



**13. Bonner
Sommerkino**

**INTERNATIONALE
STUMMFILMTAGE**

PROGRAMM

**14.-24. AUGUST 1997
INNENHOF UNIVERSITÄT BONN
- EINTRITT FREI -**



Verzweifelt wartet sie auf den Geliebten.
Wo bleibt er nur? Was ist geschehen?

Vorwort

Liebe Filmfreunde,
hochverehrtes Publikum!

Auch in diesem Jahr haben wir wieder ein Programm zusammengetragen, das sich sehen lassen kann: 11 Tage lang restaurierte Stummfilme mit Musikbegleitungen, die man so und in dieser Form noch nicht hat sehen können.

Viele bekannte Klassiker laufen bei uns in neuen, vervollständigten Fassungen, andere Filme sind selbst Insidern noch unbekannt. In enger Zusammenarbeit haben der Förderverein Filmkultur Bonn, das Deutsche Institut für Filmkunde und die Bonner Kinemathek aus aller Welt von allen Filmen die jeweils schönste und beste Filmkopie zusammengetragen und dabei das ganze Spektrum der Stummfilmkunst abzudecken versucht: vom Historiendrama, dem Antikriegsfilm, dem Autorenfilm, der Slapstick-Komödie bis hin zum Horrorfilm, dem Piratenfilm, der klassischen Literaturverfilmung ist nahezu alles dabei, sogar einer der legendären Kreuzworträtselselfilme von Paul Leni.

Die Stummfilmmusiker sind größtenteils bereits aus den letzten Jahren bekannt: Aljoscha Zimmermann, der in diesem Jahr auch wieder mit seiner Tochter Sabrina auftritt, Joachim Bärenz und Christian Roderburg, Werner Loll und Günter A. Buchwald können schon auf Publikumserfolge bei den letzten Sommerkino-Veranstaltungen zurückblicken. Mit dem »Veteranen« Richard McLaughlin und dem »Youngster« Marius Ruhland geben zwei Musiker ihr Debüt beim Sommerkino, die sich schon bei anderen Veranstaltungen ausgezeichnet haben.

Wie in den vergangenen Jahren werden die Filmvorführungen im Arkadenhof dank der Unterstützung durch die Stadt Bonn, das Filmbüro NW und durch verschiedene Sponsoren kostenfrei angeboten – dennoch freuen wir uns über jede kleine und große Spende, die unsere Arbeit unterstützt und bereits Planungen für das nächste Jahr ermöglicht. Auch wenn wir das Sommerkino nicht noch weiter aus-

dehnen möchten und stolz sind, daß es noch nicht zu einem jener immer gesichtsloseren Open-Air-Massenspektakel gekommen ist, deren Inhalte austauschbar werden, läßt sich qualitativ noch einiges verbessern – leider muß aus Kostengründen immer an vielen Ecken gespart werden. Mit anderen Worten: Jede Spende und jeder neue Sponsor-Partner helfen uns tatsächlich, das Bonner Sommerkino beim nächsten Mal noch besser und erfolgreicher zu machen.

Nachdem wir im letzten Jahr unsere Internet-Seiten und am zweiten Wochenende tagsüber Vorführungen im Kino in der Brotfabrik neu eingeführt haben, steht in diesem Jahr eine weitere Neuerung an: die Etablierung eines Festival-Treffs. Wir haben eine Kneipe ausgesucht, die noch bis weit nach Mitternacht geöffnet hat und spezielle Sommerkino-Angebote in ihre Karten aufgenommen hat: das Casa del Gatto am Kaiserplatz. Hier werden die Mitarbeiter, Gäste und Musiker des Sommerkinos nach den Vorführungen meistens noch anzutreffen sein.

Eine Veranstaltung wie diese, die nur einen Bruchteil von dem Etat vergleichbarer Festivals kostet, lebt vom Enthusiasmus aller Beteiligten und ist nur möglich durch die Unterstützung vieler Kollegen, Freunde und Förderer. Ihnen allen möchten wir an dieser Stelle ganz herzlich danken. Wenn sich unser Publikum von dem Programm ebenso begeistern läßt wie wir, hat sich der ganze Aufwand wieder gelohnt. Bleibt als letzter, leider unbeeinflubarer Unsicherheitsfaktor das Wetter: Wir spielen natürlich bei jeder Witterung – nur ist es dann nicht mehr ganz so gemütlich, und man sollte sich als Zuschauer warm und wasserdicht einpacken. Doch wollen wir nicht an das schlimmste denken, sondern lieber das beste hoffen!

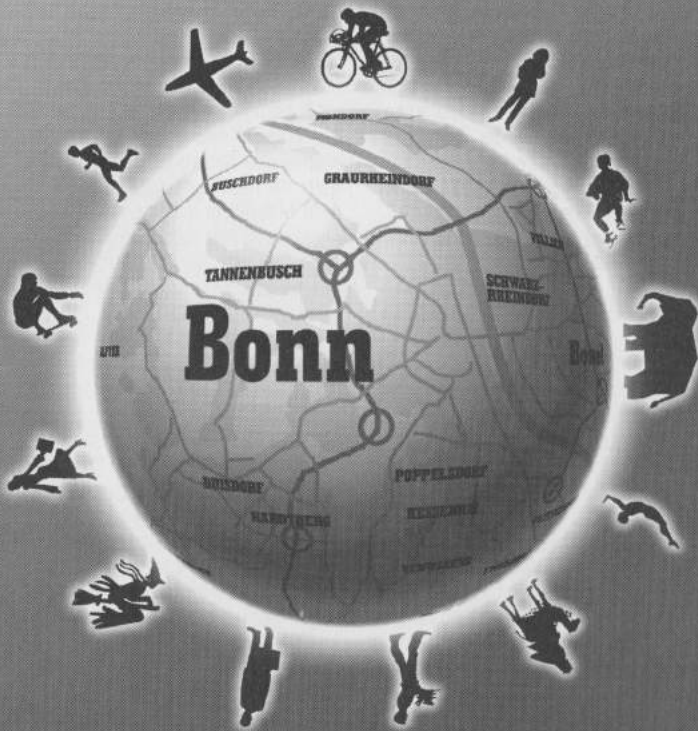
Stefan Dröbler, Matthias Keuthen & Matthias Knop





Schnüß

DAS BONNER STADTMAGAZIN



WO'S IN BONN RUNDGEHT

BAR ♦ RISTORANTE



Für Fans langer Sommernächte bieten wir immer tolle Überraschungen ausländischer Speisen und Getränke.

Jetzt auch: Brasilianische Drinks und Spezialitäten!

**Sommerkino-Special:
Happy Hour ab 23 Uhr
8 verschiedene Longdrinks je DM 5,20**

Öffnungszeiten (auch Terrasse):

So-Do 12.00-2.00 Uhr (warme Küche bis 1.30 Uhr)
Fr+Sa 12.00-3.30 Uhr (warme Küche bis 3.00 Uhr)

Casa del Gatto, Kaiserplatz, 53113 Bonn
Tel. 02 28 / 69 55 22

Mit TNT Express sind Ihre eiligen Sendungen auf der Überholspur.

TNT Express bietet für Ihren Transportbedarf die richtige Lösung. Ob Dokumente, Pakete oder Expressfracht - Wir stellen deutschlandweit persönlich zu.

Wahlweise vor 12.00, 10.00 oder 9.00 Uhr. In allen Wirtschaftszentren bereits vor 8.00 Uhr. Und das ohne verpflichtenden Regelversand. Ein Anruf genügt.

TNT Express GmbH
Niederlassung Köln
Europaallee 37
50226 Frechen
Tel. 0 22 34/18 00-0
Fax. 0 22 34/18 00-1 89



Inhalt

Vorwort	3
Programmübersicht	7
Die Musiker	11
Open-Air-Vorfürungen	
LOOKING FOR SALLY	14
TAGEBUCH EINER VERLORENEN	15
DAS CABINET DES DR. CALIGARI	16
SIEBEN SCHRITTE ZU SATAN	17
REBUS FILM NR. 3	18
DIE KAMELIENDAME	19
DIE AUSTERNPRINZESSIN	21
BALLET MECANIQUE	22
JEANNE D'ARCS LEIDEN UND TOD	23
THUNDERING FLEAS	24
ICH WURDE GEBORNEN, ABER... ..	25
FRAGMENTE DES LEBENS	26
LEUCHTTURMWÄRTER	27
AMOR PEDESTRE	28
RASKOLNIKOFF	29
DER LUMPENSAMMLER	30
MAX DAVIDSON COMEDIES	31
DER SCHWARZE PIRAT	32
DER KUSS VON MARY PICKFORD	33
DAS PHANTOM DER OPER	34
DER UNTERGANG DES HAUSES USHER	35
VERDAMMT SEI DER KRIEG!	36
GEWEHR ÜBER!	37
Vorfürungen im Kino in der Brotfabrik	
Filme mit Louise Brooks	39
Filme mit Max Davidson	41
Filme mit Mabel Normand	43
Register	45
Impressum	46

Bonner Sommerkino im Internet:
<http://www.gmd.de/Kultur/Sommerkino/>

Vorgesehener Termin
für das 14. Bonner Sommerkino:
13. bis 23. August 1998

Veranstaltungstechnik NEUMANN & MÜLLER

Kaiserswerther Straße 49
40882 Ratingen
☎ (0 21 02) 14 05-0
☎ (0 21 02) 2 75 87

München:

☎ (0 89) 50 03 61-0
☎ (0 89) 50 11 83

Stuttgart:

☎ (0 7 11) 3 46 20 03
☎ (0 7 11) 3 46 19 60

Dresden:

☎ (0 3 51) 80 07 80
☎ (0 3 51) 82 47 18-8

Hamburg:

☎ (0 40) 25 40 49-0
☎ (0 40) 25 40 49-20

Tonaussteller des Bonner Sommerkinos

KÁVA

קפה ז.

CAFFÈ

بن قهوة

COFFEE

咖啡

KÓΦE

KAFFEE

Frühstücksvariationen
Mittagstisch
Sommerterrasse
Kaffee & Kuchen
Buffet &
Veranstaltungsservice

Öffnungszeiten: Di - So 10.00 - 20.00 Uhr

CAFÉ IM KUNSTMUSEUM BONN
DAS CAFÉ AN DER MUSEUMSMEILE
Friedrich-Ebert-Allee 2 53113 Bonn Tel. 0228 - 23 00 59

Programm

Donnerstag, 14.8.1997

**21.00 TAGEBUCH EINER
VERLORENEN**
Deutschland 1929
von Georg Wilhelm Pabst
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Fassung
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

Vorfilm **LOOKING FOR SALLY**
USA 1925
von Leo McCarey
Premiere der restaurierten Fassung
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

Freitag, 15.8.1997

**21.00 DAS CABINET DES
DR. CALIGARI**
Deutschland 1920
von Robert Wiene
Neue Farbre Restaurierung
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Geige)

23.00 SIEBEN SCHRITTE ZU SATAN
USA 1929
von Benjamin Christensen
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Christian Roderburg (Percussion)

Samstag, 16.8.1997

21.00 DIE KAMELIENDAME
USA 1921
von Ray Smallwood
Am Flügel: Joachim Bärenz

Vorfilm **REBUS FILM NR. 3**
Deutschland 1926
von Paul Leni
Am Flügel: Joachim Bärenz

23.00 DIE AUSTERNPRINZESSIN
Deutschland 1919
von Ernst Lubitsch
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

Sonntag, 17.8.1997

**21.00 JEANNE D'ARCS LEIDEN
UND TOD**
Frankreich 1928
von Carl Theodor Dreyer
Restaurierte Fassung
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Christian Roderburg (Percussion)

Vorfilm **BALLET MECANIQUE**
Frankreich 1924
von Fernand Léger
Restaurierte Fassung mit Farbteilen
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Christian Roderburg (Percussion)

Montag, 18.8.1997

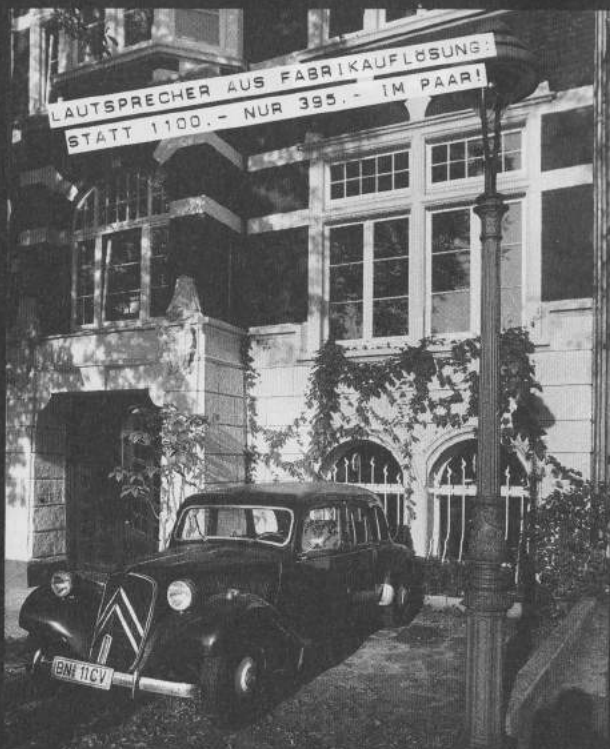
**21.00 ICH WURDE GEBOREN,
ABER...**
Japan 1932
von Yasujiro Ozu
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Fassung
Am Flügel: Günter A. Buchwald

Vorfilm **THUNDERING FLEAS**
USA 1926
von Robert F. McGowan
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Fassung
Am Flügel: Günter A. Buchwald

Dienstag, 19.8.1997

21.00 LEUCHTTURMWÄRTER
Frankreich 1929
von Jean Grémillon
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Farbfassung
Begleitet vom Trio Chimera
(Richard McLaughlin, Robert Juritz,
Annabelle Symonds)

Vorfilm **FRAGMENTE DES LEBENS**
Brasilien 1929
von José Medina
Am Flügel: Werner Loll



WARNUNG!

In diesem Haus in der **Kaiserstraße 71** ist keine Agentur für den Export gebrauchter PKW nach Litauen untergebracht. Auch die Witve von Kommissar Maigret wohnt hier nicht. Wohl aber finden Sie hinter diesen schlichten Mauern das **Wohnraum-Studio für HiFi von Johannes Krings**, der Ihnen bei Interesse eine gute Auswahl an HiFi-Anlagen und spanischen Weinen vorführt.

Alle CDs von ECM im Programm!!!

Ruhig mal anklingeln.

HiFi-Anlagen und spanische Weine



Johannes Krings

KAISERSTRASSE 71
53113 BONN
TEL.: 02 28 / 22 27 19

Programm

Mittwoch, 20.8.1997

21.00 RASKOLNIKOFF
Deutschland 1923
von Robert Wiene
Restaurierte Fassung
Am Flügel: Joachim Bärenz

Vorfilm AMOR PEDESTRE
Italien 1915
von Marcel Fabre
Am Flügel: Werner Loll

Donnerstag, 21.8.1997

21.00 DER LUMPENSAMMLER
USA 1925
von Eddie Cline
Premiere der restaurierten Fassung
Am Flügel: Werner Loll

CALL OF THE CUCKOO

USA 1927
von Clyde A. Bruckman

PASS THE GRAVY

USA 1928
von Fred L. Guiol

THE BOY FRIEND

USA 1928
von Fred L. Guiol

Restaurierte Fassungen

Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Günter A. Buchwald (Geige)

Freitag, 22.8.1997

21.00 DER SCHWARZE PIRAT
USA 1926
von Albert Parker
Zweifarb-Technicolor-Fassung
Am Flügel: Joachim Bärenz

23.00 DER KUSS VON MARY PICKFORD

UdSSR 1927
von Sergej Komarow
Am Flügel: Joachim Bärenz

Samstag, 23.8.1997

21.00 DAS PHANTOM DER OPER
USA 1925
von Rupert Julian
Deutsche Erstaufführung der restaurierten Farbfassung
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Christian Roderburg (Percussion)

23.00 DER UNTERGANG DES HAUSES USHER

Frankreich 1927
von Jean Epstein
Deutsche Erstaufführung der restaurierten Farbfassung
Begleitet von Günter A. Buchwald
(Flügel und Geige)

Sonntag, 24.8.1997

21.00 VERDAMMT SEI DER KRIEG!

Belgien 1914
von Alfred Machin
Restaurierte Farbfassung
Begleitet von Günter A. Buchwald
(Flügel und Geige)

GEWEHR ÜBER!

USA 1918
von Charles Chaplin
Am Flügel: Marius Ruhland



Stan Laurel, Oliver Hardy, Charley Chase, James Finlayson
in CALL OF THE CUCKOO (1927)


Holiday Inn
CROWNE PLAZA®

Bonn

Zu Hause geblieben ???

Kein Problem, wir laden Sie im
Juli und August zu einer
kulinarischen Weltreise ein:

„Spezialitäten aus den USA“

Unser Küchenchef hat für Sie Köstlichkeiten aus dem
Land der unbegrenzten Möglichkeiten zubereitet.

Bei schönem Wetter halten wir für Sie auch Tische auf unserer Rheinplaza bereit.

Oder möchten Sie lieber einmal einen unserer
leckeren und erfrischenden **Cocktails** testen ?

Wir heißen Sie unserer **Ölstugan Bar** herzlich willkommen.

Übrigens: Am **02. Oktober 1997** findet unser
„**Original Bayerisches Oktoberfest**“ statt !!!
Beginn 19.00 Uhr, der Eintritt ist frei.

Unser **Restaurant Rhapsody** ist für Sie geöffnet
von **12.00 - 15.00** und von **18.00 - 22.30 Uhr**.
Parken Sie während des Restaurant- oder Barbesuches
kostenfrei in unserer Tiefgarage !!!
Um Tischreservierung wird gebeten.

Holiday Inn Crowne Plaza Bonn, Berliner Freiheit 2, 53111 Bonn
Tel: 02 28 - 72 69 0 Fax: 02 28 - 72 69 700

Die Musiker

Joachim Bärenz begleitet seit 1970 Stummfilme und ist heute der »dienstälteste« Stummfilmpianist in Deutschland. Auftritte in vielen Ländern haben seinen Ruf als ein Meister seines Fachs gefestigt. 1984 engagierte ihn Pina Bausch als Pianist der Tanzabteilung der Folkwang-Hochschule Essen. Beim Bonner Sommerkino wird er u.a. mit dem Schlagzeuger und Komponisten **Christian Roderburg** aus Düsseldorf spielen, der im Bereich »Neue Musik« als Solist und Ensemblespieler bei zahlreichen Festivals und Konzerten in aller Welt aufgetreten ist.



