

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Band:** 21 (1969)  
**Heft:** 9

**Rubrik:** Blick auf die Leinwand

### **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:** 20.11.2024

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

## Krieg und Frieden (2. Teil)

Produktion: UdSSR  
Regie: Sergej Bondartschuk  
Besetzung: Sergej Bondartschuk, Wiatcheslaw Tikonow, Ludmilla Sawelewa  
Verleih: Majestic

ms. Mit der Schlacht von Borodino beginnt, mit der Schlacht an der Beresina endet der zweite Teil von Sergej Bondartschuks «Krieg und Frieden». In der Mitte wütet der Brand in Moskau. Der «zweite» Teil des gigantisch angelegten Filmwerks, der hierzulande zu sehen ist, besteht in der russischen Originalversion tatsächlich aus zwei Filmen, die zusammen eine Spieldauer von vier Stunden haben. Für den Export in den Westen wurden diese — von Sergej Bondartschuk selbst — zusammengefasst und gekürzt; so beträgt die Spieldauer nicht ganz drei Stunden.

Allein schon diese Angaben machen deutlich, welchen Eingriff die Straffung in die ursprüngliche Konzeption des Films bedeutet. Sergej Bondartschuk war, als er seinerzeit in Zürich weilte und um sein Urteil über diese Straffung gebeten wurde, der Ueberzeugung, dass sie sich habe verantworten lassen, wiewohl er sie schweren Herzens vorgenommen habe. Wie schwer sie ihm gefallen sein muss, kann man ermessen, wenn man — als Kritiker — dennoch feststellen muss, dass die epische Riesenlast, die der Regisseur von den Schultern Tolstois auf die seinen übernommen hat, auf weite Strecken zerstückelt worden ist.

Das erschwert, so man den originalen Film nicht kennt, ein gerechtes Urteil: jedenfalls wird man sich angesichts der vielen Sprünge und Brüche, die der Film nunmehr von Episode zu Episode macht und die ihm zuweilen den Charakter eines auseinandergebrochenen Mosaiks geben, der Kritik enthalten müssen, Sergej Bondartschuk sei aus dem epischen Schritt herausgeworfen worden. Gegenüber dem ersten Teil fehlt eine gewisse Einheit. Wie der Film eigentlich aussieht, davon kann man einen Eindruck an dem mit «Borodino» überschriebenen (im russischen Original dritten) Teil gewinnen. Am stärksten scheinen die Kürzungen im Schlussteil (dem vierten) zu sein; zwar breitet sich der Brand Moskaus offenbar in der ursprünglichen Dauer aus, indessen sind der Rückzug der Armee Napoleons und die Schlacht an der Beresina nur noch bruchstückhaft vorhanden. Das bringt das Ganze aus dem Gleichgewicht.

Die Inszenierung der Schlacht von Borodino ist das grossartigste historische Schauspiel dieser Art, das jemals auf der Leinwand zu sehen war. Sergej Bondartschuk ist nicht nur ein Regisseur, der gewaltige Menschenmassen zu bewegen versteht, Heere, die sich eine Schlacht liefern; er hat diese Schlacht in ihren wichtigsten Phasen rekonstruiert und veranschaulicht so ein Stück Militärgeschichte. Schon das erhöht die Glaubwürdigkeit der Schlachtendarstellung. Natürlich enthält eine Rekonstruktion nie die ganze Wahrheit — die Wahrheit des Grässlichen und des Schreckens, die Krieg bedeutet —, aber der Wirklichkeit ist Sergej Bondartschuk doch immerhin deshalb näher, weil er keine pittoresken Arrangements der Schlachtszenen duldet. Er ist so realistisch wie möglich, vermeidet aber jeden Naturalismus, der sich mit der Kunstgesinnung, die als Russe auch er vertritt, ohnehin nicht vertragen würde. Seine Bildphantasie ist gross; die Technik, die schwierigsten Szenen des Kampfes darzustellen, ist in seinen Händen geschmeidig, und der Wechsel der Standorte, von denen aus er die Evolutionen der Schlacht aufgenommen hat, nicht nur vielfältig, sondern von dramaturgischer Richtigkeit, so dass die Wirren des Schlachtgeschehens nicht verwirren, sondern übersichtlich werden. Das ist, kurz gesagt, ein Meisterstück der Massenregie.



