

# 15. internationales forum des jungen films berlin 1985

# 1

35. internationale  
filmfestspiele berlin

## DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Land Deutschland 1919  
Produktion Decla-Film-Ges. Holz & Co.  
Uraufführung 27.2.1920, Marmorhaus Berlin

Regie Robert Wiene  
Buch Carl Mayer, Hans Janowitz

Kamera Willy Hameister  
Bauten Hermann Warm, Walter Reimann,  
Walter Röhrig  
Kostüme Walter Reimann  
Produktionsleitung Rudolf Meinert  
Ateliers Lixie-Atelier, Berlin-Weißensee

Darsteller: Werner Krauß (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Lil Dagover (Jane), Friedrich Féher (Francis), sowie Hans Heinz v. Twardowski, Rudolf Lettinger, Ludwig Rex, Elsa Wagner, Henri Peters-Arnolds, Hans Lanser-Ludloff

Musik: Originalfragmente und Kinokompositionen von Giuseppe Becce, bearbeitet von Lothar Prox (Dramaturgie) und Emil Gerhardt (Arrangements und Teilkompositionen).  
Ausführung: Kammerorchester der Jungen Deutschen Philharmonie. Leitung: Mark Andreas

Format zur Vorführung gelangt eine Farbkopie mit den originalen 'Virage'-Farbtönen, 1 : 1.33  
Länge 1492 m (vorliegende Fassung)  
ca. 75 Min. (bei 18 Bildern pro sec)

### Inhalt

Ein kleines norddeutsches Städtchen, verwittert, winklig und schon wie eine Legende geworden. Mit dem starren Mechanismus von Uhren läuft das Leben ab, pulst aus von der gewichtigen Stadt-schreiberei, pulst zurück von der Peripherie wohlhabender Patrizierhäuser, durch kleine Handwerkerhütten – zurück zur Wohlöblichkeit des Stadthauses. Da schreit es nachts auf: Mord! Da rinnt es durch die verhutzelten Straßen: Mord! Wie ein sinnlos drohendes Phantom in dieser respektablen sauberen Welt, düster und blutig: Mord! Ein Stich mit einem langen, dünnen Instrument, blitzschnell in die Halsschlagader gebohrt – sehen Sie! wenig Blut, eine kleine Öffnung.

Wie Blutgerinsel verdichtet sich das Gemurmel. Ein Mund voll frischer Luft, draußen vor der Stadt, auf dem Jahrmarkt, wo verbogene Architekturen die Luft zerreißen, in schräger Fläche sich ein Karussell dreht, unheimlich, windgebaucht eine Bude: das Kabinett des Dr. Caligari. Gebückt, von weitem Radmantel umflossen, durch dunklen Zylinder erhöht, die stechenden, abgründigen Augen entgegenkommend verhangen, steht der alte Caligari und verheißt die Wunder seines Somnambulen. In geheimnisvollen Schlaf versunken, ein schlankes, weitäugiges, schwarzes Phantom, in eng anliegendem Trikot in eine schmale Kiste gezwängt, richtet sich

Cesare wie vom Magnet angezogen auf, und aus dem Munde fallen schwer und umnebelt Worte des Traums, Worte aus der Ferne, Worte der Zukunft. Von zwei Freunden, die das gleiche anmutige Mädel lieben, hört der eine auf seine Frage, daß er in vierundzwanzig Stunden sterben wird. Hohnlachen, aus dem Bangigkeit quillt, Überlegenheit, die schon zerbricht, ist die Antwort. Und am nächsten Morgen liegt der Jüngling blaß auf seinem Bett, verblutet, ein spitzes Löchelchen an der Halsschlagader.

Und das sanfte Mädel verschwindet, geraubt von einem dunklen Phantom, über dürre, hochragende Mauern verschleppt, an spitzen, abfallenden Dächern vorbei. Mord ist überall. Mord glänzt aus fiebrigen, weit offenen Augen. Mord fegt seinen dunklen, purpurnen Mantel über die Dächer der kleinen Stadt.

Nur einer, der Freund, ahnt tief im Herzen etwas von der Blutgier des schwarzen Phantoms, von dem Bluttausch des alten, weißhaarigen, undurchdringlich lächelnden Caligari. Und nachts, während alle wissen, Blutgier ist los, schleicht er zu der Kiste, die den Dämon verschließt. Halb schlafend scheinbar, sphinxgleich, sitzt der alte Caligari daneben. Der Freund öffnet die Kiste: die wunden, gespenstischen Augen geschlossen, ruht Cesare in dem hölzernen Gefängnis.

Und da, heranrollend ein Gewoge, ein Schreien: Mord! Mord! und der Mörder ist da, der Mörder ist gepackt: das dunkle Gespenst aus der Bude des Doktor Caligari. Betäubt stürzt der Freund auf die Kiste zu, reißt das Phantom empor – eine dürre, leblose, fade Puppe! Wo ist Caligari? Die Welt kreist, Häuser neigen sich, die Wolken hängen auf der Erde, Bäume schlagen flammgleich zum Himmel: wo ist Caligari?

Ein großes, steinernes Haus! Dort ist Caligari! Wie Blitze zucken Spruchbänder über den Horizont: Caligari! Caligari! Rausch ist das Karussell der Stadt, Rausch ist Mord und Blut, tobendes Gekeise die Menschheit mit hohen Hüten und flatternden Mänteln – ein schwarzer, dunkler Punkt – Caligari – da ist er, von Menschen umgeben – Caligari – von Menschen ahnungslos betreut – und als der Freund zu sich kommt, ist die Zwangsjacke um ihn gezogen. Sachlich, nicht ohne Güte, neigt sich der Professor über ihn, im altväterlichen Gehrock, den Gelehrtenkopf ernst gebeugt. Assistenzärzte um ihn. Das Irrenhaus.

Sein Gesicht trägt die Züge des Doktor Caligari.

... Diese ganz im Dunkel der Seele spielende Handlung wird durch das expressionistische Mittel im Film greifbar. Um ihn reibungslos in die Aufnahmefähigkeit des Publikums einzuordnen, erklärte man ihn in einer Rahmenhandlung als Wahngelbte eines Irren. Es ist geschickt gemacht und stört darum nicht.

