



**17. Bonner
Sommerfest**

INTERNATIONALE STUMMFILMTAGE

PROGRAMM

**9.-19. AUGUST 2001
INNENHOF DER UNIVERSITÄT BONN
- EINTRITT FREI -**

Liebe Filmfreunde, hochverehrtes Publikum!

Es ist wieder soweit: Zum 17. Mal findet das Bonner Sommerkino statt. An elf hoffentlich lauschigen Sommerabenden werden restaurierte Stummfilmklassiker mit eigens komponierten Filmmusiken unter freiem Sternenhimmel im Arkadenhof der Bonner Universität zu sehen sein. Deutschlands größtes Stummfilmfestival beweist einmal mehr, wie stark die Stummfilmbilder der 10er und 20er Jahre wirken können und wie zeitlos gute Kinogeschichten sind, gerade wenn neue Musikkompositionen einen Brückenschlag in die heutige Zeit bilden.

Das Bonner Sommerkino hat sich längst von einem lokalen Ereignis zu einer weit über Bonn hinaus beachteten Veranstaltung entwickelt. Nicht nur, daß Filmarchive aus aller Welt ihre schönsten Filmkopien zur Verfügung stellen, daß Musiker aus allen Teilen Deutschlands und dem Ausland die Filme begleiten werden, daß Vertreter der Fachpresse und Kollegen aus verschiedenen Institutionen ihr Kommen angekündigt haben, auch die Organisationsstruktur ist komplexer geworden. Viele ehemalige Mitarbeiter der Bonner Kinemathek arbeiten inzwischen nicht mehr in Bonn, bringen ihre Erfahrungen und ihr Engagement aber immer noch in das Sommerkino ein: Stefan Dröbler als Leiter im Filmmuseum München, Philipp Wiechert als Beleuchtungsmeister in Bremen, Andrea Kirchhartz als Film-Übersetzerin in Hamburg. Hinzugestoßen ist zudem mit Merten Houfek ein Kintechner aus Dresden. Sie tragen dazu bei, daß das Sommerkino viele Impulse von außerhalb aufgreifen kann und auch außerhalb Bonns weiterlebt: So sind einige Sommerkino-Filme mit den Bonner Musikbegleitungen am ersten Septemberwochenende auch im Filmmuseum München zu sehen.

Das Programm bietet auch dieses Jahr wieder einen Streifzug durch die Vielfalt des Stummfilms: Von den nagelneuen, aufwendig digital restaurierten Kopien großer Filmklassiker wie METROPOLIS und HERRN ARNES SCHATZ bis hin zu wahren Entdeckungen wie dem frühen Gangsterfilm DRESSED TO KILL oder dem seinerzeit heftigumstrittenen Literaturverfilmung NATHAN DER WEISE, von Werken aus nahezu unbekanntem Stummfilm-Ländern wie Spanien (DER

SECHSTE SINN) oder Indien (DIE LEUCHTE ASIENS) bis hin zu stummen Zeichentrickfilmen, die in ihrem Einfallsreichtum und der verblüffenden Kombination von Realaufnahmen und Animationsteilen auch heute noch ausgesprochen modern wirken. Und natürlich gibt es ein Wiedersehen mit großen Stummfilmstars wie Brigitte Helm, Werner Krauss, Greta Garbo, Charley Chase, Ernst Lubitsch, Louise Brooks, Buster Keaton, Leni Riefenstahl und Max Davidson.

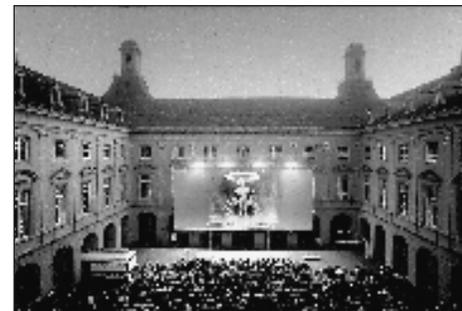
Die Veranstaltung findet bei jedem Wetter statt, schließlich finden sich unter den Arkaden genügend regengeschützte Plätze – dramatische »Wind-und-Wetter«-Aufführungen können dann durchaus auch ihren Reiz haben. Als Festivalkneipe (zum anschließenden Aufwärmen) wird in diesem Jahr »Nannays Nachtcafé« dienen, und Sie sind herzlich eingeladen, dort mit uns und allen Gästen nach den Vorführungen ins Gespräch zu kommen. Außerdem finden am zweiten Wochenende jeweils um 16.00 Uhr im Kino in der Brotfabrik Aufführungen von besonderen Filmrekonstruktionen statt, die aus technischen Gründen nicht im Open-Air-Kino gezeigt werden können. Hier gibt es dann auch die Gelegenheit, über die Möglichkeiten der Filmrekonstruktion am Beispiel von DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG zu diskutieren.

Zum Abschluß noch eine Bitte, die für das Sommerkino von existentieller Bedeutung ist: Da die Finanzierung der Veranstaltung durch Zuschußgelder und Sponsorenbeiträge keineswegs gedeckt ist, sind wir auf Getränkeverkauf und Spenden angewiesen. Bitte bringen Sie keine Getränke mit in den Hof, sondern versorgen sich lieber an unserem Getränkestand, und bitte übersehen Sie unsere Spendenboxen am Ausgang nicht: Wir sind auf Ihren Beitrag angewiesen!

Für das Zustandekommen des 17. Bonner Sommerkinos danken wir allen Beteiligten und Unterstützern, insbesondere dem Kulturred der Stadt Bonn, das trotz aller Widrigkeiten mit seiner klaren Aussage für das Bonner Sommerkino dem Film seinen gebührenden Platz im kulturellen Profil der Stadt bestätigt hat.

Sigrid Limprecht

Anzeige BITBURGER (QuarkXpress-Datei)



ANJA WEGMANN

Anzeige FILMDIENST (Film)

Anzeige KRINGS (Film)

Inhalt

Vorwort	3
Programmübersicht Bonner Sommerkino	7
Programmübersicht Filmmuseum München	11
Die Musiker	13
Open-Air-Vorführungen	
METROPOLIS	16
ZWISCHEN MARS UND ERDE	17
GEHEIMNISSE EINER SEELE	18
DER KUSS	19
DRESSED TO KILL	20
HOCHVERRAT	21
BIG RED RIDING HOOD	22
DIE FRAU DES FARMERS	23
DAY-DREAMS	24
HERRN ARNES SCHATZ	25
ALS ICH TOT WAR	26
DIE EHE IM KREISE	27
JEWISH PRUDENCE	28
NATHAN DER WEISE	29
DER SECHSTE SINN	30
SHERLOCK JR.	31
DER MANN MIT DER KAMERA	32
IN JEDEM HAFEN EINE BRAUT	33
ZEICHENTRICKFILMKLASSIKER I	34
ZEICHENTRICKFILMKLASSIKER II	35
DIE ENTDECKUNG DES NORDPOLS	36
DIE LEUCHTE ASIENS	37
Vorführungen im Kino in der Brotfabrik	
DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG	38
TABU	39
Register	41
Impressum	42

Vorgesehener Termin
für das 18. Bonner Sommerkino:
8. bis 18. August 2002

GROSSE SCHNAUZE, VIEL DAHINTER



DAS BONNER STADTMAGAZIN

4 WOCHE NACH DER PUBLIKATION

Die 100 besten Filme aller Zeiten

Programm

Donnerstag, 9.8.2001

21.15 **METROPOLIS**
Deutschland 1926
von Fritz Lang
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)
und Anja Wegmann (Percussion)

Vorfilm: **ZWISCHEN MARS UND ERDE**
Deutschland 1925
von Dr. F. Möhl
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Freitag, 10.8.2001

21.15 **GEHEIMNISSE EINER SEELE**
Deutschland 1926
von Georg Wilhelm Pabst
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

23.00 **DER KUSS**
USA 1929
von Jacques Feyder
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Samstag, 11.8.2001

21.15 **DRESSED TO KILL**
USA 1928
von Irving Cummings
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

23.00 **HOCHVERRAT**
Großbritannien 1929
von Maurice Elvey
Begleitet von Neil Brand (Flügel)

Sonntag, 12.8.2001

21.15 **DIE FRAU DES FARMERS**
Großbritannien 1928
von Alfred Hitchcock
Begleitet von Neil Brand (Flügel)

Vorfilm: **BIG RED RIDING HOOD**
USA 1925
von Leo McCarey
Begleitet von Neil Brand (Flügel)

Montag, 13.8.2001

21.15 **HERRN ARNES SCHATZ**
Schweden 1919
von Mauritz Stiller
Begleitet von Neil Brand (Flügel)
und Günter A. Buchwald (Violine)

Vorfilm: **DAY-DREAMS**
Großbritannien 1928
von Ivor Montagu
Begleitet von Neil Brand (Flügel)

Dienstag, 14.8.2001

21.15 **DIE EHE IM KREISE**
USA 1924
von Ernst Lubitsch
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Vorfilm: **ALS ICH TOT WAR**
Deutschland 1916
von Ernst Lubitsch
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

Mittwoch, 15.8.2001

21.15 **NATHAN DER WEISE**
Deutschland 1922
von Manfred Noa
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Vorfilm: **JEWISH PRUDENCE**
USA 1927
von Leo McCarey
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

Donnerstag, 16.8.2001

21.15 **DER SECHSTE SINN**
Spanien 1929
von Nemesio M. Sobrevila
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

SHERLOCK JR.
USA 1924
von Buster Keaton
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Offizielle Festivalkneipe des 17. Bonner Sommerkinos



Pizza & Pasta bis in die Puppen

täglich von 20.00 bis 5.00 Uhr
Küche bis 4.30 Uhr • Alle Speisen auch zum Mitnehmen
Rheingasse 14 • 53113 Bonn • Tel. 02 28 / 63 49 87

Programm

Freitag, 17.8.2001

21.15 DER MANN MIT DER KAMERA

UdSSR 1929
von Dziga Vertov
Begleitet von
Jürgen Kurz (präparierter Flügel)

23.00 IN JEDEM HAFEN EINE BRAUT

USA 1928
von Howard Hawks
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Samstag, 18.8.2001

16.00 DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG

Brotfabrik

Deutschland 1928
von Rolf Raffé

21.15 ZEICHENTRICKFILM-KLASSIKER I

USA/ Frankreich/ Deutschland 1908-1927

THE MAGIC FOUNTAIN PEN
von James Stuart Blackton

UN DRAME CHEZ LES FANTOCHES
von Emile Cohl

HOW A MOSQUITO OPERATES
von Winsor McCay

DER CAPTAIN DISCOVERS DER NORTH POLE
von Gregory La Cava

DIAGONALSINFONIE
von Viking Eggeling

KATS IS KATS
von Gregory La Cava

OPUS II-IV
von Walter Ruttmann

MODELING
von Dave Fleischer

DER SIEGER
von Walter Ruttmann

ALICE SOLVES THE PUZZLE
von Walt Disney

FILMSTUDIE
von Hans Richter

R-1. EIN FORMSPIEL
von Oskar Fischinger

Musikkompositionen von
Helga Pogatschar, Alexander Zimmermann,
Ulrich Bassenge, Andy Schmidt, Bernhard
Weidner, Ernst Horn und Diana Boskovic

23.00 ZEICHENTRICKFILM-KLASSIKER II

USA 1923-1926

COLONEL HEEZA LIAR IN THE
AFRICAN JUNGLES
von Walter Lantz

THE GIANT KILLER
von Walter Lantz

DINKY DOODLE IN LOST AND FOUND
von Walter Lantz

LITTLE RED RIDING HOOD
von Walter Lantz

PETER PAN HANDLED
von Walter Lantz

ROBINSON CRUSOE
von Walter Lantz

Begleitet von
Jürgen Kurz (präparierter Flügel)

Sonntag, 19.8.2001

16.00 TABU

Brotfabrik

USA 1931
von Friedrich Wilhelm Murnau
Movietone-Musikfassung von
Hugo Riesenfeld

21.15 DIE LEUCHE ASIENS

Indien 1925

von Franz Osten
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Vorfilm: DIE ENTDECKUNG DES NORDPOLS

Frankreich 1912

von Georges Méliès
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)



Autovermietung

Preiswert umziehen ab

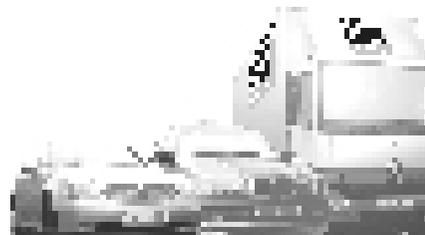
45,-
/ Tag

53121 Bonn

Usterer Weg 1049 53121

Tel. 0228 / 9 87 93 10

Fax 0228 / 9 30 13 20



www.cc-raule.de

rentabo

BONNER KINEMATHEK

kino in der

brotfabrik



AUCH BEI UNS ZU BUCHEN:
STUMMFILM WINGS MIT LIVE-VERTONUNG VON DJ TRICKY CRIS

Wir zeigen, verleihen und archivieren:

Aktuelle Filme aus aller Welt
in ungekürzten Originalfassungen,
Stummfilmkomödien, Klassiker der Filmgeschichte,
3D-Filme, Farbfilme aus der Frühgeschichte des Films,
Deutsches Nachkriegskino, Horrorfilmklassiker,
Frühwerke bedeutender Regisseure,
Musicals, Kinderfilme u.v.m.

BONNER KINEMATHEK • Kino in der Brotfabrik

Kreuzstr. 16 • 53225 Bonn-Beuel

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

Internet: www.bonnerkinemathek.de

Kartenvorbestellungen Tel.: 02 28 / 47 84 89

Anzeige
CAFE KUNSTMUSEUM
(Film)

Programm Filmmuseum München

Freitag, 31.8.2001

20.30 **DER KUSS**
USA 1929
von Jacques Feyder
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Vorfilm: **DER SECHSTE SINN**
Spanien 1929
von Nemesio M. Sobrevila
Begleitet von Joachim Bärenz (Flügel)

Samstag, 1.9.2001

20.30 **DIE EHE IM KREISE**
USA 1924
von Ernst Lubitsch
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)
und Sabrina Zimmermann (Violine)

Vorfilm: **ALS ICH TOT WAR**
Deutschland 1916
von Ernst Lubitsch
Begleitet von
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

Sonntag, 2.9.2001

20.30 **DRESSED TO KILL**
USA 1928
von Irving Cummings
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

Vorfilme **DIE ENTDECKUNG
DES NORDPOLS**
Frankreich 1912
von Georges Méliès
**COLONEL HEEZA LIAR
IN THE AFRICAN JUNGLES**
USA 1923
von Walter Lantz
Begleitet von
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)



Abendhaus der Kunstausstellungen
Filmmuseum München



21.07
19.00

KÜLN, Friedrichstr. 104-106, 50670 Köln

Cesaria Evora

02.109
19.00

BONN, Museumpark
DW-Walbrunn-Knecht mit

Manu Dibango

Mardi Gras RR, Zucco 103 & Hantel

PIANO RUMLER

MUSIKFILM...

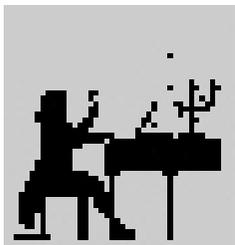


ETERNA
KONZERN



YAMAHA

VIRBADI
MUSIC GROUP
MULTIMEDIA
INTERACTIVE
TECHNOLOGY



11257 Wien - Salzburg - Innsbruck - Bielefeld 178 - Tel. 06200 4896-00

Anzeige NEUMANN (Film)

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 Motivkompilationen verwendet. Den Eröffnungsfilm begleitet er gemeinsam mit der Schlagzeugin **Anja Wegmann**, die an der Niederrheinischen Musikschule der Stadt Duisburg unterrichtet und seit 1998 Mitglied in Christian Roderburgs Düsseldorfer Schlagzeugensemble ist.