Napoleon auf dem russischen Schlachtfeld in dem gross gesehenen Film «Krieg und Frieden», 2. Teil, der soeben einen Oscar erhalten hat.

Da der Film um mehr als eine Stunde gestrafft ist, wird man sich hüten, zu sagen, Sergej Bondartschuk sei es nicht gelungen, die individuellen Schicksale — die Schicksale des so grossartig, so menschlich dargestellten Pierre Bessuchow, des Fürsten Andrej und der Natascha — so in das Kriegsgeschehen einzufügen, dass ihre Wandlungen und Brechungen unter dessen Einfluss nicht überzeugen würden. Die Entwicklungen der drei Hauptpersonen jedenfalls werden, wie Tolstoi sie beschrieben hat, durchaus verständlich, und nicht nur das, sie sind auch in dieser filmischen Darstellung notwendig bewirkt durch den Krieg. Allerdings setzt sie für das volle Verständnis auch die Kenntnis des ersten Teils des Films voraus oder, wenn diese fehlt, jedenfalls die Kenntnis des Romans, der denn überhaupt vertraut sein muss, damit der Film sich ganz erschliesst; im Unterschied zur amerikanischen Adaptation durch King Vidor, die einen Digest durch den Roman Tolstois entwarf, folgt Sergej Bondartschuk der Vorlage nicht nur in einem überspannenden Bogen, sondern Kapitel um Kapitel, ja man wäre versucht zu sagen, Seite um Seite.

Er tut das allerdings auch hier wieder nicht buchstäblich, vielmehr lässt er sich von Tolstoi zu filmischen Assoziationen inspirieren. Im einzelnen wird man über die Assoziationen, die im wesentlichen lyrische Modulationen von Gefühlen und Gedanken sind, streiten können — oft auch darüber, was ihren Geschmack betrifft. Doch stösst man sich dort keineswegs, wo Naturstimmungen, in denen Sergej Bondartschuk — einer ununterbrochenen Tradition des russischen Films überhaupt folgend — Gedanken und Gefühle versinnbildlicht, sentimental werden. Man stösst sich daran deshalb nicht, weil solche Sentimentalitäten aufgehoben sind in der breit strömenden Entfaltung des Gefühls überhaupt, aus dem dieser Film lebt. Eines Gefühls, das seinen Inhalt in der Leidensfähigkeit, der Brüderlichkeit des russischen Volkes hat, die beide nicht verschüttet sind, ja gerade in solchen Filmen wieder sichtbar werden. Natürlich steht «Krieg und Frieden» gerade dadurch im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis, das die Russen auch unter der Herrschaft der Sowjets von sich ausgebildet haben. Jedoch ist dieses Selbstverständnis in «Krieg und Frieden» jenseits aller Propaganda künstlerisch ins Bild gesetzt.

## Teorema

Produktion: Italien 1968  
Regie: Pier Paolo Pasolini  
Besetzung: Silvana Mangano, Massimo Girotti,  
Anne Wiazemsky, Terence Stamp  
Verleih: Europa

FH. Ein göttlicher junger Mann erscheint bei einer Industriellenfamilie, die bisher gleichgültig dahingelebt hat. Niemand weiss, wer er ist und woher er kommt, doch weht eine liebevoll-mystische Aura um ihn. Als erste verliebt sich die einfache Magd vom Lande Hals über Kopf in ihn und unternimmt sogar einen Selbstmordversuch, den er verhindert, wobei er gleichzeitig ihre Sexualwünsche erfüllt. Seine geheimnisvolle Anziehungskraft wirkt sich dann rasch nacheinander auf die ganze Familie aus: auf die Mutter, den Vater, den Sohn und die Tochter. Alle sind sie widerstandslos getroffen von der unwiderstehlichen Sanftmut des rätselhaften Mannes, der ihre Sinne und Seelen zu befriedigen weiss. Als er eines Tages seine Abreise ankündigt, vertrauen sie sich ihm an und bestätigen ihm, dass seine Gegenwart ihr Leben verändert habe, dass sie sich wieder gefunden hätten. Nur die ländliche Magd weiss nicht, was sagen, küsst ihm die Hände und kehrt in ihr Dorf zurück.

