



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rolle des Drehbuchs im deutschen Stummfilm am
Beispiel von „*Das Cabinet des Dr. Caligari*“

Verfasserin

Sunny Tesch

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: PD Mag. Dr. Claus Tieber

1 Einleitung	5
2 Die Rahmenbedingungen der deutschen Filmproduktion der 20er Jahre	8
2.1 Die Drehbuchautoren des deutschen Stummfilms	8
2.2 Der deutsche Film im historischen Kontext	12
3 Das Cabinet des Dr. Caligari	16
3.1 Zum Fund des Drehbuchs und seinen Folgen	17
3.1.1 Der unvollständige Filmroman	17
3.1.2 Erste Zweifel an Kracauers Kritik	18
3.1.3 Lotte Eisners Dämonische Leinwand	23
3.2 Zum Film	25
3.2.1 Uraufführung und Originalfassung	26
4 Vom Drehbuch zum Film: Änderungen im Filmherstellungsprozess	30
4.1 Dramaturgische Änderungen	30
4.1.1 Die Rahmenhandlung	30
4.1.2 Protagonisten Drehbuch vs. Film	33
4.1.3 Titel	36
4.2 Filmtechnische Umsetzung	43
4.2.1 Kamera, Schnitt und Spezialeffekte	43
4.2.2 Die Viragierung als Gestaltungsmittel	46
4.3 Einflüsse auf den Prozess durch Filmschaffende	49
4.3.1 Die Drehbuchautoren Carl Mayer und Hans Janowitz	49
4.3.2 Produzent Erich Pommer	58
4.3.3 Der Regisseur Robert Wiene	61
4.3.4 Das Filmdekor - Hermann Warm, Walter Röhrig und Walter Reimann	67
4.3.5 Die Darsteller Werner Krauß und Conrad Veidt	70
5 Resümee	75
6 Literaturverzeichnis	78
7 Bildnachweis	81
8 Appendix	82
8.1 Abstract	82
8.2 Lebenslauf	83

1. Einleitung

„Das Cabinet des Dr. Caligari, [...], ist ein Schlüsselwerk nicht nur in der Geschichte des Films, sondern auch in der Geschichte der Filmrezeption.“¹

Die von Filmtheoretikern, Film- und Kunsthistorikern, Psychoanalytikern und Soziologen fortwährende Beschäftigung mit dem im Jahr 1919 gedrehten deutschen Stummfilm zeigt, dass das Endprodukt *Das Cabinet von Dr. Caligari* ein Potential entwickelte, welches weit über den aus marktwirtschaftlichen Gründen angestrebten Unterhaltungswert hinausging. Wem aber verdankt der Film das andauernde Interesse? *„Die Drehbuchautoren Carl Mayer und Hans Janowitz erkannten im fertigen Film ihre Vorlage kaum wieder. Das Cabinet des Dr. Caligari – ein Film von wem also? Der eines Teams? Der einer Zeitströmung oder Kunstrichtung?“²*

Ein Vergleich zwischen Drehbuch und Film soll diese Frage beantworten und analysiert wechselseitige Abweichungen, die einerseits durch den Filmherstellungsprozess, andererseits durch Umstände, resultierend aus der schwierigen Zwischenkriegszeit und deren Auswirkungen auf Gesellschaft und Kultur, begründet werden können.

Diese Arbeit soll vor allem jene Mythen und Geschichten, die sich rund um den Entstehungsprozess des Films im Laufe der Zeit angesammelt haben, überwiegend außen vor lassen und die relevanten Änderungen bei der Umsetzung möglichst objektiv und nüchtern aufzeigen, um damit eine Gewichtung des Drehbuchs im deutschen Stummfilm exemplarisch vornehmen zu können.

1 Fischer, Robert (Hrsg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari. Film-Texte.* - Stuttgart: Focus Verlagsgemeinschaft, 1985, S.5.

2 ebd., S.6.

Das erste Kapitel stellt kurz die Rahmenbedingungen der deutschen Filmproduktion der 1920er Jahre dar. Insbesondere wird der Frage nach dem damaligen Status des Drehbuchs, aber ebenso dem Mainstream des deutschen Kinofilms im historischen Kontext nachgegangen.

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich im Überblick mit der Beschaffung und Behandlung der Primärliteratur, sprich dem Drehbuch, sowie der Urfassung des Films. Das Manuskript galt über Jahre hinweg als verloren. Nach der Wiederentdeckung konnte der Einfluss des Filmromans auf das Endprodukt neu beurteilt werden. Besonders in sozialkritischer Hinsicht kritisierte Siegfried Kracauer die Konformierung des Drehbuchs, ohne es zu kennen, lediglich basierend auf Aufzeichnungen durch den Drehbuchautor Hans Janowitz. Erstmals durfte nun jener revolutionäre Gedanke, dass man in *Das Cabinet des Dr. Caligari* das kommende Unheil des zweiten Weltkrieges in Gestalt des Dr. Caligari erahne, angezweifelt werden.

Zum Endprodukt Film existieren aktuell mehrere Video-Fassungen. Ursprünglich viragiert aufgeführt, bewahrten Archive und Sammlungen überwiegend kopierte Schwarzweiß-Fassungen auf. Die Originalkopien hingegen litten aufgrund der sensiblen Materialbeschaffenheit und blieben daher selten erhalten.³ Um eine möglichst wahrheitsgetreue Analyse ausarbeiten zu können, ist eine Betrachtung der verschiedenen Fassungen erforderlich, um somit die der Uraufführung am ehesten entsprechende Version bestimmen zu können. Dabei führt die neu rekonstruierte Viragierung zu einem kurzen kritischen Seitenblick auf die Auseinandersetzung von Lotte Eisner mit dem Film in ihrem Buch *Dämonische Leinwand*, da ihr *Das Cabinet des Dr. Caligari* nur in der Schwarzweiß-Fassung vorgelegen haben dürfte und sie mit keinem Wort die Virage als künstlerisches Mittel erwähnt.⁴

3 vgl. ebd., S.8.

4 vgl. ebd., S.8.

Das abschließende Kapitel ist einer Vergleichsanalyse gewidmet. Welche nennenswerten Änderungen wurden während des Filmherstellungsprozesses vorgenommen? Waren diese dramaturgisch, filmtechnisch, in der Zusammenarbeit des Filmteams oder im historischen Kontext begründet? Wer oder was hatte jene objektiv nachvollziehbaren Anteile daran, die zusammengefasst den fertigen Film zu diesem beachtlichen nationalen und internationalen Erfolg führten.

2. Die Rahmenbedingungen der deutschen Filmproduktion der 20er Jahre

2.1 Die Drehbuchautoren des deutschen Stummfilms

Die Etablierung des Drehbuchs steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des abendfüllenden Spielfilms. War es zunächst die technische Entwicklung, die im Mittelpunkt des Interesses Filmschaffender stand, und die Faszination von bewegten Bildern, die das Publikum in ihren Bann zog, stand der Unterhaltungsanspruch zunächst nicht an oberster Stelle.

„Filme, die zwischen 1895 und 1905 entstanden, wurden zumeist ohne fixierte Drehanweisung aufgenommen. Dies war nicht sonderlich schwer, hatten diese frühen Produktionen doch nur eine Länge von höchstens 60 m, was einer Vorfuhrdauer von etwa drei Minuten entspricht.“⁵

Der technische Fortschritt, sowie der wachsende Anspruch des Zuschauers, veränderte die Filmproduktion sukzessiv, wenngleich die Entwicklung vom Film als Jahrmarktsensation bis zum Kinofilm mehrere Jahrzehnte in Anspruch nahm.

„Mit der technischen Verbesserung der Projektion – so konnten etwa durch das sogenannte Malteserkreuz die Helligkeitsschwankungen und das damit verbundene Flimmern weitgehend unterdrückt werden – war ab etwa

5 Kasten, Jürgen: Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches. - Wien: Hora Verlag, 1990, S. 12.

1906 die Möglichkeit gegeben, auch längere Filme mit mehreren hundert Metern Länge zu zeigen, ohne die physische Sehleistung der Zuschauer völlig zu überfordern. [...] Für diese Filme benötigte man natürlich noch kein ausgearbeitetes Drehbuch. Eine stichwortartige Aufzählung der wichtigsten dramatischen Momente genügte.“⁶

Die Produktion wurde mit den wachsenden Anforderungen anspruchsvoller und damit kostspieliger. Kurze Spannungsbögen reichten nicht mehr aus, logische Handlungsstränge, die Möglichkeit zur Identifikation mit den Charakteren, deren Motive dafür nachvollziehbar sein müssen, Szenenentwürfe, die Schaffung einer dem jeweiligen Plot angepassten Filmwelt, erschwerten den Entstehungsprozess und forcierten eine Arbeitsteilung am Filmset.⁷

Die dafür entsprechenden Investitionen mussten durch gut durchdachte Vorarbeiten abgesichert werden.⁸ Das Drehbuch zur Anleitung und zur Abschätzung des Unterhaltungswertes erhielt nun mehr Bedeutung, welche jedoch nicht mit einer ebenso wachsenden Anerkennung als eigenständige literarische Kunstform einherging. *„Das Drehbuch stirbt mit dem Film; und selbst wenn der Film seine Dialoge der Literatur entlehnt, hat das Kino seinem Wesen nach keinerlei Beziehung zu Literatur.“⁹*

Der steigende Anspruch an das Drehbuch schuf in der Folge eine Autorenschaft, die explizit nur noch für den Film schrieb, da die Anforderungen nicht mehr von Gelegenheits-Drehbuchautoren bedient

⁶ ebd., S. 12.

⁷ vgl. ebd., S. 43 ff.

⁸ vgl. ebd., S. 43.

⁹ Tarkovskij, Andrej zit. nach Mehanovic, Lejla: Das Drehbuchexperiment von Carl Mayer. - Wien: Dipl.Ar., 2008, S. 14.

werden konnten. So etablierten sich zwischen 1914 und 1918 zunehmend Filmautoren, die nur noch für den Film schrieben.¹⁰

Als Carl Mayer 1919 gemeinsam mit Hans Janowitz das Drehbuch zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* verfasste, war dies also keine filmgeschichtliche Neuerung. Eine relativ lukrative Nische für Drehbuchautoren war bereits geschaffen, womit sich auch der Konkurrenzkampf zwischen den Filmdichtern und die Suche nach einem Abnehmer des Werkes verstärkte. Hinzu kam, dass sich ein gewisser, teilweise anspruchsloser, Mainstream bildete und dadurch die Stimmen, den Film künstlerisch aufzuwerten, lauter wurden.

„Das „Weimarer Autorenkino“, so wie es die Filmgeschichte versteht, ist geprägt von dem Bestreben, aus der populären Unterhaltung des Kintopp eine moderne Kunst werden zu lassen. Zu dieser Strategie gehört der Verweis auf die literarische Vorlage ebenso wie die Aufwertung des Regisseurs zum „Autor“ des filmischen Werks; zu ihr gehört aber auch die Vorstellung einer dem dramatischen Dichter vergleichbaren Stellung des „Filmdichters“.“¹¹

Um der Forderung rund um die Rechte und Interessen der Filmautoren eine lautere Stimme geben zu können, schloss sich 1919 der Verband Deutscher Filmautoren zusammen. In ihm fanden Mitglieder eine kompetente Beratungsstelle und wurden diese in ihren Belangen vertreten und unterstützt.¹²

¹⁰ vgl. Kasten, S. 43 ff.

¹¹ Omasta, Michael/Mayr, Brigitte/Cargnelli, Christian (Hrsg.): Carl Mayer. Scenar[t]ist. Ein Script von ihm war schon ein Film. - Wien: Synema, 2003, S. 169.

¹² vgl. Kasten, S. 93.

Trotzdem stand und steht der Regisseur (neben den Protagonisten) im Mittelpunkt des Interesses, der Rezeption, der Werbung etc. Das mittlerweile unentbehrlich gewordene Drehbuch wurde mit der Zeit konformiert um den Zugang und die Umsetzung im Filmherstellungsprozess zu vereinfachen und konnte sich dieses nicht als eigenständige angesehene Kunstform etablieren. Drehbücher liest man in der Regel nicht, man konsumiert das fertige Produkt, den Film.

„Die praktische Unentbehrlichkeit des Filmmanuskripts, seine Formkraft als Vision eines Films, das fand jedoch nur unzureichenden Niederschlag im Stellenwert des Drehbuchautors. Im Gegenteil: in Filmmankündigungen, -kritiken, in theoretischen Texten und in der beginnenden Filmgeschichtsschreibung verschwand der Szenarist immer mehr aus dem Blickfeld oder wurde als rein funktionaler Part der Vorarbeiten zur Filmherstellung begriffen.“¹³

Der Einfluss der Drehbuchautoren im Stummfilm war dennoch größer als die Ausführungen vermuten lassen. Sie lieferten die Geschichte, evozierten die ersten Bildideen, formten Szenen und gaben teilweise recht konkrete Anweisungen für die Umsetzung zum Endprodukt.¹⁴

Gerade bei dem in dieser Arbeit zu behandelnden Film könnte man davon ausgehen, dass die Drehbuchautoren Carl Mayer und Hans Janowitz mit den großzügig vorgenommenen Änderungen übergangen wurden. Dass ein nicht unerheblicher Einfluss trotz allem bestehen blieb, wird im Kapitel 4.3.1 versucht darzulegen.

¹³ ebd., S. 113 ff.

¹⁴ vgl. Omasta/Mayr/Cargnelli, S. 97.

2.2 Der deutsche Film im historischen Kontext

Die Produktion des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* fällt in die Zwischenkriegszeit. Das traumatisierte Publikum nach dem Ende des ersten Weltkrieges sucht Ablenkung im Film, aber auch Ausdruck in der Kunst, deren erste Periode der Expressionismus war.¹⁵

Es folgte eine rasche Expansion der Filmindustrie, die bereits 1920 über zweihundert Produktionsfirmen in Deutschland zählte¹⁶, sowie eine "*Etablierung fester Filmvorführstätten*"¹⁷.

Zur Entstehungszeit des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* herrschte Geldnot und Materialknappheit. So war der expressionistische Stil unter anderem auch auf die wirtschaftlichen Zustände zurückzuführen.¹⁸

Dies bedeutete jedoch nicht, dass in der Zwischenkriegszeit nur experimentelle Filme begründet mit Sparmaßnahmen entstanden sind. Wie auch heute sucht das Publikum primär Ablenkung und Unterhaltung im Film. So ist es nicht verwunderlich, wenn in jener Zeit seichte, leicht konsumierbare Unterhaltung wie Amüsier- und Historienfilme die Kinos überschwemmten.¹⁹ *Das Cabinet des Dr. Caligari* und andere Werke aus dem Weimarer Kino repräsentieren keineswegs den Mainstream der

15 vgl. Deutsche Kinemathek e.V. (Hrsg.): *Caligari und Caligarismus*. - Berlin: V. Magdalinski, 1970, S. 20.

16 vgl. Dahlke, Günther und Karl, Günter (Hrsg.): *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. - Berlin: Henschel Verlag, 1993, S. 7.

17 vgl. Korte, Helmut (Hrsg.): *Film und Realität in der Weimarer Republik*. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, S. 55.

18 vgl. Belach/Bock, Helga und Bock-Hans-Michael (Hrsg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch zu Robert Wiens Film von 1919/20. Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Prawer und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg*. München: edition text + kritik, 1995, S. 21.

19 vgl. Korte, S. 74.

Entstehungszeit.²⁰ *„Als Unterhaltungskino lebte es von Standards und Mustern, von Repetition, Wiederholung und Variation. Das Kino der Weimarer Zeit war über weite Strecken ein Genrekino.“*²¹

*„In der Phase von 1919 bis ca. 1924 entstanden eine Reihe von Filmen, die den deutschen Film schlagartig weltberühmt machten, so daß diese Zeit als die der »deutschen Filmklassik« in die Filmgeschichte eingegangen ist. Die vor allem wegen ihrer künstlerischen Qualitäten gerühmten Filme machten allerdings quantitativ in der sonstigen deutschen Filmproduktion nur einen Bruchteil aus. [...] Im Bereich des künstlerischen Films entstanden im wesentlichen drei Genres: der historische Ausstattungsfilm [...], der phantastische, expressionistische Film [...] und der Kammerspielfilm [...].“*²²

Während Drehbuchautoren nach Anerkennung ihrer Arbeit als eigenständige Kunstform suchten, hatten Regisseure sich zur Aufgabe gemacht, den Film weiterzuentwickeln.

