



**16. Bonner
Sommerkino**

**INTERNATIONALE
STUMMFILMTAGE**

PROGRAMM

**10.–20. AUGUST 2000
INNENHOF UNIVERSITÄT BONN
- EINTRITT FREI -**

Vorwort

Liebe Filmfreunde,
hochverehrtes Publikum,

1985 hat das Bonner Sommerkino zum ersten Mal stattgefunden: An einem Wochenende wurden Filme open air im Innenhof des Poppelsdorfer Schlosses vorgeführt. Die Idee entwickelten Matthias Keuthen und Stefan Dröbler, die auch in den folgenden Jahren die organisatorische Leitung des Sommerkinos übernahmen und die Veranstaltung zum elftägigen Stummfilmfestival im größeren Arkadenhof der Bonner Universität ausbauten. Trotz vieler finanzieller Engpässe, die sehr viel Engagement bei allen beteiligten Mitarbeitern und Institutionen voraussetzten und durch Spenden der Sommerkino-Besucher immer irgendwie ausgeglichen werden konnten, hat sich das Sommerkino zu einer Veranstaltung mit weit über Bonn hinausreichender Bedeutung entwickeln können.

In diesem Jahr gibt es einige organisatorische Veränderungen: Matthias Keuthen ist aus der Organisation ausgeschieden. Wir bedauern seine Entscheidung und möchten ihm an dieser Stelle noch einmal danken für 15 Jahre engagierter Mitarbeit, die stets einen immensen Zeitaufwand und die Bereitschaft zur »permanenten Selbstausschöpfung« verlangte. Auch Stefan Dröbler, der im letzten Jahr als neuer Leiter des Münchner Filmmuseums Bonn verlassen hat, mußte sich aus der organisatorischen Arbeit etwas zurückziehen, aber zeichnet nach wie vor für die Filmauswahl und das Programmheft verantwortlich. So wird sich der Wechsel hoffentlich kaum negativ bemerkbar machen, nicht nur weil Mitarbeiter nachrücken, die bereits in den vergangenen Jahren dabei waren, sondern auch wegen der bewährten Zusammenarbeit mit der Bonner Kinemathek und dem Münchner Filmmuseum.

Das Programm bietet auch in diesem Jahr wieder die gewohnte Vielfalt von bekannten und unbekanntem Stummfilmklassikern, neuesten Rekonstruktionen und sorgfältigen Restaurierungen, populärem Starkino und avantgardistischen Experimenten.



Zur Aufführung gelangen ausschließlich die schönsten Kopien der jeweiligen Filme mit Live-Musikbegleitungen, die zum Teil ihre Premiere erleben. Dabei stehen uns wieder die Pianisten und Komponisten zur Verfügung, die regelmäßigen Sommerkinobesuchern noch in bester Erinnerung sein dürften, wie auch ein paar neue Namen wie Mario Arp mit seiner genialen Komposition für einen Man-Ray-Film und Neil Brand, der insbesondere für Alfred Hitchcocks THE RING eine hervorragende Musik ausgearbeitet hat.

Wir sind uns sicher, daß Sie wieder unvergeßliche Filmabende im Arkadenhof erleben werden, und hoffen – wie jedes Jahr – darauf, daß es nicht regnet. Die Veranstaltung findet bei jedem Wetter statt, schließlich finden sich unter den Arkaden genügend regengeschützte Plätze – auch wenn es dann natürlich nicht mehr so gemütlich ist wie an einem lauen Sommerabend.

Zum Abschluß die – leider schon zur Gewohnheit gewordenen – Hinweise auf die chronische Unterfinanzierung der Veranstaltung. Wir sind deshalb darauf angewiesen, daß Sie ihre Getränke nicht selber mitbringen, sondern unseren Getränkeauschank in Anspruch nehmen und nach der Veranstaltung unsere allbewährten »Spendenboxen« nicht übersehen.

An dieser Stelle möchten wir allen Sponsoren, Spendern, Anzeigenkunden, Mitarbeitern und Zuarbeitern für ihre Unterstützung wieder einmal herzlich danken.

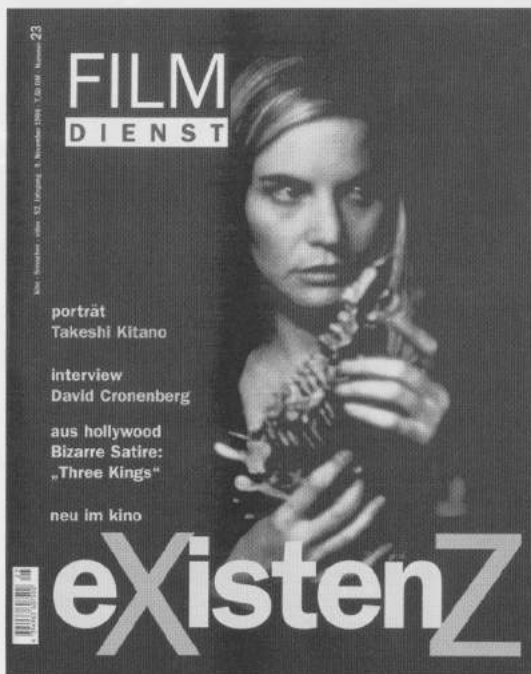
Auf ein erfolgreiches Gelingen!

Die Mitarbeiter des Bonner Sommerkinos



Bitburger. Sehr begehrt seit 1817.

Partner von: GETRÄNKE-SERVICE VENDEL



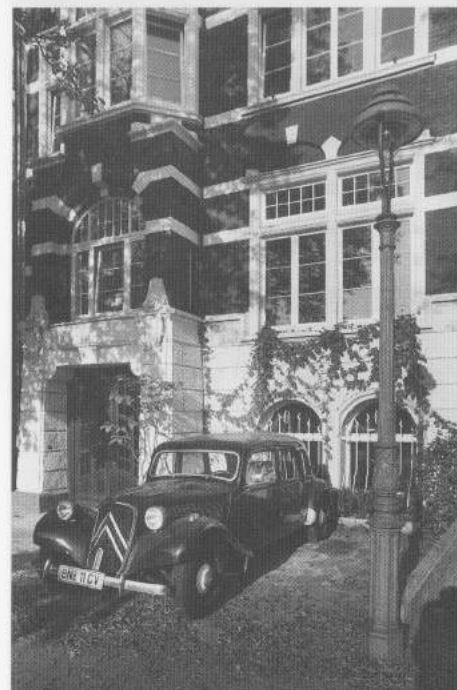
Sparen Sie Zeit und Geld...

Jahresabonnement
(26 Hefte) 169,00 DM
(ermäßigt 130,00 DM
gegen Berechtigungsnachweis)
Ausland zzgl. Porto

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

...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 anlauten, 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“.



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	11

Open-Air-Vorführungen

DIE BÜCHSE DER PANDORA	15
DIE BERGKATZE	17
DAS GEHEIMNIS DES AUFBLASBAREN FISCHES ...	18
ROSCOE ARBUCKLE COMEDIES	19
PANZERKREUZER POTEMKIN	20
SUNRISE	21
CASANOVA	23
THE FROZEN NORTH	24
DIE SÖHNE VON INGMAR	25
DIE GEHEIMNISSE DES WÜRFEL-SCHLOSSES ...	26
MITTERNACHT AM PLACE PIGALLE	27
SPIONE	29
THE ADVENTURER	30
MARIA VOM MEER	31
FEIGENBLÄTTER	32
STAN LAUREL COMEDIES	33
MENSCHEN DER TUNDRA	34
EIN LANDHAUS IN DARTMOOR	35
BLUEBOTTLES	36
DER WELTMEISTER	37

Vorführungen im Kino in der Brotfabrik

STELLA DALLAS	39
GREED	39

Register	41
Impressum	42

Vorgesehener Termin
für das 17. Bonner Sommerkino:
9. bis 19. August 2001

GROSSE SCHNAUZE, VIEL DAHINTER



RUFHIERBEI: BONNEN AUGENBURG

DAS UNABHÄNGIGE BONNER STADTMAGAZIN

4 WOCHEN VOLLES PROGRAMM

POLITIK * MUSIK * KINO * THEATER * LITERATUR * KUNST

Programm

Donnerstag, 10.8.2000

21.15 DIE BÜCHSE DER PANDORA
 Deutschland 1929
 von Georg Wilhelm Pabst
 Begleitet von
 Aljoscha Zimmermann (Flügel)

Freitag, 11.8.2000

21.15 DIE BERGKATZE
 Deutschland 1921
 von Ernst Lubitsch
 Begleitet von
 Aljoscha Zimmermann (Flügel)
 und Sabrina Zimmermann (Violine)

**23.00 DAS GEHEIMNIS DES
 AUFBLASBAREN FISCHES**
 USA 1916
 von John Emerson
 Begleitet von Christian Roderburg und
 dem Düsseldorfer Schlagzeugensemble

A RECKLESS ROMEO
 USA 1916
 von Roscoe Arbuckle
 Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

THE COOK
 USA 1918
 von Roscoe Arbuckle
 Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Samstag, 12.8.2000

**21.15 PANZERKREUZER
 POTEMKIN**
 UdSSR 1925
 von Sergej M. Eisenstein
 Begleitet von
 Aljoscha Zimmermann (Flügel)

23.00 SUNRISE
 USA 1927
 von Friedrich Wilhelm Murnau
 Begleitet von
 Aljoscha Zimmermann (Flügel)
 und Sabrina Zimmermann (Violine)

Sonntag, 13.8.2000

21.15 CASANOVA
 Frankreich 1927
 von Alexander Wolkoff
 Begleitet von
 Aljoscha Zimmermann (Flügel)
 und Sabrina Zimmermann (Violine)

Montag, 14.8.2000

21.15 DIE SÖHNE VON INGMAR
 Schweden 1919
 von Victor Sjöström
 Begleitet von
 Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

Vorfilm THE FROZEN NORTH
 USA 1922
 von Buster Keaton
 Begleitet von
 Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

Dienstag, 15.8.2000

**21.15 MITTERNACHT AM
 PLACE PIGALLE**
 Frankreich 1928
 von René Hervil
 Begleitet von
 Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

**Vorfilm DIE GEHEIMNISSE DES
 WÜRFEL-SCHLOSSES**
 Frankreich 1928
 von Man Ray
 Begleitet von
 Mario Arp (Live-Elektronik),
 Victor Alcantara (Flügel),
 Ulrich Wangenheim (Saxophon),
 Monika Bagdonaitė (Bratsche)
 und Janine Schrader (Flöte)

Mittwoch, 16.8.2000

21.15 SPIONE
 Deutschland 1928
 von Fritz Lang
 Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
 und Christian Roderburg (Percussion)

DIESE KOMIK VERSTUMMT NIE!

Die umfangreiche Laurel & Hardy-Werkschau für zuhause –
auf VHS und DVD. Stumm- und Tonfilme, Deutsch und im Original

Außerdem im Programm z.B.: Two Tars · Ein brutaler Hosenkauf
Das Zerlegen von Kraftwagen · Brats · Zwei ritten nach Texas/Way Out West
Die Wüstensöhne/Sons of the Desert · A Chump at Oxford



Überall im Handel erhältlich – oder bestellen Sie diese Titel sowie
unseren Laurel & Hardy Gesamtkatalog direkt bei unserer
24-Stunden-Bestell-Hotline: Telefon 0 89 / 85 85 03 03 · Telefax 0 89 / 85 55 59

Kinowelt Home Entertainment GmbH - ein Unternehmen der Kinowelt Medien AG · www.kinowelt-video.de

Programm

Donnerstag, 17.8.1999

21.15 MARIA VOM MEER
Portugal 1930
von Leitão de Barros
Begleitet von Werner Loll (Flügel)

Vorfilm THE ADVENTURER
USA 1917
von Charles Chaplin
Begleitet von Werner Loll (Flügel)

Freitag, 18.8.2000

21.15 FEIGENBLÄTTER
USA 1926
von Howard Hawks
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

**23.00 STAN LAUREL COMEDIES
MUD AND SAND**
USA 1922
von Gil Pratt

PICK AND SHOVEL
USA 1923
von George Jeske

THE SOILERS
USA 1923
von Ralph Cedar

**THE BATTLE
OF THE CENTURY**
USA 1927
von Clyde Bruckman
Begleitet von Serge Bromberg (Flügel)

Samstag, 19.8.2000

15.00 STELLA DALLAS
USA 1925
von Henry King
Begleitet von Werner Loll (Klavier)

21.15 MENSCHEN DER TUNDRA
Norwegen 1928
von Ragnar Westfelt
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

**23.00 EIN LANDHAUS IN
DARTMOOR**
Großbritannien 1929
von Anthony Asquith
Begleitet von Neil Brand (Flügel)

Sonntag, 20.8.2000

15.00 GREED
USA 1924
von Erich von Stroheim
Soundtrack von Robert Israel

21.15 DER WELTMEISTER
Großbritannien 1927
von Alfred Hitchcock
Begleitet von Neil Brand (Flügel)

Vorfilm BLUEBOTTLES
Großbritannien 1928
von Ivor Montagu
Begleitet von Neil Brand (Flügel)



EIN LANDHAUS IN DARTMOOR (1929)

PIANO RUMLER

MEISTERBETRIEB



STEINWAY & SONS

SCHIMMEL
PIANOS

pfeiffer

ETERNA
von YAMAHA

SEILER



YAMAHA

VERKAUF
MIETKAUF
VERMIETUNG
REPARATUR
STIMMUNG



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

NEUMANN & MÜLLER

Veranstaltungstechnik

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

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

Stuttgart:
☎ (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

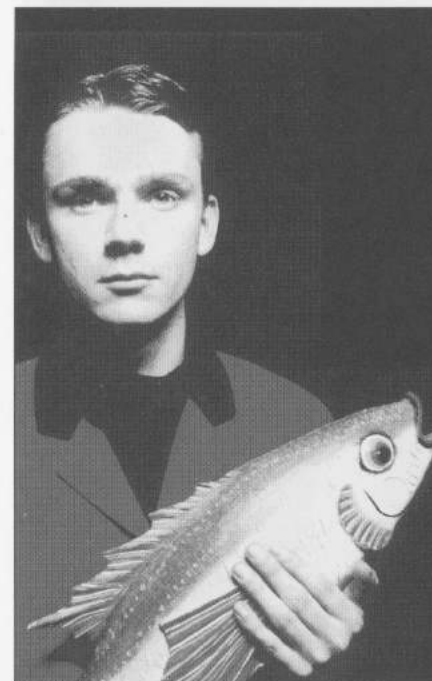
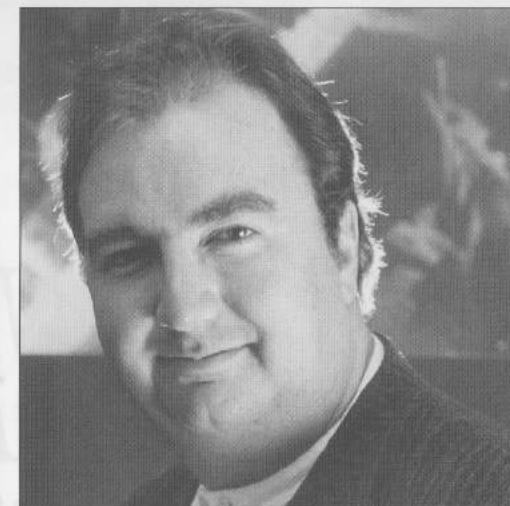
*Tonausstatter
des Bonner
Sommerkinos*

Die Musiker



Joachim Bärenz arbeitet als Pianist der Tanzabteilung an der Folkwang-Hochschule in Essen. Seit 1970 begleitet er Stummfilme, wobei er sich als exzellenter Improvisateur erwiesen hat, der auch Originalpartituren bearbeitet und zeitgenössische Motivkomplimentationen verwendet. Seit 1985 arbeitet er auch mit dem Marimba- und Schlagzeugsolisten **Christian Roderburg** zusammen, der in Kammerensembles für Neue Musik und in Sinfonieorchestern spielt und zudem das **Düsseldorfer Schlagzeugensemble** leitet.

Neil Brand ist Komponist, Autor, Pianist und Schauspieler, der seit über 15 Jahren regelmäßig Stummfilme in Londons National Film Theatre und auf Festivals in aller Welt begleitet. Seine Arbeiten für Theater, Radio und Fernsehen wurden mehrfach ausgezeichnet, darunter die hochgelobten Musicals »Talking with Mr. Warner« (Ken Hill Preis 1999) und »House of Dreams« (Vivian Ellis Preis 1989).



Mario Arp studierte an den Musikhochschulen Leipzig und München Komposition, Klavier und Filmkomposition. Seine teilweise bizarren Klangwelten entstehen im eigenen Tonstudio, das er 1999 in München gegründet hat. Sehr häufig nutzt er aber auch das Zusammenwirken von Elektronik und, wie er sie nennt, »echten Musikern«, um eine lebendig intime Atmosphäre entstehen zu lassen. Beim Sommerkino tritt er zusammen mit **Victor Alcantara** (Flügel), **Monika Bagdonaite** (Bratsche), **Ulrich Wangenheim** (Saxophon) und **Janine Schrader** (Flöte) auf.

WDR 5

KiNO für die OHREN

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

in Bonn und Umgebung auf UKW 88,0

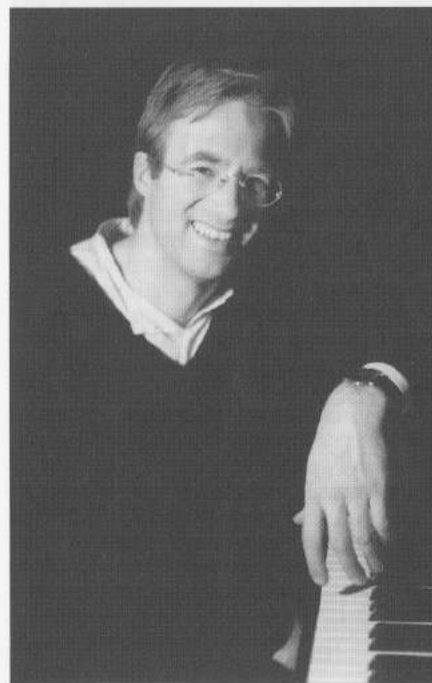
Hören Erleben WDR 5

Die Musiker



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

Aljoscha Zimmermann (Piano), Professor an der Hochschule für Musik in München, ist mit seinen Kompositionen für Stummfilme auf verschiedenen Festivals von Cannes bis Berlin aufgetreten und hat viele Einspielungen für das Fernsehen gemacht. **Sabrina Zimmermann** (Violine), Preisträgerin von internationalen Wettbewerben, tritt erfolgreich mit ihrem eigenen Ensemble auf und begleitet ihren Vater bei Stummfilmen.



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.

WDR 5

Festival
Restaurant / Bar / Café

Cocktail Bar *Die beste in Bonn*

Happy Hour: Täglich 17 – 19 Uhr

Blue Hour: Täglich 23 – 24 Uhr

Internationale Küche

Frische Zubereitung

Brasilianische Nacht

Jeden Dienstag ab 19 Uhr

Live MusiK ab 21 Uhr

Sonntags-Brunch-Büffet

Von 10 bis 14.30 Uhr für 24,90 DM

"All-you-can-eat-and-drink"



*Bonner
Brasserie*

Alle Zuschauer sind

Willkommen!



Remigiusplatz 5
(am Blumenmarkt)
53111 Bonn

KÁVA

קפה

CAFFÈ

بن قهوة

COFFEE

咖啡

KÓΦE

KAFFEE

Frühstücksvariationen
Mittagstisch
Sommerterrasse
Kaffee & Kuchen
Buffet &
Veranstaltungsservice

Öffnungszeiten: Di - So 10.00 - 20.00 Uhr

CAFÉ IM KUNSTMUSEUM BONN

DAS CAFÉ AN DER MUSEUMSMEILE

Friedrich-Ebert-Allee 2 53113 Bonn Tel. 0228 - 23 00 59

Donnerstag, 10.8.2000

21.15 Uhr



DIE BÜCHSE DER PANDORA

Deutschland 1929

Regie: Georg Wilhelm Pabst
Drehbuch: Ladislaus Vajda,
nach dem Bühnenstück von
Franz Wedekind

Kamera: Günther Krampf
Darsteller: Louise Brooks,
Fritz Kortner, Franz Lederer,
Carl Goetz, Alice Roberts,
Gustav Diessl, Daisy d'Ora

Produktion:
Nero-Film AG, Berlin
Premiere: 9.2.1929 (Berlin)
Archiv:

Filmuseum München

Farbe: schwarzweiß

Länge: 2.987 Meter,

130 Minuten (20 Bs)

Zwischentitel: deutsch

DIE BÜCHSE DER PANDORA

Deutsche Qualitäts-Filmarbeit. Ein nicht alltägliches Einsetzen von Kapital und Künstlerschaften. Jenseits aller Kritik muß dieser Film gewertet werden als erfreuliche Tat, als Ansporn, als Kampfansage gegenüber dem Mittelfilm-Einerlei. Pabst hat nie die unselige deutsche Filmmode des übertrieben langen Ausspielens mitgemacht, er huldigt nie der Theorie, daß nur da wahre Filmkunst ist, wo Langeweile dominiert. Er sorgt für Bewegung, er beherrscht die Kunst des Untermalens durch Details und Zwischenschnitte. Er verzettelt sich aber diesmal weniger als sonst, die Stärke des Stoffes zwingt ihn, die großen Ereignisse im Auge zu behalten und im kleinen Maß zu halten.

Zwei Faktoren machen den Film zu einem Kunstwerk: die geniale Kamera-Leistung von Günther Krampf und die glänzende Darstellung. Pabst holt aus einem sorgfältig zusammengestellten Ensemble Wirkungen heraus, die wahre Filmkunst sind, die in dieser Form die Bühne nicht nachzuahmen vermag.

Da ist die seit Monaten vieldiskutierte Lulu der Louise Brooks. Die passivste Rolle des Films. Pabst läßt seinen Film um diese Frau spielen, läßt um sie herum Tragödien geschehen und Menschen zugrunde gehen. Sie steht da, lächelnd, in kindlicher Freude am Sinnengenuß. Zuweilen wird sie etwas unwillig, wie ein Schulmädchen, dem irgend etwas schief gegangen ist. Pabst macht aus der Lulu keinen Vamp, den man hassen soll, sondern eine Frau, die nichts für ihre Wirkung auf die Männer kann. In diesem Sinne ist die Brooks eine glänzende Interpretin.

(Georg Herzberg, in: *Film-Kurier* 37/1929)

Die dramatische Fiktion der *Femme fatale* mit ihrer irritierenden Mischung aus Vitalität und Passivität, Triebbefriedigung und Unschuld, Leidenschaft und Kühle ist in Louise Brooks' Verkörperung zu einer modernen Frau und gleichzeitig zu einer Ikone der Filmgeschichte geworden. Pabst hat eine besondere Begabung in der Inszenierung seiner häufig gegen die Star-Konventionen besetzten Hauptdarstellerinnen. Für die Aufnahmen mit Louise Brooks ließ er besonders weichzeichnendes Filmmaterial verwenden, um den Lichtglorien-Glanz, den er um ihr häufig im Halbprofil gezeigtes makelloses Gesicht legt, als Ausdruck vibrierender Erotik einzufangen. Ihr Blick scheint dem Gegenüber zu gelten, heftet sich aber nie an ihn, sondern vagabundiert. Blicke, offene und verstohlene, aktive und verschämte, sind ein zentrales Aktionselement des Films.

Obwohl alle Männer Lulu begehren, und Pabst dies in Tableaus unterstreicht, in denen sie sich fast immer zwischen Männern bewegt, sind diese – das legt ihr Gestus nahe – zu losgelöster Körperlichkeit und Sexualität kaum in der Lage.

Ganz im Gegensatz dazu Lulu. Sie bewegt sich trotz aller Bedrängnis locker und wird zumeist frontal oder in Seitensicht gezeigt. Wenn Pabst ihren Rücken, Nacken und ihre Schultern zeigt, sind diese unbekleidet, und Licht sowie Kamerablick modellieren erotischen Zauber. Im Blick darauf formuliert Pabst jedoch auch die Komplementäre dieses Zaubers: Obsession und Besitzanspruch.

(Jürgen Kasten, in: *Metzler Film Lexikon*; Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1995)

Programm August 2000

THEATER

Junge Bühne Brotfabrik Zwischenzeit

■ Fr 25. 19 h Theater 15/10 DM

mauvaises herbes Theater Englinge

■ Fr 25. 22 h open-air-Theater im Innenhof Eintritt frei

Theater PAULA Herz ist rein

■ Do 31.+Fr 1.9. 20 h Premiere 17/12 DM

TANZ

Emi Inaba Ensemble Hazama no Oto

■ So 27. 20 h Tanztheater International 22/17 DM

MUSIK

The Bauls of Bengal Neue Sufi-Gesänge

■ Fr 11. 21 h Weltmusik: Indien 22/17 DM

Pénc Griot Music

■ Sa 26. 21 h Weltmusik: Senegal 22/17 DM

AUSSTELLUNG

Bilder aus dem Kinderatelier der Brotfabrik

■ Sa 19. 16 h Ausstellungseröffnung im Foyer Eintritt frei

FÜR KINDER & JUGENDLICHE

Kinderzirkus aus dem Kultur- und Sportpalast der Eisenbahner der Stadt Minsk

■ Sa 19. 15 h 5 DM

Theater Grüne Soße Strandläufer + **Laurel & Hardy** Vaterfreuden

■ So 20. 18 h Film & Theater für alle ab 6 10/8 DM

Junge Bühne Brotfabrik Zwischenzeit

■ Do 24.+Fr 25. 11 h für Schulen 10 DM

Junge Bühne Brotfabrik Zwischenzeit

■ Fr 25. 19 h Familienvorstellung 15/10 DM

brotfabrik Kulturzentrum Bonn-Beuel
Kreuzstraße 16 · 53225 Bonn-Beuel · Tel. 02 28 / 42 13 1-0 · Internet: www.brotfabrik-bonn.de
Kartenvorbestellungen unter 02 28 / 42 13 1-0 · Vorverkauf: Im Foyer der BROTFABRIK
(mo-fr 16-19 h) & bei der Buchhandlung Bouvier, Am Hof 32, 53111 Bonn (Innenstadt)

LOFT

Öffnungszeiten:

täglich geöffnet

18.00-01.00

Küche

18.00-23.30

• Restaurant & Kneipe •

In der Brotfabrik · Kreuzstrasse 16 · 53225 Bonn-Beuel

Tel.: 02 28 / 4 222 777 oder 02 28 / 4 213 131

brotfabrik

Freitag, 11.8.2000

21.15 Uhr



DIE BERGKATZE

Deutschland 1921

Regie: Ernst Lubitsch

Drehbuch: Hanns Kräly,

Ernst Lubitsch

Kamera: Theodor Sparkuhl

Darsteller: Pola Negri, Victor

Janson, Wilhelm Diegel-

mann, Marga Köhler, Edith

Meller, Paul Heidemann,

Hermann Thimig

Produktion: Projektions-AG

Union, Berlin

Premiere: 12.4.1921 (Berlin)

Archiv: Friedrich Wilhelm

Murnau Stiftung, Wies-

baden

Farbe: schwarzweiß

Länge: 1.947 Meter,

85 Minuten (20 B/s)

Zwischentitel: deutsch

DIE BERGKATZE

Der Film beginnt mit einem parodistischen Selbstzitat: Ein Leutnant wird wie ein Potental verabschiedet, ein Marktplatz voller Taschentücher schwenkender Frauen. Eine Szene wie aus einem Historiensinken. Die Funktionsweise von Massenregie und zugleich ein Frauenklischee freilegend, läßt der Regisseur einen Hut voller Mäuse los und der Choreographie ihren Lauf.

Um die Liebe einer Räuberin und eines Offiziers geht es, aber der Fortgang der Handlung ist wenig mehr als der zurückgelegte Weg zwischen zwei Schauplätzen, dem Schneegebirge, in dem die Räuber hausen, und der Kaserne, in der das Operettenmilitär exerziert. Abschweifungen, Einlagen, Anekdoten säumen den Weg, wie die Geschichte vom Räuber, der im Kintopp seine Zeit verschwendet, oder die Kitschpostkarte, die, aus einer Jackentasche gefördert, ihre eigene Geschichte erzählt. Regieeffälle melden den Plot ein ums andere Mal ab.

Gegenüber früheren Filmen ist Lubitschs Komik hier vielschichtiger. Sie entfaltet sich als slapstickartige Militärparodie, zeigt das Militär als unmartialische, operettenhaft sich bewegende Musikkapelle oder als Parodie der ritualisierten 'zivilen' Beziehungsformen. Im Verhalten der Filmheldin, der Räuberbraut ohne Kinderstube, legt der Film den Verhaltenskodex mit Anstand ans Werk gehender Erotik als absurd offen, spekuliert dabei aber keineswegs auf den Charme un-sublimierter Natur als positiver Seite. Auch die Räuberstochter - wenngleich mit entgegengesetztem Vorzeichen - handelt nach einem festen Verhaltenskodex, wenn sie pflichtbewußt und mit professionellem Ernst stiehlt. Die weinende Gegen-

spielerin von Herzen tröstend, streift sie ihr doch gleichzeitig die Ketten vom Hals.

(Uta Berg-Ganschow, in: Hans Helmut Prinzler / Enno Patalas: Lubitsch; Verlag C.J. Bucher, München/Luzern 1984)

Lubitschs Regie hat die Vorgänge in eine außerweltliche Atmosphäre versetzt. Er hat den Stoff in einem großen Regiestil gemeistert, hat ihm ein Gepräge aufgedrückt, das mit seltener Einheitlichkeit durchgehalten ist. Diese Einheitlichkeit wird allerdings mitunter zum Zwang: so, wenn Lubitsch die stilisierende Wirkung durch zahllose phantastisch geschnittene Vignetten unterstützt, wenn die Natur nur Inhalt, nur Füllung eines grotesken Bildausschnittes wird. Aber der Wurf ist bezaubernd, das Experiment kühn und die Art, wie der Regisseur die Dinge sieht, immer überraschend und witzig. Es wäre sinnlos, die tausend Regieeffälle aufzuzählen, die das Publikum zum Beifall hinrissen, es steckt so viel wirkliche Komik, so viel grotesker Humor in neuartiger Form in diesem Film, wie in keinem andern deutschen Produkt.

Pola Negri als Räuberstochter, als »Tolle Rischka«, ist von einer temperamentvollen Komik, von einer verblüffenden Hingabe an alle Abenteuer der Rolle. Man erlebt in diesem großen Lustspiel ernste Momente, die durch das große Spiel der Negri geradezu tragisch packen. Entzückend ist Paul Heidemann als fiescher Leutnant, der alle Herzen mit einer instinktiven Geste erobert. Und von den Räubern sind Diegelmann und Thimig kleine Kabinettleistungen, denen sich der dicke Kommandant Jansons würdig anreihet.

(Lichtbildbühne, 16.4.1921)



MYSTERY OF THE LEAPING FISH

USA 1916
 Regie: John Emerson
 Drehbuch: Tod Browning,
 nach einer Idee von David
 Wark Griffith
 Darsteller: Douglas Fair-
 banks, Bessie Love, Alfred
 D. Sears, Alma Rubens,
 Charles Stevens, George
 Hall, Tom Wilson, Bennie
 Zeidman
 Produktion:
 Triangle/Keystone
 Premiere: 11.6.1916
 Archiv: Lobster Films, Paris
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 560 Meter,
 26 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DAS GEHEIMNIS DES AUFBLASBAREN FISCHES

MYSTERY OF THE LEAPING FISH ist ein Kultfilm geworden wegen der Art und Weise, wie in ihm mit Kokain umgegangen wird. David Wark Griffith soll die Geschichte zu diesem Film geliefert haben, obwohl die Credits Tod Browning als Drehbuchautoren ausweisen.

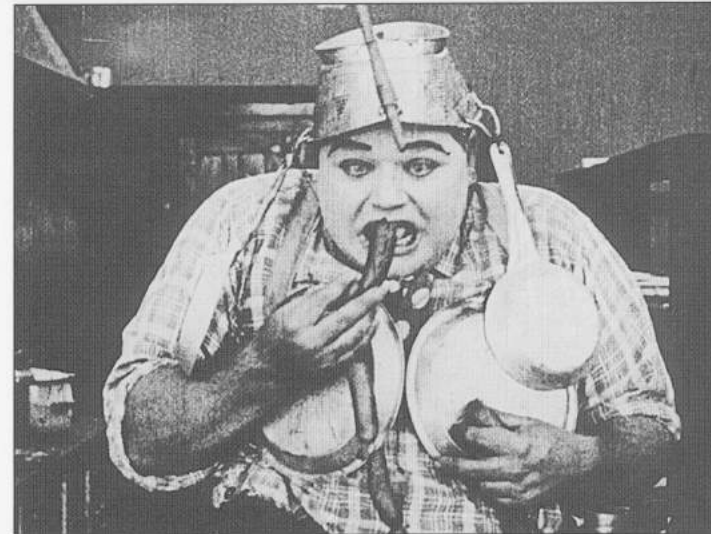
Tod Browning kann man sich als Drehbuchautoren besser vorstellen, da dies einer der bizarrsten Filme ist, die jemals produziert worden sind. Am erstaunlichsten ist, daß Douglas Fairbanks die Hauptrolle spielt. An seiner Seite finden wir Bessie Love, die später noch in einem anderen Drogenfilm mit dem Titel HUMAN WRECKAGE mitspielen sollte. Alma Rubens, die im realen Leben selber drogenabhängig wurde, ist in einer Nebenrolle zu sehen.

Angelegt ist der Film als eine Parodie auf Sherlock Holmes. Douglas Fairbanks spielt einen verrückten Detektiv namens Coke Ennyday. Die Machart erinnert stark an ein *home movie* im Stil einer Mack-Sennett-Komödie. Coke Ennyday setzt sich eine Spritze nach der anderen mit buchstäblich ausgelassenem Übermut. Douglas Fairbanks war hyperaktiv; David Wark Griffith erklärte, er sei wohl mit einem Zappel-Virus infiziert und wäre am besten in den Keystone-Comedies aufgehoben. Dieser Film sieht aus wie eine Art heimtückischer Rache für diese Bemerkung, denn er wurde – anders als die anderen Douglas-Fairbanks-Produktionen dieser Zeit – als *two-reeler* wie eine der üblichen Keystone-Komödien realisiert.

In der Geschichte dreht sich alles um eine Verschwörung, Drogen ins Land zu schmuggeln, indem man sie in aufblasbaren Gummifischen versteckt. Der für die Special Effects verantwortliche J.P. McCarthy hatte einen knapp 2 Meter langen Fisch mit Gummi-Flossen herstellen lassen, der als Schwimmhilfe, Surfbrett oder Bade-Luftmatraze genutzt werden konnte. (Diese Idee war ihrer Zeit weit voraus, und McCarthy und sein Bruder hatten die Weitsicht, ihre Erfindung patentieren zu lassen.)

Douglas Fairbanks hat den fertigen Film nicht gemocht und alles getan, um seine Verbreitung zu verhindern. (Kevin Brownlow: *Behind the Mask of Innocence; University of California Press, Berkeley 1990*)

Weil sich Drogenkonsum und komödiantischer Ulk in ein und demselben Film im heutigen Kino praktisch verbieten, bereitet der subversive Spaß THE MYSTERY OF THE LEAPING FISH von 1916 noch immer unbändiges Vergnügen: Für den stets von Schlafattacken befallenen Detektiv Coke Ennyday, den Fairbanks als Karikatur des Dekadenten vorführt, gehört Kokain zur Alltagsbewältigung. Die intravenös verabreichten Energiedrinks verhelfen dem Sherlock-Holmes-Ver-schnitt zur Lösung seiner vertrackten oder auch ganz bana-len Fälle. Seine Koksabhängigkeit verliert sich dabei im Ein-satz gegen Schmugglerbanden ganz von selbst. (Ursula von Keitz, in: *epd-Film 6/1999*)



ROSCOE ARBUCKLE COMEDIES

Roscoe »Fatty« Arbuckle (1887-1933) ist eines der bemerkenswertesten Slapstick-Talente. Als 20-jähriger kam er bereits zum Film; er gehörte zu den Leuten, die den Slapstick von der Pieve auf gelernt haben. Er war der Partner von Chaplin, Ford Sterling, Mabel Normand, Al St. John und Buster Keaton. Keaton lernte bei ihm das Filmhandwerk: »I learned it all from him.« Darüber hinaus war er ein ingenieurer Regisseur seiner eigenen Filme; »Arbuckle at that time was considered, next to Chaplin, to be the best comedy director in pictures. He directed all his own films.« (Keaton)

Seine heißungsvolle Entwicklung wurde 1921 durch einen Skandal abrupt beendet. Bei einer seiner De-Milleschen Partys wurde ein Starlet, Virginia Rapp, bei einem Vergewaltigungsversuch tödlich verletzt; Arbuckle wurde der Tat beschuldigt, später freigesprochen, aber seine Karriere war beendet. Dies ist ein Umstand, der bis heute nachwirkt: Fatty-Arbuckle-Filme sind selten zu sehen, und wenn, dann nur im Zusammenhang mit einer Präsentation der Filme eines seiner Partner; aber was man von Arbuckle kennt, ist exzellent kinematographisch und macht Appetit auf mehr. Er ist wohl der unflätigste Babykomiker des

Kinos, ein Riesenbaby mit dem respektablen Babyspeck von 160 kg, das verblüffenderweise eine unglaubliche Beweglichkeit besitzt, was ihm den Beinamen »menschliche Bombe« einbrachte. Seine Korpulenz betonte er zusätzlich durch zu kurze Hosen, große Karos, eine dicke Halsschleife und eine winzige Melone, die auf seinem *Moon-face* thronte; mitunter trug er als Mechaniker oder Handwerker einen Monteuranzug, in dem er wie ein Baby in seinem Strampelhöschen steckte.

»Er schien nur aus Sprungfedern und Gummi zu bestehen. Fattys Komik war derb, naiv-primitiv, nie psychologisch, sondern immer nur optisch und ganz direkt.« (Werner Schwier)

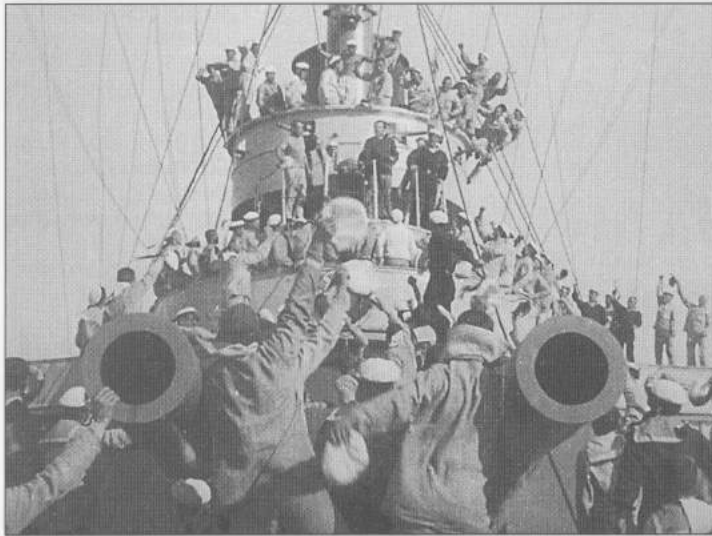
Er war ganz von dieser Erde mit einem praktischen realen Blick für die Dinge und ihre nutzbare technische Seite; eine Fähigkeit, von der Keaton einiges profitiert haben dürfte. Slapstickklischees beherrschte er mit größter Perfektion und Verfeinerung; so war er z.B. unumstrittener Meister im Tor-entwerfen, indem er mit beiden Händen zugleich in verschiedene Richtungen warf. (Thomas Brandlmeier: *Filmkomiker – Die Errettung des Grotesken; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1983*)

A RECKLESS ROMEO

USA 1916
 Regie: Roscoe Arbuckle
 Drehbuch: Roscoe Arbuckle
 Kamera: Frank D. Williams
 Darsteller: Roscoe Arbuckle,
 Corinne Parquet, Agnes
 Neilson, Alice Lake, Al St.
 John, James Bryant
 Produktion:
 Comique Film Corporation
 Premiere: 18.5.1917
 Archiv:
 Norsk Filminstitut, Oslo
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 543 Meter,
 26 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: englisch

THE COOK

USA 1918
 Regie: Roscoe Arbuckle
 Drehbuch: Roscoe Arbuckle
 Kamera: George Peters
 Darsteller: Roscoe Arbuckle,
 Buster Keaton, Al St. John,
 Alice Lake, John Rand,
 Bobby Dunn
 Produktion:
 Comique Film Corporation
 Premiere: 15.9.1918
 Archiv:
 Norsk Filminstitut, Oslo
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 384 Meter,
 19 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: englisch


**BRONENOSCE
POTEMKIN**

UdSSR 1925
Regie: Sergej M. Eisenstein
Drehbuch: Sergej M. Eisenstein, Nina Agadshanova-Shutko
Kamera: Eduard Tissé
Darsteller: Aleksandr Antonov, Vladimir Barskij, Grigorij Aleksandrow
Produktion:
Erste Goskino-Fabrik
Premiere: 24.12.1925
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß mit handkoloriertem Effekt
Länge: 1.341 Meter,
73 Minuten (16 B/s)
Zwischentitel: deutsch

PANZERKREUZER POTEMKIN

Mit einem unerhörten Sinn für Zeichen und Wirkungen ist der Augenblick gewählt, in dem sich die Revolution von ihrem realen Beginn bis zu ihrem traumhaften Ende zusammenballt. Ein Augenblick vor dem Sieg der Revolution, aus der Zeit des unterirdischen Wühlens und gut-anarchischen Begehrens, in der die Wahrheit noch einschlagen kann wie ein Blitz. Matrosenmeuterei im Jahr 1905 auf dem Panzerkreuzer »Potemkin« vor Odessa. Der Grund ist ein kleiner und ein ganz großer: verdorbenes Fleisch. Das Volk zu Odessa fraternisiert mit dem Matrosenvolk auf dem Kreuzer – wirklich, es ist das Volk, das aufgeführt ist, das sich rührt. Auf der Gegenseite die blinde Gewalt der Kosacken, das Admiralgeschwader. Die Lage ist so einfach, jedes Kind erfaßt, daß Recht gegen Unrecht steht, daß Geknechtete sich gegen ihre Bedränger wehren. Wie aber endet der Kampf, der nur im Märchen glücklich endet?

Dieser Film spannt nicht wie die westlichen durch Sensationen, hinter denen die Langeweile sich dehnt. Die Sache spannt in ihm, denn sie ist wahr.

Auf die Sache ist die Kunst verwandt. Ein Geschehen, das sinnvoll anfängt und sinnvoll schließt, erhält in dem Film die unwiderrufliche, endgültige Gestalt. Eine formal-ästhetische Betrachtung möchte angesichts dieses Werks leicht von »Tendenzkunst« reden. Aber die Propagandadienste, die der Film, zum Glück, leistet, sind nicht außerkünstlerischer Art, sondern eine Gewähr für die Echtheit der Sache, ohne die das Künstlerische nur ein Schein wäre.

Der Regisseur heißt Eisenstein. Herr Eisenstein hat mit den Mitteln des Films zum ersten Male vielleicht eine Wirk-

lichkeit dargestellt. Er bleibt an der Oberfläche, die dem Kurbelapparat zugekehrt ist; er illustriert keine Texte, er beschränkt sich vielmehr darauf, die optischen Eindrücke aneinander zu reihen. Aber wer assoziiert hier? Die von Empörung, Schrecken und Hoffnung erfüllte Phantasie, die um ein Ziel kreist und inhaltliche Gewißheiten hat. Sie erblickt die automatischen Bewegungen der Kosackenbeine und fliegt über die Gesichter der Menge, um an einem Kinderwagen haften zu bleiben. Ihr verschmilzt das Volk von Odessa und die große Hafentreppe zur unlöslichen Einheit, endlos dünkt ihr der Menschenzug auf der Mole. Diese von der Sache ergriffene Phantasie wälzt die Matrosenleiber durcheinander, sieht Menschenschatten durch eiserne Gitterroste, spannt die endlosen Geschützrohre über das Meer. Mit rebellischer Hast fährt sie von dem Loggnort, die Verkörperung größter Macht, zu dem riesigen Panzerturm, die Teile der Dinge gelten ihr so viel wie die Meuterer, denn Meuterei steckt auch in ihnen.

(Siegfried Kracauer, in: Frankfurter Zeitung, 16.5.1926)

Sergej Eisensteins berühmter Film, hergestellt zum 20. Jahrestag der Meuterei auf dem zaristischen Kriegsschiff vor dem Hafen von Odessa am 14.6.1905, ist nach den klassischen Prinzipien der Tragödie in fünf Akte gegliedert. Eine bis dahin unbekannte Rhythmik und Dynamik des Schnitts macht den Revolutionsfilm zu einem besonders eindringlichen Werk.

(Stefan Lux: Lexikon des Internationalen Films; Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1995)



SUNRISE

Auf der Folie der melodramatischen Geschichte entwickelt Murnau ein filmisches Poem von ungeheurer Kraft. Gefühlsbetontes Kino, das wie Musik komponiert ist. Blicke und Gesten werden zu stilisierten Bildzeichen für innere Haltungen, Gefühle und Widersprüche. Die Natur, die die handelnden Personen umgibt, spiegelt die Geschichte wieder, akzentuiert sie und greift ein. Anses und Indre und mit ihnen der Betrachter durchleben elementare Gefühlszustände: Angst und Schrecken, Versöhnung und Glück, Verzweiflung und Grauen.

Seine besondere Faszination entfaltet der Film, wenn seine beiden Hauptfiguren in die Stadt kommen. Die Stadt wirkt realistisch mit ihrem brodelnden Leben in Massenszenen, die ohne jede Rückprojektion aufgenommen worden sind. Zugleich ist sie künstlich, stilisiert, erinnert an die Bauten des klassischen deutschen Stummfilms. Das Dorf dagegen ist in weiche Schattierungen gehüllt und gleicht den Gemälden holländischer Meister.

Jede einzelne Einstellung ist ein kompositorisches Meisterwerk. Stimmung und Dekors greifen die inneren Bewegungen der Figuren auf und treiben sie weiter.

Ein Meisterwerk, das mühelos die erstarrten Sehgewohnheiten des tonfilmgewohnten Publikums überwindet und auch 56 Jahre nach seiner Entstehung ein Kinoerlebnis von großer Intensität ist.

(Josef Schnelle, in: Film-Dienst 23/1983)

SUNRISE ist Murnaus stärkster Film, ist ein ausgereiftes Werk. Alle jene Eigenschaften, die Murnau in seinen deut-

schen Filmen entwickelt hat, sein subtiles Gefühl für Einstellungen, Kamerabewegungen, Ausleuchtungen, Valeurs von Tönungen, für Bildrhythmus und Bildkomposition, sein wacher Sinn für Atmosphäre und seelische Reaktionen, kommen in diesem ersten amerikanischen Film zum Ausdruck. Und wenn mitunter die allzu reichen Mittel, die ihm Fox zur Verfügung stellte, ihn zu gewissen, ihm im Grunde fremden Abwegen und Übertreibungen verführt haben und die Gags mehr Raum einnehmen, als der tragische Vorwurf zuläßt, so vergißt man diese Unzulänglichkeiten über dem vollendeten Ganzen.

(Lotte H. Eisner: Murnau; Kommunales Kino Frankfurt 1979)

Mr. Murnau beweist, daß er mit der Kamera meisterhaft malen kann, indem er herausragende Resultate aus seiner Arbeit mit Licht, Schatten und Dekors gewinnt. Und er beweist, daß er ein wahrer Geschichtenerzähler ist.

Die Hauptdarsteller in diesem ergreifenden Film sind George O'Brien und Janet Gaynor, die beide hervorragend spielen. Geführt von dem genialen Mr. Murnau ist Miss Gaynors Porträt einer Ehe- und Hausfrau eigenartig sympathisch. Ihr zu einem Knoten zusammengebundenes Haar und ihre großen, leuchtenden Augen entsprechen nicht dem Erscheinungsbild einer gewöhnlichen Hollywood-Schauspielerin. Margaret Livingston verkörpert die Frau aus der Stadt als berechnende Verführerin. Es gibt keinen einzigen Schwachpunkt bei den verschiedenen Darstellern, und die Ereignisse der Geschichte besitzen eine Wahrhaftigkeit und Einfachheit. (The New York Times, 24.9.1927)

L'Oliva
RESTAURANT

Rhapsody

Ein Fall für ZWEI !



*Mediterrane Küche
in südländischem Ambiente !
Besuchen Sie unser
Restaurant „L'Oliva“
Täglich ab 18:00 Uhr*

*Im Restaurant „Rhapsody“
servieren wir Ihnen sonn- und
feiertags unser schwedisches
Smörgasbord
und geben Ihren privaten
oder geschäftlichen Feiern
den richtigen Rahmen.*

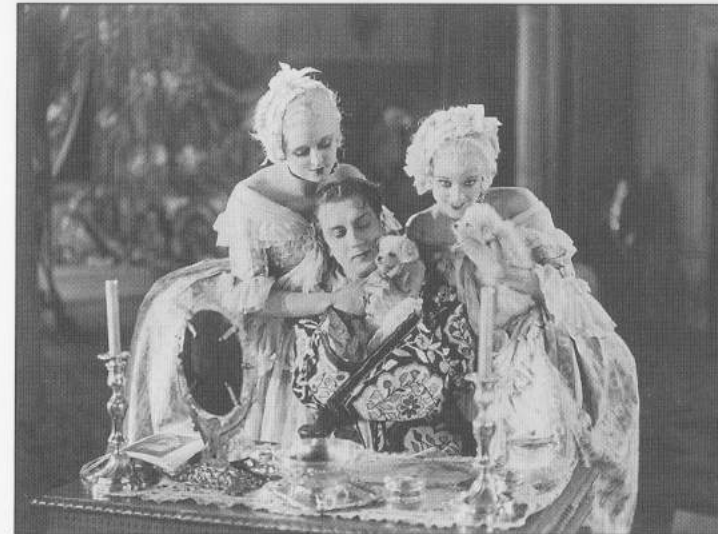


HOLIDAY INN CROWNE PLAZA BONN
**Direkt neben der Bonner Oper an
der Kennedybrücke**

Berliner Freiheit 2, 53111 Bonn, Tel.: 0228-7269-0

Sonntag, 13.8.2000

21.15 Uhr



CASANOVA
Frankreich 1927
Regie: Alexander Wolkoff
Drehbuch: Alexander
Wolkoff, Norbert Falk, Iwan
Mosjoukine
Darsteller: Iwan Mosjoukine,
Diana Karenne, Suzanne
Bianchetti, Jenny Jugo,
Rudolf Klein-Rogge
Produktion: Ciné-Alliance
Premiere: 22.7.1927 (Paris)
Archiv: Cinémathèque
Française, Paris
Farbe: mehrfarbig viragiert
mit handkolorierten
Sequenzen
Länge: 3.635 Meter,
152 Minuten (21 B/s)
Zwischentitel: französisch,
mit deutscher Übersetzung

CASANOVA

Über den Inhalt braucht nicht viel gesagt zu werden. Casanova ist ein Begriff, ist die Konzentration von Liebe, Prunk und Abenteuer. Selbstverständlich gibt der Film nur Ausschnitte. Er beginnt mit der abenteuerlichen Flucht aus Venedig, zeigt russische Episoden und endet schließlich mit der Gefangennahme und Befreiung des interessantesten Mannes seiner Zeit.

Das alles ist in einen pompösen Rahmen gestellt. Es gibt grandiose Massenszenen, wundervolle, feinkolorierte Einschaltungen und ausgezeichnete schauspielerische Leistungen. Wolkoff, der Regisseur, hat mit seltenem Geschick ein europäisches Ensemble zusammengebracht, wobei natürlich Mosjoukine, für die Rolle selten glücklich prädestiniert, die erste Geige spielt. Es war keine leichte Aufgabe, schauspielerisches Können mit Filmsensationen zu vereinbaren. Aber Darsteller und Regisseur haben jene glückliche Mischung gefunden, die den Erfolg trägt und stützt. Daneben spielt eine Reihe schöner Frauen. Zuerst zu nennen unsere deutsche Filmschauspielerin Jenny Jugo, dann Diana Karenne, eine Frau, die in Europa viel zu wenig beschäftigt wird und die man getrost mit der Nielsen auf eine Stufe stellen kann.

(Kinematograph, Berlin, Nr. 1081/1927)

Wolkoffs CASANOVA ist lose strukturiert und mehr eine Abfolge von Episoden, deren Stil zwischen Komödie und Tragödie, Melodram und Satire pendelt. Die Rolle des Casanova war maßgeschneidert für Iwan Mosjoukine der die ganze Bandbreite seiner Darstellungskunst ausspielen kann.

te. CASANOVA ist vielleicht der Höhepunkt seiner Schauspielkarriere. Alles in allem spielte er Casanova wie einen Abenteuerer à la Douglas Fairbanks, nur mit mehr Esprit, Ironie und kühler erotischer Ausstrahlung.

Mehr als alles andere beeindruckt CASANOVA durch die Dekors von Lochakoff, Bilinskys Kostüme und Venedig selbst. Lochakoff verwandte die neuesten Techniken der deutschen Filmstudios in Verbindung mit Bauten, die nach Ausstattungsvorlagen italienischer Opern des 17. und 18. Jahrhunderts gestaltet waren. Ergänzt wurden diese fabelhaften Dekors von Bilinskys reicher Vielfalt der Kostüme. Schließlich wurden Bauten und Kostüme noch verschönert durch einen exquisiten Kolorierungs-Prozess, der sogar drei oder vier deutlich unterscheidbare Farben in einem einzigen Filmbild ermöglichte.

(Richard Abel: French Cinema - The first Wave; Princeton 1984)

Auch sechzig Jahre nachdem Wolkoffs Werk erstmals präsentiert wurde, sind die bewegten Ansichten von Venedig noch immer einfach hinreißend, die Wolkoff den Wasserstraßen und Palazzi, den schaukelnden Lichtern und dem ausgelassenen Karnevalstreiben abgewinnt. Immer wieder ist es staunenswert, auf welch hohem Niveau sich die Filmkunst der zwanziger Jahre bewegte. Der choreographische Tanz der Bilder, die Eleganz der szenischen Auflösung und erzählerischer Mut finden so bald nicht ihresgleichen.

(Hans-Dieter Seidel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.8.1988)



THE FROZEN NORTH
USA 1922
Regie: Buster Keaton,
Eddie Cline
Drehbuch: Buster Keaton,
Eddie Cline, nach einer Idee
von Roscoe Arbuckle
Kamera: Elgin Lessley
Darsteller: Buster Keaton,
Joe Roberts, Sybil Seely,
Bonnie Hill, Freeman Wood,
Eddie Cline
Produktion: Buster Keaton
Productions, Inc.
Premiere: 3.8.1922
Archiv: Filmverleih
Die Lupe, Göttingen
Farbe: schwarzweiß
Länge: 410 Meter,
18 Minuten (20 BIs)
Zwischentitel: englisch

THE FROZEN NORTH

Keaton kaufte von Roscoe Arbuckle die Idee für einen Film, der den populären Cowboy Star William S. Hart parodieren sollte. Hart hatte Arbuckle in der Presse heftig attackiert, als dieser vor Gericht stand, und Arbuckle wollte es ihm heimzahlen.

Zu Beginn des Filmes entsteigt Buster in der Kluft eines Canadian Mountie der letzten Station einer New Yorker U-Bahn-Station und findet sich knietief in einer Schneelandschaft wieder. Hart spielte immer gute Charaktere, doch Keaton porträtiert ihn als einen Dieb und brutalen Kerl, einen Verführer und Mörder. Hart sprach mit Keaton über Jahre hinweg kein Wort mehr. **THE FROZEN NORTH** enthält auch eine kurze Parodie auf Erich von Stroheims bösen Grafen in **FOOLISH WIVES**, doch Stroheim nahm es gelassen hin. (Marion Meade: *Buster Keaton – Cut to the Chase*; *Bloomsbury, London 1996*)

THE FROZEN NORTH ist der bizarrste Film, den Keaton je gemacht hat. Angelegt als eine Parodie auf den übertrieben melodramatischen Stil der Filme mit Western Star William S. Hart. Der Film eilt von einer unwahrscheinlichen Abenteuer-Episode zur nächsten, wobei jede Szene mit unzähligen seltsamen visuellen Gags und mit unglaublich herzlosen Konfrontationen gefüllt ist. Von Beginn an schafft es Buster, jeden absurden Moment mit einer noch bizarreren Szene zu toppen, wobei sein Verhalten jeder moralischen Grundlage entbehrt. Da das Geschehen unvorhersehbar ist und Busters übliche exzentrische aber stets gutmütige Leinwandfigur durch einen brutalen, sadistischen Charakter ersetzt wurde,

gerät der Zuschauer völlig aus der Balance und weiß nie, was als nächstes passieren wird.

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

Keatons Art, die offene Landschaft für die Entwicklung von Gags zu nutzen, ist nie schöner zum Ausdruck gekommen als in den Außenszenen dieses Films. Die ungewöhnliche Umgebung erlaubt eine traumhafte Atmosphäre, die er in anderen Filmen kaum erreichen konnte. Wenn Keaton Errungenschaften unseres täglichen Lebens in diese Traumwelt übernimmt, wirkt dies enorm komisch, die Gags wirken unrealistisch obwohl sie sehr real sind. Die Landschaft erscheint als blendende, weiße Leere mit einigen schwarzen Ecken von schneebedeckten Bäumen, gegen welche die Eskimos, Hundeschlitten, Iglus und Wölfe sich wie in einer Endlosigkeit verlieren. Der Schnee gibt dem Ganzen einen Hauch von Bodenlosigkeit und erhöht damit den surrealen und bizarren Charakter, obwohl alles seltsam logisch abläuft. (Zum Beispiel: Gitarren und Schneeschuhe haben dieselbe Form, warum sollte man sie auch nicht beide auf dieselbe Weise verwenden? Taxis und Motorräder sind schnell, warum sollte man sie nicht auch hier benutzen?)

Keaton zeigt uns die Schneelandschaft in langen Schwenks, von denen jeder auf eine Pointe hinzielt. Die Kamera ist in **THE FROZEN NORTH** ebenso ein Abenteuerer wie es Buster selbst ist.

(Gabriella Oldham: *Keaton's Silent Shorts*; *Southern Illinois University Press, Carbondale 1996*)



INGMARSSÖNERNA 1-2
Schweden 1919
Regie: Victor Sjöström
Drehbuch: Victor Sjöström,
nach dem Roman »Jerusalem«
von Selma Lagerlöf
Kamera: Julius Jaenzon
Darsteller: Victor Sjöström,
Harriet Bosse, Tore Svennberg,
Hildur Carlberg
Produktion: Biografteatern /
Svenska Bios Filmbyrå
Premiere: 1.1.1919
Archiv:
Svenska Filminstitutet
Farbe: schwarzweiß und
mehrfarbig viragiert
Länge: 2.554 Meter,
120 Minuten (18 BIs)
Zwischentitel: schwedisch
mit deutscher Übersetzung

DIE SÖHNE VON INGMAR

Der Roman »Jerusalem«, der 1901 und 1902 in zwei Teilen veröffentlicht wurde, war Selma Lagerlöfs internationaler Durchbruch und trug entscheidend dazu bei, daß sie 1909 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet worden ist. »Jerusalem« erzählt die Geschichte der Bewohner eines Dorfes, von denen die eine Hälfte sich von einem Wanderprediger überzeugen läßt, ihre Heimat aufzugeben und ins »Heilige Land« zu ziehen, wo sie zermürendem Ungemach und bitteren Enttäuschungen ausgesetzt sind.

Victor Sjöström, der schon eine Geschichte von Lagerlöf erfolgreich verfilmt hatte, entwickelte einen sehr ambitionierten Plan für die Adaption der Romans »Jerusalem«: Es sollten vier oder fünf abendfüllende Filme entstehen. Schon der erste Film, **INGMARSSÖNERNA**, der auf dem ersten Kapitel des Romans basiert (welches als unabhängige Kurzgeschichte veröffentlicht worden war), wurde so lang, daß er zunächst in zwei Teilen herausgebracht wurde.

Es ist die Geschichte von Ingmar, dessen Vater Ingmar in einer langen Reihe von Ingmar Ingmarssons steht. Jeder Ingmar einer neuen Generation der Familie hat die Herausforderung zu meistern, sich mit dem eigenen Vater zu messen und damit das Recht als neues Familienoberhaupt zu erwerben, so daß aus dem Lill-Ingmar (»Kleiner Ingmar«) ein Stor-Ingmar (»Großer Ingmar«) wird. Dieser Name fällt dem Sohn nicht automatisch nach dem Tod des Vaters zu, sondern muß verdient werden. Der Lill-Ingmar von **INGMARSSÖNERNA** ist noch nicht aus dem Schatten seines Vaters herausgetreten, und die Geschichte erzählt seinen moralischen Kampf, zu sich selbst zu finden.

In Lagerlöfs Einleitungskapitel, das ebenfalls **INGMARSSÖNERNA** heißt, spielt sich die ganze Geschichte in der Vorstellung von Lill-Ingmar ab: während er sein Feld pflügt, stellt er sich vor, wie er mit seinem toten Vater über seine Probleme redet. In Sjöströms Film wird die Geschichte ebenfalls als Vision erzählt, doch sehen wir hier, wie der eingeschlafene Lill-Ingmar (der von Sjöström selbst gespielt wird) eine Himmelsleiter hinaufsteigt, wo er alle seine Vorfahren trifft, die ganze lange Reihe von Ingmars, die bis zurück in die Wikinger-Zeit reichen. Der realistische Stil, mit dem das Übernatürliche sehr effektiv ins Spiel gebracht wird, entspricht sehr genau der archaischen und traditionsgebundenen Welt, die Lagerlöf beschreibt, und die einfache, ungekünstelte und direkte Beziehung zwischen Mensch und Gott, die diese Welt kennzeichnet.

(Casper Tybjerg, in: *Le Giornate del Cinema Muto Catalogo*; *Sacile 1999*)

Man ist wirklich stolz, Schwede zu sein, wenn diese Umsetzung originären schwedischen Temperaments und Gemüts sich vor dem Auge des Betrachters entfaltet, gewissenhaft dem kraftvollen zugrundeliegenden Text folgend und gestaltet mit Bildern, deren feierliche Atmosphäre und fundamentale Wirkung nichts zu wünschen übrig lassen.

In diesem Film ist alles vorhanden: technische Herausforderung, kulturgeschichtliches Wissen, künstlerische Gestaltungskraft und eine Liebe zur schwedischen Landschaft und Kultur, die sich selbst im kleinsten Detail noch zeigt. (Marta Lindqvist, in: *Svenska Dagbladet*, 2.1.1919)



LES MYSTERES DU CHATEAU DU DE

Frankreich 1928
 Regie: Man Ray
 Drehbuch: Man Ray
 Kamera:
 Jacques-André Boiffard
 Darsteller: Georges Auric,
 Marcel Raval, Charles de
 Noailles, De Beaumont,
 Marie-Laure de Noailles
 Produktion:
 Charles de Noailles
 Premiere: 1928
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 441 Meter,
 25 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: französisch,
 mit deutscher Übersetzung

DIE GEHEIMNISSE DES WÜRFEL-SCHLOSSES

Der Film entstand anlässlich einer Einladung des Vicomte de Noailles an Man Ray, zusammen mit einigen anderen Gästen die Ferien in seinem Haus in Südfrankreich zu verbringen. Der Vicomte bat Man Ray lediglich, seine Kamera mitzunehmen und einige Szenen von den Anlagen und Kunstsammlungen in seinem Schloß zu filmen sowie Aufnahmen von seinen Gästen zu machen. Man Ray erinnert sich, daß er nicht sehr begeistert war von dieser Idee, doch die Zusicherung des Vicomte, daß er genauso ein Gast sein würde wie die anderen und daß er außerdem noch ein Honorar erhalten würde, überzeugten ihn schließlich. Er nahm das Angebot an und betrachtete es als eine Chance, Urlaub zu machen. Den Film stellte er sich rein dokumentarisch vor, ohne daß seine eigene Erfindungskraft beansprucht werde. Es sollte »ein einfacher, reiner Routine-Job« sein, der Man Rays Entschluß, keine Filme mehr zu drehen, nicht aufhob, zumal der Film öffentlich nicht aufgeführt werden sollte.

Ein Photo des Chateaus mit seinen kubistischen Formen nahe der Ruinen eines alten Klosters wurde der Ausgangspunkt für Man Rays Konzept: »Entgegen meinem Vorsatz begann ich, mir erste Gedanken zu machen, und überlegte verschiedene Annäherungen an das Thema; es konnte schließlich nicht schaden, eine Art Plan zu machen, und sei es nur, um später keine überflüssige Arbeit zu haben.« Er besorgte Gegenstände wie Würfel und Strümpfe, um »dem ganzen etwas Mysteriöses, Anonymes zu geben«. Er schrieb einen

groben Drehplan, nach dem er schon in Paris mit dem Filmen begann.

Anders als in seinen beiden vorherigen Filmen folgte Man Ray weniger narrativen oder psychologischen Strukturen, sondern allein seinen eigenen Vorlieben, mit Ideen, Bildern und Kameratricks in einer losen Form zu spielen. Auf spielerische Art beobachtet er die Gäste beim Spielen. Er mischte dokumentarische Aufnahmen vom Schwimmen mit einer rückwärts laufenden Sequenz eines Sprungs ins Wasser oder einer Szene, in der eine Frau im Wasser mit Bällen zu jonglieren versucht. Bilder von den Reflexionen des Wassers an der Wand wechseln sich ab mit Bällen, die wie von selbst auf die Kamera zurollen, und mit Wortspielen in den Zwischentiteln wie »Piscinéma«. Die Atmosphäre gleicht einer mythologischen Realität, aber selbst diese ist von einer ungewollenen Offenheit und wird hauptsächlich durch die Zwischentitel geschaffen.

Die private Vorführung des Filmes war ein so großer Erfolg, daß der Vicomte de Noailles sofort anbot, einen abendfüllenden Film von Man Ray zu finanzieren, ohne irgendwelche Vorgaben zu machen. Da Man Ray ablehnte, wurde dieses Angebot von Luis Bunuel und Jean Cocteau aufgegriffen, die sich die Filme L'AGE D'OR und LE SANG D'UN POETE finanzieren ließen.

(Steven Kovács: *From Enchantment to Rage*; Associated University Presses, Cranbury 1980)



MITTERNACHT AM PLACE PIGALLE

Der Film bewegt sich zwischen verschiedenen Polen: zwischen den beiden Weltkriegen (und damit zwischen zwei Zeitepochen), zwischen zwei Kulturen (Personen, die den Stereotypen der europäischen Trivialliteratur entnommen sind, und Typen der verrückten 20er Jahre in Paris), zwischen zwei Welten (des Reichtums und der Armut), zwischen zwei Lebensphasen einer Person (dem Lebensglück und dem Niedergang im Alter), zwischen zwei Epochen des Kinos (Stummfilm und dem aufkommenden Tonfilm).

Die Hauptperson, Prosper, ist Oberkellner in einem eleganten Nachtclub nahe dem Moulin Rouge, wo er mit Stil und Zuverlässigkeit seinen Job verrichtet. Der Film beginnt zu dem Zeitpunkt, als Prosper sich aus dem Arbeitsleben zurückzieht und in ein schönes Haus an der Côte d'Azur übersiedelt. Die französische Riviera wird als »midi« beschrieben in bewußtem Gegensatz zur »minuit« von Paris: Sonne, Landschaften und Gärten, Ruhe, Einsamkeit und eine malerische Umgebung. Aber der Rückzug auf das Land löst schon bald Langeweile und Unzufriedenheit bei Prosper aus, ihm fehlt das pulsierende Leben im nächtlichen Paris. Nach dem Tod seiner Frau verläßt er das Dorf und folgt dem Ruf an die Stätte seines früheren Lebens. Der alte Oberkellner kehrt in seinen Nachtclub zurück als einsamer Gast, zunächst diskret und bescheiden, bald dann aber angeberisch und verschwenderisch, um sich endlich auf eine Stufe zu stellen mit denen, denen er stets zu Diensten sein mußte.

Die filmische Inszenierung ist reich an großen Kino-Momenten: Ein Jazzorchester in kurzer Schnittfolge von Einstellungen, in denen sich die Haltungen der Musiker kaum

verändern, eine wunderbare Kamerafahrt (wie bei Abel Gance) über einem langen Bankett, das Spiel mit den Vorhängen, die den Raum organisieren, die Aufnahme einer Tänzerin auf einer Schaukel über der Tafel einer Hochzeitsgesellschaft (gefilmt von einer Kamera auf einer anderen Schaukel), die dramatische Szene einer sexuellen Belästigung, gefilmt als Schattenriß hinter einer Glaswand, die Großaufnahme einer Champagnerflasche, hinter der der Kopf von Prosper zum Vorschein kommt...

Hier steht das Kino nur für sich: Es geht darum, wie man filmt, wie man etwas in Bilder umsetzt. Der ganze Film ist wie das Cover eines Bahnhofromans, das auf der Titelseite schon den ganzen Roman erzählt, der es nicht auf Tiefe anlegt. Auf dieselbe Weise funktioniert dieser Film: In all seinen Szenen produziert er interessante Bilder mit luxuriöser Ausstattung, die nur auf sich selbst verweisen. Das Interesse verlegt sich hinter die gefilmte Fiktion, eine dokumentarische Realität fasziniert und bewegt uns: Aufnahmen von Paris bei Nacht, ein Nachtclub der 20er Jahre, die Côte d'Azur vor dem Massentourismus.

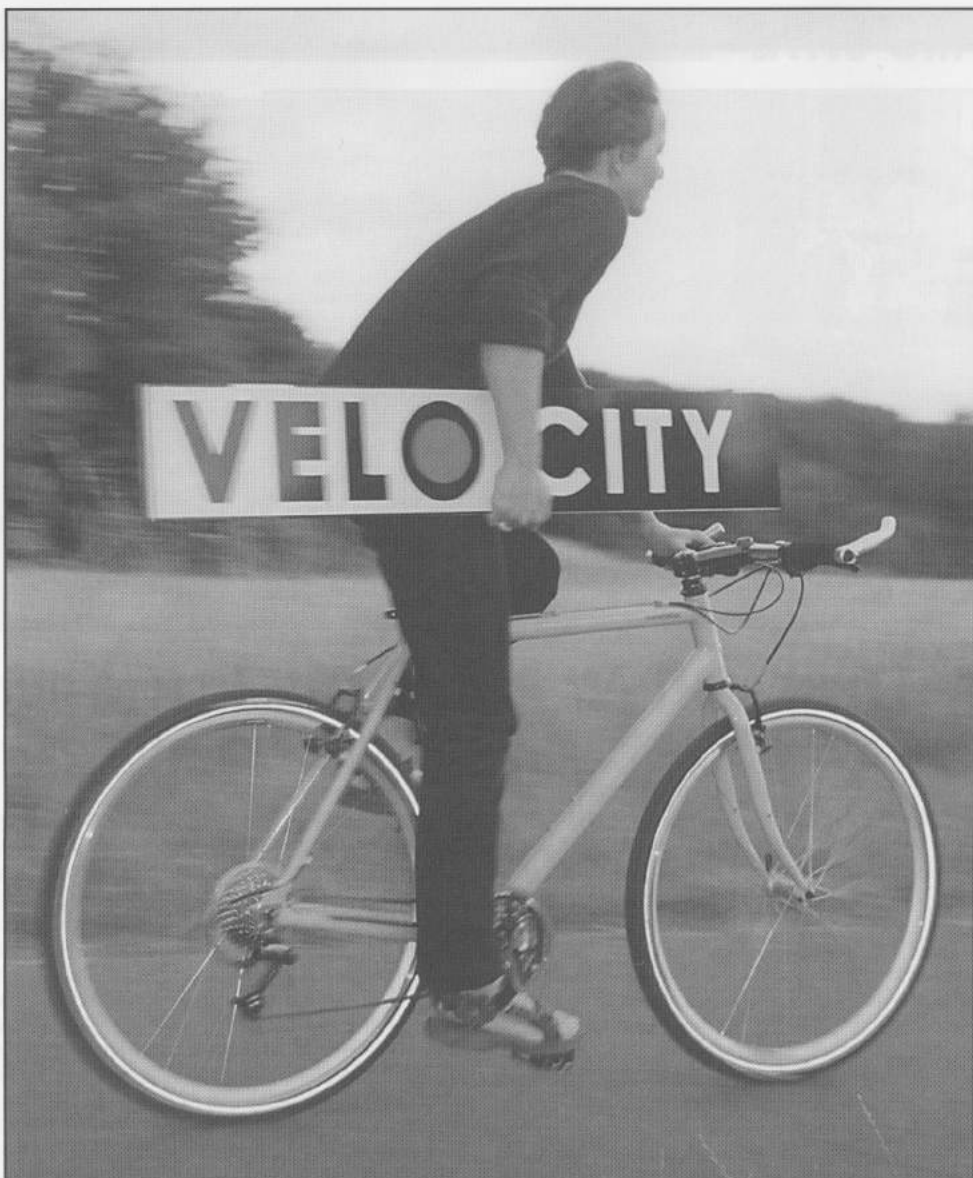
Befreit von den Fesseln der literarischen Vorlage betrachtet das Kino die Welt, von der das Drehbuch zu sprechen glaubt. Indem es die Rollen und Geschichten auf Personen und Orte verteilt, schafft sich das Kino – losgelöst vom narrativen Zusammenhang – seine eigene Realität, die die Oberfläche der dem Film zugrundeliegenden Trivialliteratur durchdringt und veredelt.

(Alain Fleischer, in: *La Persistence des Images*; Cinémathèque française, Paris 1996)

MINUIT...

PLACE PIGALLE

Frankreich 1928
 Regie: René Hervil
 Drehbuch: Maurice Dekobra, nach seinem Roman
 Darsteller: Nicolas Rimsky,
 Renée Héribel, François
 Rozet, André Nicolle,
 Fernand Fabre,
 Suzy Pierson
 Produktion: International
 Standard Film Cie.
 Premiere: 30.11.1928 (Paris)
 Archiv: Cinémathèque
 Française, Paris
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.480 Meter,
 98 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: französisch,
 mit deutscher Übersetzung



Fahrräder für jeden Einsatzbereich, individuell angepaßt
 Liegerad ★ Anhänger ★ Tandem ★ Faltrad, auch im Verleih

VELOCITY by Stahlroß GmbH • Belderberg 18 • 53111 Bonn

Tel. 0228-9813660 • Fax 0228-9813662

Öffnungszeiten:

Mo - Mi 10⁰⁰ - 18³⁰ Uhr • Do - Fr 10⁰⁰ - 20⁰⁰ Uhr • Sa 10⁰⁰ - 16⁰⁰ Uhr

Mittwoch, 16.8.2000

21.15 Uhr



SPIONE

Deutschland 1928
 Regie: Fritz Lang
 Drehbuch: Thea von Harbou, Fritz Lang,
 nach dem Roman von
 Thea von Harbou
 Kamera: Fritz Arno Wagner
 Darsteller: Gerda Maurus,
 Rudolf Klein-Rogge,
 Willy Fritsch, Lien Deyers,
 Lupu Pick, Fritz Rasp
 Produktion:
 Universum-Film AG, Berlin
 Premiere: 22.3.1928 (Berlin)
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 3.985 Meter,
 146 Minuten (24 Bts)
 Zwischentitel: deutsch

SPIONE

Der Erfolg des neuen Films von Fritz Lang ist ein Erfolg der Photographie, der Regie, der Darstellung des Stoffes. Fritz Lang hat die Versteifungen und Stilisierungen seiner NIBELUNGEN- und METROPOLIS-Filme aufgegeben. Er hat Film, spannenden, jagenden Sensationsfilm gemacht.

Es gibt außerordentliche Bilderreihen: die Eisenbahnfahrt durch den Tunnel; Spione hängen den letzten Wagen ab, um Nr. 326, den Abgesandten des Geheimdienstes, unschädlich zu machen; Eisenbahnunglück im Tunnel; Jagd und Verfolgung der Attentäter in die Stadt. Es gibt diesmal, im Gegensatz zu manchen anderen Lang-Filmen, gut geführte Schauspielerleistungen.

(Herbert Ihering, in: Berliner Börsen-Courier, 23.3.1928)

Fritz Lang hat keinen monumentalen, wohl aber einen ungeheuer spannenden Film geschaffen. Dies wiegt umso mehr, denn es ist ihm gelungen, das Sekundäre dem Primären unterzuordnen. Die im Verhältnis zur Gesamtlänge des Films eigentlich kleine Haupthandlung wird durch eine Fülle von Details weitergebracht, welche ein rasendes Tempo und dementsprechenden Schnitt verlangen. Dieser erfordert beim Zuschauer gespannteste Aufmerksamkeit. Unklar oder verworren ist nichts. In den Hauptrollen debütieren zwei weibliche Darstellerinnen sehr glücklich, Fritsch zeigt sich von einer neuen Seite, Rogge ist besser als in seinen letzten Filmen. Auch die kleinste Charge ist mit ersten Kräften besetzt. Die Aufmachung ist großzügig, ohne in Überdimensionierung zu erstarren, die Photographie von seltener Güte.

(Paimann's Filmlisten, Wien, 20.4.1928)

Als 1927 klar wurde, daß METROPOLIS seine Herstellungskosten nicht einspielen würde, gründete Lang eine eigene Produktionsgesellschaft und setzte das Budget für seinen nächsten Film sehr niedrig an. Die Dekorationen waren karg – infolge der reduzierten Ausstattung vermeidet Lang Totalen, die Figuren bewegen sich oft in fast abstrakten oder geometrischen Kompositionen.

Rein formal wird SPIONE von keinem anderen Werk Langs übertroffen. Das Drehbuch geht zurück auf den »Arcos Raid«, einen Vorfall, der 1926 viel Staub aufgewirbelte: Scotland Yard ließ in London eine russische Handelsgesellschaft hochgehen, die als Tarnung für einen Spionage-Ring diente. So ist es wahrscheinlich kein Zufall, daß Rudolf Klein-Rogge als Chef des Spionage-Rings eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Trotzki hat. Die Figur des von Fritz Rasp dargestellten Oberst Jellusich geht zurück auf den österreichischen Oberst Redl, der geheime Militärsachen seines Landes verkaufte.

SPIONE war der erste Film von Gerda Maurus; später wurde sie öfter so gut eingesetzt. Zu ihrem verführerischen Aussehen trägt sicher die Tatsache bei, daß der Regisseur in seine Hauptdarstellerin verliebt war.

Die meisterhafte Photographie ist von Fritz Arno Wagner, der auch viel für Murnau und Pabst gearbeitet hat. Szenen wie der Innenhof der Bank mit seinen sich überkreuzenden eisernen Treppen, auf denen Leute rauf- und runterreiten, erinnern an den Eisenstein von STREIK. Kurz und gut, SPIONE ist einer von Langs besten Filmen, das heißt, er ist einer der besten Filme der Welt.

(Elliott Stein, in: Film Comment, 1978)

**THE ADVENTURER**

USA 1917
 Regie: Charles Chaplin
 Drehbuch: Charles Chaplin
 Kamera: Roland Totheroh
 Darsteller: Charles Chaplin, Edna Purviance, Henry Bergman, Eric Campbell, Marta Golden, Albert Austin, Frank J. Coleman, John Rand, Toraichi Kono, May White, Monta Bell
 Produktion: Lone Star Mutual
 Premiere: 22.10.1917
 Archiv: Film Preservation Associates, Los Angeles
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 519 Meter,
 29 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: englisch

THE ADVENTURER

Von Chaplins Produktionen für Mutual besitzt THE ADVENTURER die meisten Slapstick-Szenen und das größte Tempo. Doch der Film unterscheidet sich von dem Chaos in den frühen Keystone-Comedies durch eine genaue Konstruktion der Geschichte, die präzise Zeichnung der Personen und die Eleganz von Chaplins Bewegungen. Seine Flucht vor den Gefängniswärtern unterscheidet sich von üblichen Verfolgungsjagden durch ihre Originalität (z.B. Chaplins improvisierte Pose als Stehlampe) und Chaplins tänzerische Qualitäten, denen er später, unter dem Einfluß vieler wohlmeinender Kritiker, dann viel zu viel Gewicht in seinen Filmen einräumen sollte.

(Glenn Mitchell: *The Chaplin Encyclopedia*; B.T. Batsford Ltd., London 1997)

In THE ADVENTURER glaubt Charlie, er hätte sich die ihn verfolgenden Wärter vom Hals geschafft, indem er sie von der Spitze eines Steilhanges mit Steinen bombardiert. Die Wärter liegen alle mehr oder weniger bewußtlos unten am Boden. Doch statt die Gelegenheit zu nutzen und einen Tag Abstand zwischen sich und die Verfolger zu legen, amüsiert er sich damit, mehr Steine nach ihnen zu werfen. Kieselsteine diesmal, um seine Operation noch etwas zu verfeinern. Während er das tut, merkt er nicht, daß ein weiterer Wärter hinter ihn getreten ist und ihn beobachtet. Als er wieder nach einem Stein greift, berührt er mit der Hand den Schuh des Wärters. Seine Reaktion ist einfach wunderbar. Statt zu versuchen wegzulaufen, was sowieso zwecklos gewesen wäre, oder sich in Erkenntnis seiner verzweifelten

Lage dem Beamten zu ergeben, bedeckt Charlie den Unglücksschuh mit einer Handvoll Sand.

Sie lachen, genau wie Ihr Nebenmann. Zuerst klingt alles Lachen gleich. Aber ich habe bei diesem Gag in wohl zwanzig verschiedenen Filmtheatern zugehört. Wenn das Publikum, oder wenigstens ein Teil davon, aus Intellektuellen bestand, aus Studenten zum Beispiel, folgte binnen kurzem eine zweite, andersartige Welle des Gelächters. In diesem Augenblick war der Saal nicht mehr von dem ursprünglichen Gelächter erfüllt, sondern von einer ganzen Reihe Echos, einem Grundsee des Gelächters, reflektiert von den Gedanken der Zuschauer wie vom unsichtbaren Wall einer tieferliegenden Wasserschicht. Diese Echowirkungen sind nicht immer hörbar; in erster Linie hängen sie von den Zuschauern ab, vor allem aber liegt es daran, daß Charlies Gags von so kurzer Dauer sind, daß man sie gerade eben »mitbekommen« kann, und ihnen keine tote Pause folgt, die einem Zeit zum Nachdenken läßt. Charlie hat seine Komik sehr verfeinert und lehnt es ab, dem Publikum in irgend einer Weise willfährig zu sein. Der Zwang zur Einfachheit und Wirksamkeit erfordert von dem Gag bei aller Unvollkommenheit die größte Verständlichkeit.

Charlies Gags haben eine Art endgültiger Vollkommenheit erreicht, die höchste Stufe ihres Stils. Chaplin brauchte das Medium des Films, um die Komik ganz von den räumlichen und zeitlichen Beschränkungen zu befreien, die von Bühne und Zirkusarena diktiert werden.

(André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?*; Editions du Cerf, Paris 1958)

**MARIA DO MAR**

Portugal 1930
 Regie: Leitão de Barros
 Drehbuch: Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro
 Kamera: Manuel Luís Vieira, Salazar Diniz
 Darsteller: Rosa Maria, Oliveira Martins, Adelina Abranches, Alves da Cunha, Perpétua dos Santos
 Produktion: Sociedade Universal de Superfilmes
 Premiere: 20.5.1930
 Archiv: Cinemateca Portuguesa, Lissabon
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.200 Meter,
 105 min (18 B/s)
 Zwischentitel: portugiesisch,
 mit deutscher Übersetzung

MARIA VOM MEER

MARIA DO MAR fügt auf eine erstaunliche Weise verschiedene Elemente zu einem großen Werk zusammen: Die Beschreibung der Charaktere, die Gestaltung der Aufnahmen und der perfekte dramaturgische Rhythmus der Filmmontage tragen zu der ungewöhnlichen Einheit des Werkes bei. Der Einsatz von professionellen Schauspielern beeinträchtigt nicht die Authentizität der übrigen Figuren, die von Laien aus Nazaré dargestellt werden: einprägsame Typen, die von der Regie geschickt geführt werden. Zweifellos ist es die Allgemeingültigkeit des neo-realistischen Stils, die dieses cinematographische Experiment so zeitlos macht.

Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, daß Leitão de Barros die Landschaft als dramatischen Handlungsträger in seinem Film nicht vernachlässigt. Ihr kommt eine besondere Bedeutung zu wie zum Beispiel in der Szene vom Schiffbruch, als sich die Erde und die Felsen wie eine bevorstehende Drohung über dem Strand erheben und gegen den bleiernen Himmel abheben. Auf der anderen Seite wird die Poesie der Natur und des Meeres betont, wie in der hinreißenden Einstellung mit den nackten Kindern, die am Strand herumspielen.

(Eurico da Costa, in: *Diário de Lisboa*, 12.7.1966)

Leitão de Barros weiß das Unvorhersehbare einzufangen, und er kann seiner eindrucksvollen visuellen Beschreibung des menschlichen Körpers freien Lauf lassen, mit einer Kühnheit und Sensualität, die im portugiesischen Kino seinesgleichen sucht. Hier spürt man die plastischen Fähigkeiten eines Cineasten, der auch ein Maler ist.

Unter den gestalterischen Momenten von MARIA DO MAR verdienen noch hervorgehoben zu werden: Die Aufnahmen vom Meer mit den glitzernden Lichteffekten auf den Wellen; die Rettung des Bootes; die Gesichter der Menschen; der *long-shot* auf die Menschenmenge am Ufer, die aufs Meer schaut; der Alarm der Schiffbrüchigen; die Szenen auf dem Land; der Rummelplatz und die Fahrt des Ballons; künstlerische Gegenlicht-Effekte; großartige Aufnahmen von Batalha; der Aufbau des Hauses. Emotionale Höhepunkte, die man nicht vergißt, sind das Begräbnis mit den niedergeschlagenen Jungen, die dem Sarg folgen, und dem Gegenschuß auf die völlig aufgelöste Rosa Maria; die Montagesequenz mit den Eltern, die der Tochter zur Hilfe eilen; die SchlußEinstellung mit den Hauptdarstellerinnen.

Es handelt sich bei MARIA DO MAR um ein Meisterwerk, das die große Karriere von Leitão de Barros begründet. (José de Matos-Cruz: *Fitas que só vistas*; Instituto Português de Cinema, Lissabon 1978)

MARIA DO MAR, von de Barros als Tragikomödie inszeniert, verbindet dokumentarische und fiktionale Ästhetik, die Luchino Viscontis sizilianisches Epos LA TERRA TREMA (1948) vorweg nimmt. Leitão de Barros (1896-1967) gilt in Portugal als Modernist im Stil der salazaristischen Kulturclique, dessen Filme der Propaganda dienten. Sein sicheres Gespür für den Publikumsgeschmack und eine intelligente Handschrift bewies der Regisseur mit der Liebesgeschichte, die Erotik, Komik und sogar ein Happy End bereithält. (Josef Nagel, in: *Filmdienst* 9/2000)

**FIG LEAVES**

USA 1926
 Regie: Howard Hawks
 Drehbuch: Hope Loring,
 Louis D. Lighton, nach einer
 Story von Howard Hawks
 Kamera: Joseph August
 Darsteller: George O'Brien,
 Olive Borden, Phyllis Haver,
 André de Béranger, Heinie
 Conklin, William Austin,
 Eulalie Jensen
 Produktion:
 Fox Film Corporation
 Premiere: 22.8.1926
 Archiv: Deutsches
 Filmmuseum, Frankfurt
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 1.980 Meter,
 68 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

FEIGENBLÄTTER

Eine Komödie voll köstlicher Einfälle, die großzügig und mit viel Geschmack inszeniert worden ist. Sie besitzt ebenso umwerfende Witze für diejenigen, die lautes Lachen lieben, wie bestimmte Subtilitäten für die Freunde feinsinniger Ironie. Olive Borden gibt eine schöne Hauptdarstellerin, und in der Modenschau ist sie einfach hinreißend. Diese großen, dunklen, tiefgründigen Augen sollten ihr eine große Leinwand-Karriere sichern.

Es gehört nicht viel dazu, diesem Film einen großen Erfolg in den Kinos vorauszusagen. (Variété, 7.7.1926)

Formal weist FIG LEAVES die einfache Zweiteilung von »Vorher und Nachher« beziehungsweise »Einst und Jetzt« auf. Nach einem Prolog im Garten Eden, wo sich Eva beschwert, daß sie nichts anzuziehen habe, wechselt die Handlung ins New York des 20. Jahrhunderts, wo Eva immer noch das selbe Problem hat. Ein komisches Ehemelodram also.

FIG LEAVES bezieht seinen Witz nicht so sehr aus der kontrastierenden Gegenüberstellung des »Vorher und Nachher« als aus einer erfundenen Kontinuität. Die Technologie im Garten Eden präsentiert sich zum Beispiel so: Adam besitzt einen Wecker, der mit Sand und einer Kokosnuß arbeitet; die Zeitung ist aus Stein (»Böses Blut zwischen Kain und Abel«, lautet eine Überschrift), und der Pendlerzug wird von einem Dinosaurier gezogen.

Im modernen New Yorker Apartment von Adam und Eve Smith sind Türen, Möbel und Dekorationsstücke so plaziert und fotografiert, daß ein Eindruck von Einheit mit der Stein-

zeithöhle erweckt wird. Hawks verstärkt diesen Identitätseffekt dadurch, daß er am Ende des Films zwischen dem »Einst und Jetzt« hin- und herschneidet, während die Handlung kontinuierlich weiterläuft. Eve hat gerade gelernt, daß der Bestand ihrer Ehe wohl wichtiger ist als ihr Bekleidungsproblem, und sie jagt die intrigante Nachbarin Alice aus dem Apartment. Überblendung ins Paradies: Eve jagt die Schlange, die nebenan wohnt, aus der Höhle, während Adam – wie in der modernen Sequenz – draußen abwartet, was passieren wird. In diesem Moment taucht Eddie McSwiggen, eine Figur aus den modernen Sequenzen, in Steinzeitkleidung auf und drängt Adam einmal mehr dazu, Eve zu zeigen, wer der Boß ist. Weil Adam und Eve sich aber beinahe versöhnt hätten, schafft es Adam nur, streng in die Gegend zu blicken. Er schlägt dann vor, zu einer Party bei Kain und Abel zu gehen. Auf Eves Einwand, sie habe nichts anzuziehen, markiert Adam einen Ohnmachtsanfall, und Eve fängt ihn – jetzt wieder in New York – auf. Dann grinsen sich die beiden an und umarmen sich.

Mit dieser formalen Struktur leistet Hawks zweierlei: Er ironisiert stereotype Verhaltensweisen und er betont die Willkürlichkeit äußerer Erscheinungen. Anders gesagt: Zum einen wirkt modernes sexuelles Verhalten in der Steinzeit besonders deplaziert und damit lächerlich, und zum anderen geht es um des Kaisers neue Kleider. Noch anders gesagt: FIG LEAVES handelt von sexuellen und sozialen Rollenspielen – ein Leitmotiv, das sich durch fast alle Hawksfilme zieht.

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

**MUD AND SAND**

USA 1922
 Regie: Gil Pratt
 Darsteller: Stan Laurel,
 Mae Laurel, Julie Leonard
 Produktion: Amalgamated
 Producing Company
 Premiere: 21.11.1923
 Archiv: Lobster Films, Paris
 Länge: 750 Meter,
 30 Minuten (21 B/s)
 Zwischentitel: englisch

PICK AND SHOVEL

USA 1923
 Regie: George Jeske
 Darsteller: Stan Laurel,
 James Finlayson, Katherine
 Grant, George Rowe
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 17.6.1923
 Archiv: Lobster Films, Paris
 Länge: 250 Meter,
 10 Minuten (21 B/s)
 Zwischentitel: französisch,
 mit deutscher Übersetzung

STAN LAUREL COMEDIES

Schon lange bevor er zusammen mit Oliver Hardy auftrat, war Stan Laurel ein angesehener Komiker sowie Drehbuchautor und Regisseur von Kurzfilm-Komödien. Dieses Programm stellt einige von Stan Laurels seinerzeit sehr erfolgreichen, aber heute kaum noch bekannten, frühen Werke sowie das Fragment eines großen Klassikers vor:

MUD AND SAND gehört zu den legendären Parodien von Stan Laurel. In Anspielung auf den Rudolph-Valentino-Hit BLOOD AND SAND spielt er den Stierkämpfer Rhubarb Vaseline, der in Madrid einem Eifersuchtsdrama anheimfällt. Der Film besitzt eine ungewöhnlich aufwendige Ausstattung und besticht durch originelle Einfälle, die Stan Laurel als Komiker etablierten.

In PICK AND SHOVEL und THE SOILERS spielt Stan Laurel zusammen mit James Finlayson, der später ein beliebter Gegenspieler des Teams Stan Laurel & Oliver Hardy werden sollte. PICK AND SHOVEL spielt unter Tage in einem Bergwerksstollen, in dem Laurel seinen Vorarbeiter James Finlayson ständig auf den Geist geht. THE SOILERS spielt auf den erfolgreichen Western THE SPOILERS an und zeigt Stan Laurel als Goldgräber Bob Canister (im Original hieß der Hauptcharakter »Roy Glanister«),

der von James Finlayson als Smacknamara (im Original »MacNamara«) hintergangen wird. Beim finalen, endlosen Faustkampf sehen wir im Hintergrund einen schwulen Cowboy ins Zimmer tänzeln und seinen Revolver streicheln. Mit seinen aberwitzigen Einfällen, die während des ganzen Filmes nie nachlassen, gehört THE SOILERS zu einer der besten Stummfilmkomödien überhaupt, die William K. Everson als »Satire auf das ganze Western-Genre« bezeichnete.

THE BATTLE OF THE CENTURY war einer der ersten Laurel & Hardy-Filme und ist in die Filmgeschichte eingegangen als die Slapstick-Komödie mit der größten Tortenschlacht. Leider ist von der zweiten Hälfte des Filmes, in der sich die Tortenschlacht abspielt, nur ein dreiminütiges Fragment erhalten geblieben, dessen Schnitt zudem verändert wurde. Die erste Hälfte des Filmes liegt aber vollständig vor und funktioniert durchaus als eigenständiger Kurzfilm. Stan Laurel spielt den Boxer Canvasback Clump, der sich als krasser Außenseiter im Kampf gegen den Champion Thunder Clap Callahan (Noah Young) behaupten soll und dabei von seinem Manager Oliver Hardy ge-coacht wird.

(Stefan Dröbler)

THE SOILERS

USA 1923
 Regie: Ralph Cedar
 Darsteller: Stan Laurel,
 James Finlayson, Ena
 Gregory, Mae Laurel
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 25.11.1923
 Archiv: Lobster Films, Paris
 Länge: 500 Meter,
 20 Minuten (21 B/s)
 Zwischentitel: französisch,
 mit deutscher Übersetzung

THE BATTLE OF THE CENTURY

USA 1927
 Regie: Clyde Bruckman
 Darsteller: Stan Laurel,
 Oliver Hardy, Noah Young
 Produktion: Hal Roach
 Premiere: 31.12.1927
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Länge: 294 Meter,
 10 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

**VIDDENES FOLK**

Norwegen 1928
 Regie: Ragnar Westfelt
 Drehbuch: Ragnar Westfelt,
 nach dem Roman von
 Bertil Lundquist
 Kamera:
 George Schnéevoigt
 Darsteller: Mona Mårtens-
 son, Trygve Larssen, Einar
 Tveito, Tore Lindwall, Sigurd
 Eldegard, Snefrid Aukland
 Produktion: Lunde Film
 Premiere: 26.12.1928
 Archiv:
 Norsk Filminstitut, Oslo
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 1.749 Meter,
 84 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: norwegisch,
 mit deutscher Übersetzung

MENSCHEN DER TUNDRA

Weit oben in den Bergen, zwischen schneebedeckten Gipfeln, klaren Bergflüssen und tosenden Wasserfällen spielt VIDDENES FOLK. Es ist der erste Film über das Leben der Lappen. Die schwedische Filmschauspielerinnen Mona Mårtensson spielt das ungemein bezaubernde kleine Lappenmädchen, und Einar Tveito ist der Lappe, in den sich wohl jedes Mädchen verlieben würde.