Aljoscha Zimmermann, Professor an der Hochschule für Musik in München, hatte schon eine lange Karriere als Pianist und Orchesterleiter hinter sich, bevor er sich 1988 der Stummfilmmusik zuwandte. Er ist seit Jahren Gast des Bonner Sommerkinos und spielt sowohl überarbeitete Originalmusiken als auch eigene Kompositionen. Seine Tochter **Sabrina Zimmermann**, Stipendiatin des Royal College of Music in London und erfolgreiche Teilnehmerin verschiedener Wettbewerbe und Meisterklassen, spielt Geige und tritt zusammen mit ihrem Vater auf.

Richard McLaughlin übte seit seiner musikalischen Ausbildung als Komponist, Klavierspieler und Cembalist an der Royal Academy of Music in London und an der McGill University in Montreal eine Vielzahl musikalischer Aktivitäten aus, u.a. als musikalischer Leiter der Royal Shakespeare Company. Mit befreundeten, versierten Musikern, Komponisten und Improvisatoren gründete er die Stummfilm-Musikgruppe »Cine Chimera«, die in Bonn als Trio auftreten wird mit **Robert Juritz** und **Annabelle Symonds**, die jeweils mehrere Instrumente spielen werden.



SCHIMMEL
PIANOS

STEINWAY & SONS.

YAMAHA PIANO
Silent

YAMAHA



SEILER[®] DuoVox



FEURICH



pfeiffer

YAMAHA disklavier™



RUD. IBACH SOHN

SEILER[®]

ETERNA
YAMAHA CORPORATION HAMAMATSU JAPAN

SCHIMMEL
SILENT PIANO

PIANO
RUMLER
MEISTERBETRIEB

Verkauf • Mietkauf • Vermietung • Reparatur • Stimmung
Konzert/Klavier u. Flügelverleih
Auf 3 Etagen

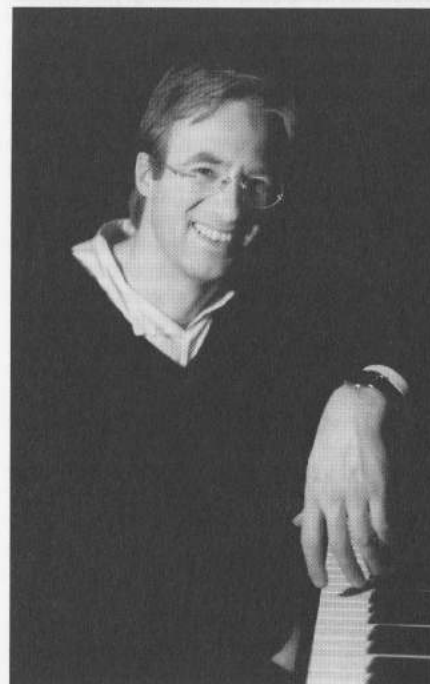
Königswinterer Straße 113 • 53227 Bonn-Beuel • Telefon 02 28 / 46 88 46

Die Musiker



Werner Loll, promovierter Musikwissenschaftler aus Goosefeld, spielt als Pianist und Vibraphonist in Jazzformationen. Neben Lehrtätigkeiten an der Universität und eigenen Kompositionen begleitet er seit Ende der 80er Jahre Stummfilme vor allem in Kommunalen Kinos im norddeutschen Raum und bei den Nordischen Filmtagen in Lübeck. Seit 1992 spielt er auch regelmäßig beim Bonner Sommerkino.

Marius Ruhland aus Rheinbach spielt seit seinem achten Lebensjahr Klavier und studiert z.Zt. in München Komposition. Neben kleineren Kompositionsarbeiten für das Fernsehen hat er im Kino in der Brotfabrik in Bonn und auf Filmfestivals bereits Stummfilme begleitet, zuletzt THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME mit Lon Chaney und METROPOLIS von Fritz Lang.



Günter A. Buchwald, freischaffender Stummfilmpianist, Geiger und Dirigent spielt seit 1978 zu Stummfilmen und ist Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Freiburg sowie Gastdozent am Filmwissenschaftlichen Seminar Zürich. Er leitet die Silent Movie Music Company – ein Improvisationsquartett – und gründete die Freiburger Filmharmoniker. Als Komponist für eine Stummfilm-Musik wurde er im Februar 1997 nach Japan eingeladen (Kyoto Philharmonic Orchestra). Zuletzt dirigierte er im Juni das Staatsorchester Timisoara in einem Sinfoniekonzert und zu dem Film THE CIRCUS von Charles Chaplin.



LOOKING FOR SALLY

Charley Chase formulierte seine Ziele in einem Interview 1927 denkbar bescheiden: »Meine vorrangige Idee in der Komödienarbeit ist, alles glaubhaft erscheinen zu lassen. Sobald eine Figur karikiert wird oder unmöglich angezogen, ist die Ehrlichkeit der Geschichte verloren. Die Idee, sie mit einem unmöglichen Schnurrbart auszustatten, weil einige Leute das komisch finden könnten, ist völlig verkehrt.«

Chases Verzicht auf alle Insignien des Komischen verbindet ihn mit Harold Lloyd, dessen Figur des ehrgeizigen, aber naiven Durchschnittsamerikaners ein besonderes Maß an Realismus im Slapstick etabliert hatte. Als Lloyd seinen Partner Hal Roach verließ, um sein eigenes Studio zu gründen, eroberte sich Charley Chase dessen Platz als Star des Studios. Die Fußstapfen, in die er dabei treten sollte, hatten es in sich: Hatte doch Harold Lloyd einst, als er sich vom »Lonesome Luke« in den »Mann mit der Brille« veränderte, als erstes die überdimensionalen Schuhe ausgezogen, die seit Chaplin in der Filmkomödie obligatorisch gewesen waren. Passende Schuhe waren der erste Schritt auf dem Weg von der clownesken Pantomime zum Naturalismus des klassischen Erzählkinos. Chase aber ging noch einen entscheidenden Schritt weiter: ihn interessierten auch die romantischen Utopien nicht mehr, die seine großen Kollegen Chaplin, Keaton, Lloyd und Langdon auszeichneten. Selbst Lloyd, dessen Figur am wenigsten stilisiert war, besaß einen geradezu überwirklichen Optimismus, der sich freilich immer wieder an der Wirklichkeit bewährte – ebenso wie die kindliche Unschuld Harry Langdons. Charley Chases Figur besaß solche lobenswerten Eigenschaften nicht. Er war nicht

wie Chaplin ein Tramp, der gerne ein Gentleman gewesen wäre, sondern ein wohlhabender Normalbürger, der den inneren Lumpen nicht dauerhaft verbergen konnte.

Stets verkörperte er eine gewisse Eleganz, die jedoch nicht, wie die seines Vorbilds Max Linder, ihren Ursprung in bourgeoiser Provenienz hatte, sondern bestenfalls neu reich anmutete. Was er hingegen übernahm, war eine offensive Galanterie, die sich aller romantischen Umschweife entledigt hatte: Dies ist vielleicht der erstaunlichste Unterschied zu seinen berühmten Kollegen. So oft in Chase-Filmen geheiratet wird oder Verbindungen in Krisen geraten, so verlässlich tritt dabei auch ein nüchternes Abwägen physischer Attraktivität auf, das wenig mit romantischen Liebeskonzeptionen im Sinn hat. Die Unmoral von Chases Helden besteht nicht in der Tat, sondern in der Bereitschaft dazu. Es sind gerade diese Verbrechen im Konjunktiv, die die Scheinheiligkeit des Spießbürgers so unwiderstehlich pointieren. Chases offensive Behandlung des Sexuellen ist unvermittelt genug, um immer wieder komisch zu überraschen, dabei aber geschmackvoll genug, niemanden zu attackieren.

(Daniel Kothenschulte: *A Chase Odyssey*; in: *Film-Dienst* 4/1996)

Die Komödie *LOOKING FOR SALLY* zeigt Charley Chase in einer ganz ungewöhnlichen Rolle: Unrasiert, mit Strickmütze und in Lumpen spielt er in einer Rückblende einen Säufer, dessen Niedergang plastisch geschildert wird. Doch die ganze Geschichte ist natürlich nur erschwandelt, um an eine attraktive junge Dame heranzukommen. (Stefan Dröbler)

LOOKING FOR SALLY

USA 1925

Regie: Leo McCarey

Supervision:

F. Richard Jones

Drehbuch: Hal Roach,

Leo McCarey

Kamera: George Stevens,
Len Powers

Darsteller: Charley Chase,

Katherine Grant, Noah

Young, Jules Mendel,

Leo Willis, George Rowe,

Jack Gavin, Rolfe Sedan

Produktion:

Hal Roach, Los Angeles

Premiere: 10.5.1925

Archiv: Bonner Kinemathek

Länge: 540 Meter,

25 Minuten (21 B/s)

Zwischentitel: englisch



TAGEBUCH EINER VERLORENEN

Deutschland 1929

Regie: Georg Wilhelm Pabst

Drehbuch: Rudolf Leon-

hardt, nach dem Roman

von Margarete Böhme

Kamera: Sepp Allgeier

Darsteller: Louise Brooks,

Fritz Rasp, Joseph Rovens-

ky, Vera Pawlowa, Valeska

Gert, Andrews Engelmann,

Siegfried Arno, Kurt Gerron

Produktion: Pabst-Film

GmbH, Berlin

Premiere: 15.10.1929 (Berlin)

Archiv: Deutsches Institut

für Filmkunde, Wiesbaden

Länge: 2.970 Meter,

109 Minuten (24 B/s)

Zwischentitel: deutsch

TAGEBUCH EINER VERLORENEN

Pabst bringt das Vaterhaus, das Erziehungshaus, das Freudenhaus. Die Familie ist spukig-grau, voll unheimlicher Macht, der Entjungferer ein böser Zufall. Das junge Mädchen wird hier von spießigen, unheimlichen Spinnen eingewoben: Franziska Kinz und Fritz Rasp haben etwas Schleichend-Überlebensgroßes, sie sind vortrefflich in erbärmlicher Macht. Die Erziehungsanstalt alsdann hat etwas Summarisches. Valeska Gert als grausame Gymnastiklehrerin, Engelmann als Vorsteher sind innerhalb der sadistischen Konvention stark und blitzend gezeichnet. Das Freudenhaus endlich mit der gutmütigen und zufriedenen Bordellmutter der Vera Pawlowa wirkt zärtlich, weich, verführerisch, als eine bessere, die einzige noch mögliche Welt nach den ersten, tiefen Lebensschrecknissen.

Die Atmosphäre der Galanterie hat Pabst abermals ausgezeichnet getroffen. Und Louise Brooks geht in stummer Schönheit, erschrocken, trotzig, wartend, verwundert durch den Film, als das Mädchen, dem dies passiert. Fast wie ein schöner, tragischer Buster Keaton. Großäugig, infantil, in entzückenden Kleidern.

(Ernst Bläß, in: *Berliner Tageblatt*, 20.10.1929)

Der Roman von Margarete Böhme lebt von dem Stoff, aus dem das Melodram ist. Pabst macht aus diesem Stoff ein »Anti-Melo«, indem er bei dem Ablauf der Story bleibt, ihren einzelnen Stationen aber eine andere Interpretation durch die Heldin gibt. »Thymian erfährt vom Tod ihres Kindes? Ein Lächeln huscht über ihr Gesicht, als Zeichen der Erleichterung: sie ist frei. Thymian sucht Zuflucht im Bordell? Keine

Gewissensbisse, keine Schuldgefühle. Sie strahlt. Sie gibt sich dem »Laster« mit einem glückstrahlenden Gesicht hin. Für diese junge Frau haben die moralischen Kategorien, die das Lebensblut jedes Melodrams sind, keine Bedeutung. Thymian stellt sich keine Frage, und das wahre Ende vom TAGEBUCH EINER VERLORENEN hätte die explosive Wirkung des Films noch verstärkt: Thymian kehrt allen bürgerlichen Konventionen den Rücken und wird selbst Chefin eines Bordells. (Raymond Borde / Freddy Buache / Francis Courtade: *Le Cinéma réaliste allemand*) Dieses »wahre« Ende wurde Pabst von seiner Produktion und der Zensur gestrichen. Es wäre die letzte Konsequenz aus Pabsts anti-bourgeoiser, quasi-anarchistischer Moral gewesen, nach der das Bordell als positive Alternative zum Erziehungsheim erscheint.

(Ilona Brennicke / Joe Hembus: *Klassiker des Deutschen Stummfilms 1910-1930*; München 1983)

Hatte Pabst bereits in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* den Prototyp der amoralischen, sinnlich gleichgültigen, alles verschlingenden Frau gezeigt, so erfährt dieser Frauentypus in *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* eine Konkretisierung. Genau daraus erklärt sich auch der Unterschied in der zeitgenössischen Bewertung: einer bis zur Entstellung betriebenen Zensur des TAGEBUCHS steht das »künstlerisch wertvoll« der BÜCHSE DER PANDORA gegenüber. Der unter Verwendung verschiedenster Materialien erstellten Rekonstruktion des TAGEBUCHS fehlen nur noch 6 Minuten zur Originallänge. Als verloren gelten müssen Szenen vom Selbstmord der ersten Haushälterin Herings. (Matthias Knop)



DAS CABINET DES DR. CALIGARI
 Deutschland 1920
 Regie: Robert Wiene
 Drehbuch: Carl Mayer, Hans Janowitz
 Kamera: Willy Hameister
 Darsteller: Werner Krauß, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Fehér, Rudolf Lettinger, Hans-Heinz von Twardowski, Ludwig Rex, Elsa Wagner
 Produktion: Decla-Film, Berlin
 Premiere: 27.2.1920 (Berlin)
 Archiv: Filmmuseum München
 Länge: 1.703 Meter, 83 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Dieser Film, verfaßt von Carl Mayer und Hans Janowitz, inszeniert von Robert Wiene mit Hilfe der Maler Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig, ist etwas ganz neues. Der Film spielt – endlich! endlich! – in einer völlig unwirklichen Traumwelt. Wenn man nun noch die Schauspieler in weniger reale Kostüme steckte – wo gibt es in diesen schiefen, verqueren, hingehauenen Häusern solche soliden Kragen? –: dann wäre alles gut.

Aber nun laßt mich loben. Ein Wahnsinniger erzählt einem Kollegen der gleichen Fakultät sein Schicksal. Das Ganze unheimlich aufgebaut, verwischt, aber nicht ganz vom Raisonnement befreit. Fast jedes Bild ist gelungen: namentlich jene kleine Stadt auf dem Berge (alle Szenerien sind gemalt, nichts spielt vor wirklichen Dingen), ein Platz mit Karussells, merkwürdige Zimmer, entzückend stilisierte Amtsräume, in denen Hoffmannsche Beamte auf spitzen Stühlen sitzen und regieren. Verzwackt die Gebärden, verzwackt Licht und Schattenspiel an den Wänden...

Die Fabel vom Mißbrauch des Somnambulen ist eben nicht neu – aber höchst einprägsam gemacht. Manche Bilder haften: der Mörder in seiner hohen Zelle, Straßen mit laufenden Leuten, eine dunkle Gasse – man muß an Wunder glauben, um das gestalten zu können.

(Kurt Tucholsky, in: *Die Weltbühne*, 1.3.1920)

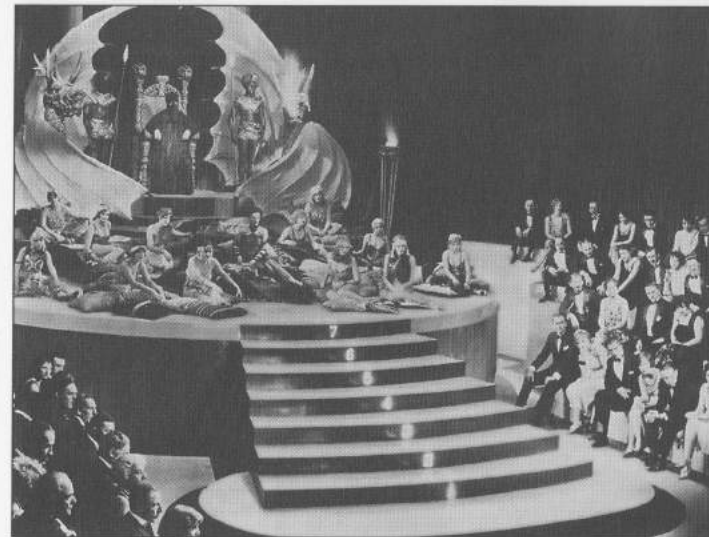
Dieses außerordentliche Werk – von seiner Wirkung her einer der wichtigsten je gedrehten Filme – ist eine metaphysische Konstruktion im Kleid eines melodramatischen Thrillers und berichtet scheinbar von einem verrückten Zauberer,

der einen Schlafwandler mittels Hypnose zum Morden bewegt.

Im Kontext der frühen zwanziger Jahre sind die ästhetische Kühnheit und die Originalität des Films extrem; er erschafft sein eigenes magisches Universum und erklärt Dunkelheit und Nacht zur Arena menschlicher Furcht und Beklemmung. Dekor und Szenerie – von bekannten expressionistischen Malern entworfen – sind völlig integriert als subjektive Komponenten des Geschehens, ohne die der Film nicht auskommen könnte; sie sind übersät mit Emotionen und völlig künstlich (oft nur aufgemalt) und voller verzerrter Perspektiven und Verwerfungen. Wacklige Straßen, krumme Bauten und Decken, Wände, die dazu neigen, gegeneinander zu fallen, und sogar abstrakte Muster dienen dazu, Platzangst und drohendes Chaos zu betonen. Die künstlichen, handgezeichneten Schatten mißachten die Naturgesetze und verstärken noch Verzerrungen und Kontraste; die Beleuchtung ist gewählt, melodramatisch, willkürlich; gespielt wird in stilisierter, roboterhafter Weise, als wollten die Darsteller die falschen Formen und »Bewegungen« des Dekors nachahmen. Ihre Gesichter sind durch übertriebenes Schminken zu einem maskenähnlichen Aussehen entstellt.

CALIGARI ist ideologisch ein sehr heutiger Film. Wir befinden uns in einer Welt aus Chaos, Terror und fehlendem gegenseitigem Verständnis. Die Welt wird selber als ein Irrenhaus betrachtet, und wir sind nie sicher, welches die Insassen und welches die Ärzte sind.