„Man war sich darüber einig, dass der Film nicht dabei stehen bleiben dürfe, photographierte Pantomime zu zeigen, mit übertriebenen Gesten agierende Bühnenschauspieler oder sich aufgeregt gebärdende Statistenmassen; dass er einen schauspielerischen Stil finden müsse, der von dem des Theaters wesentlich verschieden war. [...]

²⁰ vgl. Omasta/Mayr/Cargnelli, S. 169.

²¹ Koebner, Thomas (Hrsg.): Diesseits der "Dämonischen Leinwand". - München: edition text + kritik, 2003, S. 211.

²² Korte, S. 74.

Über all dies hinaus aber gab es neue Stoffgebiete, die der Film bisher kaum betreten hatte: die Welt des seelischen Halbdunkels, des Irrsinns, des Nachtwandlertums, der Hypnose, des Unbewussten und Unterbewussten. Die Wissenschaft der Psychoanalyse hatte dem Roman und dem Drama soviele neue Aufgaben gestellt: auch der Film wollte sich mit ihr auseinandersetzen.“²³

Einen kurzen Überblick zur grenzüberschreitenden Filmindustrie fasst Erich Pommer (Decla-Leiter) in einem Gespräch zusammen:

„The German film industry made 'stylized films' to make money. Let me explain. At the end of World War I the Hollywood industry moved toward world supremacy. The Danes had a film industry. The French had a very active film industry, which suffered an eclipse at the end of the war. Germany was defeated; how could she make films that would compete with the others? It would have been impossible to try and imitate Hollywood or the French. So we tried something new: the expressionist or stylized films. This was possible because Germany had an overflow of good artists and writers, a strong literary tradition, and a great tradition of theater. This provided a basis of good, trained actors. Word War I finished the Frechn industry; the problem for Germany was to compete with Hollywood. (Huaco, 1965, p. 36)“²⁴

²³ Omasta/Mayr/Cargnelli, S. 210.

²⁴ Prawer, Siegbert Salomon: Caligari's Children. The Film as Tale of Terror. - Oxford: Oxford University Press, 1980, S. 165.

Die Decla-Film Gesellschaft in Berlin war zum Zeitpunkt der Filmentstehung eine kleine unabhängige Gesellschaft, die es sich leisten konnte, ein Experiment zu wagen. Lotte H. Eisner war der Meinung, dass *„ein so großer Konzern, wie es die spätere UFA werden sollte, sich niemals zu einem derartigen Versuch hergegeben haben würde, wie es der CALIGARI-Film war“*.²⁵

²⁵ Eisner, H. Lotte: Die dämonische Leinwand,. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, S. 23.

3. Das Cabinet des Dr. Caligari

In der Rahmenhandlung unterhält Francis sich mit einem Mann auf einer Parkbank. Als eine Frau namens Jane vorbeigeht, erinnert sich der junge Mann an eine Geschichte und beginnt zu erzählen. Die Erzählung führt in einen Ort namens Holstenwall, in dem zwei Morde geschehen. Beim letzten Mord handelt es sich um einen Freund des Erzählers. Verdächtigt wird der Somnambule Cesare, der unter dem Einfluss von Dr. Caligari steht. Als er Cesare zu Jane morden schickt, entführt dieser jedoch sein Opfer. Nach einer Verfolgung lässt er von ihr los und stirbt in Folge. Währenddessen wird auch Dr. Caligari von Francis gejagt und findet sich dieser nach der Verfolgungsjagd an den Toren einer Irrenanstalt wieder. Dr. Caligari entpuppt sich als Direktor dieser Anstalt und als wahnsinniges Opfer seiner experimentellen Wissenschaft. Schließlich wird Dr. Caligari selbst Insasse seiner Anstalt. Die Erzählung kehrt zurück zu den beiden Männern im Park, von wo sie sich erheben und in den Innenhof der Irrenanstalt zurückkehren. Dort fällt Francis den praktizierenden Direktor Dr. Caligari an und wird in eine Zelle geführt, wo Dr. Caligari nun seine Heilung verspricht.

Das Cabinet des Dr. Caligari zeigt einen narrativen, fiktiven Spielfilm, dessen Plot einfach, jedoch das offene Ende der Story für den Erfolg des Films entscheidend beiträgt. Es handelt sich nicht um die klassische Reise eines Helden von einem Anfang über die Krise zum Höhepunkt bis hin zur Auflösung.²⁶

²⁶ Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. - München: dtv, 1999, S. 56.

3.1 Zum Fund des Drehbuchs und seinen Folgen

3.1.1 Der unvollständige Filmroman

Das Drehbuch, geschrieben von Carl Mayer und Hans Janowitz, galt viele Jahre als verschollen. Erst 1976 gelangt es in den Besitz der Deutschen Kinemathek in Berlin. Dieser Umstand trägt einen großen Teil zur Legendenbildung rund um die Entstehungsgeschichte des Films bei.

Zum Fund des Drehbuchs schildert Gero Gandert in seinem Text *In einem Haus am Mondsee* dass er bei einem Gespräch mit Lotte Eisner davon in Kenntnis gesetzt wurde, dass Werner Krauß ein Manuskript in seinem Besitz hatte. So kontaktierte er die Witwe des im Jahr 1959 in Wien²⁷ verstorbenen Caligari-Darstellers und kam alsbald in den Besitz des Drehbuchs, welches er für die Stiftung Deutsche Kinemathek erwarb. Allerdings war es unvollständig.²⁸ Gero Gandert führt in seinem Text an:

„Diesem 130 Seiten starken Typoskript mit handschriftlichen Zusätzen fehlt leider die letzte Seite (oder sind es gar mehr als nur eine?); die Haupthandlung – die Geschichte des Schaustellers/Irrenhausdirektors und seines Somnambulen – ist völlig erhalten, was aber offen bleibt, ist, ob und wie der Film zu seiner Ausgangssituation, die den Erzähler dieser Geschichte zwanzig Jahre nach ihrem Ende zeigt, nun zurückkehren sollte.“²⁹

²⁷ vgl. film-zeit: Werner Krauß. www.film-zeit.de/Person/17167/Werner-Krauß/Biographie/, Zugriff: 17.10.2014.

²⁸ vgl. Belach/Bock, S. 7 ff.

²⁹ ebd., S. 12.

Bei dem erworbenen Drehbuch handelte es sich um das Ur-Drehbuch, welches Werner Krauß 1919 von der Decla, genauer gesagt vom Produktionsleiter Rudolf Meinert, erhielt. Zu diesem Zeitpunkt stand der Schauspieler dort unter Vertrag.³⁰

Dieser Fund erlaubte nun eine erneute Betrachtung der Entstehungsgeschichte des Films sowie auch eine Neubeurteilung theoretischer Texte, allen voran die kritische Abhandlung von Siegfried Kracauer, deren filmtheoretische Gewichtung vor allem an einer angeblichen Konformierung durch eine hinzugefügte Rahmenhandlung festzumachen war. Wie sich allerdings herausstellte, war diese Kritik wegen einer bereits vorhandenen Rahmenerzählung im Drehbuch unbegründet.

3.1.2 Erste Zweifel an Kracauers Kritik

Mit dem Wissen um den Inhalt des Original-Drehbuchs begannen auch die Kritik und Zweifel an Film- und Kulturtheoretiker Siegfried Kracauer in Bezug auf seine Inhaltsanalyse zu *Das Cabinet des Dr. Caligari*, die er im Exil verfasste und 1947 im Buch *From Caligari to Hitler* veröffentlichte.

Siegfried Kracauer wollte im Film der Weimarer Republik tiefenpsychologische Vorboten auf den zweiten Weltkrieg erkannt haben. Seine Analyse war lange Zeit Grundlage für die Interpretation bzw. Rezeption des Films. Olaf Brill fasst Kracauers Argumentationen so zusammen, dass es erstens „*unterbewusste kollektive Dispositionen einer Nation*“ gab, sich diese „*am ehesten in Filmen zeigten*“, „*eine Sehnsucht nach Autorität*“ herrschte und „*nur unter Annahme dieser kollektiven Dispositionen [...] Hitlers Aufstieg zu erklären*“ war.³¹

³⁰ vgl. Belach/Bock, S. 12.

³¹ vgl. Brill, Olaf: Der Caligari-Komplex. - München: belleville Verlag Michael Farin, 2012, S. 290.

Dabei widmet er dem Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* offensichtlich besondere Aufmerksamkeit, denn dieser nimmt in seinem Buch mehr Platz in Anspruch als die restlichen. So wird in dieser Analyse Robert Wiene beschuldigt, durch das Hinzufügen einer Rahmenhandlung, die Binnenhandlung in die Welt eines Geisteskranken gerückt zu haben.

„Janowitz und Mayer wußten sehr wohl, warum sie die Rahmengeschichte so erbittert bekämpften: sie entstellte ihre eigentlichen Absichten oder verkehrte sie gar ins Gegenteil. Während die Originalhandlung den der Autoritätssucht innewohnenden Wahnsinn aufdeckte, verherrlichte Wienes CALIGARI die Autorität als solche und bezichtigte ihren Widersacher des Wahnsinns. Ein revolutionärer Film wurde so in einen konformistischen Film umgewandelt; es war, als ob man sich ein Beispiel an der häufig geübten Praxis nähme, einen normalen aber unbequemen Mitbürger für geistesgestört zu erklären und in eine Anstalt zu überführen.“³²

Für die Ausarbeitung seiner Thesen verlässt sich Kracauer auf den Wahrheitsgehalt der Ausführungen von Hans Janowitz, der gemeinsam mit Carl Mayer das Drehbuch im Jahr 1919 verfasste. Hans Janowitz erzählt 1940 retrospektiv die Entstehungsgeschichte des Films nach, die 1956 unter dem Titel *CALIGARI – The Story of a Famous Story* veröffentlicht wurde. Er tendiert dabei, wie viele andere beteiligte Filmschaffende, seine eigenen Leistungen in den Mittelpunkt zu rücken und beteiligte sich so aktiv an der Legendenbildung zur Filmentstehungsgeschichte. Uli Jung und Walter Schatzberg beurteilen das von Janowitz verfasste Skriptum wie folgt:

32 Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984, S. 73.

„Wenig präzise in seinen Aussagen, nicht gerade exakt im Hinblick auf filmhistorisch verifizierbare Daten, mystifizierend in seinen Verallgemeinerungen, ist Janowitz augenscheinlich darauf bedacht, die Rolle des Drehbuchautors gegenüber allen anderen an der Produktion Beteiligten herauszustreichen.“³³

Als das Drehbuch veröffentlicht wurde, folgerten Uli Jung und Walter Schatzberg weiter, dass bereits die *„Publikation von Carl Mayers und Hans Janowitz' Drehbuch zu CALIGARI [...] für sich genommen bereits ein Schritt gegen die vor allem von Janowitz und später von Kracauer verbreiteten Legenden“* sei.³⁴

Im Original-Drehbuch gab es nun bereits eine Rahmenhandlung und diese war weder revolutionär noch expressionistisch. Sie erzählt sogar von einem Happy-End, einer Auflösung des Plots, die den Zuschauer beruhigt aus der Story entlässt. Denn im Drehbuch erzählt ein gut situiertes Paar, Franzis und Jane, einer Gesellschaft auf der Terrasse ihres Hauses die Erlebnisse mit Dr. Caligari rückblickend, während sich die Rahmenhandlung im Film von Beginn an in der Irrenanstalt befindet. Und obwohl das Ende im Drehbuch nicht erhalten ist, kann man davon ausgehen, dass Franzis und Jane ihr Erlebtes gut überstanden haben und sogar ein Liebespaar wurden. Wohingegen im Film die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Irrsinn unklar bleibt und den Zuschauer mit einem Unbehagen zurücklässt.

Siegfried Kracauer nahm Hans Janowitz nacherzählte, teils glorifizierte, Memoiren als Basis für seine Analyse. Dass dieser mehr Gewicht in seiner eigenen Leistung sah, die Story und deren revolutionären Inhalt überbewertete, wird noch deutlicher, wenn er in *Das Cabinet des Dr. Caligari*

³³ Belach/Bock, S. 114.

³⁴ vgl. ebd., S. 135.

„nicht mehr nur die Präfiguration Hitlers, sondern auch Symbol für das Preußentum, Antipode der Französischen Revolution, Vertreter der nachnapoleonischen europäischen Ordnung Metternichs usw.“³⁵ sah.

Barry Salt kritisierte Siegfried Kracauer bereits 1979 in seinem Text *From Caligari to Who?*. Darin weist er vor allem auf die Tatsache hin, dass Kracauer eben jene Filme in seine Kritik nahm, die seine These belegten, während andere Filme, die dieser entgentreten würden, unbeachtet blieben.³⁶

„Auch Siegfried Kracauer gehörte zu dieser kunstblinden Maffia, und sein Von Caligar zu Hitler gilt heute noch vielen als Bibel des deutschen Stummfilms, während es doch in Wirklichkeit einen ganz anderen Rang einnimmt: »Von Caligari zu Hitler ist ein aussichtsreicher Anwärter auf eine Spitzenposition in zwei wahrlich überfüllten Wettbewerben: den um das wertloseste kulturkritische Werk aller Zeiten, und den um das schlimmste Stück Filmgeschichte« (Barry Salt, Sight and Sound, 1979).“³⁷

Die revolutionäre Aussagekraft in politischer Hinsicht blieb schon bei der Uraufführung des Films im Jahr 1920 aus. Analysiert man, wie Uli Jung und Walter Schatzberg anmerken, die Kritikreaktionen, so finden sich darin keine Hinweise, dass der Film als politische Parabel rezipiert worden wäre.³⁸

„Daß diese wie gemeint symbolhafte Kreisblende darum auch die einzige in diesem Film sei, entspricht nicht der Tatsache. Es gab viele Blenden in diesem Film, auch

³⁵ ebd., S. 114.

³⁶ vgl. Brill, S. 293.

³⁷ Brennike, Ilona und Hembus, Joe: Klassiker des deutschen Stummfilms 1910 – 1930. - München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1983, S. 16.

³⁸ vgl. Belach/Bock, S. 128.

*Kreisblenden. Blenden wurden damals meist zu häufig verwendet; in einigen Fassungen sind übrigens manche entfernt worden..*³⁹

Enno Patalas nimmt Siegfried Kracauer in Schutz, wenn er sagt, dass man es Kracauer nicht so sehr ankreiden sollte, denn auch dieser wäre ein "Opfer von Büchern".⁴⁰

*„Die Vermischung von normal und pathologisch und die Thematik Autorität, Macht, Tyrannei, Despotismus und Massenbeeinflussung durch Hypnose, die Kracauer als künstlerische Vorwegnahme und Klimabereitung für den Aufstieg des NS-Regimes deutet, mag heute umstritten sein, weil sie komplexere soziohistorische Entwicklungen vereinfacht. Sie findet aber einen treffenden historischen Beleg in der Tatsache, daß Beispiele des »Caligarismus« 1937 von den Nazis in ihre Ausstellung über »Entartete Kunst« aufgenommen wurden, was die zumindest unterschwellige Furcht der Machthaber vor Zeugnissen dieser Kunstrichtung unterstreicht.*⁴¹

Zeitgenössische Proteste der Drehbuchautoren finden sich nicht. Im Gegenteil, so erbat Carl Mayer wegen der Umsetzung des Caligari-Stoffes in einen Roman durch einen Pariser Verlag bei der Ufa Rechtsauskunft. So hält es Michael Schaudig in *Positionen deutscher Filmgeschichte* für unwahrscheinlich, dass „die Autoren in Einvernehmen mit der Decla Novellierungsrechte vergeben, wenn sie in völligem Widerspruch zur

39 Deutsche Kinemathek e.V., S. 14.

40 vgl. Patalas, Enno (Hrsg): Licht aus Berlin. - Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2003, S. 15.

41 Katholisches Institut für Medieninformation (Hrsg.): Caligaris Erben. Der Katalog zum Thema "Psychiatrie im Film". - Bonn: Psychiatrie-Verlag, 1994, S. 147.

veränderten, ja in einem Aspekt faktisch ins Gegenteil verkehrten erzählerischen Ausrichtung des Films gestanden hätten“⁴².