Doch als der Fremde fort ist, fällt die Tochter in einen Zustand katatonischer Erstarrung. Ihr Bruder will malen, doch die Resultate sind katastrophal und enden in primitiver Zerstörungswut. Die Mutter wird zur Nymphomanein und geht auf die Strasse, um nachher in hysterisch-mystische Krisen auszubrechen. Der von Reue und Gewissensbissen zerquälte Vater verschenkt seine Fabriken an die Arbeiter, reisst sich im Bahnhof die Kleider vom Leibe und rennt brüllend vor Verzweiflung in die Wildnis.

Sich selbst überlassen, löst sich so die Familie ins Nichts auf. Sie findet keineswegs die Kraft zu einem neuen Leben. Nur die einfältige Magd rettet sich ohne innere Konflikte und wird in ihrem Dorf zur wundertätigen Heiligen, muss allerdings auch das Martyrium einer solchen auf sich nehmen. —

Der Film, eine marxistisch-katholisch-freudianische Mischung, ist von tiefem, zweifellos von Freud beeinflussten Pessimismus erfüllt: Was für eine Welt, in der mystische Liebe solche Folgen hat! Allerdings exemplifiziert Pasolini mit einer der von ihm gehassten kapitalistischen Industriefamilien, die er von vornherein als unheilbar korrupt darstellt. Sie wird durch die himmlische Botschaft vernichtet. Solange der überirdische Bote da ist, verläuft alles gut, doch allein gelassen stürzt sie haltlos ins Nichts, weil sie nach Pasolini als bürgerlich keinerlei innere Substanz mehr besitzt. Sie könnte nur durch eine ständige, äussere Macht gerettet werden. Im Gegensatz dazu steht die schlichte Magd, die, ohne es zu wissen, als einzige siegreich aus der Begegnung hervorgeht, weil sie anders als die bürgerliche Familie rein und aufrichtig ist. Deshalb kann sie Wunder verrichten, über Dächern schweben, wenn sie auch in der schlimmen Welt schliesslich lebendig begraben wird, was nicht ihre Schuld ist.

Das ungefähr will Pasolini wohl sagen, wobei sich die Unmöglichkeit für uns erkennen lässt, ihm zu folgen. Es steckt wieder eine revolutionär einseitig zerstörerische Tendenz in dem Film, die nirgends ein positives Ziel erkennen lässt, überall nur negatives Leben sieht, keinen Weg weiss, selbst im Schicksal der von ihm sehr positiv geschilderten reinen Magd. Die Familie — und das ist wohl mit ein Grund, dass man vor der Aussage des Films kühl bleibt, — weist schon längst keinen Familiensinn mehr auf. Jedes Mitglied ist rein egozentrisch nur auf sich eingestellt, ohne jedes Verantwortungsgefühl von Seite der

Eltern für die Familiengemeinschaft. Das trifft aber gerade auf Italien, wo der Familiensinn äusserst stark entwickelt ist, nicht zu, sodass der Fall keineswegs typisch ist, sondern eher eine Ausnahme darstellt. Dadurch entfällt jedoch die Basis für das, was Pasolini mit dem Film wollte: ein Gleichnis. Es wirkt alles nicht ganz überzeugend, leicht gesucht, spielerisch, fremd, ein einmaliger Sonderfall ohne weitere Bedeutung. Es könnte alles auch ganz anders ablaufen.

Allerdings weist der Film gestalterisch bedeutende Werte auf. Wieder sind die Bilder von konzentrierter Kraft, ist die Montage lückenlos und ohne die kleinste Ueberflüssigkeit verdichtet, wird der Dialog auf das Notwendigste beschränkt und alles nur durch Bildsprache ausgedrückt. Auch wenn der Film sonst unsympathisch ist, wird ihn als ästhetisch wertvoll schätzen müssen.



