der Mythos der Corleone-Familie, funktioniert in «State of Grace» nicht, denn einen Mythos der Flannery-Familie gibt es nicht – hier ist nicht nur die Aussenwelt, sondern die Familie selbst bis in ihr Innerstes korrumptiert. Damit aber raubt Joanou nicht allein dem Mafia-Genre sein Herzstück, sondern auch dem Zuschauer einen wesentlichen Aufhänger der Emotionen.

Hinzu kommt, dass Joanou seinen Figuren zu wenig Zeit und Raum lässt, die in ihnen angelegte Geschichte entfalten zu kön-

Jäger und Gejagte in des Teufels Küche: Ed Harris, Robin Wright, Sean Penn (oberes Bild); Sean Penn und Gary Oldman.

nen und dem Zuschauer Möglichkeiten, in die Geschichte einzusteigen, zu bieten – statt dessen jagen sich die Ereignisse. Zu den eindrücklichsten Szenen des Films gehört deshalb die Episode, in der sich Jackie nach der Ermordung Stevies in einer Kirche mit einem Harass Bierflaschen verkriecht und für den Toten beten will. Dort finden ihn

Terry und Kathleen, und in der plötzlichen Ruhe des Innenraums der Kirche wird ein Dialog zwischen den Figuren möglich, der aber gleichzeitig den unüberbrückbaren Graben zwischen ihnen erst wirklich deutlich macht. In «State of Grace» ist jeder allein und kämpft seinen einsamen Überlebenskampf – hier gibt es keinen Schutzraum der Gemeinschaft, wie es die «Familie» in den klassischen Mafiafilmen war.

Vom Stoff seiner Geschichte her – gescheiterte Möchtegern-Helden, die schäbige Alltagskriminalität der Strasse, die in Auflösung begriffene Sozialstruktur

eines Stadtteils – wäre Joanou Scorseses «Mean Streets» (1973) viel näher als Coppolas überhöhter Mafiasaga. Aber da fehlt es ihm am ungeschliffenen Realismus der körnigen, schlecht ausgeleuchteten Bilder Scorseses. Joanous Bilder sind zu grossartig, zu prätentiös, zu sauber für den Stoff seines Fims – er hat gewissermassen die Geschichte kleiner gescheiterter Existzenzen in die Form eines Heldenepos gegossen – übrig bleibt die Kälte der Form. **III**

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/203*

Selfmademan, der auf recht penetrante Art der Selbstdarstellung frönt. Dennoch verliebt Renata sich Knall auf Fall; trotz seinem aufdringlichen Wesen und trotz den dümmlichen Witzen, die ständig unter die Gürtellinie ziehen, fehlt es Sam nämlich nicht an Charme, und seine Freigebigkeit tut ein übriges. Renata heiratet also ihren väterlichen Gönner, worauf der einen reichen Gütersegen über die Bellas niederprasseln lässt.

Bald zeigt sich jedoch, dass die Horizonte denn doch zu verschieden sind: auf der einen Seite das miefige Milieu der Kleinbürger, die sich mühsam hochgestampelt haben, auf der andern die Freizügigkeit des smarten Businessman. Das kann auf die Dauer nicht gutgehen; immer wieder droht der Eklat, stets rauft man sich aber wieder zusammen. Die Geburt einer Tochter scheint die Familie endgültig zu versöhnen, doch erleidet der hyperaktive Sam bei der Taufe einen Herzanfall. Er überlebt zwar, doch bleibt er gesundheitlich schwer geschädigt. Einige Wochen später trifft ihn, während er seiner Frau beim Eislaufen zusieht, ein zweiter, endgültiger Infarkt. Renata steht mit dem Kind allein; doch sie ist gereift. Das Angebot der Eltern, in der Nacht vor der Beerdigung zu ihnen ins Bett zu schlüpfen, braucht sie jedenfalls nicht mehr anzunehmen.

