

**14. Bonner
Sommerkino**

**INTERNATIONALE
STUMMFILMTAGE**

PROGRAMM

**13.–23. AUGUST 1998
INNENHOF UNIVERSITÄT BONN
- EINTRITT FREI -**

Vorwort

Liebe Filmfreunde,
hochverehrtes Publikum!

Es ist wieder so weit: Zum 14. Mal findet das Bonner Sommerkino statt. Restaurierte Stummfilmklassiker mit Live-Musik unter freiem Himmel im Arkadenhof der Bonner Universität – unser Veranstaltungskonzept hat sich in den letzten Jahren bewährt und zieht inzwischen auch weit über Bonn hinaus Interessenten an. In diesem Jahr erwarten wir auch wieder zahlreiche Gäste aus dem Ausland.

Ein ganzes Jahr lang hatten wir Zeit, bekannte und weniger bekannte Stummfilme aufzuspüren, anzuschauen und auszuwählen. Unsere bewährten Musiker sind nun seit Wochen damit beschäftigt, Begleitmusiken für die Filme auszuarbeiten, die die Aufführungen bei uns zu einzigartigen Erlebnissen werden lassen. Währenddessen haben wir Texte und Fotos zu den einzelnen Filmen in Archiven und Sammlungen herausgesucht. In manchen Fällen war dies partout nicht möglich: Von dem französischen Film UNE FEMME A PASSE ließen sich trotz intensiver Suche keinerlei zeitgenössische Kritiken oder Erwähnungen in Filmbüchern finden, geschweige denn Fotos. In diesem und in vielen anderen Fällen haben wir Bilder direkt aus den Filmkopien heraus fotografiert. Die Vorbereitungen für das Bonner Sommerkino laufen über das ganze Jahr und dauern bis zuletzt, wenn fremdsprachige Zwischentitel ins Deutsche übersetzt und Dias für die Vorführung hergestellt werden.

Bei allen Filmen bemühen wir uns, die jeweils beste und vollständigste Fassung zu präsentieren. Das ist nur durch die Hilfe vieler Filmarchive und Rechtsinhaber möglich. Manchmal stehen wir vor unlösbaren Problemen: Von DOWNHILL haben wir eine eigenwillig viragierte Kopie entdeckt – mit niederländischen Zwischentiteln. Die originalen Zwischentitel sind nur in einer schwarzweißen Fassung des Filmes erhalten. Welches ist nun die »bessere« Fassung? Wir haben uns in diesem Fall für die Farbe entschieden und werden die originalen Titel (zusammen mit der deutschen Übersetzung) auf Dias neben das Filmbild projizieren.

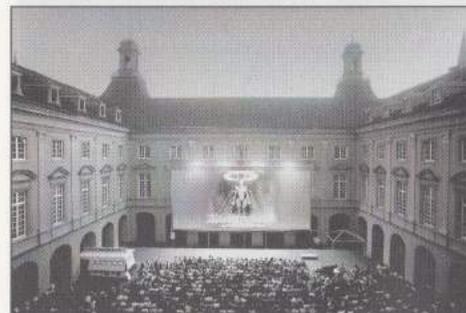
Damit wir unsere Veranstaltung ohne inhaltliche Einschränkungen und Kompromisse stattfinden lassen können, sind wir auf Zuschüsse, Sponsoren und viele, viele Zuarbeiter angewiesen, die wir keineswegs angemessen bezahlen können. Der Etat für das Bonner Sommerkino ist denkbar knapp, andere Institutionen würden von unserem Gesamtetat gerade einmal ein oder zwei Abendveranstaltungen bestreiten können. Um so dankbarer sind wir allen, die uns unterstützen. In diesem Jahr kooperieren wir zum ersten Mal mit WDR 3, der am 25.8.1998 sogar eine Sondersendung über Filmmusik anlässlich des Bonner Sommerkinos plant. Dennoch sind wir nach wie vor auf Ihre Spenden angewiesen und möchten an dieser Stelle wieder dezent auf unsere Spendenboxen am Ausgang des Veranstaltungsortes und unser Spendenkonto (alle notwendigen Angaben hierfür auf Seite 46) hinweisen. Auch unterstützen Sie uns, wenn Sie zur Veranstaltung keine eigenen Getränke mitbringen, sondern sich an unserem Getränkestand verpflegen. Dort sind auch die beliebten Sommerkino-Postkarten erhältlich, deren Kauf uns ebenfalls hilft. Wenn tatsächlich einmal Geld übrig bleiben sollte, bildet es schon den Grundstock fürs nächste Jahr...

Viel Spaß am Hofe von Heinrich VIII. und bei den ersten Dinosauriern der Filmgeschichte, im Wien der Inflationszeit und im thailändischen Dschungel, beim Kampf des letzten Mohikaners und beim noch etwas unbeholfenen Untergang der Titanic wünschen

Stefan Dröbler, Matthias Keuthen
und die Mitarbeiter des Bonner Sommerkinos

PS: Wir werden die Veranstaltungen auch bei Regen durchführen. Da unter den Arkaden nur begrenzt Platz zur Verfügung steht, empfiehlt es sich dann, wasserdichte Kleidung mitzubringen.

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



Das
Wertvollste

an manchen
Filmen

ist
unsere

Kritik.

film dienst

Es gibt viele Gründe, den „film-dienst“ zu lesen. Vielleicht der wichtigste: Sie wollen alles aus erster Hand erfahren über lang- und kurzweilige, anspruchsvolle und oberflächliche, empfehlenswerte und ärgerliche Filme.

Im „film-dienst“ finden Sie lückenlos alle Filme in Kino, TV und auf Video – und die Erfahrung von über 40.000 Besprechungen in 50 Jahren.

KENNER LESEN KINO.

JA Auch ich möchte Kino lesen. Schicken Sie mir ein kostenloses Probeheft.

NAME _____
STRASSE _____
ORT _____

An: film-dienst Leser-Service, Am Heil 28, 50667 Köln
Telefon 0221/92 54 63-30 · Telefax 0221/92 54 63-37
Infos im Internet: www.film-dienst.de



WARNUNG!

In diesem Haus in der **Kaiserstraße 71** ist keine Agentur für den Export gebrauchter PKW nach Litauen untergebracht. Auch die Witwe 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 an klingeln.

HiFi-Anlagen und spanische Weine



Johannes Krings

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

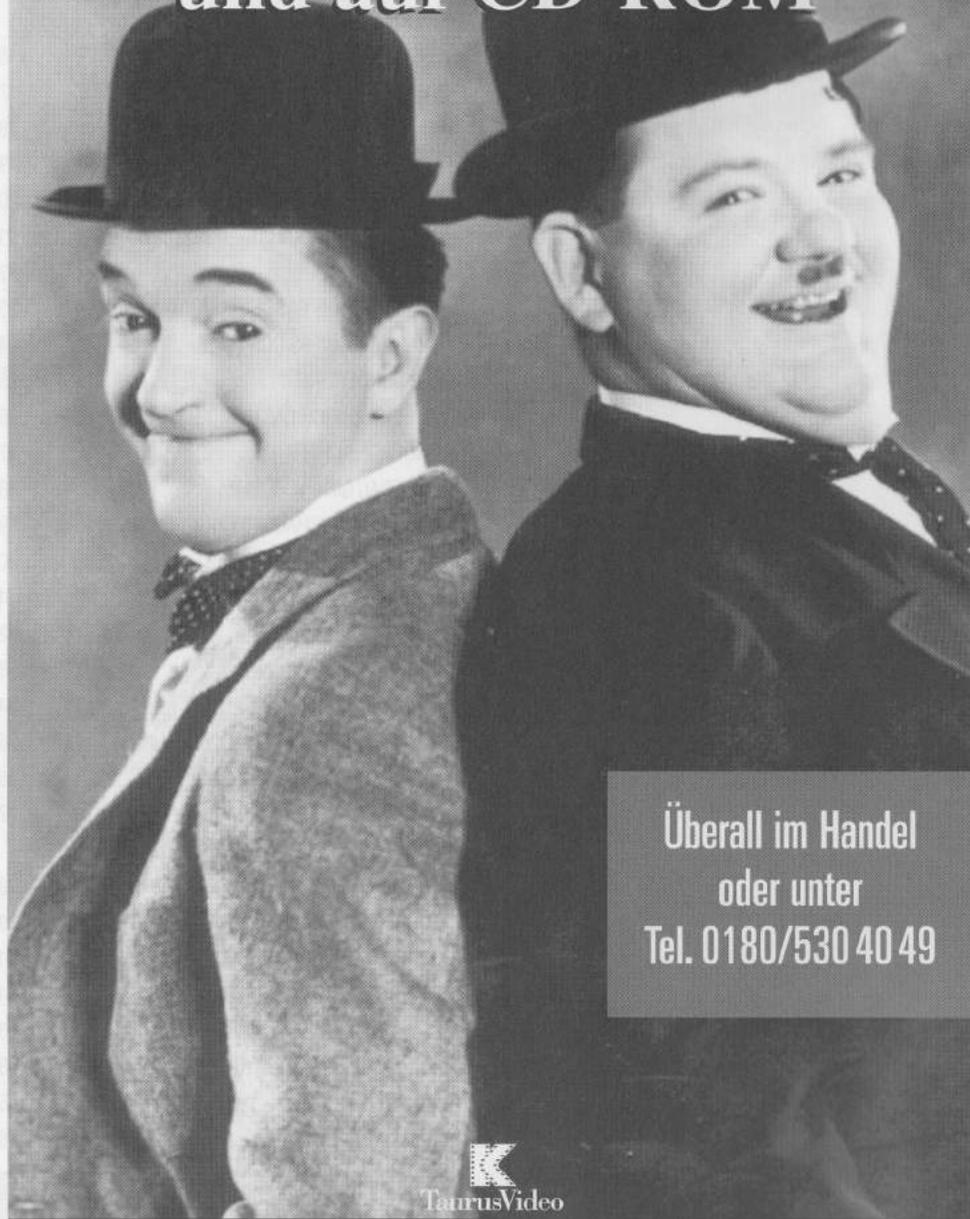
Di.-Fr.: 11-13 u. 15-18 Uhr, Sa.: 10-14 Uhr

Inhalt

Vorwort	3
Programmübersicht	7
Die Musiker	13
Open-Air-Vorführungen	
EBERT BEI ANNA BOLEYN	16
ANNA BOLEYN	17
DIE VERLORENE WELT	18
LAUREL & HARDY COMEDIES	19
STREIK	20
DIE FRAU JENER NACHT	21
INFLATION	22
DIE FREUDLOSE GASSE	23
CHARLES BOWERS COMEDIES	24
DER SONDERLING	25
DIE REISE DURCH DAS UNMÖGLICHE	26
KINDERGESICHTER	27
EINE FRAU GING VORÜBER	28
DER WANDERSCHAUSPIELER	29
DR. PYCKLE AND MR. PRIDE	30
ALRAUNE	31
CHANG	32
DER LETZTE MOHIKANER	33
JAHRMARKT DER LIEBE	34
GESCHLECHT IN FESSELN	35
DER UNTERGANG DER TITANIC	36
DOWNHILL	37
Vorführungen im Kino in der Brotfabrik	
THE JACK-KNIFE MAN	39
SCHREITE HEITER!	39
CHARLEY CHASE COMEDIES	41
EINE PLÖTZLICHE EINGEBUNG	41
DOWN TO THE SEA IN SHIPS	43
EINE HERBERGE IN TOKYO	43
Register	45
Impressum	46

Vorgesehener Termin
für das 15. Bonner Sommerkino:
19. bis 29. August 1999

Uns gibt's auf Video und auf CD-ROM



Überall im Handel
oder unter
Tel. 0180/530 40 49



TaurusVideo

TaurusVideo GmbH Adalperstr. 22 85737 Ismaning

Programm

Donnerstag, 13.8.1998

21.00 **ANNA BOLEYN**

Deutschland 1920
von Ernst Lubitsch
Rekonstruierte Fassung
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Vorfilm **EBERT BEI ANNA BOLEYN**

Deutschland 1920
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

Freitag, 14.8.1998

21.00 **DIE VERLORENE WELT**

USA 1925
von Harry O. Hoyt
Deutsche Erstaufführung der
rekonstruierten und viragierten Fassung
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Christian Roderburg (Percussion)

23.00 **LAUREL & HARDY
COMEDIES**

Restaurierte Originalfassungen

YOU'RE DARN TOOTIN'

USA 1928
von Edgar L. Kennedy
Begleitet von Christian Roderburg und
dem Düsseldorfer Schlagzeugensemble

THE FINISHING TOUCH

USA 1928
von Clyde Bruckman
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

BIG BUSINESS

USA 1929
von James Wesley Horne
Begleitet von Günter A. Buchwald
(Violine)

Samstag, 15.8.1998

21.00 **STREIK**

UdSSR 1924
von Sergej M. Eisenstein
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

23.00 **DIE FRAU JENER NACHT**

Japan 1930
von Yasujiro Ozu
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Fassung
Begleitet von Günter A. Buchwald
(Flügel und Violine)

Sonntag, 16.8.1998

21.00 **DIE FREUDLOSE GASSE**

Deutschland 1925
von Georg Wilhelm Pabst
Rekonstruierte und viragierte Fassung
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Vorfilm **INFLATION**

Deutschland 1927/28
von Hans Richter
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)



DIE FRAU JENER NACHT (1930)

Dienstag
25. August 98
15:05 bis 18:00
WDR 3 Musikpassagen

» **FilmMusik**

u.a. **F E L L I N I**
 »Orchesterprobe«
 Moderation: Henning Venske

Henning Venske wird am
 18. August die Einführung
 zum Bonner Sommerkino
 moderieren.

WDR 3 Hörer-Telefon 0180 5678 333
 WDR 3 im Internet: www.wdr.de
 WDR 3 UKW-Frequenz
 in der Kölner Bucht: 93,1 MHz
 WDR 3 ist auch über Kabel
 und Satellit zu empfangen

WDR 3. Das Kulturereignis

Programm

Montag, 17.8.1998

21.00 DER SONDERLING
 Deutschland 1929
 von Walter Jerven
 Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Vorfilme HE DONE HIS BEST
 USA 1926
 von Charles Bowers, Harold L. Muller

NOW YOU TELL ONE
 USA 1926
 von Charles Bowers, Harold L. Muller

MANY A SLIP
 USA 1927
 von Charles Bowers, Harold L. Muller
 Deutsche Erstaufführung der
 restaurierten Fassungen
 Begleitet von
 Marius Ruhland (Flügel)

Dienstag, 18.8.1998

21.00 KINDERGESICHTER
 Frankreich/Schweiz 1923
 von Jacques Feyder
 Deutsche Erstaufführung der
 rekonstruierten und viragierten Fassung
 Begleitet von Günter A. Buchwald
 (Flügel und Violine)

Vorfilm DIE REISE DURCH DAS UNMÖGLICHE
 Frankreich 1904
 von Georges Méliès
 Handkolorierte Fassung
 Begleitet von Günter A. Buchwald
 (Flügel und Violine)

Mittwoch, 19.8.1998

21.00 DER WANDERSCHAUSPIELER
 Japan 1934
 von Yasujiro Ozu
 Deutsche Erstaufführung der
 restaurierten Fassung
 Begleitet von Günter A. Buchwald
 (Flügel und Violine)

Vorfilm EINE FRAU GING VORÜBER
 Frankreich 1928
 von René Jayet
 Deutsche Erstaufführung der
 restaurierten und viragierten Fassung
 Begleitet von Günter A. Buchwald
 (Flügel und Violine)

Donnerstag, 20.8.1998

21.00 ALRAUNE
 Deutschland 1927
 von Henrik Galeen
 Deutsche Erstaufführung der
 rekonstruierten Fassung
 Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Vorfilm DR. PYCKLE AND MR. PRIDE
 USA 1925
 von Harry Sweet
 Premiere der rekonstruierten Fassung
 Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

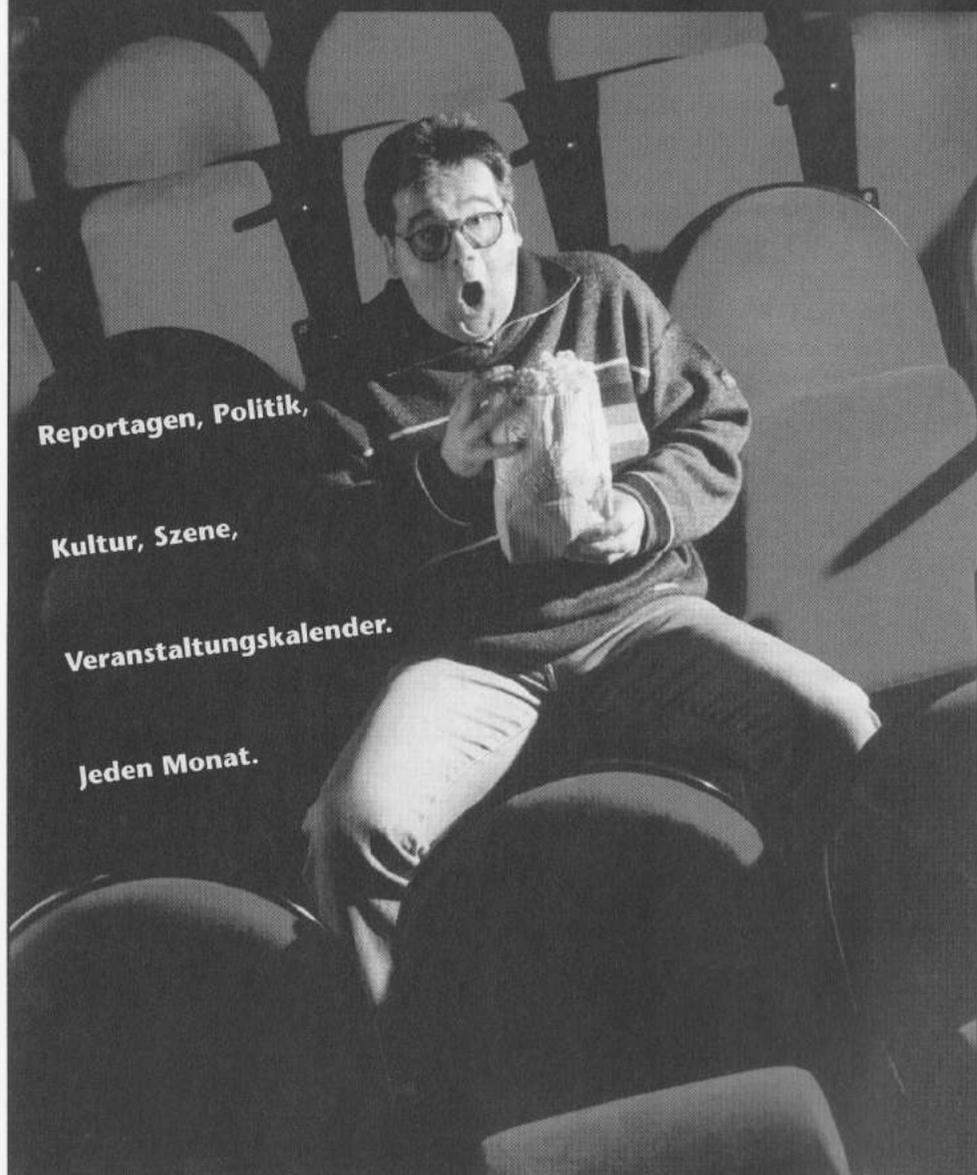


DR. PYCKLE AND MR. PRIDE (1925)



Schnüß

DAS BONNER STADTMAGAZIN



Reportagen, Politik,

Kultur, Szene,

Veranstaltungskalender.