Der Gast aus einer andern Welt und die Tochter des Hauses in Pasolinis problematischem Film «Teorema».

## Die Milchstrasse

(La voie lactée)

Produktion: Frankreich/Italien 1969  
Regie: Luis Bunuel  
Darsteller: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny,  
Edith Scob  
Verleih: Monopol-Pathé, Genf

uj. Dieser neue Film von Luis Bunuel, der auf Anhieb als Blasphemie erscheinen mag, erweist sich beim genaueren Hinsehen als eine fragmentarische Studie über die Institution der christlichen Kirche, ihrer Nebenerscheinungen und Fehlleistungen. Der satirische und bissige Bilderbogen über

die Verirrungen des Christentums schockiert jeden Gläubigen, sei er nun Katholik oder Protestant. Dabei sollte der kritische Zuschauer nie aus den Augen verlieren, dass Bunuels Angriffe sich nicht so sehr gegen das Christentum wenden, als vielmehr gegen die Einrichtungen der Kirche, insbesondere gegen den Klerus. Der Film könnte einen heilsamen Schock auslösen. Nichts wäre indessen verfehlt, als Bunuel zum Vorkämpfer für ein neues Christentum zu machen. Der in Mexiko lebende Spanier bekennt sich zum Atheismus. Dass er indessen den Mysterien des spanischen Katholizismus nie ganz entronnen ist, beweist «Die Milchstrasse» erneut.

Die Milchstrasse: das ist der Weg zweier Vagabunden und Pilger, die von Paris nach Santiago de Compostela in Spanien wallfahrten. Das ist der Weg der Endlosigkeit, der an vielen Stationen vorbeiführt. Unbeirrt ziehen Jean und Pierre ihren Weg, zwei Gammler aus offenbar religiösen Beweggründen, die nichts als ihr Ziel im Auge haben und den Geschehnissen um sie herum indifferent gegenüberstehen. Auf ihrem Pilgerzuge begegnen sie dem Satan im Gewande eines schwächlichen, citroenfahrenden Hippie-Jünglings, sie wohnen der Hochzeit von Kana bei, Jesus erscheint ihnen als sehr selbstsichere, jeder Demut bare Person im historischen Gewande. Zwei Theologen aus dem 17. Jahrhundert duellieren sich ihrer Lehren wegen, eine fanatische Nonne lässt sich ans Kreuz schlagen, Marquis de Sade foltert ein Mädchen, und die beiden Pilger werden Zeugen der Orgie eines Kirchenfürsten; später lauschen sie in einer seltsamen Herberge den Worten eines pfiffigen Priesterleins, das von der unbefleckten Empfängnis Mariens und andern seltsamen Wundern zu berichten weiss. Am Ende des Films, angesichts des Zieles schon, lassen sich die beiden Wallfahrer von einem Strassenmädchen verführen.

Die Haltung der beiden Wallfahrer, von Paul Frankeur und Laurent Terzieff hervorragend gespielt, verdient eine eingehendere Betrachtung. Ihre Beharrlichkeit, sich durch nichts vom Wege abbringen zu lassen, die Tragik, die darin liegt, dass die beiden ihr Ziel nie erreichen werden, sind meines Erachtens die Schlüssel zu diesem Film. Ihr Weg ist die Suche nach der Wahrheit, vielleicht nach der christlichen Wahrheit. Diese Wahrheit können Jean und Pierre zwar vage erkennen, fassen oder gar begreifen können sie sie indessen nicht. Die Stationen unterwegs sind die Sackgassen der Irrlehre, der Theologenstreite, des Fanatismus, der Sektiererei. Bunuel sitzt über eine Kirche zu Gericht, der er selber nicht mehr angehören will. Bei aller Distanz, die man gegenüber diesem Film bewahren soll und muss, gilt es zu erkennen, dass Bunuel manche eitrige Wunde gefunden und auch aufgestochen hat. Die Selbstgerechtigkeit der Institution, die Gott zu ihrem Werkzeug gemacht hat, statt seines zu werden, wird jedenfalls entlarvt.