Once around – einmal rundum. Einmal mehr ist der amerikanische Verleihstitel aussagekräftiger als der deutsche mit seinem Hang zur Nachhilfe. Am Anfang des Films, während die Familie Bella sich für die Feier bereit macht, dreht Joe im Cabriolet seine Runden auf dem Roundabout im Quartier. Am Schluss wieder – auf der Fahrt zur Beerdigung – lässt er den ganzen Konvoi daselbst Kreise ziehen. Dazwischen hat auch der lebende Sam diesem unschuldigen Ver-

Once Around

Ein charmantes Ekel

Regie: Lasse Hallström ■ USA 1991

**F R A N Z
D E R E N D I N G E R**

Joe Bella (Danny Aiello), seines Zeichens Italo-Amerikaner und ganz der Typ des liebenswerten Brummbärs, ist ein gemachter Mann. Mit seinem kleinen Geschäft in der Baubranche hat er es zu bescheidenem Wohlstand und zum Eigenheim in einer Bostoner Vorstadt gebracht. Wir treffen ihn und seine Familie bei den Hochzeitsvorbereitungen für die Tochter Jan (Laura San Giacomo), einer Gelegenheit, die er weidlich nutzt, um den erreichten Lebensstandard zu zelebrieren.

Aber nicht alle sind glücklich bei diesem Fest: Da ist beispielsweise Jans Schwester Renata (Holly Hunter), die einen akuten Anfall von Torschlusspanik erleidet – um so mehr als ihr ein po-

tentieller Verlobter noch einen Korb gibt. Renata spielt neben der attraktiven Schwester ein bisschen die Rolle des hässlichen Entleins, und sie will auch nicht so recht flügge werden. Kein Wunder, hat ihr doch die Übervorsorglichkeit der Eltern recht wenig Raum für eine eigenständige Entwicklung gelassen; so kann es durchaus noch vorkommen, dass sie zu Mammy und Daddy ins Bett kriecht, wenn ihr ihre Probleme keine Ruhe lassen.

Einmal rundum

Bei einem Kurs in der Karibik, wo sie sich zur Verkäuferin von Ferienappartements ausbilden lässt, lernt Renata aber schliesslich Sam (Richard Dreyfuss) kennen. Der ist ein Top-Verkäufer der betreffenden Immobilienfirma, ein nicht mehr ganz junger



gnügen gehuldigt: auf dem Roundabout, mehr aber noch beim Eislaufen mit den Bellas. Immer wieder, aus der Vogelperspektive aufgenommen: Menschen, die kreisen – wie Kugeln beim Glücksspiel. Das Kreisen als Bild für das Leben, das einen bald hierhin, bald dorthin verschlägt und dabei nicht selten auch Gegensätzliches durcheinanderwirbelt.

Programmierte Konflikte

Von Gegensätzen, die solchermassen aufeinanderprallen, handelt nämlich Lasse Hallströms Film: Die Bellas stammen von italienischen Auswanderern ab, sie betreiben entsprechend einen ausgeprägten Familienkult, der in einer reichlich skurrilen Verehrung von Joes verstorbener Mama gipfelt und der vor allem den

Jungen recht wenig persönliche Bewegungsfreiheit einräumt. Sam dagegen entspricht einer litauischen Generalsfamilie, deren weiten Horizont, ja deren Hang zum Visionären er geerbt hat. Im übrigen lebt Sam aber völlig solo; er bildet geradezu die Verkörperung des amerikanischen Traums, wonach der *einzelne*, sofern er nur clever und wendig genug ist, schon an die Spitze kommt. Begreiflich, dass es da gelegentlich an gegenseitigem Verständnis mangelt. Sam begreift so wenig, warum er bei der Gedenkfeier für Mama nicht sein litauisches Lied zum besten geben soll, wie die Bellas ein Taufdatum akzeptieren können, das allein *seinen* Vorfahren etwas bedeutet haben mag.

Hinzu kommen Mentalitätsunterschiede, die ihren Grund vor allem in der sozialen Situierung der Protagonisten haben: So sind die biederer Bellas in jeder Hin-

Zuviel Familienserien-Harmonie: Richard Dreyfuss und Holly Hunter.

sicht weniger beweglich als der weltgewandte Sam. Renata erscheint es unmöglich, nach New York zu ziehen; das wäre für sie fast wie protestantisch zu werden. Sam hingegen verlegt kurzerhand Wohn- wie Geschäftssitz nach Boston. Er ist auch imstande, seinen Schwiegervater bei der Gestaltung von Prospekten um Rat zu fragen und dann gerade entgegengesetzt zu entscheiden, weil er in Joe den Inbegriff jenes Spiessers sieht, den er eben nicht ansprechen möchte. So etwas verletzt natürlich Renata genauso wie ihren Vater; Konflikte sind entsprechend programmiert.

