



**18. Bonner  
Sommerkino**

**INTERNATIONALE  
STUMMFILMTAGE**

**PROGRAMM**

**8.-18. AUGUST 2002  
INNENHOF DER UNIVERSITÄT BONN  
- EINTRITT FREI -**

Anzeige  
BITBURGER/VENDEL

bei Leppelt (+ neues Vendellogo als Datei)

## Vorwort

Liebe Filmfreunde, hochverehrtes Publikum!

Zum 18. Mal findet das Bonner Sommerkino statt. Seit 1995 zeigen wir neurestaurierte Stummfilme mit Live-Musik-Begleitung unter freiem Sternenhimmel. An elf hoffentlich lauschigen Sommerabenden werden im Arkadenhof der Bonner Universität in jeweils best verfügbaren Fassungen Klassiker und neuzuentdeckende Raritäten zur Aufführung gebracht. Die begleitende Livemusik wird improvisiert oder ist eigens für diese Veranstaltung komponiert worden. Die Vorführungen finden bei jedem Wetter statt. Unter den schützenden Arkaden gibt es auch bei Regen genügend trockene Plätze.

Diese weit über die Grenzen Bonns bekannte und beliebte Veranstaltung beweist, dass Filmbilder und -geschichten aus der Stummfilmzeit keineswegs verstaubt sind, sondern auch heute noch mit Vergnügen gesehen werden können. Gerade in der jeweiligen neuen Verbindung von Bild-Restaurierung und Musik-Komposition schlagen die Internationalen Stummfilmtage eine Brücke in die Gegenwart.

Auf eine Veranstaltung möchten wir besonders hinweisen. Mit LOLA MONTEZ von Max Ophüls bildet ein Tonfilm den Abschluss der diesjährigen Internationalen Stummfilmtage. Was sich paradox anhört, hat dennoch Sinn. Nicht nur Filme der Stummfilmzeit erfahren das traurige Schicksal, nach ihrer Premiere nur noch in verstümmelten und zerstörten Kopien zu existieren. So konnte die Farbenpracht, das originale Bildformat und die besondere Tongestaltung des Klassikers LOLA MONTEZ nur noch erahnt werden.

Zum hundertjährigen Geburtstag von Max Ophüls wurde der Film nun mit großem Aufwand vom Münchner Filmmu-

seum rekonstruiert, und wir sind froh, Ihnen diese »neue Premiere« auf großer Leinwand präsentieren zu können.

Stefan Dröbler wird zusammen mit Martina Müller unter Einbeziehung von Filmausschnitten einen Vortrag zum Thema »Die Rekonstruktion von Lola Montez« am Sonntag, dem 16.8. um 15.00 Uhr im Kino in der Brotfabrik halten. Darüberhinaus kann dort tags zuvor eine ebenfalls sehr farbenprächtige frühe Stummfilmversion des Lola Montez-Stoffes gesehen werden.

Als Angebot des Bonner Sommerkinos gilt weiterhin, dass sämtliche Veranstaltungen im Arkadenhof bei freiem Eintritt durchgeführt werden.

Deshalb zwei Bitten: Bringen Sie sich keine Getränke mit, sondern nutzen Sie den Getränkeausschank vor Ort. Zudem haben wir an den Ausgängen Spendenboxen aufgestellt. Look first – Pay after, wenn Sie uns nach diesem Prinzip besuchen und den Eintrittspreis beim Herausgehen nach ihrem persönlichen Gefallen bemessen, helfen Sie direkt mit, Qualität und Exklusivität des Festivals zu erhalten.

Für das Zustandekommen danken wir ausdrücklich dem Kulturamt der Stadt Bonn mit dem neuen Kulturdezernenten Dr. Krapf, das mit seiner Unterstützung dem Film in der kulturellen Vielfalt der Stadt einen besonderen Platz eingeräumt hat. Gedankt sei auch ganz herzlich allen bereits aktiven Sponsoren, Spendern, Anzeigenkunden, Mitarbeitern und Unterstützern.

Wir wünschen gute Unterhaltung und unvergessliche Abende Sigrud Limprecht

und die MitarbeiterInnen des Bonner Sommerkinos

**Getränke-Service**  
**Vendel**

## 50 Jahre im Dienste der Musik!

*Feiern Sie mit!* 20. Sept. bis 20. Dez.

**2002 – 20 Jahre**

**Franz Rumler** und Sohn

(1952-2002) seit **50** Jahren im Dienste der Musik  
(1962-2002) seit **40** Jahren Betreuung der Instrumente der Beethovenhalle Bonn  
(1962-2002) seit **40** Jahren Betreuung der Instrumente der Oper der Stadt Bonn

**Geschenke** für Sie und Ihre Kinder. Viele **Überraschungen** und **Aktionen**.

Piano Rumler, Seiler, Ibach, Steinway & Sons, Feurich, Pfeiffer, Sauter, Yamaha, Yamaha Clavinova

Freitag, **08. November 2002 15.<sup>00</sup>-23.<sup>00</sup> Uhr**

Einladung für alle unsere Kunden u. Freunde des Hauses

**Tag der offenen Tür.**

kleine kulinarische Köstlichkeiten und Getränke, Tombola mit vielen Preisen

**Außerhalb der gesetzl. Ladenschlusszeiten keine Beratung, kein Verkauf**

**Piano RUMLER Bonn-Beuel**

Königswinterer Str. 111-113, 53227 Bonn-Beuel ☎ 0228 468846 [www.piano-rumler.de](http://www.piano-rumler.de)

# SECOND HAND AUTOVERMIETUNG

PKW • LKW • Kleinbusse • Anhänger

## 02 28 / 37 52 00

53175 Bonn · Godesberger Straße 17

Fax: 02 28 / 3 72 75 14

[www.second-hand-autovermietung](http://www.second-hand-autovermietung)

Anzeige GENERALANZEIGER

FILM

Anzeige KRINGS  
alter FILM bei Leppelt

## Inhalt

Vorwort .....	3
Programmübersicht Bonner Sommerkino .....	7
Programmübersicht Filmmuseum München .....	11
Die Musiker .....	13

### Open-Air-Vorführungen

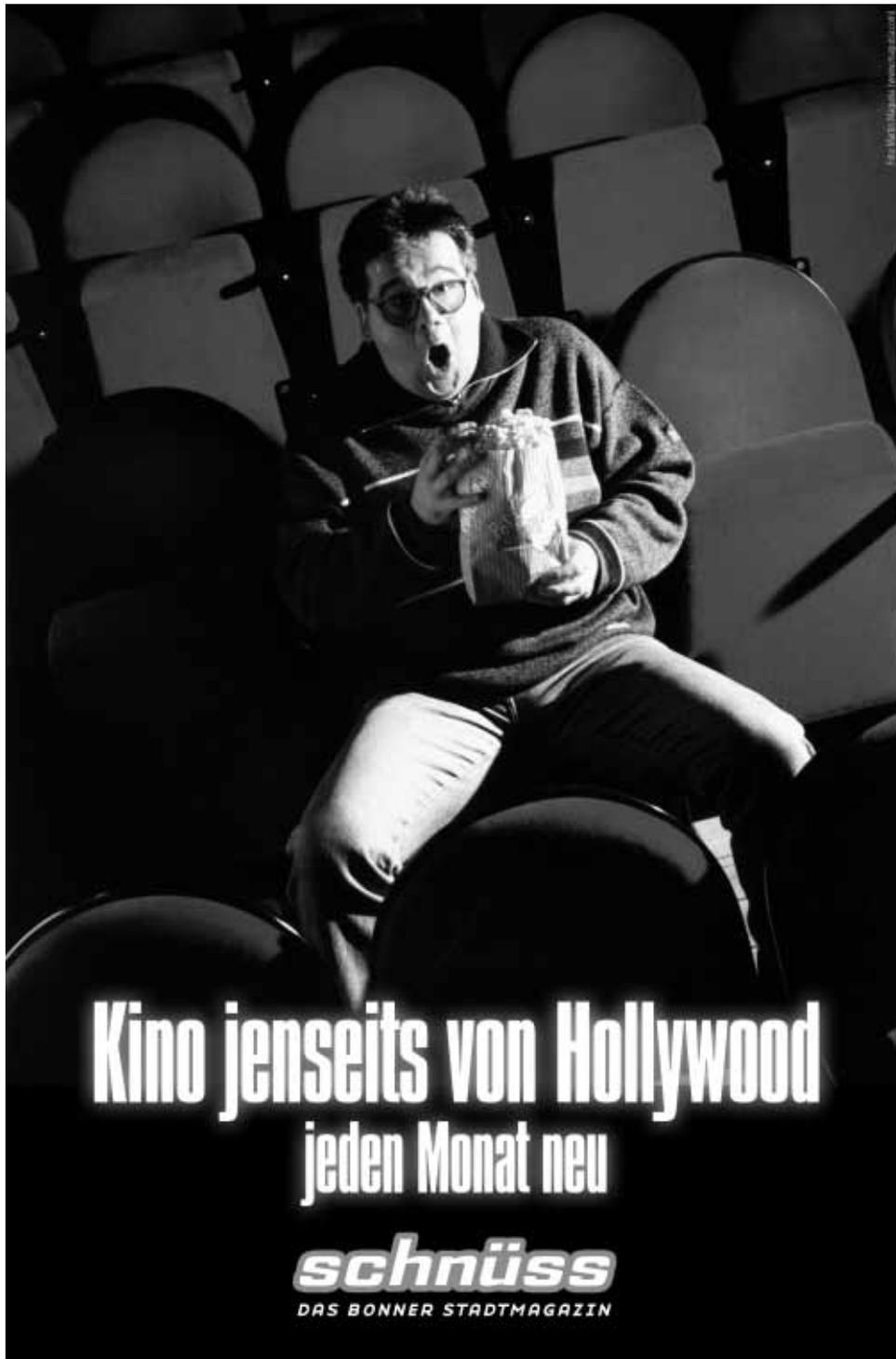
WIENER BILDERBOGEN NR. 1 .....	16
BLINDE EHEMÄNNER .....	17
STADT IN SICHT .....	18
STADT IN FLAMMEN .....	19
DER RAUB DER HELENA .....	20
DIE ZERSTÖRUNG TROJAS .....	21
BUSTER KEATON COMEDIES .....	22
THE GREAT TRAIN ROBBERY .....	24
DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LAND DER BOLSCHEWISTEN .....	25
MIGHTY LIKE A MOOSE .....	26
DER MANN, DER LACHT .....	27
DIE BESTEIGUNG DES MONTE ROSA .....	28
DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL .....	29
THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY .....	30
LUCKY STAR .....	31
EINE HERRENHOF SAGE .....	32
IN DER NACHT .....	33
DAS GEWISSE ETWAS .....	34
SUBMARINE .....	35
THE GEORGETOWN LOOP .....	36
LOLA MONTEZ .....	37

### Vorführungen im Kino in der Brotfabrik

LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS .....	38
ANNA CHRISTIE .....	38
Die Rekonstruktion von LOLA MONTEZ .....	39
HINTER SCHLOSS UND RIEGEL (Trailer) .....	39
CASANOVA WIDER WILLEN .....	39

Register .....	41
Impressum .....	42

Vorgesehener Termin  
für das 19. Bonner Sommerkino:  
August 2003



## Programm

**Donnerstag, 8.8.2002**

**21.15** **BLINDE EHEMÄNNER**  
USA 1919  
von Erich von Stroheim  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)

**Vorfilm:** **WIENER BILDERBOGEN NR. 1**  
Österreich 1925  
von Louis Seel  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)

**Freitag, 9.8.2002**

**21.15** **STADT IN SICHT**  
Deutschland 1923  
von Henrik Galeen  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)

**23.00** **STADT IN FLAMMEN**  
Frankreich 1923  
von Luitz-Morat  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)

**Samstag, 10.8.2002**

**21.15** **DER RAUB DER HELENA**  
Deutschland 1924  
von Manfred Noa  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)  
und Christian Roderburg (Schlagzeug)

**23.00** **DIE ZERSTÖRUNG TROJAS**  
Deutschland 1924  
von Manfred Noa  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)  
und Christian Roderburg (Schlagzeug)

**Sonntag, 11.8.2002**

**21.15** **BUSTER KEATON COMEDIES**  
USA 1919-23  
von Roscoe Arbuckle und Buster Keaton  
Begleitet von  
Joachim Bärenz (Flügel)  
und dem Düsseldorfer Schlagzeugensemble

**Montag, 12.8.2002**

**21.15** **DIE SELTSAMEN ABENTEUER  
DES MR. WEST IM LAND  
DER BOLSCHEWISTEN**  
UdSSR 1924  
von Lew Kuleschow  
Begleitet von  
Jürgen Kurz (präparierter Flügel)

**Vorfilm:** **THE GREAT TRAIN ROBBERY**  
USA 1903  
von Edwin S. Porter  
Begleitet von  
Jürgen Kurz (präparierter Flügel)

**Dienstag, 13.8.2002**

**21.15** **DER MANN, DER LACHT**  
USA 1928  
von Paul Leni  
Begleitet von  
Aljoscha Zimmermann (Flügel)  
und Sabrina Zimmermann (Violine)

**Vorfilm:** **MIGHTY LIKE A MOOSE**  
USA 1926  
von Leo McCarey  
Begleitet von  
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

**Mittwoch, 14.8.2002**

**21.15** **DAS MÄDCHEN  
MIT DER HUTSCHACHTEL**  
UdSSR 1927  
von Boris Barnet  
Begleitet von  
Aljoscha Zimmermann (Flügel)  
und Sabrina Zimmermann (Violine)

**Vorfilm:** **DIE BESTEIGUNG  
DES MONTE ROSA**  
Deutschland 1913  
von Sepp Allgeier und Arnold Fanck  
Begleitet von  
Aljoscha Zimmermann (Flügel)

**WDR 5**

*nicht stumm ...  
nicht Film ...  
... aber*

**richtig  
gutes  
Radio**

In Bonn: 88,0 MHz

**Hören erleben WDR 5**

## Programm

**Donnerstag, 15.8.2002**

**21.15 LUCKY STAR**  
USA 1929  
von Frank Borzage  
Begleitet von  
Neil Brand (Flügel)

**Vorfilm: THE MUSKETEERS  
OF PIG ALLEY**  
USA 1912  
von David Wark Griffith  
Begleitet von  
Neil Brand (Flügel)

**Freitag, 16.8.2002**

**21.15 EINE HERRENHOFSAGE**  
Schweden 1923  
von Mauritz Stiller  
Begleitet von  
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

**23.00 IN DER NACHT**  
Frankreich 1930  
von Charles Vanel  
Begleitet von  
Neil Brand (Flügel)

**Samstag, 17.8.2002**

**15.00 LOLA MONTEZ,  
DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS**  
Deutschland 1922  
von Willi Wolff  
Begleitet von  
Günter A. Buchwald (Flügel und Violine)

**17.00 ANNA CHRISTIE**  
Deutschland/USA 1930  
von Jacques Feyder  
deutsche Version

**21.15 DAS GEWISSE ETWAS**  
USA 1927  
von Clarence C. Badger  
und Josef von Sternberg  
Begleitet von  
Neil Brand (Flügel)  
und Günter A. Buchwald (Violine)

**23.00 SUBMARINE**  
USA 1928  
von Frank Capra  
Begleitet von  
Neil Brand (Flügel)

**Sonntag, 18.8.2002**

**15.00 Die Rekonstruktion  
von LOLA MONTEZ**  
Vortrag mit Filmbeispielen  
von Martina Müller und Stefan Drößler

**17.00 CASANOVA WIDER WILLEN**  
Deutschland/USA 1931  
von Edward Brophy  
deutsche Version

**Vorfilm: HINTER SCHLOSS  
UND RIEGEL (Trailer)**  
Deutschland/USA 1930  
Regie: James Parrott  
deutsche Version

**21.15 LOLA MONTEZ**  
Deutschland/Frankreich 1955  
von Max Ophüls  
rekonstruierte Premierenfassung

**Vorfilm: THE GEORGETOWN LOOP**  
USA 1995 (1903)  
von Ken Jacobs



## Programm Filmmuseum München

Freitag, 23.8.2002

**18.00** **BLINDE EHEMÄNNER**  
USA 1919  
von Erich von Stroheim

**Vorfilm:** **WIENER BILDERBOGEN NR. 1**  
Österreich 1925  
von Louis Seel  
Am Flügel: Joachim Bärenz

**20.30** **EINE HERRENHOFSAGE**  
Schweden 1923  
von Mauritz Stiller

**Vorfilm:** **DIE BESTEIGUNG  
DES MONTE ROSA**  
Deutschland 1913  
von Sepp Allgeier und Arnold Fanck  
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann

**23.00** **ANNA CHRISTIE**  
Deutschland/USA 1930  
von Jacques Feyder  
deutsche Version

Samstag, 24.8.2002

**18.00** **SUBMARINE**  
USA 1928  
von Frank Capra  
Am Flügel: Neil Brand

**20.30** **STADT IN FLAMMEN**  
Frankreich 1923  
von Luitz-Morat

**Vorfilm:** **STADT IN SICHT**  
Deutschland 1923  
von Henrik Galeen  
Am Flügel: Joachim Bärenz

**23.00** **CASANOVA WIDER WILLEN**  
Deutschland/USA 1931  
von Edward Brophy  
deutsche Version

**Vorfilm:** **HINTER SCHLOSS UND  
RIEGEL (Trailer)**  
Deutschland/USA 1930  
von James Parrott  
deutsche Version

Sonntag, 25.8.2002

**18.00** **IN DER NACHT**  
Frankreich 1930  
von Charles Vanel

**Vorfilm:** **THE MUSKETEERS  
OF PIG ALLEY**  
USA 1912  
von David Wark Griffith  
Am Flügel: Neil Brand

**20.30** **DAS GEWISSE ETWAS**  
USA 1927  
von Clarence C. Badger, Josef von Sternberg

**Vorfilm:** **MIGHTY LIKE A MOOSE**  
USA 1926  
von Leo McCarey  
Am Flügel: Neil Brand

Sonntag, 15.9.2002

**20.30** **LUCKY STAR**  
USA 1929  
von Frank Borzage  
Am Flügel: Aljoscha Zimmermann



LUCKY STAR (1929)

# BONNER KINEMATHEK

kino in der

brotfabrik



**Saisonstart:**  
ab Donnerstag, 29. August 2002, 19.30 Uhr  
**BERLIN-SINFONIE EINER GROBSTADT**  
D 2001/2  
von Thomas Schadt

**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 NEUMANN & MÜLLER

alter FILM bei Leppelt

## 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.

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



**Christian Roderburg**, seit 1978 freiberuflicher Marimba- und Schlagzeugsolist, spielt in Kammerensembles für Neue Musik und in Symphonieorchestern. Im Duo mit Joachim Bärenz begleitet er seit 1985 auch Stummfilme. Er hat mehrere CDs mit Werken für Marimba-Solo produziert (Suiten von J.S. Bach und neue Kompositionen). Er ist Leiter des **Düsseldorfer Schlagzeugensembles**, dem seit 1998 auch die Schlagzeugin **Anja Wegmann** angehört, die an der Niederrheinischen Musikschule der Stadt Duisburg unterrichtet. Beim Bonner Sommerkino werden beide gemeinsam mit **Joachim Bärenz** spielen.

Theater  
Konzerte  
Tanz  
Ausstellungen  
Kurse  
Workshops  
Jugendkunstschule



Brotfabrik  
Kreuzstr. 16 · 53225 Bonn · Tel.: 0228 / 42 13 10 · mail@brotfabrik-bonn.de · www.brotfabrik-bonn.de

## LOFT in der Brotfabrik essen & trinken & wohlfühlen

- Parties, Buffets & Grillbuffets
- Sommernachtsbuffets
- Während der Spielpause in der Brotfabrik ist das LOFT täglich nur mittags und an den Wochenenden abends geöffnet



LOFT  
Kreuzstr. 16  
53225 Bonn

fon 0228 - 4 222 777  
www.bonner-loft.de  
info@bonner-loft.de

## Die Musiker

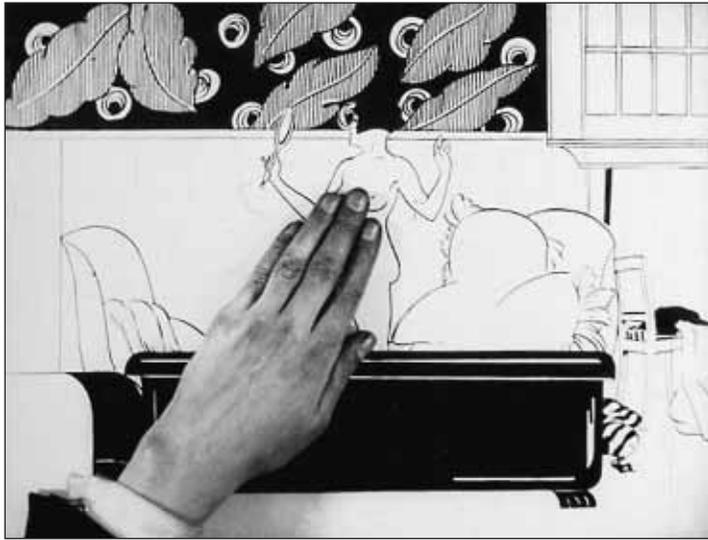


**Jürgen Kurz**, langjähriger Korrepetitor am Berliner Ensemble, Schillertheater und Deutschen Theater Berlin, widmet sich seit zehn Jahren verstärkt der Komposition und Improvisation zu Theaterstücken und Stummfilmen. Insbesondere den Filmen von Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau sowie dem sowjetischen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

**Neil Brand** ist Komponist, Autor, Pianist und Schauspieler, der seit über 15 Jahren Stummfilme begleitet, regelmäßig in Londons National Film Theatre sowie bei Stummfilmpräsentationen und Festivals in aller Welt. Seine Arbeiten für Theater, Radio und Fernsehen wurden mehrfach ausgezeichnet, darunter die 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 Kinoton 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.


**WIENER BILDERBOGEN  
NR. 1**

Österreich 1925  
Regie: Louis Seel  
Produktion: Louis Seel  
Darsteller: Olivette Thomas  
Archiv:  
Filmarchiv Austria, Wien  
Farbe:  
mehrfarbig viragiert  
Länge: 138 Meter,  
8 Minuten (16 B/s)  
Zwischentitel: deutsch

## WIENER BILDERBOGEN NR. 1

Eine der schillerndsten Persönlichkeiten des Trickfilms der 20er Jahre war der Trickfilmpionier und Weltenbummler Louis Seel, höchstwahrscheinlich in Amerika um 1890 geboren. 1915 Mitarbeiter von Bud Fisher bei MUTT AND JEFF, produzierte er ab 1918 eigene »Screen Novelties« und wurde 1919 einer der Begründer des deutschen Zeichentrickfilms. Die bekanntesten Münchner Trickfilmproduktionen der ersten Hälfte der 20er Jahre gehen alle auf Seel zurück. Ende 1919 kam er zur Moeve-Film. Die bekannteste Produktion der Moeve-Film wurden die ab 1923 14-tägig erscheinenden Wochenberichte »Münchner (Film)Bilderbogen«, die zeitweise in bis zu 40 Länder exportiert wurden. Diese anspruchsvollen, satirischen Animationsfilme machten sich über aktuelle Modeströmungen lustig, und die Hälfte von ihnen waren nur für ein volljähriges Publikum freigegeben.

Seels filmgestalterische Meisterschaft lag in der Interaktion und Verschmelzung von »gezeichnetem« und »realer« Welt. Er läßt nämlich seine Zeichnungen aus dem Zeichenblatt austreten und sich frei bewegen. Sie gehen somit aus der Fläche in den Raum über und spielen mit den lebenden Menschen zusammen. In der Wiener Wochenzeitschrift »Der Filmbote« widmet sich Oscar Geller immer wieder der Arbeit von Seel, wobei er bis ca. 1922 von Ludwig Seel spricht, danach von Louis Seel. Fast mehr noch als Seels künstlerische Meisterschaft dürfte es ihm die erotische Ausstrahlung seines Modells, seiner Frau Olivette Thomas angetan haben.

Anfang 1922 verließ Seel die Moeve-Film und übernahm 1923 den Bilderbogen in seine eigene Seel-Thomas-Film. 1924 gründete er in New York die Louis-Seel-Incorporated

und in München, als Tochter, die Louis-Seel-GmbH, deren technischer Leiter Oskar Fischinger war. Geller schreibt Anfang Mai 1925: »Louis Seel hat in letzter Zeit seine Tätigkeit nach Wien verlegt und arbeitet derzeit an der Herstellung einer neuen Serie von Zeichenfilmen.«

Der WIENER BILDERBOGEN NR. 1 trägt den Untertitel »Louis Seel Film Nr. 112«. Dies deutet an, welche gigantische Anzahl an Trickfilmen Seel bislang geschaffen hatte. Seel nimmt ein reales Ereignis, hier die Radio-Ausstellung in New York, zum Ausgangspunkt seiner visionären Assoziationen. Er phantasiert mögliche technische Entwicklungen und nimmt damit existierende Möglichkeiten wie Telekommunikation und Interaktion via Internet vorweg. Sämtliche Einrichtungsgegenstände, von der Badewanne über Handtuch und Kleidungsstücke, sind fernsteuerbar, und sogar warme Luft aus der Wüste und kalte vom Pol kann sich die moderne Frau »radio-thermisch« ins Haus kommen lassen. In einer Realfilmsequenz am Beginn des Films zeigt Seel im Zeitraffer, wie er seine Hauptfigur zeichnet. Ein Zwischentitel informiert darüber, daß wieder Olivette Thomas sein Modell ist. Höchstwahrscheinlich war sie es auch für den abschließenden kurzen Filmscherz über die aktuelle Haarmode »Vom Bubikopf zur Säuglingslocke«.

Louis Seel dürfte nicht allzu lange in Wien geblieben sein. 1925 war er in England und 1927 in Rio de Janeiro. 1939 schließlich kehrte er nach Deutschland zurück, wo er später starb.

(Thomas Renoldner/Lisi Frischengruber: Animationsfilm in Österreich, Teil 1: 1900–1970; Asifa Austria, Wien o. J.)


**BLIND HUSBANDS  
USA 1919**

Regie: Erich von Stroheim  
Drehbuch: Erich von Stroheim, nach seiner Kurzgeschichte »The Pinnacle«  
Kamera: Ben Reynolds  
Darsteller: Sam De Grasse, Francelia Billington, Erich von Stroheim, T.H. Gibson, Gowland, Fay Holderness  
Produktion:  
Universal Film Mfg. Co., Inc.  
Premiere: 19.10.1919  
(Washington)  
Archiv: Österreichisches Filmmuseum, Wien  
Farbe: mehrfarbig viragiert  
Länge: 2.045 Meter,  
100 Minuten (18 B/s)  
Zwischentitel: deutsch

## BLINDE EHEMÄNNER

Wann immer man Eric Stroheim in seiner Paraderolle des preußischen Unholds in Kriegsfilmen sah, fragte man sich, was er tun würde, wenn das Publikum keine Kriegsfilme mehr sehen will. Durch BLIND HUSBANDS wird klar, daß Mr. Stroheim, sollte er jemals die Schauspielerei aufgeben wollen oder müssen, sich getrost der Regie widmen kann – und wenn die Erwartungen, die seine erste Arbeit geweckt hat, erfüllt werden, so wird dieser Wechsel ein großer Gewinn für den Film sein.

(The New York Times, 8.12.1919)

Dieser Film ist außergewöhnlich, er ist epochal. Stroheim hat ein im amerikanischen Eheleben nur zu bekanntes Problem angesprochen. Und, was noch mehr ist, er stellt es künstlerisch dar. Die Verführungsszenen besitzen einen Sex-Appeal, der zugleich betört und verstört, ohne daß der Film dabei verletzt würde. Jeder Kinobesitzer, der kein zweitrangiges Kino betreiben will, sollte diesen sicheren Publikumserfolg zeigen!

(Variety, 12.12.1919)

1926 wird in der »Freien Tribüne« Stroheims BLIND HUSBANDS vorgeführt und diskutiert. Edmond Gréville lobt besonders, daß Stroheim den preußischen Offizier am Ende sterben läßt, da dieses Ende einem Offizier gezieme. Ein Herr erhebt sich und erklärt, Offizier der französischen Armee zu sein, und Gréville habe das Militär beleidigt. Weitere Herren geben sich als Offiziere zu erkennen, bekunden, die Ehre der französischen und preußischen Armeen verteidigen zu wol-

len sowie das Recht des Berufssoldaten, in seinem Bett zu sterben, und gehen auf den »Verleumder« los. In der Schlägerei eile ich Gréville zu Hilfe und werde von einem mutigen Offizier von hinten mit dem Spazierstock niedergeschlagen. (J.-B. Brunius: En marge du cinéma français; Arcanes, Paris 1954)

Was einen zuerst an von Stroheims Regiedebüt verblüfft, ist sein hochentwickelter Sinn für sparsames Erzählen, was in der geschickten Montage zum Ausdruck kommt und durch vollendet eingesetzte Überblendungen und Großaufnahmen, deren Technik von Stroheim als Griffiths Assistent erlernt hat, ergänzt wird. Ein einleitender Titel umreißt das Thema des Films in zynischen Worten: »Einer der häufigsten Scheidungsgründe ist Entfremdung der Gefühle, und Auslöser ist oft ein Nebenbuhler, der mit aufrichtiger (oder unaufrichtiger) Anteilnahme gerade dann auftritt, wenn der selbstgefällige Ehemann sein voreheliches Werben vergißt. Die Welt spricht den Nebenbuhler als schuldig ... Aber was ist mit dem Ehemann?« Paradoxerweise scheint der Film aber gerade den eher farblosen Ehemann in Schutz zu nehmen. Doch unter der Oberfläche werden scharfsichtige psychologische Einsichten vermittelt, so daß man am Ende der Versöhnung des Ehepaares nicht recht traut. Mag auch der Nebenbuhler zu Tode gestürzt sein, seine skrupellose Raubtierhaftigkeit bleibt in Erinnerung und ist eine Warnung nicht nur an blinde Ehemänner, sondern an alle Paare, egal für wie sicher sie ihre Ehen halten.

(John Pym, in: Monthly Film Bulletin, London, Juni 1979)



**STADT IN SICHT**  
 Deutschland 1923  
 Regie: Henrik Galeen  
 Drehbuch: Henrik Galeen,  
 Friedrich Sieburg  
 Kamera: Gotthardt Wolf  
 Bauten: Otto Moldenhauer  
 Darsteller: Edith Posca,  
 Friedrich Traeger, Otto  
 Treptow, Harry Nestor  
 Produktion:  
 Rex-Film GmbH, Berlin  
 Produzent: Lupu Pick  
 Premiere: 8.2.1923 (Berlin)  
 Archiv:  
 Filmarchiv Austria, Wien  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 1.684 Meter,  
 70 Minuten (21 B/s)  
 Zwischentitel: deutsch

## STADT IN SICHT

Die SCHERBEN in neuer Frisur: drei Menschen, die in kleinsten Verhältnissen sozusagen glücklich leben, denen die Einfachheit etwas Selbstverständliches ist. Der alte Schiffer Ullrich liest in der Abendstunde in der Bibel, seine Frau Anna kocht und strickt, und der Bootsmann Fritz liebt die Frau des Zillenbesitzers, aber züchtig und einfältig. Und er will den Kahn verlassen, sich als Vollmatrose bei der Hochseeschiffahrt anheuern lassen. Ullrich will ihn nicht ziehen lassen: sie haben bisher doch so gut miteinander gelebt ... Da tritt Freddy ins Leben der Drei. Er ist ein Artist der üblen Sorte, wie es diese in jedem Beruf gibt: mehrfach vorbestrafter Verbrecher und zuletzt Steptänzer. Und ihm erliegt Anna. Dem Burschen Fritz zu widerstehen war nicht schwer, der war ein rechtschaffener Junge ohne Wünsche und Forderungen – aber: die Stadt ist in Sicht, und hier ludert der Abschaum der Menschheit umher, hier herrscht die Niedertracht, siegt und zerstört die brutale Gewalt. STADT IN SICHT – heißt: Gefahr im Verzuge, die Sünde lauert, das Verbrechen droht, Unheil brütet ...

Das Manuskript von Henrik Galeen und Friedrich Sieburg erweckt den Anschein einer Episoden-Ausspannung. Dabei ist der Film in seinen technischen Teilen von ausgesuchter Feinheit; die Photographie der Wasserflächen hat die Lichtheit und die Stimmung prachtvoll erfaßt, und das Mitgehen des Bildes mit den beweglichen Objekten ist stellenweise von einer überraschenden Liebe zur Sache diktiert. Einige Großaufnahmen sind von starkem Reiz, und die Ausschnitte aus dem Landschaftlichen sind charakteristisch gewählt, wenn auch im Schnitt ein erstmal gewählter landschaftlicher Ty-

pus nicht immer sorgfältig durchgehalten wurde. Mit Überblendungen ist erfreulicherweise sehr gespart worden.

