

StadtkinoZeitung

419

Buster Keaton
Clyde Bruckman
The General
USA 1926

Regie	Buster Keaton Clyde Bruckman
Drehbuch	Buster Keaton Clyde Bruckman
Adaptierung der Vorlage	Al Boasberg Charles Smith
Autor der Vorlage	William Pittenger
Kamera	J. Devereux Jennings Bert Haines
Schnitt	Sherman Kell
Licht	Denver Harmon
Technischer Direktor	Fred Gabourie
Regieassistent	Harry Barnes
Produzent	Joseph M. Schenck
Produktion	Buster Keaton Productions United Artists
Musik der restaurierten Fassung	Joe Hisaishi
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller	
Johnnie Gray	Buster Keaton
Annabelle Lee	Marion Mack
Captain Anderson	Glen Cavender
General Thatcher	Jim Farley
General der Konföderierten	Frederick Vroom
Annabelles Vater	Charles Smith
Annabelles Bruder	Frank Barnes
Generäle der Union	Joe Keaton, Mike Donlin, Tom Nawn

35mm / Schwarzweiß / 1:1,33 / Restaurierte Fassung
Länge: 76 Minuten
Originalfassung mit deutschen Zwischentiteln

David Robinson

The General

Synopsis

Johnnie Gray, Lokführer auf der Western and Atlantic Railroad, hat zwei große Lieben – seine Lokomotive, den „General“, und sein Mädchen Annabelle Lee. Als 1861 der amerikanische Bürgerkrieg ausbricht, und er sich als Soldat meldet, wird er von der Armee abgelehnt, weil er als Lokführer nützlicher ist. Annabelle kann das nicht verstehen und will nichts mehr mit dem vermeintlichen Feigling zu tun haben.

Ein Jahr darauf wird der „General“ samt der im Zug sitzenden Annabelle von einer Gruppe von Nordstaaten-Spionen entführt. Johnnie nimmt die Verfolgung bis hinter die feindlichen Linien auf und rettet Zug und Mädchen. Er kehrt rechtzeitig auf konföderiertes Gebiet zurück, um vor einem drohenden Angriff der Union zu warnen. Der Feind wird in den Hinterhalt gelockt und besiegt, Johnnie mit militärischen Ehren und der Wiedervereinigung mit seinen beiden Lieben belohnt.

Der Hintergrund

„Ich bin auf diesen Film stolzer als auf jeden anderen, den ich gemacht habe“, sagte Keaton gegen Ende seines Lebens, denn „ich nahm eine wahre Begebenheit aus dem Bürgerkrieg – aus dem Geschichtsbuch.“ Der Plot ist eng an einen kuriosen Zwischenfall aus dem Sezessionskrieg angelehnt, den William Pittenger in seinem Buch „Daring and Suffering: A History of the Great Railway Adventure“ aus dem Jahr 1863 ausführlich beschreibt. Pittenger (1840–1904), ein Unteroffizier der Nordstaatenarmee, war einer von 24 Männern, die sich unter der Führung des Geheimagenten James J. Andrews als Südstaaten-Zivilisten verkleidet von Tennessee nach Atlanta durchschlugen. Hier brachten sie einen Zug, gezogen von der Lok „General“ in ihre Gewalt, während die Passagiere beim Essen saßen. Es war ihr Plan, den Zug nordwärts bis Chattanooga zu fahren, wo sie sich mit den Truppen der Union vereinen wollten, nachdem sie unterwegs alle Brücken zerstört und alle Verbindungen gekappt hatten. Der Lokführer des Zuges, William A. Fuller, nahm gemeinsam mit einem Passagier namens Anthony Murphy die Verfolgung auf, zuerst zu Fuß, dann auf einer Hebel-Draisine und schließlich auf drei verschiedenen Lokomotiven. Die Entführer trennten nur mehr ein paar Meilen von ihrem Ziel, als Fuller sie auf der „Texas“ einholte. Die meisten der Entführer wurden gefaßt, mehrere von ihnen hingerichtet.

Pittengers Buch wurde von Disney 1956 unter dem Titel *The Great Locomotive Chase* verfilmt.

Die Struktur

Die ursprüngliche Idee, Pittengers Buch zu adaptieren, stammte anscheinend von Keatons Co-Regisseur Clyde Bruckman. Der Zug und die Verfolgungsjagd boten einen offensichtlichen Anreiz; und die Geschichte gab Keaton das gewichtige dramatische Motiv, das seine Komödien stets haben mußten. Die größte Veränderung, die er vornahm, war, die Geschichte aus der Sicht der verfolgenden Südstaatler zu erzählen. „Man kann jederzeit die Nordstaatler zu Bösewichten stempeln, aber niemals jemanden aus dem Süden“ (Keaton). Der zweite klare Vorteil dieses Perspektivenwechsels war, daß die Helden des Films als Sieger hervorgehen können – immer ein Plus in Komödien.



Wie es damals bei der Entstehung von Komödien üblich war, hatte man kein präzises Drehbuch. Handlung und Gags wurden von Tag zu Tag improvisiert. Dennoch besitzt der vollendete Film eine perfekte symmetrische Struktur, mit der Szene, in der Annabelle aus dem Hauptquartier des Feindes gerettet wird, als seinem Zentrum. Die Kernhandlung der beiden Hälften bildet jeweils eine Verfolgungsjagd per Lokomotive, wobei die zweite eine direkte Umkehrung der ersten darstellt. Die Schlacht liefert den krönenden Abschluß.

Eine Dokumentarkomödie

Der Dokumentarcharakter der Geschichte verleiht Keatons Spiel eine ganz spezielle Qualität. Sein Lokführer versucht nie, komisch zu sein oder witzige Dinge zu tun. Er konzentriert sich lieber ganz und gar auf seine Mission auf Leben und Tod. Die Komödie erwächst aus den Mißgeschicken, die ihm zustoßen, und aus der Genialität seiner Lösungen für Probleme und Widrigkeiten. Dramatische Handlung und Komik sind eins und doch voneinander abhängig. Keinen Augenblick kommt das Gefühl auf, Keaton verwende die Geschichte nur als Vorwand für die Komödie, oder die Gags als bloßen dekorativen Aufputz.

Und diese Gags beinhalten einige von Keatons Glanzstücken. Ein Film rund um Züge war die Erfüllung einer lebenslangen Faszination. „Geben Sie mir eine Lokomotive, und ich kann Ihnen Lacher garantieren.“ *The General* ist eine umfassende Anthologie von Gags rund um den Zug. Unvermeidlich Keatons Favorit: Verfolgter und Verfolger geraten auf parallel verlaufende Schienenpaare und treffen in umgekehrter Reihenfolge wieder aufeinander. Und natürlich gibt es wieder einen Wassertank, der hier die arme Marion Mack brutal attackiert. Man begegnet einem abgewandelten Scherz aus *Our Hospitality*, wenn Johnnie, dem der Brennstoff ausgegangen ist, unter einer Brücke durchfährt und von den Feinden mit Baumstämmen beworfen wird, die er dankbar einsammelt, um damit seine Kessel zu befeuern. Für die Ausblende der ersten Sequenz des Films kam Keaton auf einen Gag, dessen geniale Einfachheit, wie so oft, unter Schwierigkeiten geboren worden war. Er setzt sich auf die Pleuelstange seiner Lok, die sich in Bewegung setzt und seinen reglosen Körper in einer komplexen Serie von Kurven sanft auf und ab schaukelt. Keaton wurde vom Lokführer gewarnt, daß eine unvorhergesehene jähe Drehung der Räder tödlich für ihn ausgehen könnte, aber: „Wir probierten es vier- oder fünfmal aus, und schließlich war der Lokführer soweit, daß er es sich zutraute. Also machten wir es. Ich wollte einen Lacher zur Ausblende dieser Szene: Es ist zwar kein großer Gag, aber er ist ganz hübsch und witzig und er brachte mir einen netten Lacher ein.“

Die Inszenierung

Als Keaton gefragt wurde, warum *The General* seiner Meinung nach so viel authentischer wirke als *Gone With the Wind*, überlegte er einen Moment und antwortete dann in aller Bescheidenheit, „Tja, sie haben einen Roman als Vorlage für ihre Geschichte genommen, wir etwas Historisches.“ Jede Aufnahme in *The General* besitzt die Authentizität und dezent korrekte Komposition einer Fotografie des Bürgerkriegschronisten Matthew Brady. Für Keaton war es gar keine Frage: Er setzte einfach voraus, daß alles, was er machte, möglichst authentisch sein mußte – optisch ebensowohl wie psychologisch. „In *The General* habe ich ein Blatt aus dem Geschichtsbuch genommen und mich in allen Details daran gehalten. Ich habe es genauso inszeniert, wie es passiert ist... Ich habe die Verfolgungsjagd so in Szene gesetzt, wie sie abgelaufen ist.“



Kevin Brownlow erzählte er: „Ich fuhr zu den Originalschauplätzen, von Atlanta rauf nach Chattanooga, und die Landschaft war nicht berauschend. Eigentlich war sie schrecklich. Die Eisenbahnschienen konnte ich nicht verwenden, weil die Züge im Bürgerkrieg schmalspurig waren. Also fuhr ich nach Oregon. Ganz Oregon ist von Schmalspurbahnen durchzogen, für die vielen Sägewerke. Also besorgten wir Schienenfahrzeuge, Räder und Wagons und bauten den Güterzug und unseren Passagierzug und rekonstruierten drei Lokomotiven. Zum Glück waren die Loks, mit denen in diesen Sägemühlen gearbeitet wurde, alle so uralt, daß wir uns dabei nicht schwer taten. Zur damaligen Zeit hielten sie sich nicht lange mit Nummern auf den Loks auf – sie gaben ihnen Namen. Deshalb hieß die Hauptlokomotive ‚General‘, und die, mit der ich ihr nachjagte, ‚Texas‘.“

Die Gegend rund um den Ort Cottage Grove, die als Ersatz für Georgia und Tennessee diente, bot überdies atemberaubende Nadelwälder und Bergszenarien.

Keatons Darstellung des Bürgerkriegs – die Szenen der Pionierjahre der Eisenbahn und der Hinterhalt bei Rock River – ist nicht weniger spektakulär oder authentisch als *Birth of a Nation*, *Gone With the Wind* oder *The Red Badge of Courage*. Für seine Armeen rekrutierte er 500 Mann der Oregon State Guard – als Südstaatler trugen sie graue Uniformen und marschierten von links nach rechts und als Nordstaatler zogen sie dunkelblaue Uniformen an und marschierten in die entgegengesetzte Richtung. Teilnehmer behielten die Schlacht am Rock River – festgehalten von sechs Kameras – als alarmierend realistisches Spektakel in Erinnerung. Mindestens neun Männer wurden verletzt, mehrere sind beinahe ertrunken, und Keaton selbst wurde von der Heftigkeit einer Explosion k. o. geschlagen. Der Sprengstoff verursachte einen Waldbrand, weshalb die Produktion vor Ort mehrere Wochen stillstand, bis der Regen die Folgen wegwaschen hatte.

Die erstaunlichste Szene des Films ist die einstürzende Brücke, die eine Lokomotive samt einem Zug in voller Länge ins Wasser unter sich mitreißt. Es wurden keine Modelle verwendet, und wie es heißt, liegt der Zug noch immer im Flußbett¹. Mit 42.000 Dollar soll es die teuerste Aufnahme des gesamten Stummfilmkinos gewesen sein.

Die Kosten

Mit einem Produktionsbudget, das sich schlußendlich auf 415.232 Dollar belief, war *The General* wohl der kostspieligste Film in Keatons Karriere. Möglich war das deshalb, weil Joseph Schenck, der Keatons Filme produziert und seine Karriere von Beginn an gemanagt hatte, kurz davor Vorstand von United Artists geworden war – dem von Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks und D.W. Griffith gegründeten Unternehmen. Unter den Stars, die Schenck zur jungen Firma brachte, waren Rudolph Valentino, Gloria Swanson und Keaton, sowie die Produzenten Howard Hughes und Sam Goldwyn. Für seinen ersten Kinostart bei United Artists wurde Keaton ein Budget zugestanden, das jenen von Chaplin, Pickford oder Fairbanks entsprach.

Der Film sollte sich jedoch als finanzielles Desaster für United Artists und für Schenck erweisen. Die Kritiker und Kinobesucher des Jahres 1927 waren für die Innovationen und die Brillanz des Films nicht reif, und seine Inlandsbruttoeinnahmen in der Höhe von 474.264 Dollar bedeuteten einen enormen Verlust und hatten schmerzliche Einsparungen bei Keatons nächsten beiden Produktionen für United Artists, *College* und *Steamboat Bill Jr.*, zur Folge. Erst 30 Jahre später wurde *The General* wiederentdeckt und sein wahrer Wert erkannt. Heute gilt er nicht nur als eine der größten Komödien, sondern als einer der besten Filme aller Zeiten.

¹ Laut imdb lag der Zug bis zum 2. Weltkrieg im Flußbett und wurde dann wegen des Alteisens geborgen (Anm. d. Ü.).

Biographie

Buster Keaton

Heute ist Buster Keaton nicht nur als genialer Komiker anerkannt, sondern auch als einer der großen Regisseure des goldenen Zeitalters des Stummfilms. Wie bei Chaplin war es auch bei Keaton die frühe Begegnung mit der reichen Tradition des Vaudeville-Theaters, die sein Können als Darsteller und Regisseur prägte.

Die Lehrjahre im Vaudeville

Der junge Keaton kannte keine andere Welt als die des Entertainment. Geboren wurde er am 4. Oktober 1895 in einer Pension für Schauspieler in Piqua, Kansas, wo seine Eltern, Joe und Myra, mit einer „Medizin Show“ auf Tournee waren – einer kostenlosen Freiluftveranstaltung, die Kunden zu den Verkäufern von Quacksalbereien locken sollte. Seinen Namen „Buster“ verdankte er dem großen amerikanischen Bühnenmagier Harry Houdini, der in seiner Anfangszeit neben den Keatons in solchen Shows auftrat. Als Houdini miterlebte, wie Baby Joseph eines Tages die Treppe hinunterpurzelte und wie durch ein Wunder unverletzt blieb, rief er: „That’s some buster!“ Der Name „Buster“ – Bühnenslang für einen Sturz – blieb ihm und wurde weltberühmt.

1899 avancierten die Keatons zum richtigen Vaudeville-Theater, als akrobatisches Komikduo „The Two Keatons“. Im Alter von fünf Jahren zeigte Buster genügend komödiantisches Potential, um bei der Familiennummer mitzumachen, die folgerichtig in „The Three Keatons“ umbenannt wurde. Der kleine Buster war in Kostüm und Make-up eine exakte Miniaturkopie seines Vaters als komischer Ire. In der Nummer spielte Buster einen übermütigen Jungen, der seinen Vater zur Weißglut treibt, worauf dieser ihn zur Strafe über die Bühne schleudert (und einmal sogar in dem Zuschauerraum, um ein paar Störenfriede in der ersten Reihe zum Schweigen zu bringen). Das Publikum liebte die daraus resultierende Schlägerei, die Nacht für Nacht improvisiert wurde. Buster trug sogar einen Koffergriff am Rücken, damit er leichter geschnappt und geworfen werden konnte.

„Ich kann mich nicht erinnern, daß Pop mir irgendwas beigebracht hat“, erzählte Keaton später. „Ich habe einfach beobachtet, was er tat, und es nachgemacht. Ich konnte wilde Stürze hinglegen, ohne mir weh zu tun, ich hatte es schon so früh im Leben gelernt, daß Körperkontrolle bei mir zum puren Instinkt wurde. Ich habe mir kein einziges Mal auf der Bühne etwas gebrochen, weil ich es immer vermied, auf meinen Hinterkopf, auf mein Kreuz, auf meine Ellbogen oder meine Knie zu fallen. So werden nämlich Knochen gebrochen... Ich war einfach ein verrückter Junge, der hinter der Bühne aufwuchs.“ Als Heranwachsender probiert er alles aus. Wenn eine Woche ein Seiltänzer auftritt, versucht er, auf dem Seil zu gehen. Ist ein Jongleur da, versucht er zu jonglieren – er versucht es mit Akrobatik – es gibt nichts, was er nicht ausprobiert.

Vor allem lernte er, was die Leute zum Lachen bringt, er entdeckte die Tricks und Techniken von Gags und des richtigen Timings. Das Vaudeville-Theater war eine unvergleichliche Schule für einen Komödianten, der sein eigener Autor, Produzent, Designer, Regisseur und Darsteller sein mußte und vor einem unbarmherzigen, ungeduldigen, erfahrenen und kritischen Publikum im Wettstreit mit einem Dutzend anderer Nummern desselben Programms zu bestehen hatte. Der erfolgreiche Varietékünstler mußte sich zu einem Meister der Bühnenkunst entwickeln. Er lernte es, für jedes Problem der Produktion eine Lösung zu finden, seine Nummer mit einem starken Anfang, Mittelteil und Ende zu strukturieren und die Reaktion des Publikums zu studieren und sie zu nutzen, um sein Material über Jahre auf Tournee auszufeilen. Diese Lektionen waren Keatons Rüstzeug, als er zum Film ging.

Doch das wichtigste Geheimnis, das er entdeckte, war: „Je ernster ich wurde, umso lauter waren die Lacher. Als ich dann zum Film kam, hatte ich es automatisiert – ich wußte nicht einmal, daß ich es machte.“ Von Kindheit an war Keatons Markenzeichen „das versteinerte Gesicht“, das ernst und unbewegt blieb, egal welche Katastrophe oder Gefühlsregung ihn befallen mochte.

Buster Keatons Lehrjahre im Vaudeville-Zirkus dauerten rund 17 Jahre, während derer die Familie mit ihrer Nummer durch Hunderte von Varietétheatern tourte, die in den Vereinigten Staaten florierten. Mit der Zeit avancierte er zum Star der

Nummer, die nun oft als „Buster, assistiert von Myra und Joe Keaton“ angekündigt wurde. 1917 brach der Akt schließlich auseinander. Grund dafür waren der Alkoholkonsum und das unberechenbare Benehmen von Keaton senior, der auf und hinter der Bühne zu gefährlichen Gewaltausbrüchen neigte.

Beim Film

Buster wurde sofort um 250 Dollar die Woche für die New Yorker Winter Gardens engagiert, aber er trat nie dort auf. Eine zufällige Begegnung mit einem alten Bekannten aus dem Vaudeville auf dem Broadway brachte ihn zum überraschenden Entschluß, den Vertrag zu lösen und um matte 40 Dollar die Woche in den Comique Studios beim Film zu arbeiten. Comique Star war Roscoe „Fatty“ Arbuckle, damals einer der beliebtesten Komiker der Welt. Der runde Arbuckle mit seinem Babygesicht war dreißig, als Keaton sich 1917 zu ihm gesellte. Trotz seines Gewichts besaß er überraschende Anmut, Behendigkeit und Geschicklichkeit bei Kunstfertigkeiten wie dem Werfen von Creme-Torten und anderen Geschoßen.

Der massige Arbuckle und der schmächtige Keaton waren ein ideales Gespann; sie machten mindestens fünfzehn Filme miteinander. Keaton behauptete stets, Arbuckle sei sein größter Lehrmeister in Sachen Film gewesen, und Keaton wurde sehr bald Assistent und später Co-Regisseur bei ihren Filmen. Abseits der Leinwand waren sie eng befreundet; und in späteren Jahren hielt Keaton seinem alten Freund die Treue, als ein Skandal um den Tod eines Mädchens nach einer Party, die Arbuckle gegeben hatte, dessen Karriere jäh beendete.

Die Titel der Arbuckle Filme – *The Butcher Boy*, *Oh Doctor*, *Coney Island*, *Out West*, *The Bell Boy*, *The Cook*, *The Hayseed*, *The Garage* usw. – verraten bereits ihre Methode. Arbuckle wurde in ein spezielles Umfeld verpflanzt oder bekam eine spezielle Rolle; und daraus entwickelten sich alle möglichen Variationen von Gags rund um Küche, Garage, Farm oder was immer gerade Thema war.