Aber letztlich findet man sich immer wieder, denn gute Menschen sind sie allesamt: Joe, der unter der rauhen Schale einen

nur allzu weichen Kern verbirgt, Frau Marilyn (Gena Rowlands), deren endloses Verständnis stets zur Versöhnung drängt, und sogar Sam, der einem eigentlich nur ein einziges Mal von Herzen zuwider ist: nämlich gleich bei seiner Vorstellung im Ferienparadies, wo er sich in unsäglich selbstgefälliger Art vor der ganzen Gilde von Nachwuchsverkäfern produziert. Diese ekelhafte Seite bleibt bei Sam jedoch ganz auf die Oberfläche beschränkt, nicht anders als die Stacheligkeit bei Joe; in der Tiefe hingegen sind beide Charaktere ausschliesslich auf Harmonie angelegt.

Zuviel Familienserien-Seligkeit

Diese allzu widerstandslose Versöhnlichkeit bildet denn auch die eigentliche Enttäuschung an diesem Film. Von der Anlage der Geschichte her wartet man im Grunde lang auf eine Pointe: Sam müsste sich doch mindestens als Betrüger oder Heiratsschwindler erweisen; aber nichts von allem. Er bleibt stets ein liebenswertes Kerlchen, dem man seine Schwäche für Selbstdarstellung und Aufschneiderei rasch einmal verziehen hat.

Damit fehlt jedoch Hallströms Film jede innere Spannung. Die Bellas – samt schwierigem Schwiegersohn – bilden letztlich ein glückliche Familie, bei der die aufklaffenden Risse stets wieder mit einer Sauce aus gefühligem *human touch* überkleistert werden. Das ist schlicht zuviel Familienserien-Seligkeit für einen Kinofilm. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass da wieder einmal ein begabter Europäer dem amerikanischen Kino und seiner Ideologie naiv auf den Leim gekrochen ist. **III**

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/200

Marquis

Marquis de Sade

Regie: *Henri Xhonneux* | Belgien/Frankreich 1989

BEAT GLUR

«Ce n'est pas ma façon de penser qui a fait mon malheur, c'est celle des autres» («Nicht meine Art zu denken hat mir Unglück gebracht, sondern die der andern»), schrieb Marquis de Sade am 15. Juli 1789 in sein Tagebuch. Bereits seit zwölf Jahren sass er als Gefangener in der Bastille, und auch bis zu seinem Tod im Jahre 1814 sollte er die meiste Zeit ohne Urteil zwischen Gefängnismauern verbringen. Und der Marquis, der sich selber als Revolutionär verstand, hatte nicht einmal vom Sturm auf die Bastille vom Vortag erfahren: Er war einige Tage zuvor in ein anderes Gefängnis gebracht worden.

Möglich war seine Inhaftierung auf Lebenszeit, weil der König selber eine sogenannte Lettre de cachet ausgestellt hatte, und zwar auf Veranlassung von de Sades Schwiegermutter Madame de Montreuil. Der Marquis, der 1740 als Donatien Alphonse François de Sade in eine provençalische Hochadelsfamilie geboren worden war, verband sich als 23jähriger auf Wunsch seiner Eltern mit der noch wohlhabenderen Familie de Montreuil. Die einflussreiche Schwiegermutter half ihm zwar anfänglich immer wieder aus den Schwierigkeiten, in die er sich wegen seines skandalösen Lebenswandels verwickelte, wandte sich aber schliesslich gegen ihn, worauf ihn der König auf unabsehbare Zeit einsperren liess: Der Marquis war nicht nur wegen seines Lebensstils, sondern auch wegen seines Atheismus bei Ludwig XVI. in Ungnade gefallen.