Die Regie Henrik Galeens zeigt sich vorwiegend im Gesamtbild, im Erhaschen des rechten Momentes und in der sorgfältigen Wahl des Milieus. Darstellerisch sind Friedrich Taeger (Ullrich) und Otto Treptow (Freddy) sehr gut; Taeger erreicht in seinen Schlußszenen eine heiße, innerliche Kraft, und Treptow macht aus dem Gewaltmenschen dann und wann einen zum Lächeln reizenden Komödianten, um das Abstoßende dieses Mißbratenen zu mildern. Man müßte ihm öfter im Film begegnen; er bringt eine Persönlichkeit mit und schnell leicht und sicher von einem Ausdruck zum anderen. (*J.-s., in: Film-Kurier, 9.2.1923*)

Vergleiche mit Jean Vigos zehn Jahre später entstandenem Tonfilm L'ATALANTE erweisen dem Film nur die halbe Reverenz, denn die eigentliche Leistung Galeens liegt im Ausschöpfen der Bildmächtigkeit und im bewußten Einsatz der spezifischen optischen Codes des stummen Kinos.

Viragen, die Einfärbung des Bildes über ganze Sequenzen – oft als banale Stimmungs-Metaphern eingesetzt – werden bei Galeen zu einer klaren, realistischen Sprachlichkeit gebracht. Wenn die naturalistisch gefärbten Innenaufnahmen gegen die nüchterne Schwarzweißfotografie der Außenaufnahmen montiert werden, überwindet Galeen das alte Kino der Effekte und findet zu einem zarten Realismus mit Anklängen an die besten Arbeiten des französischen Filmimpressionismus.

(*Ernst Kieninger, in: Viennale-Katalog 2001*)



**LA CITÉ FOUDROYÉE**  
 Frankreich 1923  
 Regie: Luitz-Morat  
 Drehbuch:  
 Jean Louis Bouquet  
 Kamera: Daniau Johnstone  
 Darsteller: Daniel Mendaille,  
 Jeanne Maguenat, Alexis  
 Ghasne, Paul Journée,  
 Armand Morins, Georges  
 Cazalis, Émilien Richaud  
 Produktion:  
 Pathé – Films de France  
 Premiere: 29.10.1924  
 Archiv: Cinémathèque  
 française, Paris  
 Farbe: schwarzweiß  
 Länge: 1.424 Meter,  
 65 Minuten (20 B/s)  
 Zwischentitel: französisch,  
 mit deutscher Übersetzung

## STADT IN FLAMMEN

Dieser lange Zeit verschollene Film erweist sich in vieler Hinsicht als ein Werk, dem ein vorrangiger Platz in der Filmgeschichte gebührt. Er ist vielschichtig, humorvoll und von ungeahnter künstlerischer Virtuosität.

Der unglücklich verliebte Ingenieur Richard Gallée verkauft seine Erfindung – wir befinden uns im Jahre 1930 – an einen finsternen Ausländer. Was der Menschheit hätte dienen sollen, die Nutzbarmachung natürlich vorkommender Elektrizität, wird jetzt zu zerstörerischen Zielen verwandt. Doch in der Hauptstadt werden die Drohungen nicht ernst genommen. Und so beschließt der »größte Verbrecher aller Zeiten« die Auslöschung von Paris. Die ganze Stadt steht in Flammen und nacheinander stürzen ihre berühmten Bauwerke in sich zusammen ...

Doch all das ist nur ein Alptraum und der Vorstellungskraft Richard Gallées entsprungen, der seine erfolglosen wissenschaftlichen Forschungen aufgegeben hat und nun, als erfolgreicher Romanschriftsteller, seine drei Rivalen – den Bankier, den Sportler und den Sänger – aussticht und endlich die Frau heiraten kann, die er liebt.

Nur scheinbar bedient der Film die Klischees des Groschenromans. Die für Dezember 1930 angedrohte Vernichtung von Paris ist eine Anspielung auf die im Ersten Weltkrieg befürchtete Bombardierung der Stadt. Der historische Kontext der Entstehungszeit des Films ist geprägt durch das Wiederaufflammen der deutsch-französischen Feindschaft mit der Ruhrbesetzung, mit dem Kampf um Energiequellen und Industrie und mit der noch wachen Erinnerung an den Krieg. Daher genügt schon der deutsche Name des »bösen

Nachbarn«, des rätselhaften Hans Steinberg, um ihn als Inkarnation des Bösen erscheinen zu lassen (wobei er sich schließlich als ein Straßburger Verleger entpuppt).

Das Drehbuch von Jean Louis Bouquet scheint es darauf angelegt zu haben, die Vorurteile des Publikums aufzugreifen, um sie dann, nicht ohne Humor und Kühnheit, in ihr Gegenteil zu verwandeln. Die Bedienung deutschenfeindlicher Klischees mag im Jahr 1922/23 ja durchaus verständlich gewesen sein, es zeugt jedoch von großer Scharfsinnigkeit, wenn man dadurch das Publikum geradezu zu entwarnen versteht.

Ein weiteres zu berücksichtigendes Zeitelement des Films besteht in seiner humanistischen Reflexion über die Zwiespältigkeit der Elektrizität, deren Regulierung man noch nicht vollständig beherrscht. In den 20er Jahren verleiht die »Zauberfee der Elektrizität« dem Kino Aufschwung, erobert die expandierenden Städte und betreibt die Modernisierung der Provinz.

Doch dieser Film aus dem Jahr 1923 ist nicht so leichtgläubig. Nach den Verwüstungen des letzten Krieges und angesichts neuer Gefahren gleicht seine Botschaft derjenigen der Science Fiction, die heute vor der Atomkraft warnt, und derjenigen von Rabelais, der schon im Jahre 1532 befand: »Das Wissen möge niemals einem verbrecherischen Geist anheimfallen; und Wissenschaft ohne Gewissen bedeutet den Untergang der Seele.«

(*Marcel Oms: La Cité foudroyée (1923), un archétype mal connu, in: Les Cahiers de la Cinémathèque, Dezember 1985*)



**HELENA – DER UNTERGANG TROJAS, 1. Teil**  
 Deutschland 1924  
 Regie: Manfred Noa  
 Drehbuch: Hans Kyser  
 Kamera: Gustave Preiss, Ewald Daub  
 Darsteller: Edy Darclea, Wladimir Gaidarow, Albert Steinrück, Hanna Ralph, Albert Bassermann, Adele Sandrock, Karl Lamac  
 Produktion: Emelka-Konzern  
 Premiere: 21.1.1924 (Berlin)  
 Archiv:  
 Filmmuseum München  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 2.244 Meter,  
 94 Minuten (21 B/s)  
 Zwischentitel:  
 deutsch und französisch

## DER RAUB DER HELENA

... es war übrigens ein richtiger großer Publikumserfolg. Als Paris, der Befreier Trojas, und Helena, die mystische Botin der Rettung von schwerer Seuche, unter Volksjubel einander umarmten – was tut man nicht alles, um einen feschen Kientopp-Finish zu reiten, wenn man Hans Kyser heißt, ein großer deutscher Dramatiker ist –, will sagen: als dies alles geschah, die Pauken donnerten, die Posaunen schmetterten, das Volk jubelte, die Schiffe brannten, der Staub wirbelte und ein paar hundert Priester ihre Hände feierlich-segnend erhoben: da war der Erfolg entschieden. Manfred Noa hatte gesiegt.

Ein leichter Sieg war's wahrhaftig nicht. Das Manuskript ist wahrscheinlich groß konzipiert, aber nicht recht organisch durchgegliedert. Noas Regie läßt diese Mängel kaum fühlen: sie baut die szenische, rhythmische, dramatische Gliederung nicht selten selbst, aus der Schauspielregie heraus, losgelöst vom Manuskript, nach.

Erstaunlich bleibt überhaupt, was Noa relativ aus diesem Manuskript an Verve und Rhythmus herausgeholt hat.

Die Ebene, auf die sich nun Noa stellen mußte, ist durch bestimmte Vorgänge gegeben: sie heißen Fox (das Wagenrennen), Lubitsch (die letzten bildhaft stärksten Kampfszenen) und Joe May (die Löwenszenen).

So stehen wir vor einem Fragment – Fragment auch im tieferen, inneren Sinne des Wortes –, das uns, allerdings mit der größten Hoffnung, einstweilen auf den zweiten, entscheidenden Teil warten läßt.

Die Kampfszenen zum Schluß des 1. Teiles versprechen für den 2., dessen Inhalt ja nur der Kampf um Troja sein

kann, ganz Beträchtliches. Was vorderhand da ist? 50 Prozent: großer Prunk-Monumentalfilm, heroische Oper. 10 Prozent: sehr merkwürdige, technisch vollendet herausgebrachte, mythisch-phantastische Traumbilder. 20 Prozent: Sensation, Tierfilm, Wagenrennen.

Aber die letzten 20 Prozent, die letzten und schönsten: klare, breite, edel durchgeformte Imagination; der steinige Berg Ida; der flötenblasende Hirt im heißen Sonnenschein; das kleine altgriechische Segelschiff, mit den Wogen kämpfend; gegen den grauen Nachmittags Himmel abgehoben: der donnernde Schlußkampf bei den Schiffen. Sehr, sehr schöne Einzeldinge.

Ein abschließendes Urteil, das Darsteller, Regie, Photographie, Bauten endgültig wertet, wird erst nach dem zweiten Teil möglich sein. Inzwischen sei nur notiert, daß der Kopf Bassermanns als Unglücksseher – ein Kopf, für den das Epitheton »ambrosisch« ganz eigens erfunden zu sein scheint – an diesem einleitenden Abend darstellerisch den stärksten Eindruck vermittelt hat.

(Willy Haas, in: *Film-Kurier*, 23.1.1924)

Regisseur Manfred Noa strebte nach amerikanischer Wirkung: eine großangelegte Schlacht der beiden feindlichen Heere zu Land und zu Wasser, ein aufregendes Wagenrennen, stielchte Monumentalbauten. Damit wurde Noa der Meister der deutschen Schlachtenfilme. Das hätten die Amerikaner nicht besser machen können.

(Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst*; *Altona-Bahrenfeld* 1935)



**HELENA – DER UNTERGANG TROJAS, 2. Teil**  
 Deutschland 1924  
 Regie: Manfred Noa  
 Drehbuch: Hans Kyser  
 Kamera: Gustave Preiss, Ewald Daub  
 Darsteller: Edy Darclea, Wladimir Gaidarow, Albert Steinrück, Hanna Ralph, Albert Bassermann, Adele Sandrock, Karl Lamac  
 Produktion: Emelka-Konzern  
 Premiere: 4.2.1924 (Berlin)  
 Archiv:  
 Filmmuseum München  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 2.673 Meter,  
 106 Minuten (22 B/s)  
 Zwischentitel:  
 deutsch und französisch

## DIE ZERSTÖRUNG TROJAS

Nach dem ersten Teil haben wir abgewartet. Nach dem zweiten Teil können wir mit Befriedigung sagen, daß Manfred Noa einen wirklich guten Großfilm hergestellt hat.

Der Stoff des Manuskriptes war ja eindeutig gegeben. Dabei stellt sich allerdings heraus, daß der alte Homer unter anderem auch ein sehr guter Filmautor war.

Interessant ist zu sehen, wie Kyser versucht hat, dem epischen Relief Homers dramatisch-psychologische Hintergründe hinzuzudenken. Hektor interpretiert er als den unglücklichen Mann, dem das Leben ohnehin wertlos, weil er eigentlich – Helena liebt. Ich für meinen Teil kann dazu nichts sagen, nur, bewundernd solche Courage, vorsichtig mit dem Kopf wackeln. Nun Paris: Paris hat, wie es sich um 1924 paßt und schickt, eine entschiedene Neigung zu Vaternord. Kyser will offenbar Professor Freud, den weltberühmten Erfinder des neurotischen Vaternord-Zwanges, vor das schwierige Dilemma stellen, ob eigentlich Paris einen Oedipus-Komplex oder Oedipus einen Paris-Komplex hatte. Knapp bringt er seinen dynamischen Quellpunkt unter: daß Helena, die Fremde, *la déracinée*, inmitten dieser tief Verwurzelten, ins Erdreich verklammerten, immer wieder ausgeliefert, verkauft, prostituiert werden soll, und daß Paris, der Halbwurzelte, ihr natürlicher Bundesgenosse ist. Nur die Linie des Priamos ist mit eiserner Konsequenz durch diese Masse hindurchgetrieben. Priamos ist der ganz Alte, aus ganz fernem Generationen herüberreichend. Er scheint noch halb in der kosmischen Dunkelheit zu träumen. Er ist noch wild und angstvoll zugleich wie ein Waldtier: so ist er, und kein anderer, der eigentliche Gegenpol zur Griechin Helena. Ihn nenne ich

schlicht und eindeutig: eine dichterische Konzeption. Steinrück bringt das alles und noch mehr, was sich in Worten gar nicht ausdrücken läßt. Er ist das große Ereignis des Abends.

Andromache. Hektor, Achill. Menelaos. Hekate – ich nenne mit Absicht nicht Schauspielernamen, denn ich will ganz bewußt nur dem Regisseur geben, was nur seine Leistung ist: die Wahl des Gesichtes mit seinem eingeborenen Ausdruck – eine ganze Skala, strenge Schönheit, tragisch-beschatteter Lebensernst, fast berstende Manneskraft, nervöse Unsicherheit, dunkelstes Mutterleid: in fünf Gesichtern »auf den Kopf getroffen«.

Nur Gaidarow und Bassermann sollen mit Namen genannt werden. Gaidarow wegen seiner fabelhaft gemachten Schlußszene. Und Bassermann, wirklich grandioser Histrion, in der Szene, da er erwürgt wird. (Ein Genie ist eben immer ein Genie; auch wenn es nur eine einzige ganz kleine Szene hat. Ein Talent, in demselben Fall, ist – ein Gesicht.)  
 (Willy Haas; in: *Film-Kurier*, 5.2.1924)

Es gibt hier hierzulande eine beklagenswerte Regel, nach der mittelmäßige Filme hochgejubelt, hochkarätige ausländische Filme jedoch heruntergespielt werden. So ein Fall ist auch HELENA, ein Film, der in jeder Beziehung eine brillante Produktion ist.

Dieses realistisch geprägte Spektakel dürfte D.W. Griffith die Frage aufdrängen, ob er sich nicht zu sehr auf seinen Lorbeeren ausgeruht hat. Das Spiel der Darsteller, bis hin zu den kleinsten Rollen, ist unübertrefflich.

(Variety, 9.2.1925)

**BACK STAGE**

USA 1919  
 Regie: Roscoe Arbuckle  
 Drehbuch: Roscoe Arbuckle,  
 nach einer Idee von  
 Jean Havez  
 Kamera: Elgin Lessley  
 Darsteller: Roscoe »Fatty«  
 Arbuckle, Buster Keaton,  
 Molly Malone, Al St.John,  
 John Coogan, Alice Lake  
 Produktion:  
 Comique Film Corporation  
 Produzent:  
 Joseph M. Schenck  
 Copyright: 7.9.1919  
 Archiv: Lobster Films, Paris  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 480 Meter,  
 21 Minuten (20 B/s)  
 Zwischentitel: englisch

## BUSTER KEATON COMEDIES

Buster Keaton brachte viel mit, als er 1917 zum Film ging: 21 Jahre Bühnenerfahrung. In dieser Zeit hatte er sich zu einem durchtrainierten Athleten entwickelt, der vor keiner Anstrengung während der rauen Dreharbeiten der Slapstick-Komödien zurückschrecken brauchte. In den langen Jahren der Variété-Arbeit hatte er sich einen präzisen Sinn für den Aufbau eines Gags angeeignet. Er konnte die Reaktionen des Publikums auf seine Komik genau berechnen. Von Roscoe »Fatty« Arbuckle, dem bekannten Komiker und Regisseur, konnte Keaton filmisches Handwerk lernen. Denn Arbuckle war ein hervorragender Lehrmeister, ein Veteran des Films wie der 21jährige Keaton ein Profi des Vaudeville. Keaton hat immer mit Hochachtung von diesem dicken Mann mit dem unschuldigen Kindergesicht, den zu kurzen Hosen, den Stiefeln und den Ringelsocken gesprochen. Er wußte, was er ihm zu verdanken hatte. Keaton gehörte auch zu den wenigen, die Arbuckle, als er in einen Sexskandal verwickelt war, die Treue hielten.