(Amos Vogel: *Film als subversive Kunst*; St. Andrä-Wördern, Schweiz 1997)



SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN
 USA 1929
 Regie: Benjamin Christensen
 Drehbuch: Richard Bee, William Irish, nach Abraham Merritt
 Kamera: Sol Polito
 Darsteller: Creighton Hale, Thelma Todd, Sheldon Lewis, William V. Mong
 Produktion: First National Pictures
 Premiere: 27.1.1929
 Archiv: Danske Filmmuseum, Kopenhagen
 Länge: 1.597 Meter, 61 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: dänisch mit Übersetzung

SIEBEN SCHRITTE ZU SATAN

SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN nimmt einen mit seiner Virtuosität von der ersten Szene an gefangen, wenn ein älterer Professor unsere forschen, jungen Helden dabei überrascht, wie er im Dunkeln Schießübungen auf eine Reihe brennender Kerzen abhält. Er bereitet sich auf eine Reise nach Afrika vor, denn sein größter Wunsch ist es, Abenteuer zu erleben. Als bei einem Empfang ein wertvoller Diamant gestohlen wird und unser Held die Polizei holen gehen möchte, wird er zusammen mit seiner Freundin in ein Auto ohne Fenster gestoßen und in ein Schloß verschleppt, das einem geheimnisvollen Fremden namens Satan gehören soll. Eigenartige Gestalten geben ihm heimlich Hinweise nach dem Verbleib des Schmucks, doch er und seine Freundin verlieren sich immer mehr in einem Labyrinth von unheimlichen Ereignissen, geheimnisvollen Gängen und seltsamen Gestalten.

Unter Christensens Regie wird der Aufmarsch von Verrückten, Hexen, Zwergen und Gorillas, die mit Schußwaffen hantieren oder Geheimtüren öffnen, zu einer aufregenden Sinfonie von Licht und Schatten, manchmal eigenartig bizarr, manchmal faszinierend schön, immer getränkt von rabenschwarzem Humor.

Das Gerichtstribunal, vor dem sich unser Held schließlich verantworten muß, gehört zu den Höhepunkten des Films. In dem Bemühen, seine Freundin zu retten, findet er sich in einem gewaltigen Amphitheater wieder, in dem sieben erleuchtete, nummerierte Treppenstufen, jede markiert mit großen Fußabdrücken, zu Satans Thron führen.

(Phil Hardy: *The Aurum Film Encyclopedia Horror*; London 1996)

Eine weitere dieser Gänsehaut-Produktionen, die einen von Anfang bis Ende in Atem halten.

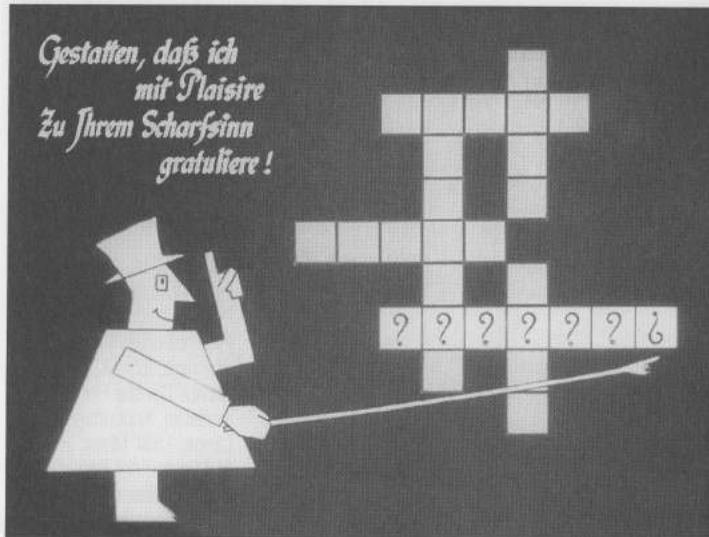
Die Auflösung des Geschehens am Ende des Filmes, die die verstörenden Szenen des Filmes umrahmt, war zweifellos ein geschickter Schachzug der Hersteller, um Eingriffe der Zensur vorzubeugen. Das Publikum versank regelrecht in den Sitzen angesichts der offensichtlich realen Boshaftheiten in der Geschichte.

Die Handlung dreht sich um einen jungen Mann mit einem Abenteuer-Komplex. Er will seine Freundin erst dann heiraten, wenn er eine Abenteuerreise nach Afrika überstanden hat. Sein Onkel versucht alles, diese kostspieligen Eskapaden zu verhindern. Creighton Hale spielt den Widerspenstigen, der eine Hornbrille trägt und reisefertig ist, als er und seine Freundin Thelma Todd plötzlich entführt werden und nun wirkliche Abenteuer erleben. Sie geraten in ein seltsames Haus, mit Wänden, die sich bewegen, Falltüren, falschen Bücherregalen und all den anderen Mysterien eines Geisterhauses.

Ein Zwerg, ein Gorilla und ein Dämon, der in der Maske von Satan eine Geheimgesellschaft leitet, verbreiten Schrecken und Unbehagen. Uns begegnen Frauen, die ausgepeitscht werden, Personen, die erschossen werden, ein schreckliches Stöhnen und Seufzen und andere Anzeichen für Mord und Verbrechen, die in diesem Haus des Satans herrschen. Und es wird für alles eine Erklärung geben...

SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN ist auf jeden Fall kein Film für Kinder.

(Variety, 24.4.1929)



REBUS FILM NR. 3
 Deutschland 1926
 Idee: Paul Leni
 Texte: Hans Brenner
 Filmtechnik: Guido Seeber
 Produktion: Rebus-Film GmbH, Berlin
 Premiere: April 1926
 Archiv: Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden
 Länge:
 Rätselfilm 256 Meter, 9 Minuten (24 B/s) /
 Auflösungsfilm 166 Meter, 6 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

Der Auflösungsfilm läuft am 16.8.1997 im Anschluß an den Spätfilm DIE AUSTERN-PRINZESSIN.

REBUS FILM NR. 3

Kreuzwort-Rätsel im Film!

Man glaubt, so etwas wie in der Zeitung vorgesetzt zu bekommen; ein großes Kreuzwort-Rätsel, eine Reihe von Zeichnungen usw., man glaubt, eine Anleitung zur Auflösung zu erhalten, etwa eine bekannte Kirche: das Standphoto des Doms in Quedlinburg, ein populäres Nahrungsmittel: eine Büchse mit Halberstädter Würstchen...

Falsch!! Sie irren sich!! Aber lassen Sie mich erzählen...

Man sieht zuerst ein wirres Durcheinander von Begriffen, von Dingen, von Personen, von Bildern, von Bewegungen, kurzum: »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten!« ... Plötzlich erscheint Mr. Rebus mit einem schönen, kreuzweise karierten Winterpaletot, herbeigewinkt von Theobald, dem Rebus-Kater, der einer Filmrolle entsteigt ... Spitzen Sie die Augen! Passen Sie auf! Woher stammt dieses Bier? Aus Wandsbek? Von Bötzw? Von Schultheiß?? Sie irren sich!

Die Stadt dieses Biers liegt an einem Fluß ... nämlich? ... Oder - was ist das für ein graugrünes Tier, das hin und herläuft? Mit dicken, plumpen Beinen? Etwa eine Schildkröte? Falsch! Sehen Sie genauer hin!

Oder - was ißt man gern im Sommer? Sie glauben ein Filet! Im Sommer?? Sie haben nicht aufgepaßt! Ich will es Ihnen sagen! »Eis!« Und so geht es in einem weiter.

Impressionen übersprudeln sich; lauter technische Schwierigkeiten, aber auch lauter Verständlichkeiten, die der Beschauer, wenn er nur einigermaßen aufpaßt, erraten kann.

Allerdings muß ich Ihnen gestehen, daß ich beim letzten Wort wütend geworden bin. Ich soll eine Zahl raten, eine einfache Zahl, aber immer, wenn ich Würfel oder die Messer

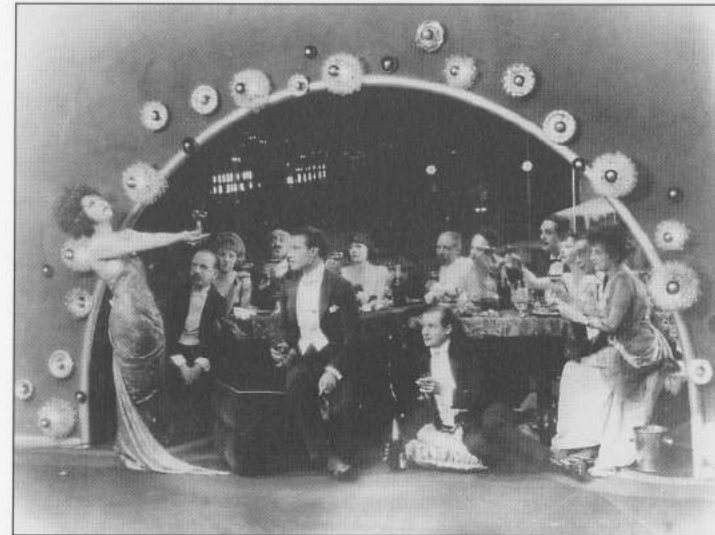
oder die Stehaufmännchen oder die Streichhölzer oder die Kugeln einer Rechenmaschine oder die Kugeln des Jongleurs und wer weiß noch was zählen wollte, waren sie weg. Es heißt eben aufpassen!

Aber was soll ich Ihnen so viel erzählen? Sehen Sie sich den Film selbst an, denn Sie müssen diesen Film gesehen haben!!

(Lichtbild-Bühne Nr. 253, 10.12.1925, über REBUS FILM NR. 1)

Zuerst zeigt Guido Seeber dem Beschauer ein riesiges Kreuzwort-Rätsel-Feld, und läßt dann aus ihm Herrn Rebus in höchsteigener Person heraussteigen, der sich dem pp. Publikum vorstellt. Die Begriffe jedes Rätselfeldes sind möglichst einfach und einleuchtend gewählt, damit sich der Kinobesucher nicht allzusehr den Kopf zu zerbrechen braucht, und jeden Begriff zerlegt Seeber photographisch wieder in seine Einzelbegriffe, also photographische *filmische Analyse*. Einen neuen Weg geht er dabei insofern, als er zum Beispiel mit einer Federwerkamera, - also einem Apparat mit Federantrieb, in dem 5 Meter belichtet werden können, - unbemerkt ein Denkmal bildweise von den verschiedensten Standpunkten aufnimmt, und das dann so zusammengesetzte Bild, der Filmstreifen, scheinbar die tollsten Eigenbewegungen dieses Denkmals dem Beschauer vermittelt. So gewinnen auch an sich unlebende Dinge Leben, und man umgeht erfolgreich die Klippe, »Ansichtspostkarten« im Film zu zeigen.

(Lichtbild-Bühne Nr. 255, 12.12.1925)



CAMILLE
 USA 1921
 Regie: Ray C. Smallwood
 Drehbuch: June Mathis, nach dem Roman von Alexandre Dumas
 Kamera: Rudolph Bergquist
 Darsteller: Alla Nazimova, Rudolph Valentino, Arthur Hoyt, Zeffie Tillbury, Rex Cherryman, Edward Connelly, Ruth Miller
 Produktion: Nazimova Productions
 Premiere:
 26.9.1921 (Milwaukee)
 Archiv: George Eastman House, Rochester
 Länge: 1.706 Meter, 72 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DIE KAMELIENDAME

»Ich suchte einen jungen Mann für die Rolle des Armand«, erinnerte sich Alla Nazimova viele Jahre später. »Ich hatte schon eine ganze Reihe von jungen Männern begutachtet, aber niemand entsprach meinen Vorstellungen von einem romantischen Liebhaber. Auch Valentino nicht. Er war zu dick und viel zu südländisch. Seine buschigen, schwarzen Augenbrauen wirkten komisch. Doch ich merkte, daß er, wenn er seine Augenbrauen schneidet und auszupft, den perfekten Latin Lover abgeben könnte. Und er folgte meinen Anweisungen.« Abgesehen von der Tatsache, daß wohl eher June Mathis und Natacha Rambova Valentino ins Gespräch brachten und sich darum kümmerten, aus ihm einen Franzosen zu machen, zeigen diese Äußerungen den dominanten Ton der Nazimova.

Obwohl als Regisseur von CAMILLE offiziell Ray Smallwood fungierte, war es in Wirklichkeit Natacha Rambova, die die Fäden zog, für die Ausstattung des Filmes zuständig war und auf deren Ratschläge Alla Nazimova hörte. So geriet auch Valentino in den Einfluß dieser begabten, narzistischen Frau, die einen ungewöhnlich starken Willen und Durchsetzungskraft besaß. Ihre Arbeiten für den Film belegen ihre Rolle als große Pionierin im Bereich Ausstattung und Kostüme. In CAMILLE dominieren geschwungene Linien, die sinnlich und luxuriös »modern« im Pariser Apartment wirken mit seinen halbkreisförmigen, durchscheinenden Schlafzimmers-Türen, Lichtern, die von der Decke hinabstrahlen wie Stalaktiten, und niedrigen, gewölbten Türöffnungen, die zu orgiastischen Dinner-Parties vor der Silhouette der Stadt führen. In diese Dekors müssen sich die Schauspieler einpassen.

Im ganzen Film ist Valentino der Nazimova untergeordnet. Direkt von Beginn an ist er kein Verführer, sondern eher ein unterwürfiger Bittsteller, der auf die Knie fällt, um seine Treue zu beweisen, und überwältigt ist, wenn er sie zum ersten Mal sieht: »Ich wünschte, ich wäre ein Hund, so daß ich Ihnen immer folgen kann.« Und er konnte. Die Nazimova in ihrem Opernkleid mit langer Schleppe wirkt unwiderstehlich, ihr kleiner, schmaler, sehniger Körper läuft wie bei einer Balletttänzerin im Zickzack durch Natacha Rambovas kurvigem Dekor. Ihren großen, gelockten Kopf wirft sie selbstbewußt nach hinten oder beugt ihn über eine Freundin, so daß man einen Hinweis auf lesbische Beziehung hineinlesen kann. Sie hatte extra einen russischen Photographen holen lassen, der auf Weichzeichner spezialisiert war, denn sie war schon älter als vierzig Jahre und wollte, daß die Kamera sie besonders vorteilhaft zeigte. Valentino mußte sich nach ihr richten. Doch der erste Hinweis auf das, was eines seiner verführerischsten Markenzeichen werden sollte, findet man schon in diesem Film. Es ist in der Szene im Kasino, wenn er über dem Spiel den Verlust von Camille vergessen will: Mit einem plötzlichen, unerwarteten Ausbruch von Brutalität packt er ihre Arme, dreht sie auf ihren Rücken und küßt sie auf die Lippen. Dies war der »brutale« Valentino, die »sexuelle Bedrohung«. Es war diese »Bedrohung«, die von ihm ausging und mit der er die Sehnsüchte seiner Bewunderinnen entfachte. Er konnte, er mußte zärtlich zu Frauen sein - aber sie mochten ihn auch »brutal«, zumindest ein kleines bißchen. (Alexander Walker: Rudolph Valentino; Harmondsworth, Middlesex 1977)



Der **film-dienst** ist die Basis für das Lexikon des internationalen Films. Er ist die **vollständigste Filmzeitschrift** in Deutschland: Alle 14 Tage **alle Filme**, die im Kino anlaufen, in der **Kritik**. Die wichtigsten **Videos** werden in einer Kurzkritik vorgestellt. In der Beilage „Film im Fernsehen“ stehen alle Spielfilme, die auf deutschsprachigen TV-Kanälen ausgestrahlt werden. Dazu gibts es **Porträts, Hintergrundberichte, Interviews, Analysen**, Filmmusik- und Buchrezensionen sowie die ständige Rubrik „Aus Hollywood“.

Die Zeitschrift zum Lexikon: film-dienst

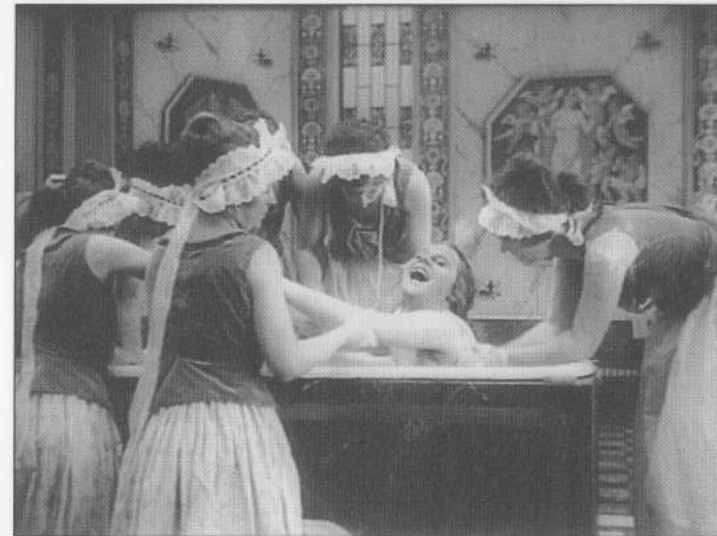


Jahresabonnement
(26 Hefte) 167,00 DM
(ermäßigt 125,00 DM
gegen Berechtigungsnachweis)

Probeabo
(6 Hefte) 30,00 DM

Kostenloses Probeheft
KIM-Leserservice
Am Hof 28 · 50667 Köln

Katholisches Institut für
Medieninformation (KIM)
Am Hof 28 · 50667 Köln
Fax: 0221 - 92 54 63 - 37



DIE AUSTERN- PRINZESSIN

Deutschland 1919
Regie: Ernst Lubitsch
Drehbuch: Hanns Kräly,
Ernst Lubitsch
Kamera: Theodor Sparkuhl
Darsteller: Ossi Oswalda,
Harry Liedtke, Victor Jan-
son, Julius Falkenstein,
Max Kronert, Curt Bois,
Gerhard Ritterband,
Albert Paulig
Produktion: Projektions-AG
Union, Berlin
Premiere: 26.6.1919 (Berlin)
Archiv: Deutsches Institut
für Filmkunde, Wiesbaden
Länge: 1.286 Meter,
63 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: deutsch

DIE AUSTERNPRINZESSIN

Premiere im U.T. Kurfürstendamm. Elegante Damen. Bla-sierte Männer. Unten an der Kasse drängende Menschen. Der Film selbst ist eine Kanone. Hauptsächlich ist der Erfolg des Lustspiels der verschwenderischen Ausstattung und der brillanten Darstellung zuzuschreiben. Inhaltlich das alte Thema von der reichen Milliardärstochter, die einen armen Prinzen heiratet. Hans Kräly und Ernst Lubitsch haben aus dem Thema durch pikante Situationen, witzige Titel und durch Ausstattung herausgeholt, was herauszuholen war. Man amüsiert sich vier Akte lang und lacht viel. Das ist die Hauptsache.