Im Gefängnis sah sich der junge de Sade, der bisher im Luxus gelebt hatte, mit den elementarsten physischen Entbehrungen und mit der Grausamkeit und Korruption der Aufseher konfrontiert. Um unter diesen Umständen überhaupt überleben zu können, baute er sich in seiner feuchten und ungeheizten Zelle eine eigene Welt auf, eine Welt des Geistes und der Phantasie. Er begann zu schreiben, zuerst Briefe und Pamphlete, in denen er gegen seine Familie und den König witterte, dann Theaterstücke, Erzählungen und Romane. Die insgesamt sechzehn bis 1789 geschriebenen Bände gingen jedoch beim Sturm auf die Bastille grösstenteils verloren. Aufgrund einer Generalamnestie wurde Bürger de Sade noch im gleichen Jahr freigelassen. Unter Robespierre fiel er aber erneut in Ungnade. Nun wurde er bis an sein Lebensende im Jahre 1814 in der Irrenanstalt Charenton versorgt. Er war wegen seiner adeligen Herkunft, aber besonders wegen seiner obszönen Ideen auch für die Revolutionäre als freier Bürger nicht akzeptabel: Sein Atheismus und seine Lehre von der absoluten Freiheit des Menschen machten ihn – das war seine Tragik – sowohl für den Adel wie auch für das Bürgertum suspekt.

Der einzigartig ungeheuerliche Ruf, den Marquis de Sade damals hatte und der noch heute nicht ausgeräumt ist, muss allerdings bei näherem Hinsehen relativiert werden. Sade-Biograph Walter Lenning schreibt: «Das meiste, was er tat, gehört bis heute zu den ständig praktizierten Perver-

sionen gegen Belohnung; die Objekte waren gewöhnlich Prostituierte oder jedenfalls Frauen, die sich gut bezahlen liessen.»

Dass de Sade zum sexuellen Ungeheuer hochstilisiert wurde, verdankt er in erster Linie dem französischen Adel, der die eigenen Ausschweifungen durch die um so rigorosere Verfolgung des Marquis zu verstecken suchte.

Es ist das grosse Verdienst des Films «Marquis», dass er einerseits solche Machenschaften aufdeckt, andererseits einen Marquis de Sade zeigt, der grossmütig und würdevoll, aber auch gebeugt und schwach ist, mithin als Opfer seiner Zeit erscheint. Eine solche Sicht der Dinge, darin ist sich die moderne Forschung einig, entspricht durchaus den historischen Gegebenheiten. Ein Sadist – obschon der Begriff nach ihm benannt ist – war de Sade nicht: Er hat zwar geradezu menschenfeindliche Sexualpraktiken beschrieben, aber selber gelebt hat er sie nicht. Er wurde verurteilt, weil er dazu stand, dass er keine Moral kannte: Währ-

rend seine adeligen Freunde ihre Perversionen im Geheimen auslebten, beschrieb de Sade sie und machte sie damit öffentlich.

Kein Voyeurismus

Wer dem Film «Marquis» jetzt etwa Perversion oder Unmoral vorwerfen wollte, würde sich wie der französische Adel von damals verhalten, nämlich moralisch pervers. Aber Henri Xhonneux und sein Drehbuch-Koautor Roland Topor machen es notorischen Sexualneurotikern wie etwa der Boulevardpresse schwierig: Ihr Film ist nämlich überhaupt nicht voyeuristisch, und die Ideologen und Pornografen kommen somit kaum auf ihre Rechnung. Und wer glaubt, sich an den Dialogen aufgeilen zu können, macht es sich einfacher, wenn er de Sade im Buchladen kauft. Die während Generationen verteuften Theaterstücke und Romane sind nämlich seit den 200-Jahr-Feiern der Französischen Revolution und seit de Sades 250. Geburtstag im letzten Jahr auch in der Schweiz in zahlreichen Neuauflagen erschienen.

