PARADIGMA

Universität Münster

AUTORIN
Lynn Bürger

TITEL
DAS CABINET DES DR. CALIGARI – ‚Verzerrte' Misse-en-scène im expressionistischen Film

ERSCHIENEN IN
Etappen der deutschen Filmgeschichte. Kultursemiotische Perspektiven (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 2/2019), S. 13–18.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE
Bürger, Lynn: „DAS CABINET DES DR. CALIGARI – ‚Verzerrte' Misse-en-scène im expressionistischen Film". In: *Etappen der deutschen Filmgeschichte. Kultursemiotische Perspektiven* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 2/2019), S. 13–18.

IMPRESSUM
Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
ISSN 2567-1162

Universität Münster
Abteilung Neuere deutsche Literatur
- Literatur und Medien -
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel
Redaktion: Stephan Brössel, Alexandra Schwind, Jasper Stephan, Johannes Ueberfeldt, Niklas Lotz

DAS CABINET DES DR. CALIGARI – ‚Verzerrte' Mise-en-scène im expressionistischen Film

Lynn Bürger

Subjektiv motivierte Darstellung von Welt: Die Mise-en-scène eines ‚Verrückten'?

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919/20) konfrontiert die ZuschauerInnen mit einer außergewöhnlichen Diegese. Erzählstruktur und Mise-en-scène des Films werfen durch ihre Kombination Fragen nach dem Verhältnis von *subjektiv wahrgenommener* und *objektiver Realität* der erzählten Welt im Film auf. DAS CABINET DES DR. CALIGARI weist eine verschachtelte Erzählstruktur auf, bei der Rahmen- und Binnenerzählung einander widersprechen. Die Figur Franzis erzählt einer zweiten Figur von mysteriösen Ereignissen in der Stadt Holstenwall, die er vorgibt, selbst in der Vergangenheit erlebt zu haben. Die Binnenerzählung wird bereits zu Beginn des Films als subjektive Perspektive der Figur Franzis markiert. Franzis Antagonist der Binnenerzählung ist Dr. Caligari (mit seinem Somnambulen Cesare), den er als zweifachen Mörder und Entführer einer jungen Frau namens Jane, in die Franzis verliebt ist, überführen will. Diese Handlung wird am Ende des Films durch die Rahmenerzählung infrage gestellt, indem offenbart wird, dass es sich bei der Figur des Dr. Caligari um den Direktor und bei Franzis um den Patienten einer ‚Irrenanstalt' handelt. Franzis entpuppt sich als pathologische Figur, bei der es sich höchstwahrscheinlich um eine unzuverlässige Erzählinstanz[1] handelt. Damit wird aber auch die Darstellung von Welt in der Mise-en-scène der Binnenerzählung in Zweifel gