



**11. Bonner
Sommerkino**

**INTERNATIONALE
STUMMFILMTAGE**

PROGRAMM

**17.-27. AUGUST 1995
INNENHOF UNIVERSITÄT BONN
- EINTRITT FREI -**

bespricht aktuell und
vollständig alle Filme,
die in deutsche Kinos
kommen

führt in der Beilage
"film im fernsehen" alle
auf deutschsprachigen
Fernsekanälen ange-
botenen Spielfilme mit
Kurzkritiken auf

wertet die neuen Videos

liefert Zusatzinformationen
zum Filmgeschehen

erscheint alle 14 Tage
mit zahlreichen Fotos
im Umfang von etwa
80 Seiten



kostenlos schicken wir
ein Probeheft

**Katholisches Institut für
Medieninformation e.V.
(KIM)**

Am Hof 28 · D-50667 Köln

Telefon 0221 · 9 25 46 30

Fax 0221 · 9 25 46 337

Vorwort

Liebe Filmfreunde,
hochverehrtes Publikum!

Bereits zum 11. Mal findet das Bonner Sommerkino statt – die positive Zuschauerresonanz und nicht zuletzt die große Spendenbereitschaft unseres Publikums, für die wir uns an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich bedanken möchten, haben uns in den letzten Jahren trotz mancher finanzieller Engpässe ermuntert weiterzumachen.

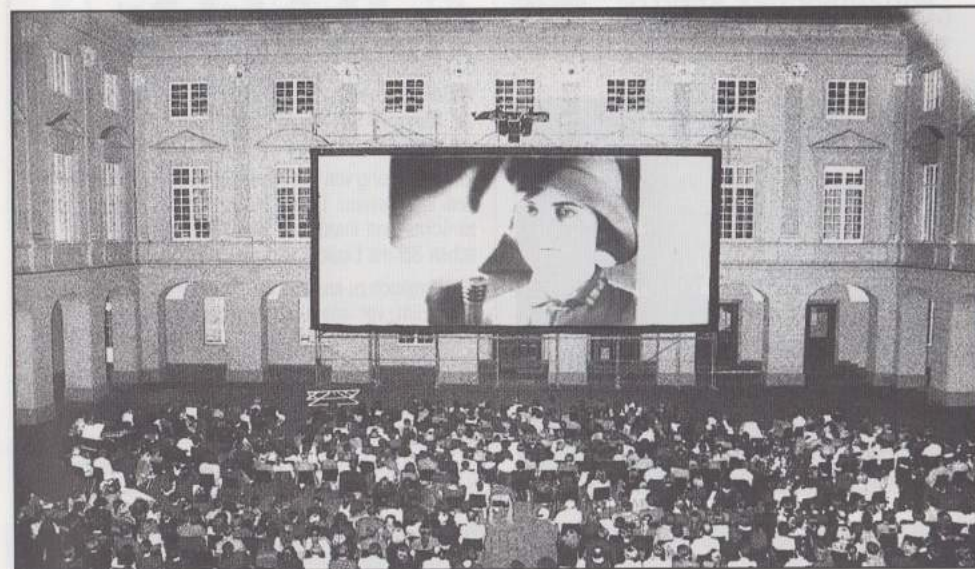
Zum 100jährigen Geburtstag des Kinos zeigen wir in diesem Jahr erstmals ausschließlich Stummfilme mit Live-Musik-Begleitungen. Wie in den Vorjahren war es uns wichtig, die ganze Bandbreite filmischer Ausdrucksformen vorzustellen, und so bietet auch das diesjährige Programm die gewohnte Vielfalt: neben großem Ausstattungskino laufen eigenwillige Experimente, neben klassischem Genre-Kino persönliche Autorenfilme, neben berühmten Klassikern noch zu entdeckende Meisterwerke aus »exotischen« Filmländern. Von allen Filmen sind die bestmöglichen und vollständigsten Filmkopien zu sehen, die derzeit existieren und die uns die internationalen Filmarchive dank der engen Zusammenarbeit mit dem Deutschen Institut für Filmkunde exklusiv zur Verfügung gestellt haben. Diese Filmkopien werden im Sommerkino im originalen Bildformat, in korrekter Geschwindigkeit und mit adäquater Musikbegleitung, für die wir namhafte Stummfilm-Musiker gewinnen konnten, präsentiert werden – so, wie Stummfilme eigentlich vorgeführt werden sollten, was in der Regel vielerorts mangels technischer Ausstattung und Sachkompetenz nicht geschieht. Auf diese Weise werden die Sommerkino-Abende zu einzigartigen Erlebnissen, die kaum wiederholbar sind.

Leider kann auch dieses Vorwort nicht ohne ein Wort über die Finanzierung der Veranstaltung enden. Zunächst sah noch alles erfreulich aus: Die Stadt beschloß, den Sommerkinoschuß gegenüber 1994 zu erhöhen, so daß der Ansatz von 1993 wiederhergestellt wurde, und das Kultusministerium NRW sagte uns erstmals eine Förderung zu. Doch dann, als wir unsere Veranstaltungsplanung abgeschlossen hatten, kam alles anders: Sponsoren sprangen kurzfristig ab, da sie das Stummfilm-Publikum nicht als ihre potentielle Kundschaft einstufen. Die Stadt Bonn verhängte eine Haushaltssperre, so daß uns nur 90% des Zuschusses ausgezahlt wurden. Da zudem im Rahmen der neuen »Budgetierung« immer mehr für uns bisher kostenfreie städtische Dienstleistungen berechnet zu werden drohen, sieht es jetzt doch wieder sehr kritisch aus. Eine Veranstaltung wie das Sommerkino, die ausgesprochen knapp kalkuliert ist, trifft so etwas besonders hart, und es stellt sich natürlich die Frage, ob man unter solchen Bedingungen Projekte überhaupt noch planen kann.

Nun, wir haben keine Wahl und müssen die Veranstaltung jetzt durchziehen. Uns bleibt mal wieder die Hoffnung auf die Spendenbereitschaft unseres Publikums. Am Ausgang des Veranstaltungsortes befinden sich unsere altbekannten Spendenboxen, außerdem weisen wir hiermit ausdrücklich auf unser Spendenkonto hin (siehe Seite 30).

Auch wenn diese ständigen Finanzierungsnöte einem jede Lust am Sommerkino verderben könnten, wünschen wir im Namen all der vielen Gönner, Helfer und Mitarbeiter im Hintergrund, ohne die eine solche Veranstaltung nicht möglich wäre, viel Spaß, gute Unterhaltung und aufregende Kinoabende!

Stefan Dröbler und Matthias Keuthen



Beethoven im Film

Dienstag, 15.8.1995, 21.30 Uhr,
Eintritt: 10,- DM

Exklusive Vorpremiere in Zusammenarbeit mit
Columbia TriStar Film

Ludwig van B.
MEINE UNSTERBLICHE GELIEBTE

USA 1994 · Drehbuch und Regie: Bernard Rose ·
Musikalische Leitung: Sir Georg Solti · Darsteller: Gary
Oldman, Isabella Rossellini, Jeroen Krabbé, Johanna ter
Steege, Valeria Golino · 124 min · Deutsche Fassung ·

Kurz nach dem Tod von Ludwig van Beethoven tauchte
sein geheimnisvoller Brief an die »Unsterbliche Geliebte«
auf. Der Film beschreibt die Suche von Anton Felix
Schindler, dem besten Freund Beethovens, nach dieser
Geliebten. Dabei taucht er tief in die bewegte Lebensge-
schichte Beethovens ein.

LUDWIG VAN B., der neue große Beethoven-Film der
Columbia TriStar, erlebt im Bonner-Sommer-Programm
seine Vorpremiere, bevor er Mitte Oktober in den deut-
schen Kinos anläuft.



Open-Air-Filmprojektion im Arkadenhof der Bonner Universität

Mittwoch, 16.8.1995, 21.30 Uhr,
Eintritt frei



EROICA

Österreich 1949 · Regie: Walter Kolm-Veltée · Drehbuch:
Walter Kolm-Veltée, Franz Tassie · Darsteller: Ewald Bal-
ser, Marianne Schönauer, Judith Maria Holzmeister, Os-
kar Werner, Ivan Petrovich · 95 min ·

Die Entstehung von Beethovens »Eroica« wird mit Stationen aus seinem Leben in Verbindung gesetzt. Eine zurückhaltend inszenierte Musikerbiographie im klassischen Stil mit Ewald Balser als Beethoven.

»Im Vergleich zu anderen Musikerporträts gibt es an diesem Film vor allem auch technisch sauberen und bildstarken Streifen viel zu rühmen. Hier sind Ehrfurcht, Zurückhaltung und auch ein schönes Maß Einfühlung am Werk. Man beschränkt sich auf Wesentliches; man weicht den Klippen des Sentimentalen aus, ohne das weite, wogende Meer echter Rührung zu meiden; man sucht zu deuten, zu begreifen und nicht bloß simplifizierend zu demonstrieren.« (Film-Dienst, 1950)

Programm

DONNERSTAG, 17.8.1995

21.00 **METROPOLIS**
Deutschland 1926
von Fritz Lang
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

Vorfilm **WINTERGARTEN-PROGRAMM**
Deutschland 1895/96
von Max Skladanowsky
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

FREITAG, 18.8.1995

21.00 **BETT UND SOFA**
UdSSR 1927
von Abram Room
Am Flügel: Joachim Bärenz

23.00 **THE LODGER**
Großbritannien 1926
von Alfred Hitchcock
Am Flügel: Joachim Bärenz

SAMSTAG, 19.8.1995

21.00 **NANOOK, DER ESKIMO**
USA 1921
von Robert Flaherty
Am Flügel: Joachim Bärenz

23.00 **KOHLHIESELS TÖCHTER**
Deutschland 1920
von Ernst Lubitsch
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

SONNTAG, 20.8.1995

21.00 **NANA**
Frankreich 1926
von Jean Renoir
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

Vorfilm **SUSPENSE**
USA 1913
von Lois Weber, Phillips Smalley
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

MONTAG, 21.8.1995

21.00 **EROTIKON**
Tschechoslowakei 1929
von Gustav Machatý
Musikbegleitung: Kammer Ensemble
des Prager Sinfonie Orchesters
unter Leitung von Dr. Štěpán Koniček

DIENSTAG, 22.8.1995

21.00 **WINGS**
USA 1927
William A. Wellman
Am Flügel: Jürgen Kurz

MITTWOCH, 23.8.1995

21.00 **CYRANO VON BERGERAC**
Italien 1922
von Augusto Genina
Am Flügel: Günter A. Buchwald

Vorfilm **ALICE SOLVES THE PUZZLE**
USA 1925
von Walt Disney
Am Flügel: Günter A. Buchwald



*Kölsch von seiner
schönsten Seite*



**PKW - LKW - Kleinbusse
Anhänger - Kurierdienst**

53175 Bonn - Bad Godesberg · Servatiusstr. 23

Tel. (0228) 31 52 40 · Fax 31 66 50

Programm

DONNERSTAG, 24.8.1995

- 21.00** **FORGOTTEN CLOWNS**
Amerikanische Filmkomödien
USA 1925-1928:
WHAT PRICE GOOFY?
USA 1925
von Leo McCarey
THE IRON MULE
USA 1925
von Roscoe Arbuckle, Grover Jones
PASS THE GRAVY
USA 1928
von Fred L. Guiol
SHOULD MEN WALK HOME?
USA 1927
von Leo McCarey
THERE IT IS
USA 1928
von Charles Bowers
A PAIR OF TIGHTS
USA 1928
von Hal Yates
Am Flügel: Günter A. Buchwald
und Jürgen Kurz

FREITAG, 25.8.1995

- 21.00** **ORLACS HÄNDE**
Österreich 1924
von Robert Wiene
Am Flügel: Jürgen Kurz
23.00 **NACH DEM GESETZ**
UdSSR 1926
von Lew Kuleschow
Am Flügel: Jürgen Kurz

SAMSTAG, 26.8.1995

- 21.00** **SCHICKSALSWÜRFEL**
Indien 1929
von Franz Osten
Am Flügel: Werner Loll
23.00 **DER FUHRMANN DES
TODES**
Schweden 1920
von Victor Sjöström
Am Flügel: Günter A. Buchwald

SONNTAG, 27.8.1994

- 21.00** **SUNRISE**
USA 1927
von Friedrich Wilhelm Murnau
Am Flügel: Werner Loll
Vorfilm **COPS**
USA 1922
von Buster Keaton
Am Flügel: Werner Loll

ERÖFFNUNGSFILM DES 12. BONNER
SOMMERKINOS AM 15.8.1996:
CASANOVA mit Iwan Mosjoukine



SCHIMMEL
PIANOS



SEILER
KAWAI
pfeiffer

Bösendorfer
YOUNG & CHANG



PIANO RUMMLER

MEISTERBETRIEB

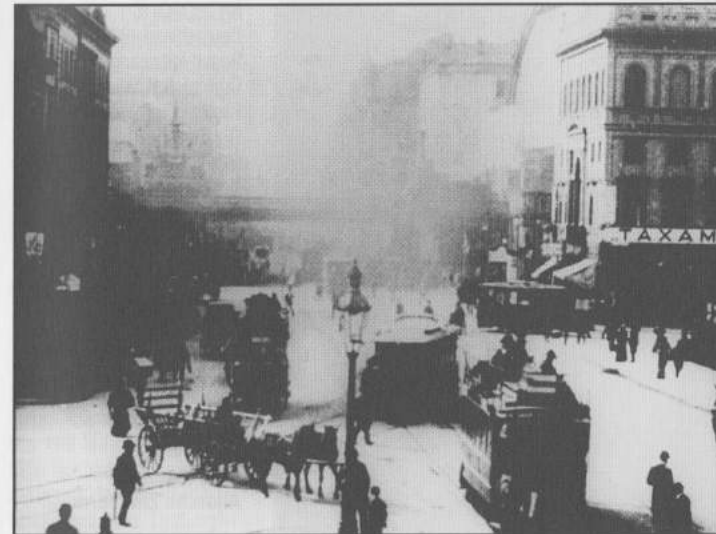
Verkauf · Mietkauf · Vermietung · Reparatur

KLAVIERE · FLÜGEL

Königswinterer Straße 115, Bonn-Beuel, Tel. 02 28 / 46 88 46

Donnerstag, 17.8.1995

21.00 Uhr



BAUERNTANZ/KOMISCHES RECK/DAS BOXENDE KÄNGURUH/JONGLEUR/ACROBATISCHES POTPOURRI/KAMARINSKAJA/SERPENTINTANZ/RINGKÄMPFER/APHOTHEOSE
BERLIN ALEXANDERPLATZ/UNTER DEN LINDEN/ALARM BEI DER BERLINER FEUERWEHR/EINFAHRT EINES EISENBahnZUGES IN BERLIN-SCHÖNHOLZ/DIE WACHE ZIEHT AUF/VOR DEM TIVOLI IN KOPENHAGEN/IM TIERGARTEN ZU STOCKHOLM
Deutschland 1895/96
Regie: Max Skladanowsky
Länge 280 m, 11 min

Am Flügel:
Aljoscha Zimmermann

WINTERGARTEN-PROGRAMM

Seit 1887 probierte und arbeitete Max Skladanowsky an Versuchen zur »lebenden Fotografie«. Ausgangspunkt seiner Überlegungen soll das Lebensrad gewesen sein.

