

Regie Buster Keaton
Story Buster Keaton, Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman
Kamera Elgin Lessley, Byron Houck
Schnitt Buster Keaton
Licht Denver Harmon
Techn. Leitung Fred Gabouri
Produktion Joseph M. Schenck

Darsteller

Buster Keaton	Filmvorführer / Sherlock Jr.
Kathryn McGuire	Das Mädchen
Joe Keaton	Ihr Vater
Erwin Connelly	Gehilfe / Butler
War Crane	Rivale / Ganove
Jane Connelly	Die Mutter
Ford West	Kinobesitzer / Gillette
Jane Connelly	Verkäuferin

US-Uraufführung

21. April 1924

Originallänge (35mm)

1.239 Meter
 = 54 min bei 20 Bildern je Sekunde

Deutschlandpremiere

22. Mai 1925

Länge der Filmkopie (16mm, Sammlung Richard Siedhoff)

481 Meter
 = 53 min bei 20 Bildern je Sekunde

Deutscher Verleihtitel, 1925

SHERLOCK HOLMES JR.

Vorfilm: THE PALEFACE (von und mit Buster Keaton, USA 1922)

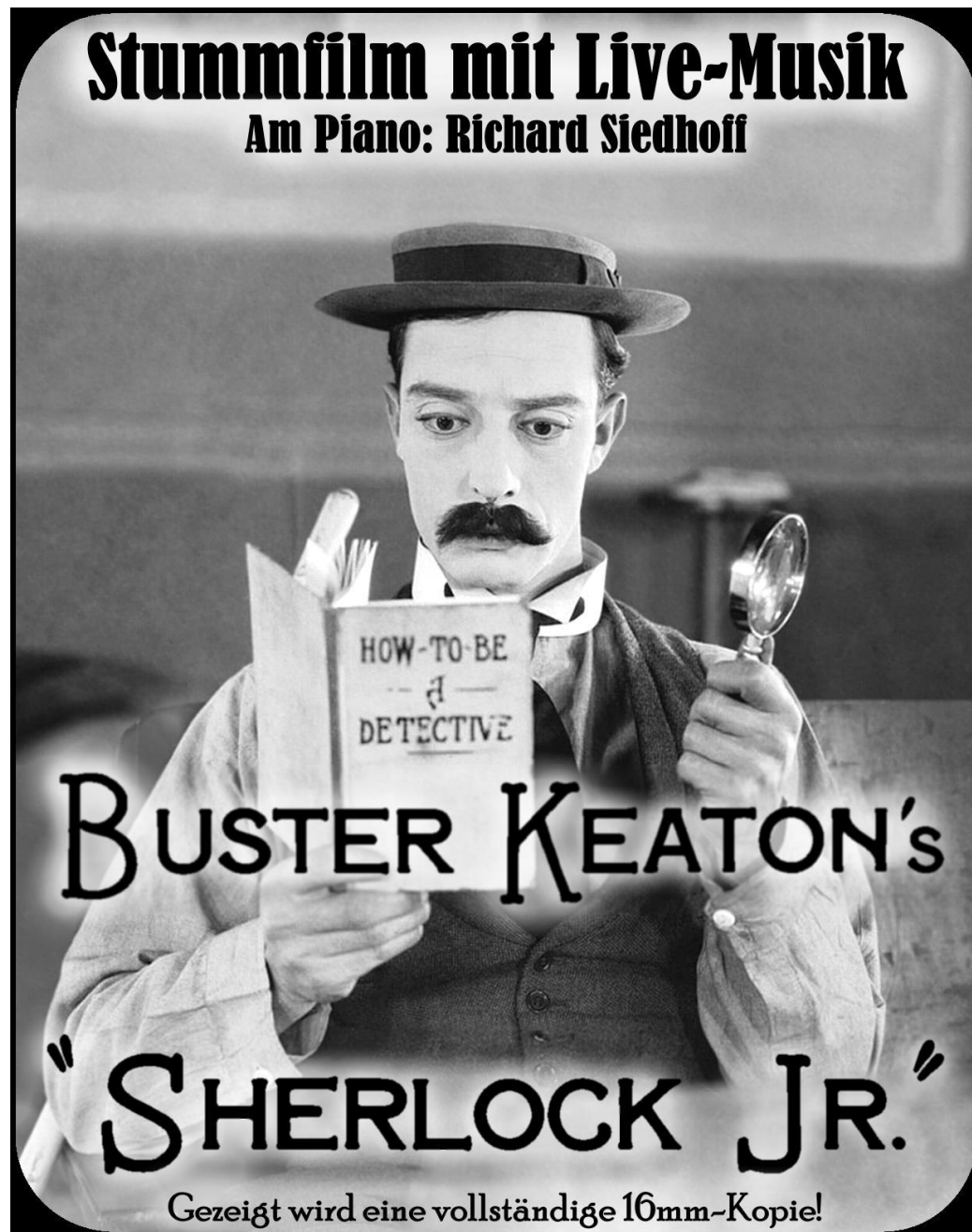
16mm-Kopie (Sammlung Richard Siedhoff) mit neu eingefügten originalen Zwischentiteln, welche Jahrzehnte nicht zugänglich waren.

Länge: 223 Meter, ca. 24 min bei 20 Bildern je Sekunde

Inhalt Buster ist Filmvorführer in einer Kleinstadt. Sein letztes Ersparnis gibt er für ein Geschenk für seine Geliebte aus. Doch der Nebenbuhler schiebt ihm daraufhin einen Diebstahl in die Schuhe. Busters zweite große Ambition ist es, Detektiv zu sein, doch gelingt es ihm nicht, den Fall zu seinen Gunsten aufzuklären. Enttäuscht führt er im Kino den nächsten Film vor, schläft ein und träumt sich in einen Leinwandkrimi, in dem Unmögliches möglich ist und Fiktion zur Realität wird. Dort ist er der Meisterdetektiv Sherlock Jr., deckt eine Verbrecherbande auf, rettet die Geliebte vor dem Rivalen und - wacht wieder auf. Hat er tatsächlich den Fall gelöst?

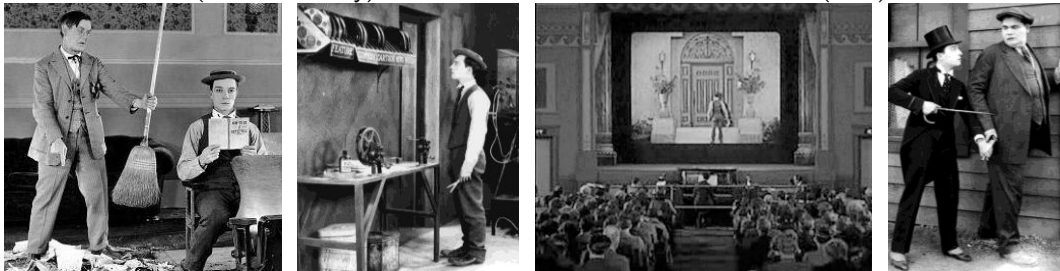
Recherche, Text & Gestaltung: Richard Siedhoff

www.richard-siedhoff.de



**Montag, 25. Dezember / 20:00 Uhr
 im UT Connewitz, Leipzig**

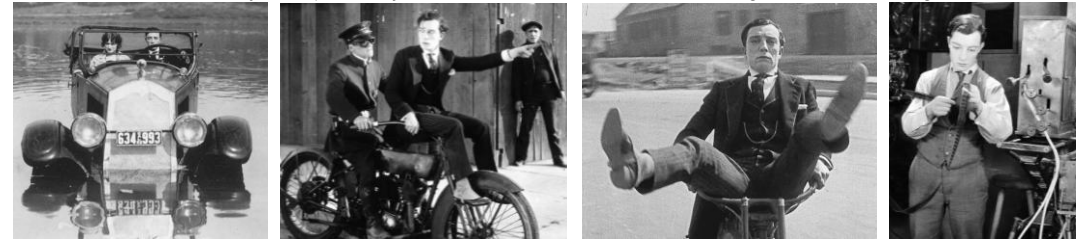
„Buster hinter den Spiegel“ (Klaus Nüchtern) Filmvorführer Buster schläft ein. (die fiktive Firma „Veronal Film Co.“ des Films im Film könnte die Ursache sein - Veronal war ein berüchtigt starkes Schlafmittel). Traum und Realität sind zunächst deckungsgleich, Buster geht in den Kinosaal, dann vor zur Leinwand, klettert über den Orchestergraben und - springt in den Film! Diese Szene „war der Anstoß für mich, den Film zu machen: Nur diese Situation, daß ein Filmvorführer im Kino einschläft und träumt, wie er sich unter die Personen auf der Leinwand mischt.“ (Keaton) Vom empörten Hauptdarsteller wird er jedoch zunächst wieder aus dem Film herausgeschmissen. Der zweite Versuch glückt, doch hat das Medium den träumenden Buster noch nicht ganz aufgenommen. Er wird Opfer des Filmschnittes: Er bewegt sich zwar frei im Setting auf der Leinwand, doch ändern willkürliche Schnitte eben dieses, und so fällt Buster mal von einer Bank, findet sich auf einer befahrene Straße, steht dann auf Gipfelhöhen, dann wieder überschwemmt ihn des Meeres Brandung, bald fällt er wieder über jene Bank. Abblende. Jedes dieser Settings mit Buster, der nicht recht weiß, wie ihm geschieht, hat die Qualitäten eines surrealistischen Gemäldes. Selten hat eine Sequenz eine Filmhandlung so sehr aufgehoben und doch ist sie das geniale Zentrum eines unbestreitbaren Meisterwerkes. „Nur eine überragende Doppelbegabung zum Komiker und Filmregisseur konnte jedoch Keaton befähigen, die Mittel des Films so konsequent auch zum Angelpunkt seiner Komik zu machen. Wenn es ein Merkmal des Genialen ist, daß niemand sonst ein bestimmtes Werk hätte konzipieren, geschweige denn in der vorliegenden Form hätte ausführen können, dann hat sich Keaton allein mit SHERLOCK JR. dieses Attribut verdient.“ (Wolfram Tichy) Nachdem Keaton mit **OUR HOSPITALITY** (1923) sein Können als



ernsthafter Filmemacher der dramatischen Komödie unter den allerhöchsten Beweis gestellt hatte, folgte mit **SHERLOCK JR.** Keatons filmisches Manifest über die Möglichkeiten des Kinos. „Ich skizzierte einige Gags und zeigte dem Techniker, der für die Sets zuständig war, wie er sie bauen muss, damit ich meine Sache machen kann. Als ich das ganze Zeug zusammen hatte, meinte er: ‚Du kannst das nicht machen und auch noch eine vernünftige Geschichte erzählen, weil das alles Tricks sind. (...) Du musst das in einem Traum verpacken.‘“ Und so wird in diesem Film - Keatons letzte Ausnutzung des Traums als filmisches Mittel - entgegen der Traumsequenzen in einigen seiner früheren Kurzfilme der Traum erstmals von vornherein als solcher ausgewiesen. Der Übergang von Realität zu Irrealität ist dabei genauso eindeutig wie kryptisch. Nachdem Buster in der Leinwand von der Film-im-Film-Abblende vom Medium aufgenommen wurde, geht die Handlung über die Entdeckung eines Juwelenraubs weiter und es verstreichen einige Minuten der Ungewissheit darüber, wo und wie Buster eigentlich wieder auftaucht. Irgendwo im narrativen Hintergrund des Zelluloid muss die Metamorphose stattgefunden haben und plötzlich steht er in der Tür: Buster im Gehrock mit Zylinder, als eleganter, heroisierter Meisterdetektiv Sherlock Jr. Ein vom Vorführer Buster erträumtes Ideal. „Was wir sehen ist sozusagen die Projektion in einer Projektion in einer Projektion.“ (Nüchtern). Was nun folgt, ist eine verinkelte Abfolge von Tricks, Illusionen und Kunststücken. Filmtricks nutzt Keaton, damit man sie wahrnimmt. Und sie sind so perfekt, dass man sie nur wahrnimmt, weil das Gezeigte eigentlich unmöglich ist.

Kinematographische Magie Keaton ist gleichermaßen Realist wie Illusionist. In dem Kurzfilm **THE PLAYHOUSE** (1921) mimte er in einer Traumsequenz sämtliche Rollen: In Doppelbelichtungen spielt er sechs Instrumente, dirigiert, sitzt als Dame, Knabe, alter Herr oder Gend

im Publikum, tanzt im Duett auf der Bühne - bis zu neun Busters sind gleichzeitig im Bild! Sein Kameramann hielt es für unmöglich das zu realisieren, also tüftelte Keaton die Tricks selbst aus. Ebenso für **SHERLOCK JR.**, der alle Arten von Bühnen-, Kamera- und inszenatorischen Tricks vereint. Ein Trickfilm quasi. Er nutzt gar einen Kameratricks, um zu zeigen, dass er keinen Kameratricks verwendet: Eine Hauswand blendet weg, um zu zeigen, dass der Sprung durch ein Fenster und die gleichzeitige Verkleidung ein echtes (Bühnen-)Kunststück sind. Ein anderer Bühnentricks ist der Sprung durch den Bauchladen einer Straßenhändlerin - ein echter Trick, ohne die Hilfe filmischer Mittel (von der Perspektive mal abgesehen). Am Ende des Films fährt Keaton auf der Lenkstange eines Motorrades - ein echtes Kunststück. Angeblich soll er bei den Dreharbeiten dabei einmal ein Auto gerammt, beide Kameras umgefahren und den Co-Regisseur dabei K.O. geschlagen haben. An anderer Stelle läuft er auf dem Dach eines Zuges gegen die Fahrtrichtung (quasi um nicht aus dem Bildfeld der Leinwand zu gelangen) und springt vom letzten Wagen an das Rohr eines Wassertanks, das sich senkt und Keaton mit voller Wucht eines gigantischen Wasserstrahls auf die Gleise schleudert. Der Drehtag war darauf beendet, Keaton ertränkte die Kopfschmerzen mit Whisky. Elf Jahre später stellte man bei einer Röntgenuntersuchung fest, dass er



sich dabei das Genick gebrochen hatte. Der Film lebt vom Widerspruch „zwischen Keatons Wunsch, uns durch die Wirklichkeit dessen zu beeindrucken, was er im realen Raum zuwege bringt, und uns durch die Illusion einer Wirklichkeit zu verblüffen, die er durch die Manipulation des kinematografischen Raumes schafft.“ (Henry Jenkins) Virtuoso verblüfft Keaton immer wieder durch eine geschickt verinkelte Konstruktion von Raum und Zeit. Selten in der Filmgeschichte war ein Film so raffiniert und elegant-eckig konstruiert. Ein Spiel von Symmetrie, Bewegung, Klischees und Erwartungshaltungen, das sich immer wieder selbst überlagert. Kleine Momente, wie eine Billardkugel, die um eine andere herum rollt (jener Piquestoß, der in den meisten Kopien des Films fehlt) oder der Cut auf Sherlock-Buster, der irgendwann nach dem überlebten Billardspiel mit der Kugel Nr. 13 vor dem Hauseingang steht, dessen Tür sich gerade noch hinter ihm gespenstisch schließt, haben jene Sogkraft, die die französischen Surrealisten so beflügelte. Dabei werden die Vorgänge des Anziehens, des Verabschiedens, des Herauskommens und überhaupt das „wann-und-wie-hat-er-eigentlich-die-Billardkugel-genommen?“ geschickt umgangen bzw. im Kopf des Zuschauers erzeugt. Pures Kino, das durch das Weglassen des Wesentlichen im Kopf entsteht. Am Ende, wenn Buster im Projektionsfenster der Vorführkabine eingerahmt auf die Leinwand (in die Kamera) blickt, also in die Augen des Zuschauers, dessen Blickwinkel er von Beginn der Traumsequenz einnimmt, kehrt sich alles in konsequenter Symmetrie um. „Buster, der soeben noch Protagonist und Regisseur seines eigenen Traums war, ist wieder zum Vorführer und Zuseher geworden - und als solcher bloß passiver Konsument einer Phantasie, die als standardisiertes Genre-Produkt über die Leinwand flimmert.“ (Nüchtern)

Musik Den Klassiker begleitet der Weimarer Stummfilmpianist Richard Siedhoff mit eigener, passgenauer Komposition und Improvisation. Er begleitet seit 2008 regelmäßig Stummfilme am Klavier und schöpft inzwischen aus einem Repertoire von über 200 Filmen, für die er komponiert und improvisiert. Siedhoff gastiert regelmäßig im *Filmmuseum München*, auf den *Internationalen Stummfilmtagen Bonn* und bespielt die *Kinoorgel im Grassi Museum Leipzig*. Konzertreisen führten ihn u. a. auch zum *Hippodrome Silent Film Festival* nach Bo'ness (Schottland), ins *Koreanische Filmarchiv* in Seoul und auf das *Stummfilmfestival Zürich*.