

Das Dokument des Grauens
Eine Chronik des Horrorfilms

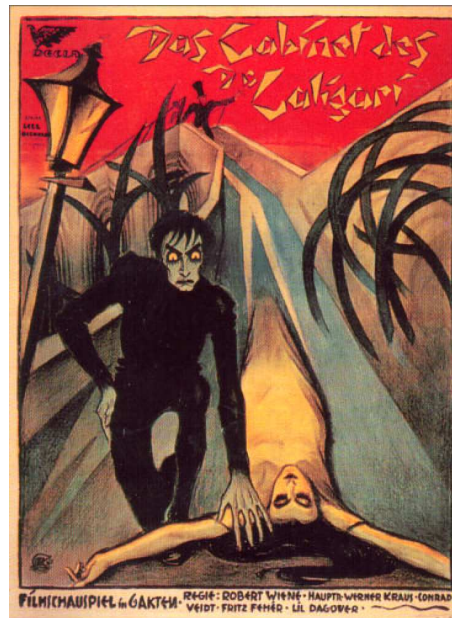
Ralf Ramge

vorläufige Version, 31. Mai 2005

Kapitel 9

Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)

Es war das Jahr 1913, als ein junger Mann namens Hans Janowitz einen kleinen Vergnügungspark in der Nähe des in Hamburg gelegenen Holstenwalls besuchte. An diesem Abend fiel ihm eine junge Frau auf, welche fröhlich den Jungs den Kopf verdrehte. Hans Janowitz war von ihr fasziniert und folgte ihr einige Zeit, bis sie in einem Gebüsch verschwand. Einige Augenblicke sah Janowitz einen gut gekleideten Herren aus diesem Gebüsch hervortreten und im Dunkel der Nacht verschwinden. Am nächsten Tag erfuhr Hans Janowitz, daß das Mädchen am Holstenwall ermordet aufgefunden worden sei. So lautet die von Hans Janowitz fast 30 Jahre später erzählte Legende. Doch jetzt wieder zurück zu jenen Umständen, welche zu jenem Werk führen, welches wir hier betrachten wollen: **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**¹.



Deutsches Filmplakati, 1920

Nach dem Ende des ersten Weltkrieges befand sich die deutsche Filmindustrie in einer mißlichen Lage. Bis 1914 hinkte die Qualität und Attraktivität des deutschen Films deren von Erzeugnissen aus Frankreich, Italien, Dänemark, England und den USA stark hinterher. Es existierte zwar eine Filmindustrie, aber diese war nicht konkurrenzfähig genug, um sich gegen Importe aus den genannten Ländern zu schützen. Ausländische Filme liefen zwar in großen Mengen in Deutschland an, umgekehrt schafften es aber nur die besten deutschen Erzeugnisse auf Leinwände in fernen Ländern.

An für sich wäre dies nicht weiter tragisch, wenn da nicht der erste Weltkrieg ausgebrochen wäre. Zu Beginn des Jahres 1916 wurde nämlich der Import ausländischen Materials, mit Ausnahme solchens aus Dänemark, von staatlicher Seite verboten. Dies geschah ausge-

¹Das Cabinet des Dr. Caligari, aka Das Cabinet des Dr. Caligari, aka The Cabinet of Dr. Caligari (Declabioscop, Deutschland 1919, Produktion: Erich Pommer, Rudolph Meinert, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Carl Mayer, Hans Janowitz, Darsteller: Friedrich Feher, Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Laufzeit: ca. 72 Minuten)

rechnet zu ungefähr jenem Zeitpunkt, als das Medium Film gewaltig an Bedeutung und Beliebtheit gewann. Dementsprechend hinterließ dieses Importverbot eine gewaltig klaffende Lücke und der verbleibende Rest der deutschstämmigen Filmwirtschaft schaffte es nicht, den Bedarf an Filmen zu decken. Diese Entwicklung hatte zur Folge, daß sich zwischen Beginn und Ende des ersten Weltkrieges die Anzahl der deutschen Produktionsgesellschaften nahezu verachtfachte.

Der Staat erkannte die Wichtigkeit des Mediums Film für propagandistische Zwecke kurz nach einsetzen des Booms von 1916. General Ludendorff sorgte 1917 dafür, daß sich die führenden deutschen Filmproduktionsfirmen unter einem Dach zur Universum Film A.G., der UFA, zusammenschlossen. Die staatliche Beteiligung an der UFA lag bei etwa einem Drittel.

Nach Kriegsende wechselte die Kontrolle über die UFA zur Deutsche Bank. Nachdem der Zusammenschluß zur UFA geholfen hatte, die Produktionsstandards enorm zu verbessern, war die Deutsche Bank natürlich daran interessiert, aus der UFA ein profitables und international bedeutendes Unternehmen zu machen. Doch wie sollte man dies bewirken? Ganz einfach, durch international erfolgreiche Produkte. Und so begannen die Produzenten und Regisseure, neue Terrains zu erforschen. Hierzu gehörten auch Filmemacher, welche uns inzwischen nicht mehr unbekannt sind, zum Beispiel Richard Oswald (**Der Hund von Bas-kerville (1914)**) mit einer Reihe von Aufklärungsfilmen oder auch Joe May, der Regisseur von **Hilde Warren und der Tod (1917)**, welcher mit *Veritas Vincit (1918)* den Grundstein des Kolloalfilms legte, einem Genre mit Geschichten epischer Bandbreite, welches dann auch den erhofften Erfolg einzubringen schien. Ernst Lubitsch übernahm das Szepter aus Mays Hand und wurde zur Leitfigur dieser neuen Strömung im deutschen Kino. Zu seinen bekanntesten Werken jener Zeit gehören der ausgesprochen mumienlose *Die Augen der Mumie Ma (1918)* mit Pola Negri und Emil Jannings in den Hauptrollen sowie sein erfolgreichstes episches Werk, *Madame DuBarry (1919)*.

Nun, der wirtschaftliche Erfolg des Kolloalfilms liegt auf der Hand. Was ist das kritische Element bei Filmen mit vielen Darstellern sowie aufwendigen Kulissen und Kostümen? Richtig, die Kosten. Nach dem Krieg lag Deutschland wirtschaftlich am Boden und Arbeitskräfte und Ausstattung waren billig zu haben. Und was mag das Interesse ausländischer Filmimporteure am ehesten wecken? Genau, ebenfalls die Kosten. Und deutsche Produktionen waren für konkurrenzlos niedrige Preise zu haben.

Das Importverbot von Filmen bestand noch, exportiert wurde hingegen fleißig, vor allem nach Osteuropa. Die westlichen Staaten und ehemaligen Kriegsgegner beäugten diese Entwicklung argwöhnisch, befürchteten sie doch eine äquivalente Überschwemmung ihrer eigenen Märkte mit deutscher Billigware, welche darüber hinaus auch noch erfolgreich war. Außerdem traute man tief im Innern den Deutschen sowieso noch nicht so recht über den Weg. Als Folge dieser Entwicklung wurde in Frankreich die Einfuhr deutscher Filme über einen zuvor festgelegten Zeitraum von 15 Jahren verboten, die Engländer sprachen ein fünfjähriges Verbot aus. Die USA verhielten sich hier moderat und erlaubten die Einfuhr deutscher Filme weiterhin, auch wenn der Widerstand innerhalb der eigenen Reihen ständig wuchs.