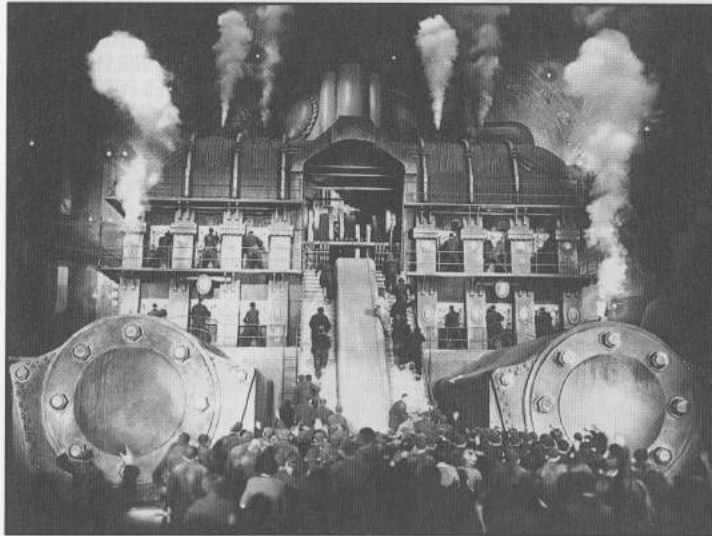
Aus seinen vielen Versuchen ging schließlich das »Bioskop« hervor. Er wurde als Doppelprojektor konstruiert. Dabei wurde der Originalfilm in Einzelbilder zerschnitten und in zwei Streifen neu zusammengeklebt, bei dem der eine die geradzähligen, der andere die ungeradzähligen Bilder des Originalfilms enthielt. Beide Bänder wurden während der Projektion durch zwei mit gezahnten Transporttrommeln fest verbundene Schneckengetriebe abwechselnd stillgesetzt. Eine kammartig gezahnte Umlaufblende gab immer nur das Bild frei, das sich in Ruhe befand. Mit diesem Doppelprojektor ließen sich 16 Bilder in der Sekunde projizieren. Im Mai 1895 machte Max Skladanowsky neue Aufnahmen für diesen Doppelprojektor. Er verwendete dazu Kollegen aus Variété und Zirkus, die sich kostenlos zur Verfügung stellten. Skladanowsky führte seine Versuche und auch den größten Teil seiner Aufnahmen im Garten der Gaststätte Sello in Pankow durch. Dort sahen auch die Direktoren des Berliner Wintergartens diese Streifen und engagierten Max Skladanowsky für das Novemberprogramm. Er erhielt dafür eine Monatsgage von 2.250 Mark.

Als Schlußnummer des neuen Programms des Wintergartens, das am 1. November 1895 anlief, wurde groß angekündigt: »Das Bioskop. Die interessanteste Erfindung der Neuzeit.« Die Bilder wurden von hinten auf eine 3x4 m große schwarzumrandete Leinwand geworfen, die auf einer extra errichteten Seitenbühne stand. Nach der musikalischen Einfüh-

rung teilte sich der dunkelrote Vorhang, und ein aus 8 Szenen bestehendes Filmprogramm rollte innerhalb von 15 Minuten ab. Vor jeder Szene wurde der Titel von einem besonderen Stehbildprojektor auf die Leinwand geworfen. Dieses erste Programm umfaßte ITALIENISCHER BAUERNTANZ der Artistenkinder Ploetz-Lorello, eine komische Reckübung der Brothers Milton, eine Jongleurszene des Jongleurs Paul Petras, MR. DELAWARE MIT SEINEM BOXENDEN KÄNGURUH, den Ringkampf zwischen Greiner und Sandow, die KAMARINSKAJA, getanzt von den drei Tscheppanows, und ein AKROBATISCHES POTPOURRI der Artistenfamilie Grunato. Während des ganzen Monats November hatten diese Vorführungen großen Erfolg. 30.000–40.000 Menschen haben diese Vorführungen gesehen. Die Presse schrieb begeisterte Artikel darüber.

Die Skladanowskys gaben 1896 zahlreiche Gastspiele sowohl in Deutschland (Hamburg, Halle, Köthen, Magdeburg) wie auch im Ausland, in Norwegen, Holland, Kopenhagen und Stockholm.

Im Laufe des Jahres 1896 machte Max Skladanowsky Aufnahmen mit neuer Kamera und verwendete dann den Einbandprojektor Bioskop II, der bereits mit einem Malteserkreuz arbeitete. Er drehte Aufnahmen im Tivoli-Garten in Stockholm, Straßenaufnahmen in Berlin (u.a. den Berliner Alexanderplatz und den Aufzug der neuen Wache). Mit ihrem zweiten Programm gastierten die Brüder Skladanowsky in verschiedenen deutschen Städten, zuletzt am 30. März 1897 in Stettin. (Programmheft: Max Skladanowsky, Pionier des Films; Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1967)



METROPOLIS
 Deutschland 1926
 Regie: Fritz Lang
 Drehbuch: Thea von Harbou
 Kamera: Karl Freund,
 Günther Rittau
 Bauten: Otto Hunte, Erich
 Kettelhut, Karl Vollbrecht
 Darsteller: Alfred Abel,
 Gustav Fröhlich, Brigitte
 Helm, Rudolf Klein-Rogge,
 Theodor Loos, Heinrich
 George, Erwin Biswanger,
 Olaf Storm, Hanns Leo
 Reich, Heinrich Gotha,
 Margarete Lanner, Grete
 Berger, Helene Weigel
 Länge: 3.150 m, 132 min

Am Flügel:
Ajoscha Zimmermann

METROPOLIS

Der Film, den Fritz Lang gedreht hat, zwischen Mai 1925 und Oktober 1926, hat am 13. November 1926 in einer Länge von 4.189 m die Filmprüfstelle passiert. So hatte er am 10. Januar 1927 im Ufa-Palast am Zoo Premiere. So haben nur die Berliner ihn sehen können.

Gleichzeitig waren fleißige Hände dabei, das für den Export bestimmte Negativ zusammenschneiden. Schon am 13. März stand ein ausführlicher Bericht darüber in der New York Times. Und am 17. April war der Ufa-Vorstand sich einig, beim Parufamet-Verleih darauf hinzuwirken, »daß METROPOLIS in der amerikanischen Fassung möglichst unter Beseitigung der Betitelung mit kommunistischer Tendenz« zunächst in der Provinz und im Herbst auch in Berlin nachgespielt werde. Am Tag darauf nahmen die Herren den Gegenvorschlag des Verleihs zur Kenntnis, den Film ganz abzusetzen und erst im August neu zu starten. »Da angenommen wird, daß auf diese Weise Mehreinnahmen von einigen 100.000,- M erzielt werden können«, steht im Protokoll, »wird diesem Vorschlag zugestimmt. Die in Amerika in den Film heineingebrachten pietistischen Stellen sollen eventuell entfernt werden, ebenso sollen etwaige Änderungen, die von den Theaterleuten vorgeschlagen werden, noch vorgenommen werden.« Am 5. August lag der Film dann der Prüfstelle zum zweiten Mal vor, mit nurmehr 3.241 m. Die verbliebenen drei Viertel waren teilweise umgestellt, 45 der ursprünglich (ohne Vorspann) 175 Zwischentitel waren umformuliert, 36 ersatzlos gestrichen. Fritz Lang hat diesen Film nie gesehen.

Als Ende 1936 oder Anfang 1937 die Film Library – eine der ersten Kinematheken – des New Yorker Museum of Mo-

dern Art von der Ufa ein Duplikatnegativ der deutschen Fassung bekam, hatte dies noch ungefähr 2.250 m, zu denen man sich 300 m Zwischentitel hinzudenken darf. Die deutschen Springtitel – je zwei Felder – ersetzte das MoMA durch ihre englischen Übersetzung. Aus einer davon gezogenen Kopie, die das Londoner National Film Archive aus New York bekommen hatte, wurde 1962 die 2.535 m lange Tonfassung, die der Nordwestdeutsche Filmverleih des verdienstvollen Herrn Pietrek herausbrachte, in der eine Generation westdeutscher Cinephiler den Film kennengelernt hat, ehe sie 1984 von Giorgio Moroders computer-colorisiertem 2.190-Meter-Videoclip abgelöst wurde.

1980 besaß das Münchner Filmmuseum erst eine Kopie des Films, die 2.816 m lange Paramount-Version, wie die Rote Armee sie 1945 im Reichsfilmarchiv erbeutet hatte. Das DDR-Archiv hatte Ende der sechziger Jahre den ersten Versuch einer Rekonstruktion von METROPOLIS unternommen, davon kam 1981 eine Kopie nach München. Zusätzliches Material erhielt eine Sammlerkopie in Melbourne, von der der amerikanische Filmer Kenneth Anger dem Filmmuseum geschrieben hatte; der Sammler mußte erst sterben, das australische Filmarchiv seine Hinterlassenschaft erwerben, ehe auch davon ein Duplikat nach München kommen konnte. Dank der Operation Moroder wurde schließlich auch jenes New Yorker Nitronegativ von 1937 zugänglich. Moroder finanzierte die Umkopierung des brennbaren Materials, an dem die Museumsleute dann nicht mehr interessiert waren, so daß sie es gern nach Deutschland schickten. Es enthält zwar keine bisher unbekanntene Einstellung, ist aber, da nur zwei Kopier-

schritte vom Originalnegativ entfernt, durch seine Bildqualität den sonst überlieferten Duplikaten von Duplikaten überlegen – der Grund für die Brillanz sowohl der Moroder-Kopien als nunmehr auch, zum großen Teil, der »Münchener Fassung«.

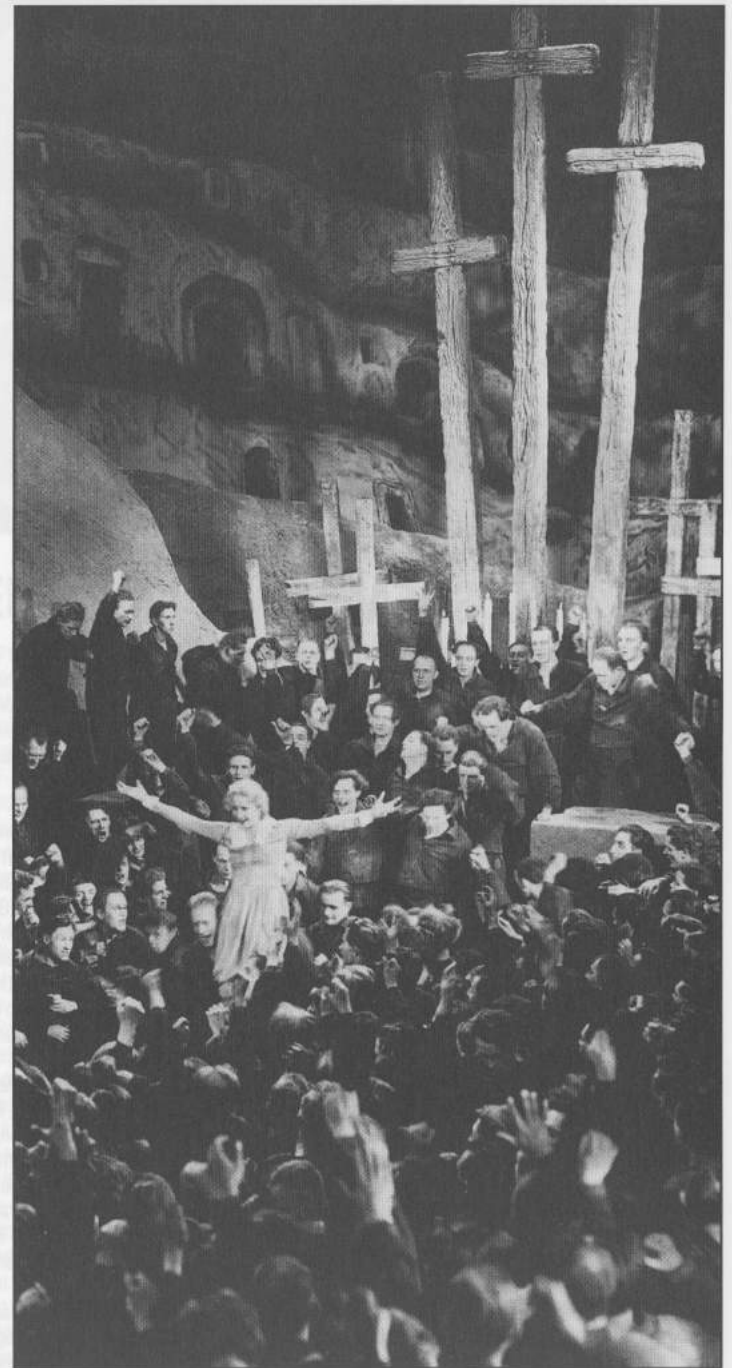
Nach diesen Funden fehlten von der Berliner Premiefassung – fehlen bis heute, werden wohl für immer fehlen – noch gut tausend Meter, jenes Viertel des Films, das Paramount und Ufa 1927 herausmontiert haben. Nur die Abweichungen zwischen den unterschiedlichen nationalen Fassungen und den unterschiedlich unvollständigen Kopien, in denen diese überliefert sind, mögen auch in Zukunft die eine oder andere Einstellung ans Tageslicht bringen.