Jeden Monat.

4 WOCHEN BONN · MUSIK · KINO · KUNST · THEATER

Programm

Freitag, 21.8.1998

21.00 **CHANG: A DRAMA OF THE WILDERNESS**

USA/Thailand 1927
von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack
Restaurierte Fassung
Begleitet von Werner Loll (Flügel), Peter Weise (Percussion), Heribert Kroll (Holzblasinstrumente)

23.00 **DER LETZTE MOHIKANER**

USA 1920
von Maurice Tourneur und Clarence L. Brown
Deutsche Erstaufführung der restaurierten und viragierten Fassung
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel) und Christian Roderburg (Percussion)

Samstag, 22.8.1998

21.00 **JAHRMARKT DER LIEBE**

Großbritannien 1927
von Maurice Elvey und Victor Saville
Deutsche Erstaufführung der restaurierten Fassung
Begleitet von Richard McLaughlin (Flügel) und Christian Roderburg (Percussion)

23.00 **GESCHLECHT IN FESSELN**

Deutschland 1928
von Wilhelm Dieterle
Deutsche Erstaufführung der rekonstruierten Fassung
Begleitet von Werner Loll (Flügel) und Heribert Kroll (Holzblasinstrumente)

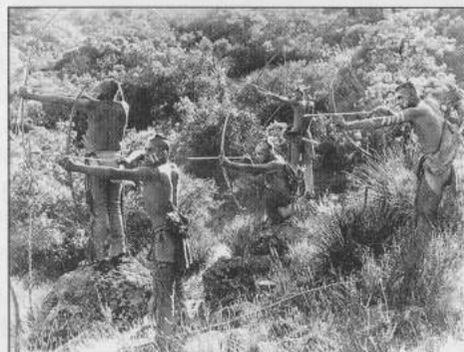
Sonntag, 23.8.1998

21.00 **DOWNHILL**

Großbritannien 1927
von Alfred Hitchcock
Deutsche Erstaufführung der viragierten Fassung
Begleitet von Werner Loll (Flügel)

Vorfilm **DER UNTERGANG DER TITANIC**

oder
IN NACHT UND EIS
Deutschland 1912
von Mime Misu
Premiere der rekonstruierten und viragierten Fassung
Begleitet von Werner Loll (Flügel)



DER LETZTE MOHIKANER (1920)

PIANO RUMLER

MEISTERBETRIEB



STEINWAY & SONS

SCHIMMEL
PIANOS

pfeiffer

ETERNA
von YAMAHA

SEILER



YAMAHA



VERKAUF
MIETKAUF
VERMIETUNG
REPARATUR
STIMMUNG

53227 Bonn · Königswinterer Straße 113 · Tel. (02 28) 46 88 46

Kino in der Brotfabrik

BONNER KINEMATHEK e.V.

Wir zeigen im Kino in der Brotfabrik:

Jeden Monat neue und alte Filme aus aller Welt in ungekürzten Originalfassungen

Wir verleihen an andere Kinos und Filmmuseen:

Stummfilmkomödien mit Chaplin, Chase, Davidson, Bowers, Laurel & Hardy, Normand, Arbuckle, Lloyd u.a., Klassiker der Filmgeschichte, 3-D-Filme, Farbfilme aus der Frühgeschichte des Kinos, Deutsches Nachkriegskino, Horrorfilmklassiker, Zeichentrickfilme, Frühwerke von Ingmar Bergman, Musicals mit Fred Astaire

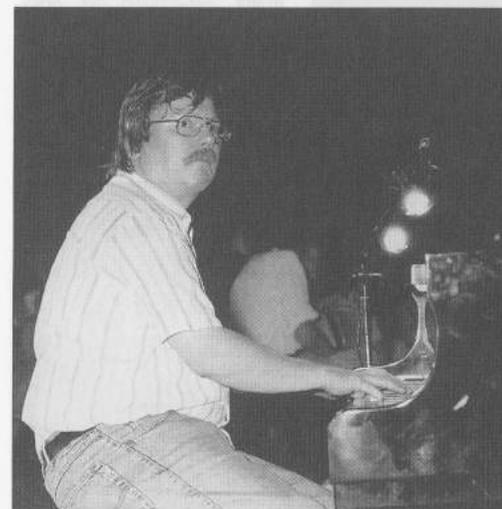
Wir suchen für unser Archiv:

Alte und neue Filmkopien im 16mm- oder 35mm-Format zur Ergänzung unserer Sammlung und als Grundlage für Restaurierungs- oder Rekonstruktionsprojekte

Bonner Kinemathek, Kreuzstr. 16, D-53225 Bonn-Beuel, Fax: 02 28 / 46 47 67
Telefon: Kino 02 28 / 47 84 89, Verleih 02 28 / 47 85 68, Archiv 02 28 / 46 97 21

Die Musiker

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 Chimeras«, mit der er auf internationalen Filmfestivals in Großbritannien, Italien und Deutschland aufgetreten ist.



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. Bärenz ist ein exzellenter Improvisateur, der auch Originalpartituren bearbeitet und zeitgenössische Motivkompilationen verwendet.



Christian Roderburg, seit 1978 freiberuflicher Marimba- und Schlagzeugsolist, spielt im »Düsseldorfer Schlagzeugensemble«, in Kammerensembles für Neue Musik und in Symphonieorchestern. Im Duo mit Joachim Bärenz begleitet er seit 1985 auch Stummfilme. Mehrere CD-Produktionen mit Werken für Marimba-Solo (Suiten von J. S. Bach und neue Kompositionen) und für Schlagzeugensemble. Beim Bonner Sommerkino tritt er mit dem **Düsseldorfer Schlagzeugensemble** auf und spielt zusammen mit **Joachim Bärenz** und **Richard McLaughlin**.

Die Musiker



Aljoscha Zimmermann, Professor an der Hochschule für Musik in München, studierte an der Musikschule und am Staatlichen Konservatorium in Riga. Bevor er sich 1988 der Stummfilmmusik zuwandte, hatte schon eine lange Karriere als Pianist und Orchesterleiter hinter sich. Er ist seit Jahren Gast des Bonner Sommerkinos und spielt sowohl überarbeitete Originalmusiken als auch eigene Kompositionen, die er in Kinematheken, Konzertsälen und auf Festivals im In- und Ausland präsentiert.

Seine Tochter **Sabrina Zimmermann**, Stipendiatin des Royal College of Music in London und erfolgreiche Teilnehmerin verschiedener Wettbewerbe und Meisterklassen, spielt Violine und tritt zusammen mit ihrem Vater auf.

NEUMANN & MÜLLER

Veranstaltungstechnik

Kaiserswerther Straße 49
40882 Ratingen
☎ (0 21 02) 1 40 50
FAX (0 21 02) 2 75 87

München:
☎ (0 89) 50 03 61-0
FAX (0 89) 50 11 83

Stuttgart:
☎ (07 11) 3 46 20 03
FAX (07 11) 3 46 19 60

Dresden:
☎ (03 51) 80 078-0
FAX (03 51) 82 47 18-8

Hamburg:
☎ (0 40) 25 40 49-0
FAX (0 40) 25 40 49-20

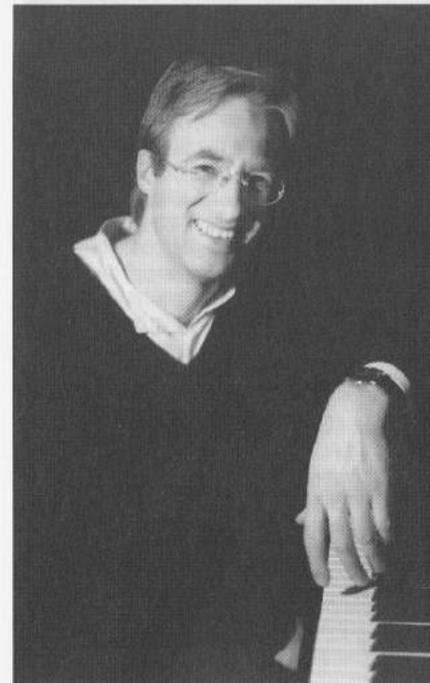
*Tonausstatter
des Bonner
Sommerkinos*

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. Dabei schreibt er auch Partituren, die er mit seinem Trio oder Sextett auführt. In Bonn spielt er zusammen mit **Peter Weise** (Schlagzeug) und **Heribert Kroll** (Klarinette, Querflöte, Saxophon), die beide über Erfahrungen in Jazz-Orchestern sowie Theater, Rundfunk- und Fernseharbeit verfügen.

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 Brothfabrik in Bonn und auf Filmfestivals bereits Stummfilme begleitet, zuletzt *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* mit Lon Chaney, *METROPOLIS* von Fritz Lang und Chaplins *SHOULDER ARMS*.



Günter A. Buchwald, freischaffender Stummfilmmusiker, feiert dieses Jahr sein 20. Leinwandjubiläum. Zu mehr als 600 kurzen und langen Stummfilmen lieferte er bislang den Kinton. Er ist Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Freiburg und Gastdozent am Filmwissenschaftlichen Seminar der Uni Zürich. Seine Komposition für *DAS MÄDCHEN SUMIKO* (Japan 1930) wurde bereits von mehreren Orchestern in Europa und Japan aufgeführt. Als Dirigent arbeitet er derzeit mit dem Klarinettenisten Giora Feldman und dem Arditti-Streichquartett zusammen und bereitet mit dem Philharmonischen Orchester Freiburg eine rekonstruierte Musik Nicolai Krjukovs zum *PANZERKREUZER POTEMKIN* vor.



EBERT BEI ANNA BOLEYN
 Deutschland 1920
 Produktion:
 Messter Filmwoche
 Premiere: Oktober 1920
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 34 Meter,
 2 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

EBERT BEI ANNA BOLEYN

Gestern mittag machte der Reichspräsident Ebert mit einem stattlichen Gefolge Anna Boleyn seine Aufwartung. Der Repräsentant der Republik bei einer Königin, wenn auch bei einer historischen, bei der unglücklichen Gemahlin des 8. Heinrich von England.

In der Westminsterabtei fand die Trauung statt. Zu diesem Zwecke war auch der Reichspräsident der Einladung des Ufa-Konzerns nach ihrer grandiosen Filmstadt Tempelhof gefolgt. Mit größter Anteilnahme folgte er den Erklärungen, die ihm die Generaldirektoren Bratz und Davidson abgaben, und den Erläuterungen, die Meister Lubitsch als Herr von einem viertausend Köpfe zählenden Statistenheer machte. Im schlichten Arbeitsanzug, den Hals von keinem Kragen beengt, um die volle Gewalt der Stimme einsetzen zu können, häufig das Sprachrohr an den Lippen, stand dieser mit einigen Hilfsregisseuren und den Aufnahmeoperatoren auf einem hohen Holzstapel, auf einer Art Scheiterhaufen, der glücklicherweise nicht loderte, und gebot den Massen.

Ein Prestigefilm! Er soll dem Ausland zeigen, was die deutsche Filmindustrie für Fortschritte gemacht hat. Mit den Hauptdarstellern wechselte der Reichspräsident herzliche Worte. Eberts Erscheinen rief unter dem Statistenheer große Bewegung hervor.

(Lothar Knud Frederick, in: *Film-Kurier*, 1.10.1920)

Auf dem Tempelhofer Feld war große Bewegung. Heute sollte der Einzug in die Westminster-Abtei aufgenommen werden, und zu diesem Zweck hat man viertausend Arbeitslose in Kostüme gesteckt.

Auf seinem Gerüst stand wieder der Schreier, während die Hilfsregisseure hoch zu Roß die Masse in Bewegung zu bringen suchten. Der Krönungszug war eben zum ersten Mal bis zum Portal der Kirche heruntergeschritten, als mit Gefolge der Reichspräsident anrückte. Er stellte sich – man muß es zugeben – sehr bescheiden mit seinen Herren auf den Lehmhügel zu dem Genralstab der Ufa und sah wie einer der vielen Zuschauer neugierig auf das Bild. Die Arbeitslosen aber vergaßen, daß sie englische Bürger zur Zeit Heinrich VIII. sein sollten und erinnerten sich an das Elend des Alltags. Es bildeten sich Gruppen, es wurde getuschelt, und Lubitsch brüllte mehr als je. Die Hilfsregisseure bekamen rote Köpfe und zerrten an ihren Gäulen, so daß die Tiere nervös wurden, aber es half alles nichts: als der Krönungszug zurückkam und die Mengen nun durchs Tor der Stadt hineinfluten sollten, getrieben von der reitenden Garde des achten Heinrich, bildete sich vor dem Tor eine Kette von Menschen, die »Nieder Ebert!« riefen und keinen der Nachfolgenden durchließen. Die 4000 Menschen klumpten sich, und für heute mußten die Aufnahmen abgeschlossen werden.

Corinth setzte sich in das Auto zur Anna Boleyn, um nach Hause zu fahren. Am Tor drängten sich immer noch die Menschen, das Auto ruckte schrittweise vor. Doch als man in dem Kostüm der Boleyn die Schauspielerin erkannte, machte man Platz. Frauen, die bis zu dieser Sekunde gemurmelt und ihre Männer gegen Ebert aufgestachelt hatten, riefen: »Hoch, Henny Porten!«
 (Paul Eipper: *Ateliiergepräche mit Liebermann und Corinth*; München 1971)



ANNA BOLEYN
 Deutschland 1920
 Regie: Ernst Lubitsch
 Drehbuch: Hanns Kräly,
 Norbert Falk
 Kamera: Theodor Sparkuhl
 Darsteller: Henny Porten,
 Emil Jannings, Paul Hartmann,
 Aud Egede Nissen,
 Ludwig Hartau
 Produktion: Messter-Film
 GmbH, Berlin, und
 Projektions-AG Union, Berlin
 Premiere:
 3.12.1920 (Weimar)
 Archiv: Friedrich-Wilhelm-
 Murnau-Stiftung, Wiesbaden
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.683 Meter,
 110 Minuten (21 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

ANNA BOLEYN

ANNA BOLEYN ist *der* historische Film. Ich sah ihn zwei Stunden lang mit Vergnügen an. Der Film hat Spannung, Knappheit, Logik und Steigerung, und das Kulturhistorische ist weise dosiert. Lubitsch hat ihn mit souveräner Sicherheit dirigiert. Sicher wird dergleichen nur in Deutschland so tadellos inszeniert. Ich habe immer das Gefühl, bei Reinhardt wie bei Lubitsch, daß jetzt wir im Theater und Film die Vorzüge der alten militaristischen Epoche einheimen. Die Massenszenen können nur bei einem manövergeübten Volke so stramm durchgeführt werden. Aber Lubitsch ist mehr als ein Generalstabschef der Filmstatisterie. Das sieht man in den Einzelszenen, im besonderen in den Szenen mit der eigentlich kühlen, aber reizenden Egede Nissen. Jannings' Leistung als König Heinrich rechtfertigt künstlerisch sein langes Schweigen im Theater. Dies fressende, raubende, ... kitzelnde (ich wage es doch nicht, das richtige Attribut niederzuschreiben) Königstier ist ein Naturphänomen von unvergeßlicher Echtheit. Wie kindlich-tierisch das blöde Lachen der siegenden Bestie, wie düster die grollende Instinktivität des verletzten Bies!

Die Anna Boleyn der Henny Porten ist ergreifend in den reizend inszenierten Szenen im Wochenbett (Säuglinge und Hunde bleiben die unerreichten Filmdarsteller). Wenn sie sich über ihr kleines Wurm beugt, die blonde deutsche Mutter, noch geschwächt von der sanften Müdigkeit der Niederkunft, dann klopfen alle mütterlichen Herzen, also namentlich die der Männer, denn die Mütterlichkeit ist in diesem Zeitalter zu den Männern geflüchtet.

(Kurt Pinthus, in: *Das Tagebuch*, 31.12.1920)

Aus der langwierigen und langweiligen Staatsaktion, die zur Scheidung Heinrichs VIII. von seiner Gattin Katherina und zur Erklärung der anglikanischen Hochkirche führte, wird ein stürmischer Wirbel brutaler Leidenschaft und menschlicher Erbärmlichkeit. Aber welche Bilder voll kühner Schönheit und geladen von prickelnder Spannung holt diese Umdichtung aus dem Stoff heraus! Und wie weiß die Regie Ernst Lubitschs sie mit eigenstem Leben zu füllen. Wer hatte den reizenden Einfall mit der Schleppe, die sich beim Nahen des Königs in die Tür klemmt? Von wem stammt die Flitterwochenneckerei, wo der König zum Stickrahmen heranschleicht und der emsig Stickenden heimlich den Faden zerschneidet? Und wie hier in hundert reizvollen Bildern Manuscript und Regie sich verschwistern, so haben Phantasie und Meisterhand Massenszenen gestaltet, die unvergeßliche Eindrücke hinterlassen.

(*Der Film*, 18.12.1920)

In seinen Historienfilmen von 1919 und 20 zeigt Lubitsch, wie Herrschaftsverhältnisse intime Verbindungen eingehen mit den Strebungen der Libido. Emil Jannings als Heinrich VIII., der Ladykiller, ist die massive Verkörperung der Sinnenlust, die ihr Objekt ganz verzehrt und nach ständigem Wechsel verlangt. Heinrich verstößt Katherina und nimmt Anna Boleyn, dann nimmt er Jane Seymour und läßt Anna hinrichten. In strikter Befolgung des Lustprinzips zerstört er überkommene Bindungen (er bricht mit dem Papst) und ignoriert das Gesetz.

(Enno Paialas, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29./30.1.1972)



THE LOST WORLD
USA 1925
Regie: Harry O. Hoyt
Drehbuch: Marion Fairfax
Kamera: Arthur Edeson
Tricktechnik:
Willis H. O'Brien
Darsteller: Wallace Beery,
Bessie Love, Ed Malone,
Lewis Stone, Arthur Hoyt,
Margaret McWade,
Bull Montana
Produktion:
First National Pictures
Premiere: 2.2.1925
Archiv: George Eastman
House, Rochester
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 2.075 Meter,
101 Minuten (19 B/s)
Zwischentitel: englisch

DIE VERLORENE WELT

Dieser Film ist eine einzigartige Produktion, über die noch viel geredet werden wird, da sie einige Szenen enthält, die so furchterregend sind wie noch nichts anderes, was man auf der Leinwand sehen konnte. THE LOST WORLD besitzt zudem einen kräftigen Schuß Humor und eine gut ausgearbeitete Geschichte, die exzellent Spannung aufbaut.

Zu Beginn ist das Tempo des Films noch gemächlich, doch sobald die Expedition auf die lebenden Dinosaurier, Brontosaurier, Allosaurier und andere prähistorische Monster trifft, nimmt die Aufregung kein Ende mehr. (*The New York Times*, 9.2.1925)

THE LOST WORLD ist in erster Linie die Arbeit des besessenen Tricktechnikern Willis O'Brien und des wunderbaren Kameramannes Arthur Edeson. Die Handlung, die Liebesgeschichte und der dramaturgische Aufbau des Filmes sind nicht so wichtig und interessieren vornehmlich deshalb, weil so viele erfreuliche und talentierte Schauspieler mitwirken – Lewis Stone als englischer Gentleman, der Bessie Love an den Zeitungsreporter Lloyd Hughes verliert, Wallace Beery als unerschrockener Professor Challenger, der die Expedition anführt, und ein kaum erkennbarer Bull Montana als Affenmensch. Wesentlich spektakulärer und aufregender sind die herausragenden Trickaufnahmen von O'Brien: Die wilden Kämpfe zwischen Brontosauriern, Dinosauriern und anderen Monstern, alle äußerst lebendig in ihren Bewegungen und mit erstaunlich menschlichem Mienenspiel und Augenrollen, und natürlich die brillant konstruierte Episode mit dem Amok laufenden Brontosaurus in den Straßen von Lon-

don. Hinter einigen dieser Effekte muß eine unglaubliche Arbeit gesteckt haben, insbesondere die panische Flucht einer ganzen Herde von Monstern während eines (rot getönten) Vulkanausbruchs. THE LOST WORLD ist der »Großvater« aller »Monster«-Thriller – und teilt sich zusammen mit KING KONG den ersten Platz in diesem Genre.

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

Wer einmal eine der fragmentarischen Kopien dieser frühen filmischen Saurier-Expedition mit Willis O'Briens berühmten Stop-Motion-Animationen gesehen hat, wird sie im Vergleich zu dessen späterem KING KONG eher als achtbare Fingerübung eingeschätzt haben. Mit Hilfe einer Kopie aus dem Prager Filmarchiv gelang es dem George Eastman House in Rochester, den Film annähernd zu vervollständigen. Wenn nun in verschwenderischen Totalen ein rundes Dutzend urzeitlicher Echschen zugleich seinem geruhensamen Tagewerk nachgeht, verliert sich der Blick für die leichten Unebenheiten des Puppentricks. Die Animationen nehmen jetzt so breiten Raum ein, daß aus dem »Kino der Attraktionen« lakonische Selbstverständlichkeit wird.

Unabhängig von allen Schauwerten gewinnt vor allem die Abenteuerdramaturgie in der neuen Fassung an Gewicht. Erst das hinzugewonnene Filmdrittel läßt das schillernde Typenensemble – angeführt von Wallace Beery als kauzigem Professor mit der Marotte, zweifelnde Journalisten erst einmal zu verprügeln – zu glaubhaften Charakteren werden. (*Daniel Kothenschulte, in: Film-Dienst 24/1997*)



YOU'RE DARN TOOTIN'
USA 1928
Regie: Edgar L. Kennedy
Supervision: Leo McCarey
Kamera: Floyd Jackman
Darsteller: Stan Laurel,
Oliver Hardy, Otto Lederer,
Agnes Steele, Christian
Frank, Chet Brandenburg
Produktion: Hal Roach,
Los Angeles
Premiere: 21.4.1928
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 622 Meter,
23 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: englisch

THE FINISHING TOUCH
USA 1928
Regie: Clyde Bruckman
Supervision: Leo McCarey
Kamera: George Stevens
Darsteller: Stan Laurel,
Oliver Hardy, Edgar L. Kennedy,
Dorothy Coburn,
Sam Lufkin
Produktion: Hal Roach,
Los Angeles
Premiere: 25.2.1928
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 587 Meter,
22 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: englisch

BIG BUSINESS

USA 1929
Regie: James Wesley Horne
Supervision: Leo McCarey
Kamera: George Stevens
Darsteller: Stan Laurel,
Oliver Hardy, James Finlayson,
Tiny Sandford,
Lyle Tayo
Produktion: Hal Roach,
Los Angeles
Premiere: 20.4.1929
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 529 Meter,
20 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: englisch

LAUREL & HARDY COMEDIES

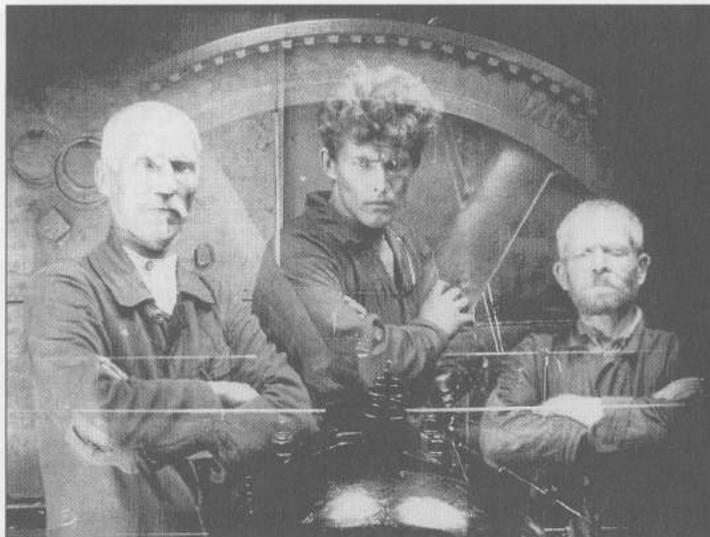
Das Spezifische der komischen Technik von Laurel und Hardy sind komische Elemente, die auf langsamen *tempi* aufbauen, eine Technik, die ganz dem Geist der langsamen und eher psychologischen Roach-Schule entsprechen. Stan Laurel, häufig Co-Autor der Filme, hat keinen geringen Anteil an der Entwicklung dieser Technik. Das *double take* beruht darauf, daß einer, der betroffen oder getroffen ist, es zunächst nicht merkt und erst nach einer Art Schrecksekunde reagiert, aber dafür um so heftiger. Das *lade away* funktioniert eher umgekehrt: einer reagiert heftig, wie vom Blitz gerührt (möglichweise nach einem *double take*), und die Reaktion klingt langsam ab, um zu einer Gegenreaktion überzuleiten. Eine Folge solcher Ereignisse baut dann eine typische *slowburn*-Szene langsamer Eskalation auf. Beliebte Partner solcher Szenen sind der stets Gift und Galle spuckende Polizist Edgar Kennedy und der Besitzbürger James Finlayson, der mit dem Charme einer Ammoniakflasche offene Rechnungen präsentiert und mit Genugtuung Hypotheken für verfallen erklärt. Es erfolgt aufgrund unglücklicher »Zufälle« irgendeine Insultation, worauf eine »Wiedergutmachung« zu folgen hat, was wiederum eine solche nach

sich zieht usw. Durch die Form des Ausgleichs wird nichts besser, sondern alles schlimmer. Zudem sind Laurel und Hardy Gerechtigkeitsfanatiker borniertester Natur: Hat man etwas ausgefressen, so muß man mit Duldermiene die »Strafe« über sich ergehen lassen. Soweit die erste, für Laurel und Hardy spezifische Stufe.

Die zweite Stufe ist dann der Umschlag aus dem sadomasochistischen *slowburn* in eine offene, unverhohlene Abreaktion des zu ertragenden Zwangs, wie z.B. die Sahnertenschlachten in bester Slapstick-Tradition. Dies ist dann ganz im Gegensatz zur ersten Stufe nicht mehr langsam auskosten, sondern von einem explosiven und innerhalb der Tradition des Slapsticks nicht mehr überbotenen Ausmaß.

Dem *slowburn* wie den darauffolgenden gewalttätigen Explosionen liegt ein mechanisches Aufblasen der Situationen, eine rein quantitative Steigerung zugrunde. Es handelt sich um eine Art unendlicher Progreß, in dem Ursache und Wirkung verwischt sind, zusammengefallen, in dem nur dargestellt wird, jede Möglichkeit einer Aufklärung getilgt ist.

(*Thomas Brandlmeier: Filmkomiker – Die Errettung des Grottesken; Frankfurt 1983*)



STATSCHKA
UdSSR 1924
Regie: Sergej M. Eisenstein
Drehbuch: Walerian Pletnjow, Sergej M. Eisenstein, Iwan Krawtschunowski, Grigori Alexandrow
Kamera: Eduard Tissé
Darsteller: Maxim Schtrauch, Grigori Alexandrow, Michail Gomorow
Produktion: Goskino, Moskau, und Proletkult, Moskau
Premiere: 28.4.1925
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.914 Meter,
93 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: russisch mit Übersetzung

STREIK

Das ist ein enormes Ereignis in der sowjetischen, russischen und Weltkinematografie. Die Leinwände der Sowjetunion haben noch nie einen wichtigeren Film gesehen, weder durch seine ideologische Bedeutung noch durch seine formalen Qualitäten.

(Kino Gazeta, 17.3.1925)

STREIK berichtet, was der Titel verspricht. In einer vorrevolutionären Fabrik gärt es. Von der Fabrikleitung beauftragte Spione überwachen die Arbeiter. Als ein verzweifelter Arbeiter Selbstmord begeht, bricht der Streik los.

Trotz seines ernsten Themas ist STREIK ein Film voller Jugendfrische, überschäumender Erfindungslust und sogar voller Humor. Allenhalben meint man noch, die Proletkult-Bühne und ihren Zirkusstil zu spüren. So werden die Polizeispitzel mit verschiedenen Tieren verglichen und in skurrilen Verkleidungen vorgeführt, die man sogleich durchschaut. Für ihre Provokationen bedient sich die Polizei einer Armee der Unterwelt, die in Tonnen haust, akrobatische Kunststücken vollführt und geradewegs aus der »Dreigroschenoper« entsprungen scheint. Häufig bedient Eisenstein sich des Ausdrucksmittels der Metapher: so in der berühmt gewordenen Schlußsequenz, die die Niedermetzlung der Arbeiter mit Aufnahmen von der Abschachtung eines Ochsen vermischt. Hier fand Eisensteins Theorie von der Montage der Attraktionen Anwendung: Aus der Kollision zweier Bilder ging eine neue, schockartige Erkenntnis hervor.

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

Für Eisenstein war das Konzept des Zusammenpralls ein künstlerischer Ausdruck der marxistischen Dialektik – der Bewegung der Natur von These zu Antithese zu Synthese. Es steht auch für die Untergrabung der objektiven Realität und die Verunsicherung des gutgläubigen Zuschauers, der durch die Manipulationen des Regisseurs auf neue Ebenen des Verständnisses emporgehoben wird. In STREIK wird diese Betonung des »Zusammenpralls« in nahezu jeder seiner Tausenden von Einstellungen angewendet, mittels technischer Tricks wie Verändern der Größe des Bildes innerhalb des Bildrahmens, ungewohnte Überblendungen und Iris-Effekte (sogar bis zur Kombination der beiden letzteren), Aufteilung der Leinwand in mehrere Bildflächen, Zeillupe und Rückwärtsgang, unerwartete Kamerabewegungen und -blickwinkel, Doppelbelichtung, Verwendung von Masken fürs Ver- und Aufdecken von Teilen des Bildes, plötzliches Eindringen von Gegenständen und Rändern ins Bild, Einführung neuer Schauplätze und/oder Figuren ohne vorgängige Erklärung. Sogar die überall eingestreuten Zwischentitel bilden einen Teil der Montage, denn deren Wortlaut, Typographie, Dauer und Stellung (von Eisenstein genau vorgeschrieben) sind in den Rhythmus des Films einbezogen. Überall visuelle Manipulation, die den Zuschauer in einen Zustand dauernder psychischer Spannung versetzen soll.

Dieses Jugendwerk – frei, übermütig, leidenschaftlich, voller »Fehler« – enthüllt ein Genie, das in einem überströmenden Exzeß von Phantasie eine neue Sprache erforscht. (Amos Vogel: Film als subversive Kunst; St. Andrä-Wörtern 1997)



SONO YO NO TSUMA
Japan 1930
Regie: Yasujiro Ozu
Drehbuch: Kogo Noda, nach der Kurzgeschichte »Von Neun bis Neun« von Oscar Shigall
Kamera: Hideo Mohara
Darsteller: Tokihiko Okada, Emiko Yagumo, Mitsuko Ichimura, Togo Yamamoto, Tatsuo Saito, Chishu Ryu
Produktion: Shochiku Kamata Studio, Tokyo
Premiere: 6.7.1930
Archiv: Shochiku, Tokyo
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.809 Meter,
66 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: japanisch mit englischen Untertiteln

DIE FRAU JENER NACHT

Shuji, ein Theaterdekorateur (zu Hause hat er lauter Plakate für Bühnenaufführungen und amerikanische Filme), bricht in eine Firma ein, um mit dem Geld seine schwerkranke Tochter zu retten. Er entkommt der Polizei mit Hilfe eines Taxis; dessen Chauffeur aber ist in Wirklichkeit der Polizeiinspektor Kagawa, der ihn zu Hause überführen will.

Der Film ist in zwei Teilen konstruiert. Der erste, der Einbruch, ist im Stil des amerikanischen Thrillers inszeniert, obwohl es dieses Genre in Japan noch gar nicht gab. Er setzt uns auf eine falsche Fährte: Die erste Szene spielt auf dem Kommissariat, wo die Beamten sich auf den Nachtdienst vorbereiten. Der Überfall, der unmittelbar anschließt, ist sehr abrupt gefilmt, und legt als Zentrum des Films das nächtliche Leben der Polizei fest.

Zwischen zwei Einstellungen der Verfolgungsjagd sehen wir, wie ein Arzt einer jungen Mutter mitteilt, das Leben ihrer Tochter stehe diese Nacht auf der entscheidenden Kippe, aber wir bringen diese Szene noch nicht so recht in Zusammenhang mit der Konfrontation zwischen Verbrecher und Polizei am anderen Ende der Stadt.

Das gelingt erst, als der Flüchtige den Doktor anruft, um zu erfahren, wie es seinem Kind geht, und angesichts der Ernsthaftigkeit seines Zustandes endgültig beschließt, nach Hause zu gehen. Die Atmosphäre der Nacht, wie plötzlich immer mehr Polizisten in den leeren Straßen auftauchen, das genügt, um eine Ereignisfolge, die uns bei Tageslicht in der Hektik der Großstadt burlesk vorgekommen wäre, in ein Gegeneinander gefährlicher Schatten zu verwandeln.

Der zweite Teil, eher kammerspielartig, ist noch erstaunli-

cher. Er konfrontiert Mayumi, die Mutter, und den Polizeibeamten, während Shuji bei seinem Kind wacht. Dieser Teil ist auf Grund seiner Handlungsumschwünge dynamischer: Kagawa entlarvt Shuji, verhaftet ihn und ... läßt sich von dem Paar »übertumpeln«.

(Stefan Braun / Fritz Göttler / Claus M. Reimer / Klaus Volkmer: Ozu Yasujiro; München 1981)

In seinem sechzehnten Film betrat Ozu wieder neues Terrain, um mit filmischen Gestaltungsmitteln experimentieren zu können.

Als Vorlage diente eine Kurzgeschichte, »Von Neun bis Neun«, die im März 1930 von der Zeitschrift »Shinseinen« (»Neue Jugend«) veröffentlicht worden war. Diese Vorlage vereinte zwei Hollywood-Genres: Den Kriminalreißer und das Familienmelodram. Wie schon in seinen früheren Filmen, nahm Ozu die Genremotive ernst: Der Überfall ist mit Spannung inszeniert, und er spielt mit den Emotionen, wenn Shuji von seiner Tochter Abschied nimmt. Er zitiert amerikanische Filme, dekoriert die Wohnung mit amerikanischen Filmplakaten und Sprüchen (»Two is company, three is a crowd«) und läßt den Polizisten Kagawa von Togo Yamamoto spielen, der in Hollywood-Filmen der Zwanziger Jahre häufig Gangster und Schurken gespielt hat.

Wäre da nicht Mayumis Kimono, könnte man aus der Inszenierung nicht ablesen, daß es sich um einen japanischen Film handelt.

(David Bordwell: Ozu and the Poetics of Cinema; London 1988)

**INFLATION**

Deutschland 1927/28
 Regie: Hans Richter
 Drehbuch und zeichnerische Gestaltung:
 Hans Richter
 Kamera: Charles Métais
 Produktion:
 Universum-Film AG, Berlin
 Premiere: 26.9.1928 (Berlin)
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 71 Meter,
 3 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

INFLATION

Wenn Hans Richter in seinem Film *INFLATION*, einem Alpdruck gleich, Banknoten zu Bergen aufeinander wirft und vermengt, wenn er Zahlen in unendlicher Reihe, leere Geschäftsregale, hungrige, verzweifelte Gesichter, Börsenkräche, Champagnergelage, Selbstmorde, Kurse, Geld und immer wieder Geld zeigt, dann stellt er im Wirbel der Montage weder einen folgerichtigen Vorgang noch eine gespielte Szene dar, die in Wirklichkeit vorkommen könnte. Aber auch keinen psychisch-konkreten Seelenzustand. Zu Begreifen, zu Gedanken gewordene innere Gesichter setzen sich hier zu Begreifen, zu Gedanken zusammen.

Aber selbst dieser Film hat ein Thema. Er erzählt von einem Zustand, den es nicht nur im Film gibt: von der Inflation. Auch Berlin existiert. Gibt es auch zwischen den Bildern des Films weder einen räumlichen noch einen handlungsmäßigen noch einen kausalen Zusammenhang, lediglich einen psychologischen, so drücken sie dennoch etwas aus, was geschehen ist.

(Béla Balázs: *Der Film*; Wien 1949)

Wenn man die Filme, die Richter in der Zeit von 1921 bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland machte, mehr als fünfzig Jahre nach ihrem Entstehen sieht, ist man wie betäubt von der Fülle ihrer schöpferischen Phantasie, von der Vorwegnahme vieler künstlerischer Lösungen, um die sich spätere Filmgenerationen erneut bemühen. Denn durch das Zeitgeschehen und die Irrfahrten der nicht einmal immer vollständig erhaltenen Frühwerke des Avantgarde-Films hat sich für viele junge Filmschöpfer die Not-

wendigkeit ergeben, ganz von vorn anzufangen, da sie die Leistungen der Filmpioniere nicht kennen. Richter hat eine Filmform entwickelt, die er den essayistischen Film nennt und die die Möglichkeiten des reinen Dokumentarfilms mit denen des experimentalen Films verbindet. Im Film-Essay kann die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar werden, man kann »frei in Raum und Zeit springen: von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser zu Spielszenen; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden läßt.« (Richter, 1940)

In seinem ersten Film-Essay, *INFLATION* (1928), interpretierte Richter Tatsachen, indem er abstrakte Formen, Symbole und tragikomische Effekte mischte. Das Leitmotiv dieser kurzen rhythmischen Bildfolge aus den Inflationsjahren war das Dollar-Zeichen als Gegensatz zu der Unzahl der Nullen auf deutschen Banknoten. Eine eindrucksvolle, schnelle Sequenz zeigte ohne Text die Verwandlung eines großbürgerlichen Zeitungslers in einen Bettler.

Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten verwies die filmische Avantgarde, wie Richter es formulierte, »auf den ehrenvollen Platz an die Seite der entarteten Kunst«. Richter ging in die Emigration und versuchte in den folgenden Jahren immer wieder, den »alten Widerspruch zwischen der sozialen Verpflichtung des Films und dem künstlerischen Anliegen der Avantgarde zu überbrücken.« (Erwin Leiser, in: *Barbara Volkman / Rose-France Raddatz (Red.): Hans Richter 1888–1976*; Berlin 1982)

**DIE FREUDLOSE GASSE**

Deutschland 1925
 Regie: Georg Wilhelm Pabst
 Drehbuch: Willy Haas,
 nach einem Roman von
 Hugo Bettauer
 Kamera: Guido Seeber, Curt
 Oertel, Walter Robert Lach
 Darsteller: Asta Nielsen,
 Greta Garbo, Werner Krauß,
 Einar Hanson, Henry Stuart,
 Valeska Gert, Jaro Fürth
 Produktion: Solar-Film-
 Produktion GmbH, Berlin
 Premiere: 18.5.1925 (Berlin)
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 3.235 Meter,
 145 Minuten (19 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

DIE FREUDLOSE GASSE

Das ist schauspielerisch einer der schönsten Filme, mit einer ausgezeichneten Regie (G. W. Pabst) und einer wundervollen Besetzung. Er erzählt von der Inflationszeit in Wien, es könnte genau so gut Berlin sein; eine Reihe unbestechlich gesehener und haarscharf geöffneter Bilder: die arme Gasse, mit hohlen Gesichtern, der üppige Fleischerladen, Luxus und Jammer nebeneinander, Treiben in Amüsierhäusern, Pelze und Seide, Dämchen und alte Weiber, der Dollarzauber, die Giganten der Inflation: Amerikaner, Hotels und Tanzlokale. Das alles ist von vortrefflichen Schauspielern dargestellt. (*Berliner Tageblatt*, 20.5.1925)

Armut und Reichtum, Tugend und Sünde – alle Gegensätze der Kolportage schließen sich zu einer Bildfolge zusammen, die drohend und unheimlich die Geschichte der letzten Jahre erzählt. Asta Nielsen spielt ein Proletariemädchen, Liebende und Dirne: Erschütternd das maskenhafte Anlitz, erschütternd die Starre, erschütternd die Aufhellung der Züge – die wundervollste Filmleistung der Nielsen seit Jahren. Werner Krauß als Fleischer: ordinär, frech, geil, vom Humor der Shakespearischen Mörder. Greta Garbo, wenn sie auch nicht »spielt«, mit herrlichen edlen, traurigen Zügen, Jaro Fürth, physiognomisch ausgezeichnet als Wiener Hofrat. Valeska Gert – grotesk als Kupplerin, Henry Stuart – in guter Haltung als falscher Mörder. Einar Hanson als amerikanischer Offizier, Hertha von Walther als junge Mutter – ein Film des Stoffes, des Manuskripts, der Regie, der Schauspielkunst, der Physiognomien. (Herbert Ihering, in: *Berliner Börsen-Courier*, 22.5.1925)

Die Geschichte dieses Films ist eine Geschichte der Verstümmelung durch die internationale Filmzensur – eine Geschichte, die mit dem Gutachten der Berliner Film-Oberprüfstelle vom 29. März 1926 beginnt und sich in nahezu allen Ländern forsetzt, in deren Kinos *DIE FREUDLOSE GASSE* gezeigt wird; besonders zerstörerisch verfährt man mit dem Film in Frankreich (Kürzung der Originalkopie um 600 m), England (wo er zeitweise ganz verboten ist), in den USA und in der Sowjetunion. Heute kümmern sich Mitarbeiter der internationalen Archive um die mühsame Rekonstruktion eines Films, den moralbeflissene Regierungsbeamte früherer Jahrzehnte nicht minder penibel zerstört haben. Solange ihre Arbeit nicht abgeschlossen ist, wird auch kein »abschließendes« Urteil über *DIE FREUDLOSE GASSE* möglich sein. Der Film habe »den journalistischen Versuch gemacht, die böseste Filmromantik durch sachliche Berichterstattung über aktuelle Tatsachen von gestern und vorgestern zu ersetzen – und er hat Erfolg gehabt«, schreibt sein Drehbuchautor Willy Haas noch im Februar 1926 in der »Literarischen Welt«. Wenig später, nach den Eingriffen der Film-Oberprüfstelle, konstatiert er lapidar: »Der Film ist ruiniert.« (Klaus Kreimeier, in: *Wolfgang Jacobsen (Hg.): G. W. Pabst; Berlin 1997*)

Inzwischen sind die Rekonstruktionsarbeiten des Filmmuseums München abgeschlossen, dem Film fehlen zu seiner ursprünglichen Länge von 3.738 Meter »nur« noch 500 Meter (gut 20 Minuten), die nach jetzigem Wissensstand als verloren gelten müssen.

**HE DONE HIS BEST**

USA 1926
Regie: Charles Bowers,
Harold L. Muller
Drehbuch: Charles Bowers,
Harold L. Muller, Ted Sears
Darsteller: Charles Bowers
Produktion:
R-C Pictures Corp.
Copyright: 4.10.1926
Archiv: Lobster Films, Paris
Farbe: schwarzweiß
Länge: 459 Meter,
19 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: französisch
mit Übersetzung

NOW YOU TELL ONE

USA 1926
Regie: Charles Bowers,
Harold L. Muller
Drehbuch: Charles Bowers,
Harold L. Muller, Ted Sears
Darsteller: Charles Bowers
Produktion:
R-C Pictures Corp.
Copyright: 27.12.1926
Archiv: Lobster Films, Paris
Farbe: schwarzweiß
Länge: 497 Meter
21 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: französisch
mit Übersetzung

MANY A SLIP

USA 1927
Regie: Charles Bowers,
Harold L. Muller
Drehbuch: Charles Bowers,
Harold L. Muller, Ted Sears
Darsteller: Charles Bowers,
Corinne Powers, Ricca
Allen, Eddie Dunn, Kolin
Kelly, Con MacSunday
Produktion:
R-C Pictures Corp.
Copyright: 24.1.1927
Archiv: Lobster Films, Paris
Farbe: schwarzweiß
Länge: 314 Meter
14 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: französisch
mit Übersetzung

CHARLES BOWERS COMEDIES**HE DONE HIS BEST**

Charlie Bowers, der in Hollywood einen guten Namen als Trick-Kameramann hat, spielt in diesem von ihm gedrehten Film auch den Charlie selber. Man muß diese überwältigend komische Angelegenheit mit dem automatischen Restaurant gesehen, muß den armen Charles beobachtet haben, wie er seinen Hochzeitskuchen backt und dann zusehen muß, wie ein anderer seine geliebte Betty heiratet. Die Trickaufnahmen der eingepflanzten Erbse, die wächst, aufblüht, Frucht setzt und endlich eine Kilodose eingemachte Erbsen zeigt, ebenso das Tischdecken sind ganz verblüffend gemacht.

Man ist gespannt auf die anderen Filme dieser FBO-Serie.
(Reichsfilmbblatt 10/1927)

NOW YOU TELL ONE

Eine ganz wundervolle Groteske mit Charly Bowers. So voll köstlicher Tricks, daß man sie gleich zweimal ansehen möchte. Die unglaublichsten Einfälle! Charly hat einen Wundersaft erfunden, der die tollsten Dinge wachsen läßt, Wunderdinge photographischer Tricktechnik. Er verliebt sich in ein Farmerädchen, deren Farm von Mäusen

tyrannisiert wird. Selbst die Katze haben diese Mäuse mit niedlichen kleinen Pistolen lahm geschossen. Aus einer Kreuzung von Löwenzahn und Weidenkätzchen zaubert er nun Legionen von tüchtigen Katzen hervor, die mit der Mäuseplage aufräumen. Zum Dank begehrt Charly das Farmerädchen zum Weibe und wird von ihrem vermeintlichen Vater verprügelt, dieweil dieser ihr Gatte ist. Selbst der Club der Lügner, in dem er diese Geschichte erzählt, glaubt sie ihm nicht.

(Reichsfilmbblatt 16/1927)

MANY A SLIP

In diesem seinem sechsten Film versucht Bowers einen Preis zu gewinnen, der für die Erfindung einer Chemikalie ausgesetzt wurde, die Bananenschalen rutschfest macht. Im Verlauf seiner Forschungen erhalten wir Einblick in all die anderen Projekte, an denen der Erfinder arbeitet.

Mir tut jeder Kinogänger leid, der nicht vor Lachen über diesen herrlichen Non-sense vom Stuhl fällt. MANY A SLIP ist einer der komischsten Filme seiner Art, die ich seit langem gesehen habe!
(Paul Thompson, in: Motion Picture News, 21.1.1927)

**DER SONDERLING**

Deutschland 1929
Regie: Walter Jerven
Drehbuch: Walter Jerven
Kamera:
Hans Karl Gottschalk
Darsteller: Karl Valentin,
Liesl Karlstadt, Truus van
Allen, Ferdinand Martini,
Heinz Koenecke, Gustl
Stark-Gstettenbauer, Otto
Welte, Hella Helios
Produktion: Union-Film
Co. mbH, München
Premiere:
28.12.1929 (München)
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2.490 Meter,
88 min (24 B/s)
Zwischentitel: deutsch

DER SONDERLING

Die Musik intoniert: Solang der alte Peter; das Publikum räuspert sich animiert; dann teilt sich der Vorhang, und wir sehen einen schmalen Buckel, über einen mit Briefmarken übersäten Tisch gekrümmt, weiter zwei lange Ohren, eine Karloffelnase gesellt sich dazu, zwei endlose Storchbeine werden sichtbar; das Ganze ist der stellenlose Schneidergeselle Karl Valentin, im Nebenberuf eifriger Briefmarkensammler. Es passiert sofort ein Unglück. Der Beschäftigte stützt sich versehentlich mit dem Ellbogen auf die offene Leimtube, worauf die klebrige Flüssigkeit fröhlich in den Briefmarkenhaufen hineinläuft und die kostbaren Dingerchen in einen pappigen Papierknäuel verwandelt. Schon sind wir mitten darin in einem blühenden Blödsinn, der uns eineinhalb Stunden lang in kindliche Heiterkeit versetzt. Ergötzlich die Situationen, in die dieser seltsame Lange gerät, an dem jede Vernunft abgeleitet wie Hände an Glas. Ergötzlich noch, wie er sich darin jeweils verhält, denn daß er todsicher anders handelt, als wir es würden und selbst wie wir es nach den ersten zehn Minuten ihm zutrauen, wird uns bald klar. In dieses Mannes Kopf ist ein anderer Denkapparat eingebaut. Seine Uhr läuft rückwärts.

Der erste Valentin-Großfilm: Man zweifelte, ob dieser Künstler, zur Stummheit verurteilt, auf der Leinwand wirken würde. Nun wissen wir's. Das Experiment ist geglückt. Zwar filmt Valentin nicht vor dem Kurbelkasten, sondern spielt ganz wie auf der Bühne. Walter Jerven hat zusammen mit dem Kameramann Gottschalk einen Film gedreht, dem der Erfolg sicher ist. Eine an Überraschungen und urkomischen Situationen reiche Handlung. Gut gespielt und gut photogra-

phiert. Daß unter den Mitspielern Valentins prachtvolle Partnerin Liesl Karlstadt nicht fehlt, ist beinahe selbstverständlich. So verläßt man denn das Theater in bester Laune. Erst später freilich, wenn alle Ulkstimme verfliegen, kommt einem die Kunst dieses großen Komikers ganz zum Bewußtsein.

(Wilhelm Lucas Kristl, in: Münchener Post, 30.12.1929)

Sieht man von DER FEUERWEHRTROMPETER, der vermutlich für die Vorführung mit Ton bestimmt war und nur als ungeschnittenes Muster existiert, einmal ab, dann ist DER SONDERLING Karl Valentins letzter Stummfilm – und zugleich sein erster abendfüllender Spielfilm. Er scheint sich dabei seiner komischen Wirkung bereits traumhaft sicher zu sein, gleichzeitig indes wirkt er keineswegs darauf erpicht, die komödiantischen Aspekte seiner Rolle in den Vordergrund zu bringen. Sensibler, verwundbarer hat sich der sonst so störrische Komiker vielleicht in keinem anderen Film dargestellt. In der Mimik überaus zurückhaltend, erweckt er mit wenigen unerwarteten gestischen Kuriositäten den Eindruck des Absichtlichen; wenn Valentin da die Beine verschränkt, als wären sie die Schlangen des Laokoon, wenn er eine Jacke anzieht, als würde die sich dagegen zur Wehr setzen, sieht das aus, als wolle er ganz verstoßen seiner Umwelt eine Freude bereiten. So angewandt, wird Komik auch zur rituellen Handlung, mit der der Sonderling sein eigenes Überleben beschwört.

(Wolfgang Till (Hg.): Karl Valentin – Volkssänger? DADAist?, München 1982)



LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE

Frankreich 1904
 Regie: Georges Méliès
 Drehbuch: Georges Méliès
 Kamera: Michaut
 Darsteller: Georges Méliès, Fernande Albany, May de Lavergne, Jehanne d'Alcy
 Produktion: Georges Méliès
 Star-Films, Paris
 Premiere: 1904
 Archiv: Filmuseum München
 Farbe: handkoloriert
 Länge: 386 Meter,
 20 Minuten (16 B/s)
 ohne Zwischentitel

DIE REISE DURCH DAS UNMÖGLICHE

Das Grundmotiv der mehr abenteuerlichen Science-Fiction, die phantastische Reise, ist das Thema von LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE, wo ein Zug mit rasender Geschwindigkeit über eine Bergkuppe fährt, davonfliegt, in den weiten Himmel und darüber hinaus, ins All, dann zurückkehrt und im Meer landet, um schließlich wieder sicheres Land zu erreichen. Die Tricks, die Méliès anwandte, dienen weniger einer perfekten Illusion als einer Demonstration immer neuer, verblüffender mechanischer Möglichkeiten zur Darstellung von Bewegungen und Verwandlungen. Sie waren zum Teil in Méliès' eigenem Theater, dem »Théâtre Robert-Houdin«, ausprobiert oder vorentwickelt, und alle Trickaufnahmen wurden auch im Theater gedreht. Die Tricks variierten nicht selten ihre Herkunft: So agierten etwa die Darsteller vor einem gemalten Hintergrund (den man zur Erzeugung einer Bewegungs-Illusion verschieben konnte), Gegenstände oder phantastische Gestalten wurden, oft vor einem schwarzen Hintergrund, wie Marionetten oder Puppen bewegt und konnten so neben den Schauspielern agieren, etc. Daneben gab es aber auch Tricks, die sich nur mit dem neuen Medium des Films verwirklichen ließen, so etwa, wenn sich gezeichnete mit realen Szenen abwechselten, und es gab sogar einige Szenen im *stop-motion*-Verfahren, das erst viele Jahre später durch Spezialisten wie Willis O'Brien oder Ray Harryhausen zur Perfektion gebracht wurde.

Méliès machte die populären Postkarten mit ihren phantastischen, erotischen und gesellschaftlichen Anspielungen lebendig, er brachte das Theater zum Kino, indem er ihm eine neue technische Dimension hinzufügte. Die brillanten

tableaux von Méliès haben ihr Zentrum dort, wo die unterhaltsame Science-Fiction ihren Ausgang nimmt: am Punkt, wo sich das Phantastische, das Komische und das Erotische treffen. Auf den phantastischen Reisen gibt es Begegnungen mit bizarren Wesen mit ganz und gar unirdischen Eigenschaften und Fähigkeiten; Landschaften und Architekturen vermögen ein geheimnisvolles Eigenleben zu entwickeln und entgegen ihrer zweckrationalen Bestimmung zu leben. (Georg Seeßlen: *Kino des Utopischen*; Reinbek 1980)

Als 1897 in Paris und später auch in London richtige Kolorierateliers mit bis zu fünfzig Angestellten eingerichtet wurden, konnten tüchtige Frauen täglich acht bis neun Filmmeter mit dem Pinsel einfärben. Jede Frau war für eine Farbe zuständig – bis zu sechs wurden Bildchen für Bildchen aufgetragen. Glücklicherweise waren die Filme damals noch nicht sehr lang, und man benötigte nicht so viele Kopien. Allerdings bestanden die rund 70 Sekunden dauernden Filme, die in dem Labor von Charles Pathé in Paris koloriert wurden, aus rund 700 Bildern. Das Atelier der Mademoiselle Thuillier in Paris kolorierte die Filme von Georges Méliès, beispielsweise LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE aus dem Jahre 1904. Seine »Star«-Filmproduktion stellte 1899 mit LE CENDRILLON den ersten längeren handkolorierten Film her. Einen Verleih gab es damals noch nicht, die Filme wurden zu einem Preis von 1,50 Francs pro Meter für die schwarzweißen und zum doppelten Preis für die kolorierten Filme direkt an die Kinos verkauft.

(Gert Koshof: *Color – Die Farben des Films*; Berlin 1988)



VISAGES D'ENFANTS

Frankreich/Schweiz 1923
 Regie: Jacques Feyder
 Drehbuch: Jacques Feyder, Françoise Rosay, Dimitri de Zoubaloff
 Kamera: Léonce-Henri Burel, Paul Parguel
 Darsteller: Jean Forest, Victor Vina, Pierrette Houyez, Arlette Peyran
 Produktion: Mundus-Film
 Premiere: 24.1.1925 (Paris)
 Archiv: Nederlands Film-museum, Amsterdam
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 2.499 Meter,
 113 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: französisch und holländisch mit Übersetzung

KINDERGESICHTER

VISAGES D'ENFANTS, einer der ungewöhnlichsten Filme, der jemals über Kinder gemacht worden ist, etablierte Jacques Feyder als einen der besten Filmregisseure in Europa. Das Drehbuch über die Auswirkungen des Todes seiner Mutter und die Wiederverheiratung seines Vaters auf einen empfindsamen Jungen schrieb Feyder zusammen mit seiner Frau, der Schauspielerin Françoise Rosay, die ihm bei den Dreharbeiten nach Wien reisen mußte, um ein anderes Projekt vorzubereiten, vertrat sie ihn und führte bei einigen Studioszenen in Joinville auch Regie.

Dieser brillant inszenierte Film stellt eine seltene Erfahrung dar, da er uns mit scharf beobachtetem Verständnis in die Welt eines Kindes einführt. Feyders Umgang mit den Kindern ist bemerkenswert und resultiert in wunderbar ungekünstelten Darstellerleistungen. Jean Forest bleibt als Junge, der den Tod seiner Mutter nicht verkraften kann, unvergänglich. Auch die anderen Kinder sind großartig – Pierrette Houyez als Jeans kleine Schwester, die noch zu jung ist, um die Veränderungen in ihrem Leben zu verstehen, und Arlette Peyran als Stiefschwester, die Jeans Rivalität und Feindschaft auf sich zieht.

Auch die Schauplätze des Films spielen eine wichtige Rolle. Die Außenaufnahmen wurden im schweizer Haut-Valais aufgenommen. Léonce-Henri Burels Kamera nutzt die großartige Berglandschaft, um das Geschehen dramaturgisch zu unterstreichen. Die Kräfte der Natur – ein Fluß, eine Lawine, ein Wasserfall – bilden Schlüsselpunkte in Jeans Geschichte. Feyder benutzt auffällige Stilmittel nur sehr selten, setzt

diese dann umso wirkungsvoller ein: beispielsweise schnelle Schnittfolgen bei Jeans Ohnmachtsanfall beim Begräbnis seiner Mutter und – später – bei der Lawine, sowie einen magischen *special effect*, wenn das Porträt der Mutter lebendig wird. Die elementare Geschichte entwickelt sich mit geschickter Einfachheit und trifft mitten ins Herz.

Seiner Zeit weit voraus, wurde VISAGES D'ENFANTS von der Kritik zwar hochgelobt, erwies sich aber als ein kommerzielles Desaster. Nachdem das Originalnegativ verschwunden war, existierte der Film nur noch in unvollständigen Kopien mit schlechter Bildqualität. Das Nederlands Filmuseum entschied kürzlich, eine möglichst vollständige Version des Filmes wieder herzustellen, wobei zwei Nitratfilmkopien aus ihrem Bestand und aus dem Bestand der Cinémathèque Française sowie drei Rollen Azetalfilm von Gosfilmofond in Moskau verwandt wurden. Zuguterletzt wurde dieser faszinierende Film wieder mit seinen originalen Einfärbungen versehen, die seine Atmosphäre und emotionale Kraft noch verstärken.

(Catherine A. Surowiec (Hg.): *The Lumière Project – The European Film Archives at the Crossroads*; Lissabon 1996)

Eine großartige Studie in kindlicher Psychologie. Die schauspielerische Leistung der drei Kinder ist geradezu herausragend. Wenn man einen der üblichen Gesichtsausdrücke erwartet, erhält man einen irgendwie anderen, der aber vollkommen zu der Situation paßt. Mit diesem bemerkenswerten Film ist das Kino reicher geworden.

(*The New York Times*, 30.1.1926)

**UNE FEMME A PASSE**

Frankreich 1928
 Regie: René Jayet
 Kamera: Robert Légeret
 Darsteller: Suzanna Talba,
 Gilbert Périgneaux,
 Jean Gérard, Camille
 Bardou, Gaby Dary,
 Emile Saint-Ober, André
 Bertoux, Luc Dartagnan
 Produktion: Productions
 Cinématographiques T.J.
 Premiere: Anfang Juni 1929
 Archiv: Lobster Films, Paris
 Farbe: teilweise viragiert
 Länge: 1.130 Meter,
 48 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: französisch
 mit Übersetzung

EINE FRAU GING VORÜBER

Viel ist es nicht, was man über den Regisseur René Jayet (1906–1952) weiß, nicht einmal die genaue Anzahl der von ihm realisierten Filme. Jean Tulard bescheinigt dem ehemaligen Kameramann in seinem »Dictionnaire du Cinéma« zwar, ein guter Techniker gewesen zu sein, doch habe er sich in seinen Tonfilmen zu ausgiebig in den Niederungen der billigen Komödie getummelt, und Noël Burch reiht ihn in seiner »Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1939–1956« gar in die Riege der misogynen Boulevard-Filmemacher der 30er Jahre.

Um so erstaunlicher ist Jayets Film *UNE FEMME A PASSE*, der sich so gar nicht in diese Kategorie einordnen läßt und sich stilistisch an der intellektuellen Avantgarde der Zeit orientiert. Eine schnelle Abfolge von Detailaufnahmen führt ein in die Atmosphäre einer kleinen, französischen Hafenkneipe. Die spanische Tänzerin Concha ist der Traum aller Männer und kann nur lachen über den Antrag, den ihr ein alter, schielender Kanalfahrer macht. Doch als ihr rauf-lustiger Freund ihretwegen in eine tödliche Schlägerei verwickelt wird, muß sie fliehen und nimmt das Anerbieten des Alten dankend an. Auf seinem Schleppkahn, den der Alte zusammen mit einer gleichaltrigen Haushälterin und seinem Adoptivsohn bewohnt, muß Concha sich an eine neue Welt gewöhnen, eine Welt voll eintöniger Monotonie, doch fern von der verrauchten Baratmosphäre unter dem freien Himmel der französischen Kanallandschaften. Jean Vigos Meisterwerk *L'ATALANTE* wird hier bereits vorweggenommen.

Thematisch verweist der Plot auf die *Femme-fatale*-Literatur des 19. Jahrhunderts. Es ist natürlich kein Wunder, daß es

sich um eine spanische Tänzerin handelt: Concha ist eine Schwester der Conchita aus Pierre Lou's »La Femme et le Pantin«, welche selber wiederum die kleine Schwester von Prosper Mérimés »Carmen« ist. Dem Film vorgestellt ist ein handgeschriebener Einleitungstext, der Conchas Schicksal charakterisiert: Sie bringt den Männern, die sie verehren, Unglück; und da sie nie einen Mann trifft, der ihr gerecht wird, bleibt auch ihr selber die Erfüllung verwehrt. Dieses *Femme-fatale*-Muster wurde durch »Carmen« und mehr noch durch Oscar Wildes »Salome« archetypisiert, welche sich auf das von Sarah Bernhardt verkörperte Frauenbild der Jahrhundertwende bezieht. An das Schönheitsideal von Sarah Bernhardt erinnert auch die Hauptdarstellerin Suzanne Talba mit ihrem durchdringenden, adlergleichen Blick. Wenn Concha, einer Göttin gleich, auf einem Felsvorsprung über einem jungen, unbeholfenen Mann thront, verbinden sich ihre Züge durch die Unschärfe der Aufnahme mit dem sie umgebenden Wind und den Wellen: Sie gleicht mehr einer Naturgewalt als einer normalen Frau.

Stilistisch ist der Film auf der Höhe der Zeit und erinnert in der Art, die Gedankenassoziationen seiner Protagonisten zu veranschaulichen, gar an Abel Gance – so in der furiosen Einstellungsfolge, in der der Alte auf dem Schleppkahn die Pferde anpeitscht und zurück in den Hafen hetzt, während sich in der Kneipe die fatale Schlägerei abspielt, die Concha zur Flucht zwingen wird. In solchen Momenten spürt man eine große visuelle Kraft, die Jayets Film zu einer wirklichen Entdeckung macht.

(Andrea Kirchhartz)

**UKIGUSA MONOGATARI**

Japan 1934
 Regie: Yasujiro Ozu
 Drehbuch: Tadao Ikeda,
 nach einer Geschichte von
 James Maki
 Kamera: Hideo Mohara
 Darsteller: Takeshi Saka-
 moto, Choko Iida, Hideo
 Mitsui, Rieko Yagumo,
 Tokkan Kozo, Reiko Tani,
 Yoshiko Tsubouchi
 Produktion: Shochiku
 Kamata Studio, Tokyo
 Premiere: 23.11.1934
 Archiv: Shochiku, Tokyo
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.438 Meter,
 89 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: japanisch
 mit englischen Untertiteln

DER WANDERSCHAUSPIELER

Der Film erzählt die Geschichte von Kihachi, dem Leiter einer reisenden Theatertruppe, die in kleinen Orten humoristische Sketches und Auszüge aus bekannten Kabuki-Stücken vorführt. Eines Tages gastiert Kihachis Truppe in einer Kleinstadt, in der Otsune lebt, die Frau, die er vor vielen Jahren geliebt hat. Kihachi ist froh, Otsune und seinen Sohn Shinkichi wiederzusehen, obwohl er von der Mutter als dessen Onkel ausgegeben wird. Auch er hält es für besser, seinem Sohn zu verschweigen, daß er nur ein herumziehender Schauspieler ist. Als Otsaka, die Hauptdarstellerin der Truppe, mit der Kihachi seit langem zusammenlebt, von seinem heimlichen Familientreffen erfährt, tut sie alles, um ihn nicht zu verlieren.

(Alf Bold: Die sechzehn wichtigsten Filme von Ozu Yasujiro; Köln 1988)

Ozu machte aus dieser etwas melodramatischen Geschichte einen Film mit starker Atmosphäre und Intensität der Charaktere, einen Film, in dem die Geschichte, die Schauspieler und die Schauplätze zusammen eine ganze Welt schaffen. Es ist das erste jener Universen von rund 80 Minuten, in dem jedes Detail stimmig ist, kurz: ein Kunstwerk. Ozu war immer stolz auf diesen Film und verfilmte dieselbe Geschichte 1959 erfolgreich noch einmal in Farbe unter dem Titel *UKIGUSA – ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG*.

(Donald Richie: Ozu; Berkeley 1974)

Die Geschichte des Films handelt von Kihachis Rückkehr zu seiner früheren Frau Otsune und von den Auswirkungen, die

dies auf seine Geliebte Otsaka, auf seinen Sohn Shinkichi, auf die Schauspielerin Otoki und auf die übrige Theatertruppe hat. Parallelen bestimmen den formalen Aufbau des Filmes und laden zu Vergleichen ein: die drei Frauen tragen ähnliche Namen, Kihachis Zuneigung für seinen Sohn, den er über seine wahre Identität nicht aufklärt, steht im Gegensatz zu dem leichten Mißtrauen zwischen dem alten Schauspieler und seinem Sohn Tomibo. Die kreisförmig angelegte Handlung des Films – die Truppe kommt zu Beginn des Films mit dem Zug an, und am Ende verlassen Kihachi und Otsaka den Ort ebenfalls mit dem Zug – spielt nur an wenigen Schauplätzen. Der *running gag* mit Tomibos Glücks-Katzenfigur trägt zur Belebung der Szenen mit der Theatertruppe bei.

Der Film spielt in einem ruhigen Dorf auf dem Land, einem realistischen Schauplatz für die Wandertheatergruppe, aber einem sehr ungewöhnlichen Ort für Ozu, dessen Filme bis zu diesem Zeitpunkt in der Stadt spielten. Der Filmemacher des urbanen Tokyo muß seinen Erzählstil nun an eine andere japanische Ikonographie anpassen: Dorfstraßen, die Landschaft, das Dorfcafé, das Theater. Er muß eine traditionelle Theateraufführung filmen. Er kann nicht länger auf Autos, Ventilatoren oder amerikanische Insignien schneiden.

Ozu experimentiert nun damit, japanische Traditionen auf seine eigene Weise zu behandeln. Und dies verändert auch seine Filmsprache durch und durch.

(David Bordwell: Ozu and the Poetics of Cinema; London 1988)



DR. PYCKLE AND MR. PRIDE
USA 1925
Regie: Harry Sweet
Drehbuch: Tay Garnett,
frei nach dem Roman
»Dr. Jekyll and Mr. Hyde«
von Robert Louis Stevenson
Kamera: Edgar Lyons
Darsteller: Stan Laurel,
Julie Leonard,
Pete the Pup
Produktion: Joe Rock
Premiere: 30.7.1925
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 478 Meter,
20 Minuten (22 B/s)
Zwischentitel: englisch

DR. PYCKLE AND MR. PRIDE

DR. PYCKLE AND MR. PRIDE galt lange Zeit als verloren und wurde zum »heiligen Gral« der Stan-Laurel-Solo-Filme. Doch der Film hat überlebt und wird seinem legendären Ruf durchaus gerecht. Stan zeigt in diesem Film, daß er nicht nur ein großer Komiker ist, sondern auch ein ziemlich guter Schauspieler. Die Rolle von Pride ist völlig anders als alle Rollen, die er bis dahin gespielt hatte. Verspielt und bizarr, immer mit einem spöttischen Unterton, ist Stans Pride eine Figur, die man mit großem Spaß anschaut. Stans Dr. Pyckle kombiniert die überdrehten Figuren aus Stans früheren Filmen mit der bedächtigeren Figurenzeichnung, die er in den Laurel & Hardy - Filmen annehmen sollte. In den Verwandlungsszenen springt und hüpfst Stan zwar herum, aber es ist nicht mehr die übliche Stapstick-Routine, sondern man spürt das innere Drama der Hauptfigur, und dies schadet keineswegs der Komik.

Die Szenen, in denen Mr. Pride die Straße unsicher macht und Schrecken verbreitet (wenn man das so nennen kann), sind die Höhepunkte in einem Film, dessen Geschichte durchweg gut aufgebaut ist. Gehüllt in einen Umhang, mit Zylinder und Spazierstock, hat Stan lange schwarze Haare, überlange Finger und ein ständiges Grinsen im Gesicht. Das erste Mal, wenn wir Mr. Pride durch die Straßen streifen sehen, verfolgt er einen kleinen Jungen, bis es für diesen in einer Häusercke kein Entkommen mehr gibt. Angsterfüllt schaut der Junge in die Kamera, und es geschieht das Unbegreifliche: Mr. Pride nimmt dem Jungen sein Eis weg! Anschließend mischt er sich beim Marmeladenspielen ein und haut die Mitspieler übers Ohr, schießt mit einem Blasrohr kleine

Kügelchen auf unschuldige Opfer, und bringt eine aufgeblasene Papiertüte zum Platzen, um eine alte Dame zu erschrecken. Zuguterletzt zeigt er einem Passanten ein chinesisches Fingerspiel, bei dem man die Finger so ineinander verwickelt, daß man sich selbst nicht mehr befreien kann.

DR. PYCKLE AND MR. PRIDE ist eine der letzten von Stans Travestien und ein durchweg lustiger Film, dem man ansieht, daß er allen Beteiligten Spaß gemacht hat. Er ist ein Klassiker der Filmkomödie.

Die *Exhibitors Trade Review* schrieb: »In diesem Film geht Stan Laurel zurück zu der Art Burleske, der er seine Popularität verdankt. Die Produktion ist ambitioniert, und Stan brilliert in dieser Parodie auf Robert Louis Stevensons unheimlichen mystery tale. Die Verwandlungsszenen, in denen Stan sich von Dr. Pyckle in Mr. Pride verwandelt, sind gut gemacht, und würden auch einem aufwendigeren Film gut zu Gesicht stehen.« Die *Moving Picture World* meinte: »Die Handlung der Vorlage ist weitestgehend beibehalten worden, nur werden alle Ereignisse kräftig verulkt. Mr. Pride ist dementsprechend nicht grausam und boshaft, sondern schadenfroh und kindisch. Es gibt viele sehr komische Szenen, auch wenn sie nicht so überdreht sind wie die früheren Filme mit Stan Laurel und die subtile Melodramatik des Stoffes nicht herausgearbeitet wurde. Diejenigen, die gerne Parodien auf berühmte Stoffe sehen, werden sich bestens unterhalten.« (Rob Stone: *Laurel or Hardy; Temecula, Kalifornien 1996*)

Verloren ist die Schlußszene des Films, die in der restaurierten Fassung durch eine Texttafel ersetzt wurde.



ALRAUNE
Deutschland 1927
Regie: Henrik Galeen
Drehbuch: Henrik Galeen,
nach dem Roman von
Hanns Heinz Ewers
Kamera: Franz Planer
Darsteller: Brigitte Helm,
Paul Wegener, Ivan Petro-
vich, Mia Pankau, Georg
John, Wolfgang Zilzer
Produktion:
Ama-Film GmbH, Berlin
Premiere: 25.1.1928 (Berlin)
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2.930 Meter,
128 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: dänisch und
russisch mit Übersetzung

ALRAUNE

In ALRAUNE, Henrik Galeens Verfilmung des berüchtigten Jugendstil-Romans von Hanns Heinz Ewers, spielt Brigitte Helm, der Maschinen-Vamp aus METROPOLIS, wiederum eine weibliche Figur, die das Ergebnis eines wissenschaftlichen Experiments, nämlich der Befruchtung einer Dirne mit dem Samen eines Gehenkten, ist. Buchstäblich geboren aus der Verbindung von sex and crime entsteht Alraune, der Kinomythos des grausamen, vampirhaften Weibes, das seinen »Schöpfer« vor sexuellem Verlangen in den Wahnsinn treibt. Der Vamp-Typ, dessen Verführungsgewalt weniger im Wort als in der Körpersprache liegt, wurde besonders im Stummfilm kultiviert; die Assoziation von Vampir und Vamp verkörpert auch die Ambivalenz des Kinos der zwanziger Jahre gegenüber unterdrückter Sexualität, die plötzlich mit Gewalt hervorbricht und Zerstörung anrichtet - und wie der Vampir am Ende selbst zerstört werden muß.

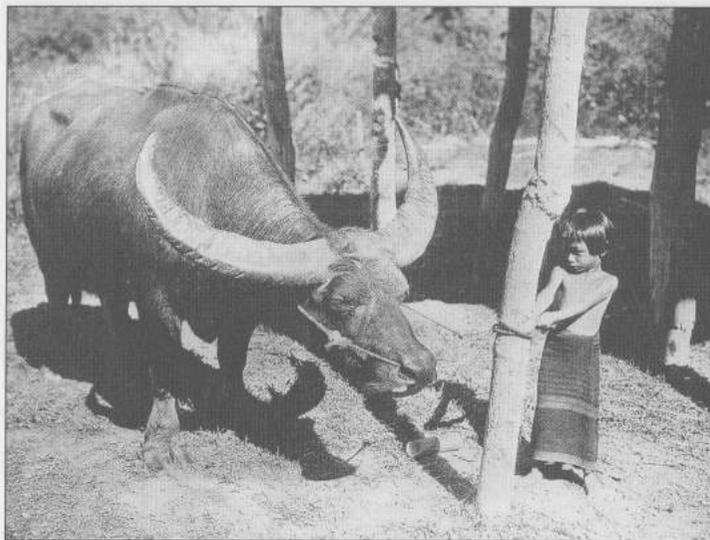
(Wolfgang Jacobsen / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler: *Geschichte des deutschen Films; Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1993*)

Das alte Motiv vom »Dämon Weib« hat in dem Roman von Hanns Heinz Ewers eine gespenstische Neubelebung erfahren. Aber bei Ewers ist es wirklich ein Vampir, der Filmbearbeiter Henrik Galeen hat mit sanfterer Hand die allzu grellen Farben gemildert.

Der Film lebt von der Gestalt Alraunes, die durch Brigitte Helm eine Verwirklichung erfahren hat, die rundweg als meisterhaft anzusprechen ist. Man kannte ihre Dirnenfigur aus METROPOLIS, man kennt den seltsamen Reiz ihrer Augen,

die merkwürdige Form ihres scheinbar erstarrten Gesichts, das Keusche und doch Wild-Sinnliche ihres biegsamen Körpers. Bewunderungswürdig, wie die Figur der Alraune einheitlich angelegt ist und mit welchem Stilgefühl sie durchgeführt ist. Brigitte Helm bedarf keiner Hilfsmittel, um die sonderbare, halb gotische, halb asiatische Dämonie ihrer Erscheinung zu unterstreichen, sie wirkt mit rein künstlerischen Mitteln und rein durch den künstlerischen Ausdruck des Gesichts und ihres wunderbar beherrschten Körpers. Die Verführungsszenen sind rein schauspielerisch gesehen ein Meisterstück: hier fehlen alle groben Mittel, mit kleinsten Details, mit zartesten Andeutungen wird das Gefühl einer wild aufsteigenden Sinnlichkeit erzeugt, der nicht nur der alte Professor, sondern auch das Gefühl des Publikums erliegt. Wegener ist ihr Partner, und besonders in der ersten Hälfte des Films beschwört er eine seltsam eindringliche Kraft herauf. Man glaubt ihm die wissenschaftliche Kälte und die menschliche Gleichgültigkeit, man glaubt ihm seinen fanatischen Gelehrten und auch die zwangsweise Umwandlung in einen verliebten Lebemann.

Regisseur ist Henrik Galeen, sicherlich einer der feinsten und begabtesten Köpfe unter den heutigen Filmmännern. Er hat dem Film die Stimmung gewahrt, das Hineinragen des Unheimlichen, das nur als ein leises Gefühl anklagen darf. Mit großem Takt ist ein einheitlicher Stil gewahrt, man spürt überall die Sauberkeit der Arbeit. Und mit der Führung der Helm hat er eine positive Regieleistung vollbracht, die ihm noch besonders gedankt werden muß. (Lichtbild-Bühne 23/1928)

**CHANG: A DRAMA OF THE WILDERNESS**

USA/Thailand 1927
 Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
 Drehbuch: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Achmed Abdullah
 Kamera: Ernest B. Schoedsack
 Darsteller: Kru, Chantui, Nah und Ladah Daroonnart
 Produktion: Paramount Famous Lasky Group
 Premiere: 29.4.1927
 Archiv: Deutsches Historisches Museum, Berlin
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 1.875 Meter, 68 min (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

CHANG

Neben diesem grandiosen Naturbilde verblaßt natürlich jeder gespielte und gestellte Film, alle Harry-Liedtke-Herrlichkeit ist nichts gegen diesen Urwaldfilm, dessen Stars Königstiger, Gibbons, Schlangen, Sonnenbären, Leoparden und braunhäutige Urwaldsöhne, vor allem aber »Changs«, riesenhafte Elefanten, zu großen Herden gerettet, sind.

So etwas hat man noch nie gesehen, und wenn man diese Bilder, Ergebnisse einer achtzehnmonatigen Urwaldreise des Majors M. Cooper und des Kameramannes E. B. Schoedsack, sieht und bewundert und beklatscht, so ist man auch bald darüber hinweg, daß die königlichen Tiere des Urwaldes, die so ja kein Zoo und kein Tierpark birgt, und die so selten beobachtet wurden, reihenweise unter den Flintenschüssen der Siamesen fallen, was uns, trotzdem die Notwendigkeit dazu das Bild beweist, mehr als einmal Herzsätze versetzt.

Die Helden dieses Sensationsfilms (in einem besseren als dem gewöhnlichen Sinne) sind der Mensch und sein Gegner, das Tier des Dschungels. Man spürt den Rhythmus der Landschaft, die Unerbittlichkeit dieses Lebens im Dschungel, fast körperlich.
 (Reichsfilmblatt 35/1927)

Sie liebten das Risiko, diese beiden Filmemacher, sie konnten keine Angst bei den Dreharbeiten. Der eine betätigte die solide Debrie-Kamera, der andere sorgte mit der Büchse in der Hand für die nötige Sicherheit. Keine Angst hatten sie auch davor, das Spektakuläre zu mischen mit dem Dokumentarischen. A DRAMA OF THE WILDERNESS haben

Schoedsack/Cooper die Geschichte von CHANG genannt, das kennzeichnet genau ihre Vorstellung vom Kino: dokumentarisch filmen, aber die Aufnahmen nutzen für dramatische Spannung, das war kinematographisch durchaus korrekt in den paar Jahren, als man vom Stumm- zum Tonfilm überging. CHANG ist ein heimliches Meisterwerk des frühen Kinos.

(Fritz Göttler, in: Süddeutsche Zeitung, 29.6.1995)

Den Einfluß von CHANG auf die späteren Cooper-Schoedsack-Filme kann man nicht hoch genug einschätzen. So diente die Handlungsstruktur von CHANG als Modell für KING KONG. Wie der Affe Kong ist Chang zu Beginn des Filmes ein mystisches, bedrohliches Wesen, das zunächst ganz der Imaginationskraft der Zuschauer überlassen wird und erst nach einer langen, spannungsvollen Einführung vorgestellt wird. Tiger, Leoparden und Schlangen sind zweitrangige Bedrohungen wie die Dinosaurier auf Skull Island in KING KONG. Das Publikum wurde aufgefordert, die Bedeutung des Wortes Chang nicht zu verraten, und die Werbung für den Film war darauf abgestimmt, daß niemand wissen konnte, was sich hinter diesem Wort verbirgt.

Ebenfalls stark beeinflusst von CHANG sind die Dschungelabenteuer wie William S. Van Dykes TRADER HORN und TARZAN, THE APE MAN. Auch tauchen die beeindruckenden Tieraufnahmen von CHANG in zahlreichen Dschungelfilmen wieder auf.

(Orville Goldner / George E. Turner: The Making of King Kong; New York 1975)

**THE LAST OF THE MOHICANS**

USA 1920
 Regie: Maurice Tourneur, Clarence L. Brown
 Drehbuch: Robert A. Dillon, nach James F. Cooper
 Kamera: Philip R. Dubois, Charles Van Enger
 Darsteller: Wallace Beery, Barbara Bedford, Albert Roscoe, Lillian Hall
 Produktion: Maurice Tourneur Productions Inc.
 Premiere: 21.11.1920
 Archiv: Nederlands Film-museum, Amsterdam
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 1.560 Meter, 76 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DER LETZTE MOHIKANER

Ironischerweise stammt die beste der zahlreichen Verfilmungen dieses populären amerikanischen Romans von einem französischen Regisseur. Vielleicht haben Europäer einfach den besseren Blick für amerikanische Geschichte und Volkskultur, und vielleicht ist eine gewisse Distanz von Vorteil. Obwohl die Verfilmung von 1920 nahezu völlig in Vergessenheit geraten ist, halte ich sie für die beste Leinwandadaption eines Stoffes von James Fenimore Cooper überhaupt.

Aufnahmen von den Kanus der Indianer, die den Fluß entlang gleiten, die Silhouette eines Indianers in einer Felshöhle bei Dämmerung, rot getönte Lagerfeuer in der Nacht mit tanzenden Schattenspielen unter den Bäumen, malerische Landschaftsaufnahmen von Wäldern und Bergen: Bilder wie diese bildeten den Hintergrund für die Action-Szenen und beeinträchtigten in keinstler Weise die dramatischen Ereignisse.

THE LAST OF THE MOHICANS war wunderbar kraftvoll und spannend, ohne einen langweiligen Augenblick, mit hervorragender Kameraarbeit. Unter den Schauspielern stachen Albert Roscoe, Barbara Bedford und Wallace Beery (ein eindrucksvoller Bösewicht als Magua) hervor, doch der wirkliche Star des gesamten Films war Regisseur Maurice Tourneur, der, nach einem Unfall, von seinem Assistenten Clarence Brown gut vertreten wurde.
 (Joe Franklin: Classics of the Silent Screen; Secaucus, New Jersey 1959)

Für mich gelingt es diesem eindrucksvollen Film, die aufwendige Geschichte ganz im Sinne der Vorlage umzusetzen

ohne auch nur für einen Augenblick die filmischen Gestaltungsmöglichkeiten aus den Augen zu verlieren. Uncas, der Indianer, ist weder ein unnatürlich gutaussehender noch ein romantisierter Held. Aber Uncas ist echt, und die Abenteuer, durch die er die ihm vertrauenden Munros führt, sind spannend und ebenfalls echt. Sie entsprechen ganz dem Geist der Vorlage.

Tourneur unterscheidet sich von den anderen Regisseuren seiner Klasse, indem er die Schönheiten der Schauplätze herausarbeiten kann, ohne die Geschichte aus den Augen zu verlieren. Während er sich immer wieder Aufnahmen wie den Blick aus einer dunklen Höhle heraus in Sonnen- oder Mondlicht hinein mit Menschen als Schattenrissen im Gegenlicht leistet, behält der Zuschauer stets die Übersicht über das Geschehen.

Es gibt mehr melodramatische Qualitäten in THE LAST OF THE MOHICANS als in einem halben Dutzend billiger Schauspiele, eindrucksvolle, atemberaubende Kampfszenen und einen dramatischen Höhepunkt an einem felsigen Abgrund, der alles schlägt, was wir seit Jahren gesehen haben.
 (Burns Mantle, in: Photoplay Magazine 5/1921)

Obwohl der Film mit nicht allzu vielen verschiedenen Farbtönen arbeitet und man weniger abrupte Farbwechsel findet wie noch in Filmen der Zehner Jahre, zeigen zahlreiche Sequenzen in diesem Western, welche beeindruckende Wirkungen Farbviragen erzielen können.
 (Daan Hertogs / Nico de Klerk (Hg.): »Disorderly Order«: Colours in silent film; Amsterdam 1996)

**HINDLE WAKES**

GB 1927

Regie: Maurice Elvey,
Victor Saville
Drehbuch: nach dem
Theaterstück von Stanley
Houghton
Kamera: William Shenton,
John J. Cox
Darsteller: Estelle Brody,
Humberston Wright, Marie
Ault, John Stuart
Produktion: Gaumont Bri-
tish Picture Corp., London
Premiere: Februar 1927
Archiv: National Film
Archive, London
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2.638 Meter,
96 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: englisch

JAHRMARKT DER LIEBE

Wenn vor etwa 16 Jahren ein Bühnenstück bei seiner Uraufführung in London einen sensationellen Erfolg errang und seither immer wieder in die Spielpläne der großen Theater aufgenommen worden ist, dann muß es schon ein überragendes Zeitstück sein. Was Wunder, daß dieser bewährte Stoff verfilmt wurde!

Der so erfolgreiche Stoff befaßt sich in ganz moderner Auffassung mit dem so aktuellen Problem der heranwachsenden Jugend, die sich von den starren, althergebrachten Sitten lossagen und ihr Leben nach ihrer eigenen Überzeugung gestalten will.

Die Jahrmaktswoche von Blackpool, die den Hintergrund der Handlung bildet, bedeutet die einzige Freude der Baumwollspinner in Lancashire. 51 Wochen arbeiten sie im Wollstaub, leben ihr einfaches Dasein, und nur eine Woche im Jahr werden die Maschinen stillgelegt. Der Holzschuh, das Wahrzeichen des Spinnerarbeiters, fliegt in die Ecke, neue schöne Schuhe sind das Zeichen der Jahrmaktswoche, einer Zeit der Erholung und des Vergnügens.

Der Stab des Filmes umfaßte ca. 60 Menschen, die ständig bei den langandauernden Außenaufnahmen in Lancashire und Blackpool anwesend waren. Die Hauptdarsteller sind Künstler von Rang, vor allem John Stuart, der als der englische Willy Fritsch bezeichnet werden kann. Estelle Brody wurde als erste Charleston-Tänzerin einer bekannten New-Yorker Musikhalle auf Tournee durch England von dem Regisseur Elvey entdeckt. Diese kleine, lächelnde Heldin, die mit ihrem tapferen Ringen zum Ich so erschüttern kann, ist eine höchst bemerkenswerte Entdeckung.

Die Freudenstadt an der See bei Blackpool übertrifft in ihren grandiosen Attraktionen fast Long Island. Bei allen Aufnahmen wurden mehrere Kameras auf besonders dafür erfundenen Konstruktionen angebracht, sodaß die ganze Losgelöstheit eines wirklichen Jahrmaktrummels zum Ausdruck kommt. Das Licht wirft in farbigen Strahlen eine magische Beleuchtung auf die riesigen Menschenmassen und schafft so die Stimmung zu dem Liebeserleben der beiden Menschen.

(*Werbeprospekt der Ufa, 1928*)

Ein realistisches Drama, das in einem kleinen englischen Städtchen spielt und geschickt in Szene gesetzt wurde.

Die Geschichte handelt von einer Arbeiterin in einer Weberei, die während eines Ausfluges in einen Vergnügungspark eine Affäre mit dem Sohn des Fabrikbesitzers hat. Estelle Brody gibt als die kleine, selbstbewußte Arbeiterin Fanny eine glänzende Vorstellung. Sie steht im Mittelpunkt des Filmes. Marie Ault als ihre durch und durch unsympathische Mutter spielt ihre Rolle ebenfalls eindrucksvoll.

Die beiden Regisseure Maurice Elvey und Victor Saville sorgen dafür, daß ein moderner Erzählstil dem Film zugute kommt. Die Szenen in der Fabrik sowie von den Arbeitern auf ihrem Weg zur und von der Arbeit sind großartig inszeniert. Großaufnahmen von Händen beschreiben die Stimmungen der Schauspieler. Eindrucksvoll sind auch die Aufnahmen von der Achterbahnfahrt in dem Vergnügungspark eines englischen Badeorts und der Landschaft von Rockwell Kent. (*The New York Times, 11.11.1929*)

**GESCHLECHT IN FESSELN.**

DIE SEXUALNOT DER STRAFGEFANGENEN
Deutschland 1928
Regie: Wilhelm Dieterle
Drehbuch: Herbert Juttke,
Georg C. Klaren
Kamera: Walter Robert Lach
Darsteller: Wilhelm Dieterle,
Mary Johnson, Gunnar
Tolnaes, Paul Henckels
Produktion:
Essem-Film GmbH, Berlin
Premiere: 24.10.1928 (Berlin)
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2.559 Meter,
112 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: deutsch

GESCHLECHT IN FESSELN

Der packendste, aufrüttelndste Tendenzfilm, der je gemacht worden ist. Mit einem beispiellosen Mut in der Sache und mit einer ebenso beispiellosen Delikatesse in den Mitteln. So daß dieses nackte Tendenzwerk zum Kunstwerk wird. Bewundernswert und erschütternd immer wieder der Anstand des Herzens, der diese Dinge unverschleierte auf den Zelluloidstreifen brachte. Und man muß Dieterle bescheinigen, daß er hier eine Tat vollbracht hat, wie wir sie in der deutschen Filmkunst seit langem nicht gesehen haben. Ein wühlendes Dokument unserer Zeit. (*Vossische Zeitung, 25.10.1928*)

Das Szenarium für den Film GESCHLECHT IN FESSELN brach ein Tabu. Angegriffen wurden damalige Methoden des Strafvollzugs, die Gefangenen unnötig irreparable psychische und physische Schäden durch Sexualentzug zufügten und in strafrechtlich verfolgbare Homosexualität trieben. Gezeigt wird, daß bei Trennung von Eheleuten und Verlobten nicht nur der Mann, sondern auch die Frau bestraft wird, weil auch sie ihre sexuellen Bedürfnisse nicht mehr legal befriedigen kann. Gefordert wird eine Strafvollzugsreform: Besuchsstunden ohne Aufsicht für Eheleute und Verlobte.

Dieterle war der erste Filmregisseur, der die Erlaubnis erhalten hatte, im Innern des Gefängnisses Lehrter Straße in Moabit zu drehen. Die Kamera tastete das Gefängnisstor des häßlichen Backsteingebäudes ab. Licht- und Schatten-Verteilung machten jedes Detail überdeutlich. Der Regisseur arbeitete mit Effekten, die von Ferne an den CALIGARI-Film von Robert Wiene erinnern.

Der Film füllte offenbar eine Lücke. Sein Inhalt ermöglichte einigen progressiven politischen und sozialen Gruppen, ihn für ihre Ziele zu benutzen. Die Deutsche Liga für Menschenrechte übernahm die Schirmherrschaft (auch in Frankreich). Unter der Leitung ihres Sekretärs, des Journalisten Kurt R. Grossmann, setzte sie mit Hinweisen auf den Film ihre Bemühungen um Freilassung politischer Gefangener fort, die seit 1918/19 einsaßen und noch immer nicht begnadigt worden waren. Das Organ der Kriegsgegner, »Die schwarze Fahne«, unter der Schriftleitung Ernst Friedrichs, widmete dem Film eine Sonderausgabe. Die Frauenrechtlerin Helene Stöcker benutzte den Film, um Frauenrechte zu fordern und die doppelte Moral der Zeit anzugreifen.

(*Marta Mierendorf: William Dieterle; Berlin 1993*)

Die bayerische Staatsregierung erkannte sittliche Bedrohung durch ungezügelte Triebe: Auf Antrag des Staatsministeriums des Innern mußten im Freistaat damals diverse Schnitte vorgenommen werden. Ein Satz wie »Ich hab' schon erlebt, daß sich einer selbst entmannt hat, nur damit er endlich schlafen konnte« war zuviel. Und auch ein männlicher Gefangener, der »seinen Mitgefangenen liebte«.

»Die Gesetze der Menschen sind schlecht und brutal; sie reißen uns unbarmherzig in die Tiefe.« Diesen Satz könnte noch heute ein ausgewiesener Asylbewerber in einem Film formulieren. Doch wir haben keinen Dieterle mehr. Der hatte nach 1930 als William in Hollywood Erfolg. (*Bodo Fründt, in: Peter Buchka (Hg.): Deutsche Augenblicke; München 1996*)



DER UNTERGANG DER TITANIC

oder
IN NACHT UND EIS
Deutschland 1912
Regie: Mime Misu
Kamera: Willy Hameister,
Emil Schünemann, Viktor
Zimmermann
Darsteller: Anton Ernst
Rückert, Otto Rippert,
Waldemar Hecker
Produktion: Continental-
Kunstoffilm GmbH, Berlin
Premiere: 17.8.1912
Archiv: Stiftung Deutsche
Kinemathek, Berlin
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 700 Meter,
34 Minuten (16 B/s)
Zwischentitel: deutsch

DER UNTERGANG DER TITANIC

Zum Glück hat ein Reporter die Szene festgehalten: den Kapitän, der mit verzweifelter Miene an seinem Heizer herumzerrt, das Wasser, das beiden um die Knöchel schwappt, die aufgeregten Befehle aus dem Hintergrund. Womöglich wäre das ganze Unternehmen sonst für immer in Vergessenheit geraten. Und das wäre schade.

Zugegeben, James Cameron hat für über 200 Millionen Dollar den teuersten Titanic-Film aller Zeiten gedreht, aber was heißt das schon in den Zeiten der Preissteigerung. Mime Misus Rekord ist von ganz anderem Kaliber, und der wird auf ewig Bestand haben: Der Mann mit dem exotischen Namen drehte den ersten Titanic-Film überhaupt, nur zwei Monate nach der Katastrophe, die sich in der Nacht vom 14. auf den 15. April 1912 im Nordatlantik ereignet hatte.

Der Film kam unter dem Titel IN NACHT UND EIS am 17. August 1912 in die Kinos. Heute ist er verschollen. Rezensionen sind nicht bekannt. Fotos auch nicht.

(Andreas Austliat, in: *Der Tagesspiegel*, 2.1.1998)

Noch hat sich die Aufregung um die Wiederentdeckung des verloren geglaubten ersten Titanic-Spielfilms IN NACHT UND EIS aus dem Jahr 1912 nicht gelegt, da tauchen weitere Kopien auf.

Entgegen anderslautenden ersten Informationen ist doch eine Kopie im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek vorhanden. Es handelt sich um eine schwedische Fassung mit schwedischen Zwischentiteln unter dem Titel TITANICS UNTERGANG in einer 35-Millimeter-Nitrokopie, viragiert – also in den zeitgenössischen Farben. Eine Vorführung schei-

tert derzeit aus technischen Gründen, dazu müßte der Streifen erst auf Sicherheitsfilm umkopiert werden.

Auch über Film und Regisseur sind neue Details bekannt geworden. Revolutionär für die damalige Zeit war, daß man Kulissen aus Sperrholz und nicht wie bis dato üblich und von einem zeitgenössischen Reporter behauptet, aus Leinwand fertigte. Noch sensationeller waren die »Nachtaufnahmen«, die damals technisch eigentlich noch gar nicht möglich waren. Die Filmleute montierten einfach das Negativ ihrer Titanic-Bilder in den Streifen.

Die Film-Titanic war übrigens ein acht Meter langes Holzmodell, das auf leeren Bierfässern schwamm. Für den Untergang wurden die Fässer eigens zerschlagen. Und weil man jede Menge Eis ins Wasser geschüttelt hatte, froh die Crew erbärmlich. Gedreht wurde der Untergang übrigens auf dem Grüpelsee bei Königs Wusterhausen. Dieser war so flach, daß die Crew noch 50 Meter vom Ufer entfernt im Wasser laufen konnte – was man dem »ertrinkenden« Kapitän am Ende des Films auch ansieht.

In Deutschland war der Film wohl kein Erfolg, bei der Pressevorführung hätten die versammelten Journalisten sogar den Raum verlassen. Das größte Geschäft seien dagegen die Fassungen in chinesisch, hebräisch, japanisch, englisch und französisch gewesen.

Dem Regisseur Mime Misu, ein zunächst nach Amerika ausgewandertes Rumäne, den es nach Berlin verschlagen hatte, brachte der Streifen allerdings keinen Ruhm. Sein Name verliert sich in der Filmgeschichte.

(Andreas Austliat, in: *Der Tagesspiegel*, 21.2.1998)



DOWNHILL

GB 1927
Regie: Alfred Hitchcock
Drehbuch: Eliot Stannard,
nach einem Stück von
Ivor Novello und
Constance Collier
Kamera:
Claude L. McDonnell
Darsteller: Ivor Novello,
Robin Irvin, Isabel Jeans
Produktion: Gainsborough
Premiere: 24.10.1927
Archiv: Nederlands Film-
museum, Amsterdam
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 2.739 Meter,
106 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel:
niederländisch und englisch
mit Übersetzung

DOWNHILL

In DOWNHILL bedient sich Hitchcock zum ersten Mal der Metapher der Reise. Der moralische Abstieg des Helden vollzieht sich auch geographisch, die Reise in DOWNHILL führt von Norden nach Süden, von oben nach unten. DOWNHILL, der voll ist von biblischen Bezügen zur Geschichte des verlorenen Sohns, bedeutet in mancher Hinsicht einen gewissen Fortschritt gegenüber dem geschlosseneren THE LODGER. Was jenem Film gänzlich fehlte, besitzt DOWNHILL schon: einen manchmal sogar grotesken Humor, der für eine gewisse Ambivalenz der Stimmung sorgt.

(Hans C. Blumenberg, in: *Film 8/1969*)

Sieht man DOWNHILL heute, so empfindet man ihn als einen der lebendigsten und originellsten Stummfilme Hitchcocks. Vielleicht liegt es an Hitchcocks mangelnder Beziehung zum Stoff (»Ein dürrtiges Stück«), daß er diesen Film eher als eine technische Fingerübung betrachtet. Eine Ahnung von Hitchcocks Möglichkeiten vermittelt gleich zu Beginn die Szene im »Ye Olde Bunne Shoppe«, wenn der Held, Roddy, und sein bester Freund mit den Gefühlen des willigen Ladenmädchens spielen – zu einem Feuerwerk von Lichteffekten deutscher Filmschule und zu ausgiebigen Spielereien mit den Bewegungen eines Perlenvorhangs.

Der vielleicht erstaunlichste Moment kommt später in einer Sequenz, die Roddys Absteher in die »Welt des schönen Scheins« einleitet. Er ist gerade von seinem wütenden Vater aus seiner eigenen Wohnung geworfen worden. Nun sehen wir ihn in Großaufnahme: Er trägt einen Frack und wirkt recht aufgeräumt. Dann fährt die Kamera zurück, und

wir erkennen, daß er in Wirklichkeit Kellner ist. Das von ihm bediente Paar steht vom Tisch auf und geht zur Tanzfläche, wo es ein paar für einen Tanztee reichlich hingebungsvolle Figuren dreht. Und auf einmal beginnt der »Kellner«, während die Kamera die Tanzenden weiterverfolgt, mitzutanzten, und jetzt merken wir, daß sich das Ganze auf einer Bühne als Teil eines Musicals abspielt – Illusion in Illusion verpackt, wie in einem chinesischen Kästchen. Auf den ersten Blick wirkt das als Überraschungseffekt und bringt uns schlagartig die Kunst und den Einfallsreichtum des Filmemachers zum Bewußtsein; auf den zweiten Blick wirkt es zwar weiter so, vermittelt uns aber darüber hinaus den Genuß, gleichzeitig genau verfolgen zu können, wie es funktioniert. Als DOWNHILL entstand, arbeitete im ganzen britischen Film niemand mit dieser zupackenden und faszinierenden Beherrschung filmischer Möglichkeiten.

(John Russell Taylor: *Die Hitchcock-Biographie*; München/Wien 1980)

Während des Schnitts gab Hitchcock den Labortechnikern die Anweisung, die Szenen, die von Novellos Delirium handeln, in denen seine Gesundheit schwindet, in einem fahlen Grün zu kolorieren. Er erinnerte sich von früheren Theaterbesuchen an das grüne Bühnenlicht, das Erscheinungen von Geistern signalisierte und für die Welt der Fantasie stand. Jetzt benutzte er diese einfache monochrome Einfärbung anstelle der verschwommenen Bilder, die üblicherweise haluzinatorische Szenen anzeigten.

(Donald Spoto: *The Dark Side of the Genius*; New York 1983)

Royal Swedish Holihai Smörgåsbord

Für lecker Mafjes und Flotte Hechte

Jeden Sonn- und Feiertag von 12.00 bis 15.00 Uhr!

71 königlich schwedische Spezialitäten
zählt das skandinavische Familienbuffet,
verteilt auf insgesamt fünf Gänge,
das während der gesamten Zeit prachtvoll
auf einem Festisch angerichtet zum Genießen einlädt.

Dazu Harfenmusik live...

...und das Alles für ganze

DM 49,-

(Kinder bis 5 Jahre frei, von 6 bis 12 nur DM 15,-)


Holiday Inn
CROWNE PLAZA®

BONN

Berliner Freiheit 2 • 53111 Bonn
Tel. 02 28 / 72 69-0 • Fax 02 28 / 72 69-700



Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Wie im vergangenen Jahr gibt es am 2. Wochenende des Sommerkinos ergänzend zum Abendprogramm im Arkadenhof ein Tagesprogramm im Kino in der Brotfabrik (Kreuzstr. 16, 53225 Bonn-Beuel, Tel: 02 28/47 84 89), das sich in erster Linie an Vertreter von Programmkinos, Kommunalen Kinos und Filmmuseen richtet, aber auch für alle interessierten Cineasten zugänglich ist.

Vorgestellt werden in diesem Jahr zum einen wenig

bekanntere amerikanische Filmklassiker, die über die Bonner Kinemathek ausgeliehen werden können und so auch der Filmarbeit in anderen Orten zur Verfügung stehen, zum anderen restaurierte 35mm-Filmkopien von Stummfilmen des Japaners Yasujiro Ozu, der auch mit zwei Filmen im Open-Air-Programm vertreten ist.

Der Unkostenbeitrag beträgt 7,- DM pro Vorstellung, die Tageskarte kostet 10,- DM.

Freitag, 21.8.1998, 15.00 Uhr

THE JACK-KNIFE MAN

USA 1920

Regie: King Vidor

Drehbuch: King Vidor, nach dem Roman von Ellis Parker

Butler

Kamera: Ira Morgan

Darsteller: Fred Turner, Harry Todd, Bobby Kelo,

Claire McDowell, Florence Vidor

Produktion: King Vidor Productions

Premiere: 16.8.1920

Archiv: Bonner Kinemathek

Farbe: schwarzweiß

Länge: 16mm, 70 Minuten (20 B/s)

Zwischentitel: englisch

Die Geschichte des Films ist eher hausbacken und liegt in der Tradition von Mark Twain. Vidor drehte seinen Film in authentischer Mark-Twain-Umgebung, entlang des Mississippi. Die Außenaufnahmen vom ländlichen Leben, von Farmen, Ställen, Landstraßen, Pferdewagen, Country Stores und verschneiten Dorfwegen bringt nicht nur Authentizität in den Film, sondern ist mit den Jahren ein wertvolles Dokument geworden über eine Landschaft, die inzwischen nicht mehr existiert.

Ein Großteil der Handlung spielt auf einem alten Hausboot, und die Aufnahmen, wie dieses Boot den Fluß entlang treibt, sind heute noch so beeindruckend, daß man meint, einem Dokumentarfilm von 1920 beizuwohnen. Der einsame Schiffbewohner wird sehr überzeugend von Fred Turner dargestellt. Claire McDowell beeindruckt als heimatlose, sterbende Mutter, die durchnäßt und durchfroren auf dem Boot Zuflucht findet. Sie läßt einen kleinen Jungen zurück. Als ein Tramp versucht, das Boot zu stehlen, findet er sich in Gesellschaft des alten Mannes und des mutterlosen, kleinen Jungen wieder. Die beiden Männer wetteifern darum, die Zuneigung des Kindes zu erlangen. Normalerweise würde man von solch einer Geschichte nicht viel erwarten können außer tiefende Sentimentalität oder schrecklichen Kitsch. Doch Vidor vermeidet süßliche Szenen und läßt seinen Figuren mit eigenwilligem Humor ihre Menschlichkeit – ein Merkmal, das King Vidors beste Arbeiten während der Stummfilmzeit auszeichnet.

(James Card: *Seductive Cinema – The Art of Silent Film*; New York 1994)

Freitag, 21.8.1998, 17.00 Uhr

SCHREITE HEITER!

HOGARAKA NI AYUME

Japan 1930

Regie: Yasujiro Ozu

Drehbuch: Tadao Ikeda

Kamera: Hideo Mohara

Darsteller: Minoru Takada, Hiroko Kawasaki,

Nobuko Matsuzono, Utako Suzuki, Hisao Yoshitani

Produktion: Shochiku Kamata Studio, Tokyo

Premiere: 1.3.1930

Archiv: Shochiku, Tokyo

Farbe: schwarzweiß

Länge: 2.704 Meter, 99 Minuten (24 B/s)

Zwischentitel: japanisch mit englischen Untertiteln

Die Geschichte des Filmes – ein junger Gangster kommt durch die Liebe eines »good girl« auf den rechten Weg, während das »bad girl« und seine alten Kollegen ihn in Versuchung zu bringen versuchen – bezieht sich auf die amerikanischen Gangsterfilme, die Ende der 20er Jahre den Markt überschwemmten. Die Saloon-Szene zitiert direkt UNDERWORLD (1927) von Josef von Sternberg. Der Spitzname des Gangsterbosses, Ken the Knife, erinnert an die »Dreigroschenoper«. Auch stilistisch orientiert sich der Film an westlichen Vorbildern, vor allem mit seiner sorgfältigen Lichtsetzung. Einzelne Einstellungen sind ganz auf der Höhe der besten Kameraarbeiten im Hollywood-Kino der 20er Jahre und nehmen Bildgestaltungen des *film noir* vorweg. Am beeindruckendsten sind die zahlreichen eleganten Kamerafahrten.

SCHREITE HEITER! besitzt sehr komische Momente. Die Zitate des amerikanischen Kinos (z.B. durch Poster von OUR DANCING DAUGHTERS (1928) und ROUGH HOUSE ROSIE (1927)) in einem Film, der selbst dessen Stil nachzuahmen versucht, verstärken das Gefühl einer ironischen Künstlichkeit. Der Gangsterboß ist ein zügelloser Aufsteiger, in weißem Anzug, mit langem Zigarettenhalter und Schönheitsflecken. Das Erkennungszeichen für die Gangster sind eine Abfolge Tanzschritte zur Begrüßung, als hätte man zu viele amerikanische Musicals gesehen. Die Gangster bewegen sich in SCHREITE HEITER! durch ein Universum, das einerseits japanisch ist, andererseits an ein Amerika erinnert, welches Brechts Mahagonny nahesteht.

(David Bordwell: *Ozu and the Poetics of Cinema*; London 1988)

KAVA

קפה

CAFFÈ

بن قهوة

COFFEE

咖啡

ΚΟΦΕ

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

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

Samstag, 22.8.1998, 15.00 Uhr

THE POOR FISH

Regie: Leo McCarey
Darsteller: Charley Chase, Katherine Grant, Martin Wolfkeil
Produktion: Hal Roach, Los Angeles
Copyright: 7.12.1924
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 16mm, 10 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: englisch
Charley Chase kommt genervt von der Arbeit nach Hause, wo seine Frau über die Hausarbeit klagt. Sie beschließen, die Rollen zu tauschen: Chase macht den Haushalt, seine Frau geht arbeiten.

THERE AIN'T NO SANTA CLAUS

Regie: James Parrott
Darsteller: Charley Chase, Noah Young, Mickey Bennett
Produktion: Hal Roach, Los Angeles
Copyright: 12.12.1926
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 16mm, 20 Minuten (21 B/s)
Zwischentitel: englisch
Charley Chase versucht trotz hoher Schulden bei seinem Vermieter, Weihnachtsgeschenke für seine Familie einzukaufen. Beim Verkleiden als Weihnachtsmann streitet er sich mit dem Nachbarn um den Weihnachtsmannbart.

A ONE-MAMA MAN

Regie: James Parrott
Darsteller: Charley Chase, Gale Henry, Vernon Dent
Produktion: Hal Roach, Los Angeles
Copyright: 6.3.1927
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 16mm, 20 Minuten (21 B/s)
Zwischentitel: englisch
Charley Chase als neureicher Count Tosky spielt sein eigenes Double auf einer Party. Dabei muß er sich Gale Henrys erwehren, die nach einem Straßenbahnunfall immer in Trance fällt, wenn sie eine Glocke läuten hört.

WHAT WOMEN DID FOR ME

Regie: James Parrott
Darsteller: Charley Chase, Lupe Velez, Viola Richard
Produktion: Hal Roach, Los Angeles
Copyright: 14.8.1927
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 16mm, 20 Minuten (21 B/s)
Zwischentitel: englisch
Charley Chase hat Schwierigkeiten als Mädchenschauer Lehrer. Übers Wochenende fährt er in eine Berghütte, um mit Hilfe einer Gummipuppe seine Scheu zu überwinden.

Samstag, 22.8.1998, 17.00 Uhr

EINE PLÖTZLICHE EINGEBUNG

DEKIGOKORO
Japan 1933
Regie: Yasujiro Ozu
Drehbuch: Tadao Ikeda
Kamera: Shojiro Sugimoto
Darsteller: Takeshi Sakamoto, Tokkan Kozo, Den Ohigata, Nobuko Fushimi, Choko Iida, Reiko Tani, Chishu Ryu
Produktion: Shochiku Kamata Studio, Tokyo
Premiere: 7.9.1933
Archiv: Shochiku, Tokyo
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2759 Meter, 101 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: japanisch mit englischen Untertiteln

DEKIGOKORO ist das letzte von den drei Meisterwerken Ozus aus dem Jahr 1933. Ozu erhielt für diesen Film von der japanischen Filmkritik (»Kinema Junpo«) zum zweiten Mal den Preis für den besten Film des Jahres (1932 war ICH WURDE GEBOREN, ABER... ausgezeichnet worden). DEKIGOKORO ist bis heute einer der zugänglichsten Filme Ozus geblieben. Zwei Geschichten sind miteinander verwoben: die Geschichte von zwei befreundeten Männern, die um eine Frau werben, und die Beziehung des einen Mannes zu seinem Sohn Tomio. Gespielt von dem diabolischen Tokkan Kozo, dem jüngeren Bruder aus ICH WURDE GEBOREN, ABER..., ist Tomio das seltene Beispiel eines Jungen, der wahrhaftig klüger und reifer ist als sein Vater. Einen *running gag* bilden die Rätselfragen von Tomio. Er fragt seinen Vater, warum eine Hand fünf Finger hat. Die Antwort: Hätte sie nur vier, würde sie in keinen Handschuh passen. Tomios Rätsel vermischen kausale Erklärungen mit funktionalen Begründungen, und auf diese Weise wird sehr anschaulich die Cleverness des Sohnes und die leichte Beschränktheit seines Vaters verdeutlicht. Da die anderen Personencharakterisierungen nicht so weitreichend sind wie bei Tomio und seinem Vater, liegt auf ihrer Beziehung das Schwergewicht des Filmes. (David Bordwell: *Ozu and the Poetics of Cinema*; London 1988)



Reinhold Schünzel Joan Crawford Peter Lorre Frank Borzage James Stewart Fred Zinnemann Lon Chaney Charles Boyer Spencer Tracy Katharine Hepburn Gene Tierney Irene Dunne Tod Browning Lupe Velez Norma Shearer Conrad Veidt Ernst Lubitsch Montgomery Clift Kirk Douglas Edward G. Robinson Vivien Leigh Anne Bancroft

Hollywood Classics Ltd. hat der Kinemathek Hamburg e.V. Aufführungsrechte an mehr als 3000 Filmen der Warner Bros. (bis 1950) und der MGM (bis 1986) übertragen. Ein bedeutender Teil der amerikanischen Filmgeschichte ist damit der kulturellen Filmarbeit in Kinematheken, Filmmuseen, kommunalen Kinos, Filmclubs, Hochschulen und Universitäten leichter zugänglich.*

Lionel Barrymore George Cukor Marlon Brando Clark Gable Curt Bois Hedy Lamarr Robert Montgomery Ingrid Bergmann John Ford Ava Gardner Grace Kelly Anne Bancroft Paul Muni Tay Garnett George Hill Stan Laurel Oliver Hardy Richard Burton Dana Andrews Elia Kazan Laurence Olivier Mervyn LeRoy Ann Rutherford Gloria Graham Robert Siodmak Gregory Peck Ethel Barrymore Marion Davies John Huston Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh William A. Wellman Bing Crosby Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Mary Astor Michael Curtiz Frank Borzage Merle Oberon Rita Hayworth Curtis Bernhardt Humphrey Bogart James Cagney Lauren Bacall Edward G. Robinson Jane Wyman Frank Capra Bette Davis Akim Tamiroff Erich von Stroheim Ann Sheridan Howard Hawks Alfred Hitchcock Marlene Dietrich Robert Cummings Fritz Lang Douglas Fairbanks Anatole Litvak Charles Boyer Ramon Novarro Lewis Milestone William Dieterle Jean Negulesco Ida Lupino Joseph Cotten Virginia Mayo Angela Lansbury Joel McCrea Dorothy Malone Katharine Hepburn Barbara Stanwyck Gloria Graham Angela Lansbury Adolphe Menjou Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh Bing Crosby William A. Wellman Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Raoul Walsh Ramon Novarro Fritz Lang Gloria Graham Conrad Veidt Fred Zinnemann Elia Kazan

KINEMATHEK Hamburg e.V. ■ Kommunales Kino METROPOLIS

Dammtorstraße 30 a 20354 Hamburg Tel 040/34 23 53

Fax 040/35 40 90 e-mail: Kinemathek-Hamburg@t-online.de

* Bei der Beschaffung von Filmkopien sind wir behilflich.

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Sonntag, 23.8.1998, 15.00 Uhr

DOWN TO THE SEA IN SHIPS

USA 1922

Regie: Elmer Clifton

Drehbuch: John L.E. Pell

Kamera: Alexander G. Penrod

Darsteller: William Walcott, William Cavanaugh,

Elizabeth Foley, Thomas White, Clara Bow

Produktion: Whaling Film Corp.

Premiere: November 1922 (Providence)

Archiv: Bonner Kinemathek

Farbe: mehrfarbig viragiert

Länge: 16mm, 90 Minuten (22 B/s)

Zwischentitel: englisch

DOWN TO THE SEA IN SHIPS ist ein einzigartiger Film: Die Bürger von New Bedford, Massachusetts, wurden von Elmer Clifton mit der Idee konfrontiert, daß sie zusammen einen eigenen Spielfilm herstellen könnten – einer, der die Geschichte vom Heldenmut der Einwohner eines Walfänger-Dorfes erzählen und in die Welt hinaustragen könnte. Es gelang ihm, New Bedford davon zu überzeugen, nicht nur mit ihm zusammenzuarbeiten, sondern den Film auch noch zu finanzieren.

Da Clifton nur wenig Geld zur Verfügung hatte, blieb ihm nichts anderes übrig, als einem Realismus zu huldigen, der von heutigen Filmproduzenten konsequent ignoriert wird. Seine Schiffe waren echte Schiffe, sein Meer war echtes Meer und seine Wale waren echte Wale. Auch die Innenaufnahmen waren fast alle echt: Clifton stellte seine Lampen und seine Kamera in den Häusern von New Bedford auf und filmte sie so, wie sie waren.

Das Wagnis, diesen Film zu produzieren, ist schon erstaunlich, die Tatsache, daß es ein großartiger Film geworden ist, grenzt an ein Wunder. Die Episode vom Walfang gehört zum Realistischsten und Spannendsten, was ich jemals auf der Leinwand gesehen habe. Raymond McKee spielt überzeugend den Part des Helden, und die junge Schauspieldebütantin namens Clara Bow in einer kleinen Nebenrolle ist eine sensationelle Entdeckung.

(Robert E. Sherwood: *The Best Moving Pictures of 1922-23; Boston 1923*)



Sonntag, 23.8.1998, 17.00 Uhr

EINE HERBERGE IN TOKYO

TOKYO NO YADO

Japan 1935

Regie: Yasujiro Ozu

Drehbuch: Tadao Ikeda, Masao Arata

Kamera: Hideo Mohara

Darsteller: Takeshi Sakamoto, Tokkan Kozo,

Takayuki Suematsu, Yoshiko Okada, Chishu Ryu

Produktion: Shochiku Kamata Studio, Tokyo

Premiere: 21.11.1935

Archiv: Shochiku, Tokyo

Farbe: schwarzweiß

Länge: 2:191 Meter, 80 Minuten (24 B/s)

Zwischentitel: japanisch mit englischen Untertiteln

Ein Vater lebt mit seinen beiden Söhnen auf der Straße und sucht nach Arbeit. Unterwegs lernt er eine Witwe kennen, die eine kleine Tochter hat.

Dieser wunderschön beobachtete Film ist eines von Ozus realistischsten Werke. Und tatsächlich wurde oft der Begriff »Neorealismus« verwandt, um Ozus Eröffnungssequenz zu beschreiben, in der er die Auswüchse der großen wirtschaftlichen Depression in Tokyo zeigt. Ozu erinnerte sich nur daran, daß TOKYO NO YADO »natürlich ein Stummfilm war«. Obwohl jeder andere Regisseur im Studio inzwischen Tonfilme drehte, wehrte sich Ozu dagegen und mochte nicht einmal die Musik und Töneffekte, mit denen man zu dieser Zeit Stummfilme in die Kinos brachte. Doch dieses Mal setzte die Produktionsfirma durch, »daß ich den Film so drehte, als handele es sich um einen Tonfilm« und er modern aussähe. (Donald Richie: *Ozu; Berkeley 1974*)

Da es die allgemeine Tendenz der Zeit damals war, kam ich nicht umhin, für diesen stummen Film die Techniken des Tonfilms zu adaptieren. Zum Beispiel erlaubte ich mir, die Titel der Dialogsätze von A in die Großaufnahme von B, wie er A zuhört, einzufügen.

(Yasujiro Ozu, in: *Stefan Braun / Fritz Göttler / Claus M. Reimer / Klaus Volkmer: Ozu Yasujiro; München 1981*)

Tokkan Kozo, geb. am 7.10.1923 als Tomio Aoki, war der Lieblingsdarsteller des großen Yasujiro Ozu und spielte in einem Dutzend seiner Filme. Tomios vorwitziges Gesicht war sehr ausdrucksstark und fähig, in Sekundenschnelle den Gemütszustand zu verändern. Er hatte ein wunderbares Talent, durch verächtliche Gesten Spott oder Trotz zu äußern. Nachdem er 1929 mit seiner ersten Hauptrolle, der Titelfigur des Filmes TOKKAN KOZO (EIN GUTER JUNGE), Erfolg gehabt hatte, behielt er diesen Namen bei. In den 40er Jahren gründete Tomio Aoki eine Gruppe von Wanderschauspielern. Bis in die 70er Jahre hinein wirkte er in Filmen mit, 1971 wurde er Geschäftsführer von International Television Enterprise.

(John Holmstrom: *The Moving Picture Boy – An International Encyclopedia from 1895 to 1995; Wilby, Norwich 1996*)

KEIL GERÜSTBAU

Seit 1909

Inh. Alfred Schmitt

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

Yellow Truck Hertz Intl. Licensee Autovermietung

– z.B. Sparlaster DM 48,- für 3 Stunden incl. 50 km (Mo.-Fr.) –

Bonn
 Adenauerallee 216
 (02 28) 21 70 41

Bonn
 Bunsenstraße 1
 (02 28) 66 40 01

St. Augustin
 Kölnstraße 4
 (0 22 41) 2 80 11

Troisdorf
 Frankfurter Str. 45
 (0 22 41) 7 70 14

Register

ALRAUNE	31	SONDERLING, DER	25
ANNA BOLEYN	17	SONO YO NO TSUMA	21
BIG BUSINESS	19	STATSCHKA	20
CHANG - A STORY OF WILDERNESS	32	STREIK	20
CHARLES BOWERS COMEDIES	24	THERE AIN'T NO SANTA CLAUS	41
CHARLEY CHASE COMEDIES	41	TOKYO NO YADO	43
DEKIGOKORO	41	UKIGUSA MONOGATARI	29
DOWNHILL	37	UNTERGANG DER TITANIC, DER	36
DOWN TO THE SEA IN SHIPS	43	VERLORENE WELT, DIE	18
DR. PYCKLE AND MR. PRIDE	30	VISAGES D'ENFANTS	27
EBERT BEI ANNA BOLEYN	16	VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE, LE	26
FEMME A PASSE, UNE	28	WANDERSCHAUSPIELER, DER	29
FINISHING TOUCH, THE	19	WHAT WOMEN DID FOR ME	41
FRAU GING VORÜBER, EINE	28	YOU'RE DARN TOOTIN'	19
FRAU JENER NACHT, DIE	21		
FREUDLOSE GASSE, DIE	23		
GESCHLECHT IN FESSELN	35		
HE DONE HIS BEST	24		
HERBERGE IN TOKYO, EINE	43		
HINDLE WAKES	34		
HOGARAKA NI AYUME	41		
INFLATION	22		
IN NACHT UND EIS	36		
JACK-KNIFE MAN, THE	39		
JAHRMARKT DER LIEBE	34		
KINDERGESICHTER	27		
LAST OF THE MOHICANS, THE	33		
LAUREL & HARDY COMEDIES	19		
LETZTE MOHIKANER, DER	33		
LOST WORLD, THE	18		
MANY A SLIP	24		
NOW YOU TELL ONE	24		
ONE-MAMA MAN, A	41		
PLÖTZLICHE EINGEBUNG, EINE	41		
POOR FISH, THE	41		
REISE DURCH DAS UNMÖGLICHE, DIE	26		
SCHREITE HEITER!	39		



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 Dröbner, Matthias Keuthen

Projektionstechnik und Filmkopienpflege:

Michael Besser, Bernhard Gugsch,
Jakob Jankowski

Leinwandgerüstbau und Beschallung:

Philipp Wiechert

Mitarbeit:

Hendrike Bake, Markus Becker, Victor Ferine,
Vera Kalusche, Sandro Graf von Keller, Ulli
Klinkert, Christoph Pfeiffer, Rüdiger Ruß,
Ina von Schlichting, Klaus Volkmer

Gästepflege:

Sigrid Limprecht

Projektionsanlage:

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

Tonanlage:

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

Programm und Redaktion:

Stefan Dröbner

Fotonachweis:

Bonner Kinemathek (9)
Filmmuseum München / Gerhard Ullmann (5)
Christoph Pfeiffer, Bonn (4)
Bibliothèque du Film, Paris (3)
Shochiku Co. Ltd., Tokyo (3)
British Film Institute, London (2)
Taurus Film, München (2)
Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt (1)
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (1)
Deutsches Filmmuseum, Frankfurt (1)
Lobster Film, Paris (1)
Privatbesitz (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
Cineteca del Comune di Bologna
Deutsches Historisches Museum, Berlin
Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden
Filmmuseum München
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
George Eastman House, Rochester
Gosfilmofond, Moskau
Japan Foundation, Tokyo
Lobster Films, Paris
National Film and Television Archive, London
Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
Shochiku Co. Ltd., Tokyo
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

Für Unterstützung danken wir:

Kulturamt der Stadt Bonn,
Filmbüro NW,
Kurfürsten-Bräu AG,
Holiday Inn Crowne Plaza,
TNT Express,
WDR 3,
ASTa der Bonner Universität,
Verwaltung der Bonner Universität,
allen Inserenten, Spendern, Mitarbeitern und Helfern
sowie
Michael Aust, Jan van den Brink, Jürgen Christoffel,
Claudia Dillmann, Bryony Dixon, Arja Grandia,
Hans Dieter Haarer, Akira Ikeshima, Andrea Kirchner,
Matthias Knop, Hans Kohl, Daniel Kothenschulte,
Andreas Loesch, Heinz Maus, Daniel Otto, Paul Püschel,
Heiner Roß, Rainer Rother, Walther Seidler, Ulrich von
Thüna, Gerhard Ullmann, Kitty Vincke, Elisabeth Weiser
und vielen mehr



Holiday Inn
CROWNE PLAZA

WDR 3



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/>

Spendenkonto:

Stadtkasse, Sparkasse Bonn
BLZ 380 500 00, Kto.-Nr. 11 312
Bitte angeben: Hst. 9975.106.0000.7
Förderverein Filmkultur Bonn

TNT unterstützt das 14. Bonner Sommerkino.



Wir liefern alle Filme.

Ein einziger Anruf bei TNT um die Uhr, 365 Tage im Jahr. Ob bietet Ihnen alles aus einer Hand.
genügt, und Ihre Sendungen erreichen es um den Versand von Dokumenten, Paketen und Fracht oder TNT für Sie tun kann – Anruf genügt:
nicht nur jeden Ort in Deutschland, sondern auch die ganze Welt. Mehr um internationale Briefdienste geht: **01805 - 900 900** (DM 0,48/Min.).
als 50.000 Mitarbeiter in über 200 TNT, eines der größten weltweit Oder informieren Sie sich online
Ländern stehen für Sie bereit. Rund tätigen Distributionsunternehmen, im Internet: <http://www.tnt.com/de>

Global Express, Logistics & Mail



**BORN TO
BE WILDE.**

Oscar Wilde,
Schriftsteller,
Dandy, und
Bohemien,
1892



**BORN TO
BE WILDER.**

Billy Wilder,
Regisseur,
herz Marilyn
Monroe am
Set von
„Das verflixte
siebte Jahr“,
1955



DIE GANZE WELT DER BÜCHER

BOUVIER

<http://www.books.de>



DIE GANZE WELT DER BÜCHER

BOUVIER

<http://www.books.de>