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).



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.

→ August 2001

- Do 16.8. 20 h **African Dance Party**
Mabulu: Rap from Mozambique
- Fr 31.8. 20 h **Donald Holtermanns & Global Drummers**

15 Jahre Brotfabrik

1.-30. September 2001

- Sa 1.9. 20 h **Weltmusik: Mongolei**
Urna & Company
- Sa 8.9.+So 9.9. **Geburtstagswochenende mit Lesung, Kino, Musik, Ausstellung, Party,...**
- Sa 8.9. 20 h **Puppentheater der Stadt Halle**
Das Bildnis des Dorian Gray
- So 9.9. 15 h **Puppentheater der Stadt Halle**
Lenchens Geheimnis
- Sa 15.+So 16.9. 20 h **Agora Theater: Irgendwo**
- Mi 19.-So 23.9. **Meeting Neuer Tanz**
Chris Ho Chau Wah, Chun Hsien Wu & Chrystel Guillebeaud, Company Toothpick, Ingo Reulecke, Rodolpho Leoni, Sabine Seume
- Eröffnung der Dauerinstallation von Lars-Ulrich Schnackenberg**
- Mi 26.-So 30.9. **Kinder- und Jugendtheaterfestival »Spielarten«**
Theater mini-art, Reibekuchen Theater, Theater Ömmes & Oimel, Töfte Theater

Informationen: **brotfabrik**, Kreuzstr. 16, 53225 Bonn, Tel.: 0228 / 42 13 10, www.brotfabrik-bonn.de
Kartenvorbestellung: Tel.: 02 28 / 42 13 10, Vorverkauf: Mo-Fr 16-19 h (im Foyer der Brotfabrik) und bei der Buchhandlung Bouvier, Am Hof 32, 53111 Bonn.

LOFT

Öffnungszeiten:
bis 18. August
mo-fr 11.30-14 h

Öffnungszeiten:
ab 18. August
mo-fr 11.30-14 h
18-1 h
sa + so 18-1 h
Küche 18-23.30 h

In der Brotfabrik · Kreuzstrasse 16 · 53225 Bonn-Beuel
Tel.: 02 28 / 4 222 777 · www.bonner-loft.de

Die Musiker



Jürgen Kurz, langjähriger Korrepetitor am Berliner Ensemble, Schillertheater und Deutschen Theater Berlin, widmet sich seit zehn Jahren verstärkt der Komposition und Improvisation zu Theaterstücken und Stummfilmen. Insbesondere den Filmen von Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau und dem sowjetischen Stummfilm fühlt er sich verbunden.

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 zahlreiche Einspielungen fürs Fernsehen gemacht. **Sabrina Zimmermann** (Violine), Preisträgerin von internationalen Wettbewerben, tritt erfolgreich mit ihrem eigenen Ensemble auf und begleitet ihren Vater bei Stummfilmen.



Helga Pogatschar ist freischaffende Komponistin in den Bereichen Neue Musik, Theater, Hörspiel, Film und Fernsehen und arbeitet als Dozentin an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. »mars – ein requiem« und »titus trash tatar« erschienen bei chrom records auf CD. In gemeinschaftlicher Arbeit mit den Komponisten **Ullrich Bassenge**, **Diana Boskovic**, **Ernst Horn**, **Andy Schmidt**, **Bernd Weidner** und **Alexander Zimmermann** entstanden bisher zwei abendfüllende Programme mit Kompositionen zu kurzen Stummfilmen, die im Filmmuseum München erfolgreich vorgeführt wurden.

**METROPOLIS**

Deutschland 1926
 Regie: Fritz Lang
 Drehbuch: Thea von Harbou
 Kamera: Karl Freund,
 Günther Rittau
 Darsteller: Gustav Fröhlich,
 Brigitte Helm, Rudolf Klein-
 Rogge, Alfred Abel, Heinrich
 George, Theodor Loos, Erwin
 Biswanger, Olaf Storm
 Produktion:
 Universum-Film AG, Berlin
 Premiere: 10.1.1927 (Berlin)
 Archiv: Friedrich Wilhelm
 Murnau Stiftung,
 Wiesbaden
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 3.341 Meter,
 146 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

METROPOLIS

METROPOLIS ist nicht *ein* Film. METROPOLIS sind *zwei* Filme, Bauch an Bauch aneinanderklebend, aber mit verschiedenen geistigen Beweggründen von extremer Widersprüchlichkeit. Wer das Kino als zurückhaltenden Geschichtenerzähler sieht, wird bei METROPOLIS eine schwere Enttäuschung erleben. Was uns hier erzählt wird, ist trivial, schwülstig, schwerfällig und von überkommenem Romantizismus. Wenn wir aber der Story den Aspekt der »plastischen Photogenie« vorziehen, wird METROPOLIS all unsere Erwartungen übertreffen und uns als das herrlichste Bilderbuch begeistern, das man sich nur ausmalen kann.

Stellen wir uns also zwei entgegengesetzte Elemente vor, das erste – man könnte es rein lyrisch bezeichnen – ist hervorragend, das andere – anekdotisch oder menschlich – wirkt irritierend. Beide zusammen, gleichzeitig oder im Wechsel, bilden die jüngste Schöpfung Fritz Langs.

Der Film METROPOLIS sollte, wie eine Kathedrale, anonym sein. Menschen aus allen Klassen, Künstler aus allen Bereichen haben beigetragen zur Errichtung dieser gewaltigen Kathedrale des modernen Kinos. Alle Kunstgewerbe, alle Techniker, Massen, Akteure, Drehbuchschreiber; Karl Freund, das As unter den deutschen Kameramännern und mit ihm eine Pleiade von Mitarbeitern; Bildhauer, Ruttman, der Schöpfer des »absoluten Films«. An der Spitze der Architekten Otto Hunte, ihm und Ruttman verdanken wir im Grund die gelungensten »Visualisierungen« von METROPOLIS. Der Bühnenbildner, das letzte Vermächtnis des Theaters ans Kino, spielt hier kaum eine Rolle. An die Stelle des Bühnenbildners tritt von nun an und für immer der Architekt. Das Kino

wird den kühnsten Träumen der Architektur als treuer Dolmetscher dienen.

Was für eine begeisternde Symphonie der Bewegung! Das gesamte Kristallwerk der ganzen Welt, romantisch in Reflexe zerlegt, versammelt sich in diesen modernen Kanon des Kinos. Das lebhafteste Funkeln des Stahls, das rhythmische Ineinander von Rädern, Kolben und bislang noch nie geschaffenen Formen: welch herrliche Ode, welch völlig neue Poesie für unsere Augen. Durch ein Wunder verwandeln Physik und Chemie sich in Rhythmik. Kein einziger statischer Moment! Sogar die Zwischentitel, wie sie steigen und fallen, sich bald in Licht auflösen oder im Schatten verschwinden, verschmelzen mit der gesamten Bewegung: auch sie werden schließlich Bilder.

Otto Hunte überwältigt uns mit seiner großartigen Vision der Stadt des Jahres 2000. Sie mag falsch, ja sogar altmodisch sein, wenn man die neuesten Theorien über die Stadt der Zukunft in Betracht zieht; aber unter dem Gesichtspunkt der Photogenie finden ihre emotionelle Kraft, ihre neuartige und überraschende Schönheit nicht ihresgleichen, technisch so perfekt, daß sie einer längeren Überprüfung standhalten könnte, ohne daß man auch nur einen Augenblick das Modell ahnen würde.

METROPOLIS hat zehn Millionen Goldmark gekostet; an die 40.000 Menschen, Schauspieler wie Statisten, haben daran mitgewirkt. Die Länge des Films beträgt 5.000 Meter, aber insgesamt wurden fast zwei Millionen verbraucht. Am Premierentag in Berlin kostete der Sitzplatz 80 Goldmark. (Luis Buñuel, in: *La Gaceta Literaria, Madrid, 1.5.1927*)

Einzigartig an der Neubearbeitung des Films ist das technische Verfahren, das für die Umkopierung gewählt wurde. Statt auf fotografischem Wege ein Dupnegativ herzustellen, wurde das erhaltene Nitromaterial in 2K-Auflösung eingescannt und anschließend im Computer digital bearbeitet, wobei Beschädigungen wie Schrammen, Schmutz, Schichtverletzungen, Risse, aber auch Dichteschwankungen und Bildstandsfehler viel genauer retuschiert werden konnten, als das auf konventionellem Wege möglich gewesen wäre. Anschließend wurde ein Negativ auf Film ausbelichtet mit dem entscheidenden Vorteil, daß dieses neue Negativ gegenüber dem Original keinen Generationsverlust mehr aufweist, d.h. daß die davon gezogenen Kopien im Idealfall wieder so aussehen können wie ein 1927 direkt vom damals fabrikneuen Negativ gezogenen Positiv.

(Martin Koerber, in: *Metropolis, Murnau Stiftung & Transit Film, Berlin 2001*)

Vorfilm**ZWISCHEN MARS UND ERDE**

Deutschland 1925
 Regie: Dr. F. Möhl
 Drehbuch: Dr. F. Möhl
 Kamera: G. Weiß
 Trickzeichnung:
 Rudolph Pfenninger
 Produktion: Emelka Kultur-
 film GmbH, München
 Premiere: 30.4.1925
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 240 Meter,
 9 Minuten (24 B/s)
 Zwischentitel: deutsch





GEHEIMNISSE EINER SEELE

Deutschland 1926
 Regie: Georg Wilhelm Pabst
 Drehbuch: Colin Ross, Hans Neumann
 Kamera: Guido Seeber, Curt Oertel, Walter Robert Lach
 Darsteller: Werner Krauß, Ruth Weyher, Ilka Grüning, Renate Brausewetter, Jack Trevor, Pawel Pawlow
 Produktion: Neumann-Film-Produktion GmbH, Berlin
 Premiere: 24.3.1926 (Berlin)
 Archiv: Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 1.712 Meter, 75 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

GEHEIMNISSE EINER SEELE

Nicht nur ein geschickter, sondern ein bleibender Film, dieses psychoanalytische Kammerstück. Ein Kulturfilm, der ohne weiteres, ohne Begrenzung zum Spielfilm wird. Das ist sicher ein Verdienst des Regisseurs G. W. Pabst, der schon in zwei ausgezeichneten Filmen (DER SCHATZ, DIE FREUDLOSE GASSE) künstlerische Fähigkeiten bewiesen hat. Es wird unter der wissenschaftlichen Mitarbeit des verstorbenen Dr. Abraham und von Dr. Sachs ein Krankheitsfall in seinen Einzelheiten entwickelt. Genesis, Höhepunkt, Abklang eines seelischen Leidens werden dargestellt. Die Heilung aber bleibt nicht klar definiert, weil sie nicht bildlich übertragen werden kann.

Ganz anders aber ist das bei der Darstellung (und Wiederholung) des Traums, einem Hauptteil des Films. Der ist nicht nur technisch ausgezeichnet gemacht, sondern auch in der Komposition phantastisch, spannend und echt. Die Deutung, und das ist das Entscheidende, erfolgt filmisch, die Deutung ergibt sich aus den Vorgängen. Die Bilder dieses Traumes sind bannend, sind überzeugend, sind natürlich. (Rolf Nümberger, in: *Neue Berliner Zeitung*, 25.3.1926)

Die verhaltene Erregung des Ganzen, die der Regisseur G. W. Pabst vortrefflich meistert, die grandiose Eindringlichkeit des hier unersetzlichen Schauspielers Werner Krauß und die schlechthin herrliche, einfallsreiche Photographie machen ein großes Kunstwerk aus Traum, Manie, Not und Erlösung – ein großes Kunstwerk aus einer psychiatrischen Krankengeschichte. Unglücklicherweise hat sich aber ein Mitarbeiter eingemischt, der bei diesem Film in letzter Minute noch vie-

les verdorben hat: die Filmzensur. Nun steht und fällt die Freudsche Lehre mit der Bedeutung ihrer Sexualtheorien. Und die Freudsche Lehre darf in Büchern verbreitet, in Vorträgen erläutert und sogar in Witzen vermischt werden: Aber über den Film hat die Zensur Gott sei Dank noch genug Gewalt, um zu verhindern, daß mit seiner Hilfe eine Theorie allgemein verbreitet wird, die allerdings das ganze Dasein einer Zensur als höchst traurigen Verdrängungsvorgang erläutern würde.

(Axel Eggebrecht, in: *Die Literarische Welt* Nr. 15/1926)

Indes ist es vor allem Pabst gewesen, der sich in einem Film aller jener Errungenschaften bemächtigt hat, die ihm der Expressionismus als Erbe bot. In den GEHEIMNISSEN EINER SEELE sucht er das traditionelle Verfahren zu transponieren. Neben süßlich anmutenden Traumvisionen im Öldruckstil und anderen, in denen ein neutraler weißer Hintergrund wie im »absoluten Film« die Realität mit ihren Beziehungen aufhebt, neben den Simultaneindrücke wiedergebenden Einblendungen, Überblendungen, wie sie französische Avantgardisten verwerten, verwendet Pabst Visionen, die ihm allein der deutsche Expressionismus vermitteln konnte. Er hat hier die Möglichkeit gefunden, Personen und Objekten ein leuchtendes Relief, eine Art von Aura, phosphoreszierende Konturen zu geben, architektonische Perspektiven zu verzerren, ihre Proportionen zu übersteigern und sie so zu den seltsamsten Gebilden umzuformen.

(Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*, *Kommunales Kino Frankfurt* 1975)



THE KISS

USA 1929
 Regie: Jacques Feyder
 Drehbuch: Hans Kräly (= Kräly), Jacques Feyder, nach einer Story von George M. Saville
 Kamera: William Daniels
 Darsteller: Greta Garbo, Conrad Nagel, Lew Ayres, Andres Randolph, Holmes Herbert, George Davis
 Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures
 Premiere: 15.11.1929
 Archiv: Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 1.635 Meter, 65 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

DER KUSS

Greta Garbo ist die letzte Bastion des Stummfilms, die letzte Hoffnung all jener, die Filme lieber stumm mögen. Erneut spielt sie eine dieser mysteriösen Frauen, deren Herz kein Mann je wirklich ergründen kann, weder ihr Liebhaber, noch ihr Ehemann, noch der grüne Schuljunge, dessen erster tollpatschiger Kuß die Katastrophe heraufbeschwört. Lew Ayres spielt diesen verliebten Jungen so glaubhaft, daß man angesichts seiner Demonstration jugendlicher Leidenschaft fast peinlich berührt ist.

Das Geheimnis um Miss Garbos Ausstrahlung bleibt auch in diesem Film intakt. Trotz der undankbaren Geschichte und trotz ihres beharrlichen Schweigens in unserer heutigen Tonfilmzeit wäre ich sogar bereit, mein Ticket für einen Garbo-Film selber zu zahlen – was das größte Kompliment ist, das ein Filmkritiker überhaupt machen kann! (Motion Picture, Januar 1930)

Die schwedische Circe trägt diese mittelmäßige Geschichte auf ihren großartigen Schultern und macht schon allein dadurch DEN KUSS sehenswert. Neben Greta das Interessanteste ist das Leinwanddebüt des jungen Lew Ayres, dessen Sexappeal eine wahre Entdeckung ist. (Screenland, 1929)

Auch wenn der Name des Stars im Vorspann zehnmal größer ist als der ihrer Partner, ist DER KUSS weniger ein Garbo-Film als ein Film von Jacques Feyder. Vielleicht zum ersten Mal seit ihrem amerikanischen Debüt hatte Garbo wieder Räume zu durchschreiten und Einstellungen auszufüllen, die ihre

Daseinsberechtigung nicht allein durch ihre körperliche Präsenz erhielten. Das Ergebnis ist recht interessant: Unter Garbos amerikanischen Filmen mag DER KUSS zwar weder der unvergeßlichste, noch der glamouröseste, noch der lustigste sein, in bezug auf die Intelligenz seiner Regie und seinen formalen Erfindungsreichtum ist er aber der beste.