In Deutschland reagierte man zum 29. Mai 1920 mit der Wandlung des Importverbots in eine Quote. Von nun an durften 15aus ausländischen Produktionsstätten stammen. Mit dieser Öffnung des Marktes und dem damit verbundenen Signal an die anderen Staaten wurde der Grundstein gelegt, um Kontakte zwischen deutschen und ausländischen Produktionsfirmen zu schaffen. Einigen deutschen Produktionen erwachsen aus diesen Partnerschaften ungeheure Möglichkeiten.

Einer jener Filme, welche unter dem Aspekt des Erfindens neuer filmischer Bereiche gedreht worden war und der als einer der ersten von der Öffnung des Marktes profitierte, war **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**. Es ist sehr wichtig, den Film in Kontext zu den wirtschaftlichen Bedingungen zu sehen, unter welchen er entstand und sein Publikum fand, um zu verstehen, womit wir es bei diesem Film zu tun haben und worauf sein immenser Erfolg beruht.

Doch nun zurück zu Hans Janowitz, einem 1890 in Böhmen geborenen und in Prag lebenden Kritiker und Autoren von Schauspielen. 1914 meldete er sich freiwillig zur österreichischen Armee. Doch seine anfängliche Begeisterung für das Militär schlug zunehmend in Abneigung um. Nachdem 1917 sein jüngerer Bruder Franz während eines Kampfeinsatzes an der italienischen Front ums Leben kam, wurde das Warten auf das Ende seiner Dienstzeit unerträglich. Nach Kriegsende engagierte Janowitz sich im Spartakusbund um Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht als Autor revolutionärer Schriften. 1918 wurde er auch dem Autoren Carl Mayer vorgestellt, mit welchem ihn bald eine enge Freundschaft verband.

Carl Mayer hatte auch sine Erfahrungen mit der Armee hinter sich, wenngleich seine Motivation eine ganz andere als jene Janowitz' war. Nachdem Carl Mayer zum Kriegsdienst eingezogen worden war, begann für ihn vor allem eine Schlacht mit seinem Armeepsyhiater. Über mehrere Jahre hinweg täuschte Carl Mayer eine ausgesprochene geistige Verwirrtheit vor, auf daß der Psychiater es nicht verantworten könne, ihn mit einer Waffe in der Hand an die Front zu schicken. Janowitz behauptete später, daß dieser Psychiater für Carl Mayer die Personifizierung eines Staates geworden sei, welcher auf den wehrlosen Einzelnen einen immensen Druck ausübt.

Carl Mayer stellte Hans Janowitz seine große Liebe vor, Gilda Langer, deren Verlobter im Krieg umgekommen war. Gilda bewog Hans und Carl dazu, das Drehbuch für einen Film zu schreiben, in welchem Sie die Hauptrolle spielen sollte. Kurz vor der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts im Januar 1919 begannen sie mit dem Schreiben ihres Skripts, sechs Wochen später war es beendet. Der Grundstein für **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** war somit gelegt.

Durch Fritz Lang lernte Janowitz Erich Pommer kennen, den Produktionschef der Decla-Bioscop. Zusammen mit Carl Mayer rannte er am Mittag des 19. April 1919 buchstäblich die Tür zu dessen Büro ein. Die beiden widerstanden jeglichen Abwimmelungsversuchen und weigerten sich, das Büro zu verlassen, bevor ein Vertrag unterschrieben worden sei. Anfänglich ablehnend, begann sich Pommer zunehmend für das Drehbuch zu interessieren. In seinen Augen handelte es sich um eine Detektivgeschichte aus dem Reich des Grand Guignol, wie sie damals sehr populär war und außerdem erschien sie ihm als preiswert realisierbar. Somit kam am Abend ein Vertrag zwischen Decla-Bioscop und den beiden chronischen Pleitegeiern Janowitz und Mayer zustande, welcher für den Preis von 4000 Mark dem Produzenten unter anderem das Recht einräumte, beliebige Änderungen am Drehbuch vorzunehmen. Im Gegenzug verpflichtete sich Pommer, die Namen Janowitz' und Mayers in jeder Anzeige und auf jedem Plakat abzudrucken.

Als Regisseur verpflichtete Pommer den gemeinsamen Freund, Fritz Lang. Doch Lang schied bald wieder aus, als der zweite Teil von seinem erfolgreichen Film *Die Spinnen (1919)* gedreht werden musste. Auf der Suche nach Ersatz entschied man sich letztlich für Robert Wiene als Regisseur, da er mit seinem Skript für Murnaus **Satanas (1919)** bereits ein glückliches Händchen für das Phantastische bewiesen hatte.

Bevor wir uns jetzt über die Details der Produktion hermachen und weitere Blicke hinter die Kulissen werfen, ist es besser, wenn wir uns zuerst in die Rolle des Zuschauers begeben. Falls sich **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** in Ihrem Besitz befindet, dann legen Sie ihn in Ihr Abspielgerät ein.

Eine Blende öffnet sich langsam und lenkt den Blick auf die Gesichter zweier Männer, welche auf einer Bank in einem Park sitzen. Die beiden sind in ein Gespräch verwickelt, als plötzlich eine weiß gekleidete junge Frau wie in Trance die beiden Herren passiert. Der jüngere der beiden Männer, sein Name ist Francis, behauptet, bei der entrückten Dame handele es sich um seine Verlobte. Er und das Mädchen hätten schreckliches erlebt. Und Francis beginnt zu erzählen, von dem Ort, in welchem er geboren wurde.

Ebenso, wie sich zu Beginn der Szene eine kreisförmige Blende langsam öffnete, schließt sie sich nun wieder und läßt den Blick des Zuschauers bis zuletzt auf Francis' Antlitz

verharren. Damit gehört dem Erzähler der nun folgenden Geschichte unsere volle Aufmerksamkeit. Die Blende schließt sich und öffnet sich erneut, dieses Mal hat sie allerdings die Form eines Diamanten. Sie gibt zunehmend den Blick auf den Ort des Geschehens frei, Holstenwall. Der Ort, welchen wir zu sehen bekommen, sieht ungewöhnlich aus. Alle Häuser sind windschief. Es gibt nur wenige gerade Linien und keinerlei rechte Winkel. Holstenwall hat das Aussehen eines Gemäldes aus der Zeit des Expressionismus. Ganz nebenbei: Erinnern Sie sich noch an den ersten Absatz dieses Kapitels? Dann wissen Sie nun auch, woher der Name dieses Örtchens stammt. Die diamantene Blende schließt sich wieder, eine rautenförmige Blende öffnet sich und gibt den Blick auf den jährlich stattfindenden Jahrmarkt von Holstenwall frei. Auch hier ist alles krumm und schief.

Eine in einen schwarzen Mantel gehüllte Gestalt betritt die Szene. Es ist Dr. Caligari. Die Blende schließt sich im oberen Bereich des Bildes und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Caligaris Gesicht. Auch er wirkt ausgesprochen irreal, durch sein Äußeres integriert er sich in den Expressionismus des Hintergrundes und wirkt nicht etwa wie die Faust aufs Auge. Jetzt lernen wir Alan, einen Freund von Francis, kennen. Auch in seinem Zimmer herrscht der Expressionismus vor. Die komplette Szenerie ist plakativ gemalt, wieder werden rechte Winkel möglichst vermieden. Auch das Licht ist unecht, erhellte Flächen an der Wand und auf dem Boden stammen ebenfalls aus dem Pinsel des Dekorateurs. Lediglich Alan sowie die spärlichen Möbel erscheinen als herkömmlich, was Alan schonmal von der Figur des Caligari abgrenzt.

Francis verläßt seine Wohnung und begibt sich über die windschiefen Straßen Holstenwalls in die nicht minder windschiefe Wohnung seines Freundes Francis. Alan hat ein Plakat gesehen, welches den Jahrmarkt mit seinen Attraktionen bewirbt und voller Begeisterung drängt er Francis, mit ihm den Jahrmarkt zu besuchen.



Caligari im Rathaus

Caligari indes hält sich im Rathaus auf, um eine Genehmigung für das Aufstellen seines eigenen Standes auf dem Jahrmarkt zu erhalten. Der auf einem übertrieben hohen Hocker sitzende städtische Angestellte ist jedoch äußerst schlecht gelaunt und verärgert Caligari umgehend, wie eine erneute Blende über Caligaris wütendes Gesicht deutlich macht. Die Blende ist jedoch nicht so weit geschlossen, daß nur Caligaris Gesicht zu sehen wäre - stattdessen gibt es noch einen vermeintlich unbedeutenden zweiten Blickfang, nämlich Caligaris Handschuh. Die drei Nähte auf diesem Handschuh sind aufgemalt, breite

schwarze Streifen und erinnern in hohem Maße an jene, wie wir sie einige Jahrzehnte durch Walt Disneys *Mickey Mouse* lieben lernten. Die gleichen Streifen finden Sie übrigens auch in Caligaris Haaren. Aber auch wenn der Handschuh keine Bedeutung zu haben scheint, wird er durch seine weiße Farbe vor dunklem Grund durch uns registriert. Beachten Sie in der Szene auch, wie der Statangestellte auf seinem knapp zwei Meter hohen Hocker sitzt. Einerseits lächerlich verkümmert, andererseits, wie nach dem Close-Up auf Caligari sichtbar wird, aber dennoch ausgesprochen autoritär. Er schnauzt Caligari von oben herab an, der optisch unterlegene Caligari zieht den Kopf ein. Dies kann als Sinnbild für die Macht des Staates gegenüber dem wehrlosen Einzelnen betrachtet werden, ein Motiv, welches hervorragend zur politischen Vorgeschichte von Mayer und Janowitz passt, 1941 von Janowitz selbst als beabsichtigt hingestellt und 1947 von Siegfried Kracauer in seinem Standardwerk *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* basierend auf Janowitz' Aussagen untermauert wird. Von dieser Sorte Tobak gibt's später noch mehr. Schauen

wir uns nun den Film weiter an.

Caligari bekommt jedenfalls seine Erlaubnis zum Aufstellen seiner eigenen Jahrmarktstube noch. Er möchte einen Somnambulen vorführen, einen Schlafwandler. Erneute Blende, wir landen auf dem Jahrmarkt und inzwischen ist hier auch schon ganz schön was los. Besucher laufen umher. Ein Leierkastenmann spielt auf seiner Drehorgel und auch der obligatorische kleine Affe darf hier nicht fehlen. Karusselle drehen sich wie wild. Der frisch eingetroffene Caligari bewundert einen Liliputaner mit hohem, spitz zulaufendem Hut. Wie inzwischen schon gewohnt ist alles im Look des Expressionismus gehalten,



Caligari in der beschriebenen Einstellung mit der Ansicht des Handschuhs

aber in dieser Szene fällt beim genauen Betrachten noch etwas auf. Die Szene ist, wie alle anderen Holstenwall-Szenen auch, im Studio gedreht und nicht etwa vor Ort, wie damals üblich. Nichts, was wir sehen, ist echt, ja, wie schon in den Innenaufnahmen von Alans Zimmer bemerkt, sogar das Licht ist nur gemalt. Und in dieser Szene wird dazu noch deutlich, daß die Bühne der Babelsberger Studios, auf welcher der Film gedreht wurde, nur etwa 6 Meter breit und ebenso tief war. Dies hat Folgen, die den ganzen Film hindurch zum Tragen kommen, aber hier erstmals so richtig auffallen und die auch ein Merkmal des Expressionismus sind: ein dreidimensionaler Ort wird, durch den Expressionismus generell und durch die Enge der Bühne sowieso, in ein zweidimensionales Bild gepresst. Es gibt fast keine räumliche Tiefe. Falls diese notwendig wäre, zum Beispiel bei langen Treppenaufgängen oder Häusern im Hintergrund, so sind diese stets auf die Rückwand des Sets gepinselt. Dies wird zwar auch in der späteren Filmgeschichte durch matte paintings ständig praktiziert, in **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** jedoch derart plakativ und auch hemmungslos, daß wir erst gar nicht von dem Versuch sprechen können, die fehlende Dreidimensionalität zu kaschieren. Im Gegenteil, anstelle das Problem zu verstecken, wird es betont. Eine möglichst realistische Abbildung der Welt ist nicht das Ziel, sondern die Integration des Geschehens in eine Welt, welche nur aus moderner Kunst besteht.

In dieser Nacht wird die Leiche des Beamten entdeckt, welcher Caligari von oben herab behandelte. Ein Mord ist geschehen! Beachten Sie hier das Bühnenbild. Auf der linken Seite befindet sich das Bett des armen Opfers, während die rechte Seite der Bühne vom Fenster des Schlafzimmers dominiert wird. Sehen Sie sich das Fenster genau an, erkennen Sie seine dolchartige Form, wobei die Spitze des Dolches auf das Bett des Beamten gerichtet ist? Schön ist hier auch der gemalte Lichtstrahl zu sehen, welcher sich vom Fenster ausgehend über die Wand und den Boden erstreckt, bis er den Fundort der Leiche kreisförmig markiert.

Am folgenden Tag geht das munter Treiben auf dem Jahrmarkt weiter und diesmal sind auch Francis und Alan unter den Gästen. Als Caligari seinen Somnambulen Cesare anpreist, ist Alan sehr interessiert. Laut Caligaris Worten würde der 23-jährige Cesare aus seinem 23-jährigen Schlaf erwachen. Alan möchte sich dies natürlich nicht entgehen lassen und die beiden Freunde betreten das Zelt.

Im Zelt herrscht eine unheimliche Stimmung. Niemand redet, alle harren der Dinge, die da kommen werden. Caligari betritt die Bühne und mit ausladenden (expressionistischen) Gesten öffnet er das Kabinett, den sargähnlichen Schrank in welchem Cesare ruht. Cesare ist nicht minder expressionistisch als seine Umwelt oder sein Meister. Ganz in schwarz gekleidet ist seine Haut fahlweiß, unter seinen Augen befinden sich schwarze Striche. Und Cesare erwacht. Seine Wangen beginnen zu zucken, dann öffnen sich seine Augen und ma-

chen den Weg frei für Cesare stehenden Blick. Langsam und einer übernatürlichen Gestalt gleich verläßt er sein Kabinett und begibt sich zum Rand der Bühne.

Nun steht Cesare als Wahrsager für das Publikum zur Verfügung. Alan kann sich nicht mehr zurückhalten und stellt Cesare jene Frage, welche ihn am meisten beschäftigt. Die Frage, wie lange er noch zu leben habe.

„Bis morgen, zur Dämmerung.“, antwortet Cesare.



Caligari präsentiert seinen Somnambulen Cesare

Auf dem nächtlichem Heimweg treffen Francis und Alan jenes Mädchen, welches zu Beginn des Filmes im Park zu sehen war. Jane sollte ursprünglich von Carl Mayers großer Liebe Gilda Langer dargestellt werden, doch hier ist stattdessen Lil Dagover zu sehen. Sehr zum Leidwesen Mayers und Janowitz' starb Gilda Langer inzwischen. Laut Janowitz' Aussage sei ihm Gildas Tod von einer Wahrsagerin auf einem Jahrmarkt prophezeit worden, was den Auslöser für die gerade gesehene Szene des Films darstellen soll. Doch da Janowitz' Aussagen sich in der Vergangenheit als nicht 100% verlässlich erwiesen,

sind seine Berichte mit Vorsicht zu genießen. Jedenfalls erfahren wir im Film, daß sowohl Francis als auch Alan in Jane verliebt sind, doch die beiden sind sich einig, daß sie Jane die Wahl zwischen den beiden überlassen wollen.

Doch diese Entscheidung wird Jane abgenommen. In der Nacht erwacht Alan aus dem Schlaf. Ein Schatten baut sich auf der Wand hinter seinem Bett auf, sein Entsetzen und seine abwehrenden Hände werden in Close-Ups gezeigt und wir werden anhand des Schattenspiels Zeuge, wie Alan ermordet wird.

Francis erinnert sich an die Prophezeiung Cesares und begibt sich zur Polizei. Dort schwört er, den Mörder ausfindig zu machen. Und jetzt ergibt sich die Gelegenheit zu einer kleinen Regiestudie. Nun beginnt eine Sequenz, anhand welcher demonstriert werden kann, wie Kontinuität innerhalb von Filmen funktioniert. Hierzu hole ich wieder mal ein wenig aus.

Eine Geschichte ist eine Aneinanderreihung von Geschehnissen. Das dürfte soweit verständlich sein. Wir beginnen bei Punkt A innerhalb einer Handlung, dann passiert etwas bei Punkt B, dann machen wir einen Stop bei den Geschehnissen von Punkt B, bis wir schließlich am letzten Punkt, dem Ende der Geschichte, angekommen sind. Doch eine gut erzählte Geschichte ist keineswegs nur eine simple Aneinanderreihung von einzelnen Stationen, sondern die Kette von Ereignissen wird durch ein Band zusammengehalten. Ansonsten hätten wir es ja nur mit einer episodenhaften Aufzählung zu tun, sonderlich fesselnd ist sowas nicht.

Diese Verbindung der einzelnen Geschehnisse wird in der ältesten Form der Erzählung durch den Geschichtenerzähler gewährleistet. Indem er die Geschichte erzählt, schafft er Übergänge zwischen den einzelnen Punkten, so daß aus der Ereigniskette ein homogenes, ununterbrochenes Gebilde ohne klaffende Lücken entsteht. Das tut er ständig, selbst wenn er nur nach Abschluß von Punkt A erwähnt, daß nun ein neuer Tag beginnt, bevor er mit den Ereignissen von Punkt B weitermacht. Dieser Erzählfluß läßt aus einer Ereigniskette erst eine richtige Geschichte werden.

Doch wie funktioniert dies beim Film? Hier gibt es keinen Erzähler. Nun gut, von Voiceover-Kommentaren mal abgesehen, aber die sind nicht die Regel und ein gut erzählter Stummfilm geht auch nicht in Texttafeln unter. Stattdessen wird der fehlende Erzähler durch Kniffe seitens der Regie ersetzt. Wie auch schon der Geschichtenerzähler erzeugt der Regisseur mit seinen Kniffen eine Dramaturgie, allerdings wesentlich subtiler und, zumindest wenn

es sich um einen guten Regisseur handelt, auch unauffällig. In den folgenden Einstellungen verläßt Francis die Polizeistation, begibt sich zu Jane, teilt ihr das Geschehen mit, hierbei wird noch nebenbei ein neuer Schauplatz etabliert und die Szene endet in Janes Zimmer. Schauen wir uns an, wie Robert Wiene hier die drei Punkte Polizeistation, Janes Garten sowie Janes Zimmer miteinander verbindet und im Falle von Janes Garten auch die Schauplatz in die Geschichte einführt, da er später noch von Bedeutung sein wird.

Achten Sie auf die Szene, in welcher Francis die Polizeistation verläßt und die Treppe hinuntergeht. Er wandelt hier auf einem gezeichneten Lichtstrahl die Stufen hinunter, erkennen Sie es? Francis läßt sich hier durchaus Zeit und der Zuschauer weiß schon früh, wo Francis ein paar Schritte später stehen wird. Das Bühnenbild greift den Geschehnissen voraus. Francis steht am Ende am vorderen Bühnenrand und verläßt die Szenerie nach rechts.

Schnitt, wir befinden uns in Janes Garten. Nachdem Francis zuvor das Bild vorne rechts verlassen hat, kommt er nun rechts hinten wieder in das neue Bild herein. Dadurch, daß Francis nicht etwa von der linken Seite die Szene betritt, gewährleistet Wiene die Kontinuität der Geschichte. Wir wissen durch diesen Kniff, daß Francis sofort zu Jane geeilt ist und nicht etwa einen Tag oder auch nur ein paar Stunden gewartet hat. Durch diese Verbindung der Szenen sind auch die Schauplatze miteinander verbunden. Wäre Francis von links ins Bild reinmarschiert, wäre der Fluß der Geschichte durch den harten Schnitt zerstört worden, Wiene ein schlechterer Regisseur und der Film bei weitem nicht so berühmt.

Janes Garten wird in einer weiten Totalen dargestellt. Der Blick des Zuschauers erfasst somit die Szenerie, erkennt einen Garten, sieht Jane darin und Francis wie er den Garten betritt. Durch den sofortigen Überblick ist der Schauplatz eingeführt. Nachdem Wiene dem Zuschauer genug Zeit gegönnt hat, die Szenerie zu betrachten, wird die Aufmerksamkeit wieder weg von der Umgebung hin zu den Protagonisten gelenkt. Wiene bewerkstelligt dies durch einen Close-up auf Francis und Jane. Nun kann Francis die schreckliche Nachricht überbringen.

Und jetzt passen Sie auf: Francis verläßt das Bild nach links, Jane eine Sekunde darauf ebenfalls. Schnitt, Wechsel des Ortes, Totalaufnahme von Janes Zimmer und prompt kommt erst Jane wieder von links ins Bild herein, gefolgt von Francis. Hier stimmt nicht nur der Ort des Übergangs, sondern auch noch die Reihenfolge der Personen. Viel softer kann man einen Schnitt zwischen zwei Punkten nicht gestalten. Und auch bei der Vorstellung der Räumlichkeit verfolgt Wiene wieder das gleiche Rezept: Erst die Totale zur Eingewöhnung des Betrachters, dann Close-Up auf die Darsteller und Erzwingen des Blicks für das Wesentliche der Geschichte. Und woher wissen wir, daß es sich um Janes Zimmer handelt? Durch die Kulisse. Bisher waren alle Szenen von Männern dominiert und die harte Männerwelt wird durch scharfe Kanten und spitze Winkel charakterisiert. Bei Jane jedoch ist alles soft, weiblich rund, beinahe plüschig. Im Kontext der bisherigen Optik kann hier nur eine Frau wohnen. Und die Rundungen machen das Zimme gemütlich und begehrenswert, ähnlich wie Francis auch Jane begehrt. Hier wird eines absolut klar: Die Sets schildern nicht die Realität, sondern die Gefühlswelt von Francis!



Beachten Sie die Gemütlichkeit und Sicherheit suggerierenden runden Formen in dieser Einstellung. Der dunkle Balken, welcher am oberen horizontal durchs Bild läuft, ist übrigens ein Fehler, welcher beim Abzug der originalen Negative entstand und somit in jeder seriösen Version des Films zu sehen. Betroffen ist nicht der ganze Film, sondern nur einige Filmrollen.

Wenn wir nun die Betrachtung der Kontinuität auf die bisher erzählte Geschichte ausdehnen, wird uns auch klar, weshalb Francis beim Verlassen der Polizeistation so gemächlich auf einem Lichtstrahl wanderte. Betrachten wir einmal die Einleitung der Geschehnisse in Holstenwall. Einerseits haben wir hier Alan. Alan will etwas, nämlich auf den Jahrmarkt. Andererseits haben wir Caligari, der will auch etwas. Nämlich die Lizenz für seine Bude. Das sind zwei parallel stattfindende Geschichten, welche durch diesen Wunsch der Protagonisten miteinander verbunden sind. Und genau dieser Wunsch löst eine Kette von Ereignissen aus, welche dann auch geradlinig erzählt werden. Diese Ereigniskette beginnt mit dem ersten Mord.

Der Zuschauer wird nun umgehend in eine göttliche Perspektive versetzt. Wir wissen etwas, was Francis nicht weiß, nämlich daß Caligari und Cesare für die Verbrechen verantwortlich sind. In dem Augenblick, in welchem Francis sich vornimmt, die Mordfälle aufzuklären, trifft sich seine Absicht mit dem Wissen des Zuschauers. Das hat zur Folge, daß sich der Zuschauer mit Francis identifiziert, nachdem er das Geschehen bislang eher emotionslos verfolgte. Eine Identifikation mit Alan wäre fatal gewesen, nein, es muß auf jeden Fall Francis sein, sonst geht der ganze Film baden. Und in jenem Moment, in welchem sich Francis Absicht und das Wissen des Zuschauers berühren, springt der Funke über, denn in diesem Augenblick entsteht der zentrale Konflikt zwischen Francis und Caligari. Das Wandeln auf dem Lichtstrahl gibt dieser Entwicklung noch einen abschließenden Schubser. Und außerdem markiert diese Szene somit auch das Ende der Exposition und signalisiert „So, jetzt lösen wir den Fall, jetzt geht’s richtig los“.



Caligari füttert Cesare. Dies ist eine der bekanntesten und meistzitierten Einstellungen des Films.

Diese knappe Minute aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** veranschaulicht hervorragend, worin die Arbeit eines Regisseurs besteht und was einen guten von einem schlechten Regisseur unterscheidet. Entschuldigen Sie bitte diese Exkursion, jetzt geht’s wieder straight forward weiter. Ganz im Gegensatz zum Film, welcher sich just in diesem Moment einen wirklich gemeinen Kniff erlaubt. Dieser Kniff ist zwar durchaus beeindruckend, aber dennoch fies. Gerade jetzt, wo die Handlung ins Rollen kommt und der Konflikt zwischen Francis/Zuschauer und Caligari eröffnet wurde, werden wir wieder aufs Glatteis geschickt. Der Film eröffnet an dieser Stelle einen Subplot über einen

angeblichen Mörder. Der zentrale Konflikt liegt somit wieder auf Eis und wir müssen uns in Geduld üben. Vordergründig betrachtet ist der Subplot um den vermeintlichen Mörder nichts anderes als pure Zeitschinderei, aber dramaturgisch hat er durchaus attraktive Folgen. Die Polizei präsentiert in diesem Subplot Francis einen Mörder und Francis ist verwirrt. Sollte er sich getäuscht haben und Cesare in der Tat ein Hellseher sein? Durch die Einführung dieses Subplots wird klar, daß Francis nichts in den Schoß fällt. Er muß sich seinen Sieg über Caligari *verdienen*. Und während Francis noch rätselt, also im Sinne der Geschichte praktisch kaltgestellt ist, hat Caligari genug Gelegenheit, Francis die Kontrolle über das Geschehen streitig zu machen.

Sofort nachdem der Beginn des Subplots den Fortschritt des Films völlig zerlegt hat, sehen wir das Innere von Caligaris Behausung. Erinnern Sie sich noch wie ich schrieb, daß das Aussehen von Janes Zimmer die Emotionen von Francis wiedergibt? Hier ist es genauso. Die Blende öffnet sich langsam und wir sehen, wie Caligari seinen Schlafwandler füttert. Auch hier gilt wieder: keine Winkel von 90 Grad. Dann sehen wir die Hütte von außen,

welche total schräg, beinahe verdreht wirkt. *Genau* wie Francis' Innenleben, sobald er an Caligari denkt. Und hier denkt Francis sehr intensiv an Caligari, steht er doch grade zusammen mit Janes Vater vor Caligaris Haustür und spioniert durch's Fenster.

Nun gibt es einen weiteren Regiekniff zu sehen. Zeitlich parallel zum Verhör Caligaris durch Francis und Janes Vater wird der vermeintliche Mörder, von welchem Francis im Gegensatz zum Zuschauer noch nichts ahnt, der Polizei zum Verhör vorgeführt. Wir haben es somit mit zwei gleichzeitig stattfindenden Verhören zu tun. Wie erzählt man so etwas im Rahmen einer zeitlich chronologisch angelegten Geschichte? Durch Zwischenschnitte, sogenannte Intercuts. Zwischen beiden Schauplätzen wird abwechselnd hin und her gewechselt und somit sowohl die Kontinuität des Zeitflusses gewährleistet als auch dem Zuschauer verdeutlicht, daß die Geschehnisse gleichzeitig stattfinden. Hierbei gilt es natürlich Verknüpfungen der beiden Handlungsstränge durch zufällige Übergänge wie in der beschriebenen Szene in Janes Garten tunlichst zu vermeiden. Dass vielleicht beste Beispiel dieser Erzählform gibt's übrigens in **The Silence of the Lambs (1991)** zu sehen, als sich Clarice Starling zum Haus des Mörders Jame Gumb begibt und wofür der Film dann auch einen Oscar kassierte. Zurück zur Handlung.

Francis bedrängt den verkniffen durch eine rautenförmige Blende guckenden Caligari, daß er Cesare zwecks einer Befragung aufwecken möge. Doch Dr. Caligari kommt noch einmal davon, denn just in diesem Moment läuft ein Zeitungsjunge an Caligaris Wohnwagen vorbei und verkündet die Nachricht über den dingfest gemachten Verdächtigen aus dem Subplot. Francis verläßt mit Janes Vater den Ort des Geschehens und achten Sie nun mal auf Caligari, wie dieser nun gar nicht mehr ängstlich den beiden hinterherlacht. Und erneut springen uns Caligaris Handschuhe förmlich ins Auge, dieses Mal serviert Wiene sie uns sogar mit einem eigens für sie gedachten Schließen der Blende. Die Handschuhe Caligaris, ein Symbol des Bösen.

Jane hingegen macht sich Sorgen, wo wohl ihr Vater bleibt und während sich Francis und der Gesuchte in der Polizeistation ratlos den Kopf kratzen, begibt sie sich auf die Suche. Achten Sie auf das Aussehen ihres Kleides. Anfangs hält sich Jane noch in der kuscheligen Frauenwelt ihres Zimmers auf und ihr Kleid sieht entsprechend aus. Das nächste Mal sehen wir sie beim Betreten des Jahrmarktes. Hier haben sich ein paar harte Kanten und Spitzen in ihr Kleid eingeschlichen, aber diese werden von all den Rundungen noch dominiert. Jane ist nicht mehr so sicher wie zu Hause, aber man kann es noch gelten lassen. Doch schon in der nächsten Szene, als sie sich dem Zelt Caligaris nähert, ist ihr Kleid übersät mit all den bedrohlichen Formen der Männerwelt und die sicherheit symbolisierenden Kurven ihres Zuhauses sind gänzlich verschwunden. Mädels, pass' auf, Du bist in Gefahr.

Und Jane läuft auch prompt Caligari über den Weg. Dieser lädt sie in sein Zelt ein und zeigt ihr Cesare. Begleitet vom diabolischen Grinsen Caligaris beginnt dieser Jane anzustarren, bis sie voller Entsetzen aus dem Zelt flieht.

Des nachts macht sich Francis auf die Suche nach Cesare. Er schleicht über den Jahrmarkt, doch im Zelt ist er nicht. Er späht durch das Fenster von Caligaris Wohnwagen und sieht tatsächlich Caligari neben dem geöffneten Kabinett sitzen, in welchem Cesare liegt.

Doch die Sicherheit trügt. Cesare dringt währenddessen in Janes Haus ein. Als sei er mit



Die Behausung des Doktors und seines willenlosen Gehilfen. Rechts vor dem Fenster ist Francis zu sehen, links steht Janes Vater mit dem Rücken zur Kamera.

der Wand verbunden schleicht er tänzerisch durch den Garten. Und nun kommt wieder eine tolle Szene - ach was, eine ganze Ladung davon. Als Cesare in Janes Zimmer eindringt, sehen wir sie im Vordergrund auf ihrem Bett liegen. Und hier ist wieder alles rund und erweckt den Eindruck der Sicherheit, wie gehabt. Doch die Fenster im Hintergrund sind von den gefährlichen harten Kanten geprägt. Die Pfosten neben dem mittleren Fenster haben sogar einen Anstrich in Form von Dolchen und prompt steigt Cesare auch zwischen diesen beiden Symbolen in das Zimmer ein. Diese gemalten Dolche sind am besten in einem Close-Up zu erkennen, welcher wieder durch eine rautenförmige Blende gekennzeichnet ist. Das Böse kommt auf leisen Sohlen.



Cesare bedroht Jane.

Cesare tritt an Janes Bett, er hebt den Dolch... aber er sticht nicht zu. Fasziniert von Jane streicht er ihr stattdessen mit der Hand über's Haar. Jane erwacht und beginnt zu schreien. Ein kurzer Kampf findet statt und Cesare entführt Jane aus dem Zimmer. Die weichen Stoffe des Bettes bleiben wie ein letzter Strohalm ihrer heilen Welt an ihr hängen, doch es nützt nicht, sie fallen von ihr ab und Cesare entführt sie in die Welt der harten Kanten und Kontraste. Durch Janes Schreie geweckt, eilt Hilfe schnell herbei, doch es ist zu spät. Man kann nur noch zusehen, wie Cesare mit seiner Beute über die Dächer ver-

schwindet. Entlang eines aufgemalten Pfades übrigens, ähnlich wie vorhin bereits Francis auf der Treppe mit dem Lichtstrahl.

Francis beobachtet inzwischen noch immer Caligari und den vermeintlichen Cesare durch das Fenster ihrer Behausung. Irgendwas muß da faul sein. Dies wird spätestens nach einer Sekunde klar, denn wie dieser Intercut zeigt, flieht der echte Cesare in diesem Augenblick mit Jane durch den Garten, verfolgt von Janes Vater und weiteren Helfern.



Cesare flieht über die Dächer Holstenwalls.

Interessant ist auch wieder die Szene, in welcher Cesare über eine Brücke flüchtet. Wie schon bei der Flucht über die Dächer, ist sein Weg auf dem Boden vorgezeichnet. Wieder greift der Film den Geschehnissen voraus. Hier in zusätzlichem Maße, denn Cesares Pfad wird an einer Stelle durch einen sternförmigen Farblecks unterbrochen. Und genau in der Mitte dieses Sterns läßt Cesare die inzwischen ohnmächtige Jane fallen und flieht alleine weiter. Seine Flucht endet auf einem Hügel, auf welchem er, nahezu eine Einheit mit den als Kulisse dienenden Gemälden karger (kranker?) Bäume, zusammenbricht.

Der Darsteller Conrad Veidt ahmt hier die Bäume nach, der Darsteller wird eins mit der Kulisse, bevor Cesare fällt und stirbt.

Zurück bei Jane erfährt Francis von den Geschehnissen. Francis ist ratlos, er hat Cesare doch die ganze Zeit in seiner Schlafstätte gesehen. Er eilt zur Polizei, doch der Gefangene ist noch in seiner Zelle, er scheidet also auch aus. Zusammen mit zwei Polizisten bricht er also auf, um sich bei Caligari zu vergewissern, ob noch alles mit rechten Dingen zugeht.

Und siehe da: Beim dort vorgefundenen Cesare handelt es sich um eine Puppe!

Caligari flieht. Francis jagt hinterher, entlang vorgezeichneter Pfade, bis Caligari in einer Irrenanstalt verschwindet. Francis erkundigt sich bei den Pflägern, ob sie einen Patienten mit dem Namen Dr. Caligari haben, doch diese verneinen. Francis wird zum Direktor der Anstalt geführt, damit dieser ihm weiterhelfen möge ... doch oh Schreck: Der Direktor ist Caligari!

Nachdem sich der Direktor zur Ruhe begeben hat, dringt Francis unter Hilfe der Pfleger ins Büro des Direktors und beginnt nachzuforschen. Er stößt auf die Sage über den echten Dr. Caligari, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Morden mit Hilfe eines Somnambulen namens Cesare verübte. Der Direktor war besessen von dem Gedanken, das hinter den damaligen Vorfällen stehende Wissen Caligaris zu erlernen. In einer Rückblende, also einem Flashback innerhalb des Flashbacks, welcher Francis' Erzählung bereits ist, sehen wir, wie von allen Seiten Stimmen auf den Direktor einprasseln, die ihm sagen, was zu tun ist, um diese Forschung zu betreiben: *Du musst Caligari werden!*

Caligari wird gepackt, in eine Zwangsjacke gesteckt und in eine, mit amöbenartigen Wandgemälden versehene Zelle seines eigenen Irrenhauses gesteckt.

Schnitt zurück in den Garten, in welchem Francis seine Geschichte erzählt. Nach dem Ende seiner Erzählung erheben sich Francis und sein Zuhörer und wir stellen fest, daß es sich beim Ort des Geschehens um genau jene Irrenanstalt handelt, wovon in Francis' Erzählung die Rede ist - nur sind die Helden seiner Geschichte nun die Insassen, inklusive ihm selbst! Dann naht der Direktor, welcher nun überhaupt nicht mehr expressionistisch aussieht, sondern vielmehr völlig normal, wohingegen sich Francis in der Tat wie ein Geisteskranker aufführt. Francis wird in seine Zelle geschafft, welche übrigens mit jener des Direktors in seiner Erzählung identisch ist und nur eine andere Wandbemalung aufweist. Der Vorhang schließt sich.

Die Rahmenhandlung des Films ist in hohem Maße umstritten. Kurz nach dem Abgang Fritz Langs und der Verpflichtung Robert Wienes als Ersatzregisseur fand ein Meeting zwischen den Produzenten Erich Pommer und Rudolph Meinert, Regisseur Wiene und den Bühnenbildnern Walter Reimann, Hermann Warm, Walter Röhrig sowie statt. Wichtig ist, daß Hans Janowitz und Carl Mayer nicht anwesend waren. Während dieses Treffens wurde die Rahmenhandlung festgelegt. Die Legende behauptet, die Rahmenhandlung entstamme der Feder von Fritz Lang, aber dies kann nicht sein, da Lang zu diesem Zeitpunkt bereits aus dem Projekt ausgeschieden war. Auch wenn Lang kurz vor seinem Tode das Gegenteil behauptete, muß man hier wohl Hans Janowitz Recht geben, der die Einführung der Rahmenhandlung alleine Robert Wiene zuschrieb.

In den Augen von Mayer und Janowitz stellt die Einführung dieser Rahmenhandlung einen Verrat an ihrem eigentlichen Drehbuch dar. In ihrem originalen Skript sitzt Francis auf einem Schloß und erzählt die Geschichte seinen Gästen. Ein ausgesprochen revolutionärer Ausgangspunkt, denn ohne die Existenz des neuen Rahmens handelt die Geschichte nur vom Direktor, welcher stellvertretend für die staatliche Gewalt seinen mörderischen Amoklauf startet und durch den kleinen Bürger Francis stellvertretend für das Proletariat gestürzt wird. Eindeutig zu subversiv für die damalige Zeit und absolut passend zu Mayers und Janowitz' politischer Ausrichtung. Durch den angefügten Rahmen wird all dies jedoch ins Gegenteil verkehrt: Der revolutionäre Francis wird nicht nur als irre dargestellt, sondern es liegt auch in der Verantwortlichkeit des Staates, die Welt vor ihm zu bewahren. Aus der Revolution wurde somit Verherrlichung. Siegfried Kracauer benutzt diesen politisch brisanten Ausgangspunkt, um in *From Caligari to Hitler* anhand der Geschichte des deutschen Films jene psychologischen Aspekte aufzuzeigen, welche von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** letztlich zu Hitlers Regime führte. Da steckt einiges an Sprengstoff drin und die Rahmenhandlung ist bis heute noch ein zentrales Thema, wenn es um Politik in Filmen geht.

Zur Verteidigung Robert Wienes muß allerdings gesagt werden, daß Janowitz' Vorwurf der politischen Verfälschung ihm wohl nicht angelastet werden kann. Hermann Warm be-

stritt stets, daß Janowitz oder Wiene jemals von einer politischen Botschaft in ihrem Film gesprochen hätten. Auch zeitgenössische Filmkritiken gehen in keinsten Weise auf eventuelle politische Aspekte ein, selbst Rezensenten aus der äußeren linken Ecke der politischen Landschaft halten sich hier völlig bedeckt. Es ist anzunehmen, daß dieses politische Bewußtsein erst im Laufe der Zeit gewachsen ist und daß **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** maximal aus der stillschweigenden Sicht der Autoren eine gegenüber des Reiches kritische Haltung vertreten sollte.



Die berühmte Flucht über die Brücke, kurz bevor Cesare die entführte Jane niederlegt. Siehe auch das Filmplakat auf der ersten Seite dieses Kapitels.

dem Wahnsinn verfallen. Und als nichtbeschreibende Kunst, welche der Expressionismus nunmal war (als Gegenteil des Impressionismus, welcher reale Eindrücke beschreibt), stand diese Form der Kunst auch auf der Abschußliste der Nazis, denn sie sei das Werk von Verrückten und auf die katastrophale Ökonomie und Staatsstruktur der Weimarer Republik zurückzuführen und eine degenerierte, nicht-arische Krankheit. Wenn **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** damals als Höhepunkt der modernen Kunst bezeichnet wurde, war dies nicht immer so glanzvoll gemeint, wie sich das heute für uns anhören mag.



Cesare stirbt, die kranken Bäume nachahmend.

Interessant ist dieser Aspekt auch hinsichtlich der engen Verbindung des Films zur modernen Kunst jener Zeit. Die ganze expressionistische Welt von Holstenwall ist in der endgültigen Fassung des Films ein Symptom für Francis' Wahnsinn. Diese Auffassung lag in jenen Tagen auch nahe, denn die aufkeimende moderne Kunst wurde des öfteren als das Werk von Bekloppten abgetan. So zum Beispiel Hans Prinzhorn in seinem renommierten Buch *Bildnerie der Geisteskranken* aus dem Jahr 1922. Vergleiche zwischen moderner Kunst und den Bildern, welche von Schizophrenen gezeichnet wurden. Vorbilder des Expressionismus wie Vincent van Gogh oder auch Nietzsche waren selbst

Aber die Verdienste des Films um die Kunst und auch das Medium Film selbst sind unbestreitbar. Der Bereich der modernen Kunst war zum Zeitpunkt seines Erscheinens eine Sache für Intellektuelle, während diese auf die Filmindustrie eher verächtlich denn begeistert herabschauten. Durch die Verbindung dieser beiden Welten gelang dem Film ein Doppelschlag: Erstens brachte er die abstrakte Kunst der breiten Masse näher und half aktiv, ein entsprechendes künstlerisches Bewußtsein innerhalb der Filmindustrie zu schaffen. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** löste sogar einen wahren Boom an expressioni-

stischen Filmen aus und sein Einfluß auf die Filmindustrie ist unerreicht. Unter seinen Nachfolgern finden sich auch Meisterwerke wie **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**, G.W. Pabsts *Die Dreigroschenoper (1931)*, Dreyers **Vampyr (1931)** und auch US-Produktionen wie **Frankenstein (1931)**. Dieser Film hat nicht nur die Entwicklung des Horrorfilms massiv beeinflußt, sondern die komplette Filmwelt. Ein zweiter Effekt der Ver-

bindung zwischen Kunst und Kommerz war, daß die künstlerische Welt auf das verkannte Medium des Films aufmerksam wurde und es als solches nun auch ernstnahm. Der Weg war geebnet, um Künstler dazu zu bewegen, auch Kunstwerke auf Zelluloid und nicht nur Leinen zu produzieren.

Die künstlerische Seite von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** entstand jedoch aus eher profanen Gründen. Das originale Drehbuch, welches lange Zeit als verschollen galt, bis eine Kopie im Nachlaß von Werner Krauss auftauchte, enthielt im Gegensatz zu Janowitz'schen Behauptungen keinerlei Anspielungen auf eine künstlerische Bühnengestaltung. Diese ist letztlich ausgerechnet auf dem Mist der Produzenten gewachsen. Für Pommer war **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** nichts weiter als ein weiteres Drehbuch zu einem beliebten Thema, dem Detektivfilm, zusammen mit einem Schuß Unheimlichem. Die simplen, expressionistischen Bauten waren zudem äußerst billig anzufertigen, was die Produktionskosten enorm senkte. Und sie gaben Pommer die Gewißheit, daß der Film aufgrund seiner Andersartigkeit auch dann ein Erfolg werden würde, wenn die Kritiker ihn in der Luft zerreißen. Es lang keineswegs in irgendjemandes Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen.

Daß dies überhaupt funktionierte und zu jenem Meilenstein führte, wie wir ihn heute kennen, ist einer einfühlsamen Hand des Regisseurs Robert Wiene zu verdanken. Denn es stellt sich die Frage, was im Vordergrund des Filmes steht, der Expressionismus oder der traditionelle, kommerzielle Erzählstil? Dominiert die Story oder wird sie von den Bauten in den Hintergrund gedrängt und ertrinkt in einer substanzlosen Bilderflut? Nun, der Vordergrund gehört der erzählten Geschichte, und zwar alleine ihr. Und das ist gut so, denn hätte die Kunst die Oberhand gewonnen, hätte der Film nur schwerlich sein Publikum in der breiten Masse gefunden und wäre weniger erfolgreich gewesen. Stattdessen verschwindet die moderne Kunst nach ein paar Minuten der Einführung völlig in den Hintergrund und drängt sich nicht mehr weiter auf. Tolle Bilder, welche nicht weiter stören. So wird der Film heute empfunden und, wie zeitgenössische Kritiken zeigen, war dies 1920 auch nicht anders.

Die Filmemacher waren sich jedoch alles andere als sicher angesichts des Ergebnisses ihrer Arbeit. Janowitz erzählte später, daß sie auf dem Weg zur Uraufführung im Berliner Marmorhaus am 26. Februar 1920 die nackte Panik packte. Gleich nach Beginn der Vorführung verzogen er und Carl Mayer sich an die Bar in der Lounge, um aus der Schußlinie zwischen Publikum auf der einen und dem Team Pommer, Meinert und Wiene herauszukommen. Während sich die beiden Mut antranken, hörten sie plötzlich eine Frau gellend schreien. Dies geschah bei jener Szene des Films, an welcher Cesare die Augen öffnet und Alan ansieht. In der Szene, in welcher Cesare in Janes Zimmer eindringt, sollen auch wieder Entsetzensschreie zu hören gewesen sei, einige Frauen seien ohnmächtig geworden. Nach dem Ende des Films verharrte das Publikum in absoluter Ruhe und noch während die Nerven der Filmschaffenden endgültig zu flattern begannen, brach ein donnernder Applaus los. Der Film wurde frenetisch gefeiert und sein Siegeszug um die Welt konnte beginnen.

Das Publikum des Jahres 1920 bekam mit **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** bislang Unvorstellbares zu sehen. Der Film gilt heute als der Urvater des Horrorfilms, welches offiziell ein knappes Jahrzehnt später auch diesen Namen erhalten sollte. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** war der Schocker schlechthin, wozu auch die umstrittene Rahmenhandlung ihr Schärfflein beitrug. Das schockierende Ende war und ist verdammt weit von dem entfernt, was man unter einem *Happy Ending* versteht und wirkte auf die Zuschauer nach den vorhergegangenen 70 Minuten wie ein zusätzlicher Klaps auf den Hinterkopf beim Herausgehen. Während seiner Premiere in den USA wurde das Ende aus Rücksicht auf die Zuschauer entschärft, indem man durch echte Schauspieler eine zusätzliche Rahmenhandlung schuf, welche vor und nach dem Film auf einer Bühne vor der Leinwand aufgeführt wurde. Mit dieser Rahmenhandlung wurde dem Publikum versichert, daß Francis und Jane geheilt wurden, daß sie nun ein normales Leben führen und daß es ihnen gut ginge.

Während der Westküstenpremiere in Los Angeles am 7. May 1921 fand eine große Demonstration statt, welche die Besitzer des Miller's Theater zwang, die Vorführung des Films auszusetzen. Um diesen Vorfall ranken sich viele Legenden, doch der eigentliche Auslöser

war die Furcht vor einer Massenarbeitslosigkeit in der amerikanischen Filmindustrie, ausgelöst durch eine mögliche Schwemme guter und billiger Filme aus Deutschland. Nun, die guten Filme sollten im Schlepptau von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** nicht ausbleiben, aber arbeitslos wurde in Hollywood deshalb wohl niemand. Richtig ist jedoch, daß er für ein Eindringen deutscher Mitarbeiter der Filmindustrie in die ausländischen Märkte sorgte. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** entstand, wie bereits erwähnt, vollständig im Studio, was völlig unüblich war. Als Reaktion darauf wurde in den nächsten Jahren fast jede große deutsche Produktion nicht mehr on location, sondern im Studio gedreht, darunter auch aufwendige Grenzfälle wie die Waldszenen aus Fritz Langs Fantasy-Epos *Die Nibelungen (1923-24)*. Dies hatte zur unmittelbaren Folge, das der Beruf des Bühnenbildners in Deutschland ungeheuer an Bedeutung gewann. Fast alle der 20 wichtigsten Bühnenbildner, welche aus der deutschen Stummfilmzeit hervorgingen, wurden entweder von Hollywood unmittelbar rekrutiert oder flohen zu einem späteren Zeitpunkt vor den Nazis. Und alle dieser Leute verbanden mit ihrer Arbeit inzwischen auch einen hohen Kunstanspruch. Berühmte Vertreter sind hier Hans Dreier, welcher Paramount umkrempelte. Alfred Junge veränderte das Kunstempfinden in der Welt des britischen Kinos. Rochus Gliese ging mit seinem Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau in die USA und verfolgte dort die künstlerischen Tendenzen weiter. Die bekanntesten Abkömmlinge des deutschen Expressionismus sind neben den klassischen Horrorfilmen vor allem die Vertreter des *film noir*.

Was brachte der Film seinen Schöpfern und Mitwirkenden ein? Seinem Regisseur nicht viel. Robert Wiene versuchte, mit *Genuine (1921)* an seinen Erfolg anzuknüpfen, doch dieser ward ihm nie mehr zuteil. Bei Hans Janowitz und Carl Mayer verhielt es sich ähnlich. Werner „Caligari“ Krauss blieb dem deutschen Film erhalten, wenngleich nicht immer auf der Sonnenseite der Filmgeschichte. So übernahm er unter anderem auch die Hauptrolle des Rabbi Loew in Hitlers antisemitischem Pamphlet *Jud Süß (1940)*. Interessanterweise wanderte Conrad „Cesare“ Veidt hingegen wegen der Nazis in die USA aus, wo er dem heutigen Publikum vor allem als Nazi in *Casablanca (1942)* im Gedächtnis blieb. Doch die Erinnerung an all diese kreativen Geister wird vor allem durch **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** als ihr Vermächtnis erhalten bleiben, dem Film, welcher nicht nur sein angestammtes Genre des Horrorfilms revolutionierte, sondern zu einem der größten Meilensteine der Filmgeschichte überhaupt erwuchs.