Eine Spur von Dichtung ist in dem Film. Dieser Doktor Caligari erfüllt Träume E.T.A. Hoffmanns; er ist der Geheimnisvolle ohne Heimat und Ziel, der immer da ist und den Menschen die Elixire des Teufels kredenzt. Ein Dämon ohne Gewolltheit, in jeder Gebärde etwas ungreifbar Schillerndes, in jeder Verbeugung noch ein Schielen nach dem Gift, das in der Rocktasche oberflächlich schlummert. Und in dem gespenstischen Phantom ist reines Tierertum sinnlich, die nachtwanderliche Sicherheit des Mondsüchtigen, das Jenseits aller Kulturbegriffe: nur Hand, nur Tat, nur Stoß. Robert Wiene, der Regisseur sucht die Figuren dem kompositorischen Rahmen geistig anzupassen: Gestalten ohne Psychologie, Handelnde ohne nachfühlbare Motive, Menschen, die einfach bewegte Kräfte sind, ohne daß ihr Räderwerk im Gehirn sichtbar wird.

Wienes Führung tönt die Härten des Zwiespalts ab, er findet malerische Übergänge, balanciert mit dem Stimmungsgelbst der Szenen. Auf diesen Stimmungsgelbst hin gestalten die Maler. Die dekorativen Effekte des Expressionismus sind mit großer Sicherheit erfüllt. Die Architektur scheint sich aus einer schöpferischen Konzeption

aufzubauen, Licht ist aufgemalt, geheimnisvolle Ornamente betonen den Charakter, wie Applikationen von Fremdkörpern auf Gemälden. Straßen krümmen sich, fallen scheinbar aufeinander, die Dumpfheit, Enge, das Verwittern der kleinen Stadt ist auf dem Nerv getroffen. Bäume sind ein phantastisch strebendes Gestrüpp, kahl, gespenstisch, den Bildraum auf eine frierende Art in Stücke zerfetzend. Wie Fremdkörper erfüllen kleine Vorbauten den Raum, schiefwinklige Treppen stöhnen unter der Benutzung, Kräfte beleben die Türen, die eigentlich hohle, gierige Öffnungen sind. Der Urweltcharakter alles Geräts und aller Behelfe ist erwacht: zeitlos gestaltet in mathematischen Formen.

Aber der wesentliche Stimmungsgehalt dieser stürzenden Flächen und aufreizenden Linien fließt aus dem Licht her, das kunstvoll Hell und Dunkel scheidet, das, aufgemalt, die Flächen bewegt und ihre Neigung unterstreicht. Einer der Architekten, Warm, hat erklärt: „Das Filmbild muß Graphik werden.“ Diese Tendenz gibt der Architektur ihre innere Lebendigkeit.

DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI fand für den Expressionismus im Film einen wirksamen Stil. Und so trat dieses finstere Gespenst einen Lauf um die Erde an, der überall Erstaunen, Erfassen der neuen Möglichkeit und Erfolg brachte.

Rudolf Kurtz, in: Expressionismus und Film, Berlin 1926, Reprint 1965

CALIGARI zeigt die Seele am Werk. Auf welche Abenteuer läßt sich die revolutionierte Seele ein? Die erzählerischen und bildlichen Elemente des Films drängen zwei einander entgegengesetzten Polen zu. Der eine mag 'Autorität' genannt werden oder deutlicher: 'Tyrannei'. Das Thema der Tyrannei, von dem die Autoren wie besessen waren, zieht sich vom Anfang bis zum Ende durch den Film. Drehstühle von unglaublicher Höhe versinnbildlichen die Überlegenheit der städtischen Beamten, die sich auf ihnen hin- und herdrehen; und nicht anders zeugt die gigantische Stuhllehne in Alans Dachstube von der Gegenwart unsichtbarer Mächte, die ihn in ihrer Gewalt haben, Treppen verstärken die Wirkung des Mobiliars: so führen zahlreiche Stufen zur Polizeiwache hinan; und in der Irrenanstalt selbst sind nicht weniger als drei parallele Treppenfluchten aufgebaut, um Dr. Caligaris Stellung an der Spitze der Hierarchie zu kennzeichnen. (...)

Caligari ist insofern eine sehr spezifische Vorahnung, als er Hypnose anwendet, um sich sein Werkzeug zu Willen zu machen, ein Verfahren, das sowohl seinem Inhalt wie seinem Zweck nach auf jene Manipulation der Seelen vordeutet, die Hitler als erster im Riesenmaßstab praktizieren sollte. Obwohl zur Zeit des Caligari das Motiv des Meisterhypnotiseurs nicht unbekannt auf der Leinwand war – es spielte eine entscheidende Rolle im amerikanischen Film *Trilby*, der in Berlin während des Krieges gezeigt wurde (1917) –, so bestimmte doch nichts in ihrer Umwelt die beiden Autoren dazu, es so nachdrücklich herauszuarbeiten. Sie müssen von einem jener dunklen Impulse getrieben worden sein, die ihren Ursprung in den sich langsam bewegenden Grundschichten des Volkslebens haben und darum manchmal echte Visionen hervorbringen.

Man sollte erwarten, daß der dem Pol der Tyrannei entgegengesetzte Pol der der Freiheit wäre; denn es war zweifellos ihre Freiheitsliebe, die Janowitz und Mayer dazu bewog, die Natur des Tyrannentums zu durchdringen. Dieser Gegenpol ist nun in Wirklichkeit der Sammelpunkt von Elementen, die sich auf den Jahrmärkte beziehen, den Jahrmärkte mit seinen Zeltreihen, seinem Menschengewimmel und seinen verschiedenartigen Sensationen.

Mag es Absicht sein oder nicht, CALIGARI legt eine Seele bloß, die zwischen Tyrannei und Chaos hin und her gezerrt wird. Sie ist in einer verzweifelten Lage, denn auf ihrer Flucht vor der Tyrannei gerät sie unausweichlich in einen Zustand äußerster Verwirrung. Es ist daher nur folgerichtig, daß der Film eine alles durchdringende Atmosphäre des Grauens verbreitet. Wie die Naziwelt, so quillt die des CALIGARI von unheilvollen Vorzeichen, Terrorakten und Ausbrüchen der Panik über. Die Gleichsetzung von Grauen und Hoffnungslosigkeit erreicht ihren Höhepunkt in der Schlußepisode, die das normale Alltagsleben wiederherzustellen sucht. Abgesehen von der zweideutigen Figur des Direktors und

den etwas schattenhaften Ärzten und Wärtern, macht sich die Rückkehr zur Normalität dadurch bemerkbar, daß man die Menge der Irren in ihrer wunderlichen Umgebung auf und ab wandeln sieht. Das Normale als Irrenhaus: die Vereitelung aller Hoffnungen könnte nicht drastischer dargestellt werden. Und in diesem Film sowohl wie im *Homunculus* des Jahres 1916 sind Sadismus und Zerstörungslust an der Tagesordnung. Das wiederholte Vorkommen solcher Züge auf der Leinwand zeugt von der Rolle, die sie damals in der Kollektivseele spielten.

Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/M. 1979

Der Film spielt – endlich! endlich! – in einer völlig unwirklichen Traumwelt, und hier ist ohne Rest gelöst, was seinerzeit bei der Inszenierung der 'Wupper' im Deutschen Theater erstrebt wurde und nicht ganz erreicht werden konnte. Wenn man nun noch die Schauspieler in weniger reale Kostüme steckte – wo gibt es in diesen schiefen, verqueren, hingehauenen Häusern solche soliden Kragen? – dann wäre alles gut ... Aber nun laßt mich loben. Ein Wahnsinniger erzählt einem Kollegen der gleichen Fakultät sein Schicksal. Das Ganze unheimlich aufgebaut, verwischt, aber nicht ganz vom Raisonnement befreit. Fast jedes Bild ist gelungen: namentlich jene kleine Stadt auf dem Berge (alle Szenerien sind gemalt, nichts spielt vor wirklichen Dingen), ein Platz mit Karussells, merkwürdige Zimmer, entzückend stilisierte Amtsräume, in denen Hoffmannsche Beamte auf spitzen Stühlen sitzen und regieren. Verzackt die Gebärden, verzwickelt Licht und Schattenspiel an den Wänden ...

Ein Mord wird sichtbar – als Schattenspiel an einer grauen Wand. Und zeigt wieder, wie das Geahnte schrecklicher ist als alles Gezeigte. Mit unserer Phantasie kann kein Kino mit. Und daß in diesem Film, von einer geraubten Frau, ein Schrei ertönt, den man hört, wirklich hört (wenn man Ohren hat!) – das soll ihm unvergessen sein.

Kurt Tucholsky in: Die Weltbühne, Berlin, Jg. 16, Bd. 1, 1920, S. 347 f. Zitiert nach: 'Hätte ich das Kino', Marbach 1976, S. 359 f.

## DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Rekonstruktion der farbigen Originalfassung durch das Bundesarchiv – Filmarchiv

CALIGARI in Farbe? Eine Vorstellung, die zunächst befremdet. Wir sind gewöhnt, uns den expressionistischen deutschen Stummfilm schwarzweiß zu denken. 'Das Filmbild muß Graphik werden!' Ja, wie anders als schwarzweiß soll man sich die von Warm, Reimann und Röhrig in die bizarren Kulissen gemalten, die in die Gesichter von Caligari und Cesare geschminkten scharfen Lichter und Schatten vorstellen? Oder die Arabesken der Körper in expressiver Pantomime? Auch in den zeitgenössischen Rezensionen steht ja nichts von Farbe, in Herbert Iherings CALIGARI-Besprechung im 'Börsen-Kurier' etwa oder der von Kurt Tucholsky in der 'Weltbühne'. Nun, sehr einfach, weil bis zur Mitte der 20er Jahre eine Schwarzweißkopie im Kino die Ausnahme, eine viragierte, das heißt farbige Kopie dagegen die Regel war, die man nicht für sonderlich erwähnenswert hielt.

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. Sehr selten kombinierte man Färbung und Tonung (auch 'doppelte Virage') und erhielt dann ein einfarbiges Bild auf andersfarbigem Grund. (Die vor allem in Frankreich gebräuchliche Hand-, später Schablonenkolorierung braucht hier nicht näher beschrieben zu werden, da sie in deutschen Filmen kaum Verwendung fand.)

Die Viragierung diente als ein Gestaltungsmittel, mit dem sich die Stimmungswerte von Schwarzweißszenen verstärken ließen; Feuer-

stellen und Brände erschienen also folgerichtig in Rottönen, Nachtscenen in Blau oder Blaugrün, Schlafzimmer und Boudoir der Dame in Rosé, um nur einige Beispiele zu nennen. Doch auch als dramaturgische Verständnishilfe für den Zuschauer wurde die Viragierung verwendet. Das Springen der Handlung zwischen verschiedenen Schauplätzen, zum Beispiel zwischen einem Arbeitszimmer des Hausherrn in Sepia und einem Salon des Hausfreundes in Gelborange, war wegen der unterschiedlichen Viragierung leichter nachvollziehbar.

Leider blieben viragierte Originalkopien der Stummfilmzeit nur unter besonders günstigen Umständen erhalten, da sie auf sich selbst zersetzendem, extrem feuergefährlichem Nitrofilmmaterial gezogen waren. Archive und Sammlungen bewahrten daher meist nur die auf Sicherheitsfilm umkopierten Schwarzweißfassungen auf, weil ihnen die Anfertigung von Farbkopien technisch nicht möglich oder unerschwinglich war. So hätte Lotte Eisner in ihrer 'Dämonischen Leinwand' auch etwas über die Virage – als künstlerisches Mittel – schreiben können, wenn ihr der deutsche Stummfilm nicht eben nur schwarzweiß – durch die später gezogenen Kopien in der Cinémathèque Française – bekannt gewesen wäre.

Im Oktober 1977 erfuhr das Bundesarchiv erstmals, daß zu dem im National Film Archive des British Film Institute, London, vorliegenden CALIGARI-Material auch eine viragierte Nitrokopie gehörte. Im August 1979 ergab sich außerdem aus einer Korrespondenz mit dem Filmarchiv von Cine Arte de SODRE (Servicio Oficial de Difusion Radio Electrica) in Montevideo, daß dort ebenfalls eine viragierte Nitrokopie des CALIGARI existierte, die der Dichter und Filmsammler Fernando Pereda mit anderen Kopien gestiftet hatte. Ein Ausleihen dieser Kopie nach Koblenz zur Umkopierung stieß auf Schwierigkeiten. Bald darauf gelang es der Gesellschaft zur Förderung einer Cinemathek e.V. in Düsseldorf, in unmittelbarem Kontakt mit dem Sammler Pereda über den Erwerb einer weiteren viragierten CALIGARI-Kopie zu verhandeln, die dieser zu seiner privaten Verfügung behalten hatte. Mit Hilfe einer im Herbst 1980 erfolgten Stiftung der Stadt-Sparkasse Düsseldorf wurde der Ankauf möglich. Im Dezember 1981 traf die Kopie im Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf ein und wurde im Februar 1982 dem Bundesarchiv zugänglich gemacht. Als im Mai 1982 auch die viragierte Kopie aus London vorlag, konnten die Rekonstruktionsarbeiten beginnen.