(Enno Patalas: *Metropolis in/aus Trümmern*; München 1988)

Die Aufnahmen zu dem Metropolis-Film wurden in 310 Tagen und 60 Nächten, vom 22. Mai 1925 bis 30. Oktober 1926, gemacht.

Gebraucht wurden:
 Negativfilm 620.000 Meter,
 Positivfilm 1.300.000 Meter,
 8 Hauptrollen,
 750 kleinere Rollen,
 25.000 Komparsen,
 11.000 Komparsinnen,
 1.100 Kahlköpfe,
 750 Kinder,
 100 Neger,
 25 Chinesen.

(nach einer Zusammenstellung für die Filmwerbung von Rudi George »Sprechende Zahlen«, 1927)





TRETJA MESCHTSCHANSKAJA
UdSSR 1927
Regie: Abram Room
Drehbuch: Viktor Schklowskij, Abram Room
Kamera: G. Giber
Ausstattung: Sergej Jutkewitsch, W. Rachals
Darsteller: Nikolai Batalow, Ljudmila Semjonowa, Wladimir Vogel, L. Jurenjew, E. Sokolowa
Länge: 2.025 m, 85 min
Zwischentitel: russisch mit deutschen Untertiteln

Am Flügel:
Joachim Bärenz

BETT UND SOFA

Dieses beinahe legendäre, »verschollene« Juwel des Sowjetfilms hat, beeinträchtigt durch sein Thema, mit noch mehr Vertriebschwierigkeiten zu kämpfen gehabt als andere russische Filme. In diesem Meisterwerk des psychologischen Realismus sehen wir ein durch die nachrevolutionäre Wohnungsnot verursachtes Dreiecksverhältnis, in dem Gatte und Liebhaber abwechselnd Bett oder Sofa benutzen, bis die schwangere Frau, des männlichen Chauvinismus müde, beschließt, beide zu verlassen. Die Einzigartigkeit des Films besteht darin, daß er das Gewicht viel mehr auf das Individuelle als auf die Klasse legt und zudem unkonventionelle Sexuaisiten zu Beginn der Sowjetherrschaft schildert. In seinem puritanerfeindlichen Humanismus spiegelt er die Atmosphäre der Frühzeit der Revolution viel treffender als manche der großangelegten Propagandafilme der gleichen Zeit.

(Amos Vogel: *Kino wider die Tabus*; Luzern / Frankfurt am Main 1979)

Dieses Kammerspiel-Drama, das von den Theorien der Kolontai über die »freie Liebe« inspiriert schien, obgleich es ihnen eine recht deutliche Abfuhr erteilte, inszenierte Room mit lebendigem Empfinden für die kleinen und typischen Konflikte des Alltags, in einem halb ernsthaften halb satirischen Ton; die Satire richtete sich gegen die Faulheit und das häusliche Tyrannentum der Männer, aber auch gegen die Autorität schlechthin. Der Film, obwohl ganz ohne filmische Raffinessen gemacht, hielt das Lebensgefühl im Moskau der zwanziger Jahre auf unprätentöse Weise fest und verschwieg dabei nicht die Schwierigkeiten der Zeit, etwa die Wohnungs-

not, die hier die Triebfeder des Geschehens bildet. Zu den Qualitäten des Films trug neben der Regie Rooms nicht wenig das Drehbuch von Viktor Schklowskij und der von Sergej Jutkewitsch entworfene Dekor bei.

(Ulrich Gregor / Enno Patalas: *Geschichte des Films*; Gütersloh 1962)

Trotz allen Einwänden gegen den Inhalt des Films bleibt auch dieser Russenfilm vom rein künstlerischen und regietechnischen Standpunkt aus ein Beweis für die hohen Fähigkeiten, die die Russen auf diesem Gebiet mitbringen. Es ist nicht abzustreiten, daß die Russen in bezug auf Bildkomposition, Schnitt und visuelle Gestaltungskraft vielen anderen Regisseuren um ein gewisses voraus sind. Sie schaffen aus dem realen Leben heraus, sehen wirklich, nicht durch eine Schönheitsbrille, und wissen genau das Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden.

Abram Room heißt der Regisseur dieses Films. Vorbildlich ist seine Darstellerführung, fast brutal echt seine Milieuschilderung in der Kellerwohnung. Nikolai Batalow gibt dem Gatten echte, menschliche Form, ausgezeichnet in seiner natürlichen Unbefangenheit, seiner Treuherzigkeit und seiner Betroffenheit über die Erkenntnis des Vorgefallenen. Ljudmila Semjonowa als Frau ist in ihrer dumpfen Proleriergedrücktheit, ihrem lauenden Abwarten des Kommenden von starker Wirkung.

Es steht zu erwarten, daß die geschäftliche Auswertung des Films eine recht günstige sein wird.

(Erich Palme; *Lichtbildbühne*, Berlin, 16.9.1927)



THE LODGER
Großbritannien 1926
Regie: Alfred Hitchcock
Drehbuch: Eliot Stannard, nach dem Roman von Marie Belloc Lowndes
Kamera: Geatano di Ventimiglia, Hal Young
Ausstattung: C. Wilfred Arnold, Bertram Evans
Darsteller: Ivor Novello, June, Marie Ault, Arthur Chesney, Malcolm Keen
Länge: 2.342 m, 92 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel:
Joachim Bärenz

THE LODGER

Der erste richtige Hitchcock-Film ist THE LODGER. Er beutet sehr geschickt den Jack-the-Ripper-Mythos aus und schlägt zum erstenmal das Hitchcocksche Generalthema von dem Mann an, der, selbst völlig unschuldig, mit einer fremden, kriminellen Identität belastet wird. Die Geschichte spielt im Nebel von London (A STORY OF THE LONDON FOG ist der Untertitel), in dem ein Frauenmörder umgeht. Ein Mann zieht zur Untermiete bei einer Familie ein. Ist dieser Mann der schreckliche Unhold? Die Spannung steigt, bis selbst das Publikum, das den neuen Mieter zunächst für unschuldig hält, glaubt, er sei der Mörder.

Die Verleihfirma Wardour fand den Film derart mißlungen, daß sie die für ihn bestimmten Kinotermine stornierte, ungeachtet des Umstandes, daß der Hauptdarsteller Ivor Novello damals einer der zugkräftigsten Stars war. Einige Monate später einigten sich Verleih und Regisseur auf ein paar Änderungen, der Film erlebte schließlich seine Premiere und wurde von einigen Kritikern als der beste britische Film gelobt, der je gedreht wurde. Als besonders sensationell wurden die von Hitchcock kreierten formalen Tricks empfunden. Hitchcock zeigt sich schon hier als ein Meister der Methode, die für den *Thriller* so wichtigen Töne, die man im Stummfilm ja nicht hören kann, über andere Sinneswahrnehmungen zu vermitteln. Die Zimmervermieterin hört, wie der verdächtige Mieter im Zimmer über ihr auf und ab geht, und zwar *hört* sie seine Schritte, indem sie sie *sieht*. Die Einstellung nach oben wirkt wie eine Doppelbelichtung (die Decke plus die wandernden Füße), in Wirklichkeit hat Hitchcock auf sehr raffinierte Weise einen Glasfußboden benutzt. Dank ingenieüser

Ausleuchtungstechniken geistern suggestive Schatten durch den Film, und besonders nervenaufreibend ist die Lynchatmosphäre gegen Ende des Films, wenn der Mob dem in Handschellen an einem Eisengitter hängenden Mieter (das Bild evokiert eine Kreuzigung) ans Leben will.

(Robert A. Harris / Michael S. Lasky: *Alfred Hitchcock und seine Filme*; München 1979)

Das Ende des Films ist Hitchcock in Reinkultur: eine verstörende Verbindung von Sex und Tod. Der Film beginnt mit den blinkenden Lichtern einer Theaterreklame: HEUTE – BLONDE LOCKEN. Es folgt der Mord an einem blondgelockten Mädchen. Und am Ende, wenn sich die blonde Daisy und ihr neuer Liebhaber armen, blinkt im Hintergrund dieselbe Reklame. Das ist ein Scherz, sicherlich – aber ein Scherz, der Mord mit der Liebesnacht und der Zukunft Daisys und des Mieters in Verbindung bringt. Zum ersten Mal hat sich der Kreis geschlossen – der Kreis von Fesselung und Vergnügen. Handschellen und erotischer Kitzel haben sich logisch zusammengefügt. Hitchcock hat zu erkennen gegeben, daß ihn die Assoziation von Sex und Mord, von Ekstase und Tod fasziniert.

(Donald Spoto: *Alfred Hitchcock*; Hamburg 1984)

Von THE LODGER ist die einzige **Farbkopie** zu sehen, die es derzeit von diesem Film gibt: die grün eingefärbten Außen- und Innenaufnahmen vom Londoner Nebel verstärken die bedrohliche Atmosphäre der Geschichte.



NANOOK OF THE NORTH
USA 1921
Regie: Robert J. Flaherty
Drehbuch: Robert J. Flaherty
Kamera: Robert J. Flaherty
Darsteller: Nanook, Nyla,
Allee, Canayou, Comock
Länge: 1.525 m, 76 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel:
Joachim Bärenz

NANOOK, DER ESKIMO

Flaherty verbrachte 16 Monate bei den Eskimos in Nordkanada, wo er unter extrem schwierigen Bedingungen versuchte, ihre Lebensweise filmisch festzuhalten. Er wurde bei den Eskimos, besonders bei Nanook und dessen Familie, gut aufgenommen. Dank ihrer Mitarbeit gelang es ihm, ihre täglichen Aktivitäten detailliert und liebevoll zu filmen; sie waren sogar bereit, für den Film die gefährliche Walroßjagd zu wagen, die seit dem Eindringen der Weißen immer seltener unternommen worden war.

Der Film wurde von Pathé in New York gestartet und war ein sensationeller Erfolg bei Kritik und Publikum, das ihn als einen persönlichen, feinfühlig und ungewöhnlich schönen Film empfand, der zudem wirkliche Menschen zeigte. Flahertys dynamische Kamera, resoluter Schnitt und sensible Beobachtungsgabe revolutionierten den Dokumentarfilm. NANOOK wirkt heute noch lebendig und ist als Klassiker unbestritten.

(Bawden/Tichy: rororo-Filmlexikon, Reinbek 1978)

Ein Film der Rekonstruktion, gedreht mit Itivimuit-Eskimo in der Gegend von Cape Dufferin (Ungava-Halbinsel, Hudson Bay). NANOOK ist der Klassiker des Dokumentarfilms, aber noch nach 60 Jahren dient er als Beleg für den Streit um die Bedeutung des Authentischen: Werden die Bilder des auf Beute wartenden Nanook dadurch weniger wahr, weil man mittlerweile weiß, daß die Fische schon tot im Wasser hingen?

(Margarete Friedrich: 100 ethnographische Filme; München 1985)

Ein packender, ein ergreifender Film, ohne arrangierte Handlung. Die Erlebnisse einer Eskimofamilie bei der Jagd auf Weißfüchse und Seehunde werden durch die Vorgänge selbst zum Epos. Die Wanderung über die Eisfelder, das Bauen einer Schneehütte, die Jagd nach Fischen und Walrossen (um sich Nahrung zu suchen), die Jagd nach Seehund und Weißfuchs (um Felle zu gewinnen), der Schneesturm, der Kampf der Hunde gegen Nacht, Sturm und Einschnellen, ihr Todesringen – das ist gelebtes Epos. Man wird ohne Absicht an den Anfang zurückgeführt: es geht um Nahrung, um Kampf. Die Wanderung ist die Bindung. Tag und Nacht, Stille und Sturm ist die Einteilung.

Ein erschütternd schlichter Film. Es werden keine »allgemeinen Eskimositten« gezeigt. Kein Vordrängen des Filmopereurs. (»Mit Kamera und Schlitten durch Eiswüsten.«) Nur das Leben Nanuks und seiner Familie bietet sich dar. Primitive Völker leben episch. Ein herrlicher, fast könnte man sagen: ein homerischer Film.

(Herbert Ihering; Berliner Börsen-Courier, 12.1.1924)

Obwohl NANOOK in jedem Buch über Filmgeschichte Erwähnung findet, ist der Film jahrzehntelang nur in einer 51minütigen Tonfassung verfügbar gewesen, deren mäßige Bildqualität die enthusiastische Resonanz in den 20er Jahren kaum nachvollziehbar machte. Erst in den 80er Jahren wurde der Film in seiner ursprünglichen Form restauriert und ist so im Sommerkino zu sehen.