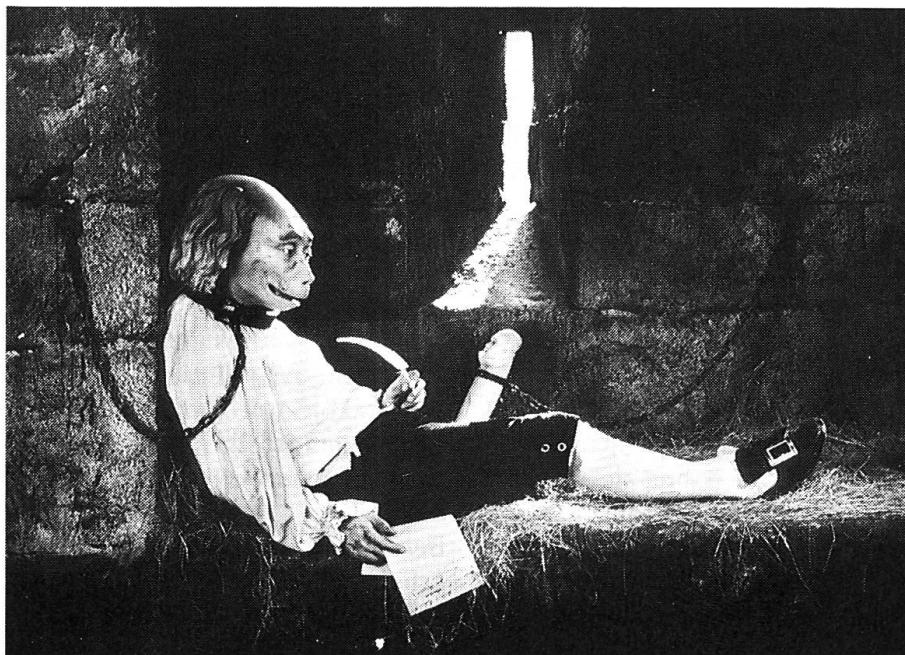
Dass ihr Film nicht voyeuristisch wurde, gelang den beiden

Filmemachern mit einem dreifachen Entscheid: Erstens zeigt der Film nur einen kurzen Ausschnitt aus dem Leben des Marquis in der Bastille, zweitens tragen alle Schauspieler Masken, genauer Tiermasken, und drittens tritt als weitere Figur der erigierte Penis des Marquis auf, also quasi sein zweites Ich und zugleich das Corpus delicti der in Frage stehenden Sache, ebenfalls als überdimensionierte Maske, jedoch als einziger Protagonist des Film mit einem menschlichen Gesicht. In im wahren Sinne des Wortes intimen Gesprächen zwischen dem Marquis und seinem Penis kann nun der Film die Philosophie des Marquis explizieren, ohne dabei auf die gelegentlich notwendige Beschreibung der wahrhaft ausschweifenden Sexualphantasien der beiden verzichten zu müssen.

Sensationelle Masken

Das wirklich Sensationelle am Film aber sind die Masken, die nach den Originalzeichnungen von Roland Topor gefertigt wurden. Jedem Schauspieler wurde eine Art Eisenhelm massgetreu auf das Gesicht gegossen. Darauf wurden bewegliche Teile aus Kautschuk angebracht, die sich mit fernbedienten Servomotoren bewegen lassen. Dadurch war es möglich, den Tiermasken grösstmögliche Wahrhaftigkeit in den Gesichtsbewegungen zu geben. Die Aufgabe der Schauspieler bestand also nur noch darin, ihre Körper zu bewegen; die der Sprache entsprechende Mundbewegung wurde von der komplizierten Elektronik übernommen. Roland Topor, der als Geschichtenschreiber sowie Regisseur und Ausstatter an vielen Theatern in Europa gearbeitet hat, und Henri Xhonneux, der als Filmregisseur hauptsächlich für das Fernsehen gedreht hat, haben bereits zahlreiche Projekte, etwa eine Kin-

Der Marquis de Sade im Zwiegespräch mit dem Corpus delicti.



derserie mit ähnlichen beweglichen Masken, zusammen realisiert.

Die Geschichte, die uns «Marquis» erzählt, versucht durch ihren fiktiven Charakter der wahren Figur des Marquis näherzukommen. Da treten nicht nur historische Figuren auf, neben dem Marquis selber etwa der Herzog von Orléans oder der Gouverneur der Bastille, sondern auch Figuren aus de Sades Werken, etwa die Titelheldinnen Justine und Juliette aus dem Doppelroman «La nouvelle Justine, suivie de l'histoire de Juliette». Im Film ist Justine das Opfer einer Vergewaltigung durch keinen Geringeren als den König selber und landet in der Bastille, weil sie schwanger wird: In einer Intrige des Gefängnispfarrers, selber ein sexueller Wüstling, wird nun der Marquis des Verbrechens beschuldigt.