Im Mittelpunkt steht Ossi Oswalda, toll, ausgelassen, voll natürlichem Humor. Daß sie sich dem Publikum auch einmal recht »unangezogen« zeigt, ist ja nicht so schlimm, denn Ossi ist ein hübscher Kerl. Viktor Janson, dem gar nichts imponieren wollte als die lauschige, diskrete, eigentlich sehr indiskrete Schlußzene, gab den Austernkönig. Er zeigte uns damit eine gelungene Maske. Harry Liedtke, der Prinz, war im letzten Akt der Held. Sein hübsches Kinogesicht wirkt ja unwiderstehlich. Er war in seiner Rolle sehr komisch, und man mußte viel über ihn lachen. Über alle hinweg ragte Falkenstein, der durch seine Mimik und sein bloßes Auftreten wahre Lachstürme entfesselte. Ernst Lubitsch, der als verantwortlicher Regisseur zeichnete, hat mit der AUSTERNPRINZESSIN einen neuen Triumph seiner Kunst errungen.

(Deutsche Lichtspiel-Zeitung 27/1919)

Die Figuren in Lubitschs 'Film lustspielen' sind nicht richtig erwachsen. Sie verkleiden sich, tauschen spielerisch die Rol-

len, schlafen mit Teddybären. Ihre Wünsche drängen auf sofortige Erfüllung, ihre Drohgebärden sind trotzig oder jähzornig. Fast immer zuschlagende, direkte Komik. Man ist aufgefordert, direkt zu verstehen, direkt hinzulangen, geil, schadenfroh; überlegen ist man allemal.

Ein Dreigroschenmärchen: Heiratswillige Milliardärstochter sucht Prinzen, der seinen Diener vorschickt, der ungeschickterweise seine wahre soziale Herkunft verrät. Im »Club der Milliardärstochter zur Rettung Alkoholkranker« trifft das richtige Paar aufeinander: Sie, die Gewinnerin eines Damenboxkampfes, stemmt den Prinzen als Trophäe ins Bett.

Das Handlungsgerüst einer abgesehenen Verwechslungsklamotte ist mehr Vorwand als Begründung für die Flut von Einfällen, die bis zu jenem Punkt ausgekostet werden, an dem sie sich gegen die Handlung vollends zu verselbständigen scheinen. Tanznummern, unwahrscheinliche, unwahrscheinlich dekorative und ornamental auschoreographierte Situationen werden plausibel, gerade weil sie Wahrscheinlichkeit auf die Probe stellen.

Die scheinbar maßlose Übertreibung, sarkastisch überdrehte Darstellung, aber auch bereits die Motivwahl der Filme Lubitschs enthalten immer auch ein realistisches Moment. Der Austernmilliardär, Vater des Luxusgeschöpfes, handelt mit Luxus, ist eine irrealer Figurenerfindung, in der reale Erfahrung aufsteigt: die Inflation. Für alle ist scheinbar alles und gar nichts möglich. Krisenphantasie, ökonomische Verhältnisse lächerlich machend.

(Uta Berg-Ganschow, in: Hans Helmut Prinzler / Enno Pata-las: Lubitsch; München/Luzern 1984)



BALLET MECANIQUE
Frankreich 1924
Regie: Fernand Léger
Drehbuch: Fernand Léger
Kamera: Dudley Murphy,
Man Ray
Darsteller: Alice ('Kiki') Prin
Produktion: Fernand Léger
Premiere: Anfang Oktober
1924 (Wien)
Archiv:
Filmmuseum München
Länge: 309 Meter,
13 Minuten (21 B/s)
Zwischentitel: französisch

BALLET MECANIQUE

»Die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!« – dieser Satz aus einem Werk Lautréamonts illustriert die zentrale Arbeitsmethode der Surrealisten: wohlbekannte, alltägliche Objekte werden in ungewöhnlichen Kombinationen oder an ungewöhnlichen Orten zusammengeführt. Derart wird das Vertrauteste, wenn es plötzlich in einer fremden Umgebung auftaucht, zu etwas Absonderlichem und Beunruhigendem, wir sind unserer selbst nicht mehr sicher, unsere vorgefaßten Ansichten werden verrückt, eine neue Wirklichkeit eröffnet sich, eine Wirklichkeit, in der die Phantasie, die Improvisation zum Leben erwachen.

Dieses Herstellen neuer Zusammenhänge, diese ständigen Überraschungsmomente, die das ganz Gewöhnliche in einem völlig anderen Licht erscheinen lassen, wurden unverfälscht in Légers Film **BALLET MECANIQUE** aufgenommen. Mit Ausnahme einer beharrlich wiederkehrenden Sequenz, welche eine alte Frau zeigt, die eine steile Treppe hinaufsteigt, treten im Film lediglich verschiedene Gegenstände auf; selbst ein Frauengesicht besitzt Objektcharakter, es gleicht dem Gesicht einer Schaufensterpuppe, die Großaufnahme des Auges wird zu einem freistehenden Detail. Der ewige Marsch der alten Frau – sie fortwährend damit beschäftigt, dasselbe Stück Treppe zu bezwingen, ohne je oben anzulangen – hält die dynamische Komposition der aus ihren Verwendungszwecken gelösten Gegenstände zusammen.

Es ist, als ob sich eine unterdrückte Kraft befreite, wenn eine Flasche, ein Kochtopf, ein Trichter in Bewegung gesetzt

werden; alle diese Haushaltsgegenstände, die man bislang kaum beachtet hat, zeigen plötzlich ungeahnte Qualitäten, Messer und Gabeln werden zu Monumenten, ein Korkezieher, ein Schaumschläger in Rotation rufen faszinierende Lichtmuster hervor, ein Paar Beinattrappen in schnell wechselnden Stellungen, ein Halsband und ein Strohhut bilden abstrakte Kompositionen, Maschinenteile und Pferdeköpfe auf einem Karussell werden zu skulpturalen Schönheitswerten, Details von Plakaten und Zeitungüberschriften finden als kubistische Collage Verwendung. Der Film gibt ein Bild des mechanisierten Lebens, des Robotmenschen.

Légers Kunst ist robust, kubisch, real. Die Dinge, die er vor uns hinstellt, sind kraftvoll gezeichnet, mit vereinfachten Linien. In den großen Nahbildern wirken sie körperlich, lebendig. In wirkungsvollen Kontrasten sind die Strukturen und Texturen ihrer Außenflächen der Beleuchtung ausgesetzt. Was Léger erreichen will, ist das *heimliche Leben der Dinge*. Die Gegenstände, die er heraushebt, beginnen ein selbständiges Dasein zu führen, sie erhalten ihre eigene, eindringliche Physiognomie.

(Peter Weiss: *Avantgarde Film; Frankfurt am Main 1995*)

BALLET MECANIQUE mit seinen kubistischen Einschlägen scheint geradewegs aus Légers Gemälden zu kommen. Wie die Bilder der Experimentalfotografen sollten Filme, die den Rhythmus unterstreichen, eher als ein neuer Zweig der traditionellen Künste klassifiziert werden.

(Siegfried Kracauer: *Theorie des Films; Frankfurt am Main 1964*)



LA PASSION DE JEANNE D'ARC
Frankreich 1928
Regie: Carl Theodor Dreyer
Drehbuch: Carl Theodor Dreyer, nach dem Buch von Joseph Delteil
Kamera: Rudolph Maté
Darsteller: Maria Falconetti, Eugène Silvain, André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Michel Simon, Louis Ravet
Produktion: Société Générale de Films, Paris
Premiere: 21.4.1928
Archiv:
Filmmuseum München
Länge: 2.210 Meter,
98 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: deutsch

JEANNE D'ARCS LEIDEN UND TOD

Die Wiederbegegnung mit **LA PASSION DE JEANNE D'ARC** enthüllt die auch im christlichen Sinne revolutionäre inhaltliche Sprengkraft und die künstlerische Avantgarde des Films. Unter dem Einfluß von Eisensteins **PANZERKREUZER POTEMKIN** funktioniert Carl Theodor Dreyer das Stilmittel, die Ästhetik der Großaufnahme und der Typage, entscheidend um. Seine Montage diente der Regie dazu, die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Gesichter von Jeanne und ihren 'Richtern' zu lenken, um jeden äußeren Einfluß des Dekors, der Landschaften auszuschalten, um die Seele, die innere Verfassung der Menschen zu zeigen. »Mein Ausgangspunkt war der Prozeß mit seiner Verfahrensweise, der ihm eigenen Technik, und es war diese Technik, die ich versucht habe, in den Film zu übertragen. Es gab die Fragen, es gab die Antworten – sehr kurz, sehr klar. Es gab also keine andere Möglichkeit, als hinter die Repliken Großaufnahmen zu setzen. Jede Frage, jede Antwort verlangt ganz natürlicherweise nach einer Großaufnahme. Das war die einzige Möglichkeit. All das ergab sich aus der Technik des Protokolls. Außerdem hatten die Großaufnahmen zum Ergebnis, daß der Zuschauer dieselben chocs empfing wie Jeanne, wenn sie Fragen gestellt bekommt, und ebenso durch diese Fragen gequält wurde.«

Die Konzentration auf die Gesichter, Münder, Augen, Blicke, Gesten, die Mimik und die Zwischentitel verstärkten die Intensität der Rezeption beim Zuschauer, der die Worte, die Gefühle und die daraus resultierenden Reaktionen vorher häufig schon von den Lippen ablesen kann. Dreyers gnadenloser Realismus, der den Zynismus von Jeanes Richtern

hinter deren heuchlerischer Leidenschaft für die Wahrheit, den Glauben an die Liebe Gottes entlarvt, korrespondiert mit dem filmischen Selbstvertrauen seiner Heldin in die göttliche Geborgenheit und Rettung. Aus der ungeheuren Transparenz der Großaufnahmen entwickelt sich die diesem Meilenstein der Kinematografie eigene Ästhetik.

Das Schicksal des Films und seiner Überlieferung gleicht dem seiner Heldin. Die Uraufführung von **LA PASSION DE JEANNE D'ARC** fand am 21. April 1928 in Kopenhagen statt, und die beiden der dänischen Zensur vorgelegten Kopien in einer Länge von 2.300 m und 2.210 m galten später als verschollen. Für die Präsentation in Paris im Oktober des Jahres wurde das Werk um 15 Minuten gekürzt, nach Einspruch des französischen Klerus, des Erzbischofs von Paris und – vermutlich – staatlicher Stellen. Im Berliner Kopierwerk der UFA verbrannte im Dezember 1928 das eine Urnegativ des Films. So erstellte Dreyer aus den ausgemusterten Szenen und Doubletten – das Drehverhältnis betrug 1:40 – eine neue, zweite Fassung des Films, die nur wenig später in Frankreich ebenfalls in Flammen aufging. Trotzdem hat sich die Legende von einem Klassiker der Filmgeschichte früh entwickelt. Auf wundersame Weise fand man 1981 in einer psychologischen Klinik bei Oslo eine relativ gut erhaltene Positivkopie der Urfassung, die schließlich 1984 erstmals der Fachwelt präsentiert wurde. Ende Juni 1996 erlebte **LA PASSION DE JEANNE D'ARC** mit grafisch originalgetreu rekonstruierten deutschen Zwischentiteln, besorgt vom Filmmuseum München, seine deutsche Erstaufführung.

(Josef Nagel: *Allein mit Gott; in: Film-Dienst 15/1996*)

**THUNDERING FLEAS**

USA 1926
 Regie: Robert F. McGowan
 Supervision:
 F. Richard Jones
 Drehbuch: Hal Yates,
 Carl Harbaugh
 Kamera: Art Lloyd
 Darsteller: Allen 'Farina'
 Hoskins, Mickey Daniels,
 Joe Cobb, Mary Kornman,
 Johnny Downs, Jackie
 Condon, Oliver Hardy,
 James Finlayson,
 Charley Chase,
 Martha Sleeper
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 4.7.1926
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge 536 Meter,
 20 Minuten (24 B/s)

THUNDERING FLEAS

Als Farina mit seinem Hund Magnolia den Flohirkus von Professor Clements besucht, beschließt der Star des Flohirkus, der Floh Garfield, abzuhauen und springt in das Fell von Magnolia. Im Durcheinander der Suche nach Garfield kommen die anderen Flöhe auch frei und lassen sich bei Garfield auf Magnolias Rücken nieder. Als die kleinen Strolche zu einer Hochzeit eingeladen werden und Farina natürlich seinen Hund auch mitbringt, machen sich die Flöhe über die Hochzeitsgäste her.

THUNDERING FLEAS ist eine gelungene und sehr witzige Komödie, geschickt inszeniert auf maximalen Effekt hin. Garfield, der Star-Floh, ist eine Zeichentrickfilmfigur, die mit Real-Szenen kombiniert wird, damit das Ganze noch halbwegs realistisch wirkt – obwohl »Realismus« in dieser etwas weit hergeholt Geschichte kaum angestrebt wird.

Die wahren Höhepunkte von THUNDERING FLEAS sind die Gastauftritte von Stars aus der Hal Roach Company. Zuerst sehen wir Oliver Hardy als Polizisten, der ein Opfer der Flöhe wird und seinen Körper in komischen Verrenkungen verdreht. Schließlich zieht er seine Hose aus und gerät in große Schwierigkeiten, als Farina mit seiner Hose wegläuft und den Polizisten in langer Unterhose in der Öffentlichkeit stehen läßt. Seine Lösung in bester Slapstick-Manier ist einfach: er malt seine Unterhose mit Farbe an, so daß sie wie eine Uniformhose aussieht.

Der nächste Gastaufrtritt gehört Charley Chase, der einen riesigen Schnurrbart trägt und ein Hochzeitsgast ist. Als er ein Zwicken unter seiner Nase verspürt, zuckt sein Schnurrbart von rechts nach links mit sehr komischem Ergebnis.

Schließlich zupft er den Eindringling aus seinem Bart und atmet auf. Doch nicht für lange, da eine weitere kleine Armee von Flöhen sich unter seinem Hemd versammelt... Der »Gastaufrtritt« von Charley Chase wurde offensichtlich während der Dreharbeiten zu seinen eigenen Komödien gedreht, da er nur ganz allein in Großaufnahme zu sehen ist.

Dann ist da noch James Finlayson ohne Schnurrbart (Charley Chase muß ihn vom ihm ausgeliehen haben) als Friedensrichter. Sein Auftritt ist nicht ungewöhnlich bis zu dem berühmten Moment der Wahrheit, wenn er dem Bräutigam die Große Frage stellt und dieser, von Flöhen geplagt, seinen Kopf schüttelt, als wolle er »nein« sagen. Darauf wirft ihm Finlayson seinen berühmten »fisheye look« zu und wiederholt die Frage. Als er dieselbe Reaktion bekommt, werden seine Reaktionen noch komischer, bis er selber auch ein Opfer der Flöhe wird.

Obwohl die kleinen Strolche den ganzen Film über dabei sind, geraten sie doch etwas in den Hintergrund durch die Gastauftritte und die visuellen Gags. Als ob er dies ausgleichen wollte, eröffnet McGowan den Film mit einer Kinderhochzeit, die uns erlaubt, die Strolche zu bewundern, bevor es im Film um die Hochzeit der Erwachsenen geht.

Einige Zuschauer mögen bemängeln, daß die »Geschichte« kein richtiges Ende hat. Aber THUNDERING FLEAS konzentriert sich stärker auf gute Gags als auf eine durchgearbeitete Geschichte, und der Film funktioniert gerade deshalb so gut, weil die Lacher nie nachlassen.

(Leonard Maltin / Richard W. Bann: *The little Rascals – The Life and Times of Our Gang*; New York 1992)

**UMARETE WA MITA KEREDO**

Japan 1932
 Regie: Yasujiro Ozu
 Drehbuch: Akira Fushimi,
 Yasujiro Ozu, Geibei
 Ibushiya
 Kamera: Hideo Shigehara
 Darsteller: Tatsuo Saito,
 Hideo Sugawara, Tomio
 Aoki, Mitsuko Yoshikawa,
 Takeshi Sakamoto, Seiji
 Nishimura, Shoichi Kofujita
 Produktion: Shochiku
 Premiere: 3.6.1932
 Archiv: National Film
 Center, Tokyo
 Länge: 2.720 Meter,
 100 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: japanisch
 mit englischen Untertiteln

ICH WURDE GEBOREN, ABER...

Ein typischer japanischer Angestellter lebt in einem typischen Vorstadt-Haus mit seiner typischen Frau und zwei kleinen Söhnen, 8 und 10 Jahre alt, die alles andere als typisch sind. Sie sehen, wie ihr Vater, den sie verehren, vor seinem Chef buckelt und in den Privatfilmen seines Chefs den Narren spielt, um sich bei ihm beliebt zu machen. Sie können das nicht verstehen, da sie beim Spielen mit den anderen Kinder die stärksten sind und deshalb angesehenere als der Sohn des Chefs. Als ihnen ihr Vater erklären will, daß sie nichts zu essen hätten, wenn er sich anders verhielte, gehen sie aus Protest in den Hungerstreik.

Über diesen Film, das erste seiner großen Meisterwerke, hat Ozu gesagt: »Ich begann mit der Idee, einen Film über Kinder zu machen, und herausgekommen ist ein Film über Erwachsene. Ursprünglich wollte ich eine nette, kleine Geschichte erzählen, doch während ich an der Geschichte arbeitete, wurde sie recht düster. Die Produktionsgesellschaft hatte nicht erwartet, daß so etwas herauskäme, und war von dem Ergebnis so verunsichert, daß sie die Premiere des Films um zwei Monate verschob.« Doch der Film gewann den ersten Preis von »Kinema Jumbo« und ist der einzige frühe Ozu-Film, der heute immer noch gezeigt wird.

Ozu brachte in diesem Film in fast perfekter Form die verschiedenen Elemente zusammen, die seinen Stil ausmachen, seinen persönlichen Blick auf die Welt. Der Film ist ein *shomin-geki*, ein Drama aus dem Kleinbürger-Milieu, und die Startheit der japanischen Gesellschaft ist deutlich herausgearbeitet. Er handelt von der Familie, wobei Ozu sich mehr für die einzelnen Personen interessiert als für die Fami-

lie als solche. Er handelt von Kindern, die unbefangen die Falschheit der Erwachsenenwelt erkennen. Ozu geht noch weiter und sagt, daß eine solche Unbefangenheit nicht fortbestehen kann. Obwohl der Film eine Komödie ist, ist er ziemlich ernst; die beiden Jungen werden nie mehr dieselben sein wie zu Anfang des Films.

(Donald Richie: *Ozu; Berkeley / Los Angeles 1974*)

Charlie Chaplin war der erste, der die Kraft der Filmkomödie mit ersten Untertönen entdeckt hat. In diesem Film macht Ozu dieselbe Entdeckung in Japan: Er entwickelt seinen Humor aus der Gegenüberstellung der entwaffnenden Naivität der Kinder und den lächerlichen Wertvorstellungen und Konventionen der Erwachsenen. Ozu erzählt seine Geschichte mit Humor und Leichtigkeit und ist sich bewußt, daß ein ernsthafterer Ton nicht nur weniger effektiv wäre, sondern dramaturgisch auch nicht funktionieren würde. All dieses wurde ohne eigenes Komödienrezept, ohne Gags im traditionellen Sinne, sondern allein durch die komische Wirkung von Alltagssituationen erreicht. Die Szene, in denen die Privatfilme im Heimkino gezeigt werden, ist beispielsweise deshalb so umwerfend komisch, weil die geschilderte Situation so glaubwürdig und so echt ist.