Er führt weiter an, dass die Drehbuchautoren, die einer Änderung des Manuskripts vertraglich am 19. April 1919 zustimmten, nicht weiter dagegen vorgingen, weil sie den Mehrwert im Hinblick auf Ästhetik und Qualität erkannt hätten.⁴³

3.1.3 Lotte Eisners Dämonische Leinwand

Enno Patalas erklärt Lotte Eisner zu einer unschätzbaren Quelle, weil sie als Zeitzeugin Filme der Weimarer Republik als Erstaufführungen gesichtet hat.⁴⁴ Olaf Brill hält dagegen, dass auch Lotte H. Eisner wie Siegfried Kracauer *„auf der Suche nach dem Deutschen im deutschen Film“* sei. Subjektive Erlebnisse aus der Kriegszeit mit Verfolgung durch die Nazis schwingen in den Beurteilungen mit, verklären diese.⁴⁵ Während Kracauers These in Frankreich unbeachtet blieb, wurde Eisners Theorie über den deutschen Film des Weimarer Kinos zur hauptsächlichen Referenz.⁴⁶

„Lotte H. Eisner behauptet: »Gegen ihren (Janowitz' und Mayers, R. H.) Willen ist eine Rahmenerzählung hinzugefügt worden, durch die der Gang der eigentlichen Handlung zu der Halluzination eines Irren herabgemindert wurde.«⁴⁷ An

42 Schaudig, Michael (Hrsg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. - München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, 1996, S. 77.

43 vgl. ebd., S. 78.

44 vgl. Patalas, S. 73.

45 vgl. Brill, S. 293.

46 vgl. Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. - Berlin: Vorwerk 8, 1999, S. 308.

47 Lotte, H. Eisner zit. in Hempel, Rolf: Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera. - Berlin: Henschelverlag, 1968, S. 50.

anderer Stelle aber sagt diese Autorin: »In Caligari war die Verzerrung als Vorstellungswelt im Hirn eines Irren gerechtfertigt.«⁴⁸ Damit stellt sie sich auf den Boden der vorhandenen Filmfassung und kritisiert – zumindest indirekt – die ursprüngliche Fassung der Autoren, in der eine Rahmenhandlung überhaupt nicht vorgesehen gewesen sein soll. Damit hebt sie ihre zuerst genannte Meinung auf.⁴⁹

Lotte Eisner kritisiert vor allem Robert Wiene und bezeichnet ihn als zweitklassigen Regisseur. Die Wirkung des Films spricht sie den Ausstatern zu. Rudolf Kurtz schrieb ihr in einem Brief, dass er Robert Wiene für den Film als "*Kraftquell der Gestaltung*" sieht.⁵⁰

Bei ihrer Kritik entgeht ihr aber die von Siegbert S. Prawer als zukunftssträchtig beschriebene Schattendramaturgie von Robert Wiene. Schatten, die in *Das Cabinet des Dr. Caligari* immer mehr an Dominanz gewinnen und „am Ende die ganze Handlung nur von riesigen Schatten ausgeführt wird“. Konkret beschreibt Prawer hier die Mordszene an Alan. Während im Drehbuch „ein in seiner Linie grell beleuchteter Arm mit einem Reflex blitzender Dolch [...], dem sich in Abwehr ein Körper entgegenbäumt“ zu sehen gewesen wäre, entschieden die Filmschaffenden, und als Regisseur letztendlich Robert Wiene, Cesare und seine Mordwaffe indirekt als Schatten an der Wand in kurzen Kameraeinstellungen sowie Alans Hände als „überdimensionale Schatten inmitten einer nicht völlig geöffneten Irisblende“ wirken zu lassen.⁵¹

48 ebd., S. 50.

49 Hempel, S. 50.

50 vgl. Brill, S. 214 ff.

51 vgl. Belach/Bock, S. 40.

3.2 Zum Film

Drehzeit: September/Oktober 1919⁵²

Zensur: März 1920, B. 43 802, Jugendverbot

Produktion: DECLA-Film Gesellschaft, Berlin

Produzent: Erich Pommer

Leitung: Rudolf Meinert

Drehbuch und Idee: Carl Mayer, Hans Janowitz

Regie: Robert Wiene

Kamera: Willy Hameister

Musik bei Uraufführung: Guiseppe Becce

Ausstattung: Walter Reimann, Walter Röhrig, Hermann Warm

Zwischentitel: Walter Reimann

Kostüme: Walter Reimann

Darsteller:

Werner Krauß als Dr. Caligari

Conrad Veidt als Cesare

Friedrich Feher als Franzis

Lil Dagover als Jane

Hans Heinz von Twardowski als Alan

Rudolph Lettiner als Medizinalrat Olfen

Rudolf Klein-Rogge als Verbrecher

sowie Ludwig Rex, Elsa Wagner, Henri Peters-Arnolds und Hans Lanser-Ludolff

Drehort: Lixi-Atelier, Weißensee bei Berlin

Format: 35 mm (1:1,33) farbviragiert

Länge der rekonstruierten Farbfassung: 1492 m (= 82 Min./bei 16 B/sec.)

Uraufführung: 26.02.1920, Marmorhaus in Berlin

Erstaufführung der rekonstruierten Farbfassung: 11.2.1984, Düsseldorf⁵³

⁵² vgl. Neudatierung in Brill, S. 210.

⁵³ vgl. Daten entnommen aus Fischer, S. 4.

3.2.1 Uraufführung und Originalfassung

Die Uraufführung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* fand am 26. Februar 1920 im Berliner Marmorhaus am Kurfürstendamm statt. Zuvor wurde ab dem 10. Jänner 1920 eine umfangreiche Werbekampagne in Gang gesetzt, für welche es zeitgenössische Belege gibt.

Die Dreharbeiten, auf die hier später noch eingegangen wird, waren zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen.⁵⁴ Die zeitgenössische Zeitung Die große Glocke berichtet exemplarisch dazu:

„Endlich ist die Spannung gelöst. Die geheimnisvollen Plakate: Du mußt Caligari werden, die man in letzter Zeit an allen Anschlagssäulen, Untergrundbahnstationen usw. sah, haben sich als Ankündigung eines expressionistischen Films entpuppt, der zurzeit im Marmorhaus gezeigt wird.“⁵⁵



Abbildung 1: Werbeplakat

⁵⁴ vgl. Brill, S. 209 ff.

⁵⁵ Die Große Glocke zit. nach Brill, S. 237.

Der Film wurde nun vier Wochen lang im Marmorhaus gezeigt, immer, wie der *Film-Kurier* berichtet, vor ausverkauftem Publikum. Nach einer Pause von drei Wochen wurde *Das Cabinet des Dr. Caligari* wieder in das Kinoprogramm aufgenommen, was den Erfolg des Films verdeutlicht. Legenden, dass der Film zunächst keine Erfolge zu verzeichnen hatte, widersprechen der Wiederaufnahme. Auch die Behauptung, dass der Film international viel erfolgreicher gewesen wäre, scheint sohin unbegründet.⁵⁶

Hans Borgelt ging von einem anfänglichen Misserfolg des Films aus und sprach dem Komponisten Guiseppe Becce großen Anteil am internationalen Erfolg zu. So berichtet er, dass Caligari am 27. Februar 1920 uraufgeführt wurde, nach wenigen Tagen aus dem Programm genommen wurde um einige Wochen später im Mozartsaal neu aufgeführt zu werden, unter der musikalischen Untermalung von Guiseppe Becce. Erst dann hätte sich der Erfolg eingestellt.⁵⁷ Jedoch ist keine dieser Behauptungen haltbar, wenn man diese mit zeitgenössischen Kritiken vergleicht. Welche Musik bei der Uraufführung zum Einsatz kam, lässt sich nicht nachweisen. Dennoch liegt es aufgrund der guten Uraufführungskritiken nahe, dass es sich bereits hier um die Caligari-Partitur, die heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form existiert, handelte.⁵⁸

Weiters berichtet Olaf Brill, dass es einigen Quellen zufolge eine interne Voraufführung gegeben hatte, die die Wirkung des Films testen sollte. Diese soll Monate vor der öffentlichen Premiere stattgefunden haben und könnte unter Umständen zu Guiseppe Becces Behauptung geführt haben, dass bei dieser Aufführung, die jedoch nicht die Premiere war, seine Musik nicht gespielt wurde und auch zur Legende, dass der Film zunächst keinen Erfolg verbuchen konnte.⁵⁹

⁵⁶ vgl. Brill, S. 243 ff.

⁵⁷ vgl. Borgelt, Hans: Die Ufa - Ein Traum. Hundert Jahre deutscher Film Ereignisse und Erlebnisse. - Berlin: Edition q Verlags-GmbH, 1993, S. 73.

⁵⁸ vgl. Brill, S. 245 ff.

⁵⁹ vgl. ebd., S. 246.

Auf der Suche nach dem Original, also jener Fassung, die dem gezeigten Film in der Uraufführung am ehesten entspricht, ist die Auseinandersetzung mit mehreren Fassungen erforderlich. Da der Film international vertrieben wurde, gab es neben der deutschen, auch diverse Fassungen aus anderen Ländern. Diese sind teils schwarzweiß, teilweise vollständig oder unvollständig viragiert, mit unterschiedlichen Zwischentiteln in Sprache und Schrift und verschiedener Begleitmusik. Die amerikanische Fassung ist zwar viragiert, jedoch nicht vollständig und hat eine Länge von nur ca. 1240 m (entspricht ca. 52 Minuten). Die englische Fassung ist vollständig mit 1423 m Länge, jedoch nicht in der ursprünglichen Viragierung erhalten.⁶⁰

Dem Bundesarchiv Koblenz ist eine Fassung zu verdanken, die dem Original sehr nahe kommt und auch mit Kompositionen von Guiseppe Becce begleitet wird. Helmut Regel schreibt einen detaillierten Aufsatz zur Wiederherstellung der farbigen Originalfassung durch das Bundesarchiv, den er für die Düsseldorfer Premiere verfasste und führt darin an:

„Eine Probekopierung von Teilen der amerikanischen Kopie zeigte, daß wegen der extremen Schrumpfung und der starken Perforationsschäden ein annähernd befriedigender Bildstand nicht zu erzielen war. So ergab sich zwangsläufig die Entscheidung, bei der Anfertigung des neuen Farbnegativs die Bildteile der hervorragend erhaltenen, optisch brillanten englischen Kopie zu kopieren, ohne allerdings ihre Farbgebung zu berücksichtigen. Die vermutlich etwas früher entstandene amerikanische Kopie dagegen wurde als Farbvorlage gewählt, da sie gegenüber den beiden Färbungen der englischen Kopie eine zusätzliche dritte Färbung und darüberhinaus noch eine

⁶⁰ vgl. Fischer, S. 6 ff.

Kombination von Färbung und Tonung enthielt, also die weitaus differenziertere Farbgebung aufwies. Das Bundesarchiv folgte dabei dem Grundsatz, sich für die 'lectio difficilior' zu entscheiden.“⁶¹

Am 11. Februar 1984 wurde im Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf die Premiere des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari*, der auf Grundlage wiederentdeckter Originale eine rekonstruierte Farbkopie darstellte, festlich gefeiert und ist diese Version auch Grundlage dieser Analyse.

⁶¹ ebd., S. 9 ff.

4 Vom Drehbuch zum Film: Änderungen im Filmherstellungsprozess

„Es ist selbstverständlich, daß ein Manuskript zuweilen vielfach geändert wird, weil es technischen Notwendigkeiten, objektiven Gegebenheiten und dem lebendigen Material angepaßt werden muß. Auch geschäftliche Erwägungen sind gerechtfertigt. Autor und Regisseur müssen manchmal Opfer bringen um überhaupt etwas bringen zu können.“⁶²

Die Änderungen im Filmherstellungsprozess scheinen nicht von Nachteil gewesen zu sein. Nachträglich versuchten einzelne Filmschaffende ihre Leistung als überragend darzustellen. Viele Legenden bildeten sich und man ist hin- und hergerissen, wem man nun Tribut an dem Erfolg des Films zollen soll. Es gilt Fakten aufzuzeigen und von den subjektiven Erzählungen einzelner Beteiligten, soweit dies möglich ist, abzusehen. Ein Faktum ist, dass die Uraufführung im Berliner Marmorhaus ein großer Erfolg war, der Film sich wirtschaftlich über einen langen Zeitraum rechnete und die Presse den Film würdigte.⁶³

4.1 Dramaturgische Änderungen

4.1.1 Die Rahmenhandlung

Die Veränderung der Rahmenhandlung scheint neben der expressionistischen Dekoration der größte Eingriff in die Arbeit der

⁶² Kasten, S. 100.

⁶³ vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 16.

Drehbuchautoren gewesen zu sein. Siegfried Kracauer und Hans Janowitz behaupteten, dass der Regisseur Robert Wiene eine Rahmenhandlung hinzugefügt habe.

Die Beweggründe dafür seien Feigheit und Kommerz gewesen. Nun weiß man seit dem Fund des Arbeitsmanuskripts von Werner Krauß, dass es bereits eine Rahmenhandlung gab.⁶⁴

„Mit der neuen Rahmenhandlung entfernt Wiene die Binnenhandlung aus dem Bereich einer persönlichen Nostalgie und macht es wahrscheinlicher, daß sich der Zuschauer mit dem Handeln und Leiden der Hauptfigur identifiziert. Im Gegensatz dazu hält das Drehbuch das Publikum auf einer konstanten Distanz zur Handlung, denn die Titel erinnern ständig an den Ich-Erzähler der Rahmenhandlung, der diese Geschichte aus 20jährigem Abstand erzählt.“⁶⁵

Die Kritik an der Änderung fiel vor allem auf den Schlussrahmen. Dieser war im Arbeitsmanuskript von Werner Krauß nicht mehr erhalten und ein Vergleich damit unmöglich. Spekulativ kann man davon ausgehen, dass der Schlussrahmen im Drehbuch wieder auf die Terrasse des erzählenden Paares Franzis und Jane zurückgekehrt wäre.

Das Happy-End im Drehbuch war viel eindeutiger als die vermeintliche Auflösung im Film.⁶⁶ Und diese Unsicherheit am Ende des Films, die Implikation der expressionistischen Dekoration in den Schlussrahmen führt

64 vgl. Jung, Uli und Schatzberg, Walter: Der Caligari Regisseur Robert Wiene. - Berlin: Henschel Verlag, 1995, S. 69 ff.

65 ebd., S. 69.

66 vgl. Kapitel 3.1.2, S. 17 ff.

zu einer Komplexität, die mit der ursprünglichen Rahmenerzählung im Drehbuch nicht zu erreichen gewesen wäre.⁶⁷

„Die letzte Einstellung steht ganz klar außerhalb von Fancis' Phantasie. Deshalb führt der Verdacht, der so entsteht, aufs Neue in die Binnenhandlung zurück, mit neuen Fragen, was denn nun real sei und was nicht.“⁶⁸

Bereits vor dem Fund gab es Hinweise auf eine bereits im Manuskript existierende Rahmengeschichte als Hans Feld in seinem Text *Carl Mayer – der erste Filmdichter* vom Anfangsrahmen in *Das Cabinet des Dr. Caligari* nach einer Erzählung von Carl Mayer berichtet. Doch widersprach Fritz Lang dieser Behauptung. Er soll es gewesen sein, der die Idee für die Eröffnungssequenz hatte und nennt dies seinen einzigen Beitrag zum Film. Als Grund nannte er, dass der Zuschauer nicht sofort mit dem neuen Dekor vor den Kopf gestoßen werden sollte. Uli Jung und Walter Schatzberg stellen hier zu Recht die Frage, wer dann die Idee zum Schlussrahmen lieferte. Denn in der Anfangssequenz ist nicht ersichtlich, dass es sich um einen Park einer Irrenanstalt handelt.⁶⁹

„Wie auch immer Wienes wahre Intentionen aussahen, muss die Hinzufügung und Ausführung der Irrenhaus-Rahmenhandlung ihm und seinem Team zugeschrieben werden, zu dem auch der Produktionsleiter Rudolf Meinert und der Dramaturg Julius Sternheim gehörten.“⁷⁰

67 vgl. Jung/Schatzberg (1995), S. 70.

68 Jung, Uli und Schatzberg, Walter: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. - München: K.G. Saur Verlag, 1992, S. 83.

69 vgl. Belach/Bock, S. 125 ff.

70 Brill, S. 224.

4.1.2 Protagonisten Drehbuch vs. Film

Dr. Caligari (im Drehbuch auch Dr. Calligaris) stellt sich im Film als dämonischer Schausteller dar. Heuchlerische Demut, wenn er mit staatlichen Einrichtungen oder zahlendem Publikum konfrontiert wird, dämonische Zwangsvorstellungen, als er seine Studien zum Somnambulen betreibt, bis hin zum Verstand verlierenden Direktor einer Landesirrenanstalt, um schließlich als bemitleidenswerter gebrochener Greis „*kindisch blöde*“⁷¹ lächelnd im Gitterbett einer Anstaltszelle zu landen.

Die Stadt Holstenwall schließt schließlich Frieden mit Dr. Caligari, wenn sie auf einer Tafel die letzte Ruhe wünscht. So wird Dr. Caligari als Opfer seiner Wissenschaft betrachtet und ihm vergeben.⁷²

Vielleicht liegt es an der Distanz, hervorgerufen durch die im Drehbuch narrativ-subjektive Erzählweise aus der Vergangenheit, die Sympathien oder zumindest Mitleid mit Dr. Caligari ermöglicht. Während im Drehbuch immer wieder auf die Ich-Erzählung Franzis anhand der Zwischentitel in Ich-Form erinnert wird, verliert sich diese narrativ-subjektive Erzählung im Film. Die Story der Binnenhandlung wird überwiegend in objektiver Perspektive weitererzählt. Dieses Vergessen um den narrativen Erzähler aus der Rahmenhandlung verringert die Distanz zu den, durch sein Werkzeug, dem Somnambulen Cesare, verübten Verbrechen des Dr. Caligari.

Zum größten Teil jedoch wurde die Charakterzeichnung der Binnenhandlung im Film beibehalten. Selbst zum Kostüm findet man im Film übereinstimmende Vorgaben der Drehbuchautoren:

⁷¹ Belach/Bock, S. 110.

⁷² vgl. ebd., S. 26.

„Ein gespenstisch aussehender, alter Herr im dunklen fliegenden Mantel, Gehrock und hohem Zylinder, trippelt die Straße entlang, dem Zuge nach. Die über dem Rücken verschlossenen Hände halten einen Kugelstock. Der Kopf gemahnt an die Züge Schopenhauers.“⁷³

Betrachtet man das Drehbuch, oder den Film ohne Rahmenerzählung, so ist die Charakterzeichnung klar. Dr. Caligari, geisteskrank, der sich eines hilflosen Somnambulens bemächtigt und diesen morden schickt, im Dienste, wovon er überzeugt ist, der Wissenschaft.

Durch das Hinzufügen der wegen seiner offenen Struktur komplexen Rahmenerzählung verwischen allerdings nicht nur die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Irrsinn, sondern auch die eindeutige Charakterisierung der Rolle des Dr. Caligari. Die Frage, wer nun verrückt ist, bleibt offen.

Und selbst, wenn man sich als Zuschauer dafür entscheidet, dass die Binnenhandlung aus den Erzählungen eines Wahnsinnigen stammt, so bleibt ein Unbehagen zurück.

„Seine Brille absetzend, behauptet er mit einem langen, merkwürdig leeren Blick, jetzt zu wissen, wie der Patient zu heilen sei. Mit der gleichen Geste und aufgenommen mit der gleichen Kameraperspektive war auch jener dämonische Schausteller Dr. Caligari eingeführt worden. Durch unscheinbare motivische Unbestimmtheiten, durch den visuellen Stil des Films und vor allem durch die SchlußEinstellung bleibt eine Unsicherheit darüber zurück, wer wirklich verrückt ist.“⁷⁴

⁷³ Belach/Bock, S. 52.

⁷⁴ Schaudig, S. 76.

Cesares (im Drehbuch auch Caesare) Charakterzeichnung differenziert sich am deutlichsten in der Nachtszene mit Jane. Im Drehbuch handelt er als willenloses Wesen, hinterlässt Kotspuren bei der Ermordung Alans und entführt „mit tierisch blödem, geilen Grinsen“⁷⁵ Jane aus ihrem Schlafzimmer. Sein eigener Trieb, der in dieser Entführungsszene ringend zum Vorschein kommt und ihn stärker beherrscht als der auferlegte Wille des Dr. Caligari, lässt ihn noch mehr als Monster erscheinen.

Im Film wird Cesare nicht ganz so primitiv dargestellt. Es finden sich keine Großaufnahmen von Kotspuren am Fensterbrett des ermordeten Alans und in der Szene mit Jane wirkt er nicht triebhaft, wenn er zögert sie zu töten, sondern sich zur Entführung entschließt. Fast so als würde er die Schönheit nicht zerstören wollen. Cesare, das monströse, von seinen Trieben überwältigte, Werkzeug aus dem Drehbuch scheint im Film ästhetischer und ohne sexuelle Motive. Dies wird in der Rahmenschlusshandlung unterstrichen, wenn Cesare mit einer Lilie gezeigt wird.⁷⁶

Auch hier geben die Drehbuchautoren den Habitus und das Kostüm des Protagonisten vor und werden diese im Film beibehalten. So liest man im Drehbuch von anmutend rhythmischen Bewegungen von einem „*Körper in schwarzem, enganliegenden, unzeitgemäßen Trikot-Anzug*“.⁷⁷

Die Freundschaft zwischen Franzis (im Drehbuch auch Francis) und Alan (im Drehbuch auch Allan) wird im Film mehr problematisiert als im Drehbuch.⁷⁸ Während im Film eine, wenngleich friedliche Rivalität um Jane's Gunst spürbar wird, ist es im Drehbuch sogar Alans Geist, der Franzis mit Jane vereint, wenn sich bei der Erscheinung „*ihre Hände aus tiefem Gefühl heraus langsam finden*“.⁷⁹

75 Belach/Bock, S. 89.

76 vgl. Praver, S. 179.

77 vgl. Belach/Bock, S. 89

78 vgl. Jung/Schatzberg (1995), S. 71 ff.

79 vgl. Belach/Bock, S. 84.

Im Drehbuch findet sich kein Hinweis, dass Franzis zu diesem Zeitpunkt Gefühle für Jane hegt, obwohl sie in der Rahmenhandlung als Paar auftreten und auch am Ende des Drehbuchs eng umschlungen vor der Gedenktafel in Holstenwall stehen.

Auch gibt es im Drehbuch einen größeren Altersunterschied zwischen den Freunden. Hier ist von Franzis, einem Privatlehrer aus Holstenwall die Rede, während Alan als junger Student in die Story eingeführt wird. Im Film werden die Männer im etwa gleichen Alter dargestellt, die um Jane konkurrieren.

David Robinson geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt, dass die heftigen Reaktion gegen Alans Mörder in den Schuldgefühlen von Franzis und seinem unterbewussten Wunsch den Rivalen loszuwerden, begründet werden können.⁸⁰

Während im Drehbuch die Liebesbeziehung zwischen Franzis und Jane stabil ist, ist diese im Film nicht greifbar, und auch die Geistererscheinung Alans fehlt, *„denn Spuk-Erscheinungen mögen zwar in einer neuromantischen Bildatmosphäre angebracht sein, in einem modernistischen Dekorations-Zusammenhang aber, [...] wären sie fehl am Platze“*⁸¹.

4.1.3 Titel

Helmut Regel beschreibt die Farbgebung der Rekonstruktion der deutschen Vorspann- und Zwischentitel als problematisch. Die amerikanische Kopie war mit blaugetonten Titeln in spanischer Sprache in Druckschrift mit

⁸⁰ vgl. Robinson, David: Das Cabinet des Dr. Caligari. - London: British Film Institute, 1997, S. 29.

⁸¹ Jung/Schatzberg (1995), S. 72.

expressionistischem und naturalistischem Hintergrund. Außerdem enthielt diese Schreibfehler, die einer deutschen Fertigung widersprachen. Eine englische Kopie wies grüngefärbte Titel in englischer Sprache mit expressionistischer Schrift auf neutralem Hintergrund auf, die vermutlich wegen der korrekten Bezeichnung des Stabs in Deutschland gefertigt wurde. Die deutschen Originaltitel samt Textinserts waren auf einer 16-mm-Schwarzweißkopie der Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin erhalten. Diese wurden 1970 auf ein 35-mm-Negativ kopiert, was die unruhig laufenden Rolltitel erklärt. Für die Viragierung der Titel entschied man sich in der Folge für die Vorlage der amerikanischen Kopie.⁸²

B.M. Eichenbaum erklärt, dass Zwischentitel als natürliches Element im Film wahrgenommen werden, wenn sie kurz sind und in Augenblicken erfolgen, in denen ein Dialog auf der Leinwand erfolgt. Dabei betont er die Wichtigkeit der Grafik der Zwischentitel und führt weiters an, dass diese den Film bloß vervollständigen und akzentuieren, jedoch nicht als erzählender Autor fungieren sollen.⁸³

Walter Kaul lobt den zeitgemäßen Inhalt der Film-Zwischentitel.

„Es ist keine Alltagshandlung, also wird auch keine Alltagssprache geredet. Wenn die Freunde erkennen, daß sie beide zugleich in Jane verliebt sind, wird mit jugendlichem Überschwang erklärt "Sie soll die freie Wahl haben". Es wird nicht sachlich und schlicht gesagt: die Wahl, sondern – wir sind 1919/1920 – die freie Wahl!“⁸⁴

82 vgl. Fischer, S. 10.

83 vgl. Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. - Stuttgart: Reclam, 1998, S. 109.

84 Deutsche Kinemathek e.V., S. 40.

Auch graphisch wurden die Filmtitel angepasst. Unverwechselbar, expressionistisch fügen sie sich in den Kontext und das Dekor ein und schaffen auf diese Art und Weise ein stimmiges Bild.

„Die Schrifttype, die für die Zwischentitel verwendet wurde, ist keine Standardtype. Auch sie ist ein Produkt von Warm, Reimann und Röhrig. Die Schrift hat ein keilförmiges Aussehen. Die Buchstaben sind für jeden Titel neu geschrieben worden, also nicht schablonisiert.“⁸⁵

Die inhaltliche Überarbeitung der Titel in *Das Cabinet des Dr. Caligari* findet Siegbert S. Prawer als gerechtfertigt. Vor allem die Reduktion der Zwischentitellänge, die Verdichtung der Aussagen und das Weglassen „kitschiger Einblendungen“, wie zum Beispiel der Verzicht auf die Geistererscheinung Alans oder Cesares Weissagung, durch die Filmschaffenden betrachtet er als durchwegs positive Entscheidungen.⁸⁶

Die Autoren versahen die Titel mit vielen Informationen, die sich durch den Film ohnehin erklärt hätten. Die kurzen Zwischentitel im Film erhöhen dank der Verdichtung des Textes die Spannung und reduzieren die Langatmigkeit der Titel im Drehbuch.

Exemplarisch werden folgende markante Titelvergleiche Drehbuch vs. Film angeführt:

Drehbuchtitel: *"Diesem Zug hatte sich jener geheimnisvolle Mann angeschlossen..."⁸⁷*

⁸⁵ Fischer, S. 14.

⁸⁶ vgl. Belach/Bock, S. 35 ff.

⁸⁷ ebd., S. 52.



Abbildung 2: Filmtitel (04:09 min.)

Dr. Caligari wird im Drehbuchtitel als geheimnisvoll beschrieben. Im Film hingegen wird er durch den oben angeführten Titel in die Story eingeführt. Die geheimnisvolle Charakterisierung liegt nun in der Interpretation des Zuschauers und somit außerhalb des Titeltextes.

Drehbuchtitel: *"Allan, mein junger Freund, kam noch spät abends zu mir, und wir besprachen, gemeinsam den Festplatz zu besuchen."*⁸⁸



Abbildung 3: Filmtitel (04:46 min.)

⁸⁸ ebd. S. 53.

Während der Drehbuchtitel dem Zuschauer zu erklären versucht, was dieser allerdings ohnehin durch den im Film folgenden Handlungszusammenhang erkennen würde, hält sich der Filmtitel kurz und verwendet statt der Erzählform spannungsfördernde und an Lebendigkeit gewinnende Textinserts und Dialogtitel.

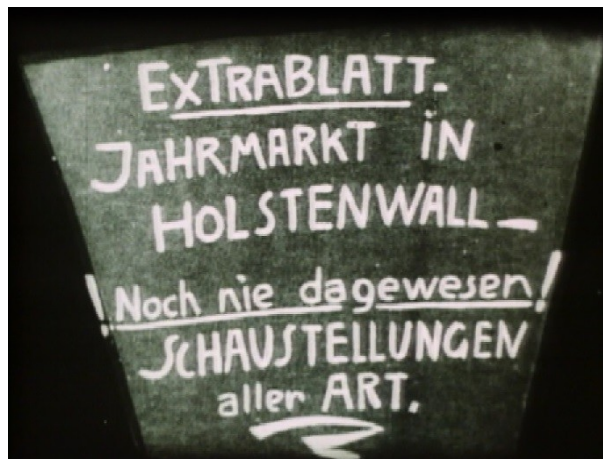


Abbildung 4: Textinsert (05:58 min.)



Abbildung 5: Filmtitel (06:21 min.)

Drehbuchtitel: " *Caesares Weissagung, die ich nicht ernst nahm, hatte sich erfüllt! Wieder ein Dolchstich, wieder das geöffnete Fenster! Ich alarmierte die Polizei.*"⁸⁹

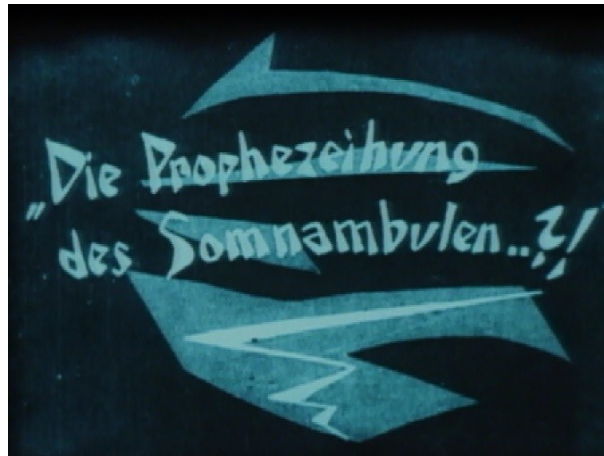


Abbildung 6: Filmtitel (26:25 min.)

Vor allem dieses Beispiel verdeutlicht, welche Wirkung und Aussagekraft gestraffte und verknappte Titel erzeugen können, und dass es im Film nicht umfangreicher Erklärungen für das Verständnis bedarf.

Es fällt auf, dass die Titel im Drehbuch die Rolle des narrativen Erzählers übernehmen, konträr zur Empfehlung von B. M. Eichenbaum. Der Zuschauer wird stets daran erinnert, dass die Story von Franzis nacherzählt wird, mit einem "Sicherheitsabstand" von 20 Jahren, wie im Drehbuch erwähnt wird.⁹⁰ So wird der Zuschauer auf Distanz gehalten und nimmt die Geschichte als Erzählung wahr und erlebt diese mangels Identifikation nicht mit.

„So befinden wir uns während der Erzählung der Binnenhandlung [im Film] ganz im Fluss der Geschichte und werden erst am Schluss wieder daran erinnert, dass uns die

⁸⁹ ebd., S. 75.

⁹⁰ vgl. ebd., S. 52.

Geschichte aus Franzis' Sicht erzählt wurde. Dieses kleine Detail der Drehbuchbearbeitung zeigt, wie sehr das Drehbuch noch den literarischen Vorbildern verpflichtet war und wie adäquat die Drehbuch-Textvorlage ins Medium Film übersetzt wurde.“⁹¹

Die herausragende Szene mit einem Schrifteffekt, in der Caligari vom Wahnsinn ergriffen wird und vom Schriftzug DU MUSST CALIGARI WERDEN verfolgt wird, findet sich sowohl im Drehbuch als auch im Film. Diese Phrase, technisch umgesetzt durch Überblendungen, war zuvor Teil einer großen Werbekampagne zum Film und dem zeitgenössischen Zuschauer beim Kinobesuch somit bereits bekannt.⁹²

„Die Buchstaben der Schrift taumeln wie somnambul, die Lehne des Stuhls im Vordergrund ist unnatürlich verzerrt, ein Leuchter spiralförmig verbogen, alles erscheint wie in der Vorstellung eines Fieberkranken, eine phantastische Verbindung von Wahn und Wirklichkeit.“⁹³

91 Brill, S. 101.

92 Brill, S. 88,

93 Deutsche Kinemathek e.V., S. 58.

4.2 Filmtechnische Umsetzung

4.2.1 Kamera, Schnitt und Spezialeffekte

Die Drehbuchautoren Carl Mayer und Hans Janowitz versahen das Drehbuch mit kameratechnischen Anweisungen wie zum Beispiel Auf- und Abblenden, Perspektiven, Beleuchtung (Tag und Nacht) und Textinserts. Sie leisteten damit eine gewisse Vorarbeit bei der Umsetzung zum Film und erkannten im Drehbuch den Zweck seiner Vorlage.

Ulrich Patalas hebt besonders Carl Mayer als filmsprachlichen Drehbuchautor hervor. Den Grund sah er darin, dass Mayer nie etwas anderes schrieb als Manuskripte.⁹⁴

Walter Kaul lobt wiederum die Leistung der Ausstatter in Bezug auf die ungewöhnlichen Licht- und Schattenspiele, *„die von der Kamera nur sachlich abfotografiert zu werden brauchten“*.⁹⁵

Und Hermann Warm führt an, dass der Kameramann Willy Hameister nur abzufotografieren hatte und lediglich die Blenden einsetzen musste, da alles andere von ihm und den beiden weiteren Ausstattern Walter Reimann und Walter Röhrig bereits vorgegeben war. Er hob dabei die *„betont graphische Wirkung“* der Ausstattung hervor.⁹⁶

Es stellt sich also die Frage, welchen Anteil die Kameraführung auf den Erfolg des Films nun tatsächlich hatte und ob diese als innovativ zu betrachten ist.

⁹⁴ vgl. Patalas, S. 58.

⁹⁵ vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 7.

⁹⁶ vgl. ebd., S. 15.

In Bezug auf Willy Hameister legt Siegbert S. Prawer dar, dass die Dekoration, die im Manuskript noch nicht absehbar war, den Kameramann in seinen Möglichkeiten stark einschränkte. Es konnte nicht von jedem Winkel aus gefilmt werden, denn die Kamera musste nach den bemalten Kulissen ausgerichtet werden. So sieht er vor allem im Einsatz der Irisblenden die Leistung Willy Hameisters, auch wenn selbst Prawer die Kameraführung als eine „im Grunde wenig beweglichen Fotoarbeit“ bezeichnet.⁹⁷ „Die Kamera ist in *CALIGARI* meist starr. Es gibt im Film fünf Schwenks [...]. Auch ungewöhnliche Kameraperspektiven kommen sehr selten vor.“⁹⁸

Einer der wirkungsvollsten Momente im Film ist die Nahaufnahme des Dr. Caligari in der Schlusseinstellung. Dann, wenn sich die Kreisblende über dessen Kopf langsam schließt und er doppeldeutig in die Kamera blickt und an das erste Auftreten des Protagonisten im Film als Dr. Caligari, den Schausteller, mahnt. Einen weiteren ähnlichen Moment gibt es in der Szene als Cesare langsam vor Publikum erwacht. Hans Janowitz erzählt in seinen Memoiren, dass diese Szene zu Gekreische und Ohnmachten im Kinosaal führte. Auch wenngleich diese Erzählung übertrieben scheint, so hatten damals Nahaufnahmen eine nachvollziehbare große Wirkung in einem noch recht frischen und unverbrauchten Medium wie dem Kinofilm.

*„Die Großaufnahme eines Gesichtes, sehr häufig als Schlusseffektbild einer großen Szene gebracht, muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein.“*⁹⁹

Béla Balázs schreibt dazu, dass die Großaufnahme „die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst

⁹⁷ vgl. Belach/Bock, S. 43.

⁹⁸ Brill, S. 72.

⁹⁹ Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 49.

überhaupt“ sei, da sie „isoliert von aller Umgebung“ ein Verweilen des Augenblicks ermöglicht.¹⁰⁰

„Wenn so ein plötzlich für sich allein erscheinendes großes Gesicht nicht sinnlos aus dem Rahmen fallen soll, dann müssen wir in seinen Zügen die Zusammenhänge mit dem Drama erkennen.“¹⁰¹

Im Drehbuch hingegen finden sich diese Momente nicht. Auch von Irisblenden ist dort keine Rede, wobei der Einsatz zur Filmentstehungszeit sehr populär war und nicht weiter überrascht. Olaf Brill zählt 147 Bilder mit Irimasken/-blenden in vier verschiedenen Formen: Rund/Oval, Amorph, Karo und mit leichter seitlicher Kaschierung. Er sieht den herausragenden Einsatz in der Verwendung der Irisblenden für Überblendungen oder als eine Art Zoom.¹⁰²

Die Filmtechnik befand sich im Jahr 1919 noch am Anfang, daran konnte auch eine expressionistisch innovative Ausstattung nichts ändern. Ganz im Gegenteil, das Dekor schränkte die Kameraperspektive ein um die künstlich geschaffenen Welt nicht zu sehr zu betonen und den Bildraum mit desillusionierenden Fragmenten zu stören.

„Bei der Untersuchung des »technischen« Faktors sei zunächst solcher Filme gedacht, die das Fantastische mittels bizarrer Dekorationen, gesuchten Beiwerks usw. darstellen. Ob solche Erzeugnisse sich infolge ihres ausgesprochen theaterhaften Gepräges als unfilmisch erweisen, hängt

¹⁰⁰vgl. ebd., S. 48.

¹⁰¹ebd., S. 49.

¹⁰²vgl. Brill, S. 80 ff.

davon ab, wie sich in ihrer Darstellung der »inhaltliche« Faktor auswirkt.“¹⁰³

Weiters bleibt festzuhalten, dass letztlich der Regisseur die Einstellungen dirigiert. Auch das Dekor hatte keinen unerheblichen Einfluss auf die Kameraführung. Die Drehbuchautoren legten bestimmte Elemente vor. Man denke an den langsamen Augenaufschlag bei Cesares Erwachen. Sie lieferten sicherlich auch die eine oder andere Idee für jenen oft rezipierten Film. Gerade aber an jener kollektiven Gestaltung, ob beabsichtigt oder nicht, ist eventuell das Innovativste daran erkennbar.

„Der in CALIGARI unternommene Versuch, szenische Aufmachung, Schauspieler, Licht und Handlung einheitlich zu gestalten, zeugt von jenem Sinn für durchgreifende Organisation, der sich von diesem Werk an im deutschen Film kundgibt.“¹⁰⁴

4.2.2 Die Viragierung als Gestaltungsmittel

Denkt man an Filme aus der Stummfilmära, so hat man in erster Linie Schwarzweiß-Filme im Gedächtnis. In Archiven verweilen zumeist nur einfache kostengünstigere Schwarzweißkopien, während sich die gefärbten Nitrofilme bei längerer Aufbewahrung selbst zersetzen.

Dabei war es eher die Regel als die Ausnahme Filme zu viragieren. Helmut Regel führt zwei Arten der Viragierung in Deutschland an:

¹⁰³Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964, S. 123.

¹⁰⁴Kracauer (1984), S. 83.

„Die Viragierung bestand vorwiegend in der 'Färbung' (auch 'Kolorierung', 'tinting'). Dabei wurde die gesamte Oberfläche der fertig entwickelten und fixierten Schwarzweißkopie nachträglich auf der Schichtseite, seltener auf der Blankseite, wechselnd monochrom eingefärbt. Dies ergab ein schwarzes Bild auf einfarbigem Grund. Seltener, weil komplizierter, war das Verfahren der 'Tonung' (auch 'chemische Virage', 'toning'). Hier wurde nach der Entwicklung das schwarze Silber des Bildes chemisch in farbige Silbersalze verwandelt. Das Ergebnis war ein einfarbiges Bild auf weißem Grund.“¹⁰⁵

Lange Zeit galt *Das Cabinet des Dr. Caligari* als Schwarzweiß-Film. Selbst Lotte H. Eisner erwähnt in ihrem Werk *Dämonische Leinwand* keine Colorierung, obwohl ihr die Einfärbung von Stummfilmen als zeitgenössische Kinobesucherin sicher nicht fremd war.¹⁰⁶

Dass sie in ihrem Buch mit keinem Wort darauf eingeht, ist schwer nachvollziehbar, da die Virargierung wie auch im vorliegenden Fall als Stimmungs- und Gestaltungsmittel eingesetzt wurde. Helmut Regel bezeichnete die Viragierung auch als „*Verständnishilfe für den Zuschauer*“, da dadurch Einstellungs- und Schauplatzwechsel, Tag- und Nachtszenen, Feuer- und Lichtstellen etc. leichter erkennbar waren.¹⁰⁷

Wenn man einen Blick ins Drehbuch wirft, findet man bis auf einen grünen Lichtstreifen als Mond und einen grünen Budenwagen keine Farbangaben. Lediglich Angaben zu Tag- und Nachtszenen wurden gemacht.

¹⁰⁵Fischer, S. 8.

¹⁰⁶vgl. Brill, S. 90.

¹⁰⁷vgl. Fischer, S. 8.

Es wäre denkbar, dass die Drehbuchautoren auf die drei damals üblichen Farbwerte setzten und sie es nicht als extra erwähnenswert hielten. So wurde im Filmherstellungsprozess Braungelb für Tag- und Lichtszenen, Blaugrün für Nachtszenen sowie Blassrosa für Boudoirszenen verwendet. Der Caligari-Regisseur Robert Wiene spricht sich für eine Verwendung von Farben als Gestaltungsmittel aus:

„Denn der Film ist durchaus nicht, wie jedermann glaubt, Schwarz-Weiß-Kunst, sondern er hat es gar sehr mit Farben zu tun. [...] Die Farben kommen, wie jeder weiß, der mit photographischer Technik zu tun gehabt hat, im Film als Helligkeitswerte zur Geltung, und eine künstlerische Wirkung von Farbenakkorden ist überall vorhanden, wo ein künstlicher Absturz der Helligkeiten sich in der photographischen Wiedergabe zeigt. Man pflegt wohl auch vom Stimmungswert der einzelnen Farben zu sprechen, aber das ist ein Irrtum, den Assoziationen aus der Erfahrung hervorrufen. [...] Die Farbe an sich gibt nur die Stimmung her, die wir ihr andichten, aber der Zusammenklang der Farbe hat zwingende Stimmungsgewalt, und das Filmbild macht es völlig klar, daß es sich dabei um Helligkeitswerte handelt.“¹⁰⁸

¹⁰⁸Belach/Bock, S. 151 ff.

4.3 Einflüsse auf den Prozess durch Filmschaffende

„Tatsächlich ist es heute schwierig geworden, zwischen den Fakten und den Legenden zu unterscheiden, denn fast alle im Film Beteiligten haben – oft Jahrzehnte später – ihre Rolle hervorzuheben gesucht.“¹⁰⁹

Olaf Brill begründet die Legendenbildung damit, dass viele Aussagen erst lange nach Entstehung getätigt und diese Erinnerungen durch Einflüsse anderer getätigter Aussagen immer unzuverlässiger wurden. Jeder Beteiligte versuchte den Erfolg für sich zu verbuchen und so wurden persönliche Erzählungen dramaturgisch interessanter gestaltet, die in zum Teil unhaltbaren Anekdoten endeten.¹¹⁰

4.3.1 Die Drehbuchautoren Carl Mayer und Hans Janowitz

Carl Mayer stand noch am Anfang als Drehbuchautor. Vor *Das Cabinet des Dr. Caligari* schrieb er *Frau im Käfig* für Johannes Guter und Hanns Kobe, eventuell auch *Johannes Goth*, dessen Uraufführung nach *Das Cabinet des Dr. Caligari* stattfand. Durch den Erfolg etablierte sich der junge Autor und arbeitete in Folge vor allem für Friedrich Wilhelm Murnau. Er war ein Drehbuchautor der Stummfilmzeit, dessen großer Erfolg 1933 mit der Flucht ins Exil endete. Er arbeitete in der Folge als dramaturgischer Berater und verstarb 1944 in London.¹¹¹

¹⁰⁹ Belach/Bock, S. 116.

¹¹⁰vgl. Brill, S. 119 ff.

¹¹¹vgl. Belach/Bock, S. 117 ff.

Der Co-Autor Hans Janowitz, der sich selbst als Lyriker und Essayist bezeichnete, wuchs im Gegensatz zu Carl Mayer in wohlhabenden Verhältnissen auf. Durch eigene Militärdiensterfahrungen und dem im Krieg gefallenen Bruder war Hans Janowitz überzeugter Pazifist. 1918 lernte er Carl Mayer in Berlin kennen und schrieb gemeinsam mit ihm 1919 das Manuskript zu *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Es folgten eine überschaubare Anzahl von Drehbüchern, jedoch ließ ihn das Thema Caligari nie mehr los, wie sein verfasstes Manuskript *The Story of a Famous Story* erkennen lässt. Er plante eine Neuverfilmung und bemühte sich um die Rechte, die allerdings bereits im Besitz von Robert Wiene waren. Seine Karriere als Filmschriftsteller wurde 1923 beendet, als er die Ölmühle seiner Familie übernehmen musste. Von da an betrieb er die Schriftstellerei nur noch nebenbei. Hans Janowitz flüchtete wie Carl Mayer ins Exil und verstarb 1954 in New York.¹¹²

Wie auch Janowitz entwickelte Mayer eine pazifistische Grundeinstellung, die in seinem als erstes aufgeführtes Stück in der Dramatischen Gesellschaft *Die Vorhölle*, ein Drama gegen Kriegsqualen von Rudolf Leonhard, zu erkennen war. Die Fragestellung, warum Mayer und Janowitz in *Das Cabinet des Dr. Caligari* ihre pazifistische Einstellung nicht deutlicher machten, beantwortet Olaf Brill damit, dass die Motivation im Gelderwerb lag. Denn zum Entstehungszeitpunkt waren beide Künstler mittellos und wollten vor allem in der Filmindustrie Fuß fassen.¹¹³

Während Mayer seinen Arbeitsanteil mit zwei Drittel einschätzte, will Janowitz den Großteil an Ideen beigetragen haben. Olaf Brill fasst die biografischen Erfahrungen der Autoren zusammen und führt den Mord am Holstenwall, Mayers Erlebnis bei seiner Musterung, „die geheimnisvolle

¹¹²vgl. ebd., S. 117 ff.

¹¹³vgl. Brill, S. 162.

Atmosphäre“ Prags und Janowitz' Drama Prager Fastnachtsspiel um 1913 sowie den Besuch eines Jahrmarktes mit der Zurschaustellung eines hypnotisierten Mannes, der Ketten sprengen konnte, an.¹¹⁴

Aber nicht nur persönliche Erfahrungen flossen in den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* ein. Dr. Caligari mutet wie *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* an. Die Autoren griffen das Motiv des Doppelgängers auf, ähnlich wie in *Der Student von Prag* (1913). Auch in *Der Golem* (1915) findet sich im wiederbelebten Koloss, ein Vorreiter zur Figur Cesare. Ähnlich wie der Somnambule kann sich dieser auch erst dann vom Willen seines Herrn lösen, als er sich in eine junge Frau verliebt.¹¹⁵

„So entstand das CALIGARI-Drehbuch: Angeregt durch die Schauspielerin Gilda Langer, vorangetrieben durch die Notwendigkeit, Geld zu verdienen, inspiriert durch fantastische Literatur und Filme, vermischt mit persönlichen Erlebnissen, fertigten die beiden jungen Männer ein Drehbuch, mit dem sie bei einer Filmproduktionsfirma vorstellig werden wollten.“¹¹⁶

Mit dem Schreiben begannen die Autoren bereits vor der Aufführung des Dramas *Die Vorhölle* am 23. März 1919. Hans Janowitz führt in seinen Aufzeichnungen eine Bearbeitungszeit von sechs bis acht Wochen an. Diese Zeitangabe gilt als von Luft bestätigt. Am 19. April 1919 unterzeichneten die Autoren bereits den Vertrag mit der Produktionsfirma.¹¹⁷

¹¹⁴vgl. Brill, S. 166 ff.

¹¹⁵vgl. Dahlke/Karl, S. 26.

¹¹⁶Brill, S. 169.

¹¹⁷vgl. ebd., S. 165.

Siegbert S. Prawer schätzt den Einfluss der Drehbuchautoren auf den internationalen Erfolg des Films aufgrund des (neu)romantischen phantastischen Jugendstils eher gering ein und sieht größeren Verdienst in der Ausstattung, Regie und den Schauspielern. Er würdigt aber auch die Vorarbeit zur Regie, indem er auf den Rhythmus des Films verweist. Er spricht damit die „»Akt«schlüsse an, die Höhepunkte markieren, zugleich aber Neugierde auf das Kommende erwecken“ an.¹¹⁸

1. Aktschluss Drehbuch:

*"Calligaris öffnet nun mit einem Schlüssel, den er seiner Tasche entnimmt, die schrankähnlich gebaute Kiste. Der Flügel schnappt zurück und die staunende Menge blickt auf einen regungslosen dastehenden Körper in schwarzem, enganliegenden, unzeitgemäßen Trikot-Anzug, dessen Gesicht mit weitaufgerissenen Augen bewegungslos ins Weite starrt. Calligaris grinst unheimlich, indem er um die Gestalt herumdänzelt und ihr die Wange tätschelt."*¹¹⁹



Abbildung 7: 1. Aktschluss Film (11:41 min.)