KOHLHIESELS TÖCHTER
Deutschland 1920
Regie: Ernst Lubitsch
Drehbuch: Hanns Kräly,
Ernst Lubitsch
Kamera: Theodor Sparkuhl
Ausstattung: Hans Winter
Darsteller: Henry Porten,
Emil Jannings, Gustav von
Wangenheim, Jacob Tiedtke,
Willi Prager
Länge: 1.129 m, 63 min
Zwischentitel: deutsch

Am Flügel:
Aljoscha Zimmermann

KOHLHIESELS TÖCHTER

Lubitsch nannte KOHLHIESELS TÖCHTER das »populärste Lustspiel«, das er gemacht habe. »Es war ›Der Widerspenstigen Zähmung‹ in die bayerischen Berge versetzt. Der Film war typisch deutsch.« Herbert Ihering bemerkte schon 1920, daß das auf der Bühne unmögliche süßlich-neckische Bauernlustspiel gefilmt an Grazie und Witz gewinnt. »Es ist auf technische Überraschungen hin gearbeitet.« Lubitsch läßt Rodelschlitten selbständig zu Tal fahren und bezieht voller Phantasie die Naturbilder in die Handlung ein. Trumpf ist natürlich der Einfall, die ungleichen Schwestern von derselben Darstellerin spielen zu lassen und sie auch gleichzeitig im Bilde zu zeigen. Henry Portens Popularität wuchs gerade durch diese Doppelrolle enorm (»Ich habe immer mit besonderer Vorliebe Doppelrollen gespielt. Mich reizte dabei keineswegs die Lust an irgendwelchen Verkleidungsscherzen, sondern nur das Psychologische: Ich wollte zwei einander völlig entgegengesetzte Charaktere so treffsicher zeichnen, daß der Zuschauer möglichst lange in der Illusion verharren sollte, die beiden Rollen würden von zwei ganz verschiedenen Schauspielerinnen dargestellt.«). Selbst der gegenüber der Porten stets kritische und ironische Ihering (»Henry Porten ist die bessere Marlitt des Films.«) bezieht in sein Lob für KOHLHIESELS TÖCHTER ausdrücklich die Porten ein: »Das Lustspiel entfaltet sie reicher als das Schauspiel.« (Fred Gehler, in: Günther Dahlke / Günter Karl: Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933; Ost-Berlin 1988)

KOHLHIESELS TÖCHTER spielt im Schnee, denn Lubitsch war ein passionierter Wintersportler, und bei seinem harten

Arbeitspensum (4–6 große Filme pro Jahr) mußten gelegentlich Dreharbeiten mit dem Skiurlaub kombiniert werden, für den sonst keine Zeit gewesen wäre. Daher die vielen Schneefilme Lubitschs: DER RODELKAVALIER, KOHLHIESELS TÖCHTER, ROMEO UND JULIA IM SCHNEE, DIE BERGKATZE.

Daß zwei komödiantische Kraffnaturen wie Jannings und Porten sich nicht die Gelegenheit entgehen lassen, dem Affen reichlich Zucker zu geben, versteht sich. Daß man bei einem Schwank auf derartige stilistische Finessen stößt wie in dieser Inszenierung, kommt nur bei Lubitsch vor. Wenn bei Lubitsch ein Jäger im Anstand sitzt, dann ist dieser Anstand gleich ein die ganze Gegend grotesk dominierendes Riesending: zwei nebeneinanderstehende, himmelhohe, bis auf die Wipfel kahle, entlastete Tannen, unterhalb der Wipfel durch ein paar Bretter verbunden, auf denen der sanfte Seppl sitzt und einen vertraulichen Dialog mit dem weit unten weg stehenden Xaver führt; man fragt sich, ob diese Tannen zufällig so dagestanden haben, oder wie Lubitsch es geschafft hat, sich dieses Stück Dekoration in die Landschaft zu pflanzen. Mit allen Nuancen exquisitester Hell-Dunkel-Ausleuchtung ist die große Dekoration des Tanzbodens fotografiert; hier reißt der Berserker-Hochzeiter Jannings seine Trampel-Braut in eine wilde Kreise ziehende, wahre Amok-Polka, immer wieder gegen die erschreckt zurückweichende Menge der Umherstehenden anstampfend – eine rustikale Choreographie, daß einem auch als Zuschauer Hören und Sehen vergeht.

(Ilona Brennicke / Joe Hembus: Klassiker des deutschen Stummfilms 1910–1930; München 1983)



SUSPENSE
USA 1913
Regie: Lois Weber,
Phillips Smalley
Darsteller: Lois Weber,
Valentine Paul, Douglas
Gerard, Sam Kaufman
Länge: 218 m, 12 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel:
Aljoscha Zimmermann

SUSPENSE

Zu einer wunderbaren Entdeckung geriet ein früher Film von Lois Weber, der wohl bedeutendsten Regisseurin der Stummfilmzeit. *SUSPENSE* bietet in zwölf Minuten bereits die Essenz dessen, was Spannung im Kino bedeutet: Eine Frau wird bedroht, sie ruft telefonisch ihren Mann zu Hilfe, doch dieser wird seinerseits irrtümlich von der Polizei verfolgt. Es ist ein Montagefilm, der in seinen Bildausschnitten und einer für die Zeit revolutionären Split-Screen-Technik sein Sujet bis zum Äußersten ausreißt. »Suspense«, ein Wort, das fast schon als Erfindung Hitchcocks angesehen wurde, fand hier bereits seine filmische Definition. Lois Weber hatte in ihren Filmen die absolute künstlerische Kontrolle, sie plante, wie es 1921 in einem Artikel hieß, »bis ins kleinste Detail sämtliche dramatischen Effekte und besorgt schließlich den Rohschnitt, den Titel und die endgültige Montage des Films«. Es war im selben Jahr 1913, als die Regisseurin ihren programmatischen Vortrag hielt über die Möglichkeiten sozialkritischer Kinos: »The Making of Picture Plays that will have an Influence for Good on the Public Mind.« (Daniel Kothenhulte; *Film-Dienst* 24/1993)

In *SUSPENSE* wirft die Haushälterin einen Blick – durch eine schlüssellochförmige Blende/Maske illustriert – auf das häusliche Glück von Mutter und Kind an und in der Wiege und entschließt sich, das einsam stehende Haus zu verlassen. Dieser observierende Blick auf die Idylle nimmt schon die spätere Bedrohung vorweg. Die nächste Einstellung ist ein Blick von der ersten Etage durch die Verandabalken hinunter auf die Haushälterin, die den Schlüssel unter die

Fußmatte legt. Anschließend verläßt sie die Totale des einsam stehenden Hauses, während Sekunden später der Landstreicher von der anderen Seite her die Szene betritt – sozusagen die knappe Urform einer Plansequenz. In dieser Komprimierung und Verschachtelung der Gleichzeitigkeiten fährt der Film fort. Eine Dreifach-Split-Screen – Kevin Brownlow nannte es Tryptichon – kombiniert das Telefongespräch der bedrohten Frau mit ihrem Ehemann mit dem gleichzeitigen Eindringen des Landstreichers in das Haus. Schon während der Ehemann anruft, um zu fragen, ob alles in Ordnung ist, hört der Landstreicher mit. Die Aufteilung des Tryptichons gibt dem Ehemann den zentralen Platz in der Mitte, noch verstärkt durch den Lichtkegel der Lampe über seinem Kopf. Links ist der Tramp zu sehen und rechts die Mutter. Ein Griffith'sches *close-up* des in die Kamera starrenden Einbrecher-Gesichtes, die erste Version ist als Blick der Ehefrau motiviert, während die zweite Version der Nahaufnahme, als die Frau sich schon im Zimmer versteckt hat und den Einbrecher nicht mehr sehen kann, eher der Perspektive des/der Zuschauers/in zugeordnet werden kann, verstärkt die Bedrohung. Die Rettungsjagd des Ehemanns nach Hause im gestohlenen Auto, weshalb er auch wiederum verfolgt wird, wird durch eine Einstellung des verfolgenden Autos im Rückspiegel betont und parallel zum Eindringen des Landstreichers in das Haus, seiner Nahrungs- und Geldsuche und seinem Sich-Nähern der panischen Mutter-Kind-Einheit im verbarrikadierten Raum montiert.

(Madeleine Bernstorff; *Frauen und Film* 56/57, Basel 1995)



NANA
Frankreich 1926
Regie: Jean Renoir
Drehbuch: Pierre Lestrin-
guez, nach dem Roman
von Emile Zola
Kamera: Jean Bachelet,
Edmund Corwin
Ausstattung:
Claude Autant-Lara
Darsteller: Catherine Hess-
ling, Werner Krauss, Jean
Angelo, Raymond Guérin-
Catelain, Valeska Gert
Länge: 2.700 m, 120 min
Zwischentitel: französisch
mit eingesprochener deut-
scher Übersetzung

Am Flügel:
Aljoscha Zimmermann

NANA

Catherine Hessling spielt die Nana. Ihr Kopf taucht plötzlich hinter einem Wandschirm auf, maskenhaft grell geschminkt, mit unwahrscheinlich schmalen Augen. Und sie kämmt ihre strähnigen schwarzen Haare und lacht. Graf Muffat, Werner Krauß, verneigt sich vor ihr, fasziniert, überwältigt von der Brutalität dieser Körperlichkeit, und doch schon mit Qual. Nana ist eine Hure, die babylonische Hure, übermenschlich, tierhaft, mit einem dunklen herzförmigen Mund und sich manchmal explosionsartig weitenden Augen. Sie ist nirgends menschlich rührend, nirgends verspielt, tief ausgeschnittene Fichus und der wie triumphierend herausgestreckte Cul ersetzen ihr die Kothurne.

Der ausgezeichnete Regisseur Jean Renoir hat ihr Werner Krauß als Gegenspieler gegeben. Betäubt, schwermütig, krank steht er vor ihr. Eine überwältigende Szene, wenn sie ihn wie ein Hündchen um ein Stück Praline betteln läßt. Mach schön! So! Und er sieht sie gequält an – ihr zur Freude hat er seine Kammerherrenuniform angezogen, und dann hebt er langsam seine behandschuhten Hände, krümmt die Finger nach innen, knickt gehorsam in die Knie und hüpf schwer nach ihrer Hand, immer den bittenden Blick auf sie gerichtet.

Es gibt keine Bettszenen, Nacktheiten brauchen nicht gezeigt werden. Das Gesicht der Heßling ist nackter in seiner emailhaften Starrheit als alles, was sie sonst zeigen könnte. Und überall bleibt die Regie zurückhaltend, verliert sich nicht ins Malerische, stellt keine impressionistischen Bilder. Jean Renoir könnte ein Sohn Manets, ein Enkel Velasquez sein. (Pieter Lastmann in: »Die Weltbühne«, 12.2.1929)

Ein großer Teil der Produktionskosten in Höhe von einigen Millionen Francs wurde für den Bau kunstvoller Sets verwandt, die die letzten Jahre des Zweiten Kaiserreichs lebendig werden ließen: die große Treppe, der Salon, das Schlafzimmer und die Garderobe in Graf Muffats Residenz; die Zuschauertribüne der Rennbahn von Longchamps; das Varieté-Theater; der Mabilie Tanzpalast. Doch Renoir maß den Dekors im Film selber bewußt nicht die größte Aufmerksamkeit zu. Und er unterstrich ihre Unzeitgemäßigkeit noch dadurch, daß er Claude Autant-Lara Kostüme kreieren ließ, die eher der Mode von 1871 und später entsprachen. Außerdem betonte er das Spiel der Hauptdarsteller, indem er sie meistens in halbnahen Einstellungen filmte – ein Vorgehen, das die Dekors nur wenig zur Geltung kommen läßt.

Catherine Hessling dominiert den Film ganz eindeutig als Nana. Dabei spielt sie keine sinnliche, blonde Verführerin (wie bei Zola), sondern eine launische, herausgeputzte, irrationale Kindfrau, die sich über die Regeln der zeitgenössischen Klassen- und Männergesellschaft hinwegsetzt. Hessling entwickelte einen eigenartigen Schauspielstil für ihre Rolle, der von der Pantomime beeinflusst war: synkopische Rhythmen und steife, abgezielte Bewegungen wie die eines Automaten oder einer mechanischen Puppe. Sie fasziniert und zieht nicht nur die drei Hauptdarsteller, sondern alle Männer in ihren Bann, spielt sie an die Wand und läßt Dekors und Ausstattung vergessen. In ihrer stilisierten Charakter-Studie offenbart sich eine Gesellschaft, die dem Untergang geweiht ist. (Richard Abel: *French Cinema – The First Wave*, Princeton 1984)



EROTIKON
Tschechoslowakei 1929
Regie: Gustav Machatý
Drehbuch: Gustav Machatý
Kamera: Václav Vich
Ausstattung: Julius von Borsody, J. Machoň, Alexander Hackenschmied
Darsteller: Ita Rina, Charlotte Susa, Olaf Fjord, Luigi Serventi, Theodor Pištěk, Karel Schleichert, Willy Rösner
Länge: 2.450 m, 85 min
Zwischentitel: tschechisch mit eingesprochener deutscher Übersetzung

Musikbegleitung:
Kammer Ensemble des Prager Sinfonie Orchesters unter Leitung von Dr. Štěpán Koniček

EROTIKON

Klassisches tschechisches Filmkunstwerk: In einer stürmischen Regennacht in der Provinz findet ein feiner Herr aus der Großstadt gastfreundliche Aufnahme in einer Bahnstation. Während der alte Eisenbahner zum Dienst muß, entwickelt sich zwischen seiner Tochter und dem Fremden eine erotisch aufgeladene Beziehung. Zurück in der Stadt, hat der Mann das Abenteuer schnell vergessen – bis eines Tages das Mädchen vor seiner Tür steht.

(Film-Dienst 12/1995)

Angeregt vom Erfolg seiner KREUTZERSONATE (1926), drehte Machatý 1929 nach einem eigenen Drehbuch den psychologischen Film EROTIKON, der in Deutschland unter dem Titel EROTIK zu sehen war. In der Geschichte über die Verführung der Tochter eines Streckenwärters durch einen eleganten Herrn aus der Stadt ist eine Anlehnung an Puschkins »Postmeister« zu finden.

