



**15. Bonner
Sommerkino**

**INTERNATIONALE
STUMMFILMTAGE**

PROGRAMM

**12.–22. AUGUST 1999
INNENHOF UNIVERSITÄT BONN
- EINTRITT FREI -**



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

Vorwort

Liebe Filmfreunde,
hochverehrtes Publikum!

Bereits zum 15. Mal findet in diesem Jahr das Bonner Sommerkino statt und präsentiert wieder restaurierte Stummfilmklassiker mit Live-Musik unter freiem Himmel im Arkadenhof der Bonner Universität. Was als kleines Open-Air-Kino ursprünglich im Innenhof des Poppelsdorfer Schlosses begonnen hat, ist zu einer weit über die Grenzen Bonns hinaus wirkenden Großveranstaltung gewachsen, zu der wir inzwischen auch vermehrt Gäste aus dem Ausland begrüßen können.

In diesem Jahr sind einige Veränderungen zu verzeichnen. Schon immer wurden wir gefragt, ob es nicht möglich wäre, einige der Filme inklusive der extra ausgearbeiteten Musikbegleitungen auch in anderen Städten zu präsentieren. Die Zusammenarbeit mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Wuppertal hat nun erstmals ermöglicht, daß ein Ensemble von Musikern aus Nordrhein-Westfalen eine Musikbegleitung zu dem Klassiker DAS WACHSFIGURENKABINETT ausarbeitet, die dann anschließend noch in anderen Städten aufgeführt wird, z.B. bei den Bielefelder Stummfilmtagen im Oktober. Zudem wird eine Auswahl der Filme des Bonner Sommerkinos inklusive der in Bonn aufgeführten Musikbegleitungen Ende August im Münchner Filmmuseum zu sehen sein, mit dem wir ebenfalls sehr eng kooperieren.

Grundsätzlich präsentieren wir jeden Film in der besten, derzeit bekannten Filmkopie. Dies setzt intensive Recherchen und Verhandlungen mit Filmarchiven und Rechtsinhabern voraus, von deren Wohlwollen wir mit unserem knappen Etat stets abhängig sind. Oft müssen noch Übersetzungen der Zwischentitel angefertigt werden, die dann in Form von Dias neben das Filmbild auf die Leinwand projiziert werden, und Videokopien für die Musiker, die Begleitungen ausarbeiten. Um Fotos für das Programmheft und die Pressearbeit verfügbar zu haben, werden diese häufig aus den Filmkopien direkt herausfotografiert. Zuguterletzt werden zeitgenössi-

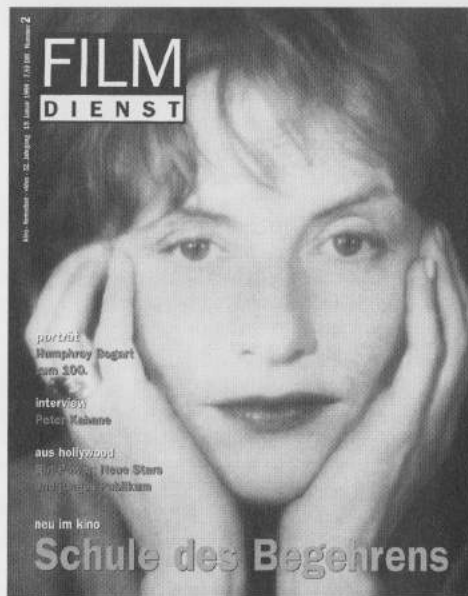
sche Filmkritiken sowie Aufsätze in Büchern und Zeitschriften durchgeforstet nach Texten für unser Programmheft, wobei auch hier oft wieder Übersetzungsarbeiten anfallen. Dies alles ist nur möglich, weil viele hilfreiche Geister im Hintergrund mitgewirkt haben, bei denen wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken möchten. Zumal wir sie keineswegs auch nur annähernd adäquat bezahlen können, sondern immer auf viel Enthusiasmus und ehrenamtliche Zuarbeit bei allen Beteiligten setzen müssen.

Womit wir wieder beim leidigen Thema der Unterfinanzierung des Bonner Sommerkinos gelandet sind. Damit wir unsere Veranstaltung ohne inhaltliche Einschränkungen und Kompromisse stattfinden lassen können, sind wir auf Zuschüsse, Sponsoren und Spenden angewiesen. Der Etat für das Bonner Sommerkino ist denkbar knapp, alles in allem beläuft er sich auf rund 130.000,- DM – andere Institutionen lassen sich so viel eine einzige Abendveranstaltungen kosten. Um so dankbarer sind wir allen, die uns unterstützen, und wenn es noch so kleine Beträge oder Beiträge sind. Am Ausgang des Arkadenhofes stehen auch dieses Jahr wieder unsere altbewährten »Spendenboxen« bereit, alle notwendigen Angaben für unser Spendenkonto finden Sie auf Seite 42. Für Ihre Unterstützung schon einmal besten Dank im voraus!

Nun wünschen wir aber wieder viele spannende Filmnächte unter freiem Himmel bei hoffentlich gutem Wetter und angenehmer Atmosphäre. Ziehen Sie sich warm an (auch Sommernächte können ganz schön kühl werden), und lassen sich von Regen nicht abschrecken: Das Sommerkino findet in jedem Falle statt und bietet unter den Arkaden auch Regenschutz.

Stefan Dröbler, Matthias Keuthen
und die Mitarbeiter des Bonner Sommerkinos





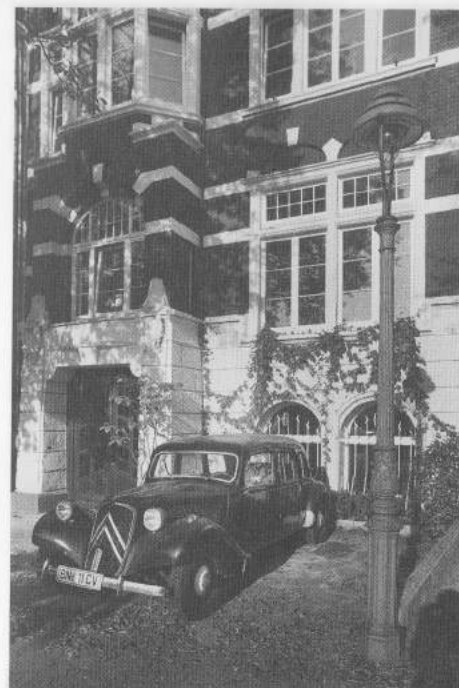
...mit einem Abonnement des film-dienstes. Finden Sie schnell und zuverlässig eine Orientierung, ob sich der Besuch eines Filmes lohnt. Alle 14 Tage alle Filme, die im Kino anlaufen, in der Kritik. Die wichtigsten Videos werden in einer Kurzkritik vorgestellt. In der Beilage „film im fernsehen“ stehen alle Spielfilme, die auf deutschsprachigen Fernsehkanälen ausgestrahlt werden. Dazu gibt es Porträts, Hintergrundberichte, Interviews, Analysen, Filmmusik- und Buchrezensionen sowie die ständige Rubrik „Aus Hollywood“.

Sparen Sie Zeit und Geld...

Jahresabonnement
(26 Hefte) 167,00 DM
(ermäßigt 125,00 DM
gegen
Berechtigungs-
nachweis)

Probeabo
(6 Hefte) 30,00 DM
Kostenloses Probeheft
KIM-Leserservice
Am Hof 28 · 50667 Köln
Telefax 0221/92 54 63 37

Katholisches Institut für
Medieninformation (KIM)
Am Hof 28 · 50667 Köln
E-mail: kimhermann@netcologne.de
Weitere Informationen:
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 anklingeln.

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	12

Open-Air-Vorführungen

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE	14
DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED	15
DER SCHATZ	16
WILDE ORANGEN	17
OST UND WEST	18
DER LETZTE MANN	19
DER KURIER DES ZAREN	21
SCHACHFIEBER	22
MISS EUROPA	23
HIS WOODEN WEDDING	24
EIN MENSCH DER MASSE	25
BEZAHLTE LIEBE	26
DER HELD VON SEVILLA	27
THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH	28
DER STILLE FEIND	29
DAS WACHSFIGURENKABINETT	30
DER UNBEKANNTE	31
MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS	32
DAS SCHLAFENDE PARIS	33
STAN LAUREL COMEDIES	34
MATTIA PASCAL	35

Vorführungen im Kino in der Brotfabrik

THE NIGHT CLUB	37
THE JAZZ SINGER	37
SALLY OF THE SAWDUST	38
CYANKALI	38
MICKEY	39
MELODIE DER WELT	39
Register	41
Impressum	42

Vorgesehener Termin
für das 16. Bonner Sommerkino:
10. bis 20. August 2000

KiNO für die OHREN

Jeden Donnerstag um zehn vor eins:
Die aktuelle Filmkritik in
»Scala – das Kulturmagazin«
WDR Radio 5, 12.05 bis 13.00 Uhr

in Bonn und Umgebung auf UKW 88,0

Hören Erleben RADIO 5

Programm

Donnerstag, 12.8.1999

21.15 DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED
Deutschland 1925
von Lotte Reiniger
Rekonstruierte, viragierte Fassung
Begleitet von
Joachim Bärenz (Flügel)
und Christian Roderburg (Percussion)

Vorfilm **ROMEO UND JULIA IM SCHNEE**
Deutschland 1920
von Ernst Lubitsch
Deutsche Erstaufführung der rekonstruierten, viragierten Fassung
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Freitag, 13.8.1999

21.15 DER SCHATZ
Deutschland 1923
von Georg Wilhelm Pabst
Deutsche Erstaufführung der restaurierten, viragierten Fassung
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

23.00 WILDE ORANGEN
USA 1924
von King Vidor
Deutsche Erstaufführung der restaurierten, viragierten Fassung
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

Samstag, 14.8.1999

21.15 OST UND WEST
Österreich 1923
von Sidney M. Goldin
Deutsche Erstaufführung der rekonstruierten Fassung
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

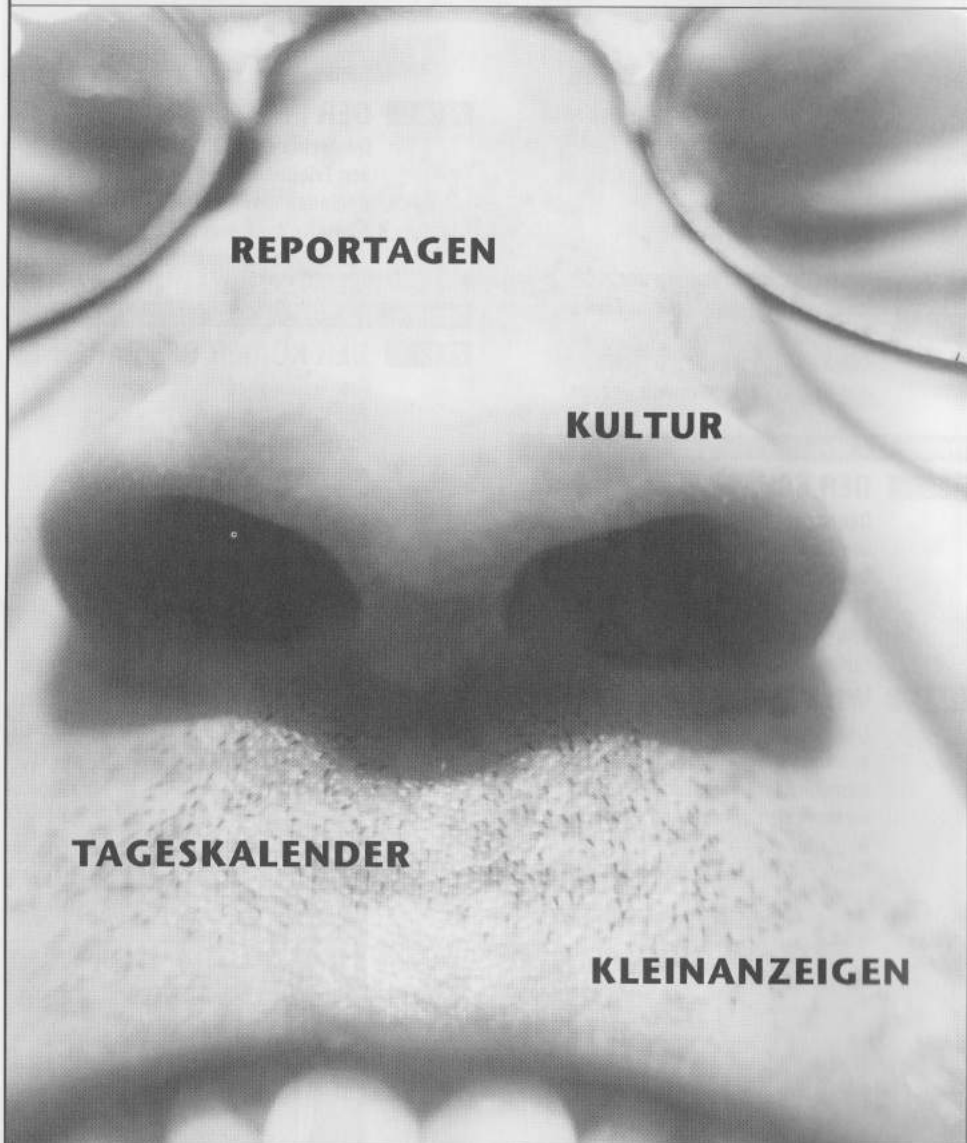
23.00 DER LETZTE MANN
Deutschland 1924
von Friedrich Wilhelm Murnau
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Sonntag, 15.8.1999

21.15 DER KURIER DES ZAREN
Frankreich 1926
von Viktor Tourjansky
Rekonstruierte Fassung mit kolorierten Passagen
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)



DER KURIER DES ZAREN (1926)



REPORTAGEN

KULTUR

TAGESKALENDER

KLEINANZEIGEN

4 WOCHEN BONN · MUSIK · KINO · KUNST · THEATER

Programm

Montag, 16.8.1999

21.15 **MISS EUROPA**
Frankreich/Italien 1930
von Augusto Genina
Deutsche Erstaufführung der
rekonstruierten Fassung
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

Vorfilm **SCHACHFIEBER**
UdSSR 1925
von Wsewolod Pudowkin
Begleitet von Günter A. Buchwald
(Flügel und Violine)

Mittwoch, 18.8.1999

21.15 **BEZAHLTE LIEBE**
USA 1927
von Howard Hawks
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

anschl. **DER HELD VON SEVILLA**
Großbritannien 1929
von Norman Walker
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten, kolorierten Fassung
mit originalem, zeitgenössischem
Soundtrack

Dienstag, 17.8.1999

21.15 **EIN MENSCH
DER MASSE**
USA 1928
von King Vidor
Restaurierte Fassung
Begleitet von
Joachim Bärenz (Flügel)

Vorfilm **HIS WOODEN WEDDING**
USA 1925
von Leo McCarey
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Fassung
Begleitet von
Joachim Bärenz (Flügel)

Donnerstag, 19.8.1999

21.15 **DER STILLE FEIND**
USA 1930
von H.P. Carver
Restaurierte, viragierte Fassung
Begleitet von
Werner Loll (Flügel)

Vorfilm **THE BATTLE AT
ELDERBUSH GULCH**
USA 1914
von David Wark Griffith
Begleitet von
Werner Loll (Flügel)



MISS EUROPA (1930)

PIANO RUMLER

MEISTERBETRIEB



SCHIMMEL
PIANOS

STEINWAY & SONS

pfeiffer

ETERNA
von YAMAHA

SEILER



YAMAHA

VERKAUF
MIETKAUF
VERMIETUNG
REPARATUR
STIMMUNG



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

Veranstaltungstechnik NEUMANN & MÜLLER

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

Dresden:
☎ (0 3 51) 80 078-0
FAX (0 3 51) 82 47 18-8

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

*Tonausstatter
des Bonner
Sommerkinos*

Programm

Freitag, 20.8.1999

21.15 **DAS
WACHSFIGURENKABINETT**
Deutschland 1924
von Paul Leni
Deutsche Erstaufführung der
rekonstruierten, viragierten Fassung
Begleitet von
Joachim Bärenz (Flügel),
Christian Roderburg (Percussion),
Susanne Peusquens (Kontrabaß)
Matthias Jahner (Holzblasinstrumente)

23.00 **DER UNBEKANNTE**
USA 1927
von Tod Browning
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten Fassung
Begleitet vom
Düsseldorfer Schlagzeugensemble
(Christian Roderburg, Martin Thissen
und Anja Wegmann)

Samstag, 21.8.1999

21.15 **MYSTERIEN EINES
FRISIERSALONS**
Deutschland 1923
von Bertolt Brecht und Erich Engel
Begleitet von
Joachim Bärenz (Flügel)

Vorfilm **DAS SCHLAFENDE PARIS**
Frankreich 1924
von René Clair
Begleitet von
Werner Loll (Flügel)

23.00 **STAN LAUREL COMEDIES**
Restaurierte Fassungen
FRAUDS AND FRENZIES
USA 1918
von Larry Semon
ROUGHEST AFRICA
USA 1923
von Ralph Cedar

Begleitet von
Werner Loll (Flügel)

WE FAW DOWN
USA 1928
von Leo McCarey

THAT'S MY WIFE
USA 1929
von Lloyd French

Begleitet von
Werner Loll (Flügel)

Sonntag, 22.8.1999

21.15 **MATTIA PASCAL**
Frankreich 1925
von Marcel L'Herbier
Deutsche Erstaufführung der
restaurierten, viragierten Fassung
Begleitet von
Joachim Bärenz (Flügel)



DAS SCHLAFENDE PARIS (1924)

Die Musiker

Die Musiker **Matthias Jahner** (Saxophon, Klarinette, Flöte) und **Susanne Peusquens** (Kontrabaß, Percussion) verfügen über langjährige Erfahrung als Instrumentalisten und Komponisten in den verschiedensten musikalischen Bereichen. Ihre Aktivitäten reichen von Jazz über Folklore, von Salonmusik und Musical bis zu eigenen experimentellen Projekten. Seit 1995 hat sich das Duo auf die Livemusikvertonung von Stummfilmen spezialisiert.



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** sowie **Matthias Jahner** und **Susanne Peusquens**.

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 geestigt. 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.

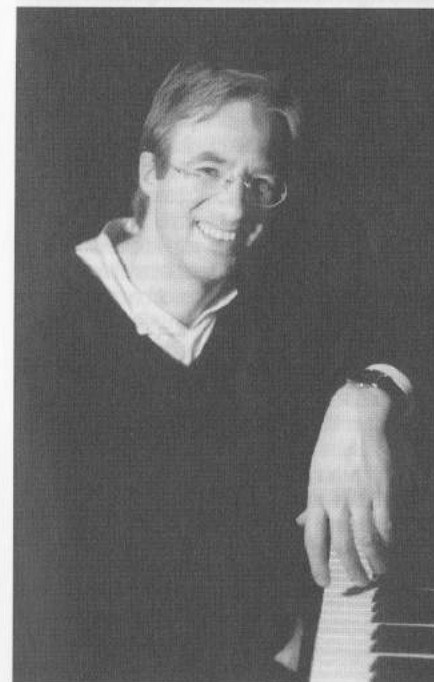


Die Musiker



Werner Loll, promovierter Musikwissenschaftler aus Goosefeld, spielt als Pianist und Vibraphonist in Jazzformationen. Neben Lehrtätigkeiten an der Universität und eigenen Kompositionen begleitet er seit Ende der 80er Jahre Stummfilme vor allem in kommunalen Kinos im norddeutschen Raum und bei den Nordischen Filmtage in Lübeck. Dabei schreibt er auch Partituren, die er mit seinem Trio oder Sextett aufführt.

Aljoscha Zimmermann, Professor an der Hochschule für Musik in München, hatte schon eine lange Karriere als Pianist und Orchesterleiter hinter sich, bevor er sich der Stummfilmkunst zuwandte. Er spielt sowohl überarbeitete Originalmusiken als auch eigene Kompositionen, die er im In- und Ausland präsentiert. Seine Tochter **Sabrina Zimmermann**, Stipendiatin des Royal College of Music in London, begleitet ihn auf der Violine.



Günter A. Buchwald ist seit über 20 Jahren Stummfilmmusiker und hat zu mehr als 600 kurzen und langen Stummfilmen den Kinton geliefert. 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 mit dem Klarinettenisten Giora Feidman und dem Arditti-Streichquartett zusammen sowie mit Sinfonieorchestern auf Konzertbühnen in ganz Europa.



ROMEO UND JULIA IM SCHNEE

Deutschland 1920
Regie: Ernst Lubitsch
Drehbuch: Hanns Kräly,
Ernst Lubitsch
Kamera: Theodor Sparkuhl
Darsteller: Gustav von Wangenheim, Lotte Neumann,
Jakob Tiedtke, Marga Köhler, Ernst Rückert, Josefine Dora, Julius Falkenstein
Produktion: Maxim-Film Ges. Ebner & Co., Berlin
Premiere: 12.3.1920 (Berlin)
Archiv:
Film Archiv Austria, Wien
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 1.001 Meter,
44 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: deutsch

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE entstand quasi nebenbei: Nach zwei aufwendigen Großprojekten – MADAME DUBARRY und DIE PUPPE – erlaubte der Regisseur sich hier eine fröhlich-frivole Klassiker-Travestie, die ihm die Möglichkeit bot, einmal Urlaub von der Großstadt Berlin zu machen und trotzdem nicht untätig zu sein.

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE ist ein Paradebeispiel für unkonventionelles Arbeiten mit einem Klassiker. Obwohl er die Tragödie zur Komödie machte, hat er die Vorlage in keinem Punkt veralbert. Dafür kannte er bei der Beschreibung der dörflichen Lebens kein Pardon, und Schadenfreude und das Jonglieren mit Vorurteilen des Großstädtlers gegenüber Bauern spielen dabei eine beträchtliche Rolle. Lubitsch schilderte die Dorfgemeinschaft als zänkische, kleinkarierte, allezeit muffige Gesellschaft. Von Idylle nicht die Spur! Und etliche honorige Dorfbewohner wandeln am Rande der Lächerlichkeit. Der Richter lebt im Wandbett unter einer Kuckucksuhr, die Menschen können sich unter dem Gewicht ihrer Trachtengewänder nur mühsam bewegen, Bauernhäuser sind eng, unbequem und voller gefährlicher Falltüren. Daraus ergeben sich für Lubitsch wunderbare dramaturgische Möglichkeiten. Ihre ausgetüftelte Perfektion zeigt erbarungslos den ständigen Kampf der Akteure mit sich selbst, den Mitmenschen und den dörflichen Verhältnissen.

(Herbert Spaich: *Ernst Lubitsch und seine Filme*; Wilhelm Heyne Verlag, München 1992)

Einen neuen Film von Lubitsch und Kräly zu sehen, bedeutet für mich immer reinen Genuß. Bei allen Konzessionen, die

dem großen Publikum gemacht werden, ist doch jedesmal eine solche Fülle feinen Humors und origineller Einfälle in diesen Filmen enthalten, daß man seine helle Freude daran haben muß. Was von den meisten Filmautoren außer acht gelassen wird, sich bei Lubitsch und Kräly aber immer neu bewährt, ist die Weisheit des Theaterdirektors im Faust »Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen!«...

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE ist eine glänzende Parodie: die beiden verfeindeten Häuser heißen hier die Capulethofers und die Montekugers. Romeo übernachtet bei Julia, weil am Fuße der Leiter ein bissiger Köter steht und er sich nicht heruntertraut. Als die beiden vom Apotheker »Einmal Gift für zwei Personen« verlangen, gibt ihnen dieser Zuckerwasser, und so brauchen die beiden nicht zu sterben, sondern können sich zum Schluß verloben, wie sich das in einem richtigen Lustspiel gehört.

Die liebreizende Lotte Neumann gibt die Julia, sieht ganz entzückend und waschecht aus und spielt mit drolligem Humor. Die andern Mitwirkenden verdienen nicht geringeres Lob, spielen alles so naturgetreu, daß man sich manchmal wirklich fragt, ob das vielleicht doch richtige Partenkirchener Bauern seien, die sich da im Schnee herumbalgen. Die Photographie – wohl von Sparkuhl – unterstützte wesentlich die Arbeit des Regisseurs und schuf sehr stimmungsvolle und feinabgetönte Bilder. Besonders seien noch die sehr hübschen Regieeinfälle bei der Inszenierung des Maskenballes im Dorfe hervorgehoben. Die Titel waren kurz und prägnant, jeder ein Schlager, der neue Lachsalven auslöste!
(Der Film 12/1920)



DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED

Deutschland 1925
Regie: Lotte Reiniger
Drehbuch: Lotte Reiniger
Aufnahmeleitung: Carl Koch
Mitarbeit: Berthold Bartsch, Alexander Karadan,
Walter Ruttmann, Walter Türk, Lore Leudesdorff
Produktion: Comenius-Film GmbH, Berlin
Premiere: 1.7.1926 (Paris)
Archiv: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 1.811 Meter,
65 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: deutsch

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED

Als dieser Märchenfilm aus Tausend und einer Nacht letzten Winter in der Volksbühne seine Uraufführung erlebte, war es wohl der stärkste Erfolg, den je ein Film auf deutscher Bühne gehabt hat. Viele Bilder lösten dank ihrer Stimmungsherrlichkeit lautes Jubeln aus.

Der Film hat jetzt erfreulicherweise den Weg in die großen Filmtheater gefunden. Freitagabend war das Publikum wieder entzückt und machte die Unkenrufe der Konkurrenz und eines Teils der Filmpresse, die diesen Film nicht filmisch genug und zu ästhetisch findet, zuschanden.

Man kann von diesem Film nur schwärmen. Die vierjährige Arbeit, die darauf verwendet ist von Lotte Reiniger und ihren Mitarbeitern, ist bewundernswert. Aber das Resultat ist all der Mühen wohl wert. Hier ist ein Film geschaffen, der mit reinen Kunstmitteln, wie sie nur dem Film zu Gebote stehen, eine in sich geschlossene und künstlerische Wirkung erzielt. Im Anschluß an orientalische Vorbilder wird durch die bewegte Silhouette in der graziösesten Form der ganze Märchenzauber vor uns ausgebreitet; die erstaunlichsten Wunder, die eine orientalische Phantasie erfinden konnte, werden hier möglich. Die Naturlandschaft, die sonst die große Überlegenheit des realistischen Films darstellt, wird hier keineswegs vermißt, die Landschaften des Silhouettenfilms sind von einer Zartheit und Feinheit der Abstufung, daß sie alle Naturvorbilder leicht vergessen lassen. Gewiß, alles ist eine künstliche Welt, aber für das Märchen scheint dies die einzige Möglichkeit der Filmverwirklichung.

Für das Publikum ist es zweifellos anstrengender und schwieriger, einem solchen Film zu folgen, der immer neue

und ungewohnte Reize bietet, als den Trivialitäten der Filme aus dem Alltagsleben. Aber der Ertrag ist auch unendlich reichhaltiger. Die Bilder und Formen, die von feinfühligem Künstlerhand geschaffen sind, prägen sich ganz anders ein, und eine kongeniale Musik hilft vollends dazu, die Phantasie aus dem Alltag zu befreien und ins Reich der Wunder und der Kunst spielend zu entführen.

(Vorwärts, 5.9.1926)

Man betritt skeptisch den Zuckergußpalast am Kurfürstendamm. Schattenbilder – man denkt an schlechte Ansichtskarten, an honigsüße Buchillustrationen. Das Spiel beginnt. Man ist im Film an Silhouetten nicht gewöhnt. Also wird man anfangs ein bißchen ermüdet. Allmählich aber wird man gefesselt und immer mehr begeistert, entzückt und entrückt. Man liebt, leidet, kämpft mit den Helden; Märchen, die nur noch im Ohr gehaftet hatten, blühen wieder auf. Ja, so hat man sie als Kind im längst verlorenen Land gelesen und erlebt. Ja, so war es, so muß es gewesen sein, und wenn ich auch nie gewußt habe, wie Zauberer sich in Fledermäuse verwandeln und durch vergiftete Fenster fliehen können – jetzt weiß ich es; so und nicht anders ist diese schwierige Kindersorge zu lösen. Prinz Achmed steigt mit seinem fliegenden Pferde zum Sternenhimmel empor: endlich wird der Kindheit heiliger Wunsch von dem Schmutz der letzten Jahrzehnte befreit. Pferd und Reiter fliegen rein und körperlos an Sternen und Monden vorbei zu Höhen, wo wir vor Angst und Beseligung den Atem anhalten müssen.

(L. Steffens, in: *Die Weltbühne* 39/1926)

**DER SCHATZ**

Deutschland 1923
 Regie: Georg Wilhelm Pabst
 Drehbuch: Willy Hennings,
 Georg Wilhelm Pabst, nach
 der Novelle von Rudolf
 Hans Bartsch
 Kamera: Otto Tober
 Darsteller: Albert Steinrück,
 Lucie Mannheim, Ilka Grü-
 ning, Werner Krauß, Hans
 Brausewetter
 Produktion: Froelich-Film
 GmbH, Berlin
 Premiere: 26.2.1923
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 1.722 Meter,
 84 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

DER SCHATZ

Die Novelle des österreichischen Dichters ist kein Filmstoff. Indes die Verfasser, besonders aber der Regisseur (Pabst), verstanden es, eine starke dramatische Steigerung, zuletzt sogar etwas wie Sensation in das Stück zu bringen, das eine Tragödie ist vom Fluch des Goldes und mit künstlerischen Mitteln auf stärkste Bildwirkung ausgeht. Das Schwere, Düstere, ja Grausige und doch wieder Poetische des Themas ist mit großem Geschick getroffen. Wenn die Regie sich in den ersten beiden Akten von der behaglich dahinplätschernden Novelle nicht völlig befreien kann, so empfindet der Zuschauer dies hier nicht gar zu sehr als einen Verstoß gegen die Gesetze des Films, da es prächtige Bilder sind, die anstatt der sonst üblichen »Zwischentitel« diese Milieuschilderung geben. Bilder, getragen vor allem durch eine erlesene Darstellungskunst. Man sieht selten ein so harmonisches Zusammenspiel bei meisterhaften Einzelleistungen. Werner Krauß gibt einen von der Gier nach Gold besessenen Gesellen. Unvergeßlich in seiner unheimlichen Dämonie. In s Phantastische emporwachsend... Steinrück und Ilka Grüning, ein Goldgieberehepaar, erst von biederer Hausbackenheit, dann aber, angesteckt von der Sucht nach dem Schatze, sich seltsam wandelnd, und zuletzt, im Besitz der Kostbarkeiten, zu habgierigen, trunkenen, fast tierischen Kreaturen werdend. Ausgezeichnete Leistungen. Lucie Mannheim als ihre Tochter, sehr gut in Spiel und – Photographie. Man gewinnt sie lieb. Hans Brausewetter, freier als sonst. Er darf jung sein und trifft das vorzüglich.

(Der Montag, Sonderausgabe des Berliner Lokal-Anzeigers, 16/1923)

Dies ist einer der besten Filme, die in der letzten Zeit in Deutschland entstanden sind. Als Vorlage diente ein Roman von Hans Bartsch, der geschickt für die Leinwand adaptiert wurde. Die Geschichte dreht sich um einen Schatz, der vor Jahren von den Türken vergraben wurde, als sie das Land erobert hatten. Ein Haus steht auf alten Gemäuern, in denen – so sagt es die Legende – der Schatz vergraben wurde. Im Haus leben inzwischen ein alter Glockengießer, seine Frau und seine Tochter, sowie ein alter Geselle. Hinzu kommt ein junger Mann aus der Stadt, ein Künstler, der die Verzierungen auf einer neu in Auftrag gegebenen Glocke gestalten soll. Er hört von dem alten Gesellen die Geschichte, und mit der Hilfe der Tochter macht er sich auf die Suche nach dem Schatz. Doch in dem Gesellen hat er einen Konkurrenten, der auf eine Wünschelrute vertraut.

Man kann sich kaum vorstellen, daß irgendeine der fünf Rollen von einem anderen Schauspieler besser verkörpert werden könnte. Besonders hervorzuheben ist Werner Krauß als alter Geselle. Seine halb-verrückte Verschmitztheit ist perfekt, die Rolle ist die beste Leistung, die Krauß seit Jahren abgeliefert hat. G.W. Pabst hat niemals zuvor bei einem Film Regie geführt. Mit diesem Film, der außergewöhnlich gut inszeniert ist, erweist er sich als einer der wenigen Regisseure, die ihr Handwerk wirklich verstehen. Nicht vergessen darf man, die Kameraarbeit zu loben: Sie ist kunstvoll, läßt aber nie die nötige Klarheit vermissen – und bildet damit eine große Ausnahme im gegenwärtigen deutschen Filmschaffen.

(Variety, 9.8.1923)

**WILD ORANGES**

USA 1924
 Regie: King Vidor
 Drehbuch: King Vidor,
 nach der Kurzgeschichte
 von Joseph Hergesheimer
 Kamera: John W. Boyle
 Darsteller: Virginia Valli,
 Frank Mayo, Ford Sterling,
 Nigel De Brulier,
 Charles A. Post
 Produktion: Goldwyn
 Pictures Corporation
 Premiere: 20.1.1924
 Archiv: Cinémathèque
 Française, Paris
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 1.784 Meter,
 87 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: französisch
 mit deutscher Übersetzung

WILDE ORANGEN

Eine beeindruckende Demonstration, was man mit wenigen Darstellern und einer kleinen Geschichte machen kann. Der größte Verdienst an diesem großartigen Film geht auf das Konto von King Vidor, auch wenn ihm eine gut ausgewählte Besetzung zur Verfügung stand, die seine Instruktionen präzise befolgt und geschickt ausgeführt hat.

Der Schnitt ist ein Musterbeispiel dafür, wie man auf alles Überflüssige verzichten kann. Nichts wird verschwendet, und die Zwischentitel kommen immer auf den Punkt. Trotz des Fehlens von spektakulären Produktionswerten wird die perfekte Inszenierung das Publikum beeindrucken, das den Film so schnell nicht vergessen wird.

(Variety, 5.3.1924)

Von all seinen frühen Filmen ist dieses Südstaaten-Melodram das bemerkenswerteste Werk von King Vidor und hält einem Vergleich mit den berühmten Titeln aus den 40er und 50er Jahren stand. Mayer hatte Vidor die Regie von BEN HUR angeboten, doch dieser lehnte ab, da er den der Filmung zugrundeliegenden Roman nicht mochte. Stattdessen ließ er sich offenbar von der Ausstrahlung von Hergesheimers Kurzgeschichte einnehmen. Sie spielt auf einer sumpfigen Insel vor der Küste von Georgia und zeigt die Natur als unheimliche Kraft, die das Leben von vier Menschen überschattet, die von einem entflohenen Mörder gefangen gehalten werden. Die Szene, in der der langsam denkende, aber enorm starke Mörder Virginia Valli durch die Sümpfe trägt und auf einem Baumstumpf absetzt, wo sie von Sumpf und Alligatoren umgeben ist, nimmt Vidors Faszination für

den Sumpf als Urlandschaft mit ihren eigenen Gesetzen vorweg, die dem Menschen feindlich gesinnt ist.

(John Baxter: King Vidor, Monarch Press, New York 1976)

Als ein Horrorfilm geht WILD ORANGES weit mehr unter die Haut als viele der Grand-Guignol-Stücke. Weitgehend an den Originalschauplätzen gefilmt, beschreibt King Vidors eigene Adaption einer Kurzgeschichte von Joseph Hergesheimer den Alptraum eines Mädchens und ihres Großvaters, die in einem einsamen, verfallenen Haus auf einer kleinen Insel vor der Küste von Georgia gefangengehalten werden. Ihre einzige Hoffnung, aus der Gewalt eines wahnsinnigen Mörders befreit zu werden, ist der Kapitän einer Yacht, die gerade vor der Insel ankert.

Die sich steigernde Gewalt und der Terror in diesem Film dürften fast ausreichen, um heutige Fans von Stallone- oder Schwarzenegger-Filmen zufriedenzustellen, doch die Art und Weise, wie King Vidor seine Geschichte erzählt, ist viel eleganter als im heutigen Action-Kino. Nachdem der gebrechliche Großvater so brutal umgebracht wird, wie man es im Kino noch nie gesehen hat, gibt es eine unglaubliche Verfolgungsjagd durch die gefährlichen Sümpfe. Ihr Ausgang bleibt bis zum letzten Moment offen, wenn eine der gefährlichsten und wildsten Doggen der Filmgeschichte in das Geschehen eingreift.

Der liebenswerten Virginia Valli gelingt es, während der rasanten Handlung ausgesprochen attraktiv zu bleiben. (James Card: Seductive Cinema; Alfred A. Knopf, New York 1994)

**MISRECH UN MAJREW**

Österreich 1923
 Regie: Sidney M. Goldin
 Drehbuch: Sidney M. Goldin, Eugen Preiss
 Darsteller: Molly Picon, Sidney M. Goldin, Jakob Kalich, Eugen Neufeld, Simon Nathan, Nelly Spodek, Laura Glücksmann, Ida Astori, Eugen Preiss, Johannes Roth
 Produktion: Listo-Film, Wien, Picon-Film, New York
 Premiere: 17.8.1923 (Wien)
 Archiv:
 Film Archiv Austria, Wien
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.380 Meter,
 80 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

OST UND WEST

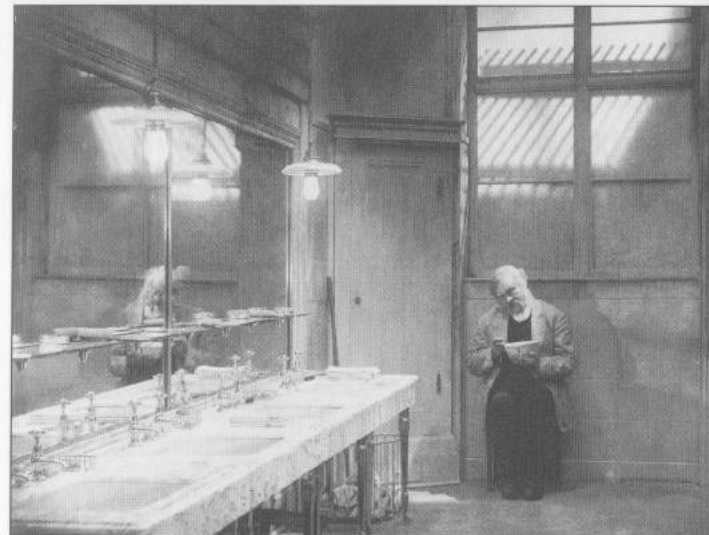
Hergestellt in einer Atmosphäre des eskalierenden Anti-Semitismus und beschrieben als die »Abenteuer einer Amerikanerin in Polen«, war OST UND WEST ein Film, der direkt die Situation der Wiener Juden ansprach. Im März 1923 fanden fast täglich pro-monarchistische, antijüdische Demonstrationen statt, von denen einige gegen jiddische Theater gerichtet waren. Unter ihren Sprechern befand sich auch der zukünftige Nazi-Propagandist Julius Streicher.

OST UND WEST übernimmt nicht nur seinen Titel von einer deutsch-jüdischen Zeitschrift, deren besonderes Anliegen es war, die Welt der Ostjuden zu vermitteln, sondern versucht auch, den Osten dem Westen verständlich zu machen. Um dies zu erreichen, verwendet er didaktische Szenen, die verschiedene jüdische Rituale »dokumentieren«: ein Sabbath-Essen, den Jom-Kippur-Gottesdienst und eine traditionelle Hochzeitszeremonie. Der flotte und freche Ton des Film wirkt hingegen sehr amerikanisch, insbesondere Hauptdarstellerin Molly Picon. Ihr ungewöhnlicher Appeal veranschaulicht die dynamische kulturelle Beziehung zwischen der Neuen Welt und dem Alten Land.

OST UND WEST unterschied sich von allen vorherigen jüdischen Filmen. E.G. Fried, ein Wiener (und vermutlich jüdischer) Journalist, begann seine sehr wohlwollende Besprechung des Filmes damit, daß er beichtete, normalerweise jene »schlecht kostümierten, lächerlich sentimental« jüdischen Filme zu meiden, die durchdrungen seien mit »Pogromen, Sabbath-Geschichten und jeder Art schlechter Schauspielerei und Nonsense«. Doch OST UND WEST, den sich Fried nur wegen Molly Picon ansah, war etwas anderes. Der

Film »atmet wahren jüdischen Charakter«, auch wenn »er kein Meisterwerk ist, da er – man möchte sagen: Gott sei dank – keine hohen literarischen Ansprüche erfüllt«. Fried preist Picons »natürliche Ausstrahlung« und lobt auch die anderen Darsteller, die zum großen Teil von der Fray Yidishe Folksbiene kamen, dafür, daß sie »übertriebenes Pathos« und »billige Sentimentalitäten« vermieden haben. Außerdem streicht er heraus, daß der Film »wahre Gefühle« vermittele anstelle jüdischer Militanz. OST UND WEST ist kaum ein zionistisches Traktat. Mit seinem Plädoyer sowohl für Anpassung als auch Verständnis legt der Film nahe, daß unter dem Bart des Ostjuden ein moderner Europäer darauf wartet, befreit zu werden.

Goldin greift nur einen der zwei Stereotypen auf, die die Wiener antisemitischen Traktate anprangerten, und zwar den »dogmatischen«, »abergläubischen« traditionellen Juden. Er geht nicht auf den »wurzellosen«, »amoralischen« Manipulator, den *lultmentsh*, ein, sondern verschiebt die mangelhafte Anpassung an die westliche Gesellschaft auf die joviale und selbstbewußte Figur des amerikanischen *alrightniks*. Dennoch ist OST UND WEST nicht nur ein auf Molly Picons Talente zugeschnittenes Starvehikel, sondern ein Märchen für die bedrängten Wiener Juden, das den erfolgreich eingedeutschten Juden als den goldenen Mittelweg zwischen primitivem Ostjudentum und ungehobeltem Amerikanismus beschreibt. Der Film war – trotz der Inflation – ein großer Publikumserfolg und wurde in ganz Europa gezeigt. (Jim Hoberman: *Bridge of Light – Yiddish Film between two Worlds*; Schocken Books, New York 1991)

**DER LETZTE MANN**

DER LETZTE MANN ist ein Meisterwerk. Ohne prinzipielle Überbetonung ist hier aus dem einfachen Thema (Schicksal des Hotelportiers) eine bewegte, klare Lichtbildfolge gewonnen, die nicht demonstrativ, sondern notwendig ohne Zwischentitel bleibt. Alles ist aufgelockert, selbstverständlich. Und selbst aus der üblichen Not, dem guten Schluß, ist eine unübliche Tugend geworden: der Epilog setzt witzig und rhythmisch so präzise ein, daß dieser Umschlag nicht mehr als Verlegenheit wirkt.

Wie Murnau die Bewegung führt, wie der Aufnahmeapparat, der mit dem Portier wandert, von ihm weg und zu ihm hin die wechselnden Gesichter und Personen als bewegte Gegenaktion führt, in der alles in der Länge, in der Lichtbetonung, im Tempo und im Ausklingen abgewogen wurde – ein restloses Meisterwerk, an dem der Operateur Freund hervorragend beteiligt ist. Ein wirkliches Lichtspiel, ein wirkliches Bewegungsspiel. Schauspielerei vollkommen. Emil Jannings' Bedeutung ist überragend. Was man von ihm kennt: den verschmitzten, breiten Humor, den er als reicher Erbe zum Schluß hat – hier scheint er neu abgewandelt. Was er noch nie so reich und rein hatte: den menschlichen Ausdruck, geht hier über alles Erleben hinaus. Wie er den stumpfen, halb blöden, halb aufgewühlten Ausdruck durchhält, wie er bei aller Spannung selbstverständlich bleibt – eine epische, in aller Schlichtheit monumentale Leistung.

Die unvergeßliche Großartigkeit dieser Gestaltung wird sekundiert von vorzüglichen kleinen Leistungen. Die Rollen sind – oft mit fast unbekanntem Darstellern – hervorragend besetzt. DER LETZTE MANN ist international, weil er ein

deutscher Spitzenfilm ist, wie der amerikanische international ist, wenn er ein amerikanischer Spitzenfilm ist. (Herbert Ihering, in: *Berliner Börsen-Courier*, 24.12.1924)

Der Traum des trunkenen Hotelportiers ist das Resultat aller Eindrücke seines bewußten Wachlebens. Die entfesselte Kamera beherrscht den Traum in vollendeter Weise. Bewegung und Vision gleiten hemmungslos ineinander, werden zu dramatischen Faktoren, beschleunigen die Handlung, die sonst überall statisch bleibt. Zu Beginn des Traums weiß der Hotelportier nicht, ob der Stuhl, auf dem er sitzt, in den Raum geschleudert wird oder ob der Raum sich um ihn dreht. Die Kontrapunkte der Bewegungen, der Richtungen fließen über, die Kamera folgt dem schwindelhaften Hin und Her des Sitzenden, wie sie auch in dem Wirbel die Deformierung der Gegenstände durch die Augen des Hotelportiers einzufangen scheint. Murnau hat in seinen Filmen jede optische Möglichkeit, alle Arten der Einstellungen voll Wollust ausgenutzt, aber hier ist die Kamera wie noch nie Ausgangspunkt des außergewöhnlichen Maelströms von Visionen geworden, ohne daß je die Einheit der Bildkomposition gestört wird. Er verstrickt Einstellungen, wechselt durch Montage von einer Richtung zur anderen, jongliert mit den Proportionen, bis der Schwindel des Helden auch uns erfaßt und wir uns mit in den Wirbel gerissen fühlen. Niemals mehr ist das Unterbewußtsein mit einer so konstruktiv durchgeführten Kraft sichtbar gestaltet worden.

(Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*; Wiesbaden 1955)

KÁVA

קפה א.

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

Gestochen

scharfe Scans.



Satz, Grafik, Scans, Druck und mehr.

Leppelt Druck + Repro GmbH

Königswinterer Straße 116, 53227 Bonn

Telefon (0228) 4 2147-0, Fax 4 21 47-25

E-Mail: info@leppelt.com

LEPPELT.

Sonntag, 15.8.1999

21.15 Uhr



MICHEL STROGOFF

Frankreich 1926
Regie: Viktor Tourjansky
Drehbuch: Boris de Fast,
Viktor Tourjansky, Ivan Mos-
joukine, nach Jules Verne
Kamera: Léonce-Henri Burel,
N. Toporkoff, F. Bourgassoff
Darsteller: Ivan Mosjoukine,
Nathalie Kovanko, Eugène
Gaidaroff, Aho Chakatury
Produktion: Ciné-France
Premiere: 30.6.1926 (Paris)
Archiv: Cinémathèque
Française, Paris
Farbe: viragiert mit
kolorierten Sequenzen
Länge: 3.844 Meter,
168 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: französisch,
mit deutscher Übersetzung

DER KURIER DES ZAREN

Tourjansky komponiert das breite, figurenreiche, bewegungs-technisch einfache, in der Spielregie möglichst unkomplizierte Al-fresco-Bild. Seine großen Augenblicke erreicht er durch äußere Akzeleration der gehetzten, durch äußerste, oft qualvolle Retardation der den Handlungsfortgang dramatisch entscheidenden Handlungspartien. Das andere dramaturgische Mittel ist die harte, krasse Gegeneinanderstellung gegensätzlicher Bildstimmungen: Der Hofanz im Ballsaal des Kremli neben den Grausamkeiten der Tataren in Sibirien; die wilde, tolle, barbarische Pracht des tatarischen Siegesfestes neben dem armen Gefangenen, der nachher geblendet werden soll.

Das Gemälde ist in diesem Film oft von einem großartigen dekorativen Reichtum; und es wird, durch die brillante Schnitttechnik, in der Bewegung höchst temperamentvoll orchestriert. Dagegen sind die Aufgaben der Spielregie relativ einfach gelöst, nämlich vor allem auf die Bild- und Gruppenkomposition hin. Das ist kaum eine kritische Auseinandersetzung; anderes wäre in diesem Rahmen stiller gewesen. Es geht auf starke, primitive Kino-Effekte. Das ist gelungen; und überbietet fast alles Dagewesene. (Willy Haas, in: *Film-Kurier* Nr. 200 vom 27.8.1926)

Es ist vielleicht das unterhaltsamste Melodram, das jemals die Leinwand zierte. Der Held dieses Abenteuers übertrifft die edelsten Figuren, die Hollywood hervorgebracht hat. Andere haben das Publikum mit ihren funkelnden Schwertern beeindruckt, doch der furchtlose Michael Strogoff schlägt sich seinen Weg durch eine Horde von Tataren mit einem einfa-

chen Fleischermesser, und wenn er einen Dolch oder seine Fäuste benutzen muß, dann werden seine Gegenspieler, so denn sie überleben, ihr Leben lang dran denken müssen.

In diesem Film finden wir viele großartige Szenen mit Hunderten von Darstellern in beeindruckenden Kostümen. Man kann vielleicht darüber streiten, ob das angeblich neue Farbverfahren, das beim Ball am Hof von Zar Alexander und im Lager des allmächtigen Khan zu genießen ist, wirklich effektiver ist als das gewöhnliche Schwarzweiß. Diese Episoden sehen eher aus, als wären sie handkoloriert worden, da beispielsweise ein Seil, das vor verschiedenartigen Hintergründen baumelt, jeweils die Farbe des Hintergrundes annimmt.

MICHAEL STROGOFF besitzt eine selten erreichte Qualität, nämlich wirkliche Spannung, die das Interesse des Publikums, trotz mancher kleiner Unglaubwürdigkeiten in der Handlung, nie nachlassen läßt. (*The New York Times*, 6.12.1926)

Der größte Teil des Films wurde in Lettland und Norwegen gedreht. Das Scharmützel der Boote auf dem Fluß, der Angriff der Tataren auf Omsk, Strogoffs Flucht aus Omsk, die beschwerliche Reise durch die Berge – all diese Szenen gewinnen eine Kraft und Unmittelbarkeit dadurch, daß sie an authentischen Schauplätzen aufgenommen worden sind. Die Bauten von Lochakoff, insbesondere das Lager der Tataren, sind ungewöhnlich beherrscht und fast realistisch, sie ordnen sich dem Erzählstil des Filmes unter. (Richard Abel: *French Cinema - The First Wave 1915-1929*; Princeton University Press, Princeton 1984)



SCHACHMATNAJA GORJATSCHKA

UdSSR 1925
Regie: Wsewolod Pudowkin,
Nikolaj Schpikowskij
Drehbuch:
Nikolaj Schpikowskij
Kamera: Anatolij Golownja
Darsteller: Wladimir Vogel,
Anna Semzowa, Sergej
Komarow, Julij Raisman
Produktion:
Meshrappom-Rus, Moskau
Premiere: 21.12.1925
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 545 Meter
26 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: russisch
mit Übersetzung

SCHACHFIEBER

Das Filmstudio »Meshrappom-Rus« verfügte über erfahrene Regisseure, hervorragende Kameraleute, Architekten und ein tüchtiges Schauspielensemble. Wsewolod Pudowkin kam 1925 dorthin. Er verfügte damals bereits über eine fünfjährige Filmpraxis und fühlte sich von der fachmännischen Arbeitsweise des Kollektivs und der gut funktionierenden Produktion angezogen. Allerdings war er bemüht, in eben dieser gut funktionierenden Produktion auch ein Wort mitzureden.

Ganz Moskau war in jenen Tagen vom »Schachfieber« ergriffen worden, denn dort fand gerade ein internationales Schachturnier statt. Es gab sehr viele Menschen, die wegen dieses Turniers vollkommen aus dem Häuschen geraten waren, die »Krankheit« hatte alle erfaßt, sogar diejenigen, die vom Schachspiel nicht das geringste verstanden. Der damalige Schachweltmeister José Raoul Capablanca, ein junger Kubaner, war der Held des Tages.

Der Drehbuchautor Schpikowskij hatte ein Filmlustspiel verfaßt, das den Titel DAS SCHACHFIEBER tragen sollte. Wsewolod Pudowkin erhielt den Auftrag, dieses Lustspiel zu inszenieren.

Der Film wurde in sehr kurzer Zeit gedreht. Man verwandte dabei vorwiegend Naturaufnahmen. Pudowkin filmte die Menge der »Schachkranken«, die sich vor dem Hotel »Metropol« drängten, in dem das Turnier ausgetragen wurde; er drehte die wachhabenden Milizsoldaten, die über einem Schachzug brüteten, und die kleinen Katzen, die den Helden des Films verfolgten, der um einen Schach Tisch herumtauste. Capablanca wurde nach dem Prinzip der »durch den

Schnitt entstandenen Gestalt« in den Film eingefügt. Pudowkin zog hier die Theorien Kuleschows ins Lächerliche und nahm so gleichzeitig Abschied von ihnen.

(A. Marjadow: Pudowkin; Ost-Berlin 1954)

Pudowkin drehte ohne Atelier und ließ neben einigen Schauspielern die Teilnehmer der Weltmeisterschaft auftreten. Vor dem echten Hintergrund dieses einleitenden Ereignisses inszenierte Pudowkin eine die Gesellschaft parodierende Spielhandlung, wobei er seine in späteren Hauptwerken entwickelte Meisterschaft erprobte, aus der Menge einen die Atmosphäre expressiv und nuanciert spiegelnden Menschen herauszuholen. Hier ist es ein nervös und grotesk wirkender junger Mann, der über dem Schachspiel und der allgemein herrschenden Psychose Braut und Trauungsstermin vergißt. Pudowkin glossierte mit geschickt aufgebauten komischen Randepisoden die »verheerenden« Zustände und Folgen dieser Spielleidenschaft. Überall in der Stadt spielt man Schach, Kleinkinder mit Säuglingen, Polizisten mit Verkehrssündern. So dozieren diese diesen landläufigen Kummer schon gewohnte Ehefrau vor der untröstlichen Braut: »Denk daran, meine Teure, das Allergefährlichste für eine Familie ist das Schachspiel!«

Pudowkin bewies mit diesem witzigen, doch vor allem kostbar humorigen Erstlingswerk seine Vorliebe und überlegene Fähigkeit der Beschreibung von Nebenfiguren und Details, die er diesmal mit den Mitteln der Groteske verfremdend einsetzte.

(Leo Schönecker, in: Film-Dienst 10/1968)



PRIX DE BEAUTE

Frankreich/Italien 1930
Regie: Augusto Genina
Drehbuch: René Clair,
Georg Wilhelm Pabst
Kamera: Rudolph Maté,
Louis Née
Darsteller: Louise Brooks,
Georges Charlia, Augusto
Bandini, André Nicolle, Yves
Glad, Gaston Jacquet
Produktion: Sofar-Film, Paris
Premiere:
Anfang April 1930 (Mailand)
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2.900 Meter,
108 Minuten (23 B/s)
Zwischentitel: italienisch
mit deutscher Übersetzung

MISS EUROPA

Augusto Genina, der talentvolle Regisseur, ihm vor allem hat man diesen prachtvollen Film zu verdanken, eine Ehrenpflicht ist es, seinen Namen an die Spitze dieser Besprechung zu setzen.

Die wirkungssichere Fabel des Films ist folgende: Lucienne, Stenotypistin bei einer großen Zeitung, und André, ein Setzer daselbst, lieben sich und beabsichtigen zu heiraten. Ein Schönheitswettbewerb wird ausgeschrieben. Gegen Andrés Willen beteiligt sich Lucienne an ihm und wird zur Miß France gewählt. Sie verläßt den Verlobten, fährt nach San Sebastian und erhält dort den Schönheits-Ehrentitel »Miß Europa«. Von der Lebewelt umworben – besonders ein Prinz sucht sie für sich zu gewinnen –, verbringt sie in Spanien glanzvolle Tage. Da naht André, von Liebe und Sehnsucht gepeiniget. Lucienne, sie liebt im Innersten nur ihn, folgt ihm zurück nach Paris. Dort taucht sie im Alltagsleben unter, zehrt von ihren wunderbaren Erinnerungen...

Die effektvolle Handlung wäre nichts ohne die Regie Geninas. In vorbildlicher Weise versteht er es, das Leben real zu erfassen, es dem Zuschauer plastisch zu vermitteln. Seine Stärke ist die Kleinalerei: das Funktionieren der Setzmaschinen, die Darstellung eines Gesichtsausdrucks, das wird fabelhaft gestaltet. Hier einzelne witzige, geradlinig durchgeführte Typen, dort eine ganz prächtige, humorvolle Szene auf einem Rummelplatz. Hier Luciennes Erlebnisse auf dem Gang eines Schlafwagens, dort vernünftiges, realistisches Badeleben. Eine Meisterleistung der Regiekunst.

Wirksam wird dies alles unterstützt durch die Darstellungskunst vor allem Louise Brooks' (Lucienne), Georges

Charlias (André) und Jean Bradins (der Prinz). Louise Brooks' Spiel ist erfüllt von Anmut und Innerlichkeit. Die Szene, in der André leise vor Ergriffenheit über die unerwartete Rückkehr der Geliebten weint, stempelt Charlia zum erstklassigen Menschendarsteller.

(Lichtbild-Bühne Nr. 192, 12.8.1930)

Wie viele andere Filme wurde PRIX DE BEAUTE genau zu der Zeit produziert, als der Tonfilm den Stummfilm ablöste. Bisher kannten wir den Film nur in seiner Tonfassung, mit nachsynchronisierten Töneffekten, Musik und Dialog, auch wenn es augenscheinlich war, daß der Film ursprünglich als Stummfilm konzipiert war. Eine neu aufgefundene Filmkopie aus der Cineteca Italiana in Mailand machte es jetzt möglich, die originale Stummfilmversion wieder zu rekonstruieren.

Für die stumme Version wurde dasselbe Negativ verwandt wie für die Tonversion; der einzige Unterschied bestand aus drei Szenen, die nachgedreht worden waren, um synchronisierten Dialog in den Film einbauen zu können; diese Szenen erscheinen in der stummen Version so, wie sie ursprünglich gedreht worden sind. Leider ist die Schlussszene des Filmes nur in der Tonfilmfassung erhalten geblieben.

Dank der nun rekonstruierten Stummfilmversion kann der Film wieder in seiner korrekten Geschwindigkeit, im vollständigen Bildformat (ohne Beschnitt für die Tonspur) und durch die Kopierung vom Originalnegativ in hervorragender Bildqualität genossen werden.

(Cineteca del Comune di Bologna: Il Cinema Ritrovato 1998)

**HIS WOODEN WEDDING**

USA 1925
 Regie: Leo McCarey
 Supervision:
 F. Richard Jones
 Kamera: Glen R. Carrier
 Darsteller: Charley Chase,
 Gale Henry, Katherine
 Grant, Fred de Silva, Darla
 Hood, Lassie Lou Ahern,
 John Cossar
 Produktion:
 Hal Roach
 Copyright: 20.12.1925
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 547 Meter,
 24 Minuten (21 B/s)
 Zwischentitel: englisch

HIS WOODEN WEDDING

Im Alter von 10 Jahren sang und tanzte Charley Chase an den Straßenecken in Baltimore. Die Münzen, die wohlhabende Passanten ihm gaben, halfen dem kleinen Jungen, seine verarmte Familie zu unterstützen. Schließlich war Charley der Star des lokalen Vaudeville-Theaters, doch Baltimore konnte den ambitionierten jungen Mann nicht halten. Nach einem kurzen Aufenthalt in New York landete Chase 1912 in Los Angeles. Seine Ankunft fiel genau in die Zeit, als sich die Filmindustrie zu formieren begann, und Charley wurde eine der wichtigsten Kräfte, die die Entwicklung der Filmkomödie vorantreiben sollten.

Charleys Talent und Kreativität kannten keine Grenzen, er war ein unermüdliches Energiebündel. Als Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler begann er in Mack Sennetts Keystone Studios, arbeitete mit Fatty Arbuckle und Charlie Chaplin zusammen und wurde einer von Sennetts Top-Regisseuren. Später, in anderen Studios, führte er Regie und spielte die Hauptrolle in seiner eigenen Serie von sehr komischen und originellen Zweiaktern. Außerdem half Charley Chase, die Karrieren von Laurel & Hardy und The Three Stooges zu entwickeln. Als Drehbuchautor, Produzent, Regisseur und Komiker ist Charley Chase wahrscheinlich der vielseitigste Schauspieler der Filmgeschichte.

(Brian Anthony / Andy Emonds: *Smile When the Raindrops Fall – The Story of Charley Chase*; The Scarecrow Press, Inc., Lanham 1998)

Charley Chases Karriere als Komiker führte zu einer Serie von Einaktern im Roach Studio, die im Januar 1924 gestartet

wurde. Leo McCarey, der später im Interview erzählte, daß er alles über das Filmemachen von Charley Chase gelernt habe, übernahm Mitte 1924 die Regie in der Charley-Chase-Serie und führte sie zu Zweiaktern. Chases beste und originellste Filme stammen aus dieser Periode, in denen seine Gentleman-Manieren und sein leichtlebigen Handelns treffend kontrastieren mit der Unbeholfenheit, wenn Chase immer wieder in peinliche Situationen gerät.

William K. Everson vermutet, daß Charley Chase nur deshalb nicht in die erste Reihe der Komiker mit abendfüllenden Filmen aufrücken konnte, weil sich sein Stil mit dem von Harold Lloyd, Raymond Griffith und Reginald Denny überschneidet. Aber auch wenn Chase durch seine Figur eingeschränkt sein sollte, ist es keine Frage, daß seine visuellen Gags von hoher und einfallreicher Qualität waren. HIS WOODEN WEDDING (1925) ist eine hervorragende schwarze Komödie, in der Charleys Rivale das Gerücht in Umlauf bringt, daß Charleys Braut ein Holzbein habe. Unterstützt wird dieses Gerücht, als die Braut sich den Fuß verstaucht und auf dem Weg zum Traualtar humpelt; während das Paar vor dem Altar kniet, versucht ein nervöser Charley Chase sich Klarheit zu verschaffen, ertastet statt des Beins der Braut aber einen Spazierstock, den sein Rivale geschickt plaziert hat, und malt sich, während er einen großen Holzsplitter aus seinem Finger zieht, seine Zukunft aus: Seine Frau, seine Kinder und sogar der Hund der Familie besitzen ein Holzbein. Charley beschließt zu fliehen...

(Glenn Mitchell: *A-Z of Silent Film Comedy*; B.T. Batsford Ltd., London 1998)

**THE CROWD**

USA 1928
 Regie: King Vidor
 Drehbuch: King Vidor, John
 V.A. Weaver, Harry Behn
 Kamera: Henry Sharp
 Darsteller: James Murray,
 Eleanor Boardman, Bert
 Roach, Estelle Clark, Daniel
 G. Tomlinson, Dell Hender-
 son, Lucy Beaumont
 Produktion: Metro-Goldwyn-
 Mayer Pictures
 Premiere: 18.2.1928
 (New York)
 Archiv: Cinemateca
 Portuguesa, Lissabon
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.622 Meter,
 104 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

EIN MENSCH DER MASSE

Hier haben wir das Leben. Leben, wie es von Millionen in New York und in anderen Großstädten gelebt wird, wo jedes Individuum sich im Strom der Masse bewegt. Eine ungeheuerliche Produktion: die kraftvolle Geschichte eines Menschen, der »etwas Besonderes« werden wollte, aber dann einen ständigen Kampf um eine einfache Existenz ausfechten muß. Kein Film ist perfekt, aber dieser kommt dem Leben so nah wie nichts, was Sie je gesehen haben. Und obwohl er eine Geschichte aus dem Alltag erzählt, vermischen wir weder Spannung noch Aufregung.

(Photoplay 1/1928)

Ein Film, der vom üblichen abgeht, der in epischer Breite den Charakter eines Menschen zeichnet und die Beziehungen dieses Menschen zu seiner Familie und der Masse. Fast mutet der Film so an, als hätte man sich eine kleine Familie ausgesucht und immer dann, wenn ein Ereignis eine Veränderung erwarten ließ, einzelne Familienszenen aufgenommen. Photographiertes Leben, photographierte Charaktere, eine Art »film absolut«. Ein Film für Menschen, die gelernt haben, einen Roman seiner vorzüglichen Detailschilderungen wegen zu lesen und an ihnen mehr Freude und Genuß haben, als an der verbindenden Handlung.

Daß keine Detailschilderung verloren gegangen ist, daß die Charakterzeichnung so klar gegeben ist, das ist zum großen Teil natürlich das Verdienst des Regisseurs King Vidor, der mit Absicht stellenweise pathetisch wird, um das Posenhafte des Helden zu unterstreichen.

(Conrad Frigo, in: *Reichsfilmblatt* 49/1928)

Ein einziger amerikanischer Film der zwanziger Jahre unternahm es, ein kritisches Bild der zeitgenössischen Realität zu zeichnen: Vidors THE CROWD (1928). Auf dem Höhepunkt der Prosperität unternahm Vidor es, das Schicksal eines »Versagers« zu schildern, dem es nicht gelingt, mit den Anforderungen des Lebenskampfes Schritt zu halten, und der grausam scheitert: ein bitteres Dementi des Wohlstandsoptimismus der Coolidge-Ära.

Angeregt von deutschen Vorbildern, bediente Vidor sich einer äußerst beweglichen Kamera und ausgedehnter Dekorationen. So beginnt die erste Sequenz der Haupthandlung – ein Prolog resümiert die von optimistischen Erwartungen begleitete Geburt und Jugend des Helden – mit einer langen Fahrt an einem Wolkenkratzer aufwärts und auf ein Fenster zu; sie setzt sich fort durch einen Saal mit unzähligen Schreibtischen, an denen anonyme Angestellte emsig arbeiten, bis sie am Tisch des Helden endet.

Den Terror der Umwelt, die über die Wahrung des »Standards« wacht, repräsentiert die Verwandtschaft der Frau; die scharfen Karikaturen besitzgieriger Spießbürger erinnern an Stroheims GREED. Die kritischen Passagen gewinnen ihre volle Kraft durch die Spiegelung an den intimen Szenen, in denen Vidor die kleinbürgerliche Illusion autonomen Familienglücks aufscheinen läßt, gebrochen freilich von Anfang an durch die Verweise auf das Urteil, das dem droht, der nicht mithalten versteht, und auf die Konformität, mit der der Erfolgreiche selbst seine Anstrengung bezahlt.

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



PAID TO LOVE
USA 1927
Regie: Howard Hawks
Drehbuch: William M. Conselman, Seton I. Miller, Benjamin Glazer, nach einer Geschichte von Harry Carr
Kamera: William O'Connell
Darsteller: George O'Brien, Virginia Valli, J. Farrell MacDonald, William Powell, Thomas Jefferson
Produktion: Fox Film Corporation
Premiere: 23.7.1927
Archiv: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.560 Meter, 76 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: deutsch

BEZAHLTE LIEBE

Das einzige Ernsthafte in PAID TO LOVE ist der Titel, der einen Problemfilm suggeriert. Doch in diesem Film werden keine großen Probleme aufgerollt. Es handelt sich um eine fröhliche Geschichte über ein imaginäres Königreich und Paris.

Peter L. Roberts, ein amerikanischer Banker, der von J. Farrell MacDonald verkörpert wird, kommt in das Königreich, um es mit Geld von der Wall Street finanziell auf eigene Beine zu stellen. Alles mit diesem Kredit ginge in Ordnung, wenn nicht der Kronprinz, gespielt von George O'Brien, mehr Interesse an Autos als an Frauen hätte. Der Banker meint jedoch, daß es für die Sicherheit des Königreichs und seines Kredits besser wäre, wenn der Kronprinz heiraten würde. So fahren er und König Haakon, gespielt von Thomas Jefferson, nach Paris, um dort eine Frau zu finden, die den Prinzen dazu bringt, nicht immer nur an Vergaser und Zündkerzen zu denken. Sie finden sie in einem windigen Nachtclub-Café, wo sie jeden Abend eine Eifersuchtsszene spielt, um Touristen auszunehmen. Sie wird engagiert und auf den Prinzen angesetzt. Doch dann passiert – natürlich – allerhand Unvorhergesehenes, wobei der Film stets unterhaltsam bleibt und die Geschichte nicht unglaubwürdig wird.

Die Komödie ist sehr gut besetzt. MacDonald und Jefferson tragen zu dem guten Eindruck ebenso entscheidend bei wie Virginia Valli. Und Howard Hawks steuert gelungene Regieeinfälle bei.

(The New York Times, 25.7.1927)

PAID TO LOVE ist technisch ein herausragendes Stück Arbeit. Einige der Aufnahmen sind in ihrer Schönheit aufse-

henerregend, wie zum Beispiel der Blick auf die verregnete Landschaft in der Dämmerung mit einem knorrigen Zypressenbaum als einzigem Bezugspunkt. Die Innenaufnahmen sind von würdevoller Eleganz, und die Darstellerleistungen ergänzen die Bauten in ihrer stillen Verbindlichkeit.

(Variety, 27.7.1927)

Leland A. Poague weist auf die Beziehungen von PAID TO LOVE zu Erich von Stroheims THE MERRY WIDOW (1925) hin.

In beiden Filmen wird einer Tänzerin aus der Arbeiterklasse von einem idealistischen Prinzen und einem zynischen Cousin der Hof gemacht. In beiden Filmen auch geben sich die Prinzen als »gewöhnliche« Armeemoffiziere aus. Erich von Stroheims Film ist der zynischere, weil soziale Zwänge und Verwirrungen eine größere Bedrohung für zwischenmenschliche Beziehungen darstellen als bei Hawks. Poague: »Konventionen, sowohl soziale als auch die des Kinos, sind bei Hawks locker genug, daß er damit 'spielen' kann. Diese Verspieltheit, die bei von Stroheim fehlt, macht Hawksianische Komödien zu einem so vitalen Kinogenre.«

In PAID TO LOVE begegnet man zum ersten Mal einem weitgehend ausgereiften Prototyp der Hawksian Woman, des von Hawks bevorzugten Frauentyps. Dolores ist eines jener Saloon Girls, die man bei Hawks oft sieht: selbstbewußt, selbstbestimmend, selbstsicher – auch und gerade in ihrer Sexualität.

(Rolf Thissen: Howard Hawks; Wilhelm Heyne Verlag, München 1987)



A ROMANCE OF SEVILLE
Großbritannien 1929
Regie: Norman Walker
Drehbuch: Garnett Weston, Alma Reville, nach der Geschichte »The Majo« von Arline Lord
Kamera: Claude Friese-Green
Darsteller: Alexandre D'Arcy, Marguerite Allan, Randle Ayrton, Cecil Barry
Produktion: British International-Pathé
Premiere: Mai 1929
Archiv: Lobster Films, Paris
Farbe: schablonenkoloriert
Länge: 1.464 Meter, 54 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: französisch mit deutscher Übersetzung

DER HELD VON SEVILLA

Der Sohn eines spanischen Granden soll eine Konvenienzehe eingehen, überläßt seine Braut jedoch neidlos ihrem Geliebten und steht einem anderen Mädchen gegen einen, mit Räubern gemeinsame Sache machenden, ungeliebten Liebhaber bei. Nachdem er diesen samt seinen Komplizen unschädlich gemacht hat, gibt es zwei glückliche Paare.

Sehr hübsche Außenaufnahmen von Sevilla in klarer, plastischer Photographie entschädigen einigermaßen für die Banalität des Sujets und die etwas oberflächliche Darstellung. Auch die Interieurs sind stilschön und hübsch, die Titelsprache ist etwas schwulstig.

(Paimann's Filmlisten Nr. 771 vom 16.1.1931)

Die wichtigsten Szenen des durchgehend kolorierten Films A ROMANCE OF SEVILLE, der eine etwas konventionelle Liebesgeschichte erzählt, wurden in Spanien gedreht. Während die schauspielerischen Leistungen nichts Außergewöhnliches bieten, zeichnen den Film seine Musik, seine Lieder, seine Tanz- und seine furiosen Actionszenen aus.

Der junge Ramon entdeckt zu seiner Freude, daß Dolores, mit der er in seiner Kindheit verlobt wurde, sich nicht mehr für ihn interessiert, weil sie sich in jemand anderen verliebt hat. Er befreit Pepita, die Tochter eines wohlhabenden Spaniers, aus der Hand von Banditen, die die Villa ihres Vaters auszurauben versuchen. Dabei verlieben sich die beiden, doch im Glauben, daß Ramon mit Dolores liiert ist, verlobt sie sich mit einem Schurken. Während einer Fiesta wird sie vom Anführer der Banditen entführt, der es auf die Juwelen von Pepita abgesehen hat. Ramon entdeckt dies, kämpft sich

zu Pepita durch und kann mit ihr in ein benachbartes Haus fliehen, aus dem sie in letzter Minute befreit werden.

Würde die Geschichte nicht so eindrucksvoll präsentiert, wäre der Film nicht sonderlich bemerkenswert. Doch die wunderschön kolorierten Bilder erfreuen das Auge, und die Musik, die Lieder und die Actionszenen halten die Aufmerksamkeit des Zuschauers wach – auch wenn der nervenzerrende Höhepunkt am Ende eher an einen Western erinnert.

Alexandre D'Arcy spielt Ramon. Er wirkt zwar sehr aufgeweckt, doch fehlt es ihm etwas an männlicher Ausstrahlungskraft. Marguerite Allen als Pepita und Eugenie Amami als Dolores sind charmant, haben aber wenig Gelegenheit sich zu profilieren.

Neben eindrucksvollen Landschaftsaufnahmen lebt der Film von der stimmungsvollen Atmosphäre der spanischen Straßen, mit ihren hervorstechenden Giebeln, Innenhöfen und Springbrunnen, engen Gassen und romantischen Balkonen. Unvergeßlich bleiben die Aufnahmen von der Fiesta, an der die Tänzer der Tanzschule von Sevilla mitwirken. Die – vermutlich spanische – Musik bereichert den Film um einen weiteren Attraktionswert.

(Bioscope, 30.7.1930)

Der Film ROMANCE OF SEVILLE wurde vor Ort in Andalusien gedreht, einem der malerischsten Teile von Südspanien. Die Aufnahmen von der Fiesta, die Kostüme, die Tänzerinnen und die Schauplätze sind authentisch. Insgesamt handelt es sich um einen äußerst unterhaltsamen Film.

(Pathéscope Monthly 12/1932)



THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH

USA 1914
 Regie: David Wark Griffith
 Drehbuch:
 David Wark Griffith
 Kamera: Billy Bitzer
 Darsteller: Mae Marsh, Leslie Loveridge, Alfred Paget, Lillian Gish, Robert Harron, William Carroll, Frank Opperman, Henry B. Walthall
 Produktion:
 Biograph Company
 Premiere: 28.3.1914
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 526 Meter,
 29 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: englisch

THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH

Ein kleines Meisterwerk. Der Film sieht so aus, als beruhe er auf geschichtlichen Ereignissen. Bei einem oberflächlichen Durchgang durch die Geschichte der Indianerkriege finde ich keine Schlacht dieses Namens. Die Kampfhandlung des Films entsteht ironischerweise aus dem geringsten aller Gründe: ein verwaistes Mädchen (Mae Marsh) und ihr jüngerer Bruder werden zu ihren Onkeln verfrachtet, die in einer Siedlung im Grenzland leben. Die Einsamkeit des Mädchens verstärkt ihre Zuneigung zu zwei Hündchen, die sie mitgebracht hat. So ist das Mädchen die Ursache für den Tod eines Indianers, des Häuptlingssohnes, wenn dann hungrige Indianer auf die Schoßhündchen losgehen (ihr Entzücken angesichts der geretteten Hündchen, zusammen mit ihrem Triumph über den getöteten Indianer, verursacht bei uns einen moralischen Schock, wie wir ihn selten beim Filmesehen erhalten). Und der Stamm begibt sich auf den Kriegspfad. Der Boden ist mit Toten übersät, wenn die Soldaten aus dem Fort die belagerte Siedlung befreien – aber die Hündchen sind in Sicherheit, und ein verlorengegangenes Baby (wagemutig vom Mädchen gerettet) gelangt zurück zu seinen verzweifelten jungen Eltern (Lillian Gish und Robert Harron).

Von der ersten Einstellung an, wie die Kamera Raum herstellt mit den aus der Tiefe kommenden Personen, führt Griffith den Film sicher und brilliant. Das Zentrum des Films bildet Mae Marshs Spiel, durchgehend fesselnd und erfindarisch, und voller winziger Details, die nicht wichtig erscheinen, bis einem die durch ihre Häufung entstehende Qualität langsam klar wird. Obwohl wir das Muster für den Höhe-

punkt dieses Films in Hunderten späterer Varianten immer wieder gesehen haben (und noch sehen), macht dieses frühe Zeugnis des bekannten Motivs noch immer einen frischen und originellen Eindruck.

(Jay Leyda, in: *Filmkritik* 4/1975)

»The ever ready spark of hatred to revenge« (Zwischentitel), der in jedem Indianer schlummert, wird in THE BATTLE OF ELDERBUSH GULCH geweckt, als der Sohn des Häuptlings von einem Weißen erschossen wird. Aufgeputscht durch Kriegstänze schlachtet der Indianerstamm wollüstig die Einwohner von Elderbush Gulch ab: Hilflose weiße Frauen werden massakriert, Opfer skalpiert und ein Baby neben der bereits getöteten Mutter totgeschlagen. Selbst den Frauen, die von dem Gemetzel verschont bleiben, droht Schlimmes, wie der Revolver verdeutlicht, der über Lillian Gishs Kopf erscheint als die blutrünstigen Indianer die Siedler zu überrennen drohen.

Das Niedermetzeln der Weißen ist zwar barbarisch, aber nicht ganz unmotiviert. Der Tod des Häuptlingssohnes verursachte den Ausbruch der Gewalttätigkeiten, doch der Film unterläuft diesen Zusammenhang geschickt, indem er auf die den Indianern angeborene Wildheit und Brutalität verweist: durch den anfangs zitierten Zwischentitel, den wüsten Kriegstanz und die fremdartigen Rituale, die Bedrohung der reinen Unschuld der weißen Frauen und durch den entsetzlichen, äußerst brutalen Angriff auf die Siedler.

(Peter Stanfield: *The Western 1909–1914: A Cast of Villains*; in: *Film History* 2/1987)



THE SILENT ENEMY

USA 1930
 Regie: H.P. Carver
 Drehbuch: Richard Carver
 Kamera: Marcel Le Picard
 Darsteller: Chief Yellow Robe, Chief Buffalo Child Long Lance, Chief Akawanush, Spotted Elk, Cheeka
 Produktion: W. Douglas Burden, William C. Charler
 Premiere:
 19.5.1930 (New York)
 Archiv: Film Preservation Associates, Los Angeles
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 2.290 Meter,
 84 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DER STILLE FEIND

Eine fesselnde Studie über den Überlebenskampf der Ojibway-Indianer in der Zeit, bevor Columbus nach Amerika kam, die in der Wildnis von Nord-Ontario gedreht wurde. Der ganze Film trägt den Stempel der Wahrhaftigkeit und Authentizität. Es gibt keine Kameratricks, auch nicht bei den Kämpfen verschiedener Tiere, den Aufnahmen von der Jagd oder beim Fischen. Die meisten Lacher beim Publikum erreichen zwei Bären-Junge mit ihren Aktionen. Die Darsteller sind alle Indianer, wobei Chief Long Lance den heldenhaften Jäger verkörpert und Chief Akawanush den finsternen Medizinmann spielt.

»Der stille Feind« ist der Hunger, und die Indianer zeigen in diesem Film, daß sie töten müssen, um zu etwas zu essen zu haben. Die einzigen beiden Tiere, die verschont bleiben, sind die beiden komischen Bären-Jungen, denen niemand im Publikum wünscht, daß ihnen etwas zustößt.

Marcel Le Picard verdient höchstes Lob für die effektvolle Kameraarbeit. Es gibt erstaunlich schöne Szenen von der Wildnis, im Herbst mit ruhigen Seen und wilden Stromschnellen, im Winter mit Schnee und langen Schatten.

Die Produzenten haben geschickt Humor mit dramatischen Szenen verbunden. Direkt zu Beginn des Films sehen wir Kanus durch die Stromschnellen »tanzen«, aus der Sicht der Bären-Jungen, die sich von Cheekas Kanu ins Wasser stürzen.

Der Höhepunkt des Films übertrifft alles, was wir bisher je gesehen haben. Es ist die Szene mit den Karibus. Zunächst sehen wir eine Wolke am Himmel, und es scheint unworstellbar, daß dies Tiere sein könnten. Doch es ist ein riesiger

Schwarm, und diese Aufnahmen stellen all die Viehherden aus den Filmen, die wir in all den Jahren gesehen haben, leicht in den Schatten. Wenn die Karibus zusammengedrängt am Boden kauern, sind sie leichte Beute für die Rothäute, für die sie vom Großen Geist gesandtes Fleisch bedeuten. Pfeile treffen die Vögel, ein Karibu nach dem anderen fällt um. Diese Bilder vergißt man nie.

Dem Film ist eine Movietone-Tonfilmsequenz vorangestellt, in der Chief Yellow Robe, der die Rolle des Chetoga spielt, von der Entstehung des Films und seinem Thema erzählt. Die Aufnahmen für diesen Film nahmen ein ganzes Jahr in Anspruch, der Schnitt ein weiteres. Etwa 100 Indianer sind als Mitwirkende zu sehen und wirken erstaunlich natürlich. Einige von ihnen hatten noch nie eine Filmkamera gesehen bis zu dem Zeitpunkt, als sie selbst gefilmt wurden.

(*The New York Times*, 20.5.1930)

THE SILENT ENEMY ist ein Naturfilm von jener seltener Qualität, wie wir sie alle fünf Jahre nur ein- oder zweimal sehen. Hier wird naturgetreu und lebenswahr das Leben jener nordamerikanischen Wildnis gezeigt, wie es sich noch bis vor wenigen Jahrzehnten abspielte und wie es in kleinerem Maßstab selbst heute noch ist. Das Leben und Treiben jener Ojibway-Indianer, ihr Kämpfen um das nackte Leben, ihr Freud und Leid werden in einer ergreifenden Weise dargestellt. Welcher Deutsche denkt dabei nicht an die unvergleichlichen Lederstrumpf-Erzählungen und an die Büffeljagden der amerikanischen Indianer.

(*Der Kinematograph* Nr. 143 vom 23.6.1930)

**DAS WACHSFIGUREN-KABINETT**

Deutschland 1924
Regie: Paul Leni
Drehbuch: Henrik Galeen,
Leo Birinski
Kamera: Helmar Lerski
Darsteller: Emil Jannings,
Conrad Veidt, Werner
Krauß, Wilhelm Dieterle,
Olga Belajeff, John Gottowt,
Paul Biensfeldt, Ernst Legal
Produktion:
Neptun Film AG, Berlin
Premiere: 6.10.1924 (Wien)
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 1.681 Meter,
75 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: deutsch

DAS WACHSFIGURENKABINETT

Ein junger Dichter schreibt drei Abenteuer für einen Schau-budenbesitzer. Das erste ist die Geschichte von Harun al Raschid und einer schönen Pastetenbäckersfrau, in der die kokette Gattin erheblich klüger ist als der temperamentvolle Gemahl. Jannings formt die Gestalt des abenteuerlich aufgequollenen Kalifen mit barocker Jovialität – mit einer bezwingenden Körperlichkeit. Die zweite Geschichte rankt sich um ein blutiges Abenteuer Iwan des Grausamen, mit Mord, Gift und Alchimisten, die in der fahigen Erdferne des Wahnsinns mündet. Und die dritte Erzählung ist einfach die Begegnung des Liebespaares mit Jack the Ripper: eine Maske faszinierenden Blicks, bewegungslos, langsam, bewußte Schritte, karge, auf reinen Ausdruck gestellte Größe von Werner Krauß. Diese rasend-knappe Verfolgung, immer nur Krauß' ruhevoll-starrs Gesicht, und zwei scheue, flüchtende Leute vollzieht sich unter Katastrophen des Raums, unter Wänden, die sich biegen, aufteilen, zertrümmern – unter Lichteinfällen, die die Architektur in grelle Stücke zu schlagen scheinen. Rücksichtslos ist die Naturform verlassen und ganz expressionistisch die gebundene und entfesselte Größe von Flächen und Linien, Mauern und Körpern, Strebungen und Ausbuchtungen versinnlicht: immer nur die Kraft, die explodieren will, das in den Raum Wuchternde höchst bewegter Architekturen, das Gefäß der Öffnungen und der schwindelnde Flug der Treppen.

Leni hat diese klar beherrschte Architektur mit Licht gleichsam dekoriert. Das Licht, aus tausend Quellen destilliert, schafft Fieberträume im Raum, unterstreicht jede Kurve, läuft gebrochene Linien entlang, erzeugt hintergrundlose

Tiefen, zaubert Schwärzen auf schiefem Gemäuer hervor, die es empor zu recken scheinen. Die technischen Möglichkeiten des Apparats sind eingespannt, es ist ineinander und übereinander photographiert, um die Bewegungswerte der Formen im Raum aus der konventionellen Bindung zu befreien und in eine metaphysische Sphäre zu steigern. Und so sicher ist Mittel und Material einem starken dekorativen Willen untergeordnet, daß das Publikum diese sehr fern und subtilen Szenen mit großem Beifall aufgenommen hat.

Der Expressionismus ist zu diesem Erfolg gekommen, weil er seine Mittel dem psychologischen Zweck unterordnet. Er wird angewandte Kunst. Diese Funktion hat ihm Leni meisterlich entlockt und damit dem Expressionismus eine Fülle von Verwendungsmöglichkeiten im Film geschaffen. (Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*; Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1926)

Vier Episoden um dämonische historische Figuren enthält das bereits 1920 fertiggestellte Drehbuch; lediglich zwei wurden realisiert, eine dritte kam nur fragmentarisch zur Ausführung. Dies erklärt die unorganischen Proportionen; noch nach der Uraufführung experimentierte man mit der Anordnung der Episoden. DAS WACHSFIGURENKABINETT gilt als letzter expressionistischer Film. Richtig ist, daß er mit den schauerromantischen Motiven, verzerrten Dekor- und violenten Helldunkel-Formen spielt, sie unterhaltsam mit anderen Bildmitteln zu einem synthetischen Patchwork verarbeitet. (Jürgen Kasten, in: *Michael Tóteberg* (Hg.): *Metzler Film Lexikon*; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1995)

**THE UNKNOWN**

USA 1927
Regie: Tod Browning
Drehbuch: Waldemar Young
Kamera: Merritt B. Gerstad
Darsteller: Lon Chaney,
Joan Crawford, Norman
Kerry, Nick De Ruiz, John
George, Frank Lanning
Produktion: Metro-Goldwyn-
Mayer Pictures
Premiere: 4.6.1927
Archiv: Cinemateca
Portuguesa, Lissabon
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.500 Meter,
71 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: englisch

DER UNBEKANNTE

Obwohl THE UNKNOWN Kraft hat und zweifellos die Zuschauer fesselt, haben wir es mit allem anderen als einer angenehmen Geschichte zu tun. Sie ist schauerlich und zeitweise schockierend, und die Hauptfigur verwandelt sich von einem mehr oder weniger sympathischen Menschen in einen Erzbösewicht. Man fühlt sich an eine Mischung aus Balzac und Guy de Maupassant erinnert mit einem kleinen Schuß O. Henry und angereichert mit den farbigen Nebenfiguren aus dem Universum von Mr. Browning.

Die Rolle des Alonzo, der als armloses Wunder in einem spanischen Zirkus auftritt, entspricht Mr. Chaney's Vorliebe für verkrüppelte Wesen. Hier muß er nicht nur stundenlang seine Arme an seinen Körper gebunden halten, sondern hinter verschlossenen Türen können wir auch sehen, daß er an seiner linken Hand einen doppelten Daumen besitzt. Mr. Chaney gibt eine herausragende Vorstellung als armloses Wunder, indem er für den Film gelernt hat, mit seinen Füßen zu essen, zu trinken und zu rauchen. Er kratzt sich sogar mit seinem Zeh am Kopf, wenn er nachdenkt.

Die Geschichte beginnt wie ein Zirkusmärchen, doch bald entdeckt man, daß Alonzo nicht nur weiß, wie er sich mit seinen Füßen behelfen kann, sondern auch ein Schütze und ein unfehlbarer Messerwerfer ist. Die schöne Estrellita, die sich den Kugeln und Messern von Alonzo entgegenstellt und täglich ihr Leben riskiert, wird von Joan Crawford gespielt. Sie ist nicht nur schön, sondern liefert ihre bisher beste schauspielerische Leistung. Auch Norman Kerry als starker Herkules ist herausragend.

(*The New York Times*, 13.6.1927)

THE UNKNOWN war einer der stärksten und düstersten Filme des Teams Lon Chaney / Tod Browning. Lon Chaney spielt in diesem Film einen Zirkuskünstler namens Alonzo, der eine fest umgebundene Zwangsjacke trägt, um seine Arme zu verstecken und als armloser Messerwerfer in einem spanischen Zirkus auftreten zu können. Alonzo liebt heimlich Nanon, die Tochter des Zirkusdirektors, die eine Phobie gegen Männerarme hat, die sich um sie legen. Alonzo glaubt, daß sie ihn niemals wird lieben können, solange er Arme besitzt, so daß er diese amputieren läßt – nur um anschließend festzustellen, daß Nanon ihre Ängste überwunden und sich in den starken Herkules verliebt hat.

Ein großer Teil der Wirkung des Filmes geht von Chaney's Darstellungskunst aus. In einer der eindrucksvollsten Szenen kehrt Alonzo von der Amputations-Operation zurück und freut sich darauf, Nanon wiederzusehen. Sein Gesicht strahlt, da er davon träumt, ihre Liebe zu gewinnen. Wenn sie ihn umarmt und auf die Wange küßt, interpretiert Chaney ihre Freude als Liebe, insbesondere wenn sie sagt, sie habe mit ihrer Hochzeit auf seine Rückkehr gewartet. Als Nanon nach Malabar, dem starken Herkules, ruft, ist er perplex und grüßt ihn mit einem gezwungenen Lächeln, da ihm nun dämmert, daß Nanon Malabar und nicht ihn heiraten will. Wenn Malabar Nanon in seinen Armen hält, verwandelt sich Chaney's versteinerte Mine in ein hysterisches Lachen, das selbst ohne Ton unter die Haut geht: Alonzo erkennt, daß er seinen Körper umsonst verstümmelt hat.

(*Michael F. Blake*: *Lon Chaney – The Man Behind the Thousand Faces*; *The Vestal Press*, Vestal 1993)



MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS

Deutschland 1923
 Regie: Erich Engel, Bertolt Brecht
 Drehbuch: Bertolt Brecht, Karl Valentin, Erich Engel
 Darsteller: Karl Valentin, Blandine Ebinger, Erwin Faber, Liesl Karlstadt, Annemarie Hase, Kurt Horwitz, Hans Leibelt, Carola Neher, Max Schreck, Joseph Eichheim
 Premiere: 1923
 Archiv: Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 690 Meter, 38 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS

Valentin spielt, in engem, weißem Jackett und seiner klassischen Stummfilmmaske – dem kahlrasierten Schädel mit künstlich verlängerter Nase – einen Frisiergesellen, der lieber rauchend und zeitungslasend auf seiner Bettlade liegt, als sich um seine Kunden zu kümmern, deren Bärte schon monströs wuchern. Dafür entfernt er der Liesl Karlstadt, die in Chaplin-Maske sein Frisierkabinett betritt, mit Hammer, Meißel und Kneifzange einen Furunkel von der Backe. Erwin Faber, seines Zeichens »Professor der Kosmetik«, verwandelt er in einen Skinhead mit langem Chinesenzopf. Dem Schauspieler Kurt Horwitz schneidet er beim Rasieren versehentlich den Kopf ab.

Im Oktober 1922 hatte Brecht in den Programmblättern der Münchner Kammerspiele den Komiker Karl Valentin wie folgt präsentiert: »Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz. Er ist von einer ganz trockenen, innerlichen Komik, bei der man rauchen und trinken kann und unaufhörlich von einem inneren Gelächter geschüttelt wird, das nichts besonders Gutartiges hat. Es ist nicht einzusehen, inwiefern Karl Valentin dem großen Charlie, mit dem er mehr als den fast völligen Verzicht auf Mimik und billige Psychologismen gemein hat, nicht gleichgestellt werden sollte.«

Brechts treffende Charakteristik fand Eingang in Fabel und Regie der MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS: So, wie Brecht Valentin schätzte, als Mensch, der keine Witze mache, weil er selbst ein »blutiger Witz« sei, beherrscht der die Szenerie dieses Films: dürr, diabolisch und destruktiv. Kurt Horwitz und Erwin Faber, die Ensemblemitglieder der Münchner Kammerspiele, agieren mit expressionistischem

Pathos. Valentin hingegen gestaltet seine Rolle mit knappen, wie nebenbei plazierten Gesten. Und immer wieder funktioniert er die Atmosphäre der Bedrohung, die diesen Film mal offen, mal untergründig beherrscht, ins Grotesk-Komische um.

(Klaus Gronenborn; in: Zelluloid 26/1988)

Die Geschichte (oder die Geschichten, die Mysterien) des Films haben keine Parallele in der deutschen Filmgeschichte jener Jahre; MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS ist denkbar undeutsch und gleicht eher einer französischen Filmburleske aus dem Jahre 1904, in der beispielsweise ein wütender Bürgersmann seine widerspenstige Gattin tottrampeln kann.

Es ist ein unreiner Film, weil mehr als von filmischer Dynamik von einem literarischen Kalkül bestimmt. Das macht ihn gleichzeitig zum Unfilm und zum Überfilm. Letzteres, weil er trotz objektiver Altertümlichkeit eine übers Entstehungsjahr hinausgehende Modernität besitzt. Brechts Überinstrumentierung, das Gejagte der Geschehnisse erscheinen wie ein Sammelsurium. Messer und Angelruten bekommen zeitweise größere Wichtigkeit als die Akteure, die dann nur noch zappelnde Hampelmänner sind. Sammelsurium – das meint auch die Zusammenstellung von Heterogenem: Frisierstuhl und Revolver, Messer und Angelrute. Hier finden surrealistische Vermählungen statt. Valentins Messer ist mit jener Klinge verwandt, mit der Luis Buñuel ein Auge zerschneiden ließ.

(Ulrich Kurowski; in: Filmkorrespondenz 4/1975)



PARIS QUI DORT

Frankreich 1924
 Regie: René Clair
 Drehbuch: René Clair
 Kamera: Maurice Desfassiaux, Paul Guichard
 Darsteller: Albert Préjean, Madeleine Rodrigue, Henri Rollan, Charles Martinelli, Myla Sella, Antoine Stacquet, Marcel Vallée
 Produktion: Films Diamant, Paris
 Premiere: 28.10.1924
 Archiv: Cinémathèque Française, Paris
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 839 Meter, 35 Minuten (21 B/s)
 Zwischentitel: französisch, mit deutscher Übersetzung

DAS SCHLAFENDE PARIS

PARIS QUI DORT wurde im Sommer 1923 gedreht, vollständig an Originalschauplätzen – und mit einem minimalen Budget: An einigen Tagen konnte das Team nicht einmal das Eintrittsgeld für den Eiffelturm bezahlen, wo ein Großteil der Handlung spielt. Die Handlung dreht sich um Albert, den Nachtwächter auf dem Eiffelturm, der eines Morgens entdeckt, daß sich in der Stadt nichts mehr bewegt und alles wie eingefroren erscheint. Als er durch die Straßen läuft, trifft er auf einen Wagen mit fünf Leuten, die gerade erst am Flughafen gelandet sind und von diesem merkwürdigen Schlafzustand, der die ganze Stadt lähmt, nicht befallen sind. Zusammen durchstreifen sie die schlafende Stadt und genießen den Luxus, doch allmählich läßt das Vergnügen nach.

1924 äußerte Clair, um die »Ästhetik des Kinos« zu definieren, reiche ein Wort: »Bewegung«. PARIS QUI DORT ist ein visuelles Essay zu diesem Thema. Der Film hält Bewegungen an und kriecht Bewegung dort, wo sie nicht existiert. Ständig wird Bewegliches mit Unbeweglichem konfrontiert. Die Kamera bewegt sich auf dem Eiffelturm, tanzt um ihn herum und gleitet an ihm auf und ab – und gibt damit diesem großen statischen Objekt Leichtigkeit und Beweglichkeit. Im Gegensatz dazu friert er die Menschen ein, reduziert sie auf statische Figuren: ein Selbstmörder, der sich in die Seine stürzen will, verharrt in dem Moment zwischen Leben und Tod; ein Taschendieb kann gerade noch dem Zugriff eines Gendarmen entkommen – bis die Bewegung sich fortsetzen kann und der Gendarm zugreift; ein betrunken Herr im Anzug, der gegen eine Wand taumelt, hält eine perfekte Balance. Um die eigenartigen Zustand dieser Menschen zu

betonen, bringt Clair oft noch ein bewegtes Element in das Bild. Das Wasser, das unter dem Selbstmörder leise gegen die Kaimauer schwappelt, unterstreicht die unnatürlichen Zustand der eingefrorenen Menschen.

Zum Ärger von Clair ist PARIS QUI DORT in zwei unterschiedlichen Versionen zu sehen. Die Version, die meistens gezeigt wird, nennt er »vollständig falsch und irgendwie zusammengesoppelt.« Es stimmt, daß diese Fassung des Films oft keinen Sinn macht und man der Handlung nur schwer folgen kann. Außerdem besitzt sie englische Zwischentitel, die künstlich witzig sein wollen und offensichtlich nicht den originalen, französischen Titeln entsprechen. Um dem entgegenzuwirken, hat Clair selber später eine neue Fassung hergestellt, die sich so eng wie möglich der Originalfassung anzunähern versucht, wobei er sich allerdings die fragwürdige Freiheit herausnahm, »einige mißlungene Sachen aus dem Film herauszuschneiden«. Diese autorisierte Version, die kürzer ist und flüssiger erzählt ist, besitzt nicht mehr die falschen Zwischentitel und ist die Fassung, die heutzutage meistens vorgeführt wird.

Glücklicherweise sind die wichtigsten Sequenzen in beiden Fassungen gleich, so daß man annehmen kann, daß sie auch mit der Fassung von 1923 übereinstimmen. Die Kritiker spendeten dem Film schon damals viel Lob. René Bizet begriff sofort, was Clair beabsichtigt hatte, und schrieb in »La Revue de France«: »Monsieur Clair gelang es, faszinierende Effekte in dieser Studie von Bewegung zu erzielen: komische Momente, dramatische und überraschende – das ist Kino!« (Celia McGerr: René Clair; Twayne Publisher, Boston 1980)



STAN LAUREL COMEDIES

Stan Laurel tingelte mit einer englischen Schauspieltruppe, der u.a. auch Charlie Chaplin angehörte, durch Variété- und Vaudeville-Theater, bevor er auf einer Tournee durch die USA 1917 beim Film landete.

In dem – leider nur mit Nitroschäden überlieferten – Film **FRAUDS AND FRENZIES** spielt er an der Seite des Komikers Larry Semon und bildet mit diesem bereits ein Duo: Zwei Sträflinge brechen nach mehreren erfolglosen Versuchen aus dem Gefängnis aus und verlieben sich beide ausgerechnet in die Tochter des Gefängniswärters, der sie schließlich wieder hinter Gittern bringt. Der Film lebt davon, daß sich die beiden Komiker bestens ergänzten und bei den Dreharbeiten viel Spaß gehabt haben müssen, doch wurde die Zusammenarbeit leider nicht fortgesetzt: Angeblich befürchtete der bereits etablierte Larry Semon, Newcomer Stan Laurel könne ihm die Show stehlen und komischer sein als er selbst.

1923 hatte er sich schon einen Ruf als Filmkomiker aufgebaut, der gerne populäre Spielfilme oder Filmgenres parodierte. **ROUGHEST AFRICA** war sein erster Zweiakter nach einer Reihe von Einaktern bei Hal Roach und versucht, die zeitgenössischen Expeditionsfilme verwegener Großwildjäger

auf den Arm zu nehmen. Den Film prägt ein anarchischer Witz, der – losgelöst von einengenden narrativen Konzepten – absurdeste Situationen auszuschlachten weiß. An der Seite von Stan Laurel ist wieder ein Partner zu sehen, der später gerne den wutschnaubenden Gegenspieler von Laurel & Hardy abgeben sollte: James Finlayson.

1927 entstanden dann die ersten Filme, in denen Stan Laurel und Oliver Hardy gemeinsam vor der Kamera standen und das erfolgreichste Komikerduo der Filmgeschichte schufen. Stan Laurel, der zwischenzeitlich auch als Gagschreiber, Drehbuchautor und Regisseur gearbeitet hatte, nahm auf die Gestaltung der Filme stets großen Einfluß. In **WE FAW DOWN** finden wir viele Situationen und Gags, die in späteren Ton-Spielfilmen kopiert wurden: Vor ihren Ehefrauen versuchen die beiden, ein Rendezvous mit zwei jungen Damen heimzuhalten, was ihnen natürlich nicht gelingt. Genüßlich betrachten die Ehefrauen das Schauspiel, wie die beiden sich in ihren Lügengeschichten verstricken. In **THAT'S MY WIFE** muß sich Stan als Frau verkleiden, damit Oliver Hardy seinem reichen Onkel eine glückliche Ehe vorspielen kann. (Stefan Dröbler)

FRAUDS AND FRENZIES

USA 1918
Regie: Larry Semon
Darsteller: Larry Semon, Stan Laurel, Madge Kirby
Produktion: Vitagraph
Premiere: 11.11.1918
Archiv: Lobster Films, Paris
Farbe: schwarzweiß
Länge: 472 Meter,
21 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: englisch, mit französischen Untertiteln

ROUGHEST AFRICA

USA 1923
Regie: Ralph Cedar
Darsteller: Stan Laurel, James Finlayson, Katherine Grant, George Rowe
Produktion: Hal Roach
Premiere: 30.9.1923
Archiv: Lobster Film, Paris
Farbe: schwarzweiß
Länge: 458 Meter,
20 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: englisch

WE FAW DOWN

USA 1928
Regie: Leo McCarey
Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Bess Flowers, Vivien Oakland, Kay Deslys
Produktion: Hal Roach
Premiere: 29.12.1928
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 581 Meter,
20 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: englisch

THAT'S MY WIFE

USA 1929
Regie: Lloyd French
Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Vivien Oakland, William Courtright
Produktion: Hal Roach
Premiere: 23.3.1929
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 548 Meter,
18 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: englisch



FEU MATHIAS PASCAL

Frankreich 1925
Regie: Marcel L'Herbier
Drehbuch: Marcel L'Herbier, nach Luigi Pirandello
Kamera: Paul Guichard, Jean Letort, Fedote Bour-gassoff, Jimmy Berliet
Darsteller: Ivan Mosjoukine, Marcelle Pradot, Michel Simon, Pierre Batcheff
Produktion: Albatros Cinégraphique
Premiere: 12.2.1926
Archiv: Cinémathèque Française, Paris
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 3.462 Meter,
167 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: französisch, mit deutscher Übersetzung

MATTIA PASCAL

Scheinwelt und Lebenslüge: **FEU MATHIAS PASCAL**, 1925, nach dem gleichnamigen Roman von Luigi Pirandello (1904) ist L'Herbiers Meisterwerk. Ein junger Großbürger (Ivan Mosjoukine) verarmt, sinkt in kleine Verhältnisse ab, lebt eine spießige Ehe, flieht, wird fälschlicherweise als tot gemeldet, dementiert aber nicht, gewinnt in Monte Carlo einen Riesenhaufen Geld, lebt in Rom unter Spiritisten, kehrt, um zum Zwecke der Wiederheirat seine Papiere ordnen zu lassen, in die Vaterstadt zurück, der er baldigst den Rücken kehrt, wandert in Rom mitsamt der neuen Braut aus dem Stehkader der Hochzeitsphotographie heraus ins »Ende«: ein burleskes Melodram. Die exotischen Schauplätze (San Gimignano mit den hohen Türmen, Monte Carlo, Rom) werden in bizarren Anthologie-Sequenzen vorgeführt, Rom etwa so, als ob es aus lauter Freitreppen bestünde. Mosjoukine irrt mit feberglänzenden Augen durch die Welt und seine zwei Leben, unerschüttert vom Fatum wie vom großen Geld, von bébé-Michel Simon (eine Glanzrolle) wie von irren Spiritisten.

Die grundierte und viragierte (also zweifarbige) Kopie stützt gerade in ihrer polaren Farbigkeit eine Dramaturgie des Doppellebens. Und da gibt es auch Humor, etwa in der hinreißenden Szene des Mathias, der am eigenen Grab betet, mit dem nervösen Blick auf die Armbanduhr – nur ja den Zug nicht versäumen! –, oder in Simons Verdutztheit, wenn er, im Schlafrock, dem totgeglaubten Freund, dessen Frau er geheiratet hatte, nach dem ersten Schreck in total konventioneller Geste die Hand reicht: alles ist frisch, überraschend, überrumpelnd, trügerisch.

(Sebastian Feldmann, in: *Kirche und Film* 2/1974)

Der Stoff birgt durchaus nicht, wie behauptet worden ist, soviel Grüblerisches und Thesenhaftes in sich, daß er der filmischen Gestaltung, in deren Anfang und Ende das Gesetz der Bewegung steht, nicht zugänglich ist. Marcel L'Herbier hat im Gegenteil ein gespanntes (was nicht mit »spannend« gleichgesetzt werden soll) Bilddrama, ein bewegtes Lichtspiel geschaffen. Einige kleine Kunstfehler abgerechnet, löst er doch die Situationen des Romans in recht kräftige Bildrhetorik um. Und er hat Augen im Kopf, und er hat Tastsinn: immer entspricht das Äußere den seelischen Zuständen der Hauptfigur.

Ivan Mosjoukine ist der Schauspieler aus Zwang. Er gibt dem Mattia Pascal, der nach dem Leben dürstet und hungert, Gestalt. Er ist nicht überdimensional, er ist mehr, er ist nicht überlebensgroß, er ist mehr: er ist lebensgroß.

(Felix Henseleit, in: *Reichsfilmbblatt* 6/1926)

Eine bizarre Version von Pirandellos Geschichte eines Mannes, der – auf der Suche nach der absoluten Freiheit – unerwartet gerade in ihrer polaren Farbigkeit eine Dramaturgie des Doppellebens. Und da gibt es auch Humor, etwa in der hinreißenden Szene des Mathias, der am eigenen Grab betet, mit dem nervösen Blick auf die Armbanduhr – nur ja den Zug nicht versäumen! –, oder in Simons Verdutztheit, wenn er, im Schlafrock, dem totgeglaubten Freund, dessen Frau er geheiratet hatte, nach dem ersten Schreck in total konventioneller Geste die Hand reicht: alles ist frisch, überraschend, überrumpelnd, trügerisch.

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

Royal Swedish Holihai Smörgåsbord

für lecker Matjes und Floffe 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 Festtisch 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 bietet der Förderverein Filmkultur Bonn ergänzend zum Abendprogramm im Arkadenhof ein Tagesprogramm im Kino in der Brotfabrik an, das sich in erster Linie an Vertreter von Programmkinos, Kommunalen Kinos und Filmuseen richtet, aber auch für alle interessierten Cineasten zugänglich ist.

Vorgestellt werden in diesem Jahr jeweils um 15.00 Uhr selten gezeigte Spielfilme mit Stummfilmkomikern und um 17.00 Uhr anlässlich der Uraufführung des ersten deutschen

Tonfilms vor 70 Jahren frühe Tonfilme, die weitgehend noch Stummfilme waren. Von den meisten Filmen besitzt die Bonner Kinemathek Filmkopien, die ausgeliehen werden können und so auch der Filmarbeit in anderen Orten zur Verfügung stehen.

Der Unkostenbeitrag für Gäste beträgt 8,- DM pro Vorstellung, die Tageskarte kostet 10,- DM.

Kino in der Brotfabrik, Kreuzstraße 16, 53225 Bonn-Beuel, Tel: 02 28 / 47 84 89.

Freitag, 20.8.1999, 15.00 Uhr

THE NIGHT CLUB

USA 1925

Regie: Paul Iribe, Frank Urson

Drehbuch: Keene Thompson, Walter Woods, nach dem Theaterstück »After Five« von Cecil B. und William DeMille
Kamera: J. Peverell Marley

Darsteller: Raymond Griffith, Vera Reynolds, Wallace Beery, Louise Fazenda, Betty Lawford

Produktion: Famous Players-Lasky

Premiere: 27.4.1925

Archiv: Bonner Kinemathek

Farbe: einfarbig viragiert

Länge: 16mm, 63 Minuten (18 B/s)

Zwischentitel: englisch

Mr. Griffith hat in diesem Film kaum Zeit, um zur Ruhe zu kommen, da er nicht nur auf Bäume klettern und sich einer Kreissäge erwehren muß, sondern auch noch einem Stier begegnet, der einem Stierkampf entkommen ist, und ein Auto steuert, das rückwärts bergab rollt und einen blutrünstigen Mörder hinter sich herzieht. Man kann sich vorstellen, daß die Turbulenzen kein Ende nehmen. Es gibt so viele komische Szenen in diesem Film, daß es schwer zu entscheiden ist, welche die besten sind.

Mr. Griffith ist vorzüglich in dieser Komödie. Allein sein Blick sagt dem Publikum alles.

(*The New York Times*, 5.5.1925)

Ein Grund für die heutige Mißachtung von Griffiths Filmen ist darauf zurückzuführen, daß nur sehr wenige seiner Werke erhalten sind. Von den neun oder zehn Spielfilmen aus den Jahren 1925 bis 1929 mit ihm in der Hauptrolle sind nur noch vier verfügbar. Es ist schwer, jemanden einem großen Publikum bekannt zu machen, wenn mehr als die Hälfte von ihm unsichtbar ist, und jede kritische Bewertung muß mit Vorsicht genossen werden angesichts dieser Situation. Für mich steht jedoch fest: Griffith gehört ein stattlicher fünfter Platz – neben Chaplin, Keaton, Lloyd und Langdon – im Pantheon der Stummfilmkomiker, da er nicht versuchte, seine Kollegen zu imitieren, sondern stets darauf achtete, daß er den steinigen Weg zu einem ganz eigenständigen Stil ging. (Walter Kerr: *The Silent Clowns*; Alfred A. Knopf, New York 1975)

Freitag, 20.8.1999, 17.00 Uhr

THE JAZZ SINGER

USA 1927

Regie: Alan Crosland

Drehbuch: Alfred A. Cohn, nach dem Theaterstück »Day of Atonement« von Samson Raphaelson

Kamera: Hal Mohr

Darsteller: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer, Bobby Gordon, Otto Lederer

Produktion: Warner Brothers Pictures

Premiere: 6.10.1927 (New York)

Archiv: Bonner Kinemathek

Farbe: schwarzweiß

Länge: 16mm, 88 Minuten (24 B/s)

Zwischentitel: englisch

Geplant war ein Stummfilm, der aber in das Geschehen integrierte Gesangseinlagen enthalten sollte. Zur Erläuterung von Handlung und Dialog waren wie gewohnt Zwischentitel vorgesehen. Hauptdarsteller Jolson teilte die Ansicht seines Regisseurs allerdings nicht. Als die Vitaphon-Musik-Aufnahmen begannen, bestand er bei zwei Gesangsszenen auf die Hinzufügung einiger einleitender Worte: In der ersten Szene nahm Jolson als unbekannter Jazz-Sänger an einer Talentprobe teil. Nach dem ersten Lied kündigt er seinen zweiten Beitrag mit »Wait a minute! Wait a minute! You ain't heard nothin' yet« an und leitete mit einigen Sätzen zu seinem nächsten Vortrag über. In der zweiten Szene, die schon stumm aufgenommen war und neu gedreht werden mußte, befand sich Jolson im Haus seiner (Film-)Mutter Eugene Besserer. Er setzte sich an das Klavier, um ihr etwas vorzusingen, unterbrach aber den Vortrag und fragte: »Do you like that, Mama?«, worauf sich zwischen den beiden ein fast zweiminütiger Dialog entspann. Regisseur Crosland und die drei skeptischen Warners waren bei der Endabnahme des Films von den Sprechszenen zwar nicht sonderlich angetan, beschlossen aber, sie im Film zu belassen. Diese Entscheidung machte Filmgeschichte.

Denn als am 6. Oktober 1927 der Film uraufgeführt wurde, hatte er einen noch nie erlebten Publikumserfolg. Die wenigen Sätze hatten genügt, um dem Publikum deutlich zu machen, daß der Tonfilm möglich war.

(Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms*; Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1984)

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Samstag, 21.8.1999, 15.00 Uhr

SALLY OF THE SAWDUST

USA 1925
Regie: David Wark Griffith
Drehbuch: Forrest Halsey, nach dem Theaterstück »Poppy« von Dorothy Donnelly
Kamera: Harry Fischbeck, Hal Sintzenich
Darsteller: W.C. Fields, Carol Dempster, Alfred Lunt, Effie Shannon, Erville Anderson, Charles Hammond, Roy Applegate
Produktion: D.W. Griffith Inc.
Premiere: 2.8.1925 (New York)
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 16mm, 104 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: englisch

So wie W.C. Fields in dem Bühnenmusical »Poppy« mit großem Erfolg einen Jahrmarktsdirektor spielte, so gibt er als Komiker sein gelungenes Leinwanddebüt in SALLY. Mr. Fields glänzt mit zahlreichen Kabinettstückchen, die all die Chaplins und Lloyds vor Neid erblassen lassen werden. Und Fields wirkt auf der Leinwand genauso überzeugend wie auf der Bühne, sein Filmdebüt sollte man sich nicht entgehen lassen.