Dr. Caligari kündigt die Vorstellung an.

¹¹⁸vgl. Belach/Bock, S. 41.

¹¹⁹ebd., S. 57.

2. Aktschluss Drehbuch:

"(aus der sich in den nächsten Augenblicken folgende Lichtzeichnungen entwickeln:)

a) ein grüner Lichtstrich (Mond)

b) ein Stück Vorhang in der Transparenz des deutlicher werdenden Mondlichts

c) schattenhafte Jagd hinter dem Vorhang:

d) Licht und Schatten rasen durcheinander.

Im Wirbel taucht ein in seiner Linie grell beleuchteter Arm mit einem Reflex blitzender Dolch auf, dem sich in Abwehr ein Körper entgegenbäumt.

Kampf!!!"¹²⁰



Abbildung 8: 2. Aktschluss Film (24:09 min.)

3. Aktschluss Drehbuch:

"Franzis u. Olfens überfliegen hastig das Extrablatt, dessen Austräger eben wieder weiter läuft. Sie verabschieden sich schnell von Calligaris, der sich in einer plötzlichen Umwandlung mit tiefen Bücklingen nicht genug tun kann,

¹²⁰Belach/Bock, S. 71.

*und eilen davon. - Calligari aber blickt ihnen grinsend nach und trippelt wieder seinem Wagen zu."*¹²¹



Abbildung 9: 3. Aktschluss Film (35:38 min.)

4. Aktschluss Drehbuch:

*"Sämtliche Anwesende zeigen fassungsloses Erstaunen. Nur Jane beharrt unbeirrbar auf ihrer Behauptung. Francis verabschiedet sich schnell, nimmt einen Diener mit sich und eilt mit ihm zum Ausgang."*¹²²



Abbildung 10: 4. Aktschluss (47:43)

¹²¹ebd., S. 79.

¹²²ebd., S. 91.

5. Aktschluss Drehbuch:

"Francis gibt das Telegramm einem Wärter, der damit forteilt. Hierauf Gespräch mit den Ärzten. Es werden Dispositionen für das weitere Verhalten abgegeben. Einige Wärter erhalten Aufträge und laufen in verschiedener Richtung auseinander. Der junge Arzt, der Francis zuerst empfing, zieht ihn in heftiger schmerzlicher Erregung beiseite. Er scheint unter dem Berichte Francis fast zusammen zu brechen."¹²³



Abbildung 11: 5. Aktschluss Film (62:14 min)

Dr. Caligari wird wahnsinnig.

6. Aktschluss Drehbuch:

Der letzte Aktschluss fehlt im Drehbuch. Das letzte Bild im erhaltenen Drehbuch zeigt Franzis und Jane *"innig umschlungen in Gedanken versunken vor der Tafel"*.¹²⁴ Dr. Caligari ist zu diesem Zeitpunkt bereits tot.

¹²³ebd., S. 99.

¹²⁴ebd., S. 111.



Abbildung 12: 6. Aktschluss Film (71:51 min.)

Dr. Caligari triumphiert über Franzis.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die verglichenen Aktschlüsse im ersten Aktschluss zumindest ähnlich sind, da hier in unterschiedlicher Art und Weise Cesare ankündigt wird. Im Drehbuch ist dieser bereits präsent, im Film erst im nächsten Akt zu sehen. Die nächsten drei Aktschlüsse unterscheiden sich im Film nicht wesentlich von der Drehbuchvorlage. Im fünften Aktschluss schreitet die Story im Film auffällig schneller voran. Während im Drehbuch Dr. Caligari erst Mitte des 6. Aktes wahnsinnig wird (DU MUSST CALIGARI WERDEN), endet damit der 5. Akt im Film.

Der letzte Aktschluss kann nicht verglichen werden, da ein oder mehrere Seiten des Drehbuchs fehlen. Man kann davon ausgehen, dass hier keine Übereinstimmungen zu finden wären, da die Rahmenhandlung mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zurück auf die Terrasse der Gesellschaft gekehrt wäre. Dr. Caligari war im Drehbuch zu diesem Zeitpunkt bereits tot, wie durch die

"*Gedenktafel in Holstenwall*"¹²⁵ offenkundig wird. Im Film jedoch triumphiert Dr. Caligari als Direktor der Irrenanstalt über Franzis. Der Film nimmt gegen Ende an Tempo zu, überwiegend hat die Regie sich aber am Rhythmus des Drehbuchs orientiert.

Im Briefwechsel von Rolf Hempel mit Willy Haas will dieser bestätigt haben, dass beide Autoren eine „*antiautoritäre und antimilitaristische Tendenz*“ im Drehbuch beabsichtigt hatten. Hans Janowitz schreibt in seinen Memoiren, dass die Autoren energisch protestiert hätten.¹²⁶ Wie aber schon im Kapitel 3.2.1 dargelegt, sprechen die durch die Autoren mitbestimmten vergebenen Novellierungsrechte am Film dagegen. In Hans Janowitz Buch *The Story of a Famous Story* glorifiziert dieser nachträglich die Arbeiten der Autoren, und all jenes, das dem Skript entgegensteht, wird als nachteilig gewertet.

Dass Janowitz die politische und revolutionäre Absicht im Manuskript erst viel später deklarierte, zeigen Uli Jung und Walter Schatzberg auf, wenn sie Hans Janowitz wie folgt zitieren: „[...] *thus dishonoring our drama – the tragedy of a man gone mad by the misuse of his mental powers [...]*“.¹²⁷

„Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, daß Mayer und Janowitz, wie jetzt bekannt ist, ihr erstes Drehbuch in ganz konventioneller Form abgefaßt haben; keine Spur von Expressionismus läßt sich in ihrem Stil finden.“¹²⁸

Dennoch liefern die Autoren die Story, ein professionelles, rhythmisch gut durchgearbeitetes Drehbuch. Und selbst mit den Änderungen der Rahmenhandlung und dem expressionistischen Dekor hielt sich die Regie bezüglich der Binnenhandlung stark an die Vorlage.

125vgl. ebd., S. 110.

126vgl. Hempel, S. 50.

127vgl. Jung/Schatzberg (1992), S. 75.

128Jung/Schatzberg (1995), S. 78.

Für Mayer war dies der Beginn seines Erfolges. Janowitz musste aus familiären Gründen das Verfassen von Drehbüchern, die jedoch an den Erfolg seines Erstlingswerkes nicht heranreichten, aufgeben. Vielleicht mit ein Grund, weshalb gerade er sich mit Kracauer verbündet um seine eigene Leistung an *Das Cabinet des Dr. Caligari* hervorzutun.

4.3.2 Produzent Erich Pommer

Erich Pommer war bereits vor *Das Cabinet des Dr. Caligari* ein erfolgreicher Filmproduzent. So arbeitete er bei Goumont, wurde später zum Direktor befördert und kam dadurch nach Berlin. Aus der Produktionsfirma Eclair in Deutschland wurde schließlich die Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co. gegründet. Der Filmverleiher Fritz Holz war nur kurze Zeit teilhabender Geschäftsführer und überließ Erich Pommer, seinem Bruder Albert Pommer und Erich Morawsky die Leitung der Produktionsfirma. Die Firma wuchs stetig und produzierte insgesamt vier Filme in einer Weltklasse-Serie. Darunter auch *Das Cabinet des Dr. Caligari*.¹²⁹

Über den Ankauf des Drehbuchs ranken sich ebenso Legenden. So berichtet Erich Pommer später, dass ihn die Autoren ohne Termin im Büro aufsuchten und er diese nicht mehr los wurde. Er wurde schließlich von der Story überzeugt und kaufte, wie Pommer weiter ausführte, das Drehbuch um 800 Mark.¹³⁰

Hans Janowitz hingegen behauptet, dass er den Produzenten Erich Pommer schon zuvor kannte, ihn nach Fertigstellung des Drehbuchs anrief und das Manuskript nach Terminvereinbarung am gleichen Tag in Begleitung von Carl

¹²⁹vgl. Brill, S. 186 ff.

¹³⁰vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 76.

Mayer vorstellte. Er gibt an, dass sie für ihre Arbeit 6.500 Mark erhalten hätten, bei einem Erfolg im Ausland eine weitere Entlohnung in der Höhe von 1.000 Mark.¹³¹

Demnach war das Drehbuch zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* eine Initiativbewerbung oder eine Auftragsarbeit.

Der von Leonardo Quaresima gefundene, von Carl Mayer und Hans Janowitz unterschriebene, Vertrag mit der Decla-Filmgesellschaft Holz & Co. vom 19. April 1919 hingegen führt an, dass die Autoren ihr Werk um 4.000 Mark verkauften. Sie traten in diesem Vertrag alle Rechte an dem Film-Manuskript ab.¹³²

Die Produktionsfirma behielt sich alle Änderungen vor und verpflichtete Carl Mayer und Hans Janowitz zusätzlich für nachträgliche Änderungen kostenlos zur Verfügung zu stehen sowie eine kurze Broschürenbeschreibung zu liefern. Dafür sicherten sie sich die Nennung ihrer Namen „*im Film selbst wie überhaupt nach Möglichkeit in allen Decla-Reklamen*“.¹³³

Im Vertrag lautete der Film-Titel noch "Das Kabinett des Dr. Calligari".¹³⁴ Die Abänderung von "Cabinet" in "Kabinett" lässt sich eventuell dadurch erklären, dass die Weltklasse-Serie mit dem Ziel internationaler Vermarktung produziert wurde.

Uli Jung und Walter Schatzberg kommen zu dem Schluss, dass der Einfluss Pommers im Filmherstellungsprozess schwierig nachzuweisen wäre. Auch

¹³¹vgl. Brill, S. 192.

¹³²vgl. Belach/Bock, S. 121.

¹³³vgl. ebd., S. 121 ff.

¹³⁴vgl. ebd., S. 121.

Wolfgang Jacobsen kommt hier zu keiner klaren Antwort. Ursula Hardt rechnet Erich Pommer jenen Anteil am Erfolg des Films zu, als er das Potential im Manuskript erkannte.¹³⁵ Naheliegend ist, dass er als Produzent in erster Linie wirtschaftlich dachte.

Zur Zeit der Vertragsunterzeichnung expandierte die Filmproduktionsgesellschaft und Rudolf Meinert übernahm die Produktionsleitung. Etwa ein Jahr später fusionierte die Decla mit der Deutschen Bioscop zur Decla-Bioscop.¹³⁶

Hermann Warm berichtet, dass es Rudolf Meinert war, der die Produktion dann schließlich durchsetzte. So fanden nach Warm's Erzählung Regiebesprechungen nur im Beisein von Rudolf Meinert, Robert Wiene und Willy Hameister statt. Rudolf Meinert soll auch angemerkt haben, dass die Autoren bei den Besprechungen deswegen nicht anwesend waren, weil sie mit der „*Art der Formgebung*“ nicht einverstanden waren.¹³⁷ Hans Feld schreibt hingegen, dass Mayer das Dekor akzeptierte.¹³⁸

„Und ob das Werk der drei Architekten, eben jenes „greifbare Expressionistische“, künstlerisch sorgfältig vorgeplant oder mehr oder weniger ein Produkt genialer Improvisation war – Pommer interessierte in erster Linie an diesem Stoff, daß er sehr billig produziert zu werden versprach. Viel Pappe, viel Farbe, viel Licht, viel Schatten, ein einziges Studio in Weißensee. Obendrein sorgten die Schauspieler selbst für ihre Kostüme.“¹³⁹

¹³⁵vgl. ebd., S. 123.

¹³⁶vgl. Brill, S. 196.

¹³⁷vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 13.

¹³⁸vgl. ebd., S. 26.

¹³⁹Borgelt, S. 73.

4.3.3 Der Regisseur Robert Wiene

„Gerade der Vergleich zwischen dem hier publizierten Drehbuch und dem fertigen Film wird auch dem Regisseur den Platz zuweisen, der ihm bei der Diskussion eines jeden anderen Films unstreitig gebührt.“¹⁴⁰

Fritz Lang behauptet, dass eigentlich er die Regie von *Das Cabinet des Dr. Caligari* übernehmen hätte sollen, er jedoch für den zweiten Teil zu *Die Spinnen* diesen Auftrag hätte abgeben müssen.¹⁴¹

Olaf Brill begibt sich auf die Suche nach dem Wahrheitsgehalt dieser Schilderung und stellt einen Vergleich der Daten auf. So weist er darauf hin, dass die Dreharbeiten zum Fortsetzungsfilm von *Die Spinnen* bereits am 03.10.1919 nicht nur bereits in Planung waren, sondern auch zu diesem Zeitpunkt bereits liefen.¹⁴² Weiters nimmt er anhand einer Analyse der Meldungen in Film-Fachzeitschriften eine Neudatierung der Dreharbeiten vor. *„Caligari war bereits im November 1919 abgedreht“¹⁴³*

Eine weitere Aussage von Fritz Lang soll ihm einen auf den ersten Blick kleinen Verdienst an der Wirkung des Films zusprechen: *„Mein einziger Beitrag, wenn man das so nennen kann, war keine Rahmenhandlung, sondern eine einzige Szene normal zu drehen (nämlich die, wo die beiden Männer auf einer Bank sitzen und sich die Geschichte erzählen).“¹⁴⁴* Dass allerdings gerade diese Szene großen Anteil an der besonderen Wirkung des Films hat, die den Zuschauer am Ende unsicher zurücklässt, dürfte auch Fritz Lang bewusst gewesen sein.

¹⁴⁰Belach/Bock, S. 136.

¹⁴¹vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 23.

¹⁴²vgl. Brill, S. 212.

¹⁴³vgl. ebd., S. 210.

¹⁴⁴Deutsche Kinemathek e.V., S. 23.

So ist es auf den zweiten Blick ein wirksamer dramaturgischer Handgriff um das Publikum auf eine falsche Fährte zu führen. Der Zuschauer erwartet die Rückkehr und das Ende der Erzählung auf jene Parkbank, die in der ersten Szene zu sehen war, damit sich die Rahmenhandlung schließen kann. Die Rahmenhandlung vermischt sich allerdings in der Schlussequenz mit dem gedämpft gehaltenen expressionistischen Dekor. Das erzählte Erlebnis scheint nun nicht mehr eingerahmt inmitten der Binnenhandlung, sondern wird in der Rahmenhandlung weitergeführt und steht der Erwartungshaltung des Publikums entgegen.

Die Aussage Fritz Langs, dass seine Intention jene war, die Abgrenzung zwischen Realität und Irrsinn deutlich hervorzuheben, darf ebenfalls angezweifelt werden. So kann man davon ausgehen, dass die Rahmenhandlung im Produktionsprozess entstand. Darauf deutet auch hin, dass die Rahmenhandlung im aufgefundenen Manuskript noch in der ursprünglichen Fassung enthalten ist, obwohl das Deckblatt bereits von Walter Reimann, einem der Ausstatter, vorhanden war.¹⁴⁵ „*Während die Maler nun ihre Kulissen entwarfen, waren es Meinert [Produktionsleiter], Wiene und Sternheim [Decla-Direktor], die sich noch einmal das Drehbuch vornahmen*“.¹⁴⁶

Walter Kaul zeigt in seiner *Bestandsaufnahme 70: Nicht nur expressionistisch und caligaresk* auf, dass die Ausstatter großen Anteil am Erfolg des Gesamtkunstwerkes *Das Cabinet des Dr. Caligari* haben. Jedoch weist er auch darauf hin, dass es Robert Wiene war, der den Bewegungsstrom kontrollierte und damit sogar „*übers Ziel hinausschießende Experimente der Drei gebremst und abgebogen hat*“.¹⁴⁷

¹⁴⁵vgl. Brill, S. 223.

¹⁴⁶ebd., S.222.

¹⁴⁷Deutsche Kinemathek e.V., S. 7.