Der unaufdringliche Stil gibt dem Film eine Aura von großmütiger Wärme, eine beinahe philosophische Gelassenheit und Melancholie, die aus ICH WURDE GEBOREN, ABER... einen der letzten großen Stummfilme macht.

(Adam Garbicz / Jacek Klinowski: *Cinema, the magic Vehicle; Metuchen 1975*)



FRAGMENTOS DA VIDA
 Brasilien 1929
 Regie: José Medina
 Drehbuch: José Medina,
 nach der Erzählung »Soap«
 von O'Henry
 Kamera: Gilberto Rossi
 Darsteller: Carlos Ferreira,
 Alfredo Roussy, Aurea de
 Aremar, Medina Filho
 Produktion: Rossi Film
 Premiere: November 1929
 (São Paulo)
 Archiv:
 Cinemateca Brasileira,
 São Paulo
 Länge: 870 Meter,
 40 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: spanisch
 mit Übersetzung

FRAGMENTE DES LEBENS

São Paulo in den zwanziger Jahren, der Zeit des großen Aufbruchs. Ein Arbeiter stürzt auf einer Baustelle zu Tode. Bevor er stirbt, kann er seinen Jungen noch ermahnen, daß er nur mit Ehrlichkeit weiterkommen und ein ordentliches Leben führen kann. Doch der wird zum Vagabunden. Nun ist es Winter und empfindlich kühl in São Paulo. Zusammen mit einem Taschendieb versucht er, »eine staatliche Wärmestatt« zu erreichen, aber die Welt scheint sich gegen sie verschworen zu haben.

Der Film gilt als »einer der großen Augenblicke der frühen brasilianischen Kinematographie«. Gedreht hat ihn der Italiener Gilberto Rossi, der später mit seiner Rossi Film die erste wichtige Produktionsfirma São Paulos gründete und die »Rossi Actualidades« schuf, seine eigentliche Einnahmequelle. Sowohl für ihn wie José Medina wurde das künstlerische Filmschaffen zu einer Lebensaufgabe.
 (26. Internationales Forum des Jungen Films; Berlin 1996)

Die Regie und die Darsteller sind die großen Pluspunkte des Filmes. José Medina ist momentan unbestreitbar unser einziger wahrer Filmregisseur. Zum ersten Mal habe ich in einem brasilianischen Film diese *continuity* verspürt, die aus den einzelnen Teilen ein Ganzes macht – diese in Bezug auf Inhalt und Form geglückte Szenenfolge könnte man »filmischen Rhythmus« nennen. Dies allein ist schon ein Verdienst Medinas, der ausreicht, um ihn als Regisseur anzuerkennen. Aber er leistet noch mehr: er fungiert auch als *casting director*, als Drehbuchautor und als Aufnahmeleiter, um dafür zu sorgen, daß die Kameraaufnahmen Originalität

und Geschmack aufweisen, daß die Auswahl der Darsteller stimmt, daß die Zwischentitel kurz, interessant und kinowirksam sind, daß es letztendlich an nichts fehlt und alle Details stimmig sind.

(Guilherme de Almeida, in: *O Estado de São Paulo*, 8.12.1929)

FRAGMENTOS DA VIDA ist die einzige Produktion von Medina und Rossi, die Studioaufnahmen benötigte. Medina und Rossi mieteten das Studio von Garnier an, zu einem Preis, der ihrer Meinung nach Wucher war, und versuchten, so schnell wie möglich mit aus dem Theaterfundus geliehenen Möbeln zwei Sets herzurichten. Die beiden Hauptrollen spielten Carlos Ferreira, ein Geschäftspartner von Medina, und Farik Raskallah, der unter dem Pseudonym Alfredo Roussy auftrat. Die beiden hatten schon Erfahrungen in einem Amateurtheater sammeln können.

Von allen Filmen José Medinas ist dieser – sowohl damals bei der Uraufführung als auch später – nach Meinung von Kritikern, Filmhistorikern und Kollegen das wichtigste Werk. Erich von Stroheim lobte den Film in den höchsten Tönen, als er ihn beim Festival anlässlich der 400-Jahrfeier von São Paulo sah, an dem er teilnahm. Walter Hugo Khoury nannte ihn das wichtigste Werk des brasilianischen Stummfilms. Und der Kritiker Jean-Claude Bernardet, der mit seinem Buch »Brasil em Tempo de Cinema« die wichtigste Untersuchung zu diesem Thema geschrieben hat, sieht in FRAGMENTOS DA VIDA ein einzigartiges Dokument, das die Entwicklung der Stadt São Paulo festhält.

(Gláucia Camargos: *80 ans de Cinéma Brésilien*; 1976)



GARDIENS DE PHARE
 Frankreich 1929
 Regie: Jean Grémillon
 Drehbuch: Jacques Feyder,
 nach dem Schauspiel von
 Pierre Autier und
 Cloquemont
 Kamera: Georges Périnal
 Darsteller: Geymond Vital,
 Génica Athanasiou,
 Fromet, Mme. Fontan
 Produktion: Société des
 Films du Grand Guignol
 Premiere: 25.9.1929 (Paris)
 Archiv: National Film
 Center, Tokyo
 Länge: 1689 Meter,
 61 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: französisch
 und englisch

LEUCHTTURMWÄRTER

Der Film beginnt mit dem Moment, in dem Yvon und sein Vater aufbrechen, um einen Monat lang auf dem Leuchtturm auf der Insel Saint-Guénolé zu verbringen. Yvon ist frisch verheiratet mit Marie und läßt diese nur ungern bei ihrer Mutter zurück. An demselben Tag bringt ein Nachbar namens Old François seinen Hund zum Tierarzt und erfährt, daß dieser die Tollwut hat. Im Leuchtturm schmerzt Yvon sein rechter Arm, und er erzählt seinem Vater, daß er einige Tage zuvor, als er mit Marie in den Sanddünen spazierenging, von François' Hund attackiert und gebissen wurde. Schläfrig, aber unfähig zu essen oder schlafen, verbringt Yvon die erste Nacht im Leuchtturm und träumt davon, Marie wiederzusehen. Am nächsten Tag wirkt er sehr gereizt und krank, doch er hindert seinen Vater daran, ein Notsignal zu setzen. Einige Tage später stirbt der Hund des Nachbarn, und Marie erfährt von der Tollwut. Doch da inzwischen ein Sturm aufgekommen ist, ist es unmöglich, zum Leuchtturm zu fahren.

Der Film besitzt eine starke dramatische Struktur, die ihn ohne Abschweifung auf seinen tragischen Höhepunkt hinführt. Die innere Spannung wird dadurch erreicht, daß die Figuren des Films und der Zuschauer durchweg über einen unterschiedlichen Erkenntnisstand über die Geschichte verfügen. Sie wird auch durch George Périnals herausragende Kameraarbeit verstärkt. Die Innenaufnahmen in der Hütte sind sehr dunkel, und das Licht fällt seitlich ein (als käme es vom Feuer des Herdes); im Leuchtturm dominiert das verglaste Blinklicht (das manchmal Schatten wirft, die die Personen zu deformieren scheinen), besonders in den beiden kreisförmigen Räumen unter dem Blinklicht, die entweder

von dem kreisenden Lichtstrahl des Blinklichts oder vom Sonnenlicht erleuchtet werden, das sich wie ein pointilistisches Muster auf der Wand abzeichnet. Obwohl der Film viel mit Großaufnahmen und halbnahen Einstellungen arbeitet, finden wir ein starkes Gefühl für Raum in diesen Innenaufnahmen. Dazu tragen viele Untersichten bei, die gelegentlich mit Obersichten durchsetzt sind. Oft finden wir im Bildvordergrund eine angeschnittene Figur in voller Schärfe, die in einer direkten Beziehung zu jemandem im Bildhintergrund steht, der ebenfalls gestochen scharf ist. Die Stangen der Wendeltreppe rücken gegen Ende des Films immer stärker ins Bild und betonen die Eingeschlossenheit sowohl von Yvon als auch von seinem Vater.

(Richard Abel: *French Cinema – The First Wave 1915–1929*; Princeton 1984)

Ein Kammerspielfilm von höchster Intensität: Das Psychodrama zweier von der Flut isolierter Leuchtturmwärter zählt zu den gelungensten Beispielen für die Einbeziehung der stilistischen Neuerungen der »Deuxième Avantgarde« in den Spielfilm – fast abstrakte Detailaufnahmen des Lichtkegels und dessen maschineller Erzeugung strukturieren den Rhythmus des Spiels, steigern es zu bedrückender Eindringlichkeit. Der Londoner Stummfilmpianist Richard McLaughlin fand in seiner Partitur für Kammerensemble eine kongeniale Entsprechung im Wechsel von folkloristischen und modernen Passagen, die an Peter Maxwell-Davis' Oper »Der Leuchtturm« erinnerten.

(Daniel Kotheuschulte, in: *Film-Dienst* 23/1992)

**AMOR PEESTRE**

Italien 1914
 Regie: Marcel Fabre
 Drehbuch: Marcel Fabre
 Darsteller: Marcel Fabre
 Produktion:
 Ambrosio Company
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge: 113 Meter,
 5 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: italienisch
 mit Übersetzung

AMOR PEESTRE

Marcel Fabre (eigentlich Fernandez Perez) war ein französischer Komiker spanischer Herkunft, der unter dem Namen Robinet zwischen 1910 und 1915 in einer Serie von rund 90 Komödien für Ambrosio auftrat. Ende 1915 ging er nach Amerika, wo er als Komiker in Vim Comedies und Jester Comedies auftrat. Nachdem er bei einem Unfall ein Bein verloren hatte, arbeitete er unter dem Namen Marcel Perez als *gag man* bei Universal und führte Regie bei einer Serie von Jimmy Aubrey Comedies sowie in den 20er Jahren bei mehreren Spielfilmen.

AMOR PEESTRE war eine Neuheit, die auf einer Idee basierte, die nahelag, um in der Frühzeit des Kinos erotische Sujets darzustellen: Eine ganze Geschichte wird ausschließlich dadurch erzählt, indem man nur die Füße der Darsteller zeigt. Ähnliche Ideen versuchten eine Dekade später einige Avantgarde-Filmemacher umzusetzen. Aber dieser Film ist eine der gelungensten Umsetzungen dieser Idee. Indem wir seinen Füßen folgen, sehen wir, wie ein Mann einer verheirateten Frau nachläuft und mit ihr ein Verhältnis eingeht. Als der Ehemann dies bemerkt, fordert er ihn zum Duell, bei dem der Liebhaber verwundet wird.

(Eileen Bowser: *The Museum of Modern Art Film Catalog; New York 1984*)

Die ersten Manifeste des Futurismus entstanden 1909, als die italienische Filmindustrie kaum fünf Jahre alt war. Die neuen Möglichkeiten des Films wurden von den Futuristen jedoch nicht gleich erkannt; erst 1916 veröffentlichten sie ein futuristisches Filmmanifest.

Als erster Versuch eines futuristischen Films gilt MONDO BALDORIA (1914), ein 900 m langer Film von Aldo Modinari. AMOR PEESTRE (1914), ein Grotteskfilm des Komikers Marcel Fabre (Robinet), zeigte eine stürmische Liebesgeschichte, ein Duell und das abenteuerliche Happy End, indem nur die Beine und Füße der handelnden Personen aufgenommen wurden. Die Futuristen schätzten den Grotteskfilm, es ist daher wahrscheinlich, daß F. T. Marinetti und Bruno Corra zu dem Drehbuch von LE MANI, das um 1915 entstanden sein soll, von diesem Grotteskfilm angeregt wurden. Dieser nicht realisierte Film sollte in 20 Einstellungen (Szenen) Bewegungen, Gesten und Handlungen männlicher und weiblicher Hände zeigen.

Die Idee von AMOR PEESTRE übertrug Marinetti 1915 mit seinem Theaterstück »Le basi« auf die Bühne. Der Bühnenausschnitt war so abgedeckt, daß von den Schauspielern nur der Unterleib zu sehen war. Es zeigt sich hier die von den Futuristen geforderte mechanistische Darstellungsweise, die später in Rußland von Meyerhold zur »Biomechanik« des Bühnendarstellers entwickelt wurde.

Das 1916 veröffentlichte futuristische Filmmanifest, an dem u.a. Marinetti und Ginna beteiligt waren, forderte eine Vereinigung aller Kunstformen: »Malerei + Plastik + bildnerischer Dynamismus + freigesetzte Worte + Geräuschkunst + Architektur + synthetisches Theater = der futuristische Film.«

(Hans Scheufl / Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films - Lexikon des Avantgarde, Experimental- und Undergroundfilms; Frankfurt am Main 1974*)

**RASKOLNIKOFF**

Deutschland 1923
 Regie: Robert Wiene
 Drehbuch: Robert Wiene,
 nach dem Roman
 »Schuld und Sühne«
 von Fjodor M. Dostojewski
 Kamera: Willy Goldberger
 Darsteller: Grigori Chmara,
 Pawel Pawlow, Michael Tar-
 schanow, Maria Germano-
 wa, Maria Krishanowskaja
 Produktion: Linardo-Film
 der Neumann Produktion
 GmbH
 Premiere: 29.10.1923
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Länge: 2.992 Meter,
 131 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

RASKOLNIKOFF

Die expressionistische Note des Films RASKOLNIKOFF leitet Wiene fast ausschließlich aus dem Dekorativen her. Er erhielt dem Stoff seinen nationalen Charakter, der in seiner Mystik und Dumpfheit das Geheimnisvolle hinreichend wach erhält. Seine Schauspieler entstammen dem Ensemble Stanislawskis; der Architekt Andrejew ist die charakteristische Moskauer Mischung von Raffinement und buntfarbiger Bauernkunst.

Dostojewskis Roman kommt extremer Formgebung sehr entgegen. Menschen, die am Rande des Geheimnisses leben, Menschen, deren Wachsein von Traum und Sehnsucht dirigiert wird, Wahnsinnige, Epileptiker, Fanatiker - das sind die geistigen Formen, die leicht in der expressionistischen Gestaltung, in der dem konstruktiven Denken entsprungene Unwirklichkeit ihre anschauliche Erfüllung finden. Der Stil der Darsteller, sparsam, die Intensität des Ausdrucks betonend, fügt sich harmonisch ein. Dieses etwas undeutliche Bild erhält seinen präzisen Ausdruck durch Andrejews Architektur, der den Rhythmus der Erscheinung in anschiessamen Formen auflöst, noch im Zerbrochenen und Zerfetzten Ausgleich herstellt. Eine sanfte Natur, die das Eckige, Abrupte, Gebrochene der Form so liebt, wie die altdeutschen Maler den harten Faltenwurf ihrer Madonnen. Der malerische Reiz vor allem ist es, der ihn besticht.

Das Schicksal Raskolnikoffs gehört der Weltliteratur an. Wiene hebt die großen Führungslinien des Romans heraus, er nuanciert die Figuren härter in ihrer Eigenheit. Raskolnikoff ist der weiche Schwärmer, seine Phantasie ist aus Mitleid, Güte und dumpfem Tatendrang zusammengesetzt. Von

harter Armut umfungen, von Armut überall umgeben, wird ihm das Geld einer alten Wucherin zum Symbol, welche lebendige Kraft im Gold steckt. Er erschlägt sie, die Schwester kommt ahnungslos hinzu, gleichfalls trifft sie sein Beil. Die Psychosen des Gewissens beginnen, die Fieberträume der Verfolgung, das Flügelschlagen der Angst. In diese geistige Szenerie, in der die Tat nur ein Diktat der dunkelsten Seele ist, schlingt sich das Schicksal einer seltsamen Familie ein: der Vater verlumpt, die Mutter im Wahn ehemaliger Respektabilität, die Tochter Dirne, um Geld für die Familie heimzubringen. Höhepunkt des Films ist die Begegnung Raskolnikoffs mit dem Untersuchungsrichter, zufällig, ein Freundschaftsbesuch. Aber dumpf rührt sich die Angst in seiner Seele - der andere weiß alles, und nebelhafte, weiche Hände legen sich um seinen Hals, enger, immer enger.

Wiene läßt die Aktion in den Hintergrund treten. Er konzentriert sich auf den Gesichtsausdruck der Darsteller. Die dunklen Abenteuer der Seele, das Hämmern des Gewissens verwirklichen sich in sichtbar gemachten Visionen. Immer wieder fließt der geistige Charakter des Films aus der Architektur her. Andrejew hat die malerischen Reize des schroff gewinkelten, verkrümmten, immer energiegeladenen Expressionismus in der Hand. Härtenlos, unter vorsichtigster Inanspruchnahme ausgleichender Lichteffekte, baut sich die Architektur auf: in all ihrer Unwirklichkeit, ihrer reizvollen malerischen Konstruktivität gesammelter Ausdruck geistiger Zustände - von Armut und Einsamkeit, Weltferne und großer Buntheit des Lebens.

(Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film; Berlin 1926*)

**THE RAG MAN**

USA 1925
 Regie: Eddie Cline
 Supervision:
 Jack Coogan, Sr.
 Drehbuch: Willard Mack
 Kamera: Frank Good,
 Robert Martin
 Darsteller: Jackie Coogan,
 Max Davidson, Lydia
 Yeamans Titus, Robert
 Edeson, William Conklin
 Produktion:
 Metro-Goldwyn Pictures
 Premiere: 16.2.1925
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge: 1.700 Meter,
 62 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DER LUMPENSAMMLER

Max Davidson erlangte Anerkennung als Charakter-Darsteller, als er in einem Film mit dem Kinderstar Jackie Coogan mitwirkte, dessen Karriere vier Jahre nach seinem spektakulären Debüt in Chaplins *THE KID* auf einem Tiefpunkt angelangt war. *THE RAG MAN* (Metro-Goldwyn, 1925) scheint, nach zeitgenössischen Kritiken zu urteilen, ein durchweg charmanter Film gewesen zu sein. Coogan spielte den kleinen Tim Kelly, ein zehnjähriges irisches Waisenkind, das heimatlos wird, als das Waisenhaus von New York City einem Brand zum Opfer fällt. Völlig mittellos findet er Unterschlupf im Pferdewagen von Max Davidson. Die beiden werden Partner im Lumpensammel-Geschäft unter dem Namen »Kelly and Ginsberg«, und es entsteht eine tiefe Freundschaft. Eddie Cline, der zuvor schon als Regisseur und *gag man* für Buster Keaton gearbeitet hatte, schuf eine gefühlvolle Komödie, in der Davidson seine bis dahin größte Rolle spielen durfte und viel Lob von der Fachpresse erhielt: »Davidsons Leistung ist exzellent, seine Figurenzeichnung vereint Pathos und Komik, und er ist ein idealer Partner für den kleinen Jackie.« (Moving Picture World) »Max Davidson als Ginsberg, der Lumpensammler, ist großartig in dieser jüdischen Charakter-Rolle.« (Motion Picture News) »Als jüdischer Komiker ist Max Davidson einzigartig und konkurrenzlos.« (Harrison's Report)

Der Erfolg des Films katapultierte nicht nur Coogan wieder in die Top Ränge des Startups, sondern inspirierte eine Fortsetzung *OLD CLOTHES* (Jackie Coogan Productions, 1925). Es ist anzumerken, daß beide Filme, *THE RAG MAN* und *OLD CLOTHES*, einem Genre angehörten, das mit der Pre-

miere des Broadway-Stückes »Abie's Irish Rose« (1922) entstand. Dieses lang gespielte Stück brachte eine ganze Welle von Filmen, Theaterstücken, Büchern und Liedern in Gang, die ihren Witz aus der Idee entwickelten, jüdische und irische Immigranten aufeinanderstoßen zu lassen.