Liebe oder Libido

Solche Begebenheiten mögen zwar reichlich übertrieben und historisch naiv erscheinen, verdeutlichen aber viel besser als versuchte dokumentarische Genauigkeit, was damals in den Kernen des adeligen Frankreich vorgegangen sein mag. Und dass Tiere mit menschlichen Eigenschaften nicht fiktiver sind als wirkliche Menschen, ja sogar der Realität näherkommen können, wissen wir aus bekannten Beispielen, etwa Erich Kästners Kinderbuch «Die Konferenz der Tiere» oder George Orwells «Animal Farm», und natürlich aus dem Surrealismus, etwa den Bildern von Max Ernst. Das Spiel mit Masken wiederum kennen wir seit dem klassischen griechischen Theater; seit den fünfziger Jahren hat es mit Giorgio Strehlers «Piccolo Teatro di Milano» wieder grössere Bedeutung erlangt.

Problematisch erscheinen hingegen die «Traumsequenzen», die

das kreative Denken des Marquis deutlich machen sollen. Hier arbeiten die Filmautoren mit Plastilinfiguren, die quasi eine zweite Ebene der Abstraktion darstellen und darum zu gekünstelt erscheinen. Zudem würde auch schon ohne diese optisch und auch dramaturgisch aus dem Konzept fallenden Sequenzen klar, dass de Sade darum derart kompromisslos für sexuelle Freizügigkeit eintrat, weil er sie für das geeignete Mittel hielt, Eskalationen des aggressiven menschlichen Wesens in kollektiven Sadismen vorzubeugen, denen er etwa in den blutigen Auswirkungen der Französischen Revolution und natürlich in seinem Gefängnisalltag begegnet ist.

Die Filmhandlung kulminiert in der oft diskutierten Frage, ob das Gefühl der Lust befehle oder ob es umgekehrt sei. Da kann es sich der Film mit seiner ungewöhnlichen Konstellation der Hauptfiguren einfach machen: Der Penis, der das Gefühl hat, immer zu kurz gekommen zu sein, entscheidet sich sofort für Juliette, welche die physische Anziehung, den Sex, repräsentiert, und der Marquis zieht Justine vor, die für ihn die platonische Liebe symbolisiert. De Sade will eben – das macht ihn uns im Film so sympathisch – lieber einen grossen Roman schreiben und nicht herumbumsen. **III**

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/199*

Kamikaze Hearts

Regie: Juliet Bashore ■ USA 1989

JUDITH WALDNER

Der Körper ist das Kapital, Charakter oder Persönlichkeit sind kaum gefragt. Sharon Mitchell, Mitch genannt, ist eine kleine Ausnahme im Geschäft. Sie ist ein Star und wenn sie sagt: «Ich bin gerne Pornodarstellerin», so glaubt man ihr.

Mitch und Tigr haben sich bei Dreharbeiten kennengelernt, waren für eine gemeinsame Liebeszene unter Vertrag. Mitch findet Tigr süß, Tigr findet Mitch grossartig. Die beiden Frauen sind ein Liebespaar geworden und haben sich von der Regisseurin Juliet Bashore gewünscht, sie möge ihre Beziehung filmisch festhalten.

«Kamikaze Hearts» spielt fast ausschliesslich im Umfeld der

Pornoproduktion, ohne allerdings selber pornografisch zu sein – wenigstens nicht in dem Sinn, dass der Film voyeuristischen Blicks zu goutieren wäre. Werden Dreharbeiten gezeigt, sind Kameras, Mikrofone und Lampen mit im Bild. Darstellerinnen und Darsteller inszenieren, der Regisseur nörgelt im Hintergrund, die Crew hantiert mit ihren Geräten. «Schminken ist schminken», sagt der Maskenbildner. Ihm ist es gleichgültig, für welche Art Film er jemanden kamerakonform herrichtet. Schminken ist für ihn vor allem einmal Broterwerb, wie auch alle anderen an den Aufnahmen Beteiligten in erster Linie einmal arbeiten – für eine Industrie, die in den USA jährlich rund 13 Milliarden Dollar umsetzt.