*„Darum kann auch das beste Drehbuch dem Regisseur nicht genügen. Gerade das Wesentliche wird es nie enthalten, weil es trotz allem nur Worte hat. Aber das Material muß seinen Willen zeigen.“*¹⁴⁸

Hermann Warm behauptet, *Das Cabinet des Dr. Caligari* wäre Robert Wienes größter Erfolg geblieben. Der Caligari-Regisseur wäre nach dem großen Filmerfolg bestrebt gewesen, weitere Filme künstlerisch auszustatten. Er hätte dabei übersehen, dass sich die Stoffe dafür nicht eignen würden. Hermann Warm ist der Überzeugung, dass die Dekoration Hintergrund bleiben müsse. Nur in *Das Cabinet des Dr. Caligari* lasse er gelten, dass die Ausstattung zum "*Hauptausdrucksmittel*" wurde.¹⁴⁹

Die Filmhistoriker Uli Jung und Walter Schatzberg halten Hermann Warm überzeugend entgegen, dass nachfolgende Filme, wie z.B. *Genuine* „*eigenständigen Stilisierungs- und Inszenierungskonzepten*“ folgen und der Höhepunkt von Wienes Schaffen gegen Mitte der zwanziger Jahre in Wien zu finden sei.¹⁵⁰

Wie bereits dargestellt, wurden die Zwischentitel von der Regie filmgerecht überarbeitet. Der Inhalt wurde spannungsfördernd gestrafft, offensichtliche Bildinformationen wurden gekürzt und lange Titel mit Kreuz- und Parallelschnitt effektiv ersetzt. Im Drehbuch sind die Titel konsequent in der Ich-Form gehalten, so wurde der Zuschauer immer wieder daran erinnert, dass Franzis die Geschichte erzählt. Im Film gibt es lediglich den Rahmenanfang, der den Ich-Erzähler Franzis zeigt. Danach folgen zwei kurze Rückblenden, mit denen auf die Ich-Erzählung hingewiesen wird.

¹⁴⁸Balázs, S. 36.

¹⁴⁹vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 15 ff.

¹⁵⁰vgl. Jung/Schatzberg (1995), S. 27.

Danach verliert sich die subjektive Erzählung und wechselt in die Objektivität einer erzählenden Kamera. Robert Wiene erhöht gegen Ende hin das Tempo, die Story schreitet etwas rascher voran. Außerdem streicht oder vereinfacht er sentimental kitschige Szenen.¹⁵¹

Neben der wirkungsvollen offenen Rahmenhandlung und der gespenstisch schattenhaften Mordszene gelingt es Robert Wiene noch einen weiteren Höhepunkt im Film herauszuarbeiten, indem er das Publikum auf das erste Erscheinen von Cesare, dem Somnambulen, gezielt vorbereitet. Im Drehbuch war die Szene so vorgesehen, dass Cesare in einer Kiste vor der Schaubude aufgestellt wird und Dr. Caligari diese sogleich öffnet. Cesare hat hier bereits die Augen weit aufgerissen. Im Film hingegen wird der Zuschauer langsamer darauf vorbereitet und durch die Ankündigung des somnambulen Menschen in Spannung versetzt. So identifiziert man sich als Teil der Schaubudenbesucher, die ein großes Werbeplakat bestaunen um anschließend Dr. Caligari neugierig in das Zelt zu folgen. Dort erhöht sich die Spannung, indem man eine sargähnliche Kiste erblickt, die von Dr. Caligari bedächtig geöffnet wird. Die Augen des Somnambulen sind geschlossen und erst nach Aufforderung seines Herren Dr. Caligari öffnet Cesare langsam die Augen.¹⁵²

Auch in der Mordserie wird durch einen hinzugefügten dramaturgischen Bogen zusätzliche Spannung erzeugt. So wird der erste Mord, wie auch im Drehbuch vorgesehen, nicht gezeigt. Der Mord an Alan wird schattenhaft an die Wand übertragen. Schließlich spielt sich der versuchte Mord an Jane von Anfang an offen und in Echtzeit im Film ab.¹⁵³

¹⁵¹vgl. Jung/Schatzberg (1992), S. 80.

¹⁵²vgl. ebd., S. 79.

¹⁵³vgl. ebd., S. 82.

Bildhafte Rückverweise können ebenfalls der Regie zugesprochen werden. Der wohl berühmteste ist die verweilende Kreisblende am Schluss über Dr. Caligaris Kopf und damit ein doppeldeutiger Verweis auf die erste Einstellung mit Dr. Caligari. Ein weiterer Verweis findet sich in der Szene als Francis, obwohl der vermeintliche Mörder Alans gefasst wird, zu Dr. Caligaris Wagen eilt um dessen Anwesenheit zu überprüfen. So lässt sich eine sich wiederholende Geste finden, bei der er seine Hand an die Schläfe legt und dies zuvor bereits nach Alans Mord getan hat. Hier galten seine Gedanken dem Somnambulen und man darf annehmen, dass dies auch die Intention beim Verhör des Verbrechers ist. Einen weiteren Verweis lassen Uli Jung und Walter Schatzberg in den Zwangsjacken-Szenen erkennen.¹⁵⁴

„Nachdem Caligaris Identität in der Binnenhandlung aufgedeckt worden ist, stürzt er sich in blinder Wut auf den älteren Arzt. Warum greift er nicht Francis an, der doch immerhin für seine Entlarvung verantwortlich ist? Möglicherweise liegt die Antwort in der Umkehrung der Szene im Schluß-Rahmen. Dort ist Francis in die Halle der Irrenanstalt zurückgekehrt und sobald er den Direktor erblickt, stürzt er sich auf ihn und beschuldigt ihn, Caligari zu sein. An diesem Punkt wird Francis' Krankheit als Verfolgungswahn kenntlich und verweist gleichzeitig zurück zu der ersten Szene, in der sich Caligaris Verfolgungswahn gegen seinen Kollegen richtet, den er wohl verdächtigt, auf seine Position zu reflektieren.“¹⁵⁵

¹⁵⁴vgl. ebd., S. 83.

¹⁵⁵ebd., S. 82.

Die zeitgenössischen Kritiker waren sich der Leistung der Regie bewusst. So schreibt die Licht-Bühne exemplarisch: *„Robert Wiene ist einer der geschmackvollsten und kultiviertesten Filmleute. Er hat die Sache fest in der Hand und hält den Stil streng durch.“*¹⁵⁶

Siegfried Kracauer, Hans Janowitz und auch Lotte H. Eisner dekreditierten Wienes Verdienst posthum. Und dies sollte bis zum Fund des Drehbuchs andauern, ehe der Kanon der Regiekritiker beginnen musste umzudenken.

*„Tatsächlich ist es wenig glaubhaft, dem Regisseur nur eine Nebenrolle bei der Produktion des CALIGARI-Films zuzusprechen: Robert Wiene war zu dem Zeitpunkt ein erfahrener Autor, Dramaturg und Regisseur, von der Decla sicherlich mit einem stattlichen Honorar bedacht. Er war verantwortlich für die Besetzung, die Bearbeitung des Drehbuchs und natürlich für die eigentlichen Dreharbeiten. Er hat den expressionistischen Stil wenn nicht kreiert, so doch jedenfalls gebilligt. Und es gibt Hinweise, dass er, als er 1919 das CALIGARI-Drehbuch erhielt, sowohl dem Stoff als auch dem neuen Stil aufgeschlossen gegenüber stand [...]“*¹⁵⁷

Diese Erkenntnis wird von Béla Balázs ergänzt und bestätigt, in dem er anführt, dass der Regisseur bereits mit der Auswahl der Schauspieler zum Erfolg beiträgt und dem Film somit *„die entscheidende, die wesentlichste Substanz“* verleiht. Auch das Dirigieren der Kamera durch die Regie sei *„ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame“* und zur Orientierung im Filmraum notwendig.¹⁵⁸

¹⁵⁶vgl. Belach/Bock, S. 141.

¹⁵⁷Brill, S. 214 ff.

¹⁵⁸vgl. Balázs, S. 37 ff.

Dass der Film Robert Wiene, wie so viele andere Beteiligte, nie mehr losgelassen hat, zeigt sich in seinem jahrelangen Bemühen die Rechte an *Das Cabinet des Dr. Caligari* zu erwerben. Ein von ihm geplantes Remake konnte vor seinem Tod nicht mehr verwirklicht werden.¹⁵⁹

4.3.4 Das Filmdekor - Hermann Warm, Walter Röhrig und Walter Reimann

Im Drehbuch finden sich einige Vorgaben für das Filmset. So lassen die darin angeführten Anweisungen wie "VOM PARK AUS AUFGENOMMEN"; "Landstraße mit Ausblick auf Holstenwall", "Sonnenuntergang", "Die Wiese", "Der Festplatz", "Altes Rathaus", "Parkanlagen am Flußufer", "ein grüner Lichtstrich (Mond)" etc. durchaus den Schluss zu, dass die Autoren ein naturalistisches Filmset geplant hatten.¹⁶⁰

Im Film gibt es nur eine einzige naturalistisch ausgestattete Szene, nämlich die Eröffnungssequenz der Rahmenhandlung. Sie zeigt zwei Männer in einem Park mit Sträuchern, Wiese und Bäumen, auf einer Bank sitzend und sich unterhaltend. Bereits die nächste Einstellung geht, wenngleich kurz zwei Rückblendungen zur ersten Einstellung stattfinden, über in ein expressionistisch verzerrtes Dekor, konstruiert von Walter Reimann, Walter Röhrig und Hermann Warm, und hält sich aufrecht bis der Zuschauer wieder in die Rahmenhandlung zurückgeführt wird. Dieser hat diese bereits durch die Änderung von einer subjektiven in eine objektive Erzählperspektive aus den Augen verloren. Es erfolgt die Rückkehr in ein abgeschwächtes künstliches Dekor, welches die Grenze zwischen Rahmen- und Binnenerzählung verschwimmen lässt.

¹⁵⁹vgl. Schaudig, S. 84.

¹⁶⁰vgl. Belach/Bock, S. 51 ff.

Eine Vermischung von naturalistischen und expressionistischen Elementen hält sich durchgängig im Dekor aller Akte. So finden sich neben verzerrt dargestellten Wänden und Fenstern, aufgemalten Schatten, rätselhaften Symbolen und schiefem Mobiliar auch gewöhnliches zeitgenössisches Mobiliar. Auffällig sind die hohen Hocker staatlicher Einrichtungen (Amt, Polizeistation) und können diese durchaus als unterschwellige Kritik an diesen Institutionen verstanden werden.

In fast jeder Einstellung entdeckt man naturalistische und expressionistische Requisiten, dennoch dominiert eine künstlich erstellte Filmwelt mit aufgemalten Laken als Landweg, schiefen Dächern und unechten Sträuchern als Kulisse. Die noch starre Kamera filmt ab, das erschaffene Dekor tritt in den Vordergrund, die Protagonisten ordnen sich dieser in künstlerischer Hinsicht unter. Selbst Tag und Nacht, Licht und Schatten fügen sich in diese Kunstwelt ein. Wenngleich das Filmset nicht ohne Beleuchtung auskam, wie Erich Pommer fälschlicherweise behauptete und dies mit notwendigen Sparmaßnahmen der Produktionsfirma rechtfertigte. *„Licht und Schatten wurden in CALIGARI gezielt eingesetzt. Einige Kulissen werden von unten beleuchtet, um eine unheimliche Atmosphäre zu erzeugen, z.B. die Bühne, auf der Caligari den Somnambulen aus seiner dunklen Nacht erweckt [...]“*¹⁶¹

Im Drehbuch sucht man vergebens nach konkreten Hinweisen für ein innovatives und expressionistisches Filmset. Der Behauptung, dass Janowitz als Ausstatter Kubin vorgeschlagen hätte, steht Hermann Warms Aussage, dass er nie davon hörte, dass der Film *„in der Art und im Stil eines Lionel Feininger, Walter Topf oder Kubin“* hätte ausgestaltet werden sollen, entgegen. Die Inspiration zum Dekor hätte sich ihm beim Lesen des Drehbuchs aufgedrängt.¹⁶² Jedoch untermauert Erich Pommer Janowitz'

¹⁶¹vgl. Brill, S. 92.

¹⁶²vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 10.

Behauptung. So hätten Hans Janowitz und Carl Mayer versucht Alfred Kubin für die Ausstattung zu beauftragen, wären aber nach einer Probeszene umgestimmt worden.¹⁶³ Da die Autoren jedoch ihre Rechte an dem Film mit dem Vertrag vom 19.04.1919 abtraten, stellt sich die Frage nach ihrem Mitspracherecht und Hermann Warm führt an, dass sich die Autoren kein einziges Mal während der Vor- und Dreharbeiten eingefunden hätten.¹⁶⁴

Wie bei vielen Erzählungen diverser Beteiligten liegen auch zwischen Hermann Warm's Ausführungen zur Entstehung des Dekors und der Produktionszeit Jahrzehnte. Es überrascht nicht, dass auch er die Ausstattung unter Verweis auf die Kooperation mit seinen Malerkollegen in den Vordergrund zu stellen versucht. Dabei betont er jedoch, dass nicht festgestellt werden kann, welcher Maler im Einzelnen welchen Teil geschaffen hat und spricht von einer Teamarbeit. Die Idee dazu wolle aber er alleine gehabt haben.¹⁶⁵ Fritz Lang schreibt in seinem Brief, dass „*die bildhafte Ausführung des Films hauptsächlich von den beiden Malern Walter Reimann und Walter Röhrig stammt*“ und dass sie es gewesen wären, die das unfertige Drehbuch Pommer brachten.¹⁶⁶

Es gibt viele solcher widersprüchlichen Aussagen. Ein objektiver Vergleich zwischen Drehbuch und Film liefert wenig Aufschluss darüber, da das Drehbuch im Hinblick auf das Dekor keine Empfehlungen abgibt.

Fakt ist, dass sich die Ausstatter zu einer Zeit künstlerisch betätigten, als der Expressionismus die Kunst und die Bühne eroberte.¹⁶⁷ Weiters ist es auch nicht von der Hand zu weisen, dass die Produktionsleitung und Regie mit der expressionistischen Gestaltung des Films einverstanden waren.

¹⁶³vgl. Brill, S. 217.

¹⁶⁴vgl. Deutsche Kinemathek e.V., S. 13 ff.

¹⁶⁵vgl. ebd., S. 11 ff.

¹⁶⁶vgl. ebd., S. 23.

¹⁶⁷vgl. Brill, S. 222.

*„In meiner mehr als 50-jährigen Berufserfahrung als Filmbildner habe ich erkennen müssen, daß ein ideales Zusammentreffen gleichgesinnter Filmschaffender die Voraussetzung für das Gelingen eines künstlerischen Films ist, aber selten zustandekommt.“*¹⁶⁸

4.3.5 Die Darsteller Werner Krauß und Conrad Veidt

Obwohl im Drehbuch Franzis die Geschichte aus seiner Sicht erzählt und als Hauptfigur mit seiner Ich-Erzählung als roter Faden fungiert, formen erst die Figuren Dr. Caligari und Cesare die gespenstische Story. Deshalb wird an dieser Stelle der Einfluss und die Wirkung auf das Endprodukt Film exemplarisch von eben jenen Schauspielern genauer betrachtet.

Conrad Veidt und Werner Krauß waren optisch schon prädestiniert für ihre jeweiligen innezuhabenden Rollen.¹⁶⁹ Die restliche Besetzung hingegen wurden, verglichen mit Krauß und Veidt, wegen ihrer naturalistischen Darstellung von der Presse kritisiert. *„Wenn man nun noch die Schauspieler in weniger reale Kostüme steckte – wo gibt es in diesen schiefen, verquerten hingehauenen Häusern, solche soliden Kragen? -: dann wäre alles gut.“*¹⁷⁰

Werner Krauß erzählt in seiner autobiographischen Erzählung über das Schauspiel seines Lebens. Er war demnach zur Filmentstehungszeit ein bei der Produktionsgesellschaft Decla fest angestellter Schauspieler und bezog ein fixes monatliches Einkommen.¹⁷¹

¹⁶⁸Deutsche Kinemathek e.V. (Hrsg.): Caligari und Caligarismus, S. 16.

¹⁶⁹vgl. Belach/Bock, S. 142 ff.

¹⁷⁰vgl. ebd., S. 146 ff.

¹⁷¹vgl. ebd., S. 11.

Es war zu dieser Zeit nicht unüblich, dass die Schauspieler sich um die Garderobe selbst kümmerten¹⁷² und so kam Werner Krauß mit Cut und gestreifter Hose zum Filmset. Er leitet über, dass die Schauspieler „schuld“ am weltweiten Erfolg wären¹⁷³ und stimmt damit in den Kanon der Selbstglorifizierung der einzelnen Beteiligten ein.