Mr. Griffith folgt bei seiner visuellen Umsetzung dem Bühnenstück nur sehr lose. Der Regisseur schwelgt in Pathos und Sentiment auf seine meisterliche Art und Weise, ohne zu übertreiben, und läßt der Komödie genügend Raum, um bestens zu funktionieren.
(Variety, 5.8.1925)

Eine der wenigen Komödien unter den 300 Filmen des berühmten David Wark Griffith (1875–1948), geprägt von hintergründiger Ironie, Humor und tiefer Menschlichkeit. Der Komiker W.C. Fields tritt als erfolgloser Taschenspieler auf, der sich mit seiner Adoptivtochter mühsam durchs Leben schlägt, bis sich herausstellt, daß das Mädchen aus vornehmerem Bürgerhaus stammt.
(Stefan Lux: Lexikon des Internationalen Films; Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1995)

Fields konnte einige seiner Taschenspielertricks vorführen und hatte einige gute Szenen, wenn er zum Trocknen in einen Backofen klettert oder wenn er eine halbschwererische Fahrt hinlegt, um Sally zu retten. Es gibt sogar einen überraschend gewagten Gag, wenn die schlanke Heldin mit Hilfe von zwei Brötchen einen Busen simuliert. Dennoch sind die komischen Szenen, und insbesondere die Auftritte von Fields, auf das nötigste reduziert worden, um Carol Dempster zu begünstigen, den zu dieser Zeit protegierten Star von D.W. Griffith.
(Glenn Mitchell: A-Z of Silent Film Comedy; B.T. Batsford, London 1998)

Samstag, 21.8.1999, 17.00 Uhr

CYANKALI

Deutschland 1930
Regie: Hans Tintner
Drehbuch: Hans Tintner, nach dem Bühnenstück von Friedrich Wolf
Kamera: Günther Krampf
Darsteller: Grete Mosheim, Herma Ford, Josefine Dora, Else Heller, Margarete Kupfer, Claus Clausen, Paul Henckels, Paul Kemp
Produktion: Atlantis-Film, Berlin
Premiere: 23.5.1930 (Berlin)
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 2.472 Meter, 90 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: deutsch

Deutschland Ende der zwanziger Jahre. Seit langem sind Hete, eine Büroangestellte, und Paul, ein Arbeiter in derselben Fabrik, verlobt. Als Hete ein Kind erwartet, beschließen beide, es zu behalten, obwohl sie keine Aussicht auf eine Wohnung haben. Doch da werden die Arbeiter wegen ihrer Lohnforderungen ausgesperrt. Hete versucht nun, einen Arzt zu finden, der sie aus ihrer Not befreit...

Friedrich Wolf, seit Anfang der Weimarer Republik mit sozial engagierten Dramen hervorgetreten, wollte mit seinem Stück »Cyankali«, in das auch Erfahrungen aus seiner Zeit als Kassenarzt einfließen, mehr als nur Mitleid und Rührung erwecken, er wollte vielmehr zur Veränderung einer Gesellschaft aufrufen, die jungen Frauen das Glück der Mutterschaft nahm. Das brutale Vorgehen der Polizei am Schluß seines Stückes, die Hete unter entsetzlichen Qualen sterben läßt, nahm dem Drama jede Spur von Sentimentalität. Eben diese Szene fehlt im Film. In dem sich Ärzte und Polizei eher menschlich-mitfühlend ausweisen – Indiz für die Verharmlosung dieses Films einer bürgerlichen Produktionsgesellschaft gegenüber seiner Vorlage.

CYANKALI steht zwischen Stumm- und Tonfilm. Die Dialoge werden noch stummfilmgemäß in kurzen Zwischentiteln von expressiver Ausdruckskraft aufgezeichnet, ihre Gestaltung geht wahrscheinlich auf Anregungen Wolfs zurück. Nur die Schlussszene ist als Tonfilm aufgenommen. Hier erreicht der Film dank Grete Mosheims Darstellung ein packendes Niveau.

Der Berliner Oberprüfstelle genügte die Brisanz des Themas, um den Film zunächst zu verbieten; erst nach zahlreichen Einsprüchen prominenter Persönlichkeiten gab sie ihn frei. Sein Erfolg beim proletarischen Publikum war frapierend. Trotz aller Verharmlosung war das Drama in seinem sozialkritischen Kern doch erhalten geblieben, was das damalige Arbeiterpublikum mit seinem Beifall honorierte.
(Rudolf Freund, in: Günther Dahlke / Günter Karl: Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933; Henschelverlag, Ost-Berlin 1988)

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Sonntag, 22.8.1999, 15.00 Uhr

MICKEY

USA 1918
Regie: F. Richard Jones, James Young
Drehbuch: J.G. Hawks
Kamera: Hugh McClung, Frank D. Williams, Frank Jackman
Darsteller: Mabel Normand, George Nichols, Wheeler Oakman, Minta Durfee, Laura Lavarnie, Lewis Cody, Tom Kennedy, Edgar Kennedy, Minnie Ha Ha
Produktion: Mabel Normand Feature Film Company
Premiere: 11. August 1918
Archiv: Bonner Kinemathek
Farbe: schwarzweiß
Länge: 16mm, 108 Minuten (18 B/s)
Zwischentitel: englisch

Es war Mabel Normand, die eine neue Art der Filmkomödie kreiert hatte. Sie hatte nicht mit der Tradition des Slapstick gebrochen, sondern einfach nur Pathos und Romantik der alten Formel von Sex, Spills und Thrills hinzugefügt und eine »romantische Slapstick-Komödie« geschaffen. Dabei griff sie auf die Aschenbrödel-Geschichte zurück und versah sie mit einer eigenen Note. War Cinderella ein Waisenkind, so ist Mickey ein Wildfang aus dem Westen, der von einem grauhäarigen Goldsucher und einer Indianerin großgezogen wurde. Während Cinderella ihren eingebildeten Schwestern Sorgen bereitet, verwüstet Mickey die herrschaftlichen Zimmer ihrer Verwandtschaft. Anstelle des Prinzen für Cinderella sucht sich Mickey einen netten, aber ungeschickten Helden.

Da Mabel Mickey ist, fügt sie der Komödie Abenteuersehen hinzu und verwandelt die sich aufopfernde Heldin des Melodrams in eine modene Frau als mutiges amerikanisches Mädchen. Mickey macht ihren Mann auf sich aufmerksam, indem sie nackt von einem Felsen in einen Waldsee springt (und dabei einen fleischfarbenen, hautengen Anzug trägt). Sie rettet ihren Mann, als dieser in finanziellen Schwierigkeiten steckt, indem sie als Jockey ein Pferderennen bestreitet. Sie gewinnt ihren Mann, indem sie ihm einen Goldpokal gibt. Und sie nimmt ihren Mann mit, um mit ihm in ihrer Heimat ein glückliches Leben zu führen. Mabels Mickey ist eine Cinderella, die sich nichts gefallen läßt.

Mabel hielt MICKEY für ihren besten Film. Von ihren wenigen erhaltenen Spielfilmen zeigt dieser am besten die ganze Bandbreite ihres Könnens. Sie spielte stets instinktiv »aus dem Moment heraus«, und MICKEY ist eine Anthologie großartiger Kinoszenen von aufregender Lebendigkeit. Anders als andere Stummfilmregisseure hatte Mabel nie auf der Bühne gestanden. Ihre Filme waren nie abgefilmtes Theater, sie setzte vielmehr auf Tempo und Abwechslung durch wechselnde Schauplätze. So schuf sie das Modell für eine Art des Unterhaltungsfilms, das noch Jahrzehnte später Verwendung finden sollte.

(Betty Harper Fussel: Mabel; Limelight, New York 1992)

Sonntag, 22.8.1999, 17.00 Uhr

MELODIE DER WELT

Deutschland 1929
Regie: Walter Ruttmann
Drehbuch: Wolfgang Ruttmann, Alfons Paquet
Kamera: Wilhelm Lehne, Rudolphe Rathmann, Paul Holzki, Reimar Kuntze
Darsteller: Iwan Kowal-Samborski, Renée Stobrawa, Grace Chiang, O. Idris, Juliska D. Ligeti
Produktion: Hamburg-Amerika-Schiffahrtlinie (Hapag), Hamburg, und Tonbild-Syndikat A.G., Berlin
Premiere: 12.3.1929 (Berlin)
Archiv: Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.314 Meter, 48 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: deutsch

Die MELODIE DER WELT ist kein hundertprozentiger Tonfilm, im Gegenteil, die Töneffekte sind sehr dünn gesät. Aber wenn Ruttmann sie einsetzt, sind sie von stärkster Wirkung. Das Schreien einer Masse, die Geräusche von Maschinen, das ist von außerordentlicher Wirkung. Sonst beschränkt sich der Toncharakter des Films darauf, daß durchgehend die Begleitmusik mitphotographiert ist.

Ruttmanns Regiestil ist aus dem Film BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSTADT bekannt. Er arbeitet nach rhythmischen Gesetzen, statt einer Handlung tauchen Bildkomplexe auf, die durch Ähnlichkeit oder Kontrast zu einer Einheit verschmolzen sind. Hier sind tausend Eindrücke einer Weltreise zusammengeflochten, Architekturen, Menschen, Kinder, Tiere, Städtebilder, religiöse Symbole – und sie sind alle irgendwie geordnet. Es entsteht kein wildes Durcheinander, sondern man empfindet die Schnittbilder irgendwie zusammengehörig, es steckt ein dramatisches Moment in ihrer Ordnung, und dieses Aufspüren und Schaffen eines dunklen Zusammenhangs, der nicht greifbar wird, der nur zu fühlen ist: genau das ist die Kunst Walter Ruttmanns.

Es wäre noch mancherlei Prinzipielles zu sagen, was die Möglichkeiten des Tonfilms angeht. Man kann sich darauf beschränken, festzustellen, daß die künstlerische Aufgabe des Tonfilms nicht die Wiedergabe von Ton und Wort ist, sondern die Vertiefung des Bildes durch Geräusche. Es ist merkwürdig, daß diese Geräusche mit den wirklichen Begleitgeräuschen der Dinge nicht einmal übereinzustimmen brauchen: im Gegenteil, je stilisierter, dem beabsichtigten Effekt entsprechend geformter sie sind, desto stärker ihre Wirkung.
(Rudolph Kurtz, in: Licht-Bild-Bühne, 13.3.1929)

Weniger durch die Montage der Bilder, sondern erst im Zusammenhang mit der kontrapunktischen Anwendung des Tons, mit seiner musikalischen Strukturierung und seinen Assoziationen wirkt dieser Film symphonisch.
(Hans Scheufl / Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films; edition suhrkamp, Frankfurt/Main 1974)

KEIL GERÜSTBAU

Inh. Alfred Schmitt

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

Seit 1909

YellowTruck *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

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

Bonn
Bunsenstraße 1
(02 28) 66 40 01

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

Register

ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED, DIE	15	NIGHT CLUB, THE	37
BATTLE AT ELDERBUSH GULCH, THE	28	OST UND WEST	18
BEZAHLTE LIEBE	26	PAID TO LOVE	26
CROWD, THE	25	PARIS QUI DORT	33
CYANKALI	38	PRIX DE BEAUTE	23
FEU MATHIAS PASCAL	35	ROMANCE OF SEVILLE, A	27
FRAUDS AND FRENZIES	34	ROMEO UND JULIA IM SCHNEE 14 ROUGHEST AFRICA	34
HELD VON SEVILLA, DER	27	SALLY OF THE SAWDUST	38
HIS WOODEN WEDDING	24	SCHACHFIEBER	22
JAZZ SINGER, THE	37	SCHACHMATNAJA GORJATSCHKA	22
KURIER DES ZAREN, DER	20	SCHATZ, DER	16
LETZTE MANN, DER	19	SCHLAFENDE PARIS, DAS	33
MATTIA PASCAL	35	SILENT ENEMY, THE	29
MELODIE DER WELT	39	STILLE FEIND, DER	29
MENSCH DER MASSE, EIN	25	THAT'S MY WIFE	34
MICHEL STROGOFF	20	UNBEKANNTE, DER	31
MICKEY	39	UNKNOWN, THE	31
MISRECH UN MAJREW	18	WACHSFIGURENKABINETT, DAS	30
MISS EUROPA	23	WE FAW DOWN	34
MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS	32	WILD ORANGES	17

Kino in der Brotfabrik

BONNER KINEMATHEK e.V.

Wir zeigen, verleihen und archivieren:

Erstaufführungen, aktuelle Filme aus aller Welt, ungekürzten Originalfassungen,
Stummfilmkomödien, Klassiker der Filmgeschichte, 3-D-Filme,
Farbfilme aus der Frühgeschichte des Kinos, Deutsches Nachkriegskino,
Horrorfilmklassiker, Zeichentrickfilme, Frühwerke bedeutender Regisseure, Musicals uva.

Bonner Kinemathek, Kreuzstr. 16, D-53225 Bonn-Beuel, Fax: 02 28 / 46 47 67
Telefon: Kartenvorbestellung: 02 28 / 47 84 89, Büro: 02 28 / 47 85 68
eMail: kinemathek@uni-bonn.de

Impressum

Veranstalter:

Förderverein Filmkultur Bonn e.V.
in Zusammenarbeit mit
dem Deutschen Filminstitut,
dem Filmmuseum München
und der Bonner Kinemathek
im Rahmen des »Bonner Sommers«
der Bundesstadt Bonn

Leitung:

Stefan Dröbler, Matthias Keuthen

Filmprogramm und Redaktion:

Stefan Dröbler

Übersetzungen und Korrekturen:

Andrea Kirchhartz, Stefan Dröbler, Klaus Volkmer

Organisation und Gästebetreuung:

Sigrid Limprecht

Projektionstechnik und Filmkopienpflege:

Michael Besser, Bernhard Gugsch, Merten Houfek

Leinwandgerüstbau und Beschallung:

Philipp Wiechert

Mitarbeit:

Hendrike Bake, Anja Berbuir, Mark Heinold, Christian Jung-
blut, Sandro Keller, Ulli Klinkertz, Bärbel Lotter, Christoph
Pfeiffer, Rüdiger Ruß, Ina von Schlichting, Eva Tachtsidis

Projektionsanlage:

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

Tonanlage:

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

Fotonachweis:

BIFI, coll. Cinémathèque Française (2)
Bonner Kinemathek (4)
British Film Institute, London (3)
Deutsches Filminstitut, Frankfurt (4)
Deutsches Filmmuseum, Frankfurt (1)
Filmmuseum München / Gerhard Ullmann (4)
Christoph Pfeiffer, Bonn (5)
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (2)
Taurus Film, München (3)
Privatbesitz (5)

Plakatmotiv:

Grafik Design Boehs, Köln

Satz und grafische Umsetzung:

Frank Zander, Troisdorf-Bergheim

Druck:

Leppelt Druck + Repro GmbH, Bonn

Auflage: 20.000

Für die Bereitstellung von Archiv-Kopien danken wir:

Bonner Kinemathek
Bundesarchiv - Filmarchiv, Berlin
Cinematheca Portuguesa, Lissabon
Cinémathèque Française, Paris
Cineteca di Comune di Bologna
Deutsches Filminstitut, Wiesbaden
Film Archiv Austria, Wien
Filmmuseum München
Film Preservation Associates, Los Angeles
Lobster Films, Paris

Für Unterstützung danken wir:

Kulturamt der Stadt Bonn,
Filmbüro NW,
ASIA der Bonner Universität,
Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit,
Institut Français Bonn,
Kurfürsten-Bräu AG,
Holiday Inn Crowne Plaza,
TNT Express,
WDR Radio 5,
Piano Rumler,
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Verwaltung der Bonner Universität,
allen Inserenten, Spendern, Mitarbeitern und Helfern
sowie
Petra Brandl, Serge Bromberg, Heike Depenbrock,
Claudia Dillmann, Jean-Paul Dispot, Bryony Dixon,
Martin Girod, Hans Dieter Haarer, Christiane Habich,
Ernst Kieninger, Matthias Knop, Hans Kohl, Peter Latta,
Andreas Loesch, Heinz Maus, Paul Reichl, Gisbert Selke,
David Shepard, Christel Stobel, Melanie Tebb, Ulrich von
Thüna, Gerhard Ullmann, Kitty Vincke, Elisabeth Weiser,
Gudrun Weiss, Nikolaus Wostry
und vielen mehr



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.tapirsoft.de/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 15. Bonner Sommerkino.



Wir liefern alle Filme.

TNT ist ein bewährter Partner der Filmindustrie. Vom Filmrollenversand bis zur kompletten Transportlogistik für internationale Produktionen übernehmen wir eine Vielzahl von Aufgaben. Als Spezialist für schnellen, zeitgenauen Versand transportieren wir Dokumente,

Pakete und Fracht innerhalb Deutschlands und an jeden Ort der Welt. Wenn Sie genauer wissen wollen, was TNT für Sie tun kann – Anruf genügt: 01 80 5 - 900 900 (0,24 DM/Min. = 0,12 EUR/Min.). Oder besuchen Sie uns im Internet: www.tnt.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>