EROTIKON ist ein Beispiel für filmischen Eklektizismus, es ist ein Gemisch von allen möglichen Stilen und Methoden. Die Szenen im Zug sind auf »russische Art« montiert, es sind kurze, nebeneinander geschnittene Bildeinstellungen. Für die kammerpielartigen Szenen war Dupont mit seinem Film VARIETE Vorbild, die Kamera ist hier in ununterbrochener Bewegung gehalten. Die Stars wurden nach »Hollywooder Art«, das heißt »süßlich«, fotografiert, ähnlich wie es Erich Pommer tat, der die amerikanischen Erfahrungen bei der Ufa einführte. Den kosmopolitischen Eklektizismus in der Filmform hat die Besetzung mit ausländischen Schauspielern noch ergänzt: mit dem Schweden Olaf Fjord, der Jugoslawin Ita Rina, dem Italie-

ner Luigi Serventi und der Deutschen Charlotte Susa. (Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films, Band 1 1895–1928; Ost-Berlin 1984*)

Fundstücke können manchmal, wenn sie zur Rekonstruktion unvollständiger Kopien verwendet werden, einen Film völlig neu erscheinen lassen. Das berühmte Prager Filmarchiv feierte sein 50jähriges Bestehen mit Gustav Machatýs EROTIKON, einem von der Zensur gezähmten Film, der erst in der Vervollständigung seinem Titel wirklich Ehre macht. Eine Hommage an den Augenblick, an die Liebe im Vorübergehen und doch an die Sehnsucht.

(Daniel Kothenschulte; *Film-Dienst 24/1993*)

In der 1993 restaurierten Fassung, die gegenüber der seinerzeit zensurierten Version 22 wiedereingefügte Minuten besitzt, lassen sich die Zensurmaßnahmen leicht erkennen: Während man bei dem zensurierten Film auf ein Originalnegativ zurückgreifen konnte, stand für die Zensurschnitte nur Dupont-Negativ-Material zur Verfügung, so daß diese Szenen härtere Kontraste und weniger Grauwerte aufweisen. **Jan Klusák** hat für den Film im Auftrag des Národní Filmový Archiv Prag, des Institut Français Prag und des Musée Louvre Paris eine neue Musikbegleitung komponiert, die das Kammer Ensemble des Prager Sinfonie Orchesters unter Leitung von **Dr. Štěpán Koniček** in folgender Besetzung aufführen wird: **Vlastimil Mareš – Klarinette, Lumír Vaněk – Fagotte, Jan Fišer – Trompete, Antonín Pergler – Geige, Josef Růžička – Flügel.**



WINGS
USA 1927
Regie: William A. Wellman
Drehbuch: Hope Loring, Louis D. Lighton, nach einer Original-Story von John Monk Saunders
Kamera: Harry Perry
Ausstattung: Laurence Hitt, Edith Head
Darsteller: Charles Rogers, Richard Arlen, Clara Bow, Gary Cooper, Jobyna Ralston, Arlette Marchal, El Brendel, Hedda Hopper
Länge: 3.742 m, 158 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel: Jürgen Kurz

WINGS

Sowohl Regisseur William A. Wellman als auch John Monk Saunders, von dem der Originalstoff stammte, hatten sich als Flieger-Asse im Ersten Weltkrieg einen Namen gemacht und wachten daher mit strengem Auge über alle Details, die die Luftkämpfe oder die Piloten selbst betrafen. WINGS gilt als einer der besten Flieger-Filme überhaupt, denn was seinen Realismus und die Brillanz seiner Luftsequenzen angeht, können ihm nur wenige andere das Wasser reichen. Sämtliche Aufnahmen in der Luft entstanden ohne Rückprojektion, sind also absolut authentisch. Dick Grace, Hollywoods bester Stunt-Pilot, lieferte für diesen Film zwei atemberaubende »Abstürze«, einen für »Buddy« Rogers und einen für Richard Arlen. WINGS befand sich ein volles Jahr lang in Produktion und hatte bis zu seinem Start am 21. August 1927 etwa zwei Millionen Dollar an Herstellungskosten verschlungen – damals eine ungeheure Summe.

Gary Cooper eine kleine, aber einprägsame Rolle in dieser Großproduktion zu geben, gehörte zu Paramounts Strategie, ihn Schritt für Schritt zum Star aufzubauen. Coopers Auftritt beschränkte sich auf eine einzige Szene, doch wieder stellte sich seine enorme Wirkung aufs Publikum heraus: das Studio wurde förmlich überschwemmt von Briefen, die sich nach dem Namen des Piloten erkundigten, der die Schokolade ißt und wenig später bereits tot ist.

WINGS gewann den allerersten Oscar in der Kategorie »bester Film des Jahres« und bedeutete für das damalige Publikum ein unvergleichliches Kinoerlebnis. (Homer Dickens: *Gary Cooper und seine Filme; München 1982*)

Es mag sein, daß es unter dramaturgischen und künstlerischen Gesichtspunkten bessere Flieger-Filme gibt, aber mit Sicherheit keinen größeren und spektakuläreren als WINGS. Ohne Zweifel bleibt WINGS der aufwendigste und beste Flieger-Film des Stummfilms und einer der besten Kriegsfilme aller Zeiten.

Die Handlung sollte man nicht zu wichtig nehmen – es ist die alte Geschichte von zwei jungen Männern, die sich in dasselbe Mädchen verlieben. Sie besitzt ihre bewegenden Momente, aber keine unvorhersehbaren Wendungen. Ebenso sollte man die Botschaft »War is Hell« nicht überbewerten – sie wirkt in ihrer Penetranz aufgesetzt und entbehrlich.

All diese Dinge kann man verzeihen angesichts der Tatsache, daß WINGS ein solch übergroßes, effektgeladenes Abenteuer-Spektakel ist. Es ist voll atemberaubender Luftkämpfe und Bomberattacken, unglaublich echter Flugzeugabstürze, und der unvermeidlichen Großangriff auf dem Schlachtfeld mit Tausenden von Statisten findet in perfekt inszenierten Kampfszenen statt. An nichts wurde gespart, um den Film in jeder Hinsicht zu einem Großereignis zu machen. Allein die Bauten für den fantastischen Nachtclub in Paris müssen schon mehr gekostet haben als das Gesamtbudget eines durchschnittlichen Paramount-Films. Da Clara Bow die meiste Zeit nur in Alltagskleidung oder Schwesternuniform zu sehen war und ihre Fans von ihr anderes erwarteten, durfte sie in einer zusätzlich eingefügten Szene in einem chilen Abend-Kleid mit tiefem Ausschnitt Buddy Rogers einem Pariser Flittchen ausspannen.

(Joe Franklin: *Classics of the Silent Screen; Secaucus 1959*)



ALICE SOLVES THE PUZZLE
USA 1925
Regie: Walt Disney
Drehbuch: Walt Disney,
Hugh Harman, Rudolph
Ising
Kamera: Mike Marcus
Animation: Ub Iwerks, Rollin
Hamilton, Thurston Harper
Darsteller: Margie Gay
Länge: 258 m, 10 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel:
Günter A. Buchwald

ALICE SOLVES THE PUZZLE

ALICE SOLVES THE PUZZLE ist ein Film der ALICE IN COUNTRYLAND-Serie, in der Walt Disney eine reale Darstellerin in eine von Tieren bevölkerte Zeichentrickwelt stellte. Die ALICE-Serie war durchaus typisch für die zwanziger Jahre, als auch andere Zeichentrickserien mit der Kombination von Real- und Zeichentrickfiguren experimentierten.

Alice und ihr Freund, der Kater Julius, fahren ans Meer zum Schwimmen. Währenddessen versucht Bootleg Pete zusammen mit Hilfe eines Pelikans Alkohol an der Patrouille der Küstenwache vorbeizuschmuggeln. Nachdem Pete Julius betrunken gemacht hat, jagt er Alice, um ihr ein Kreuzwörterrätsel zu stehlen. Ihre Schreie wecken Julius aus seinen Träumen auf, und es kommt zu einem Finale auf einem Leuchtturm.

Aufschlußreich ist der Vergleich frühester Disney-Produktionen mit heutigen Zeichentrickfilmen. In seiner ALICE-Serie (1923 bis 1927), noch ganz ohne Mäuse und ohne Musik, erfand Walt Disney eine eigene Alice, eine Lolita mit erwachsenem Blick. Hier geht es weniger um Lewis Carrolls Verwandlungsspiele als um die von Disney gezeichnete Welt und um Amerika: Alice tritt im Westen oder im Slang auf. Die Serie setzte auf den Effekt des Zusammenspiels eines kleinen (realen) Mädchens und eines gezeichneten Katers in einer gezeichneten Welt. Dann tauschte Disney seine Alice-Darstellerin, weil sie ihm zu lebendig, zu präsent, zu auffallend war, gegen eine andere, gesichtslosere aus, die eigentlich nur die Tricks des Katers bewunderte: die gezeichnete Figur hat die lebendige ausgetrickst. Die ALICE-Serie wurde abgelöst durch die Filme mit Oswald, dem glücklichen

Kaninchen. Das ähnelte schon etwas Mickey, dessen Geburtsjahr noch nicht gekommen war.
(Oksana Bulgakowa; Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.3.1993)

»Walt hatte meistens eine Grundidee. Dann wurde daran weitergearbeitet, wurden also Gags gesammelt. Schließlich sammelte und ordnete Walt sie und baute eine Geschichte zusammen. Er versuchte, einen erzählerischen Fluß herzustellen, arbeitete die Geschichte aus, legte die Länge der einzelnen Szenen fest und bestimmte den jeweiligen Zeichner.« (Rudolph Ising)

Die Geschichten, die bei diesem Prozeß herauskamen, ließen mit der Zeit eine wiedererkennbare Qualität erkennen, den Disney-Stil, und in der Tat sollten viele Gags und Handlungsmotive aus dieser Zeit in überarbeiteter Form in den späteren, berühmteren Filmen wieder auftauchen. Von Zeit zu Zeit gab es sogar Anspielungen auf Ereignisse aus dem zeitgenössischen Leben in Amerika auf: ALICE SOLVES THE PUZZLE griff das Thema des Alkoholschmuggels auf – zwei Jahre bevor es in MGMs TWELVE MILES OUT auf eine ernstzunehmendere Weise behandelt wurde.
(Russell Merritt / J.B. Kaufman: Walt in Wonderland; Pordenone 1993)

Beim Sommerkino wird die einzige, erst kürzlich wiederentdeckte, **ungekürzte Fassung** des Filmes zu sehen sein, da schon bald alle Szenen, die mit Alkohol zu tun hatten, aus allen Kopien des Filmes entfernt wurden.



CIRANO DI BERGERAC
Italien 1922
Regie: Augusto Genina
Drehbuch: Augusto Genina,
Mario Camerini, Diego
Angeli, nach dem Stück von
Edmond Rostand
Kamera: Ottavio De Matteis
Ausstattung: Luigi Sapelli
Darsteller: Pierre Magnier,
Linda Moglia, Angelo
Ferrari, Alex Bernard,
Umberto Casilini,
Maurice Schutz
Länge: 2.835 m, 120 min
Zwischentitel: zweisprachig
englisch und spanisch

Am Flügel:
Günter A. Buchwald

CYRANO VON BERGERAC

Auf dem Filmfestival von Turin 1923 wurde CIRANO DI BERGERAC sowohl von der Kritik als auch vom Publikum enthusiastisch aufgenommen und mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Einen ebenso großen Erfolg erzielte der Film am Ende desselben Jahres in Paris, wo er in einer handkolorierten Fassung zu sehen war. In Italien erlebte der Film seine Kinoauswertung erst Ende 1925, da die italienischen Verleiher den Film für zu anspruchsvoll und kommerziell zu gewagt hielten.
(S.G. Germani / V. Martinelli: Il Cinema di Augusto Genina; Pordenone 1989)

Dieser Film bedeutet nicht nur eine glorreiche Schlacht, sondern auch einen strahlenden Sieg! Beginnen wir damit, daß wir all denen unsere Verachtung aussprechen, die das Publikum in Rom fünf Jahre lang auf ein Werk haben warten lassen, welches offenbar nur den schweren Makel besitzt zu demonstrieren, welch wundervolles und großartiges Kino man in Italien machen kann.

Glücklicherweise beeinträchtigt das jahrelange Zurückhalten Geninas Film nicht, da er immer noch so frisch und lebendig wirkt, als wäre er erst gestern für die Leinwand erstellt worden. Wir stehen tatsächlich vor dem Werk eines Kino-Poeten, der es eindeutig mit den besten unserer Dichter und Theater-schaffenden aufnehmen kann.

Die Darstellung von Magnier steht über jedem Lob, er ist in der Titelrolle einfach perfekt. So gut auch die anderen Schauspieler ausnahmslos sind, sie stehen im Schatten von Magniers Cyrano.

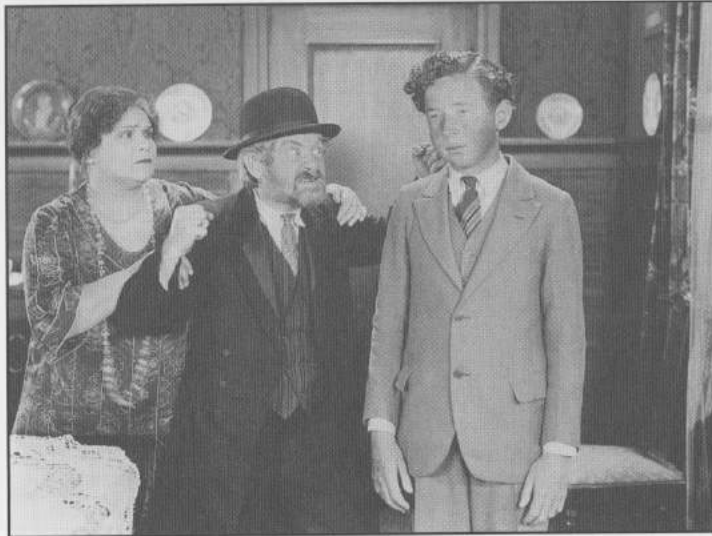
(Enrico Vidali; L'Impero, Rom, 28.1.1926)

Wie oft ist nicht schon gesagt worden, daß Kino und Kunst nichts miteinander zu tun haben, daß Kino Geschäft sei, daß Filme Geld machen müßten und es nicht um künstlerischen Ruhm gehe? Wie oft schon haben Produzenten oder Verleiher oder andere Geschäftemacher sich um Belange gekümmert, die eigentlich Sache von Literaten oder Künstlern sein sollten, und ihre Vorstellungen durchgesetzt mit dem ewig gleichlautenden Argument, Geld sei Geld und »Poeten« hätten im Filmgeschäft nichts zu suchen?