„Wir Schauspieler setzten uns zusammen und haben uns gesagt: Wir schminken uns alle ganz anders. Schaut euch die Dekorationen an. Conny, du machst dir einen breiten Strich unter die Augen. Ich habe mir die Nase weggeschminkt und die Haare weg.“¹⁷⁴

Im Drehbuch wird die Figur des Schaustellers Dr. Caligari von den Autoren wie folgt vorgegeben:

„Ein gespenstisch aussehender, alter Herr im dunklen fliegenden Mantel, Gehrock und hohem Zylinder, trippelt die Straße entlang, dem Zuge nach. Die über dem Rücken verschlossenen Hände halten einen Kugelstock. Der Kopf gemahnt an die Züge Schopenhauers.“

Werner Krauß setzt diese von Carl Mayer und Hans Janowitz beschriebene Erscheinung ohne große Abweichungen um und behielt selbst die im Drehbuch angeführten trippelnden Schritte bei.

„Werner Krauß wie aus einer Hoffmannschen Erzählung herausgeschnitten, er ist wie ein dicker Kobold aus einem deutschen Märchen, ein Bürgerteufel, eine seltsame

¹⁷²vgl. ebd., S. 17.

¹⁷³vgl. Krauß, Werner: Das Schauspiel meines Lebens. - Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1958, S. 78 ff.

¹⁷⁴ebd., S. 79.

*Mischung von Realistik und Phantasie. Besonders bei ihm ist zu spüren: Niemand geht durch solche Gassen, weil es sie nicht gibt – ginge aber einer, dann könnte er nur so gehen wie dieser unheimliche Kerl.*¹⁷⁵

Rolf Hempel schreibt, dass „*einige Figuren zur Dekoration*“ passen würden. Er verweist auf die innere und äußere Harmonie in ihrer Unnatürlichkeit. Dabei entspreche die Wirkung vollkommen dem Anliegen und der Idee des Expressionismus. Er verweist damit explizit auf den Somnambulen, dargestellt von Conrad Veidt und sieht in seiner Inszenierung eine „*künstlerische Wirklichkeit*“.¹⁷⁶

Herbert Ihering stimmt dieser Meinung zu, wenn er sagt, dass „*maskenhaft starr geschminkte Darsteller mit naturalistisch hergerichteten wechseln*“ und sich so gegenseitig in ihrer Wirkung hemmen würden.¹⁷⁷

Die zeitgenössische Presse lobt Werner Krauß als Darsteller des Dr. Caligari überschwänglich. Sie führt aus, dass er jegliche natürliche Bewegung vermeidend in Kostüm und Darstellung eine Einheit mit dem Dekor bilden und so zu einer enthusiastischen Stileinheit beitragen würden.¹⁷⁸

In einigen weiteren Kritiken, unter anderem von Rudolf Arnheim, zeichnet sich das Bild von der passenden Integration des Schauspiels im Sinne von Werner Krauß' und Conrad Veidts Darstellung zum Dekor ab.¹⁷⁹

Olaf Brill sieht in Conrad Veidt, der 1917 als Schauspieler vom Theater in die Filmbranche einstieg, eine eigene Produktionsfirma gründete,

¹⁷⁵Belach/Bock, S. 146.

¹⁷⁶vgl. Hempel, S. 61.

¹⁷⁷vgl. Omasta/Mayr/Cargnelli, S. 258.

¹⁷⁸vgl. Belach/Bock, S. 141.

¹⁷⁹vgl. Omasta/Mayr/Cargnelli, S. 259.

Regieerfahrungen sammelte und bereits 1919 erfolgreich in der Branche Fuß gefasst hatte, den größten „*Coup*“ Robert Wienes.¹⁸⁰

Cesare, der Somnambule, wird von Carl Mayer und Hans Janowitz vorgezeichnet, wenn sie ihn als „*einen regungslosen dastehenden Körper in schwarzem, enganliegenden, unzeitgemäßen Trikot-Anzug*“, beschreiben. Conrad Veidt war das Drehbuch als für den Film engagierter Schauspieler natürlich bekannt. Bezüglich der Verwirklichung der von den Autoren geschaffenen Figur aus dem Drehbuch darf an dieser Stelle Conrad Veidt zitiert werden:

*„When I get a new role, I first take the manuscript and – I don't find a more drastic expression for it – infect my whole self with it. Days or even weeks before filming I withdraw into myself concentrating on that infectional process. And very soon I feel with almost frightening intensity how the person I have to portray grows inside of me, how I am transformed into it.“*¹⁸¹

Letztlich liegt jedoch die Auswahl der Darsteller im Verantwortungsbereich des Regisseurs.

„Das richtige Maß dieser Typisierung zu treffen, ist nicht leicht und gehört zu den heikelsten Aufgaben des Regisseurs. Denn jeder Charakter muß auch in seiner Kleidung typisiert werden. Beim Film urteilen wir ausschließlich nach dem Äußeren, und weil uns keine Worte Aufschluß geben, muß jeder Charakter seine Symbole an

¹⁸⁰vgl. Brill, S.228.

¹⁸¹Krause, M.: Conrad Veidt. <http://www.conradveidt.de> Zugriff: 23.11.2014.

sich tragen, sonst werden wir die Bedeutung seines Handelns nicht verstehen.“¹⁸²

Ein Vergleich der Figuren im Film mit jenen im Drehbuch zeigt auf, dass sich der Regisseur an den Ideen der Drehbuchautoren orientierte und die Schauspieler mit Hilfe des Manuskripts ihre Rollen formten.

¹⁸²Balázs, S. 38.

5. Resümee

Mit dem Fortschritt der Filmtechnik und dem wachsenden Unterhaltungsanspruch des Publikums wurde das Drehbuch für den Filmherstellungsprozess zu einem unverzichtbaren Instrument. Da das Drehbuch nach dem fertigen Dreh allerdings seine Bestimmung bzw. Bedeutung verliert, setzte sich diese literarische Form nie als eigenständige Kunstform durch. Im Gegenteil, dem Drehbuch wurden formale Regeln auferlegt, die eine strukturierte Arbeit des Filmteams ermöglichen. Wenngleich das Drehbuch damals wie auch heute nur ein Werkzeug in der Filmindustrie darstellt, so ist es dennoch Ursprung des Plots, ein zentraler Anhaltspunkt für Filmschaffende während der Dreharbeiten. Die Notwendigkeit des Drehbuchs schuf einen eigenen Berufsstand. Schrieben ursprünglich Autoren aus dem Theaterbereich Drehbücher, so konnten bereits um 1920 einige Autoren ausschließlich als Drehbuchautor arbeiten.

Abseits vom Mainstream der 1920er Jahre stach *Das Cabinet des Dr. Caligari* vor allem durch sein expressionistisches Dekor hervor. Ob durch Sparmaßnahmen bedingt oder durch den vielseitigen Einfluss des Filmteams forciert, kann nicht vollständig geklärt werden. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass es jenes Dekor war, welches sich von den anderen Filmen abhob. Der Film avancierte nun vom reinen Unterhaltungsmedium zu einer Kunstform und sprach damit auch eine Zuschauergruppe an, die bislang dem Medium Film kritisch gegenüberstanden und es als Zirkusattraktion abwerteten.

Um eine Gewichtung der Bedeutung des Manuskripts im Filmentstehungsprozess aufzeigen zu können, war ein Vergleich zwischen Drehbuch und Film nötig. Der Fund des Drehbuchs sowie die Rekonstruktion der Originalfassung machten diesen möglich und schuf außerdem die Möglichkeit eines kritischen Seitenblickes auf einige filmtheoretische Thesen, wie jene von Film- und Kulturtheoretiker Siegfried Kracauer.

Siegfried Kracauers Thesen um den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* in *From Caligari to Hitler* fußten lediglich auf dem vom Co-Drehbuchautor Hans Janowitz verfassten Manuskript *CALIGARI - The Story of a Famous Story* ohne den Inhalt des Drehbuchs, welches zu diesem Zeitpunkt noch als verschollen galt, zu kennen. Ein erneuter Blick auf seine Thesen lassen zu dem Schluss kommen, dass der Film, der durch eine angeblich hinzugefügte Rahmenhandlung konformiert wurde, bereits eine solche im Drehbuch besaß und weiter noch, dass das Drehbuch keinen revolutionären Inhalt verbarg.

Wenngleich immer behauptet wurde, dass die Uraufführung ein Reifall war, sprechen zeitgenössische Belege für einen nationalen und internationalen Erfolg.

Die Veränderungen, die im Filmherstellungsprozess vorgenommen wurden, schaden dem Film in keinsten Weise. Im Vergleich zum Drehbuch gewinnt der Film an Spannung und Dramatik. Seine rhythmischen Aktschlüsse, die offene Struktur, das expressionistische Dekor und die im Inhalt gekürzten und kunstvoll gestalteten Zwischentitel trafen den Nerv der Zeit.

Bei der Frage nach dem Einfluss der einzelnen Beteiligten trifft man vor allem auf viele Legenden. Noch viele Jahrzehnte nach Produktion versuchten einzelne Filmschaffende ihren Anteil am Erfolg hervorzuheben. Überwiegend

in retrospektiven Erzählungen, vermischt mit verklärten Anekdoten und durch den Einfluss bereits bestehender Legenden, scheint es unmöglich den Erfolg den Drehbuchautoren, dem Regisseur, dem Dekor oder den Protagonisten einzeln zuzuschreiben.

So wie Walter Kaul erkennt man bei genauer Betrachtung der Entstehungsgeschichte des Films die Tragkraft dieser künstlerischen Zusammenarbeit, wenn er behauptet, dass *„wohl erst durch dieses produktive Widerspiel [...] „Das Cabinet des Dr. Caligari“ aus einem bestechenden Stilexperiment zu einem atmenden Kunstwerk“*¹⁸³ wurde.

*„Damals also – aus der Notwendigkeit geboren, das unerforschte Neuland Film optisch wie auch geistig zu erschließen – war es selbstverständlich, daß ein Filmwerk von allen Schaffenden im Kollektiv gestaltet wurde. Niemand hätte im malerisch sehenden Kameramann, im stilvoll planenden »Ausstatter« (denn die meisten Architekten waren Bühnenbildner) probable Techniker oder nur brave Handwerker vermutet. Nur mit dem vollen geistigen Einsatz konnte der damals Filmschaffende die Aufgabe bewältigen, die ihm jedes neue Werk stellte.“*¹⁸⁴

¹⁸³Deutsche Kinetmathek e.V., S. 7.

¹⁸⁴Belach/Bock, S. 20.

6 Literaturverzeichnis

Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. - Stuttgart: Reclam, 1998.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

Belach, Helga und Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Praver und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg. München: edition text + kritik, 1995.

Borgelt, Hans: Die UFA – ein Traum. Hundert Jahre deutscher Film Ereignisse und Erlebnisse. - Berlin: Edition q Verlags-GmbH, 1993.

Brennike, Ilona und Hembus, Joe: Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930. - München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1983.

Brill, Olaf: Der Caligari-Komplex. - München: belleville Verlag Michael Farin, 2012.

Dahlke, Günther und Karl, Günter (Hrsg.): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer. - Berlin: Henschel Verlag, 1993.

Deutsche Kinemathek e.V. (Hrsg.): Caligari und Caligarismus. - Berlin: V. Magdalinski, 1970.

Eisner, H. Lotte: Die dämonische Leinwand. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. - Berlin: Vorwerk 8, 1999.

film-zeit: Werner Krauß. www.film-zeit.de/Person/17167/Werner-Krauß/Biographie/, Zugriff: 17.10.2014.

Fischer, Robert (Hrsg.): Das Cabinet des Dr. Caligari. Film-Texte. - Stuttgart: Focus Verlagsgemeinschaft, 1985.

Hempel, Rolf: Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera. - Berlin: Henschelverlag, 1968.

Jung, Uli und Schatzberg, Walter: Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. - München: K.G. Saur Verlag, 1992.

Jung, Uli und Schatzberg, Walter: Der Caligari Regisseur Robert Wiene.- Berlin: Henschel Verlag, 1995.

Kasten, Jürgen: Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches. - Wien: Hora Verlag, 1990.

Katholisches Institut für Medieninformation (Hrsg.): Caligaris Erben. Der Katalog zum Thema „Psychiatrie im Film“. - Bonn: Psychiatrie-Verlag, 1994.

Koebner, Thomas (Hrsg.): Diesseits der „Dämonischen Leinwand“. - München: edition text + kritik, 2003.

Korte, Helmut (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

Krause, M.: Conrad Veidt. <http://www.conradveidt.de> Zugriff: 23.11.2014.

Krauß, Werner: Das Schauspiel meines Lebens. - Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1958.

LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI. Regie: Robert Wiene. Drehbuch: Carl Mayer. Hans Janowitz. D: Decla, 1919. Fassung: DVD Films sans Frontières/Collection du Siècle, o.A.. 73'.

Mehanovic, Lejla: Das Drehbuchexperiment von Carl Mayer. - Wien: Dipl.Arb., 2008.

Omasta, Michael/Mayr, Brigitte/Cargnelli, Christian (Hrsg.): Carl Mayer. Scenar[t]ist. Ein Script von ihm war schon ein Film. - Wien: Synema, 2003.

Patalas, Enno (Hrsg.): Licht aus Berlin. - Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 2003.

Prawer, Siegbert Salomon: Caligari's Children. The Film as Tale of Terror. - Oxford: Oxford University Press, 1980.

Robinson, David: Das Cabinet des Dr. Caligari. - London: British Film Institute, 1997.

Schaudig, Michael (Hrsg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. - München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, 1996.

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. - München: dtv, 1999.

7 Bildnachweis

Abb1: Werbemotiv, Grafik von Erich Ludwig Stahl und Otto Arpke in Brill, Olaf: Der Caligari-Komplex. - München: belleville Verlag Michael Farin, 2012, S. 71.

Abb2 bis Abb12: Screenshots aus LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI. Regie: Robert Wiene. Drehbuch: Carl Mayer. Hans Janowitz. D: Decla, 1919. Fassung: DVD Films sans Frontières/Collection du Siècle, o.A.. 73'.

8 Appendix

8.1 Abstract

Die Diplomarbeit geht der Frage nach der Rolle des Drehbuchs im deutschen Stummfilm nach und stellt dazu exemplarisch einen Vergleich zwischen Drehbuch und Film zu dem im Jahr 1919 gedrehten Schlüsselwerk der Weimarer Republik *Das Cabinet des Dr. Caligari* dar. Mit seinem expressionistischen Dekor erlangte der Film nationale und internationale Anerkennung. Erst nach dem Fund des Drehbuchs 1976 konnte ein objektiver Vergleich vorgenommen und Thesen sowie Kritiken widerlegt werden. Es stellt sich die Frage, inwieweit die Drehbuchautoren dem Erfolg des Films vorgearbeitet haben. Ein Blick auf die Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Filmproduktion zeigt das Innovative im Drehbuch und Film.

Für die Analyse war es notwendig, die entsprechenden Quellen kritisch zu untersuchen und maßgebliche Änderungen durch verschiedene Beteiligte im Filmherstellungsprozess hervorzuheben und den populären Legenden rund um die Produktion entgegenzutreten.

Welchen Anteil zum Erfolg nun jeder einzelne Filmbeteiligte beigetragen hat, konnte nicht im Detail geklärt werden. Zu viele widersprüchliche Texte und Anekdoten finden sich. Festzuhalten ist, dass das Drehbuch als zentrale Rolle im Filmherstellungsprozess spielt, dessen Abänderungen in *Das Cabinet des Dr. Caligari* nicht zum Nachteil geschahen. Die abweichende Rahmenhandlung und deren offene Struktur können als die größte Abweichung von der Vorlage gewertet werden. Wer jene Idee lieferte, lässt sich nicht klären, jedoch liegt diese Abänderung letztlich im Verantwortungsbereich der Regie. Schließlich aber stellt das Endprodukt in erster Linie eine Teamarbeit dar, in der sich die Filmschaffenden in fast allen Bereichen gegenseitig beeinflussten.

8.2 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Sunny Tesch
Geburtsort:	St. Pölten/Österreich

Bildungsweg

2004-2014:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
2006-2009:	Rechtswissenschaften Universität Wien
2004-2009:	Betriebswirtschaft Universität Wien
2001-2004:	Externistenmatura Wien
1987-1988:	Handelsschule St. Pölten
1983-1987:	Hauptschule Innermanzing
1979-1983:	Volksschule Stössing

Studienschwerpunkt:	Betriebswirtschaft
---------------------	--------------------

Berufserfahrung

2013-dato	Mitarbeit Kulturabteilung Stadtgemeinde Leonding
-----------	---