Der Film verbindet große Emotionen wie Liebe, Heimtücke und Edelmut, die sich vor der großartigen Naturszenerie abspielen. Es ist einer der großen Filme des Jahres, dessen faszinierende Bilder man nicht vergessen wird.

Lapp-Nils, ein echter Sohn der Berge, steht auf Storvarden und schaut herab auf Borkas Lager. Borka hat das Versprechen gebrochen, das er einst dem Vater von Lapp-Nils gegeben hat: Sobald Lapp-Nils erwachsen ist, wird er ihm 100 Rentiere geben. In der Nähe von Borkas Lager trifft Lapp-Nils auf dessen Tochter Nina, und die beiden verlieben sich sofort ineinander. Doch am selben Tag wird eines von Borkas Rentieren erschossen, und Lapp-Nils wird wegen dieser Tat vor Gericht gestellt. Verurteilt zu einem Jahr Gefängnis wird er in die nächste Stadt transportiert. Unterwegs gelingt es ihm zu fliehen – und niemand weiß, wo er sich versteckt hält.

Nina hält zu Lapp-Nils, doch sie wird von Mats umworben und kann sich seiner kaum erwehren. Währenddessen sterben immer mehr Rentiere aus Borkas Herde, und es wird sogar einer von Borkas Männern getötet. Alle Indizien sprechen für Lapp-Nils als Täter, und auch Nina glaubt nicht mehr an ihn...

(Filmen og Vi; Oslo 1928)

Aus Norwegen kam eine fantastische Liebesgeschichte über einen fälschlich beschuldigten Rentierdieb, angesiedelt unter Lappen: VIDDENES FOLK (1928) ist von so aufregender Schönheit und einer so modern wirkenden Mischung aus Naturalismus und Mystizismus, daß man die weiten Hügel und riesigen Rentierherden, fotografiert vom dänischen Meisterkameramann George Schnéevoigt, nicht mehr vergessen kann.

(Daniel Kotheneschulte, in: Film-Dienst 26/1999)

Der Regisseur dieser Erzählung aus der Wildnis kam aus einem skandinavischen Land, das eine weit größere Spielfilm-Tradition hatte als Norwegen. Die Regie des Schweden Ragnar Westfelt und die Aufnahmen des dänischen Kameramanns George Schnéevoigt erinnern stark an den Naturalismus von Victor Sjöström und Mauritz Stiller. Die exotischen Aufnahmen von Lappland und von den Rentierherden der Lappen, oder genauer gesagt, der Sami, durchziehen den Film und geben einen faszinierenden Hintergrund. Die Geschichte basiert auf einem literarischen Werk mit melodramatischen Zügen: Der Lappe Nils wird fälschlicherweise beschuldigt, das Rentier von Borka getötet zu haben, und muß als Ausgestoßener leben. Er liebt Borkas Tochter Nina, die wiederum von Mats umworben wird, der nicht davor zurückschreckt, sie mithilfe von Hexenkraft dazu zu bringen, seine Braut zu werden. Der Film endet mit einem dramatischen *showdown* unter Klippen und einem Wasserfall.

(Björn Sörensen / Fred Sassebo, in: Le Giornate del Cinema Muto Catalogo, Sacile 1999)

**A COTTAGE ON DARTMOOR**

Großbritannien 1929
 Regie: Anthony Asquith
 Drehbuch: Anthony Asquith,
 nach einer Geschichte von
 Herbert Price
 Kamera: Stanley Rodwell
 Darsteller: Norah Baring,
 Uno Henning, Hans Adal-
 bert von Schlettow, Judd
 Green, Anthony Asquith
 Produktion: British
 International Pictures
 Premiere: Oktober 1929
 Archiv: National Film &
 Television Archive, London
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.194 Meter,
 80 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: englisch

EIN LANDHAUS IN DARTMOOR

Eine Dreiecksgeschichte, die von der Liebe eines Friseurs zu seiner Maniküre erzählt, welche sich aber in einen Farmer verliebt, der zufällig in den Laden kommt. Der Düpierte versucht in seiner Eifersucht auf den Rivalen, diesem die Kehle durchzuschneiden, und bringt ihn fast um. Die Maniküre heiratet den Farmer, und der Friseur wandert ins Gefängnis, entkommt aber und schwört, an den beiden Rache zu nehmen...

Asquith kombiniert verschiedene Montagetechniken, darunter auch die der russischen Schule. Man spürt die Angst des Friseurs, seine von ihm geliebte Maniküre zu verlieren, und versteht auch die Sturheit des Farmers, der mit seiner naiven Art die Maniküre für sich einnimmt und am Ende seinem Rivalen verzeihen kann. Die beiden Männer sind keine Abziehbilder, sondern durchgearbeitete Charaktere, die vor allem durch die filmische Gestaltung plastisch herausgearbeitet werden. Auf jeden Fall unterscheidet sich dieser Film auf erfrischende Art und Weise von vielen schablonenhaften Tonfilmen.

(The New York Times, 12.4.1930)

Eine morbide Geschichte, die vor allem durch die geschickte Regie von Anthony Asquith, eine gute Kameraarbeit und Montage, sowie einige Szenen auffällt, in denen die Schauspieler ungewöhnlich gut spielen. Ohne die großen Qualitäten der Inszenierung, die vieles der Vorstellungskraft des Betrachters überläßt, würde dieser Film kaum erfolgreich sein können. Die unerquicklichen Aspekte der Geschichte, die tragische Liebesgeschichte und die unsympathischen

Charaktere regen nicht gerade die Lust des Betrachters an.

Die Handlung konzentriert sich auf drei Hauptpersonen: Sally, Joe und Harry. Norah Baring als die etwas phlegmatische Maniküre, spielt am überzeugendsten. Uno Henning, der Friseur, und Hans Schlettow, sein Kunde und Rivale, spielen typische europäische Rollen in einem typisch europäischen Stil: mit leichtem *over-acting*.

Die geringe Anzahl von Zwischeniteln gehört zu den Vorzügen des Films. Da die Geschichte durch Bilder erzählt wird, gibt es nur sehr wenige Zwischentitel, die nur ab und zu im Film auftauchen. Der erste erscheint erst zehn Minuten nach Beginn der Handlung.

(Variety, 16.4.1930)

Obwohl Anthony Asquith weniger Erfahrung als Hitchcock hat, ist er der interessantere Regisseur aus England und derjenige, von dem wir das Meiste erwarten dürfen. Er verachtet nicht die melodramatischen und populären Momente des Kinos, aber er behandelt sie mit eigener Gestaltungskraft und Intelligenz. Sein Werk zeichnet sich durch eine perfekte Harmonie zwischen einfachen Emotionen und intellektuellem Gedanken aus. Dies ist weitaus schwieriger und lobenswerter als jegliche populäre Emotionen zu vermeiden, und ich bin davon überzeugt, daß die intelligentesten jungen Künstler diesen Weg gehen werden. Abstrakte Filme sind interessante technische Experimente, doch sie dienen der Vervollkommenung der populären Filme und haben keinen Eigenwert.

(G. Léonard, in: Le Figaro, 4.4.1929)



BLUEBOTTLES
 Großbritannien 1928
 Regie: Ivor Montagu
 Drehbuch: Ivor Montagu,
 Frank Wells, Lionel Rich,
 nach einer Idee von
 H.G. Wells
 Kamera: F.A. Young
 Darsteller: Elsa Lanchester,
 Dorice Fordred, Charles
 Laughton, Marie Wright,
 Norman Haire
 Produktion:
 Angle Pictures Ltd.
 Premiere: Mai 1928
 Archiv: National Film &
 Television Archive, London
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 591 Meter,
 24 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

BLUEBOTTLES

Ivor Montagu (1904–1984) war einer der Gründer und ein aktives Vorstandsmitglied von »The Film Society«, die 1924 in London gegründet wurde und die das Zentrum progressiver Filmkunst bildete. Alfred Hitchcock und Frank Wells – der Sohn von H. G. Wells – waren ebenfalls aktive Mitglieder, und es ist wahrscheinlich, daß diese Komödie, die auf einer Geschichte von H. G. Wells beruht und als Star die außergewöhnliche Komikerin Elsa Lanchester (1902–1986) vorstellt, das Ergebnis einiger Film-Society-Sitzungen darstellt.

Lanchesters Bühnenkarriere begann im Alter von 16 Jahren, als sie das »Children's Theater« in London gründete. 1922 begann sie ihre Karriere als professionelle Schauspielerin. Die Produktionsfirma »Angle Pictures Ltd.« wurde gegründet mit der Absicht, aus Elsa Lanchester einen weiblichen Charlie Chaplin zu machen. 2.500 Pfund wurden zusammengetragen, um die Filme zu produzieren, doch die drei, die schließlich 1928 gedreht wurden – BLUEBOTTLES, DAY-DREAMS und der leider verlorene THE TONIC – kosteten zusammen 5.000 Pfund. Die geplanten Filme THE ORACLE, BORROWED SPLENDOR und THE PRIZE gingen erst gar nicht mehr in die Produktion, Angle Pictures wurde im März 1930 aufgelöst. Pläne, die fertigen Filme in Deutschland mit Tonspuren zu versehen, scheinen nie verwirklicht worden zu sein, weil dies viel zu kostspielig gewesen wäre.

In ihrer Autobiographie erinnert sich Elsa Lanchester: »Als ich Charles Laughton zum ersten Mal getroffen habe, war H.G. Wells einer meiner Freunde und hatte drei Kurzfilme für mich geschrieben. Ich sollte sechs Filme im Jahr drehen, just for fun. Charles spielte in jedem eine kleine Rolle. Er er-

hielt 6 Schilling Gage für jeden Film – damals kannte man noch keine Probleme mit Gewerkschaften. Die Dreharbeiten begannen am 20. August und dauerten drei Wochen. Wir waren alle Twens, einschließlich des Kameramanns Fred Young. Nachdem die drei Filme abgedreht waren, setzte sich der Tonfilm durch. Ich erinnere mich, wie Wells sagte: 'Ich werde für Dich keine weiteren Geschichten schreiben. Mit Tonfilmen möchte ich nichts zu tun haben, sie haben keine Zukunft!«

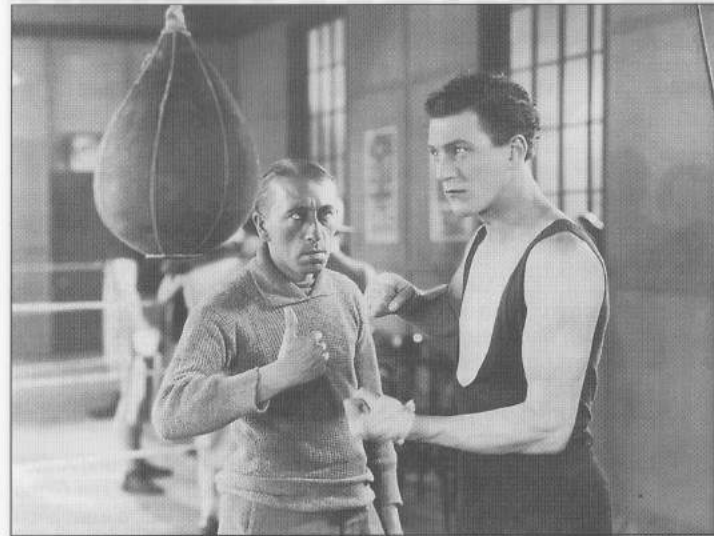
In BLUEBOTTLES bläst Elsa unvorsichtigerweise auf einer Trillerpfeife, die ein Polizist verloren hat, und löst damit fast einen neuen Weltkrieg aus, da fast die komplette Londoner Polizei herausgeeilt kommt und dabei zufällig eine Verbrecherbande festnimmt.

Laughton ist in zwei kleinen, aber prägnanten Rollen zu sehen als Polizist und als Verbrecher. Kameramann F. A. Young arbeitete später für David Lean bei LAWRENCE OF ARABIA und DR. SCHIWAGO.

(Tony Fletcher / David Robinson, in: *Le Giornate del Cinema Muto Catalogo, Sacile 1999*)

Nach Originaldrehbüchern von H. G. Wells brilliert Elsa Lanchester, Charles Laughtons (und später: Frankensteins) Braut, 1928 in BLUEBOTTLES und DAY-DREAMS als eine der lustigsten Frauen der Kinogeschichte, unnachahmlich mit ihrem Gespür für den Reiz einer ganz unbritischen Direktheit. Dringend möchte man Lanchesters Beitrag zur Filmgeschichte einem Festival zur Retrospektive empfehlen.

(Daniel Kothenschulte, in: *Film-Dienst 26/1999*)



THE RING
 Großbritannien 1927
 Regie: Alfred Hitchcock
 Drehbuch: Alfred Hitchcock,
 Alma Reville
 Kamera: Jack Cox
 Darsteller: Carl Brisson,
 Lillian Hall-Davies, Ian
 Hunter, Harry Terry, Gordon
 Harker, Forrester Harvey,
 Charles Farrell, Tom Hel-
 more, Billy Wells
 Produktion:
 British International Pictures
 Premiere: Oktober 1927
 Archiv: National Film &
 Television Archive, London
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.448 Meter,
 108 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DER WELTMEISTER

Jahrmarktsatmosphäre, die Trainingsquartiere und die Szenen am Boxing sind außerordentlich geschickt inszeniert. Eine Szene zeigt uns auf aufregende Weise, wie der deutsche Stil Symbolismus mit Realität zu verbinden weiß. Der Held geht k.o. und fällt auf den Rücken. Die typisch deutsche Aufnahme zeigt uns kreisende Punkte, die sich nach und nach in die Lichter unter der Decke der Boxarena verwandeln. Die Brillanz der Boxszenen, die besser sind als alles, was wir bisher gesehen haben, machen einige Unglaubwürdigkeiten der Geschichte wieder wett.

THE RING wurde von der hiesigen Presse mit viel Lob bedacht. Hitchcock kann als der führende Vertreter einer »naturalistischen« Schule eingestuft werden für seine Methoden, das Geschehen so darzustellen, daß es wie echt und nicht wie gespielt aussieht.

(Variety, 19.10.1927)

Auch THE RING ist, wie alle Hitchcock-Stummfilme außer THE LODGER, kein »Suspense-Thriller«, sondern ein Melodram. Die Verstrickung des Ohnmächtigen in einen Ablauf, dessen Unbeeinflussbarkeit seine zentrale Erfahrung darstellt, verweist zugleich auf Hitchcocks katholische Erziehung. Schon THE RING basiert auf einem subtilen Spiel mit christlicher Ikonographie. Der Titel ist mehrdeutig. Einmal bezieht er sich auf den Boxing, in dem sich ein Teil der Handlung abspielt, zum anderen auf ein Armband, dessen Schlangenform auf den alttestamentarischen Sündenfall verweist, und das als Symbol des Ehebruchs eine zentrale Bedeutung gewinnt.

THE RING ist der erste stimmige Entwurf der Hitchcock'schen Welt, so reich an inszenatorischen Details, so subtil in seiner Symbolik, daß er alle anderen Stummfilme Hitchcocks weit übertrifft, obwohl er nicht ganz frei von einigen durch die Stummfilmdramaturgie bedingten Outrierheiten ist, die heute etwas naiv wirken.