Hier ist nun ein Werk, das alle diese Sprüche widerlegt, die von den oben genannten Herren zu jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit wiederholt werden. CIRANO DI BERGERAC ist keiner dieser Sensationsfilme, deren Darsteller sich mit akrobatischen Tricks profilieren müssen, CIRANO DI BERGERAC ist ein durch und durch künstlerisches Werk! Und – siehe da! – das Publikum steht Schlangenförmig vor dem Kino: Es ist begeistert, und der Film ist das Tagesgespräch der letzten zwei Wochen.

(Caronte; La Vita Cinematografica, Turin, 30.12.1925)

CYRANO VON BERGERAC ist der einzige abendfüllende Stummfilm, von dem sich eine **durchgehend handkolorierte Filmkopie** erhalten hat. Sie wird im Bonner Sommerkino ihre deutsche Erstaufführung erleben.



FORGOTTEN CLOWNS

WHAT PRICE GOOFY?

Daß Charley Chase der Starkomiker des Hal-Roach-Studios war, bevor Laurel & Hardy populär wurden, wissen nur wenige. Seine Filme mündeten meist in höchst kompliziert konstruierte und kunstvoll arrangierte Verwechslungs- und Verfolgungsjagen. In *WHAT PRICE GOOFY?* versucht Charley Chase, den Besuch einer attraktiven Professorin vor seiner eifersüchtigen Frau geheimzuhalten. Ein aufdringlicher Hund und ein Butler verkomplizieren die Situation.

THE IRON MULE

Al St. John, der in den 10er Jahren zusammen mit Fatty Arbuckle und Buster Keaton in Komödien auftrat und später als kauziger Cowboy »Fuzzy« Karriere machen sollte, führte für diesen Film noch einmal seine beiden Kollegen zusammen: Fatty Arbuckle führte unter dem Pseudonym William Goodrich Regie, Buster Keaton hat einen kurzen Gastauftritt als Indianer. Der Titel des Films spielt auf John Fords Western *THE IRON HORSE* an, ist aber eher eine Parodie auf die furiose historische Zugfahrt in Buster Keatons *OUR HOSPITALITY*.

PASS THE GRAVY

Max Davidsons Nachbar ist der arrogante Besitzer eines Zuchthahns. Um den neuesten Sieg zu feiern, lädt Davidson den Nachbar zu einem Brathähnchen-Essen ein, aber der Sohn des Hauses erwischt ausgerechnet den Zuchthahn und dreht ihm den Hals herum, um Geld zu sparen. Als Davidson merkt, daß man dabei ist, das Tier des Nachbarn zu verspeisen, ist es schon zu spät. Der ganze Film handelt von der nervenzermürenden Angst der Familie, die das Zerlegen und Servieren des Hahns beobachtet, ohne etwas sagen zu können. Was die Szene noch hinreißender macht, ist die Tatsache, daß Davidson – wie in all seinen Filmen – ein jüdischer Familienvater ist, der besonders am Geld hängt und mit allen Verhaltensklischees, die gemeinhin dem jüdischen Volk zugeschrieben werden, behaftet ist. Es verleiht der Persönlichkeit Davidsons Größe, daß seine Filme ethnische Eigenheiten parodieren, ohne je den schlechten Beigeschmack des Rassismus zu haben.

(Paolo Cherchi Usai, in: *Helga Belach / Wolfgang Jacobsen: Slapstick & Co – Frühe Filmkomödien*; Berlin 1995)

WHAT PRICE GOOFY?

USA 1925
Regie: Leo McCarey
Darsteller: Charley Chase, Katherine Grant, Noah Young, Lucien Littlefield, Fay Wray
Länge: 560 m, 20 min
Zwischentitel: englisch

THE IRON MULE

USA 1925
Regie: Roscoe Arbuckle, Grover Jones
Darsteller: Al St. John, Glen Cavender, Buster Keaton
Länge: 470 m, 19 min
Zwischentitel: englisch

PASS THE GRAVY

USA 1928
Regie: Fred L. Guiol
Kamera: George Stevens
Supervision: Leo McCarey
Darsteller: Max Davidson, Spec O'Donnell, Martha Sleeper, Gert Sprotte, Gene Morgan
Länge: 22 min
Zwischentitel: englisch

SHOULD MEN WALK HOME?

USA 1927
Regie: Leo McCarey
Kamera: Floyd Jackman
Darsteller: Mabel Normand, Creighton Hale, Eugene Palette, Oliver Hardy
Länge: 546 m, 20 min
Zwischentitel: englisch

THERE IT IS

USA 1928
Regie: Charles Bowers
Darsteller: Charles Bowers, Buster Brodie
Länge: 499 m, 20 min
Zwischentitel: englisch

SHOULD MEN WALK HOME?

Einer der letzten Filme der großen Komikerin Mabel Normand, die schon in den 10er Jahren ein Star war und in deren Filmen u.a. Charlie Chaplin debütierte. Ihr Comeback-Versuch Ende der 20er Jahre war wenig erfolgreich, doch diese Komödie zählt zu ihren besten Werken. Zusammen mit einem Meisterdieb versucht sie, aus einer reichen Villa eine wertvolle Brosche zu stehlen, gerät aber in eine Party mit Oliver Hardy als Gast.

THERE IT IS

Die Geisterkomödie *THERE IT IS* erzählt von einem Gespenst, das in einem Haus sein Unwesen treibt. Der Hausbesitzer hält dies für einen »Fall für Scotland Yard«. Wobei Scotland Yard eben genau das ist: ein »Yard«, ein Gehege, in dem schottisch gekleidete Wesen weiden und mit einem Vergrößerungsglas um sich schauen. Eines davon hat einen Assistenten (natürlich Watson), eine Fliege, auch sie mit karierten Umhang und Lupe.

(Paolo Cherchi Usai, in: *Belach/Jacobsen: Slapstick & Co*; Berlin 1995)

1993 stellte das Bonner Sommerkino drei Werke des völlig in Vergessenheit geratenen amerikanischen Komikers Charles Bowers vor, der in seinen Filmen aus Eiern Autos schlüpfen und aus einem Weidenkätzchen-Zweig echte Katzen wachsen ließ. *THERE IT IS* ist die jüngste Entdeckung eines Charles-Bowers-Films, die das George-Eastman-House soeben restauriert hat und die im Sommerkino ihre Premiere haben wird.

A PAIR OF TIGHTS

Einige Komödien entwickeln eine einzelne Idee so intelligent, daß der Gag epische Ausmaße annimmt. Der Höhepunkt von *A PAIR OF TIGHTS*, einem Höhepunkt der »deadpan comedy«, 1928 von Hal Roach produziert, ist eine Szene, in der zwei Mädchen in einen Eissalon gehen um Eistüten zu kaufen. Jedesmal wenn eines der beiden den Laden verläßt und auf die Straße tritt, passiert etwas, so daß das Eis auf der Straße landet: sei es durch einen Hund, der spielen möchte, einen Passanten, der vorbeirent, oder einen Lausbuben, der einen Blumentopf aus dem Fenster eines darüberliegenden Stockwerks fallen läßt: nach ei-

nem halbem Dutzend solcher Mißgeschicke erwartet man, daß es immer so weiter geht, und fragt sich, was wohl der nächste Auslöser der Katastrophe sein wird.

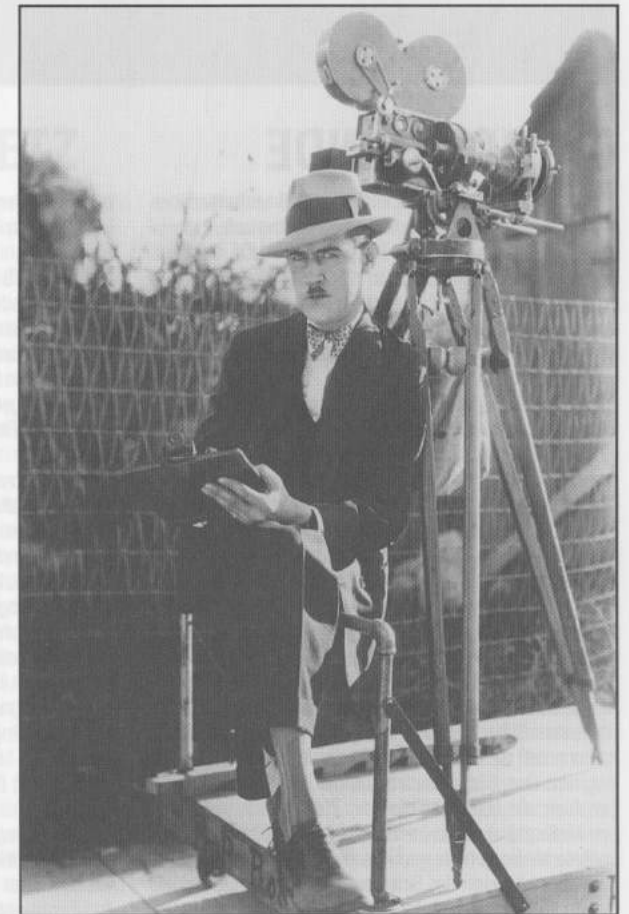
(Paolo Cherchi Usai, in: *Belach / Jacobsen: Slapstick & Co*; Berlin 1995)

Die lange, resolute Anita Garvin und kleine, niedliche Marion Byron geben ein unschlagbares Damen-Duo ab, sozusagen eine weibliche Variante von Laurel & Hardy. Leider haben die beiden nur vier Filme zusammen gedreht, bevor sich ihre Wege trennten: Marion Byron machte u.a. an der Seite von Buster Keaton im langen Spielfilm Karriere, während Anita Garvin bei den Kurzfilmkomödien blieb und in einigen Laurel & Hardy-Filmen mitspielt.

A PAIR OF TIGHTS

USA 1928
Regie: Hal Yates
Kamera: Art Lloyd
Supervision: Leo McCarey
Darsteller: Anita Garvin, Marion Byron, Edgar Kennedy, Jimmy Valentine, Spec O'Donnell
Länge: 19 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel:
Günter A. Buchwald
und Jürgen Kurz





ORLACS HÄNDE
Österreich 1924
Regie: Robert Wiene
Drehbuch: Ludwig Nerz,
nach der Erzählung von
Maurice Renard
Kamera: Hans Androschin,
Günther Krampf
Ausstattung: Stefan Wessely,
Hans Rovc, Karl Exner
Darsteller: Conrad Veidt,
Alexandra Sorina, Fritz
Kortner, Carmen Cartellieri,
Paul Askonas, Fritz Strassny
Länge: 2.507 m, 92 min
Zwischentitel: deutsch

Am Flügel: Jürgen Kurz

ORLACS HÄNDE

Die neuen Formen des Films verlangen einen entschiedenen kühlen Realismus, auch dann, wenn Phantastisches darzustellen ist. Dieses Gesetz ist in ORLACS HÄNDE beachtet. Hier wird die Handlung durch eine imaginäre Voraussetzung in Bewegung gebracht, läuft dann aber in der Form der äußeren Wirklichkeit ab.

(Frank Warschauer; *Die Weltbühne*, 1925)

ORLACS HÄNDE ist von dem CALIGARI-Regisseur Robert Wiene. Conrad Veidt spielt den Pianisten Paul Orlac, der bei einem Eisenbahnunglück beide Hände verliert. Ein Chirurg transplantiert ihm die Hände eines Mannes, der als Mörder hingerichtet wurde. Orlac vermag nicht mehr Klavier zu spielen, und – so, als würden die Hände des Mörders von seiner ganzen Person Besitz ergreifen, fühlt er sich unwiderstehlich zum Verbrechen hingezogen...

Ein Sujet, das den besonderen Möglichkeiten des Stummfilms entgegenkommt. Daß dem Schauspieler im Stummfilm die Sprache genommen war, hatte zur Folge, daß man sich um so mehr die Formen seiner äußeren Erscheinung einprägte. Dies rückte ihn in die Nähe der Requisiten, Dekors und Landschaften. Es ist eine Folge der Unbeweglichkeit der Kamera, daß diesen Bestandteilen der Komposition des Bildes, also dem Bild *an sich* (auch der Arbeit mit Licht und Schatten), die Aufmerksamkeit der Zuschauer in weit höherem Maße galt als heute im Tonfilm. Und zu diesen Kompositionselementen gehörte auch die Gestalt des Schauspielers.

Die beiden Seiten des Schauspielers, einerseits die fiktive Person zu verkörpern und andererseits die unmittelbare Ge-

genwart seiner sichtbaren Erscheinung, traten unvermittelt hervor als im Tonfilm mit seiner Tendenz zur »Lebensechtheit«.

In ORLACS HÄNDE ist dieser theoretische Zusammenhang in wunderbarer Weise zu sinnlicher Anschauung gebracht: die Hände des Mörders, Bestandteile der äußeren Erscheinung von Conrad Veidt, sind Fesseln, welche das Genie des sensiblen Künstlers, die subjektive Idealität der Rolle von Veidt, gefangenhalten.

(Peter Nau; *Filmkritik* 10/1975)

Es bleibt festzustellen, daß ORLACS HÄNDE einer der besten Filme der letzten Jahre ist. Er ist nicht von der ganz feinen Sorte der seelisch differenzierten, intimen Filmkunst, die wir von Wiene und Veidt eigentlich erwartet haben. Er ist eher auf derbe Kriminalromantik und geheimnisvolle Komplikationen der Handlung eingestellt. In seiner Art, als Kolportage wenn man will, ist er aber hervorragend. Die Bilderführung Wiens hat ein überbrettelndes Tempo. Die Inszenierung der einzelnen Bilder ist von einer ganz aparten Phantasie, und das vorzügliche Spiel ist mit gewissenhafter Bewußtheit geleitet. Die Photographie bringt auch teils ganz neue, überraschende Wirkungen.

(Béla Balász; *Der Tag*, 10.9.1924)

Zur Aufführung gelangt eine vom Deutsches Institut für Filmkunde **neu restaurierte Filmkopie** mit den wiederentdeckten originalen Zwischentiteln, die im Bonner Sommerkino ihre **Premiere** haben wird.



PO SAKONU
UdSSR 1926
Regie: Lew Kuleschow
Drehbuch: Viktor Schklowskij,
nach der Erzählung
»The Unexpected« von
Jack London
Kamera: K. Kusnezow
Ausstattung: I. Machlis
Darsteller: Alexandra
Chochlowa, Sergej Komarow,
Wladimir Vogel, Porfiri
Podobed, Pjotr Galadjew
Länge: 1.673 m, 73 min
Zwischentitel: russisch mit
eingesprochener deutscher
Übersetzung

Am Flügel: Jürgen Kurz

NACH DEM GESETZ

Lew Kuleschow begründete nach dem Bürgerkrieg an der Moskauer Filmhochschule eine eigene Werkstatt, die sich mit exakter Bewegungs- und Ausdrucksschulung der Schauspieler und mit Montageexperimenten befaßte. Berühmt wurde der sogenannte »Kuleschow-Effekt«, der Nachweis, wie sehr die Wirkung einzelner Einstellungen von der Montage bestimmt wird. PO ZAKONU sollte die erarbeiteten Prinzipien anwenden und zugleich helfen, ein populäres sowjetisches Kino mit hohem Attraktionswert aufzubauen.

Schklowskij adaptierte eine Novelle des amerikanischen Erzählers Jack London, doch aus formal-experimentellen wie ökonomischen Gründen (nur 18.000 Rubel Gesamtkosten!) siedelte er den Yukon und Klondike am Moskva-Ufer an. Deinin, Angehöriger einer Gruppe von Goldsuchern, erschießt zwei Kollegen aus Habgier und wird anschließend von dem Ehepaar Edith und Hans Nilsen überwältigt. Sie widerstehen der Versuchung, den Mörder selbst zu richten, und nehmen die nervenaufreibende Belastung auf sich, den Gefangenen über den ganzen Winter – bei aller Not und Enge, auch bei Hochwasser in der Blockhütte – zu bewachen und zu versorgen.

Kusnezows hervorragende Kameraarbeit, lange Einstellungen und die puristische Verwendung von Großaufnahmen und Details, kontrastiert das Drama um Schuld und Gerechtigkeit mit der Weite der Landschaft und dem über die Ufer tretenden Fluß. Die psychische Extremsituation zwischen Mörder und Bewacher während des langen dunklen Winters in der Hütte schafft eine Art Black Box der Gefühle. Die seelischen Prozesse spiegeln sich im Gesicht von Alexandra Chochlowa, Kuleschows späterer Frau; sie trägt den Film,

auch wenn der Regisseur erst im Laufe der Jahre begann, weniger den großen Gesten als ihrer sparsamen Mimik zu vertrauen.

Kuleschow wurde wegen seiner an Hollywood-Filmen orientierten Ansätze zur Massenwirksamkeit zeitweilig als »Amerikaner« bezeichnet. Er sah sich wegen der »psychologisierenden« Grundhaltung oder auch wegen seines Realismusverständnisses in PO ZAKONU vielen Anfeindungen ausgesetzt. Einige Kritiker verurteilten die angeblich antisowjetische und anarchische Rechtsauffassung sowie das Fehlen eines positiven Leitbildes. Kuleschows Karriere erlitt trotz seiner Verdienste als Begründer einer ganzen Schule einen entscheidenden Knick. Fortan berücksichtigte man ihn bei Renommierprojekten des Staates nicht mehr, und die Publikation seiner theoretischen Arbeiten wurde lange verschleppt. (Alexander Schwarz in: *Metzler Filmlexikon*; Stuttgart 1995)

Selten sah man einen Film so gedrängt, so wuchtig, so ganz aufs Wesentlichste hingearbeitet. Er ist realistisch in jeder Phase, unheimlich in der Stimmung, überwältigend in der Darstellung. Das sind längst keine Schauspieler mehr, das sind Typen, aus dem Leben herausgerissen. Menschen, die ganz mit den Figuren verwachsen sind, die sie bilden sollen. Hier deckt sich der Darsteller mit der Figur der Dichtung.

Der Film ist zuweilen spukhaft, grotesk-humoristisch, wie eine Novelle E.T.A. Hoffmanns; der abenteuerliche Grundzug in den Werken Jack Londons kam einem noch nie so überwältigend zum Bewußtsein.

(Kurt Kersten; *Die Welt am Abend*, Berlin, 7.10.1927)

Samstag, 26.8.1995

21.00 Uhr



PRAPANCHA PASH
Indien 1929
Regie: Franz Osten
Drehbuch: Max Jungk,
nach einer indischen
Legende von Niranjan Pal
Kamera: Emil Schünemann
Ausstattung: Promode Nath
Darsteller: Himansu Rai,
Charu Roy, Seeta Devi,
Lala Bijoykrishen, Sarada
Gupta, Madhu Bose
Länge: 2.040 m, 85 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel: Werner Loll

SCHICKSALSWÜRFEL

SCHICKSALSWÜRFEL, eine freie Bearbeitung der zentralen Spieler-Episode der »Mahabharata«, handelt von zwei Königen, deren Reiche aneinandergrenzen und die dem Würfelspiel verfallen sind. König Sohats Plan, King Ranjit mit einem vergifteten Pfeil zu töten, mißlingt, weil ein Einsiedler ihn wieder heilen kann. Ranjit verliebt sich in Sunita, die Tochter des Einsiedlers, doch Sohata beschuldigt ihn des Mordes an Sunitas Vater. Nachdem Ranjit seine Unschuld beweisen kann, fordert Sohata ihn zu einem Würfelspiel heraus, bei dem Ranjit alles zu verlieren droht und auch die Hochzeit mit Sunita auf dem Spiel steht.

SCHICKSALSWÜRFEL ist eine opulente Großproduktion, in der 10.000 Statisten, 1.000 Pferde und 50 Elefanten eingesetzt wurden und für die einige reiche Maharadschas ihre Paläste und Gärten zur Verfügung stellten. Aber es ist die schöne Seeta Devi, die am meisten ins Auge fällt – eine wahrlich exotische Kinogöttin, die zu den großen Diven des Stummfilms gezählt werden muß.

(Suresh Chabria: *Light of Asia*; New Delhi 1994)

Franz Osten hat eine altindische Legende als glücklichen dramatischen Vorwurf benützt, um die indische Welt in ihrer Großartigkeit zu zeigen. Er hat das Thema vom königlichen Würfelspieler, vom tückischen und vom edlen Fürsten, vom weisen Einsiedler und seiner schönen Tochter vermenschlicht und dabei dem indischen Lebensanitz seine edle Reinheit möglichst gewahrt. Der Film schreitet unbekümmert um »Längen«. Wir sind meilenweit von unserem Jazztempo, in der Welt gemessener, großer Gebärden, wo die Leidenschaft,

der Edelmut und selbst die Tücke sich einfach und naturhaft gibt. Osten hat oberflächliches »Theater« vermieden und doch ein großes »Schauspiel« geschaffen, ein prunkendes Fresko indischen Lebens im Rahmen seiner tropischen Natur. Eine mehrtausendjährige Kultur steht da auf ihrem Boden, lebt in diesen Menschen edler Rasse, geht ihren eigenen Rhythmus, individuell wie im Gesamtbild.

Sämtliche Darsteller sind Inder, an der Spitze Himansu Rai. Kein »Star«, sondern menschlicher Exponent einer Rasse wie die anderen alle. Daß Osten diese sorgfältig ausgewählten Typen sich selbst überließ und nicht europäisch vergewaltigte, ist sein größeres Verdienst. Wunderbar hat Emil Schünemann photographiert. Was der Film an Architektur- und Naturbildern bringt: majestätische Elefanten in den Dschungeln, Tigerjagden, große Feste und Fürstenpaläste, wird jedem Auge ein Erlebnis sein wie der Geist menschlicher Märchenwahrheit, der das Werk beseelt.

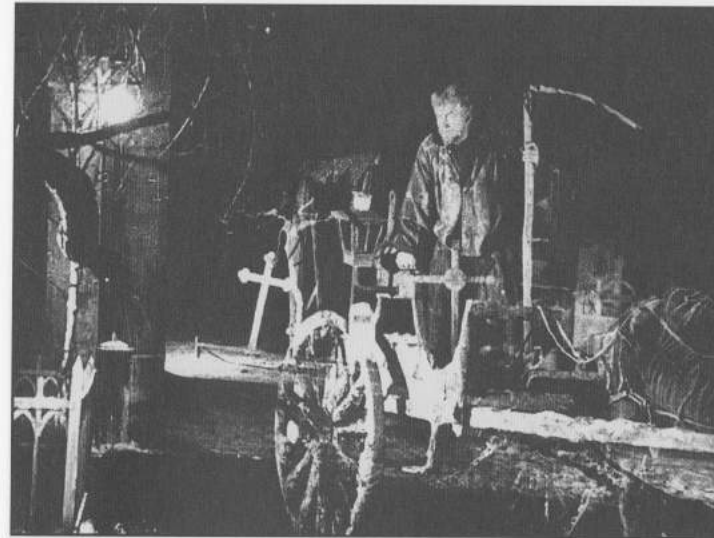
(René Prévôt; *Münchener Neueste Nachrichten*, 13.9.1929)

Ein indisches Legendenspiel von Blut und Wunden, Treue und Liebe, Neid und Bosheit, Trauer und Festen, Palästen und Gefangenschaft. Ein schönes Spiel, ein Märchen. Die Atmosphäre des Märchenhaften liegt über diesem Film, den Max Jungk nach einer indischen Legende schrieb, nicht bloß des unglaublich Schönen, sondern auch des Sinnbildlichen. Unter Franz Ostens Regie gewinnen die sagenhaften Begebenheiten den Anflug von Bedeutung; das Fremde und Unwahrscheinliche wird in einem höheren Sinne wahr und göttlich.

(Leo Hirsch; *Berliner Tageblatt*, 18.8.1929)

Samstag, 26.8.1995

23.00 Uhr



KÖRKALEN
Schweden 1920
Regie: Victor Sjöström
Drehbuch: Victor Sjöström,
nach der Erzählung von
Selma Lagerlöf
Kamera: Julius Jaenzon
Ausstattung: Alexander
Bakó, Axel Esbensen
Darsteller: Victor Sjöström,
Hilda Borgström, Tore
Svemberg, Astrid Holm
Länge: 1.866 m, 90 min
Zwischentitel: schwedisch
mit eingesprochener deut-
scher Übersetzung

Am Flügel:
Günter A. Buchwald

DER FUHRMANN DES TODES

Nach einer alten schwedischen Sage zieht in jeder Silvesternacht der Fuhrmann des Todes durchs Land, um nach einem Sünder zu suchen, der in dieser Nacht stirbt. Dieser Sünder muß im nächsten Jahr Fuhrmann sein.

In einer Silvesternacht kommt es auf einem Friedhof zwischen drei Zechern zum Streit und zu einer Schlägerei. Einer von ihnen, David Holm (Victor Sjöström), bleibt bewußtlos liegen. In seinen wüsten Träumen erlebt er noch einmal die Stationen seines verfehlten Lebens und glaubt sich vom Fuhrmann des Todes bedroht.

Einer der Höhepunkte früher schwedischer Filmkunst. Sjöström hat es vorzüglich verstanden, die romantisch-mystische Stimmung seiner Vorlage vor allem im Spiel von Licht und Schatten einzufangen. Die Träume und die inneren Kämpfe seines Helden zeigte mit Hilfe der Doppelbelichtung, die hier nicht als technischer Trick, sondern als sinnvolles dramaturgisches Mittel erscheint.

(Dieter Krusche: *Reclams Filmführer*; Stuttgart 1973)

KÖRKALEN ist Sjöströms großes klassisches Meisterwerk. Er hatte sich darin wieder Selma Lagerlöfs Welt zugewandt und war von den Gestaltungsmöglichkeiten, die in der Erzählung von David Holm verborgen liegen, von der starken Spannung und der Konzentration auf ein mit tiefer Einsicht geschildertes Menschenschicksal fasziniert. Sjöström bearbeitete selbst das Buch für den Film, und Selma Lagerlöf, deren Vertrauen er schon von Anfang an gewonnen hatte, ließ ihm freie Hand, den Stoff nach seinem Gutdünken zu gestalten.

KÖRKALEN wurde auf der ganzen Welt ein enormer Erfolg. Er repräsentiert das Beste des schwedischen Stummfilms mit seiner Verankerung in einer dramatisch gestalteten Umwelt, mit seiner undramatischen Schauspielkunst, mit seinem gedämpften Pathos, mit seiner Sensibilität für die Menschen und ihre Reaktionen. Aber hinzu kommt der visionäre Charakter der Darstellung, das dramatisch bedingte Spiel der Photographie mit Licht und Schatten und vor allem mit dem Helldunkel und zuletzt die Kraft, mit der die Schilderung sich direkt an den Zuschauer wendet. Hier wurden keine Kompromisse geschlossen. Es wurde nicht in Richtung Publikum geschleiert und keine Rücksicht darauf genommen, wie ein internationales und dem Thema fernstehendes Publikum reagieren würde. Hier wird ein Menschenschicksal dargestellt, das durch seine Kraft unwiderstehlich von jedem Schauspieler Besitz ergriff und ihn zwang, sich zu engagieren. Das ist Filmkunst auf dem Gipfel dessen, was der schwedische Stummfilmstil zu leisten imstande war – und es kommen keine Naturbilder vor, so daß die nordische Umwelt überhaupt nicht für die dramaturgischen Möglichkeiten des Stils ausschlaggebend ist, was viele geglaubt hatten. Die äußere Umgebung wurde durch eine innere, gleichzeitig realistisch und symbolisch dargestellte Landschaft der Seele ersetzt, in der das Drama sich abspielt.