Ein bizarrer Film, der mit französischer Unbekümmertheit von Heiterkeit in Tragik umschlägt, eine leicht hingeworfene Geschichte mit einer erstaunlich freien Moral: Es gibt einen Schuß, einen Toten und einen Prozeß, und die Mörderin wird wegen Notwehr freigesprochen. Kurz vor Beginn der Hays Ära war es für lange Zeit das letzte Mal, daß das amerikanische Kino einen solchen Regelverstoß zuließ.

Feyder findet für Garbo eine ironischere Haltung, er überläßt sie kaum dem narzißtischen Strudel ihrer langen Großaufnahmen, sondern versucht, in anderen Formen oder Gesichtern mögliche Gegengewichte zu ihrem Antlitz zu finden: Die erste Sequenz im Museum ist wie eine Studie der Perspektiven und der minimalen Bewegungen ihres Hauptes sowie ihres ungeduldig schmachtdenen Liebhabers Conrad Nagel. Aber Feyder ist auch Meister narzißtischer Inszenierungen. Nur einmal dürfen wir Garbo direkt in die Augen schauen, in einer Großaufnahme, die die gesamte Leinwand ausfüllt, und zu unserer Überraschung entdecken wir, daß sie es ist, die uns anschaut, aber nur für einen Moment, dann fährt die Kamera zurück und zeigt uns, daß sie sich in Wirklichkeit im Spiegel betrachtet.

(Paola Cristalli, in: *Cinegrafie n°10*, *Cineteca del Comune di Bologna*, 1997)

**DRESSED TO KILL**

USA 1928
 Regie: Irving Cummings
 Drehbuch: Howard Estabrook, Malcolm Stuart Boylan, nach einer Story von William M. Conselman
 Kamera: Conrad Wells
 Darsteller: Edmund Lowe, Mary Astor, Ben Bard, Robert Perry, Joe Brown, Tom Dugan, John Kelly
 Produktion:
 Fox Film Corporation
 Premiere: 18.3.1928
 Archiv: Museum of Modern Art, New York
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 1.928 Meter,
 77 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DRESSED TO KILL

DRESSED TO KILL ist ein Film von ganz eigenem Witz. Er trug wesentlich dazu bei, die Gangstersprache zu popularisieren und prägte das Bild des gepflegten, humorvollen Gangsters, der Gewalt verachtet, nicht jedoch davor zurückschreckt, sich ihrer bei Bedarf zu bedienen. Mileaway Barry, Gangsterboß und Leiter einer Flüsterkneipe, lebt in geschmackvoller Umgebung und scheint ein vollkommen normales und glückliches Verbrecherleben zu führen – so als wäre Kriminalität nur eines der Symptome des durch die absurde Prohibition verschärften wirtschaftlichen Überflusses. Das Motto seiner Gang lautet: »Jeder hat ein Recht auf Leben, außer Spitzel.« Wie dieses Motto in die Tat umgesetzt wird, erleben wir, wenn der in der Kneipe als Kellner arbeitende Polizeispitzel ins Büro gerufen wird und die Gangster in ihren makellosen Anzügen die Tür hinter ihm schließen. Ihm wird ein Whisky angeboten: »Nimm 'ne kleine Stärkung, du kannst jetzt der Welt Lebewohl sagen«, eine Rauchwolke steigt zwischen den Männern auf und es folgt ein rascher Schnitt auf das schnell und laut spielende Orchester, das den Schuß überdeckt, während die Paare die Tanzfläche erobern. Zwei Welten bestehen in der Harmonie von Angebot und Nachfrage nebeneinander, doch wer das unverzeihliche Verbrechen begeht, in beiden leben zu wollen, wird mit dem sofortigen Tode bestraft. (Carlos Clarens: *Crime Movies From Griffith to the Godfather and Beyond*, Martin Secker & Warburg Ltd., London 1980)

Ein glänzender Gangsterfilm, der hält, was sein Titel verspricht. Die Schurken, die sich hier mit Mord und Raub befassen, legen großen Wert auf ihre äußere Erscheinung und be-

weisen zudem großes Geschick in der Ausführung ihrer ruchlosen Taten. Diese bösen Jungs begeben sich in glitzernden Autos zu ihren Arbeitsterminen, für die sie tadellose Smokings und sogar seidene Hüte tragen. An ihrem Zielort angekommen, schlagen sie einfach den Mantelkragen hoch und tauschen ihren Hut gegen eine einfache und bequemere Kappe. Ist der Safe geplündert, flitzen sie zu ihren Autos zurück, verstecken die Kappen und brausen davon, wobei sie mit dem ihnen eigenen Humor zu den herbeieilenden Polizisten bemerken: »Es scheint in der Gegend einen Einbruch gegeben zu haben...« (The New York Times, 12.3.1928)

Der Film vermeidet die üblichen Stereotypen des Gangsterfilms. So entpuppt sich die Heldin nicht als Polizistin, sondern als ein Mädchen, das hinter dem Geld her ist, für dessen Diebstahl ihr Liebster unschuldig hinter Gitter mußte. Und die Verbrechen der Gang werden immer elegant und stilvoll ausgeführt, wie Symphonien sozialer Anmut, was ihnen eine entwaffnende Attraktivität verleiht. Selbst am Ende, wenn der gepflegte Gangsterboß sich dem Maschinengewehrfeuer stellt, um sich für das Mädchen, in das er sich natürlich verliebt hat, zu opfern, geschieht das mit derselben Nonchalance: seine tadellose Figur in dem makellosen Anzug fällt vor einer Reklamewand, auf der steht: »Du kannst nicht gewinnen.« Viele werden diesen Film mehr als einmal sehen wollen; er gefällt – und zwar besonders den Männern und der Jugend. (Variety, 14.3.1928)

**HIGH TREASON**

Großbritannien 1929
 Regie: Maurice Elvey
 Drehbuch: L'Estrange Fawcett, nach dem Schauspiel von Noel Pemberton-Billing
 Kamera: Percy Strong
 Darsteller: Jameson Thomas, Benita Hume, Basil Gill, Humberston Wright, Henry Vibart, James Carew, Hayford Hobbs, Milton Rosmer
 Produktion: Gaumont British Picture Corporation, London
 Premiere: Oktober 1929
 Archiv: National Film & Television Archive, London
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.055 Meter,
 82 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

HOCHVERRAT

HIGH TREASON zeigt solche aufregenden wissenschaftlichen Entwicklungen wie Frauenmode, die man in 10 Jahren tragen wird, Telefone, bei denen man sein Gegenüber im Monitor sehen kann, Dächer in London, auf denen Helikopter landen können, elektrische Nachrichtenbildschirme, die die Zeitung ersetzen, Frauen, die zum Kriegsdienst eingezogen werden, einen Zug, der England durch einen Tunnel mit dem Festland verbindet, kurzum: alles, was triviale Science Fiction sich ausdenken kann.

Der Film hat keine gute Geschichte, aber einen guten Höhepunkt. Diese Szene zeigt einen Mann, der über Rundfunk eine Kriegserklärung gegenüber der Welt verlesen will und der niedergeschossen wird von einer Friedenskämpferin, die stattdessen einen Friedensaufruf verkündet. Um dieses Ereignis herum baut Elvey seinen Film auf und schuf den besten europäischen Unterhaltungsfilm seit METROPOLIS. Dies ist natürlich etwas übertrieben, doch mit einigen Kürzungen, die die letzten 10 Minuten straffen, kann HIGH TREASON ein guter Unterhaltungsfilm werden, den man entweder liebt oder haßt, den aber jeder gesehen haben muß. (Variety, 2.10.1929)

Basierend auf einem wenig erfolgreichen Bühnenstück von Noel Pemberton-Billing, der auch die Verfilmung finanzierte, war HIGH TREASON der sehr kuriose Versuch, ein englisches Pendant zu Fritz Langs METROPOLIS zu schaffen. Der Filmkritiker und Filmemacher Paul Rotha sah in dem Film völlig zu Recht einen Beweis, wie »billig eine englische Produktion

dieser Art aussehe« und nannte all das, was die anderen Kritiker hervorhoben, fades »Kunstgewerbe«.

Die Geschichte spielt im Jahr 1940 und zeigt London als einen Großstadtdschungel, in dem Flugzeuge auf Wolkenkratzern landen und starten, neben denen die St. Paul's Cathedral winzig wirkt. Ein voll funktionsfähiger Tunnel verbindet England mit dem Festland, zusammen bildet man die Vereinigten Staaten von Europa. Radio und Fernsehen haben Zeitungen und andere Printmedien verdrängt. Die Handlung zeichnet sich durch politische Naivität und schlichte Albernheit aus, die eine erschreckende Ignoranz gegenüber den politischen Entwicklungen in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen verrät – auch wenn man im Nachhinein einige erstaunliche Ähnlichkeiten mit der Situation in den 80er Jahren entdecken kann. Erzählt wird die Geschichte von der Konfrontation zweier Machtblöcke, den Vereinigten Staaten von Amerika und den Vereinigten Staaten von Europa, die am Rande eines Krieges stehen. Eine Friedensliga mit Tausenden von Anhängern versucht die beiden Regierungen daran zu hindern, die Welt in einen katastrophalen Krieg zu stürzen.

Die Lösung, die der Film anbietet – und die ganz im Widerspruch zu seiner humanistischen Grundhaltung steht –, besagt, daß man den Konflikt zwischen den beiden Machtblöcken nur dadurch stoppen kann, daß man einen der Führer tötet. So bringt die Friedensliga den Führer der Vereinigten Staaten von Europa um. Man sollte nicht vergessen zu erwähnen, daß die Liga aus lauter »Friedensfrauen« besteht... (Phil Hardy (Hg.): *The Aurum Film Encyclopedia Science Fiction*, Aurum Press, London 1984)

**BIG RED RIDING HOOD**

USA 1925

Regie: Leo McCarey
 Kamera: Len Powers
 Darsteller: Charley Chase, Martha Sleeper, Helen Gilmore, Leo Willis, Jack Ackroyd, Jack O'Brien, Richard Daniels, Dick Gilbert, Charlie Hall
 Produktion: Hal Roach
 Copyright: 26.4.1925
 Archiv: Bonner Kinemathek
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 264 Meter,
 12 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

BIG RED RIDING HOOD

Der Einfluß von Charley Chase (1893–1940) auf die moderne Filmkomödie kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Geboren als Charles Parrott stand Chase schon als Jugendlicher auf der Bühne, als Musiker und Vaudeville-Darsteller. Zum Film kam er 1913 zunächst als Darsteller, doch er strebte schon früh eine Karriere als Regisseur und Produktionsleiter an. Als er 1924 – gegen seinen Willen – wieder als Schauspieler vor die Kamera sollte, legte er sich das Pseudonym Charley Chase zu, um unter seinem richtigen Namen parallel immer noch als Regisseur arbeiten zu können. In enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur Leo McCarey entstanden zwischen 1924 und 1926 Kurzkomödien, die sorgfältig durchkonstruierte Geschichten zur Grundlage haben und von Situationskomik leben. Chase galt im Studio als Workaholic und Alleskönner, dem Hal Roach gerne Regieanfänger zuteilte, die Chase dann ausbilden durfte. Regisseur Leo McCarey hat immer wieder betont, daß er alles, was er könne, von Chase gelernt habe. Als Chase bemerkte, daß alle talentierten Mitarbeiter aus seinen Filmen ab 1927 von Hal Roach abgezogen wurden, um die erfolgreichen Laurel & Hardy-Filme zu fördern, kündigte er. Erst die totale künstlerische Kontrolle über seine Filme bewegte ihn zur Rückkehr ins Studio, wo er alle seine nicht weniger erfolgreichen Tonfilmkurzkomödien selbst inszenierte. Persönliche Probleme und die hohe Arbeitsbelastung waren wohl die Ursache für Chases Alkoholabhängigkeit, die zu starken Gesundheitsproblemen und schließlich zu seinem Tod führte. Insgesamt hat Chase in über 150 Kurzfilmen die Hauptrolle gespielt und bei über 200 Filmen Regie geführt. Insbesondere seine Stummfilme

nehmen zahlreiche Gags vorweg, die man in späteren Filmen mit Max Davidson, Laurel & Hardy oder den Marx Brothers wiederfindet. Die vom ihm kreierte Situationskomödie, die sich oft auf wenige Schauplätze begrenzt und komplizierte Verwicklungen auf die Spitze treibt, wirkt wie ein Modell späterer TV-Sitcoms, ohne daß diese in der Regel die Originalität der Chase-Filme auch nur annähernd erreichen. (Stefan Dröbner)

Charley trug in seinen Filmen kein besonderes Kostüm. Seine adrette Normalität wurde später von Schauspielern wie Cary Grant und James Stewart weiterverfolgt, und auch Steve Martin bleibt in seinen Komödien den Grundzügen der von Chase in den 20er Jahren etablierten Figur treu. Gleichwohl hat der Filmhistoriker Alfred Kerr unrecht, wenn er dem von Charley Chase verkörperten Normalbürger jede Poesie abspricht. Der stimmungsvolle Einakter BIG RED RIDING HOOD zeigt Charley bei der Lektüre eines Märchenbuches an einem Bücherstand. Offenbar ist der Buchhändler der Ansicht, man müsse Bücher erst kaufen und dann lesen, aber seine nette Gehilfin sieht das weniger streng. Sie hat ohnehin ein Auge auf Charley geworfen, der von der Markise aus per Fernglas die Lektüre fortsetzt, und blättert ihm hilfreich die Seiten um. Wann immer aber Charley die spannende Lektüre fortsetzt, tritt er in Traumsequenzen in Märchenkostümen auf und beweist so eine unerwartete Verwandlungsfähigkeit.

(Daniel Kothenschulte: *A Chase Odyssey, in: Film-Dienst 5/1996*)

**THE FARMER'S WIFE**

Großbritannien 1928

Regie: Alfred Hitchcock
 Drehbuch: Alfred Hitchcock, Eliot Stannard, nach dem Schauspiel von Eden Philpotts
 Kamera: Jack Cox
 Darsteller: Jameson Thomas, Lillian Hall-Davies, Maud Gill, Gordon Harker, Gibb McLaughlin, Louise Pounds
 Produktion: British International Pictures, London
 Premiere: März 1928
 Archiv: National Film & Television Archive, London
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.675 Meter,
 117 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DIE FRAU DES FARMERS

Aus der nicht sonderlich ansprechenden Geschichte machte Hitchcock einen urkomischen Film, der auch keine Angst vor leisen Tönen hat. Wenn man bedenkt, wie geschwätzig das Stück von Eden Philpotts ist, benutzt Hitchcock erstaunlich wenige Zwischentitel. Statt dessen fand Hitchcock mit seinem untrüglichen Erzählerinstinkt eine Bildersprache, in der Gefühle vermittelt werden. Ein am Sattel baumelnder Ring, dann ein Zwischenschnitt, und es erscheint das sehnsüchtige Gesicht eines Mannes (Mr. Sweetland): Aus dieser Gegenüberstellung lesen wir seine Gedanken (eine glückliche Ehe in der Vergangenheit und der Wunsch nach einer abermals glücklichen Heirat in der Zukunft), und wir sehen uns bestätigt an der Hochzeitstafel seiner Tochter, wo es Konfetti und Reis regnet, der dann aber eine Aufnahme von Sweetlands leerem Eßzimmer folgt.

In erster Linie jedoch ist THE FARMER'S WIFE eine Komödie, und das vergißt Hitchcock keine Sekunde. Ein offizielles Essen beispielsweise versinkt in einem Chaos, das Lewis Carroll würdig wäre – alles gerät aus den Fugen: Ein verheultes Küchenmädchen kann nicht verhindern, daß die Eiscrème schmilzt, die Kinder sind ein wahrer Wirbelwind der Verheerung, und eine stämmige Matrone versucht, sich in einem Rollstuhl, der einen eigenen Willen zu haben scheint, einen Weg durch den ganzen Tumult zu bahnen.

(Donald Spoto: *Alfred Hitchcock und seine Filme, Wilhelm Heyne Verlag, München 1999*)

Wer sich über die misogynen Tendenzen bei Hitchcock wunderte, muß sich nur mal diesen frühen Film ansehen: Hier ist

der Frauenhasser Hitchcock voll in seinem Element. All die Blondinen, die er später auf mehr oder minder subtile Weise terrorisiert, haben ihre Vorläuferinnen in den Weibern, über die er sich in THE FARMER'S WIFE ganz unverhohlen lustig macht. Wo Hitchcock später ernst machte, indem er Tippi Hedren von Vögeln attackieren oder Janet Leigh unter der Dusche hinmetzeln ließ, da machte er sich zu Stummfilmzeiten noch einen Spaß daraus, den Frauen eins auszuwischen. Und wie er später dann in MR. & MRS. SMITH (1940) bewies, ist an ihm möglicherweise ein richtig guter Komödienregisseur verlorengegangen.

In THE FARMER'S WIFE hat er jedenfalls noch frohgemut ein Bühnenstück für den Film adaptiert und dabei bewiesen, daß er dem Stummfilm Beine zu machen verstand. Die Geschichte kommt schnell zur Sache und macht es sich nicht unnötig schwer, indem sie die Untiefen der liebenden Seelen ausloten würde. Alles liegt also offen zutage, die Absichten, die Begierden, der Abscheu, die Gefühle. Ein Witwer – wie man sagt: in den besten Jahren – geht nach dem Tod seiner Frau auf Brautschau, stellt mit seiner Haushaltshilfe ganz pragmatisch eine Liste der Kandidatinnen auf, um nach einigen Abfahrten zu erkennen, daß das Glück so nah liegt.

Für die Romanze hat Hitchcock allerdings nicht unbedingt ein Händchen und zieht die Dinge unnötig in die Länge. Aber die Botschaft ist klar: Es gibt immer ein paar gute Gründe, sich an den Frauen zu rächen – besonders wenn die »pillowy women« so dick sind wie man selbst. (Michael Athen, in: *Lars-Olav Beier / Georg Seeblen (Hg.): Alfred Hitchcock, Bertz Verlag, Berlin 1999*)

**DAY-DREAMS**

Großbritannien 1928
 Regie: Ivor Montagu
 Drehbuch: Ivor Montagu,
 Frank Wells, Lionel Rich,
 nach einer Idee von
 H.G. Wells
 Kamera: Frederick A. Young
 Darsteller: Elsa Lanchester,
 Charles Laughton, Dorice
 Fordred, Marie Wright
 Produktion:
 Angle Pictures Ltd., London
 Premiere: 1928
 Archiv:
 National Film & Television
 Archive, London
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 631 Meter,
 25 Minuten (22 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DAY-DREAMS

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. 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, so daß keine weiteren Filme mehr gedreht werden konnten und Angle Pictures im März 1930 aufgelöst wurde.

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 erhielt 6 Schilling Gage für jeden Film – damals kannte man noch keine Probleme mit Gewerkschaften. Die Dreharbeiten dauerten drei Wochen. Wir waren alle Twens, einschließlich des Kameramanns Fred Young. Nachdem die drei Filme abge-

dreht 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 DAY-DREAMS spielt Elsa Lanchester ein Hausmädchen, deren Träume von den Geschichten ihres Freundes inspiriert werden, der ihr vom Aufstieg zu Ruhm und Reichtum der Assistentin einer Modemacherin erzählt, die das doppelte Glück hat, die Liebe eines reichen Gentleman zu gewinnen und von einem indischen Prinzen gekidnappt zu werden. Elsa lebt diese Abenteuer in ihren Träumen durch, während Charles Laughton in einer Doppelrolle zu sehen ist als der indische Prinz und als Zimmernachbar in dem Mietshaus, in dem Elsa wohnt. Der Film weist deutliche Einflüsse der deutschen und russischen Filme auf, die Montagu in der »Film Society« kennengelernt hatte. Die beschränkten Mittel, die ihm bei der Realisierung des Filmes zur Verfügung standen, weiß er mit viel Witz zu kompensieren.

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

**HERR ARNES PENGAR**

Schweden 1919
 Regie: Mauritz Stiller
 Drehbuch: Mauritz Stiller,
 Gustaf Molander, nach dem
 Roman von Selma Lagerlöf
 Kamera: Julius Jaenzon
 Darsteller: Hjalmar Selander,
 Richard Lund, Mary John-
 son, Concordia Selander,
 Wanda Rothgardt
 Produktion: Svenska
 Biografteatern, Stockholm
 Premiere: 22.9.1919
 Archiv: Svenska Filminstitutet,
 Stockholm
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 2.078 Meter,
 107 Minuten (17 B/s)
 Zwischentitel: schwedisch,
 mit deutscher Übersetzung

HERRN ARNES SCHATZ

Nur selten greifen Text und Bild so gut und sich gegenseitig weitertreibend ineinander wie in HERRN ARNES SCHATZ. In seiner Art ist der Film vorzüglich. Einmal durch die Art der Aufnahme, die mit großem Geschick den Rahmen abgrenzt und nur aufnimmt, was für die Wirkung notwendig ist, so dann, weil die Handlung gesund und folgerichtig aufgebaut wird, endlich, weil namentlich die weibliche Hauptfigur eine gänzlich unstartmäßige Erscheinung ist. Im Ganzen ist dies der schönste Film, den ich seit langer Zeit gesehen habe.

(Roland Schacht, in: *Das Blaue Heft Nr. 7/1921*)

Zwischen 1912 und 1919 hatte Mauritz Stiller sich als brillanter Regisseur von im städtischen Milieu spielenden Komödien einen Namen gemacht. Überraschenderweise wählte er im Jahre 1919 jedoch HERRN ARNES SCHATZ, eine der schönsten und pathetischsten historischen Erzählungen von Selma Lagerlöf als Stoff für seinen neuen Film. Indem er seine eigene expressive Komplexität mit dem ungewöhnlichen literarischen Stoff verband, bewies Stiller jenes Fingerspitzengefühl, das ihm die Tore Hollywoods erschloß.

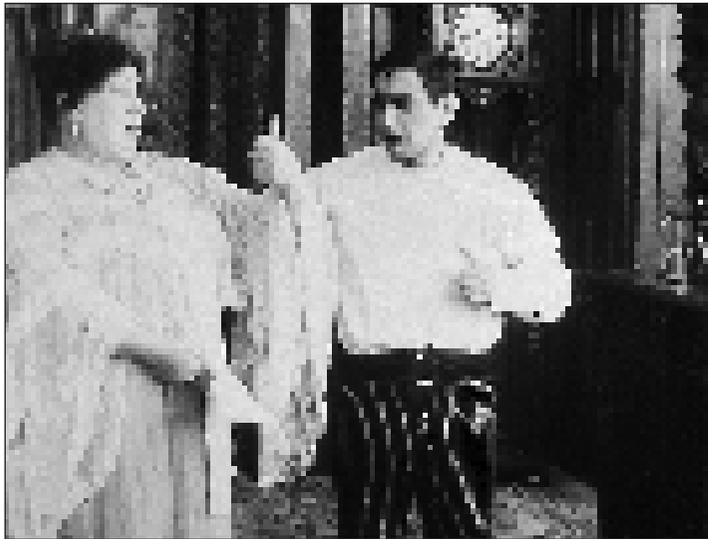
Stiller unterstrich die Lebendigkeit und die Dramatik der Handlung, jene psychologischen Elemente, die die Autorin glaubte, aus Respekt vor einer von ihr selbst geschaffenen Konvention verbergen oder abblenden zu müssen. Wahrscheinlich ist niemals sonst ein Film in einen so fruchtbaren, kreativen Dialog mit einem literarischen Text getreten.

(Andrea Martini, in: *Schiave bianche allo specchio: Le origine del cinema in Scandinavia (1986–1918)*, *Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1986*)

Stiller bettet die Geschichte von dem schönen schottischen Kapitän Sir John Archie und der Schwedin Elsalill in das Zeitbild der schwedischen Renaissance ein und stellt somit den gesellschaftlichen Bezug seiner Fabel her. Höhepunkt des Films ist die Szene, in der Sir John Archie und seine Kumpagne den ausgeraubten Hof in Salburg in Brand stecken und mit dem gestohlenen Kästchen, in dem das Kleinod (Herr Arnes Schatz) verborgen ist, fliehen. Vom benachbarten Hof, wo gerade ein Fest gefeiert wird, eilen die Leute zu Hilfe. Stiller verwendet hier Parallelmontage. Er zeigt die fliehenden Schotten, die mit ihren Schlitten auf dem zugefrorenen See dahinjagen, und die zu Hilfe eilenden Nachbarn.

Im tragischen Finale wird das Meer zum Mitwirkenden. Im kleinen Hafen von Marstrand liegt das Schiff, das die Schotten in ihre Heimat zurückbringen soll. Es ist aber von Eischollen eingekellt. Ungeduldig laufen die in kostbare Pelze gehüllten Schotten auf und ab und warten auf Tauwetter. Als die Situation bis zum Äußersten gespannt ist, weil sich die Naturkräfte nicht bezwingen lassen, verbreitet sich in der Stadt die Nachricht, daß die Verbrecher fliehen wollen. Im Kampf mit der Stadtwache kommt Elsalill ums Leben und Sir John Archie wird gefangengenommen. Ein langer Zug graugekleideter Frauen kommt auf das Schiff, um den Leichnam Elsalills entgegenzunehmen. Dann kommt das Meer in Bewegung, das Eis birst, und das besetzte Schiff beginnt sich zu bewegen. Zu spät hatte sich das schweigende, unheilvolle Meer gemeldet.

(Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films – Band 1: 1895–1928*, Henschelverlag, Berlin 1984)

**ALS ICH TOT WAR**

Deutschland 1916
 Regie: Ernst Lubitsch
 Drehbuch: Ernst Lubitsch
 Darsteller: Ernst Lubitsch,
 Louise Scheurich, Helene
 Voss, Julius Falkenstein
 Produktion:
 Projektions-AG Union, Berlin
 Premiere: 25.2.1916 (Berlin)
 Archiv:
 Slovenska Kinoteka,
 Ljubljana
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 761 Meter,
 37 Minuten (18 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

ALS ICH TOT WAR

»Like every comedian, I longed to play a straight leading man, a sort of a 'bon vivant' role. So together with my collaborators, I wrote a screenplay, called ALS ICH TOT WAR. This picture was a complete failure as the audiences were unwilling to accept me as a straight leading man.« (Ernst Lubitsch, 1947)

Seltsam, daß Lubitsch sich seiner Hauptrolle als der eines *straight leading man* erinnert. Wohl spielt er einen »Bonvivant« – trotz des Protests von »Ehefrau Paula« (Louise Scheurich) und »Schwiegermutter« (Helene Voss) sucht er am ersten Abend der Filmhandlung seinen geliebten Schachclub auf und bleibt da bis spät in die Nacht. Die Vergegenwärtigung dieser Herrengesellschaft, die karikierende Beschreibung männlicher Wichtigtuerei ist tatsächlich ein Schritt hinaus über die Situationskomik der von Carl Wilhelm inszenierten frühen Lubitsch-Filme, wohl auch seiner eigenen, verlorenen Einakter. Aber spätestens mit der Rückkehr des jungen Ehemannes ins »traute Heim« – die Schwiegermutter hat die Kette an der Wohnungstür vorgelegt und zwingt ihn, auf der Treppe zu nächtigen – kommt die alte Schwankkomik wieder zum Zuge. »Ein famoses Lustspiel« nennt das Wiener Fachblatt *Kinematographische Rundschau* den Film, und von seinem Hauptdarsteller sagt es: »Lubitsch gibt diese Rolle in so urdrolliger Weise, daß man faktisch aus dem Lachen nicht herauskommt.«

Von anderen Hauptrollen Lubitschs unterscheidet sich dieses Bonvivants am ehesten dadurch, daß sie nicht ausdrücklich als jüdisch charakterisiert ist. Lubitsch heißt hier nicht »Moritz Abramowsky«, »Siegfried Lachmann«,

»Sally Pinkus« oder schlicht »Sally«, sondern »Ernst Lubitsch«. Der aus dem Haus vertriebene und daraufhin angeblich aus dem Leben geschiedene Ehemann Lubitsch verdingt sich auf eine Anzeige hin als Diener bei Frau und Schwiegermutter. Wie »Ernst«, der Held des Films, des Bonvivant-Lebens überdrüssig wird – Zwischentitel: »Viel Zweck hat das Bummeln eigentlich nicht« –, so läßt der Schauspieler Lubitsch, wenn er den »Bonvivant« sich als »Diener« maskieren läßt, wieder den jederzeit zu Streichen aufgelegten »Sally« heraus – wenn er etwa dem bei seiner »Witwe« um seine Nachfolge bemühten Julius Falkenstein den Appetit an der Suppe verdirbt, indem er ein Loch in den Löffel bohrt. Der Weg zur *sophistication* der Hollywoodkomödien ist von hier aus noch weit.

Die erhaltene und auf Sicherheitsfilm umkopierte Version von ALS ICH TOT WAR weist nur wenige Lücken auf. Es fehlt ein kurzes Stück im ersten Akt: Der Ehemann hat sich, als er die Wohnungstür verschlossen findet, ausgezogen und auf der Treppe zur Ruhe gelegt. Als er aufwacht – das fehlt –, sind seine Kleider weg; beim Anblick des Unbekleideten fällt eine alte Dame in Ohnmacht; er klingelt an seiner Wohnungstür und wird nun von den Frauen eingelassen... Und am Ende, wenn er die Schwiegermutter in die Flucht geschlagen hat, fehlt die Versöhnung der Eheleute: Gattin Paula sitzt, das Bild des vermeintlich aus dem Leben Geschiedenen liebevoll betrachtend, am Schreibtisch, als der Totgegläubte, noch als Diener maskiert, sich an sie heranschleicht und sie küßt – Empörung, Demaskierung, Versöhnung...

(Enno Patalas: *Ernst unterwegs zu Lubitsch*, in: *Als ich tot war*, Slovenska Kinoteka, Ljubljana 1995)

**THE MARRIAGE CIRCLE**

USA 1924
 Regie: Ernst Lubitsch
 Drehbuch: Paul Bern, nach dem Stück »Nur ein Traum« von Lothar Schmidt (= Goldschmidt)
 Kamera: Charles Van Enger
 Darsteller: Florence Vidor, Monte Blue, Adolphe Menjou, Marie Prevost, Creighton Hale, Harry Myers
 Produktion:
 Warner Brothers Pictures
 Premiere: 3.2.1924
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.345 Meter,
 102 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

DIE EHE IM KREISE

Dieser zweite amerikanische Film von Ernst Lubitsch ist wahrscheinlich der schlackenloseste, der vollkommenste Film, der bis jetzt geschaffen wurde. Der vollkommenste, weil der filmischste. Wenn Mauritz Stiller in *EROTIKON* noch die Einlage des Theater- und Ballettaktes gebrauchte, um mit äußerlichen Mitteln die Bildhandlung vorwärtszustoßen, wenn Cecil B. DeMille für seine Gesellschaftsfilme Sensationen und künstliche Spannungseize nötig hatte, so entwickelt Lubitsch das Hinüberspielen der einen Ehe in die andere nur aus den Eheleuten selbst und einem dritten Mann. Ein restloses Meisterwerk. In sich zurücklaufend und doch ohne Schematismus. Verschwenderisch in Einzelzügen und doch jeden Einfall einordnend. Regie ist Dramaturgie und Dramaturgie Regie geworden.

Das Lustspiel war immer das wesentliche Gebiet von Ernst Lubitsch. Welch eine Selbstdisziplin aber liegt auf dem Weg von den wahllosen Einfällen seines Anfanges bis zu dieser Ökonomie! *EHE IM KREISE* zeigt noch einmal, wie überlebt das alte Konversationsstück auf der Bühne ist. Was sich mit Worten nicht mehr ausdrücken läßt, weil die Situation abgebraucht, der Salontanz rissig geworden ist, die Schauspielkunst zu anderen Aufgaben drängt, im Film findet es seine neue Ausdrucksform. Ironien, die gesprochen unerträglich wären, gewinnen im Spiel des Antlitzes, der Gebärde neuen Wert. Das Requisitenspiel, das auf dem Theater zufällig wurde, enthüllt hier menschliche Beziehungen. Eine Rose fällt herunter, wird von dem dritten aufgenommen, ein Bukett vom Mann fallengelassen und die Reaktion der Frau darauf enthüllt die Beziehungen. Tischkarten werden umge-

legt, und ein Mißverständnis keimt auf. Ein Schal fliegt fort – und das Mißverständnis vergrößert sich. Eine Vielfalt von Schattierungen, neue Spiegelungen, neue Abwandlungen.

Hier ist Werk und Persönlichkeit eins. Die suggestive Schauspielregie zeigt sich in jeder Rolle. (Herbert Ihering, in: *Berliner Börsencourier*, 2.9.1924)

Die Helden: Das sind zwei Ehepaare, glücklich das eine, unglücklich das andere, und ein Arzt, Kollege und Freund des glücklichen Ehemanns, ein unglücklicher Freund, da er ebenfalls die glückliche Ehefrau liebt. Diese Charakterisierungen gelten für den Anfang des Films. Und schließlich auch für sein Ende. Das ganze Chaos von Verführungen und Intrigen, von Hoffnungen und Ängsten, von Mißverständnissen und anzüglichen Spielereien schafft nur ein einziges großes Durcheinander. Folgen hat das alles nicht, letztlich ist *THE MARRIAGE CIRCLE* eine schöne Leere. In dem Film ist jeder Sinn suspendiert. Also ist er angefüllt mit »Signifikanz« (Roland Barthes). Er konstruiert Sinn, füllt ihn aber nicht exakt aus: Die Ereignisse berühren als Ereignisse, nicht als Substanzen.

Das Leben ist ein Zufall. Und Liebe kann eine Folge von Mißverständnissen sein. Nichts ist besiegelt für Lubitsch, bevor es durch klare Handlungen, durch eindeutige Taten auch wirklich besiegelt ist. Doch wie schwierig das ist mit dem Klaren und Eindeutigen, führt *THE MARRIAGE CIRCLE* vor – Bild für Bild.

(Norbert Grob, in: *Hans Helmut Prinzler / Enno Patalas (Hg.): Lubitsch*, Verlag C.J. Bucher, München/Luzern 1984)

**JEWISH PRUDENCE**

USA 1927

Regie: Leo McCarey

Drehbuch: Stan Laurel

Kamera: Len Powers

Darsteller: Max Davidson,
Johnny Fox, Martha Sleeper,
Gaston Glass, Jess Devorska

Produktion:

Hal Roach/Pathé

Copyright: 8.5.1927

Archiv: Bonner Kinemathek

Farbe: schwarzweiß

Länge: 546 Meter,

22 Minuten (22 B/s)

Zwischentitel: englisch, mit
deutschen Untertiteln**JEWISH PRUDENCE**

156 Filmauftritte zwischen 1912 bis 1942 lassen sich bisher nachweisen, wahrscheinlich hat er aber schon mindestens seit 1907 in bedeutend mehr Filmen mitgewirkt: Max Davidson (1875-1950), Kleinstarsteller in Hollywood, wäre trotz seiner beeindruckenden Filmographie wahrscheinlich nie in das Blickfeld von Filmhistorikern oder Kritikern geraten, hätte er 1925 nicht eine größere Rolle in der Jackie-Coogan-Produktion *THE RAG MAN* angenommen: Als kränkelnder Lumpensammler im jüdischen Stadtteil von New York, bei dem der Kinderstar aus Chaplins *THE KID* Unterschlupf findet, errang Davidson die Aufmerksamkeit der Filmkritik und erhielt einen Vertrag im Studio des Komödienspezialisten Hal Roach. Hier entdeckte man bald die darstellerischen Qualitäten Davidsons, der allein mit seiner Mimik und seinen Reaktionen auf das Chaos um ihn herum größere Lacher hervorrufen konnte als manche weit agileren Komiker. 1927 entstand so die Max-Davidson-Comedy-Serie um den jüdischen Familienvater einer jener typischen Immigrantenfamilien, die sich im amerikanischen Alltag zu behaupten suchten. Ständig getrieben von der Angst, den mühsam erworbenen Lebensstandard zu verlieren, und stets bereit zur Verteidigung der traditionellen Werte in einer modernen Welt, die seine eigenen Kinder prägt, war Davidson die ideale Identifikationsfigur für das Heer von Immigranten in den USA. Dank der Mitwirkung von Könnern wie Stan Laurel, Leo McCarey, Oliver Hardy, Charley Chase und F. Richard Jones entstanden etwa 20 Kurzfilme, kleine Meisterwerke der Filmkomödie, die nicht zuletzt auch wegen ihres sehr speziellen jüdischen Humors ihresgleichen suchen. Leider band der

große Erfolg des neuen Komiker-Paares Laurel & Hardy bald alle guten Kräfte des Studios, so daß die Davidson-Filme mit dem Aufkommen des Tonfilms eingestellt wurden: Davidson rückte wieder ins Heer der Kleinstarsteller, spielte wieder jüdische Schneider, Händler, Anwälte und verschrobene Außenseiter u.a. in Filmen von Ernst Lubitsch, Frank Borzage und Cecil B. DeMille und starb nach langer Krankheit in einem Altenheim bei Hollywood.

JEWISH PRUDENCE ist eine der schönsten Komödien von Davidson. Gleich zu Beginn erleben wir ihn in einer Standardsituation: Er, der jüdische Immigrant, hat sich nicht nur draußen in der neuen Welt zu behaupten, sondern muß zu Hause auch seine Position als Familienoberhaupt verteidigen. Seine beiden arbeitslosen Söhne, die untätig am heimischen Tisch herumhängen, versucht er irgendwie in Jobs unterzubringen. Sein ganzer Stolz gilt aber seiner Tochter, die er nur mit einem Juden verheiraten möchte. Treffend wird der Geiz des Vaters karikiert: Die Badewanne darf nur einmal im Monat benutzt werden, und wenn es darum geht, die Manschetten seines Hemdersatzes zu schonen, beendet er augenblicklich das Gestikulieren mit seinen Händen. Sobald sich ihm die Möglichkeit gibt, etwas zu seinem Vorteil herauszuschlagen, kennt er keinerlei Skrupel, ist aber sofort unterwürfig, wenn er sich einer Autorität gegenübergestellt sieht. Mit zusammengekniffener Miene muß er zuschauen, wie sich all seine Pläne gegen ihn wenden – nicht nur zur Belustigung des jüdischen Publikums im Gerichtssaal, sondern auch zur hämischen Freude des Kinopublikums. (Stefan Dröbler)

**NATHAN DER WEISE**

Deutschland 1922

Regie: Manfred Noa

Drehbuch: Hans Kyser, nach
dem Schauspiel von
Gotthold Ephraim Lessing

Kamera: Hans Karl

Gottschalk, Gustave Preis

Darsteller: Werner Krauß,

Carl de Vogt, Ferdinand

Martini, Fritz Greiner, Lia

Eibenschütz, Max Schreck

Produktion: Filmhaus

Bavaria GmbH, München

Premiere: Januar 1923

Archiv:

Filmmuseum München

Farbe: schwarzweiß

Länge: 2.781 Meter,

122 Minuten (20 B/s)

Zwischentitel: deutsch

NATHAN DER WEISE

Lessings Schauspiel »Nathan der Weise« war einst eine revolutionäre Tat, ist dann aber im Laufe von einundeinhalb Jahrhunderten für unseren Geschmack völlig erkaltet und erstarrt. Der Regisseur Manfred Noa hat für die Menschen der Nachkriegszeit mit dem Film *NATHAN DER WEISE* den Staub von der Dichtung fortblasen wollen und dabei den alten Lessing »filmisiert«. Lessings ethische Lehre wurde in Zwischentiteln wiedergegeben, und seine Menschengestalten wurden nur in Kostüme gesteckt, so daß schließlich ein didaktischer Kostümfilm aus dem Glashaushaus kam. Selbst Werner Krauß als ehrwürdiger Nathan ist diesmal zu maniert, zu sehr Karikatur, während Carl de Vogt einen wunderbaren Tempelherren abgegeben hat. Die Nationalsozialisten von 1923 piffen den typisch jüdisch gefärbten Film aus. Hersteller und Auswerter flehten den Parteiführer Adolf Hitler um Gnade an. Es wurde aber kein Pardon gegeben, weitergepiffen und dadurch der Erfolg des Films gründlich unterminiert.

(Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst, Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld 1935*)

Die Fähigkeiten Manfred Noas als Regisseur werden in der zeitgenössischen Fachpresse als überdurchschnittlich eingeschätzt. Mehrfach ist von der bildhaften Wirksamkeit seiner geschmackvollen, dezenten, gleichwohl aber publikumswirksamen Regie die Rede, die auf sein »Malerauge« zurückgeführt wird. Hervorgehoben werden ebenfalls Noas Gespür bei der Besetzung der Rollen, die zumeist auffallend sorgfältige Arbeit an Kamera, Ausstattung und Dekoration sowie

ein forciertes Tempo beim Schnitt bzw. bemerkenswert rasche Schauplatzwechsel (»auch wenn diese Augenblicksszene viel Geld gekostet hat« – Kurt Pinthus zu *HELENA*, Das Tage-Buch, 26.1.1924).

1923 steht Noa im Mittelpunkt einer politischen Kontroverse. Seine Lessing-Adaption *NATHAN DER WEISE*, produziert von der Bavaria Filmhaus GmbH, läuft Anfang 1923 erfolgreich in den Kinos. Hingegen wird der Film in München am 9.2.1923 nach nur eintägiger Spieldauer vom Programm der Regina-Lichtspiele genommen, als der Theaterbesitzer von Nationalsozialisten massiv unter Druck gesetzt wird. Bereits 1921 hat sich der offizielle bayerische Antisemitismus in der »Denkschrift« eines Assessors über die Tätigkeit der Aktiengesellschaft Münchner Lichtspielkunst (M.L.K. = Emelka) manifestiert, verfaßt für das bayerische Handelsministerium mit Datum 8.9.1921. Im Zusammenhang mit der Bavaria Filmhaus GmbH, die dem Emelka-Konzern unter ihrem jüdischen Produzenten Erich Wagowski angegliedert ist, heißt es: »Das Filmhaus Bavaria (...) hat neuerdings als Regisseur den Juden Manfred Noa, 27 Jahre alt, aus Berlin angestellt. Scheint die Häufung von jüdischen jungen Leuten dem Konzern M.L.K. besonders zuträglich und erwünscht?«

Am 30.1.1925 meldet die Süddeutsche Filmzeitung den Konkurs der Bavaria. Die Gesellschaft habe sich von der teuren Herstellung des *HELENA*-Filmes nicht erholt, der Regisseur Noa sei »ausgeschieden«.

(Rolf Aurich, in: Hans Michael Bock (Hg.): *Cinegraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film, Edition text+ kritik, München 1984ff.*)



EL SEXTO SENTIDO
Spanien 1929
Regie:
Nemesio M. Sobrevila
Drehbuch:
Nemesio M. Sobrevila
Kamera: Armando Pou
Darsteller: Ricardo Baroja,
Antoñita Fernández, Faustino
Bretaña, Enrique Durán,
Eusebio F. Ardavín, Gertrudis
Pajares, María Anaya
Produktion:
Nemesio M. Sobrevila
Premiere: unbekannt
Archiv:
Filmoteca Española, Madrid
Länge: 1.544 Meter,
57 Minuten (24 B/s)
Zwischentitel: spanisch, mit
deutscher Übersetzung

DER SECHSTE SINN

Der vage an Stroheim erinnernde Professor Kamus (meisterhaft verkörpert von dem Maler und Schriftsteller Ricardo Baroja) erklärt das Kino als einen »sechsten Sinn«, der es erlaube, die objektive Wahrheit offenzulegen. Er will herausfinden, welcher seiner beiden Freunde recht hat: der Pessimist León, der immer schwarz sieht und sich mit seiner Braut Luisa streng und unbeirrt seinen Studien widmet, oder der Optimist Carlos, dessen Braut Carmen in einer Revue tanzt.

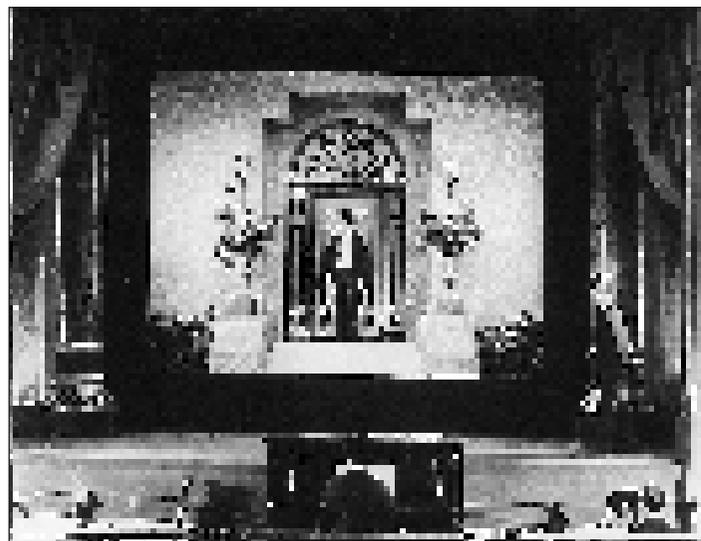
Die beiden Paare werden uns in einer idyllisch-naiven, an Griffith erinnernden Szene vorgestellt: in einem Park tanzt das optimistische Paar unter dem strengen Blick der Pessimisten. Carmen verspricht Carlos, den Ring, den er ihr schenkt, ein Leben lang als Symbol ihrer Liebe zu tragen, doch ihr Vater zwingt sie, den teuren Schmuck zu versetzen, damit er seiner großen Leidenschaft frönen und zum Stierkampf gehen kann. Unterdessen geht León zu Kamus, der ihm eine Kostprobe der Möglichkeiten des Kinos liefert. Eine Kamera umarmend verkündet er: »Dieses außermenschliche Auge liefert uns die Wahrheit. Es sieht tiefer als wir, größer, kleiner, schneller und langsamer. Man hat es entehrt, indem man es gezwungen hat, so zu sehen, wie wir denken, aber ich befreie es, und es sieht mit einer mathematischen Präzision!« Kamus ruft seinen Gehilfen und beginnt in einer an Bergman's PERSONA erinnernden Weise die Projektion. Daraufhin kommentiert dieser frühe Verkünder des objektiven Kinos, des *cinéma vérité*, der »versteckten Kamera« und des »Kino-Auges«, verschiedene Filmexperimente: Trickaufnahmen (»ein einfaches optisches Paradoxon«), abstrakte Animation à la McLaren (»Sinfonie in schwarz und weiß«), ein

großer Schwenk über Straßen und Gebäude (»dies ist das wahre Madrid, ohne jegliche literarische Deformation«), Mehrfachüberblendungen, Aufnahmen mit versteckter Kamera usw. Vor Leóns Augen erscheint Carmen, die von einem älteren Herrn Geld erhält und ihn küßt. Anschließend zeigt Kamus ihm das »mütterliche Monster«, die wütende Mutter seines Gehilfen, die jedoch mit der »wissenschaftlichen Wahrheit« nicht einverstanden ist und Kamus verprügelt, während dieser mit seiner Flasche im Arm ausruft: »Dies ist die Wahrheit, die nicht lügt!«

León verbietet Carmen, Carlos wiederzusehen, woraufhin sie weinend ihr vergangenes Glück Revue passieren läßt. León sagt Carlos, daß er recht gehabt habe, daß alles wirklich schwarz ist, und daß Carmen ihn betrogen habe (»erkennen heißt leiden«). Carlos will das jedoch nicht glauben und sucht den übel zugerichteten und im Gipsverband steckenden Kamus auf, der ihm den entsprechenden Filmstreifen zeigt. Carlos erkennt, daß der »Liebhaber« Carmens Vater ist, und daß León mit seinem Pessimismus den objektiven Sinn der Bilder verformt hat. Doch Kamus, der so viele Schläge hat einstecken müssen, will nichts mehr davon hören: »Die Wahrheit zu suchen ist eine Torheit, sie zu lehren Wahnsinn.«

Dieser gut gefilmte und gut gespielte Film mit seinem exzellenten Rhythmus und seiner zwar komplexen, aber klar erzählten Handlung ist einer der besten, die je in Spanien gedreht worden sind. Ein Film, der nicht verdient, vergessen worden zu sein, sondern größtmögliche Verbreitung erfahren sollte.