(Hans C. Blumenberg, in: *Film 9/1969*)

THE RING ist ein zupackendes, herzergreifendes, dramatisches Stück Kino. Hitchcock breitet eine umfangreiche Palette des menschlichen Gefühlshaushalts vor uns aus. Die drei Protagonisten sind kraftvoll gezeichnet und glaubwürdig, ebenso die Nebenfiguren, etwa Jacks sympathischer Betreuer- und Helferstab. Vor allem Nelly ist angemessen ambivalent angelegt, sie ist nicht einfach »schlecht« oder »böse«, viel eher unsicher, ein Spielball ihrer Emotionen. Jack ist der *underdog*, der soziale Aufsteiger, der sich in der glitzernden Welt der Nachtclubs und der frivolen Damen, die Bob Corby schon mal für sich tanzen läßt, sichtlich unwohl fühlt. Er kann nur seine hilflose Wut einsetzen, wo Corby stets die feine, die überlegene Klinge führt. Im Kampf Mann gegen Mann, der in Wahrheit ein Duell zweier Welten ist, läßt Hitchcock das »Gute« siegen. Daß der Boxfilm sich trefflich für das Ausspielen und Abarbeiten solch vehementer sozialer Unterschiede eignet, haben unzählige Beispiele dieses Subgenres vorher und nachher erwiesen. THE RING reiht sich unter die besten davon ein.

(Anderas Ungerböck, in: *Lars-Olav Beier / Georg Seeßlen (Hg.): Alfred Hitchcock; Dieter Bertz Verlag, Berlin 1999*)

BONNER KINEMATHEK

kino in der

brotfabrik

präsentiert Filme der Brüder Lumière



Louis und August Lumière

Die BONNER KINEMATHEK zeigt in einer thematischen Zusammenstellung Filme von Louis und August Lumière, die zwischen 1895 und 1903 entstanden sind. Ausgewählt wurden die Filme aus 1425 restaurierten Filmen des Lumière Erbes. **Thierry Frémaux**, der Leiter der ASSOCIATION FRERES LUMIERE und der Kinemathek INSTITUT LUMIERE aus Lyon, moderiert die Filmvorführung dieser ersten, auf eine Leinwand projizierten bewegten Bilder.

Gezeigt werden Klassiker wie SORTIE DES USINES LUMIERE und ARROSEUR ARROSE, die bei der ersten Aufführung am 28.12.1895 im *Grand Café* in Paris vorgeführt wurden, die berühmten *Actualités*, die aus allen Teilen der Welt berichteten und Louis Lumières Filme über Lyon, seine Geburtsstadt, die er in ihrem urbanen und modernen Lebensrhythmus einfiel. Genauso gewähren Louis Lumières Filme Einblicke in das eigene bürgerliche, familiäre Leben – LA PETITE FILLE ET SON CHAT oder

ENFANTS JOUANT AUX BILLES zeigen die Kinder der Brüder Lumière. Zu entdecken gibt es ebenso den eher unbekannteren Lumière mit Gags und Komödien. Es werden die unvergesslichen Bilder zu sehen sein, die sozusagen den ersten filmischen Blick auf das 19. Jahrhundert warfen und damit eine Ästhetik des Kinos vorgaben, die bis heute ihre Spuren hinterlassen hat.



ARROSEUR ARROSE



SORTIE DES USINES LUMIERE

12. November, 20 Uhr im Theatersaal der Brotfabrik

Kreuzstr. 16 • 53225 Bonn-Beuel • www.bonnerkinemathek.de

eMail: kinemathek@uni-bonn.de • Kartenvorbestellungen Tel.: 02 28 / 47 84 89

BONNER KINEMATHEK

Wir zeigen, verleihen und archivieren:

Erstaufführungen, aktuelle Filme aus aller Welt, ungekürzte Originalfassungen, Stummfilmkomödien, Klassiker der Filmgeschichte, 3-D Filme,

Farbfilme aus der Frühgeschichte des Films, Deutsches Nachkriegskino, Horrorfilmklassiker, Frühwerke bedeutender Regisseure, Musicals, Kinderfilme, Bonn im Film u.v.m.

Tel.: 02 28 / 46 97 21 • eMail: kinemathek@uni-bonn.de

Begleitprogramm im Kino in der Brotfabrik

Samstag, 19.8.2000, 15.00 Uhr

STELLA DALLAS

USA 1925

Regie: Henry King

Drehbuch: Frances Marion, nach dem Roman von Olive Higgins Prouty

Kamera: Arthur Edeson

Darsteller: Belle Bennett, Ronald Colman, Alice Joyce, Jean Hersholt, Douglas Fairbanks jr., Lois Moran, Vera Lewis, Beatrix Prior

Produktion: Samuel Goldwyn, Inc.

Premiere: 16.11.1925 (New York)

Archiv: Filmmuseum München

Farbe: schwarzweiß

Länge: 108 Minuten (24 B/s), 16mm

Zwischentitel: englisch

Henry King war ein eigenständiges Talent. In seinen Filmen ist alles dem narrativen Element untergeordnet. Nirgendwo findet sich filmtechnisches Feuerwerk. Filmisch gesehen ist seine Produktion von STELLA DALLAS prosaisch. Sie setzt sich zusammen aus Halbtotalen und Nahaufnahmen; es gibt nur wenige Kamerabewegungen, nur wenige dramatische Bildeinstellungen. Dennoch sind alle Szenen von Wärme und Menschlichkeit durchdrungen.

(Kevin Brownlow: *Pioniere des Films*; Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 1997)

STELLA DALLAS ist ein Film für Frauen. Sie werden den Film lieben. Männer werden ihn zumindest respektieren. Seine Gefühlsmomente sind unglaublich stark. Henry King erzählt die Geschichte einer Mutter und ihrer Tochter einfach und ohne Umschweife, wobei er die emotionalen Momente der Geschichte äußerst geschickt auslotet. Das gelingt ihm dank der herausragenden Darstellerleistungen von Belle Bennett und Lois Moran.

(Variety, 18.11.1925)

Die Geschichte gibt den Stoff für eine »Soap-Opera«: Es geht um eine Mutter, die durch die Jahre alles für ihr einziges Kind opfert. In der Schlusszene, wenn die Mutter durch ein Fenster von der Straße aus das Glück ihrer erwachsenen Tochter beobachtet, sich aber nicht zu erkennen geben darf, weil sie sonst dieses Glück zerstören würde, ist einer der ergreifendsten Momente der Filmgeschichte.

STELLA DALLAS vermeidet erstaunlicherweise billige Sentimentalitäten. Die Leistungen der Darsteller und der Regie erheben den Film weit über die etwas schlichte Geschichte und arbeiten ihren kraftvollen, dramatischen Kern heraus. So wird der Film zu einer überzeugenden Beschreibung des Lebens in einer mittelgroßen amerikanischen Industriestadt. Henry King beweist einmal mehr seine starke Affinität zu Themen, die das Leben in Amerika reflektieren. (Joe Franklin: *Classics of the Silent Screen*; The Citadel Press, Secaucus 1959)

Sonntag, 20.8.2000, 15.00 Uhr

GREED – GIER NACH GELD

USA 1924

Regie: Erich von Stroheim

Drehbuch: Erich von Stroheim, June Mathis, nach dem Roman »McTeague« von Frank Norris

Kamera: Ben Reynolds, William Daniels

Darsteller: Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, Cesare Gravina, Chester Conklin, Sylvia Ashton, Dale Fuller

Produktion: Metro-Goldwyn Pictures

Premiere: 26.1.1925

Rekonstruktion: Rick Schmidlin

Archiv: Filmmuseum München

Farbe: schwarzweiß mit handkolorierten Effekten

Länge: 243 Minuten, Betacam SP

Zwischentitel: englisch

Stroheim hat seine literarische Vorlage mit äußerster Sorgfalt, »Wort für Wort« verfilmt. Er war von der Idee besessen, der Zuschauer solle alles, was er sehe, »für wahr halten«. So rühmte er sich, daß nicht eine einzige Aufnahme des Films in einem Studio gedreht worden sei. GREED ist ein Film von bitterer und fast manischer Konsequenz. Mit einer Überfülle von Details macht Stroheim die Verwandlung des Menschen durch die Gier nach Geld deutlich; alle drei Hauptpersonen werden letztlich durch die Macht des Geldes pervertiert.

In einer Privatvorführung soll Stroheim eine Fassung des Films gezeigt haben, die 42 Rollen lang war. Zusammen mit Rex Ingram montierte er dann eine »endgültige« Fassung, die noch aus 18 Rollen bestand. Produzent Irving Thalberg ließ den Film schließlich auf 10 Rollen (etwa 135 Minuten) kürzen. (Dieter Krusche: *Reclams Filmführer*; Philipp Reclam jun., Stuttgart 1973)

Diese Version von GREED ist in erster Linie die Rekonstruktion der Erzählstruktur und sollte nicht als Versuch eines »Director's Cut« mißverstanden werden. Mein Ziel war es, philologisch korrekt zu arbeiten und gleichzeitig die originale Montage und Inszenierung von von Stroheim nachvollziehbar zu machen. Neben der Verwendung von Hunderten von Standphotos und des erhalten gebliebenen Filmmaterials wurden die originalen Farbeffekte rekonstruiert, die in einem Arbeits-Drehbuch vom 31.3.1923 vermerkt sind, und die Anweisungen für Auf-, Ab- oder Irisblenden befolgt. Wichtig war uns, daß der Film einen Erzählrhythmus findet, der von Stroheims Intention gerecht wird.

Die Rekonstruktion dauert etwas länger als 4 Stunden und liegt damit zwischen der ursprünglichen neuneinhalbstündigen Arbeitskopie und der letzten von von Stroheim autorisierten Schnittfassung von etwas mehr als dreieinhalb Stunden. Die Musik wurde von Robert Israel komponiert, wobei in der Hochzeitssequenz die Motive verwendet wurden, die sich in den Anmerkungen des Drehbuchs gefunden haben. (Rick Schmidlin, in: *Le Giornate del Cinema Muto Catalogo, Sacile 1999*)

TÄTOWIERUNG UND OBJEKTGESTALTUNG



53111 BONN BREITESTR 23
MO.-FR.VON: 12⁰⁰ BIS 18 UHR ★

Register

ADVENTURER, THE	30	MARIA DO MAR	31
BATTLE OF THE CENTURY, THE	33	MARIA VOM MEER	31
BERGKATZE, DIE	17	MENSCHEN DER TUNDRA	34
BLUEBOTTLES	36	MINUIT... PLACE PIGALLE	27
BRONENOSEC POTEMKIN	20	MITTERNACHT AM PLACE PIGALLE	27
BÜCHSE DER PANDORA, DIE	15	MUD AND SAND	33
CASANOVA	23	MYSTERES DU CHATEAU DU DE	26
COOK, THE	19	MYSTERY OF THE LEAPING FISH	18
COTTAGE ON DARTMOOR, A	35	PANZERKREUZER POTEMKIN	20
FEIGENBLÄTTER	32	PICK AND SHOVEL	33
FIG LEAVES	32	RECKLESS ROMEO, A	19
FROZEN NORTH, THE	24	RING, THE	37
GEHEIMNIS DES AUFBLASBAREN FISCHES, DAS	18	SÖHNE VON INGMAR, DIE	25
GEHEIMNISSE DES WÜRFEL-SCHLOSSES, DIE	26	SOILERS, THE	33
GIER NACH GELD	39	SPIONE	29
GREED	39	STELLA DALLAS	39
INGMARSSÖNERNA 1-2	25	SUNRISE	21
LANDHAUS IN DARTMOOR, EIN	35	VIDDENES FOLK	34
		WELTMEISTER, DER	37



Autovermietung

Preiswert umziehen ab

45^{DM}

z.B. MB Vito, 3 Std. 50 km

53121 Bonn

Justus-von-Liebig-Str. 6

Tel. 0228 / 9 87 93 10

Fax: 0228 / 9 87 93 20



www.cc-raule.de

einfach
rentabel

Impressum

Veranstalter:

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

Filmauswahl und Programmheft:

Stefan Dröbner

Organisation und technische Koordination:

Sigrud Limprecht, Rüdiger Ruß, Bernhard Gugsch

Übersetzungen und Korrekturen:

Stefan Dröbner, Erwin Heigelmann, Andrea Kirchhartz,
Gabi Schilling, Regina Wiege, Matthias Hannemann

Projektionstechnik und Filmkopienpflege:

Michael Besser, Marten Houfe

Leinwandgerüstbau und Beschallung:

Philipp Wiechert

Mitarbeit:

Hendrike Bake, Anja Berbuir, Mark Heinold, Christian
Jungblut, Sandro Keller, Ulli Klinkertz, Bärbel Lotter,
Anke Mebold, Karl-Heinz Meisters, Ina von Schlichting

Projektionsanlage:

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

Tonanlage:

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

Fotonachweis:

British Film Institute, London (6)
Filmmuseum München / Gerhard Ullmann (5)
Christoph Pfeiffer, Bonn (5)
Stefan Dröbner, München (5)
Filmmuseum München / Murnau-Stiftung (3)
Norsk Filminstitut (2)
Cinamateca Portuguesa, Lissabon (1)
Bibliothèque du film, Paris (1)
Kirch Gruppe, München (1)
Privatbesitz (3)

Satz und grafische Umsetzung:

Frank Zander, Troisdorf-Bergheim

Druck:

Leppelt Druck + Repro GmbH, Bonn

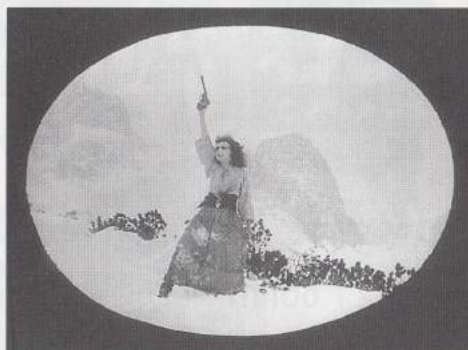
Auflage: 20.000

Für die Bereitstellung von Archiv-Kopien danken wir:

Bonner Kinemathek
Cinamateca Portuguesa, Lissabon
Cinematheque Française, Paris
Deutsches Filmmuseum, Frankfurt
Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden
Filmmuseum München
Film Preservation Associates, Los Angeles
Lobster Films, Paris
Norsk Filminstitut, Oslo
Svenska Filminstitutet, Stockholm

Für Unterstützung danken wir:

Kulturamt der Bundesstadt Bonn,
Filmbüro NW e.V. in Kooperation mit der Filmstiftung NRW,
ASTa der Bonner Universität,
Holiday Inn, TNT Express, WDR 5,
Piano Rumler, Getränke-Service Werner Vendel,
Verwaltung der Universität Bonn,
allen Inserenten, Spendern, Mitarbeitern und Helfern
sowie
Serge Bromberg, Bryony Dixon, Heiner Gassen, Hans
Dieter Haarer, Nikola Klein, Hans Kohl, Andreas Loesch,
Petra Maier-Schoen, Heinz Maus, Renate Nöldeke,
Håvard Oppøyen, David Shepard, Gerhard Ullmann,
Klaus Volkmer, Elisabeth Weiser, Gudrun Weiss
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.bonnerkinemathek.de>

Spendenkonto:

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

TNT unterstützt das 16. Bonner Sommerkino.



Wir bringen Ihre Filme pünktlich zum Laufen.

TNT ist ein bewährter Partner der Filmindustrie. Pakete und Fracht innerhalb Deutschlands und an jeden Ort der Welt. Wenn Sie genauer wissen wollen, was TNT für Sie tun kann – Anruf genügt: 0 18 05 - 900 900 (0,24 DM/Min. = 0,12 EUR/Min.). Oder besuchen Sie uns im Internet: www.tnt.de

Vom Filmkopienversand bis zur kompletten Transportlogistik für internationale Produktionen übernehmen wir eine Vielzahl von Aufgaben. Als Spezialist für schnellen, zeitgenauen Versand transportieren wir Dokumente,

Global Express, Logistics & Mail



„Die Länge eines Films sollte in einem direkten Verhältnis zum Fassungsvermögen der menschlichen Blase stehen.“

Alfred Hitchcock



www.books.de

Eine Freundschaft
fürs Lesen.



DIE GANZE WELT DER BÜCHER

BOUVIER

Am Hof 28 · 53113 Bonn