Kurz nach der Premiere von *OLD CLOTHES* unterzeichnete Davidson einen Vertrag bei Hal Roach, Hollywoods erfolgreichstem Komödienproduzenten, und unternahm damit den wichtigsten Schritt seiner Karriere.

(Robert Farr: *Hollywood Mensch - Max Davidson; in: Grifithiana 55/56, Pordenone 1996*)

Obwohl er in erster Linie auf Gags aufgebaut ist, hat *THE RAG MAN* eine unterhaltsame Geschichte, die sich des immer erfolgreichen irisch-jüdischen Themas besonders vorteilhaft bedient. Klugerweise haben Regisseur und Drehbuchautor alle Probleme dem kleinen Jackie Coogan nicht alleine aufgebürdet, sondern ihm Max Davidson zur Seite gegeben, der eine ebenso wichtige Rolle spielt.

Als Lumpensammler Ginsberg kümmert sich Davidson um Timothy Michael Patrick Aloysius Kelly, nachdem das Waisenhaus abgebrannt ist. Der freundliche, alte Jude möchte aus dem kleinen Tim einen richtigen »Geschäftsmann« machen, und sein kleiner Schüler lernt so schnell, daß Ginsberg feststellt, daß er nicht cleverer sein könnte, wenn er in Moskau geboren wäre oder Levinsky hieße.

Der Film ist randvoll mit Gags, wobei die Zwischentitel die größten Lacher ernten.

(*Variety*, 4.3.1925)

**CALL OF THE CUCKOO**

USA 1927
 Regie: Clyde A. Bruckman
 Supervision: Leo McCarey
 Kamera: Floyd Jackmann
 Darsteller: Max Davidson,
 Spec O'Donnell, Lillian
 Elliott, Stan Laurel,
 Oliver Hardy, Charley
 Chase, James Finlayson,
 Charlie Hall, Charles
 Meakin, Frank Brownlee,
 Leo Willis, Lyle Tayo,
 Fay Holderness,
 Edgar Dearing,
 Otto H. Fries
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 15.10.1927
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge: 547 Meter,
 20 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

MAX DAVIDSON COMEDIES

Max Davidson, geboren am 23.5.1875 in Berlin, hatte schon eine lange Karriere als Schauspieler in amerikanischen Wandertheatern und als Nebendarsteller in Filmen u.a. von David Wark Griffith hinter sich, bevor er als 52-jähriger im Hal-Roach-Studio 1927 eine eigene Comedy-Serie erhielt: Die Max Davidson Comedies. Ausgangspunkt dieser Filme war immer eine Familie, in der Davidson als jüdischer Familienvater bemüht war, die traditionellen Werte zu verteidigen und das Geld zusammenzuhalten. Dabei kollidieren die Vorstellungen Davidsons in der Regel mit den Wünschen seiner Söhne oder Töchter, die in der amerikanischen Gesellschaft aufgewachsen sind und sich über Traditionen und Beschränkungen hinwegsetzen. Die Davidson-Filme waren seinerzeit gerade bei jüdischen Immigranten sehr beliebt, spiegelten sie doch ziemlich präzise die Probleme, mit denen man sich täglich auseinanderzusetzen hatte. Dank eines eingespielten Teams hinter der Kamera mit Leo McCarey als Regisseur oder Supervisor und großartigen Nebendarstellern wie Spec O'Donnell mit seinem Lausbubengesicht entstanden Meisterwerke der Filmkomödie, die eigenartigerweise völlig in Vergessenheit geraten sind.

Davidsons erster Tonfilm *HURDY GURDY* zeigt, warum das Ende seiner Karriere ihn 1929 so abrupt ereilte: Seine Komik bestand in erster Linie aus Blicken und Reaktionen auf das Geschehen um ihn herum, während in den frühen Tonfilmkomödien ausschließlich auf schnelle Wortwechsel Wert gelegt wurde. Und hier kam Davidsons deutscher Akzent unweigerlich zum Vorschein. So blieb *HURDY GURDY* der letzte Film, in dem Davidson eine größere Rolle spielen durfte – es folgten noch Dutzende von Klein-, Kleinst- und Statistenrollen, bis er am 4.9.1950 im Motion Picture Country Hospital in Woodlands, Kalifornien, in völliger Vergessenheit starb.

(Stefan Dröbler, in: *Katalog der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 1997*)

Max Davidsons Filme sind sehr komisch: Die Gags sind originell, die Geschichten vorzüglich, und Davidsons Gesichtsausdrücke machen großen Spaß. Die Lacher kommen von Davidsons Reaktionen auf das Chaos um ihn herum, wenn seine Familie und das Schicksal sein ständiges Bemühen um Ansehen und Autorität zu unterlaufen drohen.

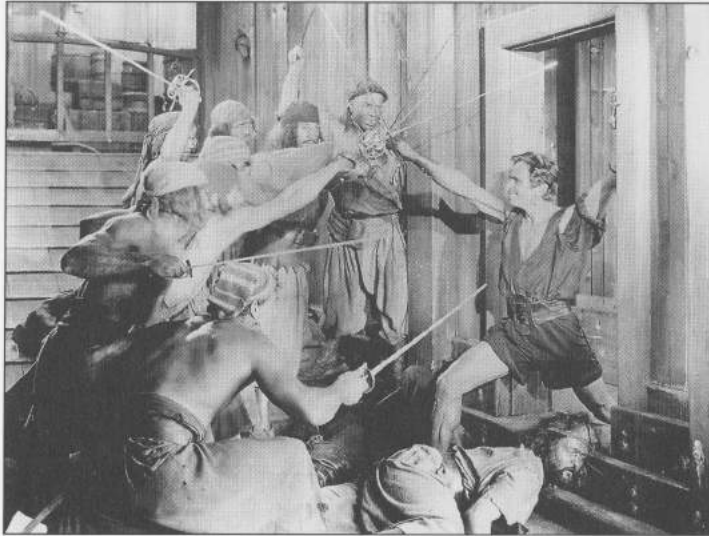
(Geoff Brown, in: *Times*, 12.6.1997)

PASS THE GRAVY

USA 1928
 Regie: Fred L. Guiol
 Supervision: Leo McCarey
 Kamera: George Stevens
 Darsteller: Max Davidson,
 Spec O'Donnell, Martha
 Sleeper, Bert Sprotte,
 Gene Morgan
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 7.1.1928
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge: 620 Meter,
 22 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

THE BOY FRIEND

USA 1928
 Regie: Fred L. Guiol
 Supervision: Leo McCarey
 Kamera: Len Powers
 Darsteller: Max Davidson,
 Gordon Elliott, Marion
 Byron, Edgar Kennedy,
 Fay Holderness
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 10.11.1928
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge: 573 Meter,
 23 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

**THE BLACK PIRATE**

USA 1926

Regie: Albert Parker
 Drehbuch: Lotta Woods,
 Jack Cunningham,
 nach einer Geschichte
 von Elton Thomas
 Kamera: Henry Sharp
 Darsteller: Douglas Fair-
 banks, Billie Dove, Anders
 Randolph, Donald Crisp,
 Tempe Pigott, Sam De
 Grasse, Charles Stevens
 Produktion:
 Elton Corporation
 Premiere: 8.3.1926
 Archiv: National Film and
 Television Archive, London
 Länge: 2.340 Meter,
 93 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DER SCHWARZE PIRAT

Nach vier sehr erfolgreichen, aber auch schwerfälligen Großproduktionen – THE THREE MUSKETEERS, ROBIN HOOD, THE THIEF OF BAGDAD und DON Q. SON OF ZORRO – kehrte Douglas Fairbanks mit diesem Film wieder zurück zu seinen früheren Werken. Seine vier vorherigen Arbeiten waren aufwendige, bombastische, perfektionistische Filme, in denen Doug offenbar versuchte, es seinem Vorbild David Wark Griffith nachzumachen und ambitioniertere Geschichten auszuwählen, deren Größe und Bedeutung Dougs Charme und sein akrobatisches Können nicht zur Geltung kommen ließen. Obwohl diese Filme Publikumshits waren, hat Doug vermutlich bemerkt, daß er sich von seiner ursprünglichen Leinwandfigur immer weiter entfernte – und THE BLACK PIRATE wurde eine triumphale Rückkehr zu den Anfängen von Douglas Fairbanks.

Die Geschichte enthält keine speziellen komödiantischen Elemente, sondern ist in ihrer ganzen Anlage von Tempo und Witz geprägt. Es war Dougs kürzester Film für eine ganze Weile – lediglich gut 90 Minuten anstelle von mehr als zwei Stunden, die man von einem Douglas-Fairbanks-Film inzwischen gewohnt war –, und es gibt keine Durchhänger. Außerdem wurde der Film hervorragend fotografiert von Henry Sharpe in einem frühen Zweifarb-Technicolor-Prozeß, der ausgesprochen schöne und dezente Effekte schuf – besonders die grünen Palmen und der goldene Sand am Strand bleiben in Erinnerung.

Auch wenn Doug sich in der berühmten Szene, in der er mit seinem Messer die Segel herabgleitet und diese aufschlitzt, doublen ließ, besticht er durch seine fantastische

Agilität und Eleganz. Alle Fechtscenen spielte er selbst, auch das Duell mit Anders Randolph, das in der Filmgeschichte unerreicht geblieben ist. Unter der Regie von Albert Parker entstand mit THE BLACK PIRATE einer der unterhaltsamsten und vergnüglichsten Filme des Jahres 1926.

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

Als THE BLACK PIRATE uraufgeführt wurde, sprach jedermann über seine Farbe. Obwohl die Gestaltungsmöglichkeiten des Zweifarb-Technicolor-Prozesses noch eingeschränkt waren, wurden sie von Fairbanks sehr kreativ genutzt. Er vermied grelle Farben und gab Anweisungen, die Aufnahmen in dunklen, bräunlichen Farbtönen zu halten, wie man sie in alten Ölgemälden vorfindet, um dem Geschehen die Atmosphäre einer romantischen Vergangenheit zu geben. In zeitgenössischen Kritiken wurde betont, daß die Farbe dem Film eine neue Dimension gab, Räumlichkeiten betonte und Gegenstände im Bild hervorhob.

Die technischen Probleme des neuen Farbprozesses hatten aber auch Auswirkungen auf den Stil des Films. Ursprünglich wollte Fairbanks unter freiem Himmel drehen, doch schließlich mußte der Film fast vollständig im Studio hergestellt werden. Es gibt verhältnismäßig wenig Großaufnahmen, und die anderen Einstellungen sind oft ziemlich lang. Die Orientierung an allen Meistern hat die Bildkompositionen beeinflusst, insbesondere die Anordnung von Personen im Bild und den Einsatz von Licht und Schatten.

(Eileen Bowser: *Film Notes; New York 1969*)

**POZELUJ MERI PICKFORD**

UdSSR 1927

Regie: Sergej Komarow
 Drehbuch: Sergej Komarow,
 Wadim Scherschewitsch
 Kamera: Jewgeni Alexejew
 Darsteller: Igor Ilijinski, Anel
 Sudakewitsch, Douglas
 Fairbanks, Mary Pickford,
 Wera Malinowskaja, Nikolaj
 Rogoshin, Abram Room
 Produktion:
 Meshrabpom-Rus
 Premiere: 9.9.1927
 Archiv:
 Gosfilmofond, Moskau
 Länge: 1.716 Meter,
 75 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: russisch
 mit Übersetzung

DER KUSS VON MARY PICKFORD

Tatsächlich waren amerikanische Filme in der Sowjetunion sehr populär. Auf ihrer Weltreise im Sommer 1926 besuchten Mary Pickford und Douglas Fairbanks auch Moskau und wurden festlich empfangen. Es sind Dokumente erhalten, die dies belegen: Fotos, Wochenschauen und Erinnerungen, sowie zwei bemerkenswerte Filme: Der Spielfilm DER KUSS VON MARY PICKFORD (1927, Regie: Sergej Komarow) und der kurze Zeichentrickfilm EINER VON VIELEN (1927, Regie: N. Khodatajew). Beide Komödien verwandten dokumentarische Filmaufnahmen von den Menschenmengen, die sich am Bahnhof in Moskau einfanden. Als der Zug einfährt, sieht man das »goldene Paar« durch die Fensterscheiben: Mary sieht wie immer charmant aus, während Doug sein strahlendes Lächeln zum Besten gibt. Später statteten die beiden dem Filmstudio einen Besuch ab, wo Mary Igor Ilijinski einen Kuss auf die Wange gibt und so unbemerkt im DER KUSS VON MARY PICKFORD mitwirkt, in dem Ilijinski einen kleinen Kinoangestellten spielt, der ein sowjetischer »Harry Piel« werden möchte. Ein kostenloser Auftritt eines Hollywood-Stars in einem russischen Spielfilm! Er ist von doppeltem Interesse, einerseits als Dokument der »großen Zeit des Stummfilms«, andererseits als Symbol für die engen Beziehungen zwischen den beiden Filmmächten, die bis in die 20er Jahre zurückreichen.

(Neya Zorkaya: *The Illustrated History of Soviet Cinema; New York 1989*)

Eine erstaunliche sowjetische Komödie war DER KUSS VON MARY PICKFORD, deren Regisseur Sergej Komarow aus

dem Kollektiv von Kuleschow stammte. Der Film behandelt die Epidemie der Film-Verrücktheit, die die UdSSR in den 20er Jahren ergriffen hatte. Igor Ilijinski spielt Goga Palkin, einen Kartenabreißer, der ein Mädchen liebt, das ihn erst dann heiraten will, wenn er berühmt ist. Goga ist zufällig in dem Filmstudio, das Mary Pickford und Douglas Fairbanks als Teil ihres Besuchsprogramms während ihres Moskau-Aufenthalts 1927 besichtigen, und wird den beiden amerikanischen Stars als »sowjetischer Harry Piel« vorgestellt. Vor laufender Kamera gibt Mary Goga einen Kuss, der Gogas zögerliche Freundin endlich überzeugt, allerdings auch eine ganze Horde von Frauen, die ihn nun als Valentino-ähnliches Sex-Symbol verehren wollen. Auf sehr geschickte Art und Weise integriert der Film dokumentarische Aufnahmen von Pickford und Fairbanks während ihrer Reise durch die UdSSR in die Spielhandlung. Einige Szenen enthalten echte Wochenschauaufnahmen, die die Massenhysterie der Moskauer festhielten, als diese ihre Idole in Fleisch und Blut sehen konnten, andere Szenen parodieren diese Aufnahmen: schreiende Frauen reißen Golga die Kleider vom Leibe, nachdem er durch den Kuß »geadelt« worden ist. Wenn Goga schließlich den Kuß abwünscht, löst er damit eine Welle von Ohnmachtsanfällen bei seinen Verehrerinnen aus.

Diese brillante Filmsatire war zweifellos sehr populär, wurde aber schon sehr bald ein Ziel für Schmähungen und tauchte mit monotoner Regelmäßigkeit in Listen auf, in denen »dekadente« Filme gebranntmarkt wurden. (Denise J. Youngblood: *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935; Ann Arbor, Michigan 1985*)



THE PHANTOM OF THE OPERA

USA 1925
Regie: Rupert Julian,
Edward Sedgwick
Drehbuch: Elliott Clawson,
nach dem Roman von
Gaston Leroux
Kamera: Charles Van Enger,
Milton Bridenbecker
Darsteller: Lon Chaney,
Mary Philbin, Norman Kerry,
Snitz Edwards, Gibson Gow-
land, John Sainpolis
Produktion: Universal-Jewel
Premiere: 6.9.1925
Archiv: Film Preservation
Associates, Los Angeles
Länge: 2.180 Meter,
92 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: englisch

DAS PHANTOM DER OPER

Die neueste Universal-Produktion ist der größte Alptraum, der bis heute das Licht der Leinwand erblickt hat. Falls die schlaflosen Stunden, die der Film bei Zuschauern auslösen wird, in Geld aufgewogen würden, hätte Universal einen echten Hit in Händen. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß die Mehrheit der Kinogänger solch abstoßende Erzählungen auf der Leinwand sehen möchten. Es ist jedem Kinobesitzer anzuraten, auf diesen Film und die vielleicht 100 Besucher, die ihn mögen würden, lieber zu verzichten, als zu riskieren, daß empörte Besucher sein Kino verlassen.
(Variety, 9.9.1925)

THE PHANTOM OF THE OPERA, der seine Wurzeln im französischen Melodrama hat und in Handlungsfolge und Situationen an alte Fortsetzungsgeschichten erinnert, ist mit seiner Serie von schauerlichen Höhepunkten eher Melodram als Horrorfilm. Im Jahre 1925, noch ehe Horror auf der Leinwand alltäglich war, verlieh Chaney's furchterregendes Make-up dem Film eine stetige Note des Schreckens. Am Anfang des Films trat er jeweils nur kurz in Erscheinung, und die erste Hälfte wurde benutzt, um Spannung und Rätsel um das Phantom aufzubauen. Die Maske ließ auf geschickte Weise gerade genug von seinem Mund sehen, um ahnen zu lassen, daß der Rest abscheulich und gräßlich aussehen mußte.