(Miguel Marias, in: *Nuestro Cine Nr. 97, Mai 1970*)



SHERLOCK JR.
USA 1924
Regie: Buster Keaton
Drehbuch: Clyde Bruckman,
Jean C. Havez, Joseph A.
Mitchell
Kamera: Byron Houck,
Elgin Lessley
Darsteller: Buster Keaton,
Kathryn McGuire, Ward Crane,
Joseph Keaton, Horace
Morgan, Jane Connelly, Erwin
Connelly, Ford West
Produktion: Buster Keaton
Productions Inc.
Premiere: 21.4.1921
Archiv: Die Lupe, Göttingen
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.143 Meter,
45 Minuten (22 B/s)
Zwischentitel: englisch

SHERLOCK JR.

Buster Keaton ist ein ungelinker Junge mit großen Augen und blöde-träumerischen Wimpern darüber. Überall wird er schlecht behandelt und nach unten gedrückt: er muß in einem Kino reinemachen und Filme vorführen. Desto größer aber sind seine Ambitionen: er fühlt das Zeug zum Detektiv in sich. Der Detektiv, das ist ihm, wie allen Jungen, das scharfgezeichnete Profil mit den Adлераugen, die Schnittmusterfigur auf der Taille, der Mann, der vom Flugzeug in einen D-Zug springt und vom D-Zug ins Auto.

Buster Keaton, der Vorführer, läßt eines Abends den Film HEARTS AND PEARLS durchlaufen; darin stiehlt ein Verbrecher eine wertvolle Perlenkette, und schon rennt der Vorführer durchs Parkett, springt in den Film und spielt mit.

Gegen Ende des Films erwacht Buster Keaton im Vorführungsraum aus seinen Träumen. HEARTS AND PEARLS ist beim letzten Akt angelangt, die Katharsis hat stattgefunden, und Held und Heldin halten sich umschlungen. Da erscheint Busters Freundin, und er, der bisher zu jeglicher Annäherung zu schüchtern war, geht nach dem Beispiel der Filmleute zum Angriff vor. Tiefe Wahrheit: gerade bei den heftigsten Gemütswallungen braucht der Mensch von heute das Beispiel des Kintoppstils. Wenn ihm jemand stirbt oder geboren wird, wenn er liebt, haßt, kondoliert oder beglückwünscht – gerade dann ist er am wenigsten er selbst, gerade dann versagen ihm Zunge und Feder, und die verwässerten Metaphern der Familien-Nachrichten und des Briefstellers müssen für ihn schwindeln, weil er die Wahrheit nicht zu sagen weiß. Buster Keaton imitiert den Filmliedhaber stückweise: er küßt die Hand, verübt einen langen Blick, steckt den Ring an,

aber als auf der Leinwand prosaisch und unvermittelt zwei dralle Babys von der Zukunft reden, da stoppt er ab und kratzt sich den Kopf. Das kommt davon, wenn der Kientopp die Forderungen der idealen Sphäre vernachlässigt!

(Rudolf Arnheim, in: *Das Stachelschwein Nr. 20, Berlin Oktober 1925*)

SHERLOCK JR. ist, allein von seinem technischen Einfallsreichtum her gesehen, eine Offenbarung. Es ist zweifellos Keatons raffiniertester Film. Doch die Gags, so brillant sie auch erdacht und ausgeführt sind, verblüffen das Publikum eher, als daß sie es amüsieren. Sie werden weniger mit Gelächter als mit atemlosem Erstaunen aufgenommen.

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

SHERLOCK JR. lebt von den für Keaton typischen Actionszenen, in denen sich die Gegenstände der Welt gegen den Protagonisten verschwören und die er nur mit dem Glück des Traumwandlers besteht. Keaton treibt mit großem Raffinement die Absurdität des Filmschnitts, der plausibel zusammenführt, was zeitlich und örtlich nicht zusammengehört, auf die Spitze. Sein Spiel mit der Differenz von Bühnen- und Filmraum ist eine wunderbare Groteske auf das, was das Kino als seine Normalität ausgibt. Und selbst der Schlußgag hält eine Essenz des Kinos fest: es ist weniger ein Ort der Erziehung als der des Traumes.

(Dietrich Leder, in: *Thomas Koebner (Hg.): Filmklassiker, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1995*)



**CELOVEK S
KINOAPPARATOM**
UdSSR 1929
Regie: Dziga Vertov
Drehbuch: Dziga Vertov
Kamera: Michail Kaufman
Produktion: Wufku, Kiew
Premiere: 8.1.1929 (Kiew)
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.819 Meter,
80 Minuten (20 B/s)
Zwischentitel: keine

DER MANN MIT DER KAMERA

Nichts Geringeres will DER MANN MIT DER KAMERA darstellen als das Leben. Das Kollektivleben einer Stadt. Zur Stunde der Vordämmerung durchstreift er die Stadt und beleuchtet den Schlaf der Menschen und das fragmentarische Sein, das sich stumm rührt. Die Stadt erwacht, räkelst sich. Zähne werden geputzt und Läden in die Höhe gezogen. Trambahnen und Fuhrwerke kündigen den Tag an. Es ist eine einzige mächtige Bewegung, die das bisher Zerstückelte ergreift und alle Elemente – Pleuelstangen, Straßenvolk, die Wehen einer Gebärenden – so zusammenführt, daß sie in der Rhythmik des Ganzen eingetan sind. Nach Arbeitsschluß hört der Strom nicht auf, sondern verändert seine Richtung. Die Werktätigen baden und probieren sämtliche Sportarten durch. Dann folgt der Abend mit seinen Schießbuden, chinesischen Zauberkünstlern, Bierstuben und Kinos. Ein Tag ist zu Ende. Morgen geht es so weiter; jahraus, jahrein.

Das ist das Leben, das der »Mann mit der Kamera« aufnimmt. Aber er nimmt sich auch selber auf, denn ohne ihn, das Subjekt, wäre das Leben für uns nicht Objekt, und Objekt und Subjekt gehören zusammen. Man sieht ihn in den zweifelhaftesten Situationen: wie er sich mit seinem Kurbelkasten eingräbt, um einen Eisenbahnzug von unten zu photographieren; wie er auf unbegreifliche Weise außen an einer Trambahn hängt. Und auch das Kino erscheint, in dem das erjagte Leben vor den Zuschauern als Bildstreifen wiederkehrt.

(Siegfried Kracauer, in: *Frankfurter Zeitung*, 19.5.1929)

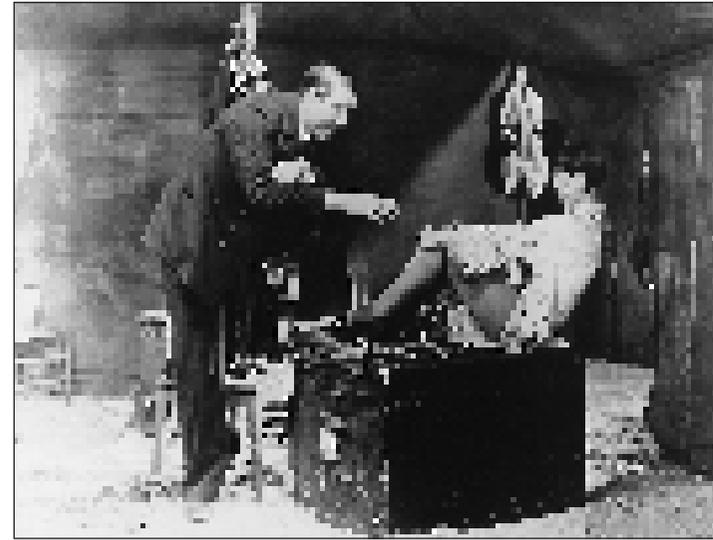
Vertov war besessen von der Kamera: so zeigte er beispielsweise zwei parallel fahrende Autos, im einen Auto der Kame-

ramann, in dem anderen eine Frau; zuerst ist der Kameramann zu sehen, wie er die Frau fotografiert, danach das Bild aus der Sicht seiner Kamera, danach der Kameramann aus der Sicht der Frau, und zum Schluß das Filmnegativ, die Filmentwicklung und der Schnitt im Labor. Alles dies, um dem Publikum das Medium des Films bewußt zu machen: hier – sieh dich selbst – du sitzt im Kino und siehst einen Film – dies ist keine Institution, in der dir Träume vorgegaukelt werden – zur aktiven Stellungnahme wirst du aufgefordert.

(Peter Weiss: *Avantgarde Film, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995*)

DER MANN MIT DER KAMERA war ein Lehrstück am praktischen Beispiel für Vertovs Theorie. Obwohl er anfänglich auf Unverständnis stieß, erwies sich der Film als einer der ergiebigsten Klassiker der Sowjet-Epoche. Sein Held ist die Kamera, sein Assistent der Kameramann, sein Thema der Film. Er beginnt und endet mit dem Kamera-Auge. Als sichtbarer Vorwand dienen das lebendige Panorama eines Tages im Leben einer Stadt und zugleich der Fortgang des Lebens von der Geburt zum Tod. Es ist ein Film von einem, den die Kamera betrunken gemacht hat, und er ist angefüllt mit der überschäumenden Freude am Visuellen »an und für sich«, ein Film, der die Wollust des Lebens, das Treiben und die Vitalität einer Stadt zeigt. Ein echtes Werk der Avantgarde, ein Kompendium filmischer Möglichkeiten, origineller Tricks und visueller Assoziationen.

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



A GIRL IN EVERY PORT
USA 1928
Regie: Howard Hawks
Drehbuch: Seton I. Miller, Reginald Morris, Sidney Lanfield, nach einer Story von Howard Hawks
Kamera: L. William O'Connell, R. J. Berquist
Darsteller: Victor McLaglen, Robert Armstrong, Louise Brooks, Myrna Loy
Produktion:
Fox Film Corporation
Premiere: 26.2.1928
Archiv:
Filmmuseum München
Farbe: schwarzweiß
Länge: 1.742 Meter,
69 Minuten (22 B/s)
Zwischentitel: englisch

IN JEDEM HAFEN EINE BRAUT

Männern wird er gefallen, doch was die Damen von diesem Männerfreundschaftsfilm halten werden, steht auf einem anderen Blatt. IN JEDEM HAFEN EINE BRAUT ist vollgepackt mit Sex, doch ohne Romanze, es hat ein halbes Dutzend jugendlicher Liebhaberinnen, doch keine Heldin. Keine der schönen Puppen, die die Matrosen auf ihren Reisen in der ganzen Welt treffen, ist die eine und einzige. Und diejenige (Louise Brooks), die in McLaglen die Sehnsucht nach Heim und Familie wachruft, ist am meisten von allen nur aufs Geld aus. Der Film ist eine Folge von Nonsense-Abenteuern mit Damen und Gendarmen. Er ist für viele Lacher gut und hat doch auch eine menschliche Note, wenn es um die Kameradschaft geht. McLaglen ist großartig als der kräftig zuschlagende Kerl. Sein Kumpel wird von Robert Armstrong gespielt, der neu auf der Leinwand ist und sehr vielversprechend aussieht. Miss Brooks hat die größte Rolle aus dem Strauß scharfer Bräute. Ihr Gesicht und ihre Figur werden zu Recht oft lobend erwähnt, wann immer Männer sich der ausgiebigen Untersuchung des anderen Geschlechts hingeben.

Der Film ist unterhaltsam und dürfte beim Publikum gut ankommen, unabhängig davon, ob einige Frauen vielleicht den zynischen Umgang in Fragen des Sex beanstanden werden.

(*Variety*, 22.2.1928)

Ein Stummfilm, der schon ein Tonfilm ist. Keine Zwischentitel, die überflüssig wären. Nur das Notwendigste zeigen. Die Inserts sind nicht weniger action als die Bilder. Den Darstellern kann man ohne Mühe die Worte von den Lippen able-

sen. Hawks hat gesagt, seine Kameraarbeit sei die einfachste von der Welt. Sie ist karg und schön und einfach in einem Film, der entstanden ist, als Murnau bereits in Hollywood drehte. Die Kamera registriert, was sich vor ihr abspielt, sie steht, still, und beobachtet. Einmal tastet sie den Körper eines Mädchens ab. Dann gibt es zwei Feinde, die miteinander kämpfen wollen, aber nicht können, weil plötzlich die Keystone Cops aus den Kulissen stürzen, und die Feinde müssen zu Freunden werden, um ihren Kampf zu retten: das Männerballett der fliegenden Fäuste und Beine ist so wunderschön, daß die Kamera sich unter die Decke setzt und uns alles von oben zeigt. Ein close-up: als Spike am Fenster steht und aufs Meer schaut und seinem Schiff und seinem Freund nachweint. (Wolf-Eckhart Bühler, in: *Filmkritik* 4/1973)

Der Matrose Spike hat viele Freundinnen, die er in einer Art Haushaltsbuch führt, aus dem er sie austreicht, sobald sie ihm untreu geworden sind. Immer wenn er Landgang hat, muß er feststellen, daß sämtliche seiner ehemaligen Geliebten von dem Matrosen Bill verführt worden sind, der zudem noch alle seine Eroberungen tätowiert. Der von einem Herzen umgebene tätowierte Anker ist der Stempel, mit dem Bill seine Potenz bezeugen will, sein in den zahlreichen Prügeleien ständig ausgerenkter Finger ist jedoch ein kaum verhüllter Hinweis auf eine sexuelle Blockade, auf eine Behinderung seiner Männlichkeit, wie Hawks sie gerne in seinen Filmen darstellt.