Luis Bunuel, der vor zwei Jahren nach der Fertigstellung seines Films «Belle de jour» gesagt hatte, dies sei sein letzter Film, macht es dem Zuschauer in «Die Milchstrasse» nicht leicht: die Mischung von surrealistischen und christlich-mystischen Elementen, der reiche Symbolgehalt und stellenweise auch die Brisanz des Erzählstils bereiten selbst dem aufmerksam Folgenden schon Schwierigkeiten. Kommt dazu, dass Bunuel eine fundierte Kenntnis der Bibel, des Brauchtums der französischen und spanischen Katholiken und die Erkenntnisse der Zusammenhänge von Kulturgeschichte und Religion voraussetzt. Wer diese Voraussetzungen nicht erfüllt und unvorbereitet vor die Leinwand sitzt, läuft nicht nur Gefahr, sich mit Fortdauer des Films zu langweilen, sondern wird auch vieles falsch verstehen. Hier liegt die Schwäche dieses Werkes, das in einer teils satten, teils fehlgeleiteten Christenheit eine reinigende Aufgabe zu erfüllen hätte.



Die beiden Pilger haben viele, überraschende Begegnungen in Bunuels Film «Die Milchstrasse», zu bewältigen.

## Der Mann mit dem Glasauge

Produktion: Deutschland, 1968  
 Regie: Alfred Vohrer  
 Besetzung: Horst Tappert, Karin Hübner, Hubert v. Meyrink, Christiane Krüger  
 Verleih: Rex

CS. Glasaugen soweit das Auge reicht. Der Mörder trägt ein Glasaue, bei den Leichen findet sich je ein Glasaue, als Clubzeichen ist ein Glasaue vorzuzeigen, und im Geldkoffer, der in einem Sarg mit Doppelboden liegt, glotzt ein Glasaue den Inspektor Perkins an, als Horst Trappert durch zahllose Türen trappert, herum telefoniert und schliesslich alles aufklärt. Hubert von Meyerinck versucht auch diesmal als Chef von Scotland Yard komisch zu sein, denn in den Billardqueues ist Heroin verborgen, und die Las Vegas-Girls sollen nach Caracas verschifft werden. Doch Karin Hübner kennt die dortigen Bordellverhältnisse aufs beste, möchte nicht noch einmal dorthin zurück, was man ihr unschwer nachfühlen kann. Doch zu der Ehe mit dem ebenso reichen wie drogensüchtigen jungen Lord langt's nicht, denn in deutschen Edgar Wallace-Verfilmungen herrschen Schuld und Sühne vor, und auch diesmal hat Alfred Vohrer einen weiteren Regieversuch unternommen. Er befolgt wie stets die Formel «Es ist unmöglich, von Edgar Wallace gefesselt zu werden».

## Der Sergeant

The Sergeant

Produktion: USA, 1968  
 Regie: John Flynn  
 Besetzung: Rod Steiger, John Philip Law  
 Verleih: Warner

ms. Nach einem Roman von Denis Murphy hat John Flynn «The Sergeant» gedreht: für Hollywood ein Film, der ein Tabu wegschafft, das der Moralkodex der amerikanischen Filmmetropole bisher hochgehalten hatte. Der Feldweibel ist ein Homosexueller. Weder vom Drehbuch her, das sauber gearbeitet ist, noch von der Inszenierung her, die ebenso gekonnt wie konventionell ist, wird das Thema sensationell hochgespielt. Worum es John Flynn vor allem offenbar geht, ist das: er will die Psyche eines Mannes begreiflich machen, der sein ganzes Leben lang in einer Män-



Rod Steiger reisst durch eine Meisterleistung in der Titelrolle den sonst durchschnittlichen Film «Der Sergeant» heraus.

nerwelt, dazu in einer hierarchisch geregelten, verbringt, keine Familie hat und seine Empfindungskraft immer mit Männern konfrontiert sieht; der Freundschaft sucht, mit ihr sich aber schwer tut, weil seine Liebesfähigkeit und sein Trieb sich in einer Welt, die das Weibliche ausschliesst, gewandelt haben. Er wehrt sich, aber unterliegt; er macht sich selber stark und lehrt seinen jungen Soldaten, den er bevorzugt, dass nur der Starke zählt; dahinter versteckt er seine eigene Schwäche, deren Opfer er schliesslich wird.