Die unvermeidliche Szene der Demaskierung wird sicher und gekonnt vorbereitet und schließlich mit viel Zögern und Zurückhaltung präsentiert. Das Phantom sitzt an der Orgel und hält einen Moment im Spiel inne, um etwas zu sagen;

Christines Hände, zum Herunterreißen der Maske ausgestreckt, kommen langsam näher, schweben einen Moment unschlüssig in der Luft, ziehen sich aber rasch wieder zurück, als sich das Phantom umdreht. Die eigentliche Demaskierung ist eine sehr schön arrangierte Episode, die den Zuschauer gleich zweimal zusammenfahren läßt. Christine und das Phantom schauen beide in die Kamera; als sie ihm endlich die Maske vom Gesicht reißt, steht sie hinter ihm und sieht nicht sein enthülltes scheußliches Gesicht. Für das Publikum war und ist dies eine schockierende Szene. Jetzt dreht sich das Phantom um, und wir sehen es nun mit Christines Augen. Sein Aussehen hat sich mit einem Male völlig verändert (verzerrt und nicht ganz scharf), und es beginnt, sich dem entsetzten Mädchen langsam zu nähern.

Der Rest des Films mag durchaus Schwächen haben, aber diese eine Szene muß sicherlich als einer der besten Momente des Leinwand-Terrors bezeichnet werden. Sie ist mehr als nur eine gelungene »Schock-Szene«, denn an dieser Stelle des Films ist das Publikum längst soweit, Sympathie für das Phantom zu empfinden. Die Zuschauer zittern, hegen aber zwiespältige Gefühle: Identifikation mit der Heldin in einer prekären Situation und Mitleid mit dem Phantom. Keine andere Auftrittsszene oder Demaskierung eines Film-Monsters – nicht einmal der sorgfältig aufgebaute erste Auftritt von King Kong oder die berühmte Demaskierung gegen Ende von THE MYSTERY OF THE WAX MUSEUM – hat jemals die Wirkung dieser bemerkenswerten Szene erreicht.
(William K. Everson: Klassiker des Horrorfilms; München 1980)



LA CHUTE DE LA MAISON USHER

Frankreich 1928
Regie: Jean Epstein
Regieassistent: Luis Buñuel
Drehbuch: Jean Epstein,
nach Geschichten von
Edgar Allan Poe
Kamera: Georges Lucas,
Jean Lucas
Darsteller: Jean Debucourt,
Marguerite Gance, Charles
Lamy, Luc Dartagnan
Produktion: Films Jean
Epstein, Paris
Premiere: 5.10.1928
Archiv: National Film
Center, Tokyo
Länge: 1.288 Meter,
55 Minuten (22 B/s)
Zwischentitel: englisch

DER UNTERGANG DES HAUSES USHER

Ein poetischer Horror-Film – das vollendetste Beispiel seiner Art in der Geschichte des Kinos. Epstein, der sich nach mehreren Jahren als Avantgardefilmer dem kommerziellen Spielfilm zuwandte, zog Bilanz und verarbeitete seine Erfahrungen mit den Möglichkeiten der impressionistischen Filmavantgarde – was den UNTERGANG DES HAUSES USHER zu einer faszinierenden Anthologie der Stilmittel des französischen Stummfilms macht.

Das Drehbuch des Films basiert auf Motiven von Erzählungen des Meisters der phantastischen Kurzgeschichte und erzählt von einem merkwürdigen Drama in einer aristokratischen englischen Familie: Der junge Lord, der ein Porträt von seiner Frau malt, entdeckt zu seinem Schrecken, daß seine Frau ihre Lebenskräfte verliert, je weiter die Arbeit an dem Gemälde fortschreitet. Doch die Familientradition verlangt, daß das Gemälde vollendet wird...

Die Atmosphäre, die den Film bestimmt, wird hervorgerufen durch eine beispielhafte Kombination von stimmungsvollen Naturaufnahmen und hoher Inszenierungskunst. Epstein drehte die Außenaufnahmen in der düsteren Herbstlandschaft der sumpfigen Sologne. Bei den Innenaufnahmen werden durchgehend Ausstattungsgegenstände wie Kerzen in den riesigen, leeren Räumen des Schlosses eingesetzt. Die Kamera ist meistens in Bewegung – lange Schwenks und Fahrten dominieren – und spielt mit variablen Beleuchtungseffekten.

Eine Schlüsselrolle kommt Mehrfachbelichtungen, Zeitlupe und der Trickphotographie zu: Die aufgewirbelten Blätter, das Pendel einer Uhr, Bücher, die von selbst aus den Re-

galen fallen, phantomhafte Kerzenlichter, die der Begräbnis-Procession folgen. Diese Elemente zusammen ergeben einen einzigartigen, elegischen Film.
(Adam Garbicz / Jacek Klinowski: Cinema, the magic Vehicle; Metuchen 1975)

Epsteins Lust am Ausprobieren völlig neuer technischer Möglichkeiten in einem riesigen Studio ist in jeder Einstellung spürbar. Mal kriecht die Kamera über den Boden und verfolgt aufwirbelndes Laub, mal beäugt sie aus der Vogelperspektive bedrohlich von oben die gespenstische Szenerie im gigantischen Wohnsaal der Ushers, mal präsentiert sie, aus dem Sarg heraus, den Blickwinkel der scheintoten Madeleine Usher oder hat, hinter einem Kutschbock montiert, teil an einer panischen Flucht. Erstaunlich, welche Lichteffekte Epstein mit dem orthochromatischen Film bewirkte, bei Aufnahmen im Spiegel, bei den Überblendungen und Mehrfachbelichtungen. Die bewegte Kamera, die ungewöhnlichen Perspektiven, die Zeitlupenaufnahmen und eine Spielkunst an der Grenze zum Wahn erzeugen eine – durch die gelegentlichen »Einbrüche« des Normalen in der Inszenierung (das Servieren des Dinners) eher noch gesteigerte – übersinnliche Atmosphäre.

Die hier gezeigte Fassung des Films enthält eine bislang kaum bekannte Szene – das Happy End am Schluß: Aus dem brennenden Schloß taumelt Roderick Usher mit Madeleine im Arm durch Funkenkaskaden ins rettende Freie.
(Betina Thienhaus: Von der Lebendigkeit des Stummfilms; in: epd-Film 12/1992)

**MAUDITE SOIT LA GUERRE**

Belgien 1914
 Regie: Alfred Machin
 Drehbuch: Alfred Machin
 Darsteller: Baer(t), Suzanne Berni, Albert Hendrickx, Fernand Crommelynck, Nadia d'Angely, Henri Goidsen
 Produktion:
 Belge Cinéma Film
 Premiere: 1.5.1914 (Brüssel)
 Archiv: Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel
 Länge: 1.021 Meter,
 55 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: französisch mit Übersetzung

VERDAMMT SEI DER KRIEG!

Alfred Machin (1877–1929) kann als der erste europäische Autorenfilmer angesehen werden. Geboren in Frankreich, startete der Foto-Journalist seine internationale Karriere als Kameramann für Pathé Frères im Jahr 1907, indem er Jagdexpeditionen in Afrika filmte. Nach seiner Rückkehr nach Europa legte er als Pionier den Grundstein für eine Filmindustrie in den Niederlanden, indem er eine Serie von Filmen für die holländische Filiale von Pathé drehte, die Hollandsche Film. Als Vertreter Pathés in Belgien produzierte er Komödien und Dramen für Belge Cinéma Film.

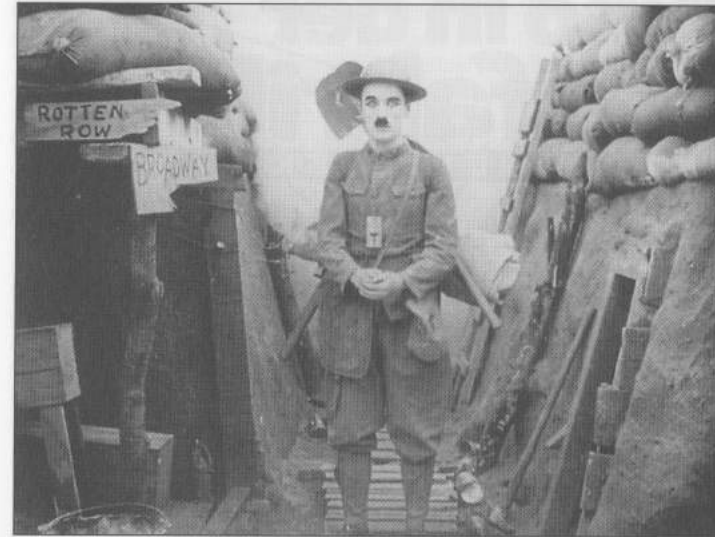
Kurz vor Ausbruch des ersten Weltkriegs drehte Machin in Belgien MAUDITE SOIT LA GUERRE, einen eindrucksvollen Anti-Kriegsfilm, der als sein Meisterwerk angesehen werden muß. Seine schablonencolorierten Szenen vom alltäglichen Leben im Belgien der Vorkriegszeit, vom Training der Flieger und die anschließenden Kriegsszenen, die u.a. einen Angriff auf eine alte Windmühle zeigen, haben sich unauslöschbar ins Gedächtnis eingegraben bei jedem, der diesen unvergeßlichen Film gesehen hat. MAUDITE SOIT LA GUERRE wurde 1913 gedreht und lief im Mai-Juni 1914 in den Kinos an, noch vor den verhängnisvollen Ereignissen in Sarajevo. Dieser bewegende Film führt die Tragödie des Kriegs eindrucksvoll vor Augen und läßt uns staunen darüber, wie Machin die Katastrophe vorhergesehen hat.

Als der Krieg ausbrach, kehrte Machin nach Frankreich zurück. Nach dem Krieg gründete er dann seine eigene Produktionsfirma, die Films Alfred Machin, in Nizza.
 (Catherine A. Surowiec: *The Lumiere Project; Lissabon 1996*)

Wenn es einen Film gibt, der »die Handschrift eines Meisters« aufweist, dann ist das MAUDITE SOIT LA GUERRE. Die spektakulären Kriegsszenen, der Angriff auf die Windmühle, das traumatische Finale des Films, wenn langsam klar wird, daß die neue (zweite) Liebesgeschichte gerade durch das tragische Ende der ersten aussichtslos bleiben muß, die folgende Szene, in der die Heldin Selbstmord begehen will und dann ins Kloster eintritt – alle diese melodramatisch starken, in Moll gehaltenen Szenen, wie die wunderschönen häuslichen Bilder mit ihrer meisterlichen Raumaufteilung und erstaunlichen Personenführung, sind Belege dafür, daß wir es hier mit einem großen Regisseur zu tun haben, um nicht zu sagen mit einem »Filmautoren«.

Wenn man sich die Frage stellt, was das Thema des Filmes ist, wird man sagen: Der Krieg. Und dieser ist von Machin auf spektakuläre Art und Weise visualisiert worden. Doch ist MAUDITE SOIT LA GUERRE nicht in erster Linie eine Liebesgeschichte? Vielleicht beeindruckt uns zunächst die Action-Szenen des Films, wie die Luftaufnahmen, die brennenden Fesselballons, die »durchs Fernglas« betrachteten Schlachtszenen, und vielleicht drängt die sichtbare Handlung des Filmes die »diskreten«, zum größten Teil »unsichtbar« bleibenden Bilder in den Hintergrund, in denen die Liebesgeschichten erzählt werden. Doch MAUDITE SOIT LA GUERRE ist vor allem ein großer Liebesfilm, die Geschichte einer zweifachen Liebe, welche jedesmal durch den Krieg unmöglich gemacht wird.

(Eric de Kuyper: *Alfred Machin – Cinéaste / Film-maker; Brüssel 1995*)

**SHOULDER ARMS**

USA 1918
 Regie: Charles Chaplin
 Drehbuch: Charles Chaplin
 Kamera: Roland Totheroh
 Darsteller: Charles Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Jack Wilson, Henry Bergman, Tom Wilson, John Rand
 Produktion:
 Chaplin – First National
 Premiere: 16.9.1918
 Archiv:
 Filmuseum München
 Länge: 806 Meter,
 44 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: englisch

GEWEHR ÜBER!

Kein anderer hätte wagen dürfen, mit dem Entsetzlichen so Spott zu treiben, wie es sein Genie getan hat - diese Verhöhnung des Militarismus, diese skurrile Komik der Bewegungen, dieser blitzschnelle Wechsel von Sentimentalität, echtem Gefühl, Klamauk und Karikatur, das ist etwas völlig Einzigartiges.

(Kurt Tucholsky: *Französische Kriegsfilme; in: Vossische Zeitung, 2.11.1927*)

Bereits Anfang der zwanziger Jahre gab es die ersten Versuche, Chaplins Filme zu boykottieren. Am meisten verübte man ihm, daß er seine pazifistischen Ansichten in dem Film SHOULDER ARMS propagierte, der sich noch vor Ende des Krieges satirisch mit dem Soldatenleben auseinandersetzte und bei den Soldaten entsprechend erfolgreich war. Louis Delluc nannte diesen Film nach seiner französischen Premiere »den wahrsten Film, zu dem der Krieg je einen friedliebenden Menschen inspirierte«.

Bis hin zu GOLD RUSH galt dieser Film allgemein als Chaplins Meisterwerk, und selbst danach zogen viele seiner Fans diesen Film wegen seiner größeren Konzentration und Ausgewogenheit vor. Diese erreichte Chaplin unter anderem deshalb, weil er auf eine ausführliche Einleitung verzichtete; in seinen Memoiren schreibt er darüber: »SHOULDER ARMS war ursprünglich auf fünf Akte berechnet. Der erste Teil sollte DAS LEBEN DAHEIM, der mittlere Teil DER KRIEG und der letzte DAS BANKETT heißen, in dem alle gekrönten Häupter Europas die heroische Gefangennahme des Kaisers durch mich feiern sollten. Am Ende wache ich natürlich aus

meinem Traum auf. Die Szenen vor und nach dem Krieg wurden nie gedreht, das Bankett wurde nie gefilmt, aber immerhin der Anfang. Doch ich benutzte ihn nicht. Ich hielt es für besser, Charlots Herkunft und Familienleben im Dunkeln zu halten und ihn erst in der Armee auftauchen zu lassen.« Es spielt also nur eine Sequenz, die Charlie beim Exerzieren zeigt, nicht an der Front, was wesentlich zu der Geschlossenheit des Films beiträgt.

Der Film ist eine Anthologie aller Qualitäten des Schauspielers und Regisseurs Chaplin. Seine Sparsamkeit im Einsatz der Technik ist selten adäquater als hier: »Als Chaplin an der Front ankommt, folgt ihm die Kamera auf einer geraden Linie den Schützengräben entlang und geht mit ihm zurück, als er kehrtmacht und seine eigenen Schritte zurückverfolgt. Diese Kamerabewegung umreißt wie eine Landkarte seine Welt; es gibt keine andere Richtung, in die man sich bewegen, keinen anderen Ort, an den man gehen könnte. Dieser eine Schauplatz, der immer aus der gleichen Perspektive gesehen wird, vermittelt nicht nur die Monotonie und Beengtheit der Schützengräben, sondern auch ihre eigentümliche Stabilität, die Tatsache, daß dies ein Platz ist, an dem Menschen ihre tägliche Existenz fristen. Die extremen Bedingungen des Krieges kehren sich um in eine Art von Normalzustand. Dies ist eine Quelle sehr vieler komischer Momente in SHOULDER ARMS.« (Gilberto Perez Guillermo) Mehr noch, darauf beruht eines der Prinzipien von Chaplins Komik: durch absolut normales Verhalten in einer besonderen Situation die Absurdität dieser Situation zu entlarven.

(Wolfram Tichy: *Charlie Chaplin; Reinbek 1974*)

Kino in der Brotfabrik

BONNER KINEMATHEK e.V.

Bonns Filmkunsttheater

Im Herbst 1997:

Filme zum 2. Weltkrieg • Mongolische Filmwoche • Retrospektive Mohsen Makhmalbaf
Kinderkino • Geschichte des Films in Filmtrailern • Das Mittelalter im Film
Die Filme von William Klein • Israelisch-palästinensischer Filmtag • Frühstückskino am Sonntag
Filmpremieren • Neue Filme von Filmemachern aus Bonn • Faust im Film • Allerweltskino

Bonner Kinemathek

Kreuzstraße 16 • D-53225 Bonn-Beuel • Telefon 02 28/47 84 89 • Fax 02 28/46 47 67
Internet: <http://www.gmd.de/Kultur/Kinemathek/>

Was heißt hier eigentlich Umwelt?

Recycling ist nicht gleich Recycling und chlorfrei noch lange nicht chlorfrei. Möchten Sie bei Ihren Drucksachen einem umweltfreundlichen Papier den Vorrang geben, haben Sie die Qual der Wahl zwischen zahlreichen Papieren und deren Qualitätsbezeichnungen.

Ob nun Recycling, mit 100 % Altpapieranteil, aus Haussammlung, ohne optische Aufheller, pigmentiert, deinkt, aus vorsortierten Papierabfällen, oder lieber holzfrei, chlorfrei TCF, chlorfrei CFA...

...wie auch immer, wir beraten Sie gerne und freuen uns schon darauf, Ihnen bei der richtigen 'Papier-Entscheidung' behilflich zu sein.

LEPPELT

Druck + Repro GmbH • 53227 Bonn • Tel.: 0228 - 47 00 27 - FAX: 46 72 52

KATALOGE - PLAKATE - TICKETS - BÜCHER - BROSCHÜREN - FALTBLÄTTER - HANDZETTEL

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Wie im vergangenen Jahr bietet der Förderverein Filmkultur Bonn ergänzend zum Abendprogramm im Arkadenhof ein Tagesprogramm im Kino in der Brotfabrik an, das sich in erster Linie an Vertreter von Programmkinos, Kommunalen Kinos und Film Museen richtet, aber auch für alle interessierten Cineasten zugänglich ist. Vorgestellt werden – mit einer Ausnahme – Filme, die über die Bonner Kinemathek ausgeliehen werden können und so auch der Filmarbeit in anderen Orten zur Verfügung stehen.

Das Programm widmet sich drei Darstellern, von denen zwei auch mit Filmen im Abendprogramm vertreten sind: Louise Brooks (TAGEBUCH EINER VERLORENEN), Max Davidson (THE RAG MAN) und Mabel Normand. Von Louise Brooks zeigen wir zwei seltene Filme, die vor ihrer Zusammenarbeit mit G.W. Pabst in Amerika entstanden sind, von Max Davidson stellen wir alle verfügbaren Stummfilme vor, in denen der jüdische Komiker größere Rollen gespielt hat,

darunter auch den Film SHOULD SECOND HUSBANDS COME FIRST?, von dem nur eine kaum spielbare Filmkopie erhalten ist. Bei den Louise-Brooks-Filmen stellt IT'S THE OLD ARMY GAME auch deshalb eine besondere Entdeckung dar, weil der hierzulande lediglich durch seine Tonfilme bekannt gewordenen W.C. Fields die Hauptrolle spielt. Es ist kaum vorstellbar, wie gut Fields' Komik auch im Stummfilm schon funktionierte. Mabel Normand, von der vor allem ihre frühen Filme aus den 10er Jahren bekannt sind, ist mit ihrem Spätwerk vertreten, wobei zwei völlig zu Unrecht unterbewertete Filme zu entdecken sind: RAGGEDY ROSE und THE NIKKEL HOPPER. In RAGGEDY ROSE ist übrigens auch Max Davidson dabei, der seine Rolle als Max Ginsberg aus THE RAG MAN wieder aufnimmt!