(Noël Simsolo: *Howard Hawks, Collection Cinégraphiques, Paris 1984*)



ZEICHENTRICKFILMKLASSIKER I

Bereits 10 Jahre nach den ersten öffentlichen Filmvorführungen experimentierten Filmemacher wie der Amerikaner James Stuart Blackton und der Franzose Emile Cohl mit der Animation von gezeichneten Aufnahmen, die die Grundlage eines jeden Zeichentrickfilms bilden. Sieht man in den allerersten Filmen noch den Zeichner, der ein Bild malt, das sich plötzlich von alleine bewegt (THE MAGIC FOUNTAIN PEN), so führen die gezeichneten Geschöpfe schon bald ein Eigenleben (UN DRAME CHEZ LES FANTOCHES). In den USA wurde der Zeichentrickfilm vor allem dazu genutzt, die in Zeitungen veröffentlichten erfolgreichen Comic Strips lebendig werden zu lassen. Die prägende Gestalt war hier Winsor McCay, dessen HOW A MOSQUITO OPERATES schon in verschiedenen Formen als Comic Strip ausprobiert worden war und der seine Filme auch selber zeichnete, während der spätere Hollywood-Komödien-Regisseur Gregory La Cava ein Trickfilmer war, der vornehmlich Figuren anderer zum Leben erweckte (COLONEL HEEZA LIAR und KRAZY KAT). In den 20er Jahren schließlich entwickelte sich in den USA der Zeichentrickfilm als eine ganz eigenständige Kunstform, wobei sehr gerne mit einer – aus heutiger Sicht

verblüffenden und erst mit ROGER RABBIT wiederentdeckten - Kombination zwischen Realaufnahmen und Zeichentrickfiguren gearbeitet wurde. Während die Brüder Fleischer ihren »Koko, the Clown« aus einem Tintenfaß herausklettern ließen, um in der realen Welt Abenteuer zu bestehen (MODELING), stellte Walt Disney in einer dazu konzipierten Gegenserie »Alice in Cartoonland« eine reale Figur in eine gezeichnete Welt (ALICE SOLVES THE PUZZLE).

In Deutschland entwickelten bildende Künstler abstrakte Zeichentrickfilme, die aus konstruktivistischen Überlegungen über die Darstellung von Bewegung hervorgingen und versuchten, Musik in Formen, Bewegung und Rhythmus umzusetzen. Auch die Farbe spielt eine große Rolle in Filmen wie OPUS II-IV, die mehrfarbig viragiert wurden, und R-1. EIN FORMSPIEL, der koloriert vorgeführt wurde und von Fischinger 1933 auf Farbfilm umkopiert wurde. In R-1. EIN FORMSPIEL wie in Hans Richters FILMSTUDIE finden wir auch hier eine Verbindung von gezeichneten Teilen mit Realaufnahmen, die aber anders als in den amerikanischen Cartoons nur durch die Montage zusammengefügt werden. (Stefan Dräßler)

THE MAGIC FOUNTAIN PEN

USA 1909
Regie: James Stuart Blackton
Länge: 102 Meter, 4 min

UN DRAME CHEZ LES FANTOCHES

Frankreich 1908
Regie: Emile Cohl
Länge: 70 Meter, 4 min

HOW A MOSQUITO OPERATES

USA 1912
Regie: Winsor McCay
Länge: 128 Meter, 5 min

DER CAPTAIN DISCOVERS DER NORTH POLE

USA 1917
Regie: Gregory La Cava
Länge: 172 Meter, 6 min

DIAGONALSINFONIE

Deutschland 1921–24
Regie: Viking Eggeling
Länge: 144 Meter, 8 min

KATS IS KATS

USA 1920
Regie: Gregory La Cava
Länge: 66 Meter, 3 min

OPUS II-IV

Deutschland 1921–25
Regie: Walter Ruttmann
Länge: 197 Meter, 10 min

MODELING

USA 1921
Regie: Dave Fleischer
Länge: 190 Meter, 8 min

DER SIEGER

Deutschland 1922
Regie: Walter Ruttmann
Länge: 51 Meter, 2 min

ALICE SOLVES THE PUZZLE

USA 1925
Regie: Walt Disney
Länge: 266 Meter, 8 min

FILMSTUDIE

Deutschland 1926
Regie: Hans Richter
Länge: 96 Meter, 5 min

R-1. EIN FORMSPIEL

Deutschland 1927
Regie: Oskar Fischinger
Länge: 158 Meter, 6 min



ZEICHENTRICKFILMKLASSIKER II

Walter Lantz (1899–1994) ist als Zeichentrickfilmer bekannt geworden, vor allem mit der von ihm geschaffenen Figur Woody Woodpecker, einem anarchischen, rotköpfigen Specht, der ab den 40er Jahren die Cartoons von Universal prägte und ab 1957 seine eigene Fernsehserie erhielt. Kenner werden vielleicht auch noch seine Figuren kennen wie Andy Panda, den liebevollen Bären, oder Chilly Willy, den Pinguin, der der Kälte zu entkommen versucht. Doch die Karriere von Walter Lantz hatte schon lange zuvor in der Stummfilmzeit begonnen, wo die Filmgeschichtsschreibung auf dem Gebiet des amerikanischen Zeichentrickfilms gerne nur von einem Konkurrenzkampf der Gebrüder Fleischer mit Walt Disney spricht.

Lantz hatte schon Erfahrungen als Assistent von Gregory La Cava gesammelt, als er 1918 bei der Bray Pictures Corporation anfang, die bekannte Comic Strips in Filme umsetzte. 1921 wurde er bereits »Generaldirektor« des Studios und begann, die Serie um »Colonel Heeza Liar« wiederzubeleben, die auf sehr einfallsreiche Weise Realaufnahmen mit gezeichneten Elementen zu verbinden mußte – eine klare Imitation der Cartoons des Fleischer Studios. 1924 zeich-

nete Lantz auch als Regisseur verantwortlich, wobei er in seinen Filmen gerne auch persönlich auftrat und sich mit seinen Trickfiguren Duelle lieferte: Sein Auftreten erinnerte stark an Harold Lloyd, und seine Vorliebe für Slapstick-Komödien brachte ihn 1927 auch dazu, das Feld des Trickfilms vorläufig zu verlassen und statt dessen als Gagman bei Mack Sennett und Hal Roach zu arbeiten. (Stefan Dräßler)

Beurteilt man nur die Originalität der Geschichten und Figuren, dann sind Lantz' Filme nicht sehr innovativ, zumal er oft mit Figuren arbeiten mußte, die andere vorgegeben hatten. Dennoch hat er in den 20er Jahren seine technischen Fähigkeiten und sein organisatorisches Talent entwickelt und zu einer unübersehbaren Reife gebracht.

Seine Stummfilme zeichnet ein jugendlicher Schwung und ein unbekümmerter Witz aus, den man in den späteren Cartoons kaum noch vorfindet, als er in den 30er und 40er Jahren eines der erfolgreichsten Trickfilmstudios leitete. (Donald Crafton: *Before Mickey, The MIT Press, Cambridge 1982*)

COLONEL HEEZA LIAR IN THE AFRICAN JUNGLES

USA 1923
Regie: Walter Lantz
Farbe: schwarzweiß
Länge: 192 Meter, 7 min

THE GIANT KILLER

USA 1924
Regie: Walter Lantz
Farbe: schwarzweiß
Länge: 239 Meter, 8 min

DINKY DOODLE IN LOST AND FOUND

USA 1926
Regie: Walter Lantz
Farbe: schwarzweiß
Länge: 196 Meter, 8 min

LITTLE RED RIDING HOOD

USA 1925
Regie: Walter Lantz
Farbe: schwarzweiß
Länge: 250 Meter, 9 min

PETER PAN HANDLED

USA 1925
Regie: Walter Lantz
Farbe: mehrfarbig viragiert
Länge: 275 Meter, 11 min

ROBINSON CRUSOE

USA 1925
Regie: Walter Lantz
Farbe: schwarzweiß
Länge: 186 Meter, 7 min
Archiv: Lobster Films, Paris
Zwischentitel: französisch, mit deutscher Übersetzung

Archivnachweis für die Filme des ersten Programms:

Filmmuseum München, Bonner Kinemathek, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main
Zwischentitel: deutsch oder englisch

**A LA CONQUETE DU POLE**

Frankreich 1912
 Regie: Georges Méliès
 Drehbuch: Georges Méliès,
 nach dem Roman »Voyages
 et aventures du Capitaine
 Hatteras« von Jules Verne
 Darsteller: Georges Méliès,
 Fernande Albany
 Produktion: Star Film, Paris
 Premiere: Frühjahr 1912
 Archiv:
 Filmarchiv Austria, Wien
 Farbe: schablonenkoloriert
 Länge: 650 Meter,
 35 Minuten (16 B/s)
 Zwischentitel: deutsch

DIE ENTDECKUNG DES NORDPOLS

Angeregt durch verschiedene Polarexpeditionen versammelten sich mehrere Wissenschaftler, um das bestmögliche Fahrzeug für eine Nordpolexpedition zu finden. Zu diesem Zweck entwirft der Ingenieur Mabouff einen »Luftbus«. Sechs Wissenschaftler verschiedener Nationalitäten, der Engländer Run-Ever, der Amerikaner Bluff-Allo-Bill, der Deutsche Choukroutman [»Sauerkrautmann«], der Spanier Cerveza, der Chinese Tching-Tchun und der Japaner Ka-Ko-Ku, begleiten die ungewisse Expedition des französischen Ingenieurs. Andere Reisende, die andere Fortbewegungsmittel gewählt haben, scheitern kläglich. Der »Luftbus« erreicht den Nordpol, wird jedoch bei der Landung zerstört. Der dort hausende Schneeriese versetzt die Forscher in Angst und Schrecken und der magnetische Nordpol zieht sie unachtsam an und hält sie fest. Schließlich werden sie durch einen Fesselballon gerettet und kehren im Triumph in ihr Forschungsinstitut zurück.

A LA CONQUETE DU POLE ist einer der letzten und mit 650 Metern auch der längste Film von Méliès; er zählt zu seinen besten »bewegten Bildern« und ist gleichzeitig sein filmisches Testament. Leider, wie Sadoul in seiner *Histoire Générale du Cinéma* (1951) sagt. Denn: »Dieser gutmütige Film ist voller unterhaltsamer Einfälle. Doch erscheint er uns heute wie ein perfektes Meisterwerk von Giotto – das zu Zeiten Michelangelos und Raffaels entstanden ist. Um zu verstehen, weshalb dieser liebenswerte Film ein fast kompletter Mißerfolg war, muß man daran erinnern, daß nur kurze Zeit später FANTOMAS und QUO VADIS? in die Kinos kamen und Ince und Griffith gerade anfangen, ihre ersten Filme zu drehen... Die blitzartige Entwicklung des Kinos hatte Méliès un-

erbittlich überholt. Der schöpferische Vorreiter des Kunstfilms von 1898 war 1912 rückständig geworden.«

Das Thema der Polareroberung war brandaktuell; im Jahre 1911 hatten Scott und Amundsen ihre Südpolexpeditionen gestartet. Méliès scheint sich auch vage an einem Film von 1903 inspiriert zu haben, den sein Freund, der Engländer Robert William Paul gedreht hatte: VOYAGE OF THE ARCTIC, OR HOW CAPTAIN KETTLE DISCOVERED THE NORTH POLE.

Der Schneeriebe ist eine Puppe, die im Studio gebaut wurde und dessen Kopf alleine zwei Meter hoch war. Zwei Männer hielten sich in seinem Inneren auf, um die Augen, die Ohren und den Mund (samt Pfeife) zu bewegen. Arme und Beine des Kolosses waren ebenfalls beweglich; die eindrucksvolle Anlage beweist, daß Méliès nichts von seinem Talent verloren hatte.

In einem Interview mit G. Michel Coissac (in *Le Monde Illustré* vom 18. April 1925) erinnert sich Méliès an seinen »Luftbus«: »Der Apparat bestand aus einem riesigen Aeroplan, dessen Mitte aus einem Omnibus mit Fenstern bestand. Den Bug schmückte der phantastische Kopf eines außergewöhnlichen Märchenvogels. Auf der Seite des Omnibusses konnte man deutlich lesen: 'Luftbus des Doktor Mabouff – Charenton – Nordpol'.« Méliès' Erinnerung scheint jedoch nicht ganz akkurat zu sein, die Aufschrift 'Charenton – Nordpol' ist leider nirgends zu erkennen.

(*Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film, Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, Paris 1981*)



DIE LEUCHE ASIENS

Franz Osten (1876–1956) wurde 1924 von der Emelka als Leiter einer Indienexpedition bestimmt; ihm zur Seite standen zwei deutsche Kameramänner und ein Dolmetscher, der auch als Schauspieler und Assistent einsatzbereit war. Das Unternehmen kam zustande, weil ein indischer Philosoph, Himansu Rai, eine Serie von Filmen produzieren wollte, die die großen Weltreligionen vorstellen sollte. Einer sollte von Buddha handeln. Rai reiste und überzeugte die Emelka von diesem Vorhaben. So begaben sich vier Bayern nach Indien, um indisches Kino zu machen. Rai selbst spielte in dem ersten Film Ostens DIE LEUCHE ASIENS Buddha. Ostens Filme strebten nach etwas, was später »Cinéma vérité« genannt wird: nur Originalschauplätze, Originalkostüme, reale Bauten (keine Dekorationen!) und Laiendarsteller.

Nach der Vita von Buddha drehte Osten 1928 die Originalgeschichte von Taj Mahal, DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE und SCHICKSALS WÜRFEL. Die Dokumentarmärchen waren natürlich exotisch, ihre Faszination liegt darin begründet, daß es für Europäer zu einer Vermischung von Realität und Legende kommt. Osten versuchte damals, auf die indische Mode in Europa (vor allem auf Mystizismus und geheimnisvolle Exotik) mit betont »realistischem« Gestus zu antworten. Die Filme entdeckten Indien als ein Land, in dem Märchen und Phantastik real sind, und das, was real erscheint, phantastisch ist.

(*Oksana Bulgakowa, in: Film-Dienst 24/1994*)

DIE LEUCHE ASIENS zeigt zunächst Buddhas Kindheit und Jugend am Königshof seines Vaters, wo er, gegen alle Unbill

PREM SANYAS

Indien/Deutschland 1925
 Regie: Franz Osten
 Drehbuch: Niranjana Pal,
 nach dem Gedicht von
 Edwin Arnold
 Kamera: Josef Wirsching
 Darsteller: Himansu Rai,
 Seeta Devi, Sarada Ukil,
 Rani Bala, Prafulla Roy
 Produktion: Great Eastern
 Film Corporation, Delhi/
 Emelka Film, München
 Premiere: 22.10.1925
 (München)
 Archiv:
 Kirch Media, München
 Farbe: mehrfarbig viragiert
 Länge: 2.121 Meter,
 93 Minuten (20 B/s)
 Zwischentitel: englisch

dieser Welt sorgfältig abgeschirmt, heranwächst, um dann eines Tages doch mit dem Anblick von Krankheit, Armut, Alter und Tod konfrontiert zu werden. Buddha verläßt sein sorgenfreies Leben, um als wandernder Bettler die Wahrheit zu finden.