Arbuckles Filme waren primitiv, ihre Komik ruppig; er liebte es, sein Körpergewicht voll einzusetzen. Von einem Einfluß Keatons auf diese Filme ist wenig festzustellen. Erst in jenen, die sie nach 1919 zusammen

gedreht haben, macht er sich bemerkbar. Die übrigen folgen alle dem Schema, das Arbuckle seit 1911 verwendet hatte: ohne Rücksicht auf eine logische Geschichte drehte man an realen Schauplätzen, deren komische Möglichkeiten voll ausgenutzt wurden. Im Rückblick scheinen die Arbuckle-Filme, in den Buster Keaton mitspielte, für seine Entwicklung nicht mehr zu bedeuten, als daß er in dieser Zeit – und ohne daß man es den Filmen anmerken konnte – die Erfahrungen machen konnte, die ihm den Schritt vom Schauspieler in New York zum eigenständigen Filmemacher in Hollywood ermöglichten. Er stand nicht nur vor der Kamera, sondern sah den Kameraleuten bei ihrer Arbeit zu, ging in den Schneiderraum. Er lernte beim Film sein Handwerk von der Pike auf, lernte, auf den Gebrauch der technischen und ästhetischen Möglichkeiten zu achten, auf die Fotografie und die Montage, die er besser beherrschte als jeder andere Filmkomiker seiner Zeit. Am Ende der drei Jahre mit Arbuckle war er bereit, sich selbständig zu machen.

(Walter Schobert: *Die Zeit mit Arbuckle. (1917–1919)*, in: Peter W. Jansen u. Wolfram Schütte (Hg.): *Buster Keaton; Reihe Film 3 – Carl Hanser, München 1980*)

**THE GARAGE**

USA 1920  
 Regie: Roscoe Arbuckle  
 Drehbuch: Roscoe Arbuckle,  
 nach einer Idee von  
 Jean Havez  
 Kamera: Elgin Lessley  
 Darsteller: Roscoe »Fatty«  
 Arbuckle, Buster Keaton,  
 Molly Malone, Harry McCoy,  
 Daniel Crimmins,  
 der Hund Luke  
 Produktion:  
 Comique Film Corporation  
 Produzent:  
 Joseph M. Schenck  
 Copyright: 11.1.1920  
 Archiv: Lobster Films, Paris  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 500 Meter,  
 22 Minuten (20 B/s)  
 Zwischentitel: französisch,  
 mit deutscher Übersetzung

**COPS**

USA 1922  
 Regie: Buster Keaton,  
 Eddie Cline  
 Drehbuch: Buster Keaton,  
 Eddie Cline  
 Kamera: Elgin Lessley  
 Darsteller: Buster Keaton,  
 Joe Roberts, Virginia Fox  
 Produktion:  
 Comique Film Company, Inc.  
 Produzent:  
 Joseph M. Schenck  
 Copyright: März 1922  
 Archiv: Bonner Kinemathek  
 Farbe: schwarzweiß  
 Länge: 480 Meter,  
 19 Minuten (22 B/s)  
 Zwischentitel: englisch

Der überbordende, schnelle und wilde THE GARAGE ist sicher der beste Film des Teams Arbuckle und Keaton. Er belegt eindrücklich, wie beide den gegensätzlichen Komödienstil des Partners bereichern konnten. Die Gags gehen fast alle auf Keatons Konto, das durchgedrehte Tempo und die wilden Handlungssprünge stammen von Arbuckle. In einer Szene verbirgt sich der vor einem Polizisten fliehende Buster hinter Fattys Körperumfang, dem er im Gleichschritt folgt. Als der Polizist an Fatty vorbeigeht, schwingt Buster sich, immer noch im Gleichschritt, vor Fatty. An einem Kleiderladen vorbeikommend, greift Buster sich im Vorübergehen ein Paar Hosen, Fatty hebt ihn hoch, Buster streift die Hosen über, Fatty setzt ihn wieder ab und beide gehen – immer noch im perfekten Gleichschritt – weiter. Diese nur scheinbar einfache Szene, die auf der Leinwand nur wenige Sekunden dauert, ist ein brillantes Beispiel für perfekt getimten, zurückhaltenden, echten Keaton-Humor.

COPS ist herrlich untertriebener, makellos ausgeführter, schierer Wahnsinn. Wäre der Film nicht so atemberaubend irrwitzig, könnte er das geeignete Thema für einen Psychothriller abgeben. Keatons Lieblingsthema von der vertauschten Identität beherrscht die erste Hälfte des Films. Gleich

zu Anfang hält das Publikum Buster für einen Häftling, wenn er hinter Eisenstäben zu sehen ist, die ein Gefängnisgitter zu sein scheinen. Diese Ausgangsidee geht höchstwahrscheinlich auf eines der tragischsten Ereignisse in Keatons Privatleben zurück: Zur Zeit der Dreharbeiten des Films wurde Roscoe Arbuckle fälschlich der Vergewaltigung und des Mordes angeklagt. Für die Presse war dies ein gefundenes Fressen, täglich druckte sie große Artikel mit Fotomontagen, die einen hinter Gittern seinen Prozeß erwartenden Arbuckle zeigten – zweifellos die Vorlage zur Eröffnungsszene von COPS. Wie Keaton es schaffte, diese Erfahrung zu verwerten, ist das wohl extremste Beispiel für seine Fähigkeit, jeder Facette des Lebens den Stoff für eine Komödie abzugewinnen.

Der surreale, ironisch verspielte THE LOVE NEST ist der einzige, für den Keaton sowohl als Regisseur als auch als Drehbuchautor verantwortlich zeichnete. Er ist das beste Beispiel für Keatons fatalistische Lebensphilosophie. Mit einem Humor, der zu meist um Tod und Verzweiflung thematisiert, bietet der Film auf bezaubernde Weise einen Keaton, wie er unbekümmerter nicht sein könnte.

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

**THE LOVE NEST**

USA 1923  
 Regie: Buster Keaton  
 Drehbuch: Buster Keaton  
 Kamera: Elgin Lessley  
 Darsteller: Buster Keaton,  
 Joe Roberts, Virginia Fox  
 Produktion: Buster Keaton  
 Productions, Inc.  
 Produzent:  
 Joseph M. Schenck  
 Copyright: März 1923  
 Archiv: Lobster Films, Paris  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 550 Meter,  
 23 Minuten (22 B/s)  
 Zwischentitel: französisch,  
 mit deutscher Übersetzung



### THE GREAT TRAIN ROBBERY

USA 1903  
 Regie: Edwin S. Porter  
 Darsteller: George Barnes, Frank Hanaway, Marie Murray, G.M. Anderson, A.C. Abadie  
 Produktion: Edison Manufacturing Company  
 Copyright: 1.12.1903  
 Archiv:  
 Filmmuseum München  
 Farbe: mehrfarbig viragiert und handcoloriert  
 Länge: 219 Meter, 12 Minuten (16 B/s)  
 Zwischentitel: englisch

## THE GREAT TRAIN ROBBERY

THE GREAT TRAIN ROBBERY zeigt die Geschichte eines Eisenbahnüberfalls, die Verfolgung der Verbrecher und als Showdown die Schießerei zwischen Verfolgern und Banditen.

In vielen filmhistorischen Publikationen wurde dem Film eine Vorreiterrolle zuerkannt: erster Spielfilm, erster Western. Tatsächlich war er jedoch vielmehr der erste Kinoerfolg. Zur Popularität verhalf dem Film nicht nur die aktionsvolle Darstellung, sondern auch seine Aktualität. Porters Film hat die Aktualität eines Wochenschauberichtes. Die Blütezeit der Postkutschenüberfälle im Westen, die später noch so zahlreich auf Zelluloid gebannt werden sollten, war schon vorbei. Banditen bevorzugten bereits Eisenbahnen zum Überfall. So griff Porter lediglich ein in der Wirklichkeit gängiges und die allgemeine Aufmerksamkeit erweckendes Verbrechen auf und lieferte einen filmischen Sensationsbericht ab.

THE GREAT TRAIN ROBBERY lebt von der aktionsbestimmten Darstellung. Daß die Räuber im Endkampf ihrer gerechten Strafe nicht entgehen können, das Gute also siegt, war wohl selbstverständlich. Irritierend bis schockierend muß auf die Zuschauer das Schlußbild gewirkt haben: Der Anführer der Räuberbande in einer Nahaufnahme, gespielt von George Barnes, schießt in Richtung des Publikums. Das Bild verlängert die Handlung als latente Bedrohung in die Wirklichkeit der Zuschauer, verweist noch einmal auf die Aktualität des gezeigten Geschehens.

(Peter Nowotny: *Die Anfänge des amerikanischen Spielfilms als Western*, in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 1; Fischer, Frankfurt/Main 1994)

Die wohl berühmteste Emblem-Einstellung der frühen Filmgeschichte ist die des Bandenchefs, der zu Anfang oder zu Ende von Porters THE GREAT TRAIN ROBBERY ins Publikum schießt.

Die semantische Funktion dieser Emblem-Einstellungen war es, die Grundidee eines Films zusammenzufassen. Diese um 1903 aufkommende Praxis hing mit dem Wunsch zusammen, die Figuren des Filmgeschehens präsenter zu machen, einen Augenkontakt zwischen ihnen und dem Publikum zu ermöglichen.

Vermittels dieses Kunstgriffs wollte Porter wohl das Unpersönliche der weit entfernt agierenden Silhouetten überwinden. Obwohl sein Film schon über eine gewisse Linearität verfügt, werden die Schauspieler noch aus gleichbleibend großer Entfernung gefilmt. Ihre Gesichter sind kaum zu erkennen, sie erscheinen nur rein körperlich auf der Leinwand. Das, was eine »menschliche Präsenz« ausmacht, Gesicht und Stimme, fehlt ihnen noch gänzlich.

Die Nahaufnahme, die Porter und seine Mitarbeiter THE GREAT TRAIN ROBBERY beifügen – ganz nach Gutdünken der Kinobetreiber konnte sie an den Anfang oder an das Ende des Films geklebt werden –, sollte dem Film diese menschliche Präsenz vermitteln. Ich spreche in dem Zusammenhang bewußt von »beifügen«, denn zu jener Zeit schien es noch unmöglich, eine solche Einstellung in den Film einzufügen, sie zu integrieren, und so konnte ihr kein fester Platz zugewiesen werden.

(Noël Burch: *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*; Nathan, Paris 1991)



### NEOBYČAJNYJE PRIKLUCENIJA MISTERA VESTA V STRANE BOLŠEVIKOV

UdSSR 1924  
 Regie: Lew Kuleschow  
 Drehbuch: Nikolai Assejew  
 Kamera: Alexei Lewitsky  
 Ausstattung:  
 Wsewolod Pudowkin  
 Darsteller: Alexandra Chochlowa, Wsewolod Pudowkin, Boris Barnet  
 Produktion: Goskino  
 Premiere: 24.4.1924  
 Archiv:  
 Filmmuseum München  
 Farbe: schwarzweiß  
 Länge: 1.582 Meter, 87 Minuten (16 B/s)  
 Zwischentitel: russisch, mit deutscher Übersetzung

## DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LAND DER BOLSCHEWISTEN

DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST ist ganz im Stil eines amerikanischen Detektivfilms gehalten, ironisiert aber gleichzeitig westliche Vorurteile über die Zustände in der Sowjetunion. Die Fabel des Films ist grotesk: Der amerikanische Senator West begibt sich in die Sowjetunion, in der Erwartung, dort – wie es illustrierte Lehrbücher verheißen – fellegekleidete Wilde vorzufinden; zu seinem Schutz hat er einen Cowboy mit Lasso mitgenommen. In Moskau fällt Senator West einer Bande von Gangstern in die Hände ...

Die Darsteller des Film, unter ihnen Pudowkin, befließigten sich einer ekstatischen Mimik und Gestik, die ausgezeichnet zu dem parodistischen Stil des Films paßte. Kuleschow ging es um den Beweis, daß spezifisch trainierte Filmstar besser seien als »psychologisch-theatralische Filmstars«. Tatsächlich begründete dieser Film einen neuen, dem Expressionismus verwandten Darstellerstil, der im Sinne Meyerholds die zeichenhafte Veräußerlichung innerer Zustände anstrebte.

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

Mr. West wurde in Amerika geboren. Was hat ihn veranlaßt, in die UdSSR zu emigrieren? Kuleschows fehlende Einbildungskraft. Das Kino beruht auf dem, was man aus seinem Material machen kann. Diese simple Tatsache scheint sich in Rußland schneller abzunutzen als daß sie anerkannt würde.

Man probiert sie aus und legt sie wieder ab, wie man ein Paar zu teurer Hosen in einem Laden anprobiert: Solche Hosen sind abgenutzt, bevor sie das erste Mal richtig getragen werden. Man sollte nicht wie ein schlechter Schüler die Antwort seines Nebenmanns abschreiben, sondern durch sein Vorbild lernen, die eigenen Aufgaben zu lösen.

(Viktor Chklowski, in: *Kino Gazeta*, 1924)

Der Film war erst die zweite Produktion von Goskino, woher die zahlreichen materiellen Schwierigkeiten rührten, die es während der Dreharbeiten zu überwinden galt. Die technische Ausrüstung war unzureichend, die Projektoren waren zu schwach, die Dekors schlecht gebaut und da die Heizung nicht funktionierte, war es bei den Dreharbeiten bitter kalt. Und dann wurde Komarow auch noch von einer umstürzenden Tür verletzt und Chochlowa erkrankte an Röteln. Trotzdem entstand eine Komödie, die ganz dem parodistischen Sinn ihrer Zeit entsprach. Ihre konter-propagandistische Handlung verfolgt das doppelte Ziel, die Erfolge der jungen Republik zu loben, und gleichzeitig die Schmähreden der westlich-amerikanischen Presse der Lächerlichkeit preiszugeben. Dieser Film kann es mit den besten ausländischen Komödien aufnehmen; er steht ihnen in puncto Technik und künstlerischem Ausdruck in nichts nach.

(Eric Schmulevitch: *Kouléchow. Anthologie du Cinéma 77*; Beiheft zu: *L'Avant-Scène du cinéma* Nr. 145, März 1974)



**MIGHTY LIKE A MOOSE**  
USA 1926  
Regie: Leo McCarey  
Supervision: F. Richard Jones  
Kamera: Len Powers  
Darsteller: Charley Chase, Vivian Oakland, Gale Henry, Anne Howe, Charles Clary, Malcolm Denny, Rolfe Sedan, Charlie Hall, Harry Bowen, der Hund Buddy  
Produktion:  
Hal Roach Studios, Inc.  
Copyright: 18.7.1926  
Archiv: Lobster Film, Paris  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 550 Meter,  
23 Minuten (21 B/s)  
Zwischentitel: englisch

## MIGHTY LIKE A MOOSE

In Untersuchungen zur Filmkomödie wird Charley Chase weitgehend übergangen. Das liegt zum Teil wohl daran, daß er nur Kurzfilme gemacht und sich an keine ehrgeizigeren Projekte gewagt hat. Ein anderer Grund ist aber, daß seine vielfältige und schillernde Karriere von vielen noch nicht gründlich genug untersucht worden ist.

Chases erster Zweiakter von 1925 präsentiert schon sein Leinwandimage der nächsten fünfzehn Jahre, mit dem er sich von der Komödienproduktion der Zeit absetzen konnte. Die erste und wichtigste, in gewisser Weise schon in seinen Einaktern angelegte Entscheidung bestand darin, als er selbst auf der Leinwand zu erscheinen. Er trug keine besondere Verkleidung, kein Kostüm und war zudem ein ziemlich gutaussehender junger Mann.

»Man hätte ihn fast den Mädchenschwarm unter den Komikern nennen können«, erinnerte sich seine ehemalige Hauptdarstellerin Martha Sleeper viele Jahre später im Gespräch mit Georg Geltzer, »und ich glaube, darin lag das Geheimnis seines Erfolges.«

Eine andere wichtige Entscheidung war der Verzicht auf puren Slapstick um des Slapsticks willen, wie er in den frühen Stummfilmkomödien praktiziert wurde. Gags waren zwar ein integrativer Bestandteil der Charley-Chase-Filme, doch schienen sie stets in die Handlung eingebunden und beruhten auf echter komischer Erfindungsgabe.

So rückte die Chase-Figur ins Blickfeld: ein gepflegter, ziemlich intelligenter, jedoch naiver junger Mann, der sich unweigerlich, wenn auch ohne sein Verschulden, in absonderlichen Umständen wiederfindet.

In seinen zweiaktigen Komödien ist Chase entweder der Junggeselle, der ständig nach hübschen Mädchen Ausschau hält, oder der unter der Fuchtel seiner Frau stehende Ehemann. Sowohl in den Stumm- als auch in den Tonfilmen war die erste Variante die erfolgreichere, vielleicht weil schon zu viele andere Komiker das Ethethema ausschalteten, so daß es abgenutzt war. Dennoch machte Charley aus diesem Thema das meiste. Oder, wie Robert Youngson es in einer seiner Stummfilm-Kompilationen so treffend sagte, »sein Leinwand-Leben war ein einziger peinlicher Augenblick.«

Niemand anders als Chase hätte die Konstellation von MIGHTY LIKE A MOOSE so gut darstellen können. Es geht darin um einen Mann mit schrecklich vorstehenden Zähnen, dessen Frau (Vivian Oakland) eine unmögliche Hakennase hat. Ohne Wissen des jeweils anderen lassen Charley seine Zähne und Vivian ihre Nase richten. Die beiden treffen sich, erkennen einander nicht und gehen am Abend gemeinsam aus.

Als auf der Party, die sie besuchen, eine Razzia durchgeführt wird und ihre Bilder in den Morgenzeitungen erscheinen, müssen beide mit dem Schuldgefühl leben, ihren Gatten »betrogen« zu haben.

Es ist eine meisterhafte Komödie, die geschickt Raffinement mit Gags verbindet, welche sich gleichermaßen aus dem *Spiel* wie aus der *Persönlichkeit* entwickeln. Das war es, womit sich Chase aus der Masse zweitrangiger Komiker erhob.

(Leonard Maltin: *The Great Movie Comedians; Harmony Books, New York 1982*)



**THE MAN WHO LAUGHS**  
USA 1928  
Regie: Paul Leni  
Drehbuch: J. Grubb Alexander nach dem Roman »L'Homme qui rit« von Victor Hugo  
Kamera: Gilbert Warrenton  
Darsteller: Conrad Veidt, Mary Philbin, Olga Baklanova, Brandon Hurst, Sam De Grasse  
Produktion: Universal Pictures Corp., Universal City  
Premiere: 27.4.1928  
Archiv: Cineteca del Comune di Bologna  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 3.010 Meter,  
116 Minuten (22 B/s)  
Zwischentitel: englisch

## DER MANN, DER LACHT

Carl Laemmle, der den GLÖCKNER VON NOTRE DAME produzierte sowie die französische Film-Version von LES MISÉRABLES, fügte dem gestern abend eine weitere filmische Umsetzung eines Werkes von Victor Hugo hinzu, eine Film-Adaption der grimmigen Studie »L'Homme qui rit«. Es handelt sich natürlich um eine grausige Geschichte, deren Schrecken wohl gemildert, die aber dennoch aufregend genug ist.

Mr. Lenis Behandlung von Hugos niederschmetterndem Angriff auf die englische Regierung des 17. Jahrhunderts ist über weite Strecken sehr gekonnt, denn er schwelgt in Licht und Schatten und lotet alle Facetten eines Mannes aus, der aufgrund einer Verstümmelung sein Leben lang mit einem abstoßenden Grinsen im Gesicht herumlaufen muß.

Diese Rolle wird mit erstaunlichem Geschick von Conrad Veidt bekleidet. Zeitweise verbirgt er seinen unnormalen Mund, doch bei anderen Gelegenheiten läßt einem Mr. Veidt vermittelt eines riesigen Gebisses die Schauer über den Rücken laufen. Seine Liebe zu Dea, dem blinden Mädchen, ist verstörend, doch erregt er zu gleicher Zeit sehr viel Sympathie. Tag für Tag und Nacht um Nacht vermittelt dieser Mann mit dem dauernden Grinsen den Zuschauern Vergnügen, selbst wenn seine Augen mit Tränen gefüllt sind. Mr. Veidt verbirgt geschickterweise den unteren Teil seines Gesichts in einigen Szenen, so daß einen das Leid in seinen Augen und die Trauer über seine Lage vorübergehend seinen schrecklichen Mund vergessen lassen.

In einzelnen Sequenzen entspricht dieser Film sehr genau dem Buch des Autors, doch an anderen Stellen löst er sich

und zeigt überraschende Einfälle, wie man sie in einem Film mit d'Artagnan erwartete.

Insgesamt ist der Film grausig, doch interessant, und eines der wenigen Beispiele von Filmen, in denen kein hübscher Mann die Hauptrolle hat.

(Mordaunt Hall, in: *The New York Times*, 28.4.1928)

Dieser Film mag in Europa unter dem Banner der Kunst durchgehen, doch wird er in den USA kaum Interesse erregen, obwohl Conrad Veidt eine großartige Leistung als Schauspieler vollbringt.

(Photoplay, Mai 1928)

Dieser Clown mit seinem breiten Dauergrinsen ist eine interessante, wenn auch makabre Figur, wobei Männer der Situation mehr abgewinnen können werden als Frauen. Das Grinsen macht es Conrad Veidt schwer, zu schauspielern. Künstliche Tränen reichen nicht aus, um Seelenqual oder romantische Gefühle darzustellen.

DER MANN, DER LACHT wird den Fans von Lon Chaney gefallen sowie allen, die etwas für morbide Geschichten übrig haben. Allerdings stellt der Film insofern eine glückliche Ausnahme dar, als in ihm kein Angriff auf die Ehre der Heldin verübt wird.

Herstellung, Regie und Kamera sind ausgezeichnet. Paul Lenis Führung hilft dem Film auch über jene Stellen hinweg, an denen das Drehbuch Mühe hatte, die enorme Materialfülle von Hugo zu handhaben.

(Tamar Lane, in: *Variety*, 2.5.1928)



**4.628 METER HOCH AUF SKIERN. DIE BESTEIGUNG DES MONTE ROSA**  
 Deutschland 1913  
 Regie: Sepp Allgeier, Arnold Fanck  
 Drehbuch: Sepp Allgeier, Arnold Fanck, Deodatus Tauern  
 Kamera: Sepp Allgeier  
 Darsteller: Arnold Fanck, Hans Rohde  
 Produktion: Express-Film Co. GmbH, Freiburg  
 Premiere: 13.9.1913  
 Archiv: Filmmuseum München  
 Farbe: mehrfarbig viragiert  
 Länge: 177 Meter, 10 Minuten (16 B/s)  
 Zwischentitel: deutsch

## DIE BESTEIGUNG DES MONTE ROSA

DIE BESTEIGUNG DES MONTE ROSA MIT FILMKAMERA UND SKIERN (1913) war ein Kurzfilm fürs Beiprogramm, produziert von der Expreß-Film-Kompagnie, Freiburg, unter der Leitung von Bernhard Gotthard. Kamera-Operateur war der gerade 18jährige Sepp Allgeier. Das bescheidene Team, bestehend aus Allgeier, Fanck, seinem Freund Hans Rohde und dem Alpinisten Dr. Deodatus Tauern, kletterte mit Kameras und Skiern vom Rhönetal auf den über 4.000 Meter hohen Monte Rosa, um dann wieder herunterzufahren. Der entstandene 300 Meter lange Film lief zunächst 1914 nur in Soldatenkinos an der Westfront und ging dann verloren. Die Erfahrung der Filmproduktion sowie die in Fancks Augen noch ungenügend kinematographischen Resultate führten den Geologiestudenten aus Zürich dazu, so bald wie möglich seinen eigenen Skifilm zu gestalten.

(Jan-Christopher Horak: *Berge, Licht und Traum – Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*; F. Bruckmann KG, München 1997)

Arnold Fanck war nicht der erste, der Filme im Gebirge drehte. Spuren anderer findet man allenthalben. Das Besondere und Außergewöhnliche an Arnold Fanck ist, daß er den eigentlichen Bergfilm, den »Hochgebirgsfilm«, erfand, erprobte und stilistisch vollendete, also Auftakt und Höhepunkt gleichermaßen setzte, schließlich ist das Gros der nach der Ära Fanck gedrehten Bergfilme geprägt von den Arbeiten des Filmpioniers. Schon Fancks Zugang zum Film ist exemplarisch für alle späteren Bergfilmemacher: Die reine Zufälligkeit führt ihn in dieses Metier. Als ein Bergbegeisterter,

der mit Ski auch auf Viertausender gestiegen ist, fällt er dem Freiburger Kulturfilm- und Wochenschauproduzenten Gotthard auf, der auf der Suche nach spektakulären Filmbeiträgen ist. Wie fast alle, die sich später dem Bergfilm verschreiben sollten, beginnt Fancks filmische Laufbahn mit dem Enthusiasmus für die Bergsteigerei, mit der Fasziniertheit vom Gebirge als Landschaftsform. Im März 1913 dreht er mit einigen Freunden in wenigen Tagen den kleinen, kurzen »Kulturfilm« DIE BESTEIGUNG DES MONTE ROSA MIT FILMKAMERA UND SKIERN.

Fanck schreibt in seinen Lebenserinnerungen über diesen Film: »Leider ist er im ersten Weltkrieg verlorengegangen. Seine Fotografie von Sepp Allgeier war bereits ebenso schön wie sieben Jahre später in meinem großen Skifilm DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS.« Und er räumt ein, nach Fertigstellung des Filmes zum ersten Mal bewegte Bilder gesehen zu haben: »Als wir in einem Freiburger Vorführungsraum unseren am Monte Rose gedrehten kleinen Skifilm vorführten, da sah ich zum ersten Mal in meinem Leben einen Film – ein 'bewegtes!' Bild. Der Eindruck dieser paar hundert Meter Film bestimmte mein ganzes Leben.«

Seine Begeisterung setzt er voll Energie in neue Taten um. Nach dem Ersten Weltkrieg beginnt seine steile Karriere. Lange abendfüllende Filme, zunächst noch halbdokumentarisch, dann mehr und mehr mit Spielhandlung, Filme, die ihren Weg in die deutschen Kinos finden und beim Publikum helle Begeisterung hervorzurufen vermögen.

(Stefan König: *Der Mythos vom heiligen Berg*, in: Jan-Christopher Horak (Hg.): *Berge, Licht und Traum*; a. a. O.)



**DEVUŠKA S KOROBKOJ**  
 UdSSR 1927  
 Regie: Boris Barnet  
 Drehbuch: Valentin Turkin, Vadim Seršenevič  
 Kamera: Boris Francisson  
 Darsteller: Anna Sten, Ivan Koval-Samborskij, Vladimir Fogel, Serafima Birman  
 Produktion: Mežrabpom-Rus, Moskau  
 Premiere: 19.4.1927 (Moskau)  
 Archiv: Filmmuseum München  
 Farbe: schwarzweiß  
 Länge: 1.947 Meter, 95 Minuten (18 B/s)  
 Zwischentitel: russisch, mit deutscher Übersetzung

## DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL

Wie zu erwarten, hat die allenthalben angepriesene Lotterie auch Eingang ins Kino gefunden. Der neue Film der Mežrabpom Studios behandelt dieses Thema. Da es sich um eine Komödie handelt, ist das betreffende Los ein Hauptgewinn, und die Hutmacherin, die man mit dem Los um ihren Lohn bringen wollte, gewinnt 25.000 Rubel. Parallel dazu entspinnt sich zwischen ihr und einem etwas linksischen, aber netten Jungen aus der Provinz eine zarte Liebesgeschichte, die, da die Handlung in Moskau spielt, mit der Wohnungsnot verknüpft ist.

Diese Komödie ist weit davon entfernt, realistisch zu sein, aber sie bereitet Vergnügen und ist streckenweise sehr komisch. Dieses gute Team mit seinem fähigen Regisseur belegt einmal mehr, daß unsere Studios wirklich komische Drehbücher benötigen. Bis dahin muß sich das sowjetische Kino wohl noch mit solchen charmannten Farcen begnügen. (N. Volkov, in: *Izvestia*, 17.5.1927)

Daß dieser Film eine Mežrabpom-Produktion ist, bedarf eigentlich keiner Erwähnung: in keinem anderen sowjetischen Studio hätte ein solcher Film entstehen können. Trotz all ihrer Fehler sind Filme von Kuleschow und selbst die von Abram Room erheblich besser geeignet, ein zeitgenössisches, die Ideologie verbreitendes und ein Gemeinwesen schaffendes sowjetisches Kino zu entwickeln, als DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL. Filme dieser Art sind gefährlich, weil sie zwar großen kinematographischen Wert und ausgezeichnete Schauspieler aufweisen, ansonsten aber absolut neutral und insofern untadelig sind. Der Film unterhält so

gut und entspricht so sehr dem Geschmack des Publikums, daß man befürchten muß, Mežrabpom werde in Zukunft rentable und untadelige Operettenfilme herstellen. Es ist äußerst schwer, Gründe gegen so einen Film vorzubringen, aber seine Untadeligkeit belegt immerhin Mežrabpoms Tendenz, das Ziel der Entwicklung einer sowjetischen Agitprop-Komödie aufgegeben zu haben. Denn eine lustige Situationskomödie wie DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL ist keine Propaganda, nicht einmal für die Staatslotterie des Volksministeriums für Finanzen, das den Film doch in Auftrag gegeben hat. Desungeachtet ist der Film sehr gut gemacht und Barnets Regie korrekt.

(Iakovlev, in: *Kino*, 3.5.1927)

Auch DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL befolgt die Kuleschow-Prinzipien, jedoch in abgemilderter Weise. Großaufnahmen setzt Barnet seltener ein als Eisenstein; hingegen ist ein deutlicher Einfluß des konstruktivistischen Theaters mit seiner klaren Geometrie zu spüren. Barnet verfügt über ein ausgeprägtes Gespür für den Raum, in dem einzelne Objekte eine präzise Bedeutung erlangen, wie z.B. der abschüssige Weg in der weiten Schneelandschaft bei Natašas Haus oder das Zimmer bei Madame Irène, dessen Mobiliar hinein- und wieder hinauswandert. Die Darsteller richten sich nach der avantgardistischen Bewegung der Feks, der »Fabrik für den exzentrischen Schauspieler«, die ein möglichst unrealistisches, karikaturistisches Spiel propagierte. (Paul Davay, in: Jean-Loup Passet (Hg.): *Le Cinéma russe*; L'Equerre, Paris 1981)



### THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY

USA 1912  
 Regie: David Wark Griffith  
 Drehbuch:  
 David Wark Griffith  
 Kamera: Billy Bitzer  
 Darsteller: Lillian Gish, Walter Miller, Elmer Booth, Harry Carey, Lionel Barrymore, Robert Harron, Jack Dillon, Jack Pickford, Dorothy Gish  
 Produktion: American Biograph Company  
 Premiere: 31.10.1912  
 Archiv:  
 Filmmuseum München  
 Farbe: schwarzweiß  
 Länge: 315 Meter,  
 18 Minuten (16 B/s)  
 Zwischentitel: englisch

## THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY

Dieses Drama aus den Slums der Lower East Side von New York ist tatsächlich bemerkenswert. Die Schilderungen zeugen von Realismus und die Figuren der Little Lady, des Musikers und des Gangsters sind gut getroffen.

Little Lady und der Musiker lieben sich, aber weil er arm ist, zieht er hinaus, um Geld zu verdienen. In seiner Abwesenheit wird das Mädchen von Snapper Kid, dem Gangleader, beleidigt, und impulsiv wie sie ist, nimmt sie ihm das übel. Als sie später zu einem Gangster-Ball geht, rettet Snapper Kid sie vor den Aufdringlichkeiten eines jungen Mannes, was einen Bandenkrieg auslöst. Zwischenzeitlich kehrt der Musiker zurück und wird von Snapper Kid um seine prallgefüllte Brieftasche gebracht.

Wie es dem Musiker und dem Mädchen gelingt, den jungen Gangster zum Freund zu gewinnen und ihn vor der Polizei zu retten, macht den effektvollen Höhepunkt dieser interessanten Geschichte aus.

(*The New York Dramatic Mirror*, 13.11.1912)

Die Genres des Sozialdrama-, des Gangster- und des Dokumentarfilms werden in diesem frühen kleinen Meisterwerk angekündigt. Als eine Übung in Filmkomposition ist das Werk beachtlich und lohnt eine genauere Betrachtung: die Kamerabewegungen sowie die Bewegung der Handlung im offenen Raum sind erstaunlich.

Die Darstellung ist entspannt und natürlich, und die Kamera, obwohl sie doch nur aufzunehmen scheint, was von Bedeutung ist, dokumentiert gleichzeitig das alltägliche Leben (viele Aufnahmen wurden in New Yorker Straßen gedreht).

Die einzelne Einstellung wird nicht länger wie ein Gemälde nach künstlerischen Gesichtspunkten komponiert, sondern nach den Kriterien des Dramas und des Spannungsaufbaus.

(*Iris Barry, in: Eileen Bowser (Hg.): Film Notes; The Museum of Modern Art, New York 1969*)

Von 1908 bis 1913 inszenierte Griffith für die Biograph weit über 400 Filme. Mit jedem neuen Film vervollkommnete Griffith seine Sprache und seinen Stil. Er entwickelte neue Montageverbindungen, ein neues Beleuchtungssystem, entdeckte zahllose neue Darsteller. Der Meister der Biograph griff nach immer schwierigeren Themen. Seine Filme erhielten eine immer ausgesuchtere und immer sorgfältiger durchdachte Form.

Sowohl in seinen Äußerungen als auch in der Praxis ging Griffith von dem Grundsatz der unzertrennlichen Bindung zwischen Film und Leben aus. »Das Drama muß sich auf das Leben stützen«, schrieb er in einem Artikel, »auf einfache und authentische Ereignisse.« Und weiter: »Berühmte dramatische Effekte machen nur dann Eindruck, wenn sie wirklichen Lebenssituationen angeglichen sind.«

Seine Filme stellen die praktische Anwendung dieser theoretischen Grundsätze dar. Die gezeigten Menschen haben in ihrem Verhalten nichts theatralisch Übertriebenes mehr. Das Milieu, in dem sie sich bewegen, ist ganz genau wiedergegeben.

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



### LUCKY STAR

USA 1929  
 Regie: Frank Borzage  
 Drehbuch: Sonya Levien, nach dem Roman »Three Episodes in the Life of Timothy Osborne« von Tristram Tupper  
 Kamera: Chester A. Lyons, William Cooper Smith  
 Darsteller: Charles Farrell, Janet Gaynor, Guinn Williams, Raymond Borzage  
 Produktion: Fox Film Corp.  
 Premiere: 21.7.1929  
 Archiv:  
 Filmmuseum, Amsterdam  
 Farbe: schwarzweiß  
 Länge: 2.928 Meter,  
 106 Minuten (20 B/s)  
 Zwischentitel: englisch

## LUCKY STAR

Das Erfolgstrio von STREET ANGEL und 7<sup>th</sup> HEAVEN – Charles Farrell, Janet Gaynor und Frank Borzage – ist wieder da. Und wieder haben sie durch gutes Spiel und ausgezeichnete Regie aus einer gewöhnlichen Geschichte einen außergewöhnlichen Film gemacht.

(*The New York Times*, 22.7.1929)

Auch wenn LUCKY STAR mit seinen einfachen Figuren und seiner düsteren Umgebung keine Zuschauerrekorde erzielen wird, ist es doch bei weitem der beste Film des Fox-Studios dieses Jahres.

(*The Film Spectator*, 5.10.1929)

Obwohl 1928 erste Tonfilme für Aufsehen sorgten, beginnt Borzage im Februar 1929 seinen Film nach dem in der »Saturday Evening Post« in Fortsetzungen erschienenen Roman von Tristram Tupper noch als Stummfilm. Zwei Monate später entschließt sich die Fox jedoch, für den englischsprachigen Markt keine stummen Filme mehr herauszubringen und Borzage muß neben der stummen Version eine Tonfassung für den englischsprachigen Markt drehen.

Daher ist es gerechtfertigt, die Produktion LUCKY STAR sowohl als Borzages letzten Stumm- wie auch als seinen ersten Tonfilm bezeichnen, wobei die stumme Version Borzages ganzes Können und seine Erfahrung bündelt und den würdigen Schlüsselpunkt seiner 15jährigen Stummfilmkarriere bildet.

(*Davide Turconi, in: Frank Borzage, Hollywood's Lucky Star; Griffithiana Journal of Film History Nr.46, 1992*)

Die ungebrochene Naivität Borzages versetzt den Zuschauer in eine Welt, in der die Begrenztheit des Melodrams keinen Bestand mehr hat: was zählt, ist einzig die Fabel und die Liebeslehre, die sie uns erteilt. Unter allen Filmen Borzages nimmt LUCKY STAR einen Sonderplatz ein. Kein anderer Film faßt die poetische Phantasie, die das Wesen seines Werkes ausmacht, so klar zusammen. Man findet in LUCKY STAR diese seltene Mischung aus Märchenzauber und Grausamkeit, die Meisterwerke wie Charles Lughtons NACHT DES JÄGERS auszeichnen.

In seinem stummen Schwanengesang kombiniert Borzage mit Leichtigkeit und größter Effizienz die Themen, die er seit Beginn seiner Karriere verfolgt, die Beziehung der Geschlechter und das Erwachen der Sexualität, und er bereichert sie um eine auf dem Prinzip völliger Harmonie basierende Lebenserfahrung: Zwei »verlorene« Menschen, Opfer der allgemeinen Schlechtigkeit, überwinden ihren Egoismus (und andere Behinderungen), indem sie sich aneinander aufbauen, sich durch eine Grenzen überschreitende Liebe gegenseitig aufwerten. Und Erlösung ist bei Borzage untrennbar mit Umarmung verbunden. Diese fast schon tantrisch zu nennende Verbindung von Körper, Seele und Geist, von Physis, Psyche und Spiritualität, von Erotik, Emotion und einer Form von Mystik kommt im letzten, symbolträchtigen Bild des Filmes zum Ausdruck: Der Regisseur zeigt Tim und Mary in dem vollständigen Verschmelzen ihrer Körper als eine einzige dunkle Vertikale vor weißem Hintergrund.

(*Hervé Dumont: Borzage – Sarastro à Hollywood; Gabriele Mazzotta, Mailand 1993*)



**GUNNAR HEDES SAGA**  
Schweden 1923  
Regie: Mauritz Stiller  
Drehbuch: Gustav Molander,  
nach der Erzählung von  
Selma Lagerlöf  
Kamera: Julius Jaenzon  
Darsteller: Einar Hansson,  
Mary Johnson, Pauline  
Brunius, Adolf Olschansky,  
Stina Berg, Hugo Björne  
Produktion:  
Svensk Filmindustri  
Premiere: Januar 1923  
Archiv: Svenska Filminstitutet,  
Stockholm  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 1.418 Meter,  
73 Minuten (17 B/s)  
Zwischentitel: schwedisch,  
mit deutscher Übersetzung

## EINE HERRENHOFSSAGE

Wer sich jener von Victor Sjöström und Mauritz Stiller inszenierten stummen Schwedenfilme erinnert, sieht vor dem inneren Auge wunderbare Landschaften erstehen, in denen sich Schicksale abspielen, wie Selma Lagerlöf sie heraufbeschwört. Die Erinnerung trägt nicht. Bei der Wiederbegegnung mit den Werken Stillers zeigt sich, daß die Schwedenfilme in der Tat eine besondere Materie verarbeiten. Sie werden inhaltlich dadurch bestimmt, daß die Menschen noch hinreichend eins mit den Elementen sind, um Legenden nicht nur zu dichten, sondern zu leben. Da die Vision tief in die Existenz dieser mit der Dämmerung vertrauten Menschen hereinragt, nimmt sie im Schwedenfilm Realitätscharakter an.

In Stillers EINE HERRENHOFSSAGE erscheint der schlummernden Ingrid nachts »Frau Sorge«, die auf einem von Bären gezogenen Wagen kutschiert kommt und Unheil verkündet. Träumt Ingrid nur? Aber sie nähert sich wachen Sinnes ihrer sonderbaren Besucherin, und diese verscheucht das junge Mädchen und kutschiert davon. Frau Sorge ist ein Phantom und zugleich so greifbar wie ein Baum oder ein Tier.

Der starke Eindruck, den diese Filme heute noch erwecken, ist um so merkwürdiger, als sie manchen Regeln zuwiderlaufen, nach denen man inzwischen Filme zu beurteilen gelernt hat. Dennoch empfindet man ihr Verhalten nicht als Schwäche. Im Gegenteil, die Schwedenfilme wirken durchaus spannend; auf filmgerechte Weise spannend.

Der Grund hierfür ist der, daß die Langsamkeit, mit der sie sich entfalten, nicht auf Schwerfälligkeit beruht, sondern sich aus der genauen Innehaltung des von den Gegenständen selber geforderten Zeitmaßes ergibt. Stiller weiß den

Erlebnissen naturverbundener Menschen die Zeit einzuräumen, die sie benötigen, um überhaupt darstellbar zu sein.

Unvergeßlich ist die berühmte Flucht der Rentierherde, deren Leittier den Hirten Gunnar nach sich schleift. Auch sie verdankt ihre Wirkung der Zähigkeit, mit der sie wiedergegeben ist. Stunden und nochmals Stunden glaubt man, Zeuge der verzweifelten Jagd zu sein, die damit abschließt, daß Gunnar irrsinnig wird und entsetzt vor einem Hund zurückweicht, auf dessen Kopf er ein Rentiergeweih zu erblicken wähnt. Kein Zweifel, daß die Überzeugungskraft dieser Halluzination an die Ausführlichkeit der Schilderung geknüpft ist, die Stiller vorher von der Panik der Herde und dem Martyrium des Hirten entwirft. Er läßt sich Zeit; aber indem er so einem Geschehen, das nur langsam wachsen kann, die Möglichkeit gewährt, sich wirklich herauszuschälen, verdichtet er den Zug der Ereignisse zum atemberaubenden Prozeß.

(Siegfried Kracauer: *Mauritz Stiller und der Schwedenfilm*, in: *National-Zeitung, Basel, 6.12.1938*)

Mein Lieblings-Stiller ist der völlig von einer eigentümlichen Poesie durchwobene GUNNAR HEDES SAGA. Stiller versteht es bewundernswert, Figuren mit ihrem Umfeld verschmelzen zu lassen: die Wanderartisten und der von ihnen bewohnte heruntergekommene Hof des Herrenhauses, der junge Mann, der am schimmernden Flußufer träumt, die Mutter, die einsam durch das große Haus wandert, das verpfändet werden soll. Und urplötzlich schlägt die lyrische Stimmung in Halluzinationen und Erscheinungen um ...

(John Gillett, in: *Sight and Sound, Sommer 1974*)



**DANS LA NUIT**  
Frankreich 1930  
Regie: Charles Vanel  
Drehbuch: Charles Vanel  
Kamera: Georges Asselin  
Darsteller: Charles Vanel,  
Sandra Milowanoff  
Produktion:  
Films Fernand Weill  
Premiere: 31.5.1930 (Paris)  
Archiv: Cinémathèque  
française, Paris  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 1.807 Meter,  
75 Minuten (24 B/s)  
Zwischentitel: französisch,  
mit deutscher Übersetzung

## IN DER NACHT

Im ersten Teil des Films stellt der Kameramann sein Können unter Beweis: satte und lebendige Großaufnahmen, ausgezeichnetes, pittoresk eingesetztes Licht – das zeugt von echter Virtuosität. Im zweiten Teil wechselt Vanel zum Drama. Seine Bilder sind nun von geradezu wahnwitziger Aufrichtigkeit, von einer überzeugenden und schmerzhaften Grausamkeit, und sie sind eindrucksvoll. Und das in einem französischen Film!

Was mich für den Film einnimmt, ist sein deutlicher Wunsch, anecken zu wollen. Vanel sagt dem Leben seine Meinung, und er sagt sie gründlich, ohne Beschönigungen. Und das gefällt mir. Schließlich ist Kino viel zu oft nur gekünstelt und geziert.

Um die Zensur zu umgehen, hat der Produzent ein Happy End durchgesetzt, in dem die von Vanel erdachte Geschichte zu einem Traum erklärt wird. Hoffentlich wird das Publikum darauf nicht hereinfallen.

(M. Gorel, in: *La Revue du cinéma, 1.6.1930*)

DANS LA NUIT von Charles Vanel ist ein in vieler Hinsicht außergewöhnlicher Film: Daß ein Filmschauspieler Regie führt, war seinerzeit noch nicht so selbstverständlich wie der heute übliche Wechsel von Darstellern hinter die Kamera. Entstanden ist der Film 1929, mitten im Aufkommen des Tonfilms, wodurch er zu einem der letzten französischen Stummfilme wurde. Und da die Handlung in Jujurieux/Bugey, einem kleinen Ort in der Nähe von Lyon, 35 Jahre nach der Erfindung des Kinematographen spielt, kann man wohl sagen, daß die Geschichte des französischen Stumm-

films mit Lumière begann und mit Vanel endete. Dies ist mehr als nur ein geographischer Zufall und der Vergleich ist keineswegs ungerechtfertigt: DANS LA NUIT ist ein ganz hervorragender Film, der zu Unrecht vergessen wurde und ausgesprochen zeitlos ist.

Der zukünftige Darsteller von Clouzots LOHN DER ANGST besaß die Veranlagung zu einem echten Cineasten. Gleich mit den ersten Einstellungen zeigt der Film eine außergewöhnliche visuelle Erfindungskraft in der Darstellung der Kohlemine (einem Milieu, dem Vanel's Vater entstammte) und einen Tonfall, der sowohl der Behandlung des Grauens als auch der des Glücks gerecht wird. Er besitzt kinematographische Poesie. Vanel ist ein Cineast im wahren Sinne des Wortes und DANS LA NUIT ist ein Autorenfilm.

Unglücklicherweise blieb es fast sein einziger Film. 1930 fegte der Tonfilm alle Stummfilme hinweg und das Publikum ließ sich nicht mehr auf DANS LA NUIT ein. Trotz eines zweiten Versuchs hat Charles Vanel diesen Mißerfolg nie verwunden. Ein ungerechter Mißerfolg, der angesichts der Qualität des Werks durch nichts gerechtfertigt werden kann. Der junge, französische Schauspieler hatte Herz und Leben in einen Stummfilm gesteckt, scheiterte dann jedoch an der Weiterentwicklung der Technik. Ich bin überzeugt, daß vor diesem Hintergrund jeder Zuschauer nach der Vorführung von DANS LA NUIT neben Mitgefühl auch Freude darüber empfinden wird, daß die Werke der Vergangenheit existieren, weiterleben und auf uns warten.

(Bertrand Tavernier: *Dans la Nuit du chasseur*; ECM Records, CD-Booklet, München 2001)



**IT**  
USA 1927  
Regie: Clarence C. Badger, Josef von Sternberg  
Drehbuch: Hope Loring, Louis B. Lighton, nach einer Geschichte von Elinor Glyn  
Kamera: H. Kinley Martin  
Darsteller: Clara Bow, Antonio Moreno, William Austin, Gary Cooper, Elinor Glyn  
Produktion:  
Famous Players-Lasky Corp.  
Produzent: Ben P. Schulberg  
Premiere: 5.2.1927  
Archiv: British Film Institute, London  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 1.910 Meter,  
76 Minuten (22 B/s)  
Zwischentitel: englisch

## DAS GEWISSE ETWAS

An diesem Bow Mädchen kommt keiner vorbei. Sie besitzt das titelgebende »gewisse Etwas« ganz sicherlich und stiehlt einfach allen die Show. Wie sie vor der Kamera agiert und dabei alle anderen zu Nebendarstellern degradiert, ist eine wahre Freude. Clara Bow ist eine Wucht. Und was für eine. (Fred, in: *Variety*, 9.2.1927)

Als Elinor Glyn, in die Jahre gekommene Autorin freizügiger Romane, erklärte, nur wenige Glückliche besäßen »das gewisse Etwas« – sie nannte Antonio Moreno, den Zuchthengst Rex, den Türsteher des Ambassador Hotels und Clara Bow – meinte sie damit eine gewisse magnetische Ausstrahlung. Glyn war Mitte der 20er Jahre Hollywoods Hohepriesterin in Sachen Sexappeal. Ihre Geschichte »It« sollte diesen ein für allemal auf den Punkt bringen: »Die Person, die dieses Etwas hat, wirkt auf beide Geschlechter. Sie muß zwar körperlich anziehend, braucht jedoch nicht unbedingt schön zu sein.« Dieses »Etwas« muß der Grund gewesen sein für Clara Bows unglaublichen Aufstieg zum Star, der begann, als sie 1922 mit 17 Jahren an einem Schönheitswettbewerb teilnahm. Für die meisten von Filmruhm träumenden Mädchen sind solche Schönheitswettbewerbe nichts als enttäuschende Geldverschwendung. Doch für Clara führte er zu einem Vertrag mit Ben Schulberg. Als Nachwuchsstar verkörperte Bow moderne, junge Abenteuerinnen mit einem pikanten Hang zur Lüsternheit. Sie spielte wilde, vernügnungssüchtige Bubikopfmädchen, die, wenn die Jazz-Band nur das richtige Stück spielt, jede Zurückhaltung zu verlieren schienen, sich im Endeffekt aber als nur mäßig verdorben erwiesen. Das Jazz-Baby

konnte sich ausschweifend geben, blieb jedoch im Herzen rein und konnte stets auf Daddys Geld zählen. Als Flapper aus der Arbeiterklasse schien es Bow schwerer zu fallen, tugendhaft zu bleiben. In DAS GEWISSE ETWAS spielt sie eine Verkäuferin, die es auf den Besitzer des Kaufhauses abgesehen hat. Aber da Madame Glyn die Geschichte geschrieben hat, um die Wirkung des »Es« zu demonstrieren, kriegt das Ladenmädchen seinen Mann, selbst wenn es sich an Bord seiner Yacht wie ein Flittchen aufgeführt hat.

(Lottie Da/Jan Alexander: *Bad Girls of the Silver Screen*; Carroll & Graf, New York 1989)

DAS GEWISSE ETWAS machte Clara zum ersten Jazz Babe des Jazz-Zeitalters. F. Scott Fitzgerald nannte sie zuerst in seinem Flapper Pantheon: »Clara Bow ist die Quintessenz des Flappers: hübsch, dreist, selbstsicher und so knapp bekleidet und kaltschnäuzig wie nur irgend möglich.«

Clara wurde das Sexsymbol eines Jahrzehnts, das von dem Thema besessen war. Ihre Figuren waren sich nicht nur ihrer Sexualität bewußt, sie lebten sie auch aus. Vor Bow war unverhohlene weibliche Sexualität stets als ausländisch und damit dekadent dargestellt worden. »The IT GIRL« durchbrach dieses Muster. Es war ein normales amerikanisches Mädchen mit normalen Vorlieben, dem Sex Spaß bereite. Und da ihre Landsleute sich mit dem drastischen Wort Sex schwer taten, bot sie ihnen mit ihrem »IT-Etikett« eine passende Umschreibung.

(David Stenn: *Clara Bow – Runnin' wild*; Doubleday, New York 1988)



**SUBMARINE**  
USA 1928  
Regie: Frank Capra  
Drehbuch: Winifred Dunn nach einer Idee von Norman Springer  
Kamera: Joseph Walker  
Darsteller: Jack Holt, Ralph Graves, Dorothy Revier, Clarence Burton, Arthur Rankin  
Produktion:  
Columbia Pictures Corp.  
Produzent: Harry Cohn  
Premiere: 30.8.1928  
Archiv:  
Filmmuseum München  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 2.441 Meter,  
89 Minuten (24 B/s)  
Zwischentitel: englisch

## SUBMARINE

SUBMARINE war Columbias erste Großproduktion, die mit 150.000 Dollar das Mehrfache einer normalen Produktion kostete und das bis dahin ehrgeizigste Projekt der Firma war. Harry Cohn, der mit der Arbeit des Regisseurs Irvin Willat unzufrieden war, übertrug die Regie Capra. Er vertraute ihm, weil Capra in den vergangenen sieben Monaten fünf billige aber erfolgreiche »Quickies« gedreht hatte. Capra verlangte, alles noch einmal neu zu drehen und Cohn ließ ihn gewähren. Capra wollte dem Film mehr Realismus geben und bestand darauf, daß die beiden männlichen Hauptdarsteller in Make-up, Frisur und Kleidung so natürlich und echt wie möglich aussehen sollten.

(Victor Scherle/William Turner Levy: *The Complete Films of Frank Capra*; Citadel Press Book, New York 1992)

SUBMARINE ist ein glänzend entwickeltes Untersee-Melodram, das von den Unfällen der amerikanischen U-Boote S-51 und S-4 inspiriert wurde. Auch wenn der Film einige wenige technische Schwächen aufweist und die Spannung arg gedehnt wird, ist die Geschichte so fesselnd und das Spiel so gelungen, daß das Interesse nie nachläßt.

Der Film beginnt ganz heiter, doch zum Ende hin gibt es ergreifende Szenen an Bord eines sinkenden U-Boots, die mit viel Phantasie gefilmt sind. Sie geben einen realistischen Eindruck von der Angst der Mannschaft an Bord des Schiffes. Auch die Szenen, die zeigen, wie das U-Boot getroffen wird, sind packend. Loben muß man auch, daß die Figuren sehr treffend gezeichnet sind. Da gibt es z.B. das schöne, aber unbeständige Mädchen, dem keine Augen so reizvoll

erscheinen, wie diejenigen, die es gerade anblicken, mag es jetzt ihr Gatte, sein Freund oder eine neue Affäre sein. Immerhin bleibt sie der Marine treu.

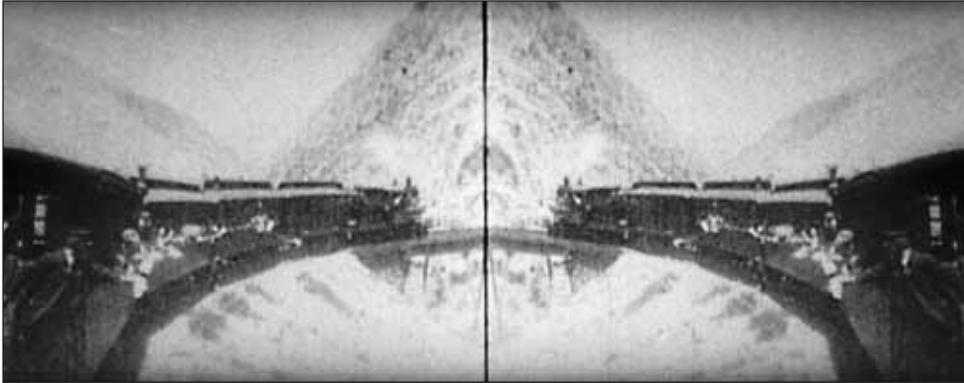
Die Szene, in der der Tauchspezialist Dorgan bis zum verunglückten U-Boot vordringt und es ihm gelingt, einen Sauerstoffschlauch hineinzubringen, ist so effektiv gefilmt, daß sie gestern Abend Applaus hervorrief.

Frank R. Capras Regie ist außerordentlich geschickt; er kümmert sich nicht nur um die Action des Films, sondern hat auch aus den Darstellern unendlich bessere Leistungen herausgeholt, als man für gewöhnlich auf der Leinwand sehen kann.

(Mordaunt Hall, in: *The New York Times*, 31.8.1928)

SUBMARINE kam am 1. September 1928 heraus, nur zehn Monate nachdem ich bei Columbia Pictures eingetreten war. Es war ein riesiger Erfolg. Der Wert der Columbia Aktien stieg von 28 Cent (1927) auf 1 Dollar 75 (1928). Jetzt konnte Cohn am Telefon genau so rumfluchen wie Jack Warner und Louis B. Meyer, mit dem einzigen Unterschied, daß er noch selbst die Nummer wählen mußte. Er zeigte mir seinen Dank indem er sagte: »Frank, Kleiner, weißt Du, daß Du mich hättest ruinieren können?, und dann zerriß er meinen Vertrag über 50 Dollar die Woche und überreichte mir einen neuen Dreijahresvertrag über 1.500 Dollar die Woche, den ich ohne zu lesen unterschrieb. Wenn etwas gut läuft, warum soll man sich lange damit aufhalten?«

(Frank Capra: *The Name Above the Title*; The Macmillan Company, 1971)



## THE GEORGETOWN LOOP

Seit Ende der 60er Jahre und TOM, TOM, THE PIPER'S SON plünderte ich die Papierfilm-Sammlung der Library of Congress in Washington, DC. Es handelt sich dabei um eine besondere Form der Archivierung des frühen Kinos.

Bis 1912 war es üblich, zum Zwecke des Copyrights in der Library ein auf Papier gedrucktes Positiv eines Filmnegativs zu deponieren. Dieses war zwar nicht projizierbar, doch hatte es den Vorteil – anders als die Nitratfilmkopien der Zeit –, die Jahre unbeschadet zu überstehen, ohne in die chemische Substanzlosigkeit zu verfallen.

Und dort, in der Library, blieben die Papierrollen dann liegen, sicher aber vergessenen. Hunderte und Aberhunderte von stummen, weniger als 30 Meter langen Rollen: darunter befanden sich viele Filme von Edison, American Mutoscope, Biograph, Gaumont, Lubin oder Vitagraph. Es waren Filmschnipsel des gelebten Lebens, Vaudeville-Stücke, Vorläufer von Filmdramen und nur allzu viele Militärparaden. Bis die Rollen dann reif für die Wiederentdeckung, Neubewertung und Rückverfilmung waren.

THE GEORGETOWN LOOP ist meine elf Minuten lange Neufassung des Films THE SCENIC WONDER OF COLORADO, der eine Eisenbahnstrecke zeigt, die in den 1870er Jahren für die Silberbergbauindustrie quer durch unbezwingbare Gebirgsgegenden gelegt worden war. Ich habe ihn den ersten Landschaftsfilm genannt, der erst ab 18 Jahren freigegeben werden darf. Sein heim-

licher Untertitel lautet – und jetzt muß ich flüstern – »Celestial Railway« / »Himmliche Eisenbahn«.  
(Ken Jacobs)

Indem er auf elegante Weise das Filmmaterial einer Zugreise von 1903 durch die Colorado Rockies wiederverwendet, setzte der Doyen des radikalen Filmmachens neben das Originalbild sein Spiegelbild und erhält so einen verblüffenden Breitwand-Kaleidoskop-Effekt. Hat es wirklich 100 Jahre Filmgeschichte gedauert, bis jemand diese fast lachhaft einfache Idee umsetzen konnte? Laut Jacobs darf dieser Landschaftsfilm erst ab 18 Jahren freigegeben werden.  
(Jim Hoberman, in: *Village Voice*, 1996)

Ken Jacobs (Jahrgang 1933) studierte Mitte der 50er Jahre abstrakte Malerei, wandte sich in den 60ern jedoch mit dem Entstehen der Underground-Kultur dem Film zu. In seinen Filmen hinterfragt er die ästhetische, soziale und physiologische Rolle des projizierten Bildes, seine Bilder lullen den Betrachter ein oder greifen ihn direkt an, je nachdem wie Jacobs sie manipuliert. Das Recycling von Bildern ist dabei eine Konstante seiner Arbeit. 1967 gründete er mit Freunden den Millennium Film Workshop in New York, eine gemeinnützige Filmmacher-Kooperative. Obwohl selbst ohne Hochschuldiplom, unterrichtet er seit 1969 auch Film mit Schwerpunkt Avantgarde an der Binghamton Universität.

### THE GEORGETOWN LOOP

USA 1995 (1903)  
Regie: Ken Jacobs  
Drehbuch: Ken Jacobs, Florence Jacobs  
Kamera (optische Kopierungen): Sam Bush  
Produktion: Ken Jacobs  
Premiere: 1996  
Archiv: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin  
Farbe: schwarzweiß  
Format: CinemaScope  
Länge: 300 Meter, 11 Minuten  
Zwischentitel: keine



## LOLA MONTEZ

Ophüls kam es nicht auf die pikante Enttöhlung, nicht auf den Skandal oder gar auf das »Tagebuch einer Sünderin« an, sondern er zeigte das grausame Schicksal einer Frau, die sich, da sie sich einmal verkauft hat, immer wieder verkaufen muß, bis zum völligen Erlöschen aller Gefühle, bis zum Ekel.

Als Attraktion eines riesigen Zirkus in Amerika wird Lola allabendlich zur Schau gestellt. Der skrupellose Impresario präsentiert sie wie ein dressiertes Raubtier dem sensationshungrigen Publikum, das sich neugierig die Episoden ihres Liebeslebens vorführen läßt und zum Schluß vor einen Käfig drängt, in dem die königliche Mätresse mit unbewegtem Gesicht lüsterne Handküsse – »nur ein Dollar der Kuß!« – entgegennimmt.

Aus dieser realistischen, durch erstaunliche Effekte zuweilen ins Irreale abschweifenden Rahmenhandlung blendet Ophüls mehrfach in die Vergangenheit zurück, um die wichtigsten Episoden aus Lolas Leben zu zeigen. Dieser Rückgriff in die Vergangenheit erfolgt nicht chronologisch und erfordert einiges Mitdenken. Der geschlossenste Komplex – und im Grunde der einzige, der ans Herz rührt – ist der mit dem König in München. Hier glaubt man endlich echte Liebe zu spüren, echtes Glück und echte Tragik. Das Erregendste an diesem zweistündigen Film ist die Regie. Der »Zusammenprall« zwischen Ophüls und den neuesten Filmtechniken wurde zu einem elementaren Ereignis.

Der stärkste schauspielerische Eindruck geht von Peter Ustinov aus. Sein Impresario wird zu einem Alpdruck, gemischt aus Brutalität, Herrschsucht, Schlaueit und – kaum spürbar – Herz.  
(Dr. Hans Borgelt, in: *Der neue Film*, 19.1.1956)

Der französische Film fand sein erstes »reines« Sexsymbol in Martine Carol. Martine stellte sich der Kamera ohne Reiz- und sonstige Wäsche. Dabei erschien ihr Freimut keineswegs als Affront gegen die guten Sitten. Die jungen Damen, die sie verkörperte, hatten keinen sehnlicheren Wunsch, als geheiratet zu werden.

Ein einziger Film zeigte sich der sozialen Funktion ihres Images bewußt und übte daran Kritik. Lola Montez, gesehen von Ophüls, ist eine Frau, die die Exhibition zuerst naiv betreibt, sie dann als Mittel zum Erfolg einsetzt und schließlich ein Geschäft daraus macht, bis deutlich wird, daß die Ware, die sie feilbietet, sie selbst ist. Was Orson Welles in DIE LADY VON SHANGHAI mit Rita Hayworth und Mankiewicz in DIE BARFÜßIGE GRÄFIN mit Ava Gardner versucht hatten, das unternahm Ophüls hier mit Martine Carol. Er zerstörte den Mythos und zeigte die Wirklichkeit, die sich dahinter versteckte, das Gesicht einer Frau. Das Publikum reagierte wie in all den früheren Fällen: mit der Eiseskälte der Ignoranz.  
(Enno Patalas: *Stars – Geschichte der Filmidole*; Fischer, Frankfurt 1967)

### LOLA MONTEZ

LOLA MONTÈS  
Deutschland/Frankreich  
1955  
Regie: Max Ophüls  
Drehbuch: Franz Geiger, Annette Wademant, Max Ophüls nach dem Roman von Cecil Saint-Laurent  
Kamera: Christian Matras  
Musik: Georges Auric  
Darsteller: Martine Carol, Peter Ustinov, Adolf Wohlbrück, Ivan Desny, Will Quadflieg, Oskar Werner, Lise Delamare, Henri Guisol, Paulette Dubost, Werner Finck, Willy Eichberger, Gustav Waldau  
Produktion: Union-Gamma-Florida Film, München/Paris  
Premiere: 12.1.1956 (München)  
Archiv: Filmmuseum München  
Farbe: Eastmancolor  
Format: CinemaScope  
Länge: 3.173 Meter, 116 Minuten  
Sprache: deutsch

Samstag, 17.8.2002, 15.00 Uhr

## LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS

Deutschland 1922  
Regie: Willi Wolff  
Drehbuch: Paul Merzbach, Willi Wolff  
Kamera: Arpad Viragh  
Darsteller: Ellen Richter, Heinrich George, Mizzi Schütz, Georg Alexander, Robert Scholz, Arnold Korff, Fritz Kampers, Julius Falkenstein, Hugo Döblin, Frida Richard, Hermann Picha  
Produktion: Ellen Richter-Film GmbH  
Premiere: 28.12.1922 (Berlin)  
Archiv: Filmmuseum München  
Farbe: mehrfarbig viragiert und getönt  
Länge: 1.759 Meter, 86 Minuten (18 B/5)  
Zwischentitel: deutsch, französisch und italienisch

Ein Film, dem ein ehrlicher Publikumserfolg beschieden war. Diese literarisch gut geschriebenen Akte erzählen – wie auch der Untertitel besagt – einfach »Die Geschichte einer Abenteuerin«.

Ellen Richter spielt die Titelrolle. Sie gibt sich schön, verführerisch, katzenartig – aber eine Lola, wie man sie sich nach der Geschichte vorstellt, ist sie nicht – da fehlte das Temperament, das Urwüchsig-Mitreibende. Sie ist nett, aber sie läßt innerlich kühl. Glänzend dagegen ist Hugo Döblin als Gouverneur von Barcelona in Maske und Mimik, die sich völlig zu ergänzen scheinen. Und auch die Komparse, die zum Teil aus waschechten Studenten bestand, hielt sich recht brav.  
(*Effler, in: Der Lichtbildtheater-Besitzer, 13.1.1923*)

Es will schon etwas heißen, wenn man sagt, daß dieser Film kaum eine Szene entbehren kann, während sonst gerade Kostümfilm an einer Überfülle unwichtiger Szenen krankt. Es muß auch ferner bekannt werden, daß die Regie Wolffs den Eindruck des Kostümlichen zu verwischen imstande ist. Die Bilder scheinen wirklich daguerreotypisiertes Biedermeier zu sein, Menschen und Kostüme werde zu einer Einheit.  
(*Film Kurier, 29.12.1922*)

Am Donnerstag, den 28. Dezember, hat Frau Ellen Richter ihren großen Abend gehabt. Nicht darum, weil ihre Gemeinde ihr stürmisch applaudierte, sondern darum, weil sie die anderen, die zu dieser Gemeinde bisher nicht zählten, zu sich bekehrt hat. Ellen Richter hat einen wirklichen Stil der Filmdarstellung gefunden – ihren Stil. Willi Wolff, der Spielleiter, beweist wieder einmal, wie sehr es der Wirkung eines Films zugute kommt, wenn der Operateur auf Reisen geht. Außenaufnahmen aus Spanien, Italien, München schaffen die Buntheit, nach der wir im Kino (wie oft vergebens!) lechzen. Das Ganze ergibt einen Film, den der Kritiker sich freut, bejahen zu können. Hier haben Künstler an sich gearbeitet, und der Erfolg ist da.  
(*H. Wollenberg, in: Lichtbildbühne, 30.12.1922*)

Samstag, 17.8.2002, 17.00 Uhr

## ANNA CHRISTIE

Deutschland/USA 1930  
Regie: Jacques Feyder  
Drehbuch: Frank Reicher, Walter Hasenclever, nach dem Theaterstück von Eugene O'Neill  
Kamera: William Daniels  
Darsteller: Greta Garbo, Theo Shall, Hans Jungerkann, Salka Steuermann (= Viertel), Hermann Bing  
Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures für Parufamet  
Premiere: 27.3.31 (Berlin)  
Archiv: Filmmuseum München  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 2.545 Meter, 93 Minuten  
Sprache: deutsch

Trotz aller Hindernisse bietet Greta Garbo eine Leistung, um derentwillen jedermann gebeten sei, sich diesen Film anzusehen. Diesmal hat sie von Hasenclever gedichtete Sätze wie »So sind die Männer!« und »Die Liebe zu dir hat mich rein gemacht!« zu sprechen. Sie muß mühselig eine fremde Sprache sprechen, deren Betonungen sie auf ihre Echtheit hin nicht kontrollieren kann. Und trotzdem bereichert ihre herrliche tiefe Stimme (die übrigens frapperend an Elisabeth Bergner erinnert) das Bild, das wir seit Jahren lieben. Greta Garbo hat, auch wenn sie spricht, das Sparsame, keusch Verhaltene aller großen Schauspieler, die schlichte Intelligenz und auch jene höchst persönliche aber fast unveränderliche Sprachmelodie, die alle Theatertöne auf den Kopf stellt, jeden Satz eigentümlich zurechtbiegt, alle Betonungen selbstherrlich transponiert zu einem nie gehörten Gesang.

(*Rudolf Arnheim: Garbo und Gassenhauer, in: Die Weltbühne, 7.4.1931*)

»Greta Garbo spricht deutsch« – diese Lockung ist keine mehr, wenn man sie in dem Film: ANNA CHRISTIE gehört hat. Ihr dunkles, rauhes Organ paßt nicht zu ihrer Figur, mögen andere, von der Schönheit der Frau verzaubert, sich auch einbilden, das Gegenteil träfe zu. Überdies ist ihr Spielvermögen bescheiden zu nennen. Sie soll eine Dirne darstellen, die trinkt, raucht und abgegriffen ist: aber wer glaubt ihr schon die Verkommenheit, auch wenn sie noch so wegwerfend »Quatsch« sagt und ausgelaugt vor sich hinstarrt? Man ist nicht ungestraft ein makelloses Weltideal, und die Pflicht, den schönen Schein zu verkörpern, verträgt sich schlecht mit der anderen, körperlich zu erscheinen.  
(*Siegfried Kracauer: Neue Filmware, in: Frankfurter Zeitung, 13.4.1931*)

In der amerikanischen Originalfassung (Regie: Clarence Brown) spielten Charles Bickford, Georg F. Marion und Marie Dressler. Greta Garbo selbst soll die nach der amerikanischen gedrehte deutsche Fassung bevorzugt haben, weil ihr Make-up, ihre Kostüme und die Ausstattung realistischer waren.

Sonntag, 18.8.2002, 15.00 Uhr

## Die Rekonstruktion von LOLA MONTEZ

Vortrag mit Filmbeispielen  
von Martina Müller und Stefan Drößler

LOLA MONTEZ war 1955 die bis dahin teuerste europäische Filmproduktion, die mit einem Riesenaufwand hergestellt wurde: Ein Eastmancolor-Farbfilm in CinemaScope und Mehrkanal-Magnetton, gedreht mit international renommiertem Schauspielerensemble in drei Sprachversionen: in Französisch, in Deutsch und in Englisch. Doch genauso abenteuerlich wie die Produktionsgeschichte gestaltete sich auch die Geschichte der Zerstörung des Filmes, der unmittelbar nach den erfolglosen Premieren bereits gekürzt, umgeschnitten und neu vertont wurde. Die wahre LOLA MONTEZ haben nur wenige Zuschauer gesehen.

Seit den 70er Jahren besitzt das Filmmuseum München eine Filmkopie, die als das einzige erhaltene Material der deutschen Fassung mit 4-Kanal-Magnetton galt und noch über das vollständige alte CinemaScope-Bildformat (1 : 2,55) verfügte. Da die Originalnegative des Filmes zerschnitten wurden, war diese Filmkopie ein wertvolles Unikat, das nicht gesichert war und nur ganz selten vorgeführt wurde. Alle Versuche, ein neues Duplikat-Negativ herzustellen, waren erfolglos – nicht zuletzt weil der starke Farbverfall der Filmkopie nicht zu beheben war.

Mithilfe der digitalen High Definition Technik (1080 24p) konnte das Projekt endlich in Angriff genommen werden. Da die Münchner Kopie bereits eine auf Druck der Produzenten gekürzte, nach-synchronisierte und in der Tonmischung veränderte Fassung des Filmes war, begann eine akribische Recherche über die verschiedenen Fassungen des Filmes, eine langwierige Suche nach weiteren erhaltenen Materialien und schließlich eine eingehende Untersuchung der vorhandenen Materialien nach Hinweisen auf nachträgliche Veränderungen.

Mit Dias und seltenen Fotodokumenten wird Martina Müller, Autorin des Buches »Lola Montez – Eine Filmgeschichte« (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002), die schwierige Produktionsgeschichte der LOLA MONTEZ vorstellen und die anschließende Verstümmelung des Filmes.

Anhand von Filmausschnitten aus den verschiedenen Fassungen und Versionen des Filmes wird Stefan Drößler, Leiter des Filmmuseums München, die schon detektivische Suche nach Hinweisen auf die ursprüngliche Premierenfassung aufzeigen. Wie unterscheiden sich die Versionen voneinander, wie sahen die erhaltenen Materialien aus, wie kann man sich einer Fassung annähern, die es nicht mehr gibt, ohne plötzlich etwas ganz Neues zu schaffen? Und welche Möglichkeiten bieten digitale Techniken bei der Restaurierung? Gibt es Einschränkungen in der Bildqualität, wenn man ein 35mm-Bild digitalisiert und dann wieder auf Film ausbelichtet?

Sonntag, 18.8.2002, 17.00 Uhr

## CASANOVA WIDER WILLEN

Deutschland/USA 1931  
Regie: Edward Brophy  
Drehbuch: Richard Schayer und Robert E. Hopkins, nach der Komödie von Charles W. Bell und Mark Swan  
Kamera: Leonard Smith  
Darsteller: Buster Keaton, Paul Morgan, Marion Lessing, Egon von Jordan, Françoise Rosay, Leni Stengel, Gerda Mann  
Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures für Parufamet  
Premiere: 15.1.1932 (Berlin)  
Archiv: Filmmuseum München  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 2.086 Meter, 76 Minuten  
Sprache: deutsch

Von Buster Keaton hörte man in der deutschen Version von CASANOVA WIDER WILLEN einen sehr wirksamen Clownsjargon. Von jeher radebrechen ja die Exzentriks im Zirkus aus dem richtigen Gefühl heraus, daß einer mit Pumphose, Gipsnase und Ziegengehüpf nicht so reden kann wie ein Herr im Sacko.

(*Rudolf Arnheim: Tonfilm auf Abwegen, in: Berliner Tageblatt, 13.3.1932*)

Die amerikanische Version des Filmes lief unter dem Titel PARLOR, BEDROOM AND BATH und wurde von Edward Sedgwick inszeniert. Neben Buster Keaton spielten Charlotte Greenwood, Cliff Edwards, Reginald Denny und Edward Brophy, der bei der deutschen Version CASANOVA WIDER WILLEN als Regisseur fungierte (!). Eine französische Version entstand unter der Regie von Claude Autant-Lara und wurde als BUSTER SE MARIE herausgebracht. Neben Buster Keaton spielten Françoise Rosay, Jeanne Helbling, André Luguet, André Berley und Lya Lys.

## Vorfilm: HINTER SCHLOSS UND RIEGEL (Trailer)

Deutschland/USA 1930  
Regie: James Parrott  
Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Wilfred Lucas, Tiny Sandford, James Finlayson, Lucien Prival  
Production: Hal Roach Studios für Parufamet  
Premiere: 26.11.1931 (Berlin)  
Archiv: Danske Film Institute  
Farbe: schwarzweiß  
Länge: 66 Meter, 3 Minuten  
Sprache: deutsch

Auch Stan Laurel und Oliver Hardy haben ihre ersten Tonfilme zusätzlich in deutschen, französischen, italienischen und spanischen Sprachversionen gedreht. Von den in deutsch gedrehten Filmen ist nur der Trailer zur deutschen Version ihres Langfilmdébüts erhalten. Die amerikanische Version lief unter dem Titel PARDON US.



# Hilton Bonn

## Kulinarisches auf unserer Rheinterrasse

\*\*\*\*\*

Vom 01.07. bis 31.08.02

\*\*\*\*\*

### Spezialitäten vom Grill und knackige Salate

Geniessen Sie eine reichhaltige Auswahl an gegrilltem Fisch und Fleisch sowie frische Sommersalate

Täglich von 18:00 -23:00h

**Dienstags  
Barbecuebuffet mit  
den saftigsten Spare Ribs  
€ 18.50 p.P.**

Telefon 0228-7269-0 / Fax 0228-7269-700  
Hilton Bonn, Berliner Freiheit 2, 53111 Bonn,  
www.bonn.hilton.com

## Register

4.628 METER HOCH AUF SKIERN. DIE BESTEIGUNG	IT	34
DES MONTE ROSA	LOLA MONTEZ	37
ANNA CHRISTIE	LOLA MONTEZ, DIE TÄNZERIN DES KÖNIGS	38
BACK STAGE	LOVE NEST, THE	23
BESTEIGUNG DES MONTE ROSA, DIE	LUCKY STAR	31
BLINDE EHEMÄNNER	MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL, DAS	29
BLIND HUSBANDS	MANN, DER LACHT, DER	27
BUSTER KEATON COMEDIES	MAN WHO LAUGHS, THE	27
CASANOVA WIDER WILLEN	MIGHTY LIKE A MOOSE	26
CITÉ FOUROYÉE, LA	MUSKETEERS OF PIG ALLEY, THE	30
COPS	NEOBYČAJNYJE PRIKLJUČENIJA MISTERA VESTA V STRANE BOLŠEVIKOV	25
DANS LA NUIT	PARDON US	39
DEVUŠKA S KOROBKOJ	PARLOR, BEDROOM AND BATH	39
GARAGE, THE	RAUB DER HELENA, DER	20
GEORGETOWN LOOP, THE	SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LAND DER BOLSCHEWISTEN, DIE	25
GEWISSE ETWAS, DAS	STADT IN FLAMMEN	19
GREAT TRAIN ROBBERY, THE	STADT IN SICHT	18
GUNNAR HEDES SAGA	SUBMARINE	35
HELENA – DER UNTERGANG TROJAS	WIENER BILDERBOGEN NR. 1	16
HERRENHOF SAGE, EINE	ZERSTÖRUNG TROJAS, DIE	21
HINTER SCHLOSS UND RIEGEL (Trailer)		
IN DER NACHT		

**Wir möchten unsere  
Töchter gern in die  
Bonner Gesellschaft  
einführen.**

Wir haben uns neu strukturiert. Zu Ihrem Vorteil.

SWB Energie und Wasser

SWB Bus und Bahn

SWB Service

SWB Verwertung

SWB Hafen

SWB Mobil

 Stadtwerke Bonn GmbH

**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 Limplrecht

**Filmauswahl:**

Stefan Dröbner

**Redaktion Programmheft:**

Andrea Kirchner, Stefan Dröbner

**Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:**

Ulli Klinkertz, Mark Heindl

**Anzeigen:**

Mark Heindl

**Finanzen:**

Bärbel Lotter

**Technische Koordination:**

Rüdiger Ruß

**Projektionstechnik:**

Merten Houfek, Bernhard Gugsch

**Leinwandgerüstbau und Ton:**

Philipp Wiechert

**Übersetzungen:**

Andrea Kirchner

**Projektassistent:**

Ruth Scherger

**Mitarbeit:**

Hendrike Bake, Markus Becker, Carsten Berg,  
Anja Berbuir, You-Jin Chang, Nikaido Chihaya,  
Sergio Cozzi, Victor Ferine, Florian Hoffmann,  
Jakob Jankowski, Christian Jungblut, Anke Limplrecht

**Projektionsanlage:**

Stumpf Kinotechnik, Mörfelden

**Tonanlage:**

Neumann & Müller GmbH, Ratingen

**Fotonachweis:**

Filmmuseum München/Gerhard Ullmann (10)

Christoph Pfeiffer, Bonn (5)

Volker Lannert, Alfter (2)

Filmarchiv Austria, Wien (2)

Bibliothèque du Film, Iconothèque, Paris (2)

British Film Institute, London (2)

TaurusMediaTechnik, München (1)

Cinémathèque Suisse, Lausanne (1)

Privatbesitz (5)

**Plakativ:**

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  
British Film Institute, London  
Cinémathèque française, Paris  
Cineteca del Comune di Bologna  
Danish Film Institute, Kopenhagen  
Filmmuseum, Amsterdam  
Filmmuseum München  
Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin  
Gosfilmofond Moskau  
Lobster Films, Paris  
Svenska Filminstitutet, Stockholm

**Für Unterstützung danken wir:**

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

Hans-Michael Bock, Petra Brandl, Serge Bromberg, André  
Chevallier, Thomas Christensen, Margaret Deriaz, Bryony  
Dixon, Hans-Josef Falkenstein, Michael Fuehr, Heiner  
Gassen, Arja Grandia, Hans Dieter Haarer, Alexander  
Horwarth, Jaqui Greene, Werner Klinkenberg, Claus Lippert,  
Andreas Loesch, Ulrike Mahlberg, Heinz Maus, Birgit Pütz,  
Roswitha Schwital, Patrick Stanbury, Ulrich von Thüna,  
Gerhard Ullmann, Werner Vendel, Klaus Volkmer, Elisabeth  
Weiser, Jon Wengström, Karl Winter, Nikolaus Wostry, Frank  
Zander

filmbüro NW

Filmstiftung NRW

**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](http://www.bonnerkinemathek.de)

**Spendenkonto:**

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



## Wir bringen Ihre Filme pünktlich zum Laufen.

Ein einziger Anruf bei TNT um die Uhr, 365 Tage im Jahr. Ob bietet Ihnen alles aus einer Hand.  
genügt, und Ihre Sendungen erreichen es um den Versand von Doku- Wenn Sie genauer wissen wollen, was  
nicht nur jeden Ort in Deutschland, menten, Paketen und Fracht oder TNT für Sie tun kann – Anruf genügt:  
sondern in der ganzen Welt. Mehr um internationale Briefdienste geht: **0 18 05 - 900 900** (0,12 EUR/Min.).  
als 50.000 Mitarbeiter in über 200 TNT, eines der größten weltweit Oder informieren Sie sich online im  
Ländern stehen für Sie bereit. Rund tätigen Distributionsunternehmen, Internet: [www.tnt.de](http://www.tnt.de)



**arte**

30. 08. 02: D.W. Griffith  
**ZWEI WAISEN IM STURM**, USA 1923  
Musik: John Lanchbery

27. 09. 02: Jean Renoir  
**NANA**, F 1926  
Musik: Maurice Jaubert / François Porcile

25. 10. 02: Richard Oswald  
**UNHEIMLICHE GESCHICHTEN**, D 1919  
Musik: Michael Riessler

29. 11. 02: Mauritz Stiller  
**JOHAN**, S 1921  
Musik: Alexander Popov

27. 12. 02: Marcel L'Herbier  
**DER MANN DER SEE**, F 1920  
Musik: Antoine Duhamel

## Apropos Stummfilm

Unvergessliche Klassiker, aktuelle Restaurierungen, ausgesuchte Raritäten des Stummfilms zeigt ARTE jeden letzten Freitag des Monats. Jeweils 23.15 Uhr.