Die 'amerikanische' Kopie aus Montevideo erwies sich zwar als nicht vollständig (nur ca. 1240 m Länge), stark geschrumpft und wegen extrem beschädigter Perforation nicht mehr kopierfähig, war jedoch als Vorlage für die Farbgebung von unschätzbarem Wert. Die Bildteile der Kopie, offensichtlich in der ersten Hälfte der 20er Jahre in Deutschland gezogen und viragiert, trugen keine Randbeschriftung eines Rohfilmherstellers und wiesen drei unterschiedliche Färbungen auf: Braungelb als vorherrschende Färbung, sowohl für Außen- wie Innenaufnahmen, Blaugrün (in mehreren Varianten) für alle nächtlichen Exterieurs und für die Nachtinterieurs ohne Lampenlicht, schließlich Bläßrosa für den Salon Janes und ihres Vaters (drei Szenen) in der Filmtradition der Rosé-Färbung von Innenräumen für die Dame.

Zwei weitere Sequenzen fielen aus dem Rahmen. Der Anfang der Rahmenhandlung, Franzis' Erzählung im Garten der Irrenanstalt bis zum Beginn der Rückblende, war ebenso wie Franzis' Mitteilung von Alans Ermordung gegenüber Jane 'zweifärbig' gehalten, in einer Kombination von Tonung und Färbung. Das blaugetonte Bild stand auf einem braungelb gefärbten Grund. Dramaturgisch zwingend einsichtig war diese Abweichung von der sonstigen Farbgebung allerdings nicht. – Die beiden auf den Filmkulissen angebrachten Inschriften waren in englisch: 'mord at Holstenwall 50 £' und 'insane – asylum', ein Indiz dafür, daß man offensichtlich schon während der Dreharbeiten an eine englische Exportfassung gedacht hatte. Die nachträglich einkopierten Buchstabenschlangen, mit denen der Anstaltsdirektor bei seiner Identifizierung mit Dr. Caligari kämpft, enthielt die amerikanische Kopie ebenfalls in englisch: 'Be Caligari!!'.

Die 'englische' Kopie aus London zeigte sich mit 1423 m Länge als vollständiger und bestach durch ihren ausgezeichneten Erhaltungszustand. Sie ist mit einiger Sicherheit in Deutschland ge-

zogen und viragiert worden, vermutlich Mitte der 20er Jahre. Die 'AGFA'-Randbeschriftung der Kopie in größeren, weiter auseinanderstehenden Buchstaben läßt sich zum Beispiel für 1926 – vielleicht auch schon früher – nachweisen. – Bei der Viragierung der Bildteile waren lediglich zwei Färbungen verwendet worden: ein blasses Braungelb als Grundfärbung für Innen- und Außenaufnahmen sowie ein blasses Blaugrün (möglicherweise durch Auswaschen verändert) für alle nächtlichen Exterieurs und die Nachtinterieurs ohne Lampenlicht. Eine Bläßrosa-Färbung sowie eine Kombination von Färbung und Tonung wie in der amerikanischen Kopie fehlten völlig. – Von den beiden Kulisseninschriften war im übrigen eine in deutsch ('Mord in Holstenwall 1000 MK') und eine in englisch ('Insane – asylum') enthalten. Die einkopierten Buchstabenschlangen lauteten wie in der amerikanischen Kopie 'Be Caligari!!'.

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 darüber hinaus noch eine 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.

Ein besonderes Problem stellte die Rekonstruktion der originalen deutschen Vorspann- und Zwischentitel dar. Die amerikanische Kopie enthielt Druckschrifttitel in spanisch, meist auf teils expressionistisch, teils naturalistisch gezeichnetem Hintergrund. Schreibfehler wie 'Warner Krauss' oder 'Conrad Weidt' deuteten darauf, daß die spanischen Titel nicht in Deutschland, sondern in Südamerika gefertigt worden waren, wahrscheinlich vom Verleiher 'Corporation Americana de Peliculas', der den Film unter dem Titel EL GABINETE DEL DR. CALEGARI vertrieb. Alle Titel trugen Randbeschriftungen der Rohfilmhersteller, meist EASTMAN KODAK, sonst AGFA (in kleineren, eng zusammenstehenden Großbuchstaben, wie zum Beispiel für 1922 in Kopien des Bundesarchivs nachweisbar), in je einem Fall auch FERRANIA und P. (Pathé) C.

Die englische Kopie THE CABINET OF DR. CALIGARI wies Titel in englisch in einer gezeichneten expressionistischen Schrift mit neutralem Grund auf. Die Titel dürften mit einiger Sicherheit in Deutschland entstanden sein; alle Eigennamen der Stabangaben waren korrekt wiedergegeben. Auch fand sich durchweg die gleiche 'AGFA'-Randbeschriftung (in größeren, weiteren Buchstaben) wie bei den Bildteilen. Lediglich zwei Vorspanntitel und drei Inserts waren auf EASTMAN KODAK bzw. auf PATHÉ-Material kopiert. Allerdings hatte man in der englischen Fassung den Namen Jane in Lida geändert und den Direktor der Irrenanstalt als 'Dr. Sonnow' eingeführt.

Glücklicherweise brauchte nach den deutschen Originaltiteln nicht gesucht zu werden. Zu den wertvollsten Filmmaterialien der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, gehört auch eine 16-mm-Schwarzweißkopie des CALIGARI, die die sonst nirgendwo erhaltenen Originaltitel enthält.

Sie sind in expressionistisch gezeichneten Buchstaben mit entsprechender Hintergrundgraphik gehalten. Bereits 1970 hatte die Kinemathek die aus der Kopie herausfotografierten Titel in der Veröffentlichung 'Caligari und Caligarismus' abgedruckt. Auf der 'Optischen Bank' (Typ Oxberry) des Bundesarchivs wurden sämtliche Titel der 16-mm-Kopie 'aufgeblasen', das heißt auf ein 35-mm-Negativ kopiert. Aus Standtiteln konnte dabei jeweils das beste Einzelfeld 'optisch verlängert', also ausgefahren werden. Bei den Rolltiteln war dies nicht möglich; ein gewisser unruhiger Bildstand mußte bei ihnen in Kauf genommen werden. Auch alle Textinserts wie die beiden Extrablätter, Caligaris Visitenkarte und Tagebuchseiten sowie der Foliant 'Somnambulismus', ferner die Kulisseninschrift 'Irrenanstalt' und die einkopierten Buchstabenschlangen 'Du mußt Caligari werden' waren allein in der 16-mm-Kopie in

der ursprünglichen Form überliefert und wurden zusammen mit zwei Bildszenen des 6. Aktes ebenfalls herauskopiert. In 35-mm-betragten alle Vergrößerungen aus der 16-mm-Kopie insgesamt 436 m. Außerdem wurden drei kurze Bildeinstellungen von zusammen 22 m Länge, die in allen anderen Kopien fehlten, einer 35-mm-Schwarzweiß-Sicherheitsfilmkopie des Filmmuseums im Münchner Stadtmuseum entnommen.