Sein spiritueller Werdegang wird im Film von Sequenzen überlagert, die einem Ufa-Kulturfilm entstammen könnten, beispielsweise die festlichen Umzüge mit prachtvoll dekorierten Elefanten, die Wettkampfspiele oder das fremdartige Ritual bei Buddhas Vermählung mit Gopa. Die deutschen Filmkritiker priesen vor allem die Authentizität dieser Szenen. Von der entfalteten Pracht geblendet, erkannten die wenigsten, daß der Film mit den historischen Gegebenheiten äußerst großzügig umsprang. So verbringt Buddha, der bekanntlich um 500 vor Christus lebte, im Film Kindheit und Jugend im Palast eines Mogulfürsten aus dem 17. Jahrhundert. Mit dieser anachronistischen Architektur kollidieren wiederum die Kostüme und das Ritual bei Buddhas Hochzeit, die bengalischen Traditionen entsprachen. Mit Hilfe dieser synkretistischen Verfahrensweisen ließ sich ein Indienbild erzeugen, das der Wirklichkeit zwar nicht entsprach, vom Zuschauer aber doch für authentisch gehalten wurde und den Film in Europa zu einem großen Erfolg machte. Regisseur Franz Osten wurde von der Presse pathetisch als »würdiger Fahnenträger deutschen FeiBes und deutschen Königens, und dadurch als Verkünder deutscher Filmkunst in der ganzen Welt« (Lichtbildbühne) gefeiert.

(*Gerhard Koch, in: Chidananda Das Gupta / Werner Kobe (Hg.): Kino in Indien, Verlag Wolf Mersch, Freiburg 1986*)

**DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG**

Deutschland 1928
 Regie: Rolf Raffé
 Drehbuch: Max Ferner
 Kamera: Marius Holdt
 Darsteller: Fritz Spira, Erna Morena, Leni Riefenstahl, Maly Delschaft, Franz Kammauf, Willi Hubert, Irene Kraus
 Produktion:
 Essem-Film GmbH, Berlin
 Premiere: 16.11.1928
 (Hamburg)
 Archiv:
 Filmarchiv Austria, Wien
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 76 Minuten,
 Betacam SP
 Zwischentitel: deutsch

DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG

Der Film ist für uns aus verschiedenen Gründen interessant: Bisher galt der Film als verschollen. Bei dem Thema des Films handelt es sich um ein Stück österreichischer (Zeit)Geschichte – um ein Familiendrama über die Habsburger. Zusätzliches historisches Interesse verdient die italienische Version, die zu einer Propagandafassung gegen die Habsburgermonarchie und als Rechtfertigung für den Kriegseintritt Italiens 1915 umgearbeitet wurde. Darüber hinaus enthält der Film eine Reihe interessanter Dokumentaraufnahmen, so z.B. Aufnahmen vom Begräbnis Kaiser Franz Joseph I. oder auch vom Einmarsch italienischer Truppen im Herbst 1918 in Görz. Schließlich handelt es sich hierbei um den einzigen Film, in dem Leni Riefenstahl nicht unter der Regie von Arnold Fanck tätig war, beziehungsweise selber Regie führte.

Die Vorlagen zu dieser rekonstruierten Fassung des SCHICKSALS DERER VON HABSBURG bildeten eine Nitratkopie der italienischen Fassung IL CROLLO DEGLI ABSBURGO (DER STURZ DER HABSBURGER, 1.706 Meter) aus der Cineteca Paolo Venier, ein Nitratfragment (382 Meter) aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv und ein Nitratfragment (335 Meter) des Filmarchivs Austria. Während sich die beiden Fragmente vom Bundesarchiv-Filmarchiv und vom Filmarchiv Austria in gutem Erhaltungszustand befanden, war die italienische Kopie infolge von Zersetzung bereits stark beschädigt.

Durch das Einfügen der beiden Fragmente in die italienische Kopie konnten dort bereits einige der am stärksten in Mitleidenschaft gezogenen Stellen bereinigt werden. Um die optischen Beeinträchtigungen weiter zu reduzieren, wurden an einer Reihe von Stellen durch massive Zersetzung zerstör-

te Kader entfernt, soweit dies nicht den Film zu sehr verstümmelte. An denjenigen Stellen, an denen dies zum Verlust des Filmverständnisses geführt hätte, wurden statt dessen Einzelkader als Standbilder eingefügt. Die deutsche Rekonstruktionsversion enthält sowohl alle erhalten gebliebenen deutschen Zwischentitel (im Original), als auch Übersetzungen der italienischen Zwischentitel. Die italienischen Zwischentitel wurden bei starker Abweichung vom deutschen Original zusätzlich eingefügt, hauptsächlich aber an denjenigen Stellen, an denen ausschließlich die italienische Fassung erhalten blieb. Diese Vorgehensweise bedingt, daß manche Zwischentitel zweimal – meist leicht voneinander differierend, einige Male auch an unterschiedlichen Stellen im Film – auftauchen. Hier bietet sich der Vorteil eines direkten Vergleiches zwischen italienischer und deutscher Filmfassung.

Um dem Film einen höheren »Wahrheitsgehalt« zu verleihen, wurden von Raffé bewußt zeitgenössische Dokumentarfilme in die Spielhandlung eingefügt. Für ihre Umarbeitung übernehmen die Italiener die Vorgehensweise von Raffé. Sie fügen am Schluß des Streifens ebenfalls Dokumentarfilme im Umfang von ca. 5 Minuten ein, die aber mit der ursprünglichen Idee nichts gemeinsam haben. Somit bleiben sie dem herstellerischen Grundkonzept treu, verfälschen auf diese Weise aber komplett den Inhalt des Werkes für eigene Propagandazwecke.

(Michael Achenbach / Paolo Caneppele: *Das Schicksal derer von Habsburg / Il crollo degli Absburgo*, Filmarchiv Austria, Wien 2000)

**TABU**

USA 1931
 Regie:
 Friedrich Wilhelm Murnau
 Drehbuch: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty
 Kamera: Floyd Crosby
 Darsteller: Anne Chevalier, Matahi, Hitu, Kong Ah
 Produktion:
 Paramount Publix Corporation, Los Angeles
 Premiere: 18.3.1931
 Archiv:
 Filmmuseum München
 Farbe: schwarzweiß
 Länge: 2.249 Meter,
 82 Minuten (24 B/s),
 Western Electric Movietone
 (Musik: Hugo Riesenfeld)
 Zwischentitel: englisch

TABU

Dieser Film ist schon so oft in den *Cahiers du Cinéma* gepriesen worden, daß zukünftige Filmhistoriker hoffentlich anerkennen werden, welchen Anteil unsere Zeitschrift daran hatte, das vorschnelle Urteil der Zeitgenossen über den größten aller Filmemacher zu revidieren. Wenn es auch eigentlich nicht mehr nötig ist, so will ich doch noch einmal darauf hinweisen, daß es sich bei TABU eindeutig um das Meisterwerk seines Regisseurs handelt, um den größten Film des größten aller Filmemacher.

Es ist ein beliebtes und unverbindliches Gesellschaftsspiel, persönliche Hitlisten aufzustellen. Ich möchte in mein Urteil jedoch meine Persönlichkeit eines Filmkritikers einbringen, der das Kino nicht nur liebt, sondern auch beweisen will, daß es sich dabei um eine Kunst, um die Kunst unserer Zeit handelt. Ich möchte beweisen, daß TABU einer der Höhepunkte der Kunst an sich ist. Wenn ich nur einfach belegen wollte, daß es sich bei Murnaus letztem Film um den besten Dokumentarfilm, um die schönste Liebesgeschichte oder um das eigenwilligste Filmwerk handelt, müßte ich vielleicht fürchten, daß mir die Argumente ausgehen. Wenn ich den deutschen Regisseur also mit Sophokles und Praxiteles vergleiche, anstatt mit Eisenstein, Griffith oder Renoir, so ist dies nicht Zeichen meiner Verwegenheit, sondern es geschieht aus Vorsicht.

Das tahitische Paradies des Films hatte vierzig Jahre zuvor Paul Gauguin, dem Meister der modernen Malerei, als Refugium gedient. Anders als dieser freiwillige Exilant, der die abendländische Kunst und ihr arisches Schönheitsideal in Grund und Boden verdammt, baute der deutsche Filmema-

cher seine Kamera dort als Botschafter unserer Kultur auf. Ich kenne kein anderes Kunstwerk des 20. Jahrhunderts, das deutlicher den Stempel des abendländischen Geistes trägt, kein Werk, in dem die Gesten und die Blicke der Menschen von jener Größe sind, die die Halbgötter der *Ilias* oder die Helden des *Nibelungenliedes* auszeichnet.

Niemand bestreitet, daß TABU in seinem Bild von Tahiti verfälschend ist. Aber welche Rolle spielt das, angesichts einer Exotik, die mein europäisches Wesen stärker als jedes andere Werk unserer Zeit zum Vibrieren bringt und mein Herz da erobert, wo Gauguin nur dem Intellekt schmeichelt? »Von der Natur sollten wir nichts kennen, als was uns unmittelbar lebendig umgibt«, sagt Goethe in den *Wahlverwandtschaften*. Unsere heutige Malerei, Literatur und Musik versuchen aufs Kräftigste diese bewundernswerte, vor Beliebigkeit warnende Formel zu widerlegen. Einzig die Kunst, deren Lob ich hier singe, vermag es dank ihrer strotzenden Gesundheit noch, uns glauben zu machen, daß die Zeiten, in denen sich die zivilisiertesten Völker ihre Götter nach ihrem eigenen Ebenbild schufen, noch nicht vorbei sind. Ich würde mich ja nicht darüber empören, daß RASHOMON heute TABU vorgezogen wird, wenn ich darin nicht gerade ein Zeichen des Selbsthasses unserer Zivilisation sehen würde, den Gauguin als einer der ersten in uns angelegt hat.

Man möge mir verzeihen, daß ich im Zusammenhang mit TABU Kriterien anlegen mußte, die einem Filmkritiker normalerweise als Hochmut angerechnet werden würden. (Maurice Schérer [= Pseudonym von Eric Rohmer], in: *Cahiers du Cinéma* n°21, März 1953)



VELOCITY – Nicht nur Bikes
 sondern alle Sportarten für den aktiven Mann
 E-Mail: info@velocity.de | Tel.: +49 (0)221 981 3700
 Web: www.velocity.de | Fax: +49 (0)221 981 3701

Register

A LA CONQUETE DU POLE	36	JEWISH PRUDENCE	28
ALICE SOLVES THE PUZZLE	34	KATS IS KATS	34
ALS ICH TOT WAR	26	KISS, THE	19
BIG RED RIDING HOOD	22	KUSS, DER	19
CAPTAIN DISCOVERS DER NORTH POLE, DER	34	LEUCHTE ASIENS, DIE	37
CELOVEK S KINOAPPARATOM	32	LITTLE RED RIDING HOOD	35
COLONEL HEEZA LIAR IN THE AFRICAN JUNGLES	35	MAGIC FOUNTAIN PEN, THE	34
CROLLO DEGLI ABSBURGO, IL	38	MANN MIT DER KAMERA, DER	32
DAY-DREAMS	24	MARRIAGE CIRCLE, THE	27
DIAGONALSINFONIE	34	METROPOLIS	16
DINKY DOODLE IN LOST AND FOUND	35	MODELING	34
DRAME CHEZ LES FANTOCHES, UN	34	NATHAN DER WEISE	29
DRESSED TO KILL	20	OPUS II	34
EHE IM KREISE, DIE	27	OPUS III	34
ENTDECKUNG DES NORDPOLS, DIE	36	OPUS IV	34
FARMER'S WIFE, THE	23	PETER PAN HANDLED	35
FILMSTUDIE	34	PREM SANYAS	37
FRAU DES FARMERS, DIE	23	R-1. EIN FORMSPIEL	34
GEHEIMNISSE EINER SEELE	18	ROBINSON CRUSOE	35
GIANT KILLER, THE	35	SCHICKSAL DERER VON HABSBURG, DAS	38
GIRL IN EVERY PORT, A	33	SECHSTE SINN, DER	30
HERR ARNES PENGAR	25	SEXTO SENTIDO, EL	30
HERRN ARNES SCHATZ	25	SHERLOCK JR.	31
HIGH TREASON	21	SIEGER, DER	34
HOCHVERRAT	21	TABU	39
HOW A MOSQUITO OPERATES	34	ZWISCHEN MARS UND ERDE	17
IN JEDEM HAFEN EINE BRAUT	33		

Wir möchten unsere
 Töchter gern in die
 Bonner Gesellschaft
 einführen.

Wir sind ein Unternehmen der Bonner Gesellschaft.

Veranstalter:

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

Produktion:

Sigrid Limprecht

Filmauswahl:

Stefan Dröbler

Redaktion Programmheft:

Andrea Kirchhartz, Stefan Dröbler

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:

Ulli Klinkertz

Anzeigen und Sponsoring:

Mark Heindol, Ulli Klinkertz

Finanzen:

Bärbel Lotter

Technische Koordination:

Rüdiger Ruß

Projektionstechnik:

Merten Houfek, Bernhard Gugsch

Leinwandgerüstbau und Ton:

Philipp Wiechert

Übersetzungen:

Andrea Kirchhartz

Mitarbeit:

Hendrike Bake, Anja Berbuir, Nikaido Chihaya,
Victor Ferine, Florian Hoffmann, Jakob Jankowski,
Christian Jungblut, Sandro Keller, Anke Limprecht

Projektionsanlage:

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

Tonanlage:

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

Fotonachweis:

Filmmuseum München / Gerhard Ullmann (11)
British Film Institute, London (4)
Christoph Pfeiffer, Bonn (4)
Cinémathèque Suisse, Lausanne (3)
Filmmuseum Berlin (2)
Volker Lannert, Alfter (2)
Deutsches Filminstitut, Frankfurt (1)
Privatbesitz (5)

Plakatmotiv:

Grafik Design Boehs, Köln

Satz und grafische Umsetzung:

Frank Zander, Troisdorf-Bergheim

Druck:

Leppelt Druck + Repro GmbH, Bonn

Auflage: 15.000

Für die Bereitstellung von**Archiv-Kopien danken wir:**

Bonner Kinemathek
Deutsches Filmmuseum, Frankfurt
Filmarchiv Austria, Wien
Filmmuseum München
Filmoteca Española, Madrid
Filmverleih Die Lupe, Göttingen
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden
Kirch Media, München
Lobster Films, Paris
Museum of Modern Art, New York
National Film & Television Archive, London
Slovenska Kinoteka, Ljubljana
Svenska Filminstitutet, Stockholm

Für Unterstützung danken wir:

Kulturamt der Bundstadt Bonn,
Filmbüro NW e.V. in Kooperation mit der Filmstiftung NRW,
AStA der Universität Bonn,
Günnewig Residence Hotel, Piano Rumler, TNT,
Brotfabrik Bonn, Stadtwerke Bonn, WDR 5,
Verwaltung der Universität Bonn,
allen Inserenten, Spendern, Mitarbeitern und Helfern
sowie

Petra Brandel, Serge Bromberg, André Chevallier,
Bryony Dixon, Hans-Josef Falkenstein, Heiner Gassen,
Catherine Gautier, Sylke Gottlieb, Hans Dieter Haarer,
Matthias Keuthen, Matthias Knop, Hans Kohl, Oliver
Kraemer, Peter Latta, Claus Lippert, Andreas Loesch, Ulrike
Mahlberg, Heinz Maus, Peter Plewa, Birgit Pütz, Roswitha
Schwittall, Gerhard Ullmann, Klaus Volkmer, Elisabeth
Weiser, Werner Vendel, Nikolaus Wostry, Frank Zander

Ein besonderes Dankeschön an die
KÖLN-DÜSSELDORFER Deutsche Rheinschiffahrt AG

**Kontaktadresse:**

Förderverein Filmkultur Bonn e.V.
Kreuzstraße 16 · D-53225 Bonn
Tel: 02 28 / 47 85 68 · Fax: 02 28 / 46 47 67
Internet: www.bonnerkinemathek.de

Spendenkonto:

Förderverein Filmkultur
Sparkasse Bonn (BLZ 380 500 00)
Kto.-Nr. 32 920 167
Stichwort: Spende Sommerkino

Anzeige TNT (Film)

Anzeige WDR (Film)