Wirklichkeit und Schein

Persönliche Begegnungen und Gespräche, Dreharbeiten und Shows mischt Juliet Bashore zu einem Film, der in erster Linie von Liebe erzählt, von Illusionen, von gegensätzlichen Ansprüchen und Vorstellungen. Durch die Einbettung der Liebesgeschichte ins Sexbusiness vermag «Kamikaze Hearts» zu verwirren, Fragen aufzuwerfen: Was ist Wirklichkeit, was Schein? Was ist echt, was gespielt? Gegensätze, die in der Figur von Mitch kaum mehr zu unterscheiden sind.

Ganz in ihrer Arbeit aufgehend, entblösst sie ihren Körper. Tigr dagegen zeigt Seele, zeigt Gefühle, die in ihrem Arbeitsumfeld reichlich unpassend wirken. Hinter Mitchs Fassade möchte sie blicken, allerdings bleibt fraglich, ob Tigr nicht schlicht dem Irrtum erliegt, Gewünschtes, doch Unvorhandenes auf die von ihr geliebte Person zu projizieren. Für Mitch scheint die Vermischung von Beruf und Privatleben total – oder ist das lediglich Tigrs Perspektive, da sie nicht

versteht, ob Mitch beim Drehen wirkliche Lust empfindet oder ob sie privat mit ihr Lust inszeniert?

Formal im Stil des «Cinéma vérité» gestaltet, erinnert «Kamikaze Hearts» auch ans «Cinéma copain»: Darstellerinnen und Darsteller sind authentisch, treten unter wirklichen Namen auf. Die Atmosphäre – wenn wohl auch blass während der Produktionszeit – ist fast ein wenig familiär. Ohne zu analysieren oder zu moralisieren, beobachtet Juliet Bashore nüchtern, beinahe lakonisch, allerdings um den Preis von fehlender Tiefe. Vieles wird zwar angetippt, kaum je aber etwas ausgelotet. Das Umfeld der Personen ist kaum gezeichnet, Mechanismen werden nur fragmentarisch erfahrbar, vermögen sich nicht zu einem Ganzen zusammenzusetzen. Die beinahe stetige, affirmative Fixierung auf die Figur von Mitch macht den Film zumindest streckenweise sehr zwiespältig. Immerhin vermag «Kamikaze Hearts» Diskussionen zu entfachen, lässt kaum gleichgültig und ist insofern ein Film, dessen Vorführung in

einem Rahmen, der nachfolgende Gespräche vorsieht oder immerhin ermöglicht, wünschenswert wäre.

Das Ende der Illusion

Die Liebe von Tigr und Mitch scheitert. Nicht weil sie sich am Arbeitsplatz abspielt. Auch nicht darum, weil die beiden Frauen ihre Brötchen in einem Geschäft verdienen, in dem Gefühle eher hinderlich sind. Vielmehr wird ihre Liebe je länger, je mehr selber zu einer Art Inszenierung, zu einer «Romanze im Design des Pornogeschäfts», wie sich Tigr einmal ausdrückt. Hoffnung auf Selbstbestimmung bleibt keine. Der Glaube, ausschliesslich sich selber zu gehören, zerbröselt. Das wirft einerseits die Frage auf, ob Liebe überhaupt selbstbestimmt gelebt werden kann, und andererseits, ob eine Gesellschaft, die den Warencharakter von allem und jedem inklusive Sexualität zumindest akzeptiert, dies nicht vollends verhindert.

///

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/197*

KURZ NOTIERT

OCIC-Preis in Tróia

mt. Am internationalen Filmfestival im portugiesischen Tróia hat die Jury der Internationalen Katholischen Film- und AV-Organisation (OCIC) ihren Preis an den ungarischen Film «Homo novus» von Pál Erdöss vergeben. Gezeichnet wird ein pessimistisches Bild moralischer Ratlosigkeit in Osteuropa, wo jedoch eine neue Generation zu Hoffnungen Anlass gibt. Mit einer «Lobenden Erwähnung» ausgezeichnet wurde «Schoko Klak» von Frank Hoffmann und Paul Kieffer (Luxemburg).