Für die Farbgebung der Titel gab es allerdings keine authentische Vorlage. Zu entscheiden war, ob man sich an die grügefärbten englischen Titel der Londoner Kopie oder an die blau (mit starken Schwankungen) getonten spanischen Titel der amerikanischen Kopie anlehnen sollte. Das Bundesarchiv entschied sich für die ältere amerikanische Kopie und für die 'lectio difficilior': Blaue Titel finden sich in deutschen Kopien aus der Zeit um 1920 wesentlich seltener als grüne. Noch seltener war eine Tönung von Titeln, da man die einfachere Färbung bevorzugte.

Vor der Belichtung des Farbnegativs wurden gemeinsam mit dem Kopierwerksleiter der Firma Taunus Film, Wiesbaden, die anschließend das Negativ entwickelte, in einem Lichtprotokoll Szene für Szene die Farbwerte entsprechend der amerikanischen Kopie festgelegt. Die Belichtung des Gevacolor-Negativs Typ 682 erfolgte auf der Optischen Bank des Bundesarchivs. Dabei wurden alle Ausgangsmaterialien mit Naßfenster kopiert. Der Film ist bei diesem Verfahren im Augenblick des Durchlaufs durch das Kopierfenster auf beiden Seiten gleichmäßig mit einer Flüssigkeit (75 % Chlorothene, 25 % Perchloräthylen) bedeckt, die von Kratzern, Schrammen und Laufstreifen herrührende Vertiefungen ausfüllt und damit eine Lichtbrechung an den Kanten der Vertiefungen verhindert. Auf dem belichteten neuen Material sind solche Beschädigungen dann nicht mehr wiedergegeben, sondern verschwunden.

Vom entwickelten Farbnegativ wurde im Taunus-Kopierwerk zunächst eine Farb-Nullkopie gezogen, die noch nicht völlig befriedigte. Das Blau der Szenen in Janes Salon war zu einem Brauntönen geworden, die Titel zeigten noch alle zufällige Blau-Varianten der Vorlage. In der anschließend gefahrenen Korrekturkopie konnten diese Mängel dann behoben werden.

Problematisch blieb bis zuletzt die Wiedergabe der beiden Szenen mit kombinierter braungelber Färbung und blauer Tönung. Mit Hilfe des additiven Lampenhauses der Optischen Bank ließ sich diese Farbgebung nicht reproduzieren. Beide Szenen mußten daher in Schwarzweiß umkopiert und nachträglich farblich bearbeitet werden. Im Labor des Bundesarchivs führten Schalenversuche mit Rezepturen der Firma Tetenal, Hamburg, dann nach Angaben von J.M. Eder (1948) zu keinem brauchbaren Resultat. Erst chemische Bäder nach F. Paul Liesegang 'Handbuch der praktischen Kinematographie' (Düsseldorf 1912) ergaben eine Farbwirkung, die von der der Vorlage nicht zu unterscheiden war. Entsprechend den Schalenproben wurden in der Wässerungsmaschine des Bundesarchivs, einer ehemaligen Arri-Entwicklungsmaschine, 250-Liter-Bäder angesetzt und die erforderliche Färbung und Tönung vorgenommen. Die so behandelten Klammerteile fanden dann ihren Platz in der Farb-Korrekturkopie, die jetzt mit 1492 m Länge auch zugleich die vollständigste der bekannten CALIGARI-Fassungen darstellt.

Helmut Regel

### Spurensicherung: DAS CABINET DES DR. CALIGARI

6. Internationales Forum des Jungen Films 1976.

Lotte Eisner besucht Ulrich Gregor während des Festivals. Während sie auf die Rückkehr von U.G. im Büro wartet, sagt sie mit dem Ton des Bedauerns, daß sie wohl die letzte Person sei, die CALIGARI in Farbe gesehen habe. Ich war elektrisiert und alarmiert zugleich. Vor einigen Jahren war ich über CALIGARI im mündlichen Abitur geprüft worden. Der beisitzende Deutschlehrer, Herr Rockstroh — schon über 60 Jahre damals, griff unvermittelt in die Prüfung ein und fragte nach der Colorierung beim CALIGARI; Aus Aufregung über die Prüfung und aus sicherem (?) Sachverstand wies ich darauf hin, daß CALIGARI niemals eingefärbt gewesen sei ... Herr Rockstroh schwieg (wie ich heute weiß, aus Freundlichkeit) ... In der mündlichen Prüfung führte ich damals die 16-mm-Kopie der Stiftung Deutsche Kinemathek vor,

die die wunderschönen originalen Zwischentitel hat, die in der restaurierten Fassung wieder verwendet wurden.

Lotte Eisners Zeugnis über die Colorierung trieb mich geradezu, eine farbige Kopie zu suchen und zu finden. Alle Filmarchive und -historiker winkten ab. Wieder so eine Marotte von Heiner Roß, dem 'Buchhalter' des Forums.

1976 war ich mit Filmen des 'Forums' zu Gast in Caracas (Venezuela). Dort traf ich den Filmregisseur Mario Handler aus Montevideo (Uruguay), der dort Asyl gefunden hatte vor den Häschern der Militärdiktatur. Auch ihn fragte ich nach CALIGARI. Er wollte so viel über die dramaturgische Bedeutung der Einfärbung wissen! Er hatte eine farbige Kopie immer seinen Studenten in Montevideo gezeigt! Zwei Kopien hatte der Dichter und Filmsammler Fernando Pereda in den 20er Jahren gekauft, eine davon durften die Studenten wann immer sie wollten sehen ... DAS CABINET DES DR. CALIGARI war gefunden. Daß die Rückführung der Kopie noch viele Jahre dauerte, ist eine Geschichte für sich, die schließlich 1984 mit der Wiederaufführung in Düsseldorf ein Happy End fand — wie im Kino —.

Heiner Roß

### Anmerkungen zur CALIGARI-Vertonung

Von Lothar Prox

„Es erscheint immerhin denkbar, Filme mit vorhandener Musik so zu illustrieren, daß diese Musikbegleitung einer gewissen künstlerischen Wertung fähig wird.“

Hans Erdmann, 1927

Als DAS CABINET DES DR. CALIGARI — fast auf den Tag genau vor 65 Jahren — im Berliner Marmorhaus Premiere hatte (26.2.1920), spielte ein Salonorchester Stücke von Beethoven, Schubert, Rossini, Bellini, Donizetti und schließlich 'Frau Luna' von Paul Lincke. Der Kapellmeister: des eleganten 'Futuristentheaters' am Kurfürstendamm war ein Wiener namens Schimack. Erst tags zuvor hatte er die Gelegenheit bekommen, die Vorführkopie zu besichtigen. Künstlerische Taten waren somit nicht zu vollbringen. Schlimmer: der 'böse Geist der Filmmusik, Tempo prestissimo zubenannt' (H. Erdmann) verhinderte einen Publikumserfolg; denn Schimacks konventionelle 'Illustration' galt einem befremdlich unkonventionellen Film. Die Zuschauer reagierten auf diesen Widerspruch — wollen wir dem Chronisten glauben — 'mit eisigem Schweigen' (Bece). Erich Pommer, der Produzent, zog den Film zurück und startete ihn Wochen später im renommierten Mozartsaal. Zuständig für die Musik war nunmehr Giuseppe Becce (1877 - 1973), gebürtiger Italiener und Wahlberliner seit 1900, ein Pionier seines Fachs als Komponist/Illustrator und Dirigent, den Reichshauptstädtern damals wohlvertraut als 'Toscanini des Kientopps' (Hans Borgelt hat den hochbetagten, fast vergessenen Musiker wiederholt besucht und befragt. Seine Gesprächsergebnisse publizierte er in einer zwölfteiligen Artikelserie des Berliner Tagesspiegels in der Zeit vom 17. 11.68 bis zum 2.2.69). Becce konnte Pommer und die Mozartsaal-Direktoren davon überzeugen, daß eine Originalkomposition für CALIGARI die künstlerisch erstrebenswerteste Lösung sei. Er vollendete die Partitur nach vier Wochen und leitete die Einstudierung der Musik. Der Erfolg der 'Zweitpremiere' soll beträchtlich gewesen sein und war gewiß durch Becces Leistung mitbestimmt. Der Komponist resümierte 1970 gegenüber einer italienischen Zeitung: „Ich konnte Wienes Film zu einem vollen Erfolg führen. Das war ein typisches Beispiel für den positiven oder negativen Einfluß der Musik auf das Schicksal eines Films.“

Laut Borgelt begleiteten die CALIGARI-Noten den Film ins Ausland, „wo er seine Weltkarriere machte“. Es ist aber gar nicht bekannt, ob die Originalmusik in anderen Städten aufgeführt worden ist. Zur amerikanischen Erstaufführung im New Yorker Filmpalast Capitol (April 1921) haben erwiesenermaßen Erno Rapée (Chefdirigent des Hauses) und Samuel L. Rothapfel (Kinozar 'Roxy') eine eigene 'Illustration' erarbeitet. Ihre Kompilation basierte auf Themen und Stücken von Schönberg, Debussy, Strawinsky, Prokofieff und Richard Strauss, die gelegentlich verfremdet und leitmotivisch miteinander verknüpft waren. Caligaris Motiv stammte

aus 'Till Eulenspiegel' (R. Strauss), während Cesares somnambule Existenz durch Takte aus Debussys 'Nachmittag eines Fauns' klanglichen Ausdruck erhielt. 'Roxy' gab vor, die makabre Wirkung des Films beträchtlich zu erhöhen, und pries das Ergebnis seiner Initiative als 'the most daring musical achievement in the history of the American motion picture theatre'. Die Premiere geriet jedoch zum flop.

Über Becces Partitur wissen wir weniger. Sie ist nicht auffindbar. Die späten Erklärungen des Komponisten bezeugten zwar ihre Existenz; suchen wir aber nach historischen Belegen, so wird das Werk zum Phantom. Hans Erdmanns Auflistung deutscher Filmkompositionen aus den zehner und frühen zwanziger Jahren in seinem Aufsatz 'Der künstlerische Spielfilm und seine Musik' (1926) läßt Becces CALIGARI-Musik unerwähnt, zitiert aber fünf andere 'Autorenillustrationen' des Kollegen aus der Zeit von 1913 - 1925. Ein erweitertes Verzeichnis findet sich in Erdmanns 'Allgemeinem Handbuch der Filmmusik' (1927), das in enger Zusammenarbeit mit Giuseppe Becce entstanden war. Wiederum kein Verweis auf CALIGARI. Völlig irritierend wirkt schließlich eine marginale Notiz auf der vierzehnten Seite der Gemeinschaftspublikation: „DAS KABINETT DES DR. CALIGARI, *Das Wachstfigurenkabinett, Der Student von Prag* (neue Fassung), *Die Wolgaschiffer, Faust, Hotel Stadt Lemberg* — um nur diese ersten Filme zu nennen — blieben ohne Musik". Zuvor bescheinigte der Text gerade diesen Werken einen 'höheren Grad der Musikfruchtbarkeit', die 'den Musiker eigentlich aktiv machen (würde).'

Hans Erdmann war ein anerkannter Filmmusikexperte. Hat er Becces CALIGARI-Musik nicht gekannt? Warum unterließ dann sein Co-Autor, die fehlenden Informationen zu ergänzen bzw. Falsches zu korrigieren? Sind Zweifel an der Rückschau des Neunzigjährigen erlaubt? Borgelt berichtet, Becce habe für CALIGARI eine kühne und moderne Tonsprache erdacht, 'eine nahezu atonale oder auch 'verrückte' Musik' wie sie nicht vorher im Kino zu hören war. Die erhaltenen Fragmente der Partitur (auf die der Komponist verwiesen hatte) belegen das schwerlich. Zwar wirkt ihre Faktur virtuos und zuweilen harmonisch avanciert, aber gewiß nicht atonal. Die Qualität der Musik, falls sie wirklich erklungen ist, dürfte eher in der kompositorischen Sorgfalt, in Becces plastischen Themen und in einer dramaturgisch richtigen Konzeption gelegen haben.

Wir bleiben im Bereich der Vermutungen. Immerhin bewahrt die Deutsche Kinemathek Berlin ein schriftliches Dokument aus dem Jahre 1957, das die historische Gültigkeit der CALIGARI-Partitur bezeugt:

#### BESTÄTIGUNG

Hierdurch bestätige ich dem Filmarchiv Gerhard Lamprecht, daß die Nummern aus meiner Kinotek

1. Lotta
2. Aiuto! Aiuto! (Zu Hilfe!)
3. Spettri (Gespenster)
4. Notte misteriosa

aus meiner Originalmusikillustration zu dem CALIGARI-Film stammen.

Sie können als typische Beispiele für meine Komposition zu diesem Film gelten. Erst nachträglich sind dann diese Nummern in meine Kinotek-Bände aufgenommen worden.