(Gösta Werner: *Die Geschichte des schwedischen Films*; Frankfurt am Main 1988)

DER FUHRMANN DES TODES läuft in einer **viragierten Farbkopie**, deren Szenen monochrom eingefärbt wurden.



COPS
USA 1922
Regie: Buster Keaton,
Eddie Cline
Drehbuch: Buster Keaton,
Eddie Cline
Kamera: Elgin Lessley
Ausstattung: Fred Gabourie
Darsteller: Buster Keaton,
Virginia Fox, Joe Roberts,
Eddie Cline
Länge: 550 m, 18 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel: Werner Loll

COPS

Wenn sich ein zeitgenössisches Publikum daran erinnern soll, wer Buster Keaton war, dann wird Keaton oft als kleiner, traurig dreinblickender Mann mit flachem Strohhut beschrieben, der von Hundertschaften von Polizisten durch die Straßen einer Stadt gejagt wird. **COPS** ist nicht nur der Kurzfilm, an den sich die meisten Leute erinnern können, sondern ist vielleicht auch der beste Kurzfilm, den Keaton je gemacht hat. So gut durchkonstruiert, mit so vielen Ideen und schwindelerregenden Gags, daß es kaum vorstellbar ist, daß vieles erst am Drehort erfunden wurde.

Busters Lieblingsthema von der vertauschten Identität bestimmt den Film, vor allem die erste Hälfte. Jeder wird für jemand anderen gehalten. Zunächst hält man Buster für einen Häftling, wenn er hinter Eisenstäben zu sehen ist, die sich aber als Teile des Eisentores vom Zaun um das Anwesen seiner Angebeteten entpuppt, einer hochnäsigen Tochter aus besserem Hause, die ihn verschmäht, weil er geschäftlich noch nichts erreicht hat.

Bei dem Versuch, sich zu beweisen, wird er versehentlich für einen Dieb gehalten, da die Brieftasche, die er findet, dem stämmigen Chef der Polizei gehört. Später wird Buster übers Ohr gehauen, als er eine Wohnungseinrichtung einem Mann abkauft, den er für jemanden hält, der seine Wohnung räumen mußte. Buster kauft daraufhin ein Pferd mit Wagen von einem Landstreicher, den er irrtümlich für den Besitzer desselben hält. Nachdem der wirkliche Besitzer der Wohnungseinrichtung Buster irrtümlich für einen Möbelpacker hält und ihn mit seinem vollgeladenen Gefährt an die neue Adresse schickt, landet Buster mit seinem Gefährt mitten in eine Poli-

zeiparade und wird plötzlich von jedem Polizisten in der Stadt verfolgt. Das Timing, die Darstellung, Busters akrobatische Nummern, die Kameraführung und der Filmschnitt kulminieren in eine der größten Verfolgungsjagden der Filmgeschichte.

Wäre **COPS** nicht so atemberaubend komisch, könnte er den Stoff für einen Psychothriller oder einen quälischen existentialistischen Roman abgeben. Die ursprüngliche Idee zu dem Film wurde durch eine der tragischsten Ereignisse in Keatons Privatleben ausgelöst: Busters bester Freund Roscoe Arbuckle wurde wegen Totschlags verurteilt, nachdem man ihn fälschlicherweise der Vergewaltigung und des Mordes angeklagt hatte. Für die Presse war dies ein gefundenes Fressen, sie druckten große Artikel mit unbelegten Behauptungen und manipulierten Photos, auf denen ein fein gekleideter Arbuckle hinter Gefängnisgittern abgebildet war — zweifellos die Vorlage für die erste Szene des Filmes. Die Art und Weise, wie Keaton diese traumatische Erfahrung in einer Komödie verarbeitete, ist das wahrscheinlich extremste Beispiel für seine Fähigkeit, in jedem Thema und in jeder Facette des Lebens Stoff für eine Komödie zu finden.

(Jim Kline: *The Complete Films of Buster Keaton*; New York 1993)

Von **COPS** existieren sehr viele unterschiedliche Fassungen, die meist gekürzt und z.T. fürchterlich »vertont« wurden. Die Kopie, die beim Sommerkino zur Aufführung gelangt, besitzt die Uraufführungslänge, enthält alle originalen Zwischentitel und läuft — natürlich — im richtigen Bildformat und in der korrekten Geschwindigkeit.



SUNRISE
USA 1927
Regie: Friedrich
Wilhelm Murnau
Drehbuch: Carl Mayer, nach
der Erzählung »Die Reise
nach Tilsit« von Hermann
Sudermann
Kamera: Charles Rosher,
Karl Struss
Ausstattung: Rochus Gliese,
Edgar G. Ulmer, Alfred
Metscher
Darsteller: George O'Brien,
Janet Gaynor, Bodil Rosing,
Margaret Livingston, Ralph
Sipperly, Jane Winton
Länge: 2.298 m, 95 min
Zwischentitel: englisch

Am Flügel: Werner Loll

SUNRISE

Murnau galt seit seinem auch in den USA gezeigten Film **DER LETZTE MANN** als größtes deutsches Regietalent und erhielt aus den Staaten ein verlockendes Vertragsangebot. Fox sicherte ihm für **SUNRISE** ein hohes Budget und die unbeschränkte Entscheidungsgewalt zu. Der Regisseur konnte seine Mitarbeiter frei wählen; es wurde ein mehrheitlich deutsches Team. Am Ende der amerikanischen Stummfilm-Ära entstand eine Synthese zwischen deutschem Film-Expressionismus und dem Ausstattungsreichtum Hollywoods.

SUNRISE beginnt als Kammerspielfilm, wie ihn Carl Mayer Anfang der zwanziger Jahre mitentwickelt hat: die wartende Ehefrau, der treulose Ehemann, verführt von der Frau aus der Stadt, die ihn überredet, seine Frau zu ertränken. Als Mann und Frau auf einem Boot übers Wasser gleiten, schreckt er vor der Mordtat zurück, sie fahren zusammen in die große Stadt. Der Film verwandelt sich in ein Stationendrama großstädtischer Vergnügungsorte, die beiden verlieben sich aufs neue.

Trotz Kammerspiel und Stationendrama, **SUNRISE** entfernt sich weit von der Ästhetik des deutschen Film-Expressionismus. Das liegt auch an den amerikanischen Schauspielern, ihrer wenig expressiven, eher naturalistischen Spielweise. In **SUNRISE** sind die Kamerabewegungen ruhiger und technisch viel perfekter als in **DER LETZTE MANN**, werden aber sparsamer und im Ausdruck weniger eindeutig genutzt. Murnaus Fähigkeit, durch die Verbindung des Lichts mit bewegter Materie, mit Dampf, Rauch, Staub, Wasser, Dunst die Filmbilder zu rhythmisieren, Bildkompositionen fließend, im ständigen Übergang zu halten, ist in **SUNRISE** noch weiter

entwickelt als in **FAUST**. Der filmische Erzählvorgang läßt die sinnlichen Vorgänge in der Schwebe, gibt dem Zuschauer keine verlässliche Wahrnehmung. In den städtischen Vergnügungsorten werden ausgiebig Glaswände genutzt für bewegte Lichtreflexe und verschleiert wahrnehmbare Szenen.

SUNRISE gilt als reifstes Werk des Regisseurs. »Alle jene Eigenschaften, die Murnau in seinen deutschen Filmen entwickelt hat, sein subtiles Gefühl für Einstellungen, Kamerabewegungen, Ausleuchtungen, Valeurs von Tönungen, für Bildrhythmus und Bildkomposition, sein wacher Sinn für Atmosphäre und seelische Reaktionen, kommt in diesem ersten amerikanischen Film zum Ausdruck.« (Lotte H. Eisner).

Der Film erhielt 1927/28 je einen Oscar für Janet Gaynor (beste Schauspielerin), für die Fox Studios (künstlerische Qualität), für Charles Rosher und Karl Struss (beste Kamera). (Lothar Schwab in: *Metzler Filmlexikon*; Stuttgart 1995)

Wie kann man diesen Film in Kategorien erfassen? Vielleicht ein Liebesfilm? Ein Drama? Ein Melodrama? **SUNRISE** fällt in alle diese Kategorien und ist doch noch so viel mehr, es ist vielleicht der einzige wirklich poetische Film, den Hollywood je produziert hat. Er ist Filmkunst in höchster Vollendung, hier gab es keinen anderen Gedanken als den des Filmemachers, einen wunderschönen und persönlichen Film zu realisieren. **SUNRISE** ist einer der wärmsten, liebenswertesten und bewegendsten Filme, die je gemacht wurden, mit wunderbaren Schauspielern, einer einfühlsamen Regie und der besten Kameraarbeit, die ich je gesehen habe.

(Joe Franklin: *Classics of the Silent Screen*; Secaucus 1959)

Inhalt

Vorwort	3
Beethoven im Film	4
Programmübersicht	5
WINTERGARTEN-PROGRAMM	9
METROPOLIS	10
BETT UND SOFA	12
THE LODGER	13
NANOOK, DER ESKIMO	14
KOHLHIESELS TÖCHTER	15
SUSPENSE	16
NANA	17
EROTIKON	18
WINGS	19
ALICE SOLVES THE PUZZLE	20
CYRANO VON BERGERAC	21
FORGOTTEN CLOWNS	22
WHAT PRICE GOOFY?	22
THE IRON MULE	22
PASS THE GRAVY	22
SHOULD MEN WALK HOME?	23
THERE IT IS	23
A PAIR OF TIGHTS	23
ORLACS HÄNDE	24
NACH DEM GESETZ	25
SCHICKSALSWÜRFEL	26
DER FUHRMANN DES TODES	27
COPS	28
SUNRISE	29
Impressum	30
Inhaltsverzeichnis	30
Spendenkonto	30

Impressum

Veranstalter:

Förderverein Filmkultur Bonn e.V.
in Zusammenarbeit mit
der Bonner Kinemathek e.V. und
dem Deutschen Institut für Filmkunde
im Rahmen des »Bonner Sommers«
der Bundesstadt Bonn

Leitung:

Stefan Dröbler und Matthias Keuthen

Organisation:

Stefan Dröbler, Matthias Keuthen,
Matthias Knop, Sigrid Limprecht

Projektionstechnik:

Bernhard Gugsch, Sigrid Limprecht

Projektionsanlage:

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

Leinwandgerüstbau und Beschallung:

Philipp Wiechert, Bonn/Berlin

Tonanlage:

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

Mitarbeit:

Ingeborg Boxhammer, Michael Fröhlich,
Jakob Jankowski, Sandro Graf von Keller,
Andrea Kirchhartz, Ulrike Kirchhartz,
Uta Ksellmann, Anke Limprecht,
Bernhard Menges, Christoph Pfeiffer,
Georg Pohnert, Rüdiger Ruß,
Dr. Anja Schemionek,
Christoph Schulz

Programm und Redaktion:

Stefan Dröbler

Fotonachweis:

Stiftung Deutsche Kinemathek (10)
Bonner Kinemathek (7)
Madeleine Bernstorff (1)
Filmmuseum München (1)
Le Giornate del Cinema Muto Pordenone (1)
Deutsches Institut für Filmkunde (1)
Národní Filmový Archiv (1)
Taurus Film (1)

Plakatmotiv:

Grafik Design Boehs, Köln

Satz und grafische Umsetzung:

Frank Zander, Troisdorf-Bergheim

Druck:

Leppelt Druck + Repro GmbH, Bonn

Auflage: 20.000

Für die Bereitstellung von Archiv-Kopien danken wir:

Bonner Kinemathek
Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin
Deutsches Institut für Filmkunde,
Wiesbaden
Filmmuseum München
Freunde der Deutschen Kinemathek,
Berlin
George Eastman House, Rochester
Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland, Bonn
Museum of Modern Art, New York
Národní Filmový Archiv, Prag
National Film and Television Archive,
London
National Film Archive of India, Poona
Svenska Filminstitutet, Stockholm
Taurus Film, München

Für Unterstützung danken wir:

Kulturamt der Stadt Bonn,
Filmbüro NW,
Kultusministerium des Landes NRW,
Auswärtiges Amt,
ASTA der Bonner Universität,
Piano Rumler,
Verwaltung der Universität Bonn,
allen Inserenten, Spendern, Mitarbeitern
und Helfern sowie
Paul Püschel,
Madeleine Bernstorff, Christina Budde,
Hans-Dieter Haarer, Kurt Höffgen,
Conny Klauf, Hans Kohl, Peter Latta,
Andreas Loesch, Heinz Maus,
Daniel Otto, Gerhard Ullmann,
Klaus Volkmer, Elisabeth Weiser
und vielen mehr



Kontaktadresse:

Förderverein Filmkultur Bonn e.V.
Kreuzstraße 16 · 53225 Bonn
Tel: 02 28 / 47 85 68 · Fax: 02 28 / 46 47 67

Spendenkonto:

Stadtkasse, Sparkasse Bonn
(BLZ 380 500 00), Kto.-Nr. 11 312
Bitte angeben: Hst. 9975.106.00007,
Stichwort: Filmkultur Bonn

Action!

**Du willst mal wieder die Stadt unsicher
machen. Wie in den guten alten Zeiten.
Aber deine Stammkneipe hat vor 12 Jahren
zugemacht. Was tun? Wie kriegst Du raus,
wo's in Bonn rundgeht?**



Schnüß

DAS BONNER STADTMAGAZIN

**WIRB
LANGSAM
JETZT ERST RECHT**



DIE GANZE WELT DER BÜCHER

BOUVIER