Während Keatons Popularität und Erfolg in die Höhe schnellten, verliebte er sich und heiratete Joseph Schencks Schwägerin Natalie Talmadge, deren Schwestern Norma (Mrs Schenck) und Constance bedeutende Stummfilmstars waren. Die Ehe war eine Zeitlang glücklich; doch später, nach der Geburt seines ersten Sohnes, wurde Keaton klar, daß er den ganzen Talmadge-Clan geheiratet hatte – samt dessen extravaganten gesellschaftlichen Ansprüchen, die ihn zum Kauf einer protzigen Hollywood-Villa nötigten. Überdies hatten die Talmadges anscheinend eine puritanische Einstellung zu Sex und redeten Natalie ein, sie solle nicht länger mit ihrem Ehemann schlafen, sobald sie ihre Gebärpflicht erfüllt hatte. Der arme Keaton begann immer mehr zu trinken. Letzten Endes wurde er zum schweren Alkoholiker. Für Jahre jedoch hinterließen seine privaten Probleme keine Spuren in seinen Filmen. Seine Arbeit blieb brillant wie eh und je. Es ist jedoch amüsant, darüber zu spekulieren, daß die bizarre kleine Komödie *My Wife's Relations*, ob bewußt oder unbewußt, vielleicht die häuslichen Probleme widerspiegelte, unter denen er damals litt.

Keatons Einfluß auf den Stil Arbuckles ist praktisch vom Moment seiner Ankunft an erkennbar. Arbuckles Technik hatte vorwiegend darin bestanden, sich in möglichst wilde und extravagante Aktivitäten zu stürzen. Der Stil, den Keaton von seiner Vaudeville-Erfahrung mitbrachte, war weit verhaltener und ließ Zeit für Reflexion und Reaktion. Im Lauf seiner Zusammenarbeit mit Keaton wurde Arbuckle deutlich subtiler und maßvoller.

Keaton hatte immer eine Liebe zu mechanischen Dingen – bis an sein Lebensende spielte er mit Spielzeugetisenbahnen und kreierte verrückte Haushaltsgeräte – und bereits in den Arbuckle-Filmen stößt man auf jene hübsch konstruierten technischen Gags, die seine eigenen Filme so unvergleichlich machten. Manche Gags in den Arbuckle-Serien sind Prototypen für Szenen in Keatons großen Spielfilmen. In *Back Stage* beispielsweise stürzt eine riesige Hauswand über Arbuckle ein, der unversehrt bleibt, da ihn ein genau um ihn passendes Fenster davor bewahrt, erschlagen zu werden. Keaton sollte genau diesen Gag während der nächsten zehn Jahre in *One Week* und *Steamboat Bill Jr.* ausbauen.

Weitere Keaton-Charakteristika, die man zum ersten Mal in Arbuckle-Filmen zu sehen bekam, sind ausgeklügelte Gags mit Eisenbahnzügen; und Keatons Lieblingstrick, das Publikum hinter Licht zu führen. So beginnt etwa *Back Stage* damit, daß Buster in seinem Schlafzimmer im Bett liegt. Wie in einem Alptraum bricht der Raum plötzlich auseinander – und erst dann erkennen wir, daß wir gar kein richtiges Zimmer vor uns haben, sondern eine Theaterbühne.

Das Keaton-Studio

Keaton hatte wenig Interesse am Geschäftlichen und legte das Management seiner Karriere gerne in die Hände von Arbuckles Produzenten Joseph M. Schenck. Kurz nach Keatons Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg gründete Schenck ein Studio, um Kurzfilme mit Keaton als alleinigem Star zu produzieren. Ihr Arrangement sah vor, daß Schenck alle geschäftlichen Angelegenheiten regelte, Keaton ein Gehalt von 1.000 Dollar in der Woche sowie einen Prozentsatz der Gewinne auszahlte und ihm völlig freie Hand bei der künstlerischen Gestaltung seiner Filme ließ.

In zweieinhalb Jahren drehte Keaton 19 Kurzfilme als Co-Regisseur, kreativer Kopf und Star. Einige davon – *Convict 13*, *The Scarecrow*, *The Haunted House*, *The Blacksmith* – orientieren sich am alten Arbuckle-Muster, den Star mit einem Milieu und einem Beruf zu versehen und daraus Gags zu entwickeln. In anderen jedoch können wir eine überlegtere Entfaltung der unverwechselbaren Techniken und Vorlieben beobachten, die Keatons klassischen Filmkomödien ihren Charakter verleihen sollten. Bereits in *Neighbors* und *The Frozen North* ist Keatons Anliegen zu erkennen, seinen Komödien realistische und verblüffende szenische Rahmen zu geben: Der erste Film ist stillvoll fotografiert im Niemandsland zwischen zwei hohen, düsteren Mietshäusern angesiedelt, der zweite in arktischer Landschaft. Auch *The Coat*, *The Paleface* und *Cops* zeigen, wie zunehmend wichtig es Keaton wird, seine Komödien aus gut konstruierten dramatischen Situationen heraus zu entwickeln.