10. August 1957                      gez. Giuseppe Becce

Wiederum eine fehlerhafte Nachricht: das dritte Stück 'Spettri' ist in den sechs Doppelbänden der Kinotek — unter diesem Begriff veröffentlichte der Komponist zwischen 1919 - 1933 rund achtzig kurze Orchesterstücke eigener Erfindung für die Begleitung filmischer Aktionen und Stimmungen diverser Art — gar nicht vorhanden. Wohl aber findet es sich zusammen mit den anderen Titeln in der Kinoschallplattenserie 'Grammophon (Polydor)-Cinema', die in den 20er Jahren verbreitet war.

Die Finessen der Spurensuche wären Gegenstand einer Spezialstudie. Immerhin beeinflusste die widersprüchliche Überlieferung die aktuelle Entscheidung, für die rekonstruierte farbige CALIGARI-Kopie eine historisch orientierte Begleitmusik zu schaffen. Der Gedanke lag nahe, die von Becce als authentisch ausgewiesenen Teile der Originalmusik zum Ausgangs- und Schwerpunkt

einer 'Illustration' zu wählen und aus Gründen der Stileinheit mit weiteren Kinostücken des Komponisten zu verbinden. Einschlägiges Material fand sich in seinen Kinotek-Ausgaben (Verlag Schlesinger, 1919 ff.) und in der wenig bekannten 'De Profundis'-Suite (zwei Teile, Edition Bote & Bock, 1929), deren Klangcharakter eine bemerkenswerte Affinität zum CALIGARI-Stoff aufweist (was Titel wie 'Zwangsarbeit', 'Visionen eines Irren', 'Hoffnungslos', 'An verlassenem Gräbern vorbei', 'Folterung' u.a. bereits andeuten).

Die Aufgabe erschien reizvoll, nach dem Vorbild der früheren Praxis passende Musikstücke für die live-Begleitung eines Films zusammenzustellen. Kompilationen waren seit den zehner Jahren für die Kapellmeister größerer Kinohäuser die gängige Methode, um in kurzer Frist ein adäquates klingendes Programm für die Premiere vorzubereiten. Jetzt bestanden die (einst ersehnten) Konditionen eines kulturellen Auftrags mit der zeitlichen Kalkulation eines Jahres.

#### Arbeitsschritte:

- a. Auswahl und Systematisierung des Becce-Materials nach dramaturgischer Funktion, musikalischer Qualität und stilistischer Übereinstimmung.
- b. Studium des Drehbuchs und genaue Filmanalyse. Ermittlung filmischer Standardszenen unter Berücksichtigung möglicher leitmotivischer Wiederkehr musikalischer Komplexe.
- c. Anpassung der Originalfragmente an den Film. Berechnung der Synchronphasen durch kombiniertes Filmbetrachter-Synchronmetronom-Gerät.
- d. Kompilation des Ergänzungsmaterials nach dramaturgischer Eignung.
- e. Einrichtung von Übergängen, kurze Neukompositionen, Orchester-Arrangement und Partiturreinschrift (Komponisten-Auftrag).
- f. Abschrift und Vervielfältigung der Instrumentalstimmen (Komponisten-Auftrag).

Die Mitarbeit eines Arrangeurs und fernerhin eines Notenkopisten erwies sich als unumgänglich, da das Orchestermaterial für eine elfstimmige Besetzung einzurichten war und wegen wiederholter Verwendung im filmischen Kontext klanglich differenziert werden sollte. Der Kölner Komponist Emil Gerhardt erstellte die Partitur in monatelanger Tätigkeit, schuf durch geschickte Übergänge eine bruchlose Verbindung der ausgewählten Versatzstücke und gewann einen eigenschöpferischen Anteil an der Arbeit, indem er dort, wo Becces Kinotek-Fundus nicht ausreichte, Teilkompilationen hinzuerfand.

Als Initiator und Dramaturg des Projekts verfolgte ich eine künstlerische Lösung, die der historischen Forderung des Berliner Komponisten Heinz Tiessen Genüge tat: 'gesteigerte Einheitswirkung'. Das musikalische Ziel lautete nicht nur, eine satztechnisch und stilistisch homogene Tonsprache zu gewinnen, sondern auch, 'die inneren Formgesetze des Films aufzugreifen und auszudeuten' (K. Weill). Dieses Ideal der Stummfilmkunst wurde durch den Zwang, mit vorgegebenem Material zu arbeiten, erschwert. Um so wichtiger erschien mir die Aufgabe, aus der Analyse der Spielhandlung eine annähernde Konzeption zu gewinnen. Drei wesentliche Aspekte lassen sich mit der treffenden Kurzformel des amerikanischen Filmhistorikers Amos Vogel umreißen: DAS CABINET DES DR. CALIGARI ist eine metaphysische Konstruktion im Kleid eines melodramatischen Thrillers'.

Stichwort Thriller. Es sollte nicht Sinn der Musikbegleitung sein, dem Zuschauer in überkommener Hollywoodmanier die Spannung zu verleiden (Anti-Effekt der illustrierten Überdeutlichkeit). Vielmehr galt es, das Grundtempo des filmischen Vorgangs (etwa bei Alans Ermordung, Janes Entführung, Cesares Tod) in musikalische Formen zu bringen. Auf den dramatischen Stellenwert solcher Szenen hatte bereits Louis Delluc verwiesen. Er erkannte den spezifischen Rhythmus des Films, der stets den Aktenden zustrebt.

Stichwort Melodram. Zur opernhafte Anlage des Sujets gehört der abrupte Wechsel emotionaler Höhenlagen. Beispiel aus dem

zweiten Akt: Jahrmarktszelt. Alan erfährt sein Todesurteil (Schock); Marktplatz. Die Drohung ist fast vergessen, da löst ein Mordhinweis (Plakat) erneuten Schrecken aus; Jane tritt auf (Stimmungswechsel); Heimweg (schwärmerische Liebe); Nacht. Alan wird brutal erstochen (Ende des II. Akts). Diese Begebenheiten laufen in weniger als vier Minuten ab. Das Publikum von 1920 dürfte das schonungslose Spiel mit den Leidenschaften als herausfordernd empfunden haben. Heute sind die Rezeptionsdominanten eher durch virtuose Ton- und Bildgestaltung bestimmt. Da die beschriebenen Ereignisse durch eine effektarme Kamera vermittelt sind – der Apparat bleibt unbewegt, verharrt in mittlerem Abstand, die Blickwinkel sind konventionell –, hat die Musik die Aufgabe zu übernehmen, die Handlungs- und Stimmungskurve 'in Tempo und Dynamik, in ansteigender Energie und nachlassender Spannung' expressiv zu verdeutlichen (Tiessen). Andererseits sollte der Illustrator den inneren Höhepunkt der Szene erfassen, wenn die Bildwirkung eher spektakulär erscheint. Vierter Akt: Cesares gezückter Dolch entfällt der Mörderhand beim Anblick der schlafenden Jane ('die süße Talentlosigkeit' titulierte Herbert Ihering die junge Dagover in seiner Premierenkritik). Das Orchester 'durchbricht' die terroristische Absicht mit der Liebesmelodie aus dem zweiten Akt. Nicht nur an dieser Stelle bewährt sich Becces Musik als filmgerecht. Mit knapper Charakterisierung, grellen Agitatos und belkantohaftem Schmelz ist sie dem melodramatischen Gehalt des Films gewachsen.

Stichwort metaphysische Konstruktion. 'Keine rationale Exegese hat je, noch wird sie je dieses einzigartige Phänomen ausschöpfen' (P. Philippe über CALIGARI, 1965). Das Rätsel liegt bereits im Titel. Was bedeutet, wo befindet sich das Cabinet? Suchen wir es auf dem Jahrmarkt (Caligaris Schaubude oder Cesares Schrein?), in der Irrenanstalt (Arbeitsklausur des Direktors alias Caligari?), in ferner Vergangenheit (der wissenschaftliche Bericht aus Upsala 1726 trägt die Überschrift 'Das Cabinet des Dr. Caligari')? Möglicherweise überall, denn die Struktur der Geschichte ist verschachtelt und wiederholt sich auf verschiedenen Ebenen, von konkreten zu imaginären Bezügen wechselnd

Francis erzählt eine Begebenheit aus seiner Jugend (Rahmengeschichte), von seinen Recherchen über den ominösen Schausteller (Rückblende): Caligari öffnet sein Zelt der Sensationen, nachfolgend Cesares Schrein, mit hypnotischer Macht sodann den Mund des ewig Schlafenden. Wer ist der Absender der Todesbotschaft? Die Spur führt ins Irrenhaus, ins Kabinett des Direktors, der sich als Caligari entpuppt. Sein Tagebuch erzählt die Vorgeschichte des mörderischen Falls (Rückblende in der Rückblende). Caligari selbst ist Medium wie Cesare, eingeholt vom bösen Geist seines Vorgängers aus dem 18. Jahrhundert (der schwedische Foliant bietet eine Art dritter Rückblende). Dann entlarvt sich der Sachverhalt als Wahnidee eines Irren (Rahmengeschichte). Der Direktor verspricht, Francis zu heilen und beruft sich, schockierenderweise, auf 'jenen mystischen Caligari', den wir bereits als Phantasiegebilde verabschiedet hatten.

„Das Ergebnis ist, daß am Ende ein beunruhigender Verdacht bleibt – genährt von keinem anderen materiellen Beweis als unserem nunmehr chronischen Mißtrauen“ (Vogel). Die Musik vermag diese 'Subversion des Bewußtseins' mitzuvollziehen und betont ihrerseits die Ironie des Schlusses. Nach den versöhnlich klingenden Worten des Psychiaters „Nun kenne ich den Weg zu seiner Gesundung“ (Werner Kraus in Großaufnahme, Irisblende) moduliert Francis' 'Erlösungsmelodie' (Kinothek 58: 'Leidenschaftliches Intermezzo') jählings in die dunkel-dramatischen Schläge der Kinothek-Nummer 35: 'Erscheinen des Todes'.

Laut Béla Balázs (1924) trug der Film ursprünglich den Untertitel 'Wie ein Wahnsinniger die Welt sieht'. Das 'Caligari'-Sonderheft des Illustrierten Film-Kurier kennzeichnete die Handlung entsprechend als 'krankhaft ... Zickzack ... verrückt'. Für die Musikbearbeitung aber galt der Grundsatz, in Abstand von dieser Interpretation (und von den exzentrischen Wirkungen des verfremdeten Dekors) realer klanglicher Leidenschaft Raum zu geben, um emotional Partei zu ergreifen für die Mißbrauchten und Verstörten in Caligaris' Welt aus Terror und existentieller Not.

## Die Musikbearbeitung für DAS CABINET DES DR. CALIGARI erfolgte im Auftrag des Filminstituts der Landeshauptstadt Düsseldorf (Klaus Jäger)

### Biofilmographie

Robert Wiene (1881 - 1938) Schauspieler und Bühnenregisseur, kam 1912 zum Film. Arbeit als Drehbuchautor und Regisseur für die Produktionsfirmen Bioscop und Messter; bei letzterer Firma drehte Wiene Filme mit der populären Schauspielerin Henny Porten. Seinen internationalen Ruhm erhielt er durch den Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Nach diesem inszenierte Robert Wiene eine Reihe weiterer Filme im expressionistischen Stil, die jedoch nicht mehr den Beifall von CALIGARI fanden (so *Genuine*, *Raskolnikow* und *Orlacs Hände*) Nach der Machtübernahme durch die Nazis emigrierte er nach Frankreich, wo er vergeblich versuchte, mit Jean Cocteau zusammen ein Remake von CALIGARI zu realisieren. Er starb 1938 in Frankreich.

Filme u.a.

- 1914 *Er rechts, sie links*
- 1915 *Die Konservenbraut*
- 1916 *Die Liebesbriefe der Königin*  
*Der Mann im Spiegel*  
*Die Räuberbraut*  
*Das wandernde Licht*
- 1919 *Ein gefährliches Spiel*  
DAS CABINET DES DR. CALIGARI
- 1920 *Die drei Tänze der Mary Wilford*  
*Genuine*  
*Die Nacht der Königin Isabeau*  
*Die Rache einer Frau*
- 1921 *Höllische Nacht*  
*Das Spiel mit dem Feuer*  
*Salome*
- 1922 *Tragikomödie*
- 1923 *I.N.R.I.* (mit Henny Porten, Asta Nielsen, Werner Krauß)  
*Der Puppenmacher von Kiang-Ning*  
*Raskolnikow*
- 1925 *Orlacs Hände*  
*Pension Groonen*
- 1926 *Der Gardeoffizier*  
*Die Königin vom Moulin-Rouge*  
*Der Rosenkavalier* (Mitwirkung: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal)
- 1927 *Die berühmte Frau*  
*Die Geliebte*
- 1928 *Die Frau auf der Folter*  
*Die große Abenteuerin*  
*Leontines Ehemänner*  
*Unfug der Liebe*
- 1930 *Der Andere*
- 1931 *Panik in Chicago*  
*Der Liebesexpress*
- 1934 *Polizeiakte 909*  
*Eine Nacht in Venedig*
- 1938 *Ultimatum* (zuendeführt von Robert Siodmak nach Wiens Tod)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 31