Der Unkostenbeitrag für eine Tageskarte beträgt 10,- DM, Einzelkarten kosten 8,- DM bzw. 6,- DM (für Mitglieder der Bonner Kinemathek).

Freitag, 22.8.1997

Filme mit Louise Brooks

15.00 IT'S THE OLD ARMY GAME
USA 1926 - Regie: Edward Sutherland -
Darsteller: W.C. Fields, Louise Brooks,
William Gaxton, Blanche Ring -
Format: 16mm - Länge: 80 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -

In IT'S THE OLD ARMY GAME it would be hard to misunderstand the quintessential W.C. Fields specialties: his often brutal war with babies and children and his comic disaffection with wife and daughter. Louise Brooks serves chiefly as decoration in this film. The fact that the director would soon become her husband brought her no breaks in the number of closeups granted her. The few Sutherland allowed her are more than worth the price of admission. (James Card)

17.00 LOVE 'EM AND LEAVE 'EM
USA 1926 - Regie: Frank Tuttle -
Darsteller: Louise Brooks, Evelyn Brent,
Lawrence Gray, Osgood Perkins -
Format: 16mm - Länge: 65 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -

Louise Brooks was still considered beginner but she had major roles in six movies in 1926 alone. In this one she found her most piquant part and earned the most favorable reviews – many of them predicting stardom for Louise. (James Card)



Louise Brooks, Publicity-Foto, ca. 1928

KEIL GERÜSTBAU

Inh. Alfred Schmitt

Weierpfad 2, 53123 Bonn (Duisdorf)
Telefon: 0228 / 96 47 10
Telefax: 0228 / 9 64 71 20

AVIS AUTOVERMIETUNG RENT A CAR

AGENTUR + LIZENZNEHMER

KURSCHEID KG

PKW KLEINBUSSE LKW
CHAUFFEURWAGEN

Und für sportliche Bonn-Besucher
Damen- und Herrenfahrräder

Römerstr. 4, an der Beethovenhalle, Tel: 63 14 33

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Samstag, 23.8.1997

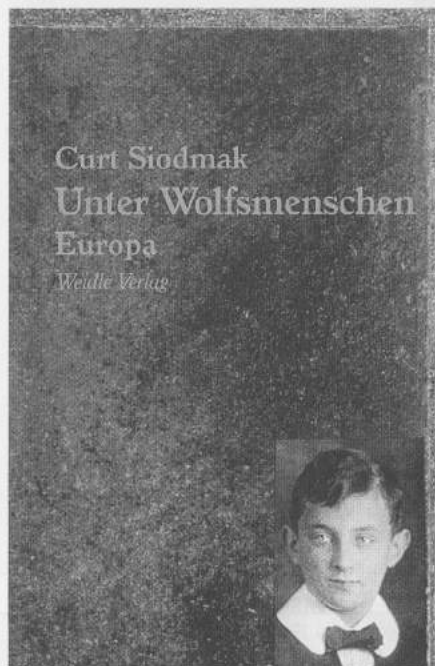
Filme mit Max Davidson

- 15.00 LONG FLIV THE KING**
USA 1926 - Regie: Leo McCarey -
Darsteller: Charley Chase, Martha Sleeper,
Max Davidson, Oliver Hardy, Fred Malatesta -
Format: 16mm - Länge: 20 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -
- PLEASURE BEFORE BUSINESS**
USA 1927 - Regie: Frank Strayer -
Darsteller: Max Davidson, Pat O'Malley,
Virginia Brown Faire, Rosa Rosanova,
Lester Bernard, Tom McGuire -
Format: 35mm - Länge: 61 min (22 B/s) -
Archiv: Library of Congress, Washington -
- 17.00 WHY GIRLS SAY NO**
USA 1927 - Regie: Leo McCarey -
Darsteller: Marjorie Daw, Max Davidson,
Oliver Hardy, Spec O'Donnell, Ann Brody,
Jess Devorska -
Format: 16mm - Länge: 20 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -
- JEWISH PRUDENCE**
USA 1927 - Regie: Leo McCarey -
Darsteller: Max Davidson, Johnny Fox,
Martha Sleeper, Gaston Glass, Jess Devorska -
Format: 16mm - Länge: 20 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -
- DON'T TELL EVERYTHING**
USA 1927 - Regie: Leo McCarey -
Darsteller: Max Davidson, Spec O'Donnell,
Jess Devorska, Lillian Elliott, James Finlayson -
Format: 16mm - Länge: 20 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -
- SHOULD SECOND HUSBANDS
COME FIRST?**
USA 1927 - Regie: Leo McCarey -
Darsteller: Max Davidson, Spec O'Donnell,
David Butler, Lillian Elliott -
Format: 16mm - Länge: 20 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -
- FLAMING FATHERS**
USA 1927 - Regie: Leo McCarey -
Darsteller: Max Davidson, Martha Sleeper -
Format: 16mm - Länge: 20 min -
Archiv: Bonner Kinemathek -

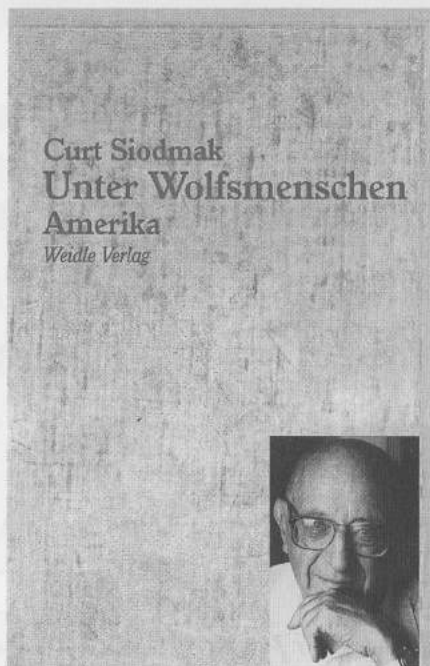


Max Davidson und Spec O'Donnell

Weidle Verlag: Bücher zur Filmgeschichte



Curt Siodmak
UNTER WOLFSMENSCHEN
 Band 1: Europa
 Mit einem Vorwort
 von Hans Helmut Prinzler
 Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Schlüter
 272 Seiten, Abb., fadengeheftet, DM 46,-
 ISBN 3-931135-16-0



Curt Siodmak
UNTER WOLFSMENSCHEN
 Band 2: Amerika
 Mit einem Vorspann und einer Filmbiographie
 von Rolf Giesen
 Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Schlüter
 324 Seiten, Abb., fadengeheftet, DM 56,-
 ISBN: 3-931135-27-6

Der am 10. August 1902 in Dresden geborene Roman- und Filmautor Curt Siodmak erzählt aus seinem langen Leben. Dabei ist ihm ein Werk gelungen, das weit mehr transportiert als Filmgeschichte. Er verweist sich als begnadeter Erzähler, der assoziativ vorgeht und seinem Erinnerungsvermögen wie einer Wünschelrute folgt, mit der er die bedeutsamen Energiefelder seiner Vergangenheit lokalisieren kann, um sie dann zu beschreiben. (Handelsblatt)

Nicht ich habe Deutschland verlassen, sondern Deutschland hat mich verlassen. Curt Siodmak.

Weidle Verlag Beethovenplatz 4 53115 Bonn
 Telefon: 02 28/63 29 54 Telefax: 02 28/69 78 42

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Sonntag, 24.8.1997

17.00

Filme mit Mabel Normand

15.00

ANYTHING ONCE!

USA 1927 - Regie: Hal Yates -
 Darsteller: Mabel Normand, James Finlayson,
 Max Davidson, Theodore von Eltz,
 Nora Hayden, Gustave Von Seifritz, Leo White -
 Format: 16mm - Länge: 20 Minuten -
 Archiv: Bonner Kinemathek -

THE EXTRA GIRL

USA 1923 - Regie: F. Richard Jones -
 Darsteller: Mabel Normand, George Nichols,
 Anna Hernandez, Ralph Graves, Vernon Dent,
 Ramsey Wallace, Charlotte Mineau,
 Elsie Tarron, Max Davidson, Billy Bevan
 Format: 16mm - Länge: 70 min -
 Archiv: Bonner Kinemathek -

RAGGEDY ROSE

USA 1926 - Regie: Richard Wallace,
 Stan Laurel -
 Darsteller: Mabel Normand, Carl Miller,
 Max Davidson, James Finlayson, Anita Garvin,
 Laura Lavarrie -
 Format: 16mm - Länge: 50 min -
 Archiv: Bonner Kinemathek -

THE NICKEL HOPPER

USA 1926 - Regie: Hal Yates -
 Darsteller: Mabel Normand, Creighton Hale,
 Gertrude Astor, James Finlayson,
 Theodore Von Elz, Boris Karloff, Oliver Hardy,
 Michael Visaroff, Margaret Seddon -
 Format: 16mm - Länge: 30 min -
 Archiv: Bonner Kinemathek -

SHOULD MEN WALK HOME?

USA 1927 - Regie: Leo McCarey
 Darsteller: Mabel Normand, Creighton Hale,
 Eugene Palette, Oliver Hardy -
 Format: 16mm - Länge: 20 min -
 Archiv: Bonner Kinemathek -

Mabel Normand bei den Dreharbeiten zu THE EXTRA GIRL



August

So 18.	18 h • Ausstellungseröffnung • Im Rahmen des Mongolei-Specials Die Mongolei auf dem Weg ins nächste Jahrtausend • Jugendbeziehungen zwischen Bonn und Ulaanbaatar Dauer der Ausstellung bis 19. 9.	Eintritt frei	
Fr 22.	20 h • Tanztheater International • im Rahmen des »Bonner Sommers« Editta Braun & Thierry Zaboïtzeff, Österreich • Concerto für Dance & Music	19/15 DM	
Sa 23.	So 24.	20 h • Tanztheater • PREMIERE Avi Kaiser • Lieber R.	19/15 DM
Sa 30.	So 31.	20 h • PREMIERE • Kooperationsprojekt BROT-FABRIK & Freie Künstler Gretchen • von, nach und gegen Goethe Eine Faustbearbeitung von Christoph Pfeiffer	16/12 DM
Weitere Aufführungen im Sept. und Okt.			
Sa 30.	16 h • Theaterwerkstatt • Puppentheater für Kinder ab 4 Das Weite Theater • Rotkäppchen	7/5 DM	
So 31.	19 h • Theaterwerkstatt • Eine Veranstaltung der Deutsch-Spanischen Gesellschaft Bonn e.V. Theater PassParTu • Adiós, Don Quijote Figurentheater frei nach Cervantes	16/12 DM	

Ausschnitte September:

Fr 5.	20 h • Theaterwerkstatt • PREMIERE • Theater für Kinder ab 6 & Erwachsene Theater Marabu • Das Wasserkind	14/10 DM	
Fr 12.	Sa 13.	20 h • Tanztheater mind the gap • mad and bad I + II / try out	16/12 DM
So 14.–So 21.	Kinder- und Jugendtheaterfestival »Spielarten«		
Sa 20.	20 h • Weltmusik in der Brotfabrik Kalifi Dance Ensemble, Ghana	19/15 DM	
Mi 24.–So 28.	20 h (So nur 18 h) • PREMIERE • Theater in engl. Sprache British Embassy Players • Hotel Sorrento	20/10 DM	

BROT-FABRIK-Kneipe

Kreuzstraße 16 • 53225 Bonn
 Öffnungszeiten: mo bis sa 18–1 h • so 14–1 h • Küche tgl. 18–23.30 h

Alle Veranstaltungen finden – wenn nicht anders angegeben – im klimatisierten Thatersaal statt.

Kartenvorbestellungen
 unter: 02 28 / 42 13 1-0
Vorverkauf:
 Buchhandlung Bouvier,
 Am Hof 32, 53111 Bonn (Innenstadt)
 Buchladen Linz, Alte Bahnhofstr. 20,
 53138 Bonn (Godtsberg)

brotfabrik

Register

AMOR PEDESTRE	28	SCHWARZE PIRAT, DER	32
ANYTHING ONCE	43	SEVEN FOOTPRINTS TO SATAN	17
AUSTERPRINZESSIN, DIE	21	SHOULD MEN WALK HOME?	43
BALLET MECANIQUE	22	SHOULD SECOND HUSBANDS COME FIRST?	41
BLACK PIRATE, THE	32	SHOULDER ARMS	37
BOY FRIEND, THE	31	SIEBEN SCHRITTE ZU SATAN	17
CABINET DES DR. CALIGARI, DAS	16	TAGEBUCH EINER VERLORENEN	15
CALL OF THE CUCKOO	31	THUNDERING FLEAS	24
CAMILLE	19	UMARETE WA MITA KEREDO	25
CHUTE DE LA MAISON USHER, LA	35	UNTERGANG DES HAUSES USHER, DER	35
DON'T TELL EVERYTHING	41	VERDAMMT SEI DER KRIEG!	36
EXTRA GIRL, THE	43	WHY GIRLS SAY NO	41
FLAMING FATHERS	41		
FRAGMENTE DES LEBENS	26		
FRAGMENTOS DA VIDA	26		
GARDIENS DE PHARE	27		
GEWEHR ÜBER!	37		
ICH WURDE GEBOREN, ABER... ..	25		
IT'S THE OLD ARMY GAME	39		
JEANNE D'ARCS LEIDEN UND TOD	23		
JEWISH PRUDENCE	41		
KAMELIENDAME, DIE	19		
KUSS VON MARY PICKFORD, DER	33		
LEUCHTTURMWÄRTER	27		
LONG FLIV THE KING	39		
LOVE 'EM AND LEAVE 'EM	41		
LUMPENSAMMLER, DER	30		
MAUDITE SOIT LA GUERRE	36		
NICKEL HOPPER, THE	43		
PASS THE GRAVY	31		
PASSION DE JEANNE D'ARC, LA	23		
PHANTOM DER OPER, DAS	34		
PHANTOM OF THE OPERA, THE	34		
PLEASURE BEFORE BUSINESS	41		
POZELUJ MERI PIKFORD	33		
RAG MAN, THE	30		
RAGGEDY ROSE	43		
RASKOLNIKOFF	29		
REBUS FILM NR. 3	18		



REM
 rapideyemovies

Rapid Eye Movies
 Stephan Holl
 Wahlenstr. 26-28, 50823 Köln
 Tel/Fax: 0221-520 089

Disposition
 Sigrid Limprecht
 Tel/Fax: 0228-475 973

Demnächst in Ihrem Kino!

Impressum

Veranstalter:

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

Leitung:

Stefan Dröbler, Matthias Keuthen
und Matthias Knop

Projektionstechnik und Filmkopienpflege:

Michael Besser, Bernhard Gugsch,
Jakob Jankowski, Sigrid Limprecht

Leinwandgerüstbau und Beschallung:

Philipp Wiechert

Mitarbeit:

Daniela Hahn, Fabian Hecht, Vera Kalusche,
Sandro Graf von Keller, Ulrich Klinkertz,
Christoph Pfeiffer, Ferdinand Schaalburg,
Eva Tachtsidis

Projektionsanlage:

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

Tonanlage:

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

Programm und Redaktion:

Stefan Dröbler

Übersetzungen:

Stefan Dröbler, Andrea Kirchhartz,
Klaus Volkmer

Fotonachweis:

Bonner Kinemathek (7)
Filmmuseum München / Gerhard Ullmann (7)
British Film Institute, London (6)
Taurus Film, München (5)
Christoph Pfeiffer, Bonn (4)
Cinemateca Brasileira, São Paulo (1)
Alive, Paris (1)
Privat (4)

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
Cinemateca Brasileira, São Paulo
Cinémathèque Royal de Belge, Brüssel
Danske Filmmuseum, Kopenhagen
Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden
Filmmuseum München
Film Preservation Associates, Los Angeles
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
George Eastman House, Rochester
Gosfilmofond, Moskau
Library of Congress, Washington
National Film and Television Archive, London
National Film Center, Tokyo

Für Unterstützung danken wir:

Kulturamt der Stadt Bonn,
Filmbüro NW,
Kurfürsten-Bräu AG,
ASTA der Bonner Universität,
Piano Rumler,
Taurus Film,
Verwaltung der Universität Bonn,
allen Inserenten, Spendern, Mitarbeitern
und Helfern sowie
Klaus Volkmer,
Philippe Christin, Jürgen Christoffel, Gianni Comencini,
Joe Dreier, Irmgard Maria Fellner, Hans Dieter Haarer,
Christiane Habich, Akira Ikeshima, Stephanie Jacobs,
Hans Kohl, Andreas Loesch, Heinz Maus, Dick May,
Paul Püschel, Donald Richie, David Shepard,
Patrick Stanbury, Gerhard Ullmann, Kitty Vincke,
Elisabeth Weiser, Angelika Zimmermann
und vielen mehr

bo
nn

FILMBÜRO
NW

Holiday Inn
CROWNE PLAZA

Kontaktadresse:

Förderverein Filmkultur Bonn e.V.
Kreuzstraße 16 · D-53225 Bonn
Tel: 02 28 / 47 85 68 · Fax: 02 28 / 46 47 67
Internet: <http://www.gmd.de/Kultur/Sommerkino/>

Unser Spendenkonto:

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

Uns gibt's 58 x auf Video und 1 x auf CD-ROM



TaurusVideo präsentiert
die komplette, restaurierte Laurel & Hardy-
-Sammlung der Hal Roach Library auf Video:

- ▶ 13 Spielfilme und 6 Kurzfilme ins deutsche synchronisiert
- ▶ 12 Spielfilme im engl. Original mit dt. Untertiteln
- ▶ 40 Tonfilme im engl. Original mit dt. Untertiteln
- ▶ 29 Stummfilme im engl. Original mit dt. Untertiteln
- ▶ CD-ROM „Hal Roach Studio Tour“: Eine interaktive Entdeckungsreise

Überall im Handel
oder unter
Tel. 0180/530 40 42



TaurusVideo

TaurusVideo GmbH Adalperostr. 22 85737 Ismaning

**BORN TO
BE WILDE.**

Oscar Wilde,
Schriftsteller,
Dandy, und
Bohémien,
1892

DIE GANZE WELT DER BÜCHER



BOUVIER

<http://www.books.de>



**BORN TO
BE WILDER.**

Billy Wilder,
Regisseur,
herz. Marilyn
Monroe um
Sei von
„Das verfluchte
siebte Jahr“,
1955

DIE GANZE WELT DER BÜCHER



BOUVIER

<http://www.books.de>