In der Unabhängigkeit seines eigenen Studios konnte Keaton seinem phänomenalen Genie freien Lauf lassen. Filme gaben ihm ein wunderbares Experimentierfeld für seine Freude an technischen Spielereien und mechanischen Effekten. Die Grundidee von *One Week* ist ein Bausatz für ein Do-it-yourself-Haus, bei dem alle Teile falsch nummeriert sind. Andere Filme, die sich jeweils zur Gänze um ein einziges wunderbares Requisit drehen, sind *The Boat*, *The Electric House* und *The Balloonatic*.

Noch nachhaltiger wirkte sich Keatons technisches Können auf die von ihm ausgetüftelten Gags aus. Er begann, immer raffiniertere und gefährlichere Szenen mit vollem Körpereinsatz zu entwickeln. In *The Paleface* rutscht er einen 45 Grad steilen Kieshang hinunter, springt in einen Baum und überquert auf Seilen eine Schlucht, in die er sich zum krönenden Abschluß auch noch stürzt.

Keatons Einfallsreichtum kam auch bei filmtechnischen Fragen zum Einsatz. Das loyale Team, das er um sich aufbaute, bestand aus dem technischen Genie Fred Gabourie, dem brillanten Kameramann Elgin Lessley und seinen beiden Co-Regisseuren Eddie Cline und Mal St. Clair, deren Job darin bestand, Keaton beizuspringen, wenn er vor der Kamera agierte. Der Höhepunkt ihrer technischen Brillanz ist wohl in *The Playhouse* zu bewundern, in dem Keaton in einer langen Szene jede Figur in einem Varietétheater spielt – jeder einzelne Zuschauer, jeder Musiker im Orchester und jeder Darsteller auf der Bühne ist Buster. Die Perfektion der ausgefeilten Mehrfachbelichtungen bringt Experten auch heute noch zum Staunen.

Die großen Spielfilmklassiker

Anfang 1923 befand Schenck, es sei an der Zeit, daß Keaton zu abendfüllenden Komödien überging. Eigentlich war er bereits 1920 Star eines Langfilms gewesen, als er zwischen seinem Weggang von Arbuckle und der Gründung seines eigenen Studios vorübergehend für Metro gearbeitet hatte. *The Saphead* (1920) nach einer alten Theaterposse ließ ihm jedoch, abgesehen von ein paar eleganten Klamaukszenen, wenig Gelegenheit für seine spezielle Form der Komik. Zwischen 1923 und 1928 drehte Keaton zehn Komödien in Spielfilmlänge, praktisch jede davon ein Klassiker. Er begann vorsichtig mit *Three Ages* (1923), der noch die Form von drei verflochtenen Kurzfilmen hat. Die Art und Weise wie sie verflochten sind, ist jedoch genial und eine Parodie auf D.W. Griffiths vier separate Plots in seinem Klassiker *Intolerance* (1916). Thema ist die Unveränderlichkeit der Liebe, betrachtet in drei verschiedenen historischen Perioden – in der Steinzeit, im alten Rom und im Amerika der 1920er Jahre.

Von diesem Film zu *Our Hospitality* (1923) war es ein gewaltiger Sprung. Große Komödienthemen liegen oft nah an der Tragödie: Das Thema von *Our Hospitality* ist eine mörderische Familienfehde im tiefen ländlichen Süden. Keaton spielt einen jungen New Yorker, der dorthin fährt, um sein Erbe anzutreten, und erkennen muß, daß er einer der verfeindeten Familien angehört. Um das Ganze noch schlimmer zu machen, verliebt er sich in die Tochter des verfeindeten Hauses. Keaton, der seine Geschichte im 19. Jahrhundert ansiedelte, unternahm gewaltige Anstrengungen, um die Ära und das Milieu nachzugestalten; und gönnte sich insbesondere den Spaß, Stephensons Pionierlokomotive „The Rocket“ nachzubauen.

Im nachfolgenden *Sherlock Jr.* (1924) spielt er einen Filmvorführer, der in seiner Kabine einschläft und träumt, ein großer Detektiv zu sein und mit seinen Heldentaten das Herz seiner Angebeteten zu erobern. Der Film bietet einige wie Wunder anmutende Akrobatikstücke, vielleicht noch einprägsamer sind jedoch seine nachdenklichen Scherze über das Wesen des Films. In einer der ersten Sequenzen springt Buster, der Vorführer, in die Leinwand und landet in den seltsamsten Situationen, während der Film von Einstellung zu Einstellung schneidet.

The Navigator (1924) ist ein unumstrittenes Meisterwerk. Hier hatte Keaton eine seiner erstaunlichsten Requisiten – einen Ozeandampfer. Dieser inspirierte ihn zu einem Komödienplot, in dem der junge Held und seine Verlobte allein und ziellos auf hoher See dahintreiben, auf einem Scherz über das Wesen des Films. In einer der ersten Sequenzen springt Buster, der Vorführer, in die Leinwand und landet in den seltsamsten Situationen, während der Film von Einstellung zu Einstellung schneidet.

Die drei nächsten Filme liegen zwangsläufig im Schatten von *The Navigator* und dem ihnen folgenden unvergleichlichen *The General. Seven Chances* (1925) nimmt seinen Ausgang in einer recht konventionellen Komödiesituation: Um eine große Erbschaft antreten zu können, muß der Held innerhalb von 24 Stunden eine Frau finden. Die vielen Mißgeschicke im Lauf seiner Suche erreichen ihren Höhepunkt, als er eine Heiratsannonce aufgibt und in der Folge vor einer Armee zänkischer Bräute, Furien in Schleiern und Orangenblüten, fliehen muß. Die Jagd gipfelt in einem seiner spektakulärsten Kunststücke, einer Lawine, bei der Buster einen steilen Hügel hinunterstürzt, verfolgt von bis zu 2,5 Meter großen Felsbrocken.

Keaton mit seiner ungerührten Miene und seiner stoischen Reaktion auf jedwede Katastrophe vermied es entschieden, um die Sympathie des Publikums zu buhlen („Wenn die Zuschauer Mitleid mit ihm haben wollten, war das ihre Sache, ich hatte sie nicht darum gebeten“). In *Go West* (1925) brachte er jedoch zum ersten Mal ein Element des Pathos ein – vielleicht beeinflusst vom Erfolg der Filme Chaplins mit ihrer Mischung aus Komik und Tränen. Keaton spielt ein einsames Greenhorn im Wilden Westen. Als einzigen Freund hat er eine sanfte kleine Kuh, die ebenso mutterseelenallein ist wie er selbst. Auch hier ist der dramatische Höhepunkt echt Keaton: Beim Versuch, seine Freundin aus den Schlachthöfen von Los Angeles zu retten, befreit Buster versehentlich auch alle übrigen Rinder und verursacht eine wilde Jagd durch die Stadt.

Batling Butler (1926) wurde nach einem erfolgreichen Bühnenstück adaptiert. Obwohl die Grundzüge von Keatons Leinwand-Persona von Streifen zu Streifen beständig blieben, legte er seine Figur in jedem Film mit subtilen Unterschieden an. In *Batling Butler* spielt er, wie zuvor schon in *The Saphead* und *The Navigator*, einen verwöhnten reichen Playboy, der sich in diesem Fall als Preisboxer ausgibt und sich im Finale des Films im Ring bewähren muß.

The General (1926) kann, neben *Our Hospitality*, zu den optisch schönsten Filmen gezählt werden, die je gemacht wurden.

College (1927) ist eine eher konventionelle Geschichte über ein Muttersöhnchen, das beschließt, College-Sportchampion zu werden, um das Mädchen seines Herzens zu gewinnen. Darauf folgte *Steamboat Bill Jr.* (1928), der zu seiner Zeit ein kommerzieller Flop war, obwohl er heute zu Keatons großen Filmklassikern zählt. Die Geschichte dreht sich um die Rivalität zweier Mississippi-Dampfer-Kapitäne. Keaton spielt den verweichlichten, in der Stadt aufgewachsenen Sohn des Machos Steamboat Bill. Natürlich besteht er im Angesicht der Katastrophe letztendlich vor den Augen seines mißbilligenden Vaters. Der Höhepunkt ist vielleicht der ambitionierteste in allen Keaton-Filmen und vereint einen Tornado, eine Überschwemmung, einstürzende Häuser und einige von Keatons gewagtesten akrobatischen Gags.

Der Verlust der Unabhängigkeit

Steamboat Bill Jr. wurde 1928 gemacht. Um diese Zeit war der Tonfilm aufgekommen, und Hollywood veränderte sich. Filmemachen wurde ein immer größeres Geschäft, und der Konkurrenzkampf zusehends härter. Die Macht ging in die Hände einiger weniger großer Firmen über, die kleinen unabhängigen Produzenten kamen unter Druck. Keatons Arbeitsmethoden – eigenes Studio und eigene Firma, die gewissenhafte Arbeit an jedem Film ungeachtet der Kosten, bis er den eigenen hohen Ansprüchen genüge – waren unwirtschaftlich geworden.

Im Glauben, in Keatons bestem Interesse zu handeln, überredete Schenck ihn, sein Studio aufzugeben und bei MGM als bezahlter Star Filme zu drehen. Die ersten beiden Streifen dort reichten beinahe an die Standards der großen Spielfilme heran. In *The Cameraman* (1928) bringt der Ehrgeiz, Kameramann für die Wochenschau zu werden. Buster in die haarsträubendsten Abenteuer; *Spite Marriage* (1929) erzählt von den Problemen

eines zurückhaltenden jungen Manns, der in die Ehe mit einer attraktiven, impulsiven Frau hineinschlittert, die ihn nur heiratet, um ihrem Exfreund eins auszuwischen.

Schon während der Arbeit an diesen Filmen begann Keaton den Verlust seiner Unabhängigkeit bitter zu bereuen. Das Studio verlangte Drehbücher im voraus: Die alten Improvisationsmethoden, die zu seinen besten Werken geführt hatten, wurden nicht länger geduldet. Supervisor, Produzenten, Drehbuchautoren, Gagschreiber und Co-Stars wurden ihm aufgezwungen. Er hatte seine eigenen Ideen für den Umgang mit dem Ton, doch das Studio gestattete ihm keine Experimente. Frustriert trank Keaton immer mehr: Er wurde schwierig und unzuverlässig und, sein schlimmster Fehler, er beleidigte den Autokraten von MGM, Louis B. Mayer. Nach sieben Tonfilmen, die kommerziell erfolgreich waren, aber den Ansprüchen des Perfektionisten Keaton nicht genügten, wurde der Vertrag mit MGM beendet.