Das schwierige und heikle Thema steht und fällt mit dem Darsteller einer solchen Rolle: Rod Steiger bewältigt sie. Zwar hat ihn Hollywood hier bereits in das Klischee des Kraftnaturells mit feinerem Innenleben eingespannt, doch Rod Steiger, von einigen Momenten der Chargierung abgesehen, füllt das Klischee aus, ja sprengt es. Seine psychologische Intelligenz ist gross, seine Fähigkeit, die Mienen zu wechseln, stupend. Die Person des Sergeanten wird doppelbödig, lange bleibt sie undurchsichtig, und wenn die Veranlagung eindeutig wird, dann gewinnt sie auch die Kraft des Tragischen.

## MacKenna's Gold

Produktion: USA, 1968  
 Regie: J. Lee Thompson  
 Besetzung: Gregory Peck, Omar Sharif, Lee J. Cobb, Eli Wallach  
 Verleih: Vita

ms. Als ein gigantischer Western wird «MacKenna's Gold» angekündigt. Gigantisch ist er in der Tat: auf der Riesenleinwand, über die der 70 mm-Film abrollt, schwelgt die Landschaft und galoppiert auf den Zuschauer, der sich selbst im Sattel wähnt, in wilden Wirbeln zu. Sie ist Rahmen und Hintergrund für eine Geschichte, die aus Melodrama und Grand-Guignol, langen Ritten und harten Kämpfen bunt gemischt ist. Alles reitet nach Gold, die Desperados, angeführt von dem Mexikaner Colorado, die ehrenwerten aber dummen Bürger von Hadleyburg und die Indianer vom berserkenden Stamm der Apachen. Mit ihnen reitet der Marshall MacKenna, der als einziger das geheimnisvolle Tal des Goldes kennt; er reitet als Gefangener also unfreiwillig, und an das Gold glaubt er nicht. Hinter allen aber reitet die Yankee-Kavallerie her. Auch Frauen

sitzen im Sattel, eine zerbrechliche Blonde, Geisel auch sie; und eine eifersüchtige Indianerin, nebst andern Squaws. Das Gold blendet sie alle, und über allen kreist der Geier. J. Lee Thompson hat den Film inszeniert: bombastisch. Es ist bemüht, wie man in Hollywood, bedrängt vom Fernsehen, das den Western ganz billig usurpiert hat, von der verlässlichen Spur des guten Wildwestern abgekommen ist. Die Landschaft von Arizona, mit der einst ein John Ford die Reiterstories zum Mythos verschmolz, ist zum Spektakel degradiert, das man mit Hilfe aller technischen Effekte ausbreitet. Die Handlung ist zum Melodrama aufgeplustert, mit Sex angereichert und mit Bösewichtern aller Hautfarben vollgestopft: genüsslich ,grässlich soll es zugehen! Und so geht es denn auch zu, bis zum letzten Kampf. Das Grässlichste aber ist der pathetische Tiefsinn, mit dem, aus dem Mund eines Erzählers, die ganze Geschichte übergossen wird. Er macht «MacKenna's Gold» vollends gigantisch: zum Kitsch.

*M. Schlappner*

## *Filme und ihre Regisseure*

Mit Porträts von Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Roman Polanski.

196 Seiten, 7 Abbildungen, mit einer Filmographie als Anhang, kartoniert 14.—.

Martin Schlappner, Filmkritiker und Dozent an der Filmakademie in Berlin, vermittelt kenntnisreiche Interpretationen von sieben wichtigen Gestalten des Films. Einleitend berichtet der Autor über Georg Méliès, den eigentlichen Entdecker des Films, und abschliessend untersucht er die soziologischen und sozialpsychologischen Aspekte des Films in der Beziehung zur Dichtung.

*Verlag Hans Huber*

*Bern, Stuttgart, Wien*

**Gebr. Erni & Co**

**Clichés**

**Köchlistr. 11 Tel. 051. 23 25 93 8036 Zürich**