Tiefen... und Höhen

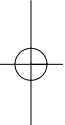
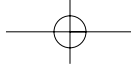
Mit 37 Jahren stand Keaton mit leeren Händen da. Seine Karriere als Star war praktisch am Ende; seiner unglücklichen Verbindung mit Natalie folgte eine katastrophale zweite Ehe mit der Krankenschwester Mae Scribbens; er war akuter Alkoholiker. Er drehte zwei Serien von größtenteils mittelmäßigen Komödien für Educational Films und für Columbia und arbeitete als Gagschreiber für andere Komiker. Von 1939 an begann er, Nebenrollen anzunehmen. Seine alten Filme wurden selten gezeigt; und Buster, der große Clown der Stummfilmära, war vergessen.

Doch in den 1940er Jahren ging es wieder aufwärts. Keaton heiratete seine dritte Frau, Eleanor, die ihm bis zu seinem Tod eine treue und liebevolle Gefährtin blieb. Seine drei Auftritte im Cirque Medrano in Paris im Jahr 1947 leiteten die Wiederherstellung seines Ruhmes und seines Rufes als einer der größten modernen Clowns ein. Während der fünfziger Jahre wurden seine Filme neu entdeckt: Zusammen mit seinem Partner Raymond Rohauer restaurierte Keaton seine großen Stummfilme. Der Höhepunkt seiner Rehabilitierung war die Ehrung, die ihm 1965 bei den Filmfestspielen von Venedig zuteil wurde. Bevor Keaton 1966 starb, hatte er die Genugtuung, weltweit als einer der wahrhaft Großen des Films anerkannt zu sein.

Keaton heute

„Mir war nie bewußt“, schrieb Keaton, „daß ich etwas anderes machte als zu versuchen, die Leute zum Lachen zu bringen, wenn ich meine Creme-Torten warf oder meine Stürze hinlegte“. Heute würdigen wir ihn als einen großen Künstler des Komödientums. Er hatte ein unvergleichliches Gespür für die Struktur eines Gags oder Plots oder jener unvergleichlichen Abfolgen akrobatischer Komik, die es nur in seinen Filmen gibt. Als Künstler der Komödie baute er seine Arbeit auf zwei einfachen Prinzipien auf, die er oft wiederholte: Erziel einen Lacher, und: Sei nicht zu lächerlich. Damit meinte er, daß es in der Komödie immer eine grundlegende Wahrhaftigkeit geben muß: Die Charaktere müssen für menschliche Begriffe stimmig und echt sein, und die Geschehnisse dürfen bei all ihrer Unmöglichkeit nicht absurd erscheinen. Bei seinem Streben nach Wahrheit in seinen Figuren half Keaton die Tatsache, daß er ein großer Schauspieler war. Der Mythos vom „Mann, der niemals lachte“ ist irreführend. „Ich brauchte nicht zu lächeln“, sagte er, „ich hatte andere Möglichkeiten auszudrücken, daß ich glücklich war.“ Er spielte mit seinem ganzen Körper, und dieser Körper war unvergleichlich ausdrucksstark. Selbst wenn wir Buster nur als kleinen Punkt in der Ferne erblicken, oder versteckt in einem Taucheranzug (*The Navigator*), wissen wir nicht nur sofort, wer es ist, sondern auch, was er denkt oder fühlt.

Er war auch ein großartiger Filmemacher. Er war der Allrounder, der die Idee zu seinen eigenen Filmen hatte, das Drehbuch schrieb, Regie führte und für den Schnitt verantwortlich zeichnete. Er hatte vom Vaudeville-Theater ein hochentwickeltes Gespür dafür mitgebracht, wie man Probleme der Produktion löst und den effektivsten Weg findet, das zu zeigen, was man zeigen will. Seine Inszenierung ist stets davon geprägt, den ausdrucksstärksten Schauplatz für die Handlung zu finden. Seine Schneidetechnik hält sich nie an die damals übliche Norm – als die meisten Filmemacher mechanisch die kurzen Einstellungen übernahmen, die Griffith bevorzugte –, sondern wird immer von der Handlung auf der Leinwand und von einem untadeligen Sinn für Timing und Rhythmus bestimmt, den er beim Varieté gelernt hatte. Diesem durch und durch praktischen und pragmatischen Ansatz verdanken seine Filme ihre spezielle Eleganz und ihre Zeitlosigkeit. Keaton ist ein Wunder, die Jahre konnten ihm nichts anhaben.



Stadtkino Nr. 419

20. Mai bis 9. Juni 2005
täglich 19.00, 20.30 und 22.00 Uhr
Samstag, Sonn- und Feiertag auch 17.30 Uhr

Telefonische Reservierungen
Tel. 712 62 76

Videothek täglich geöffnet
während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Filmverleih und
Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Filmverleih
und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8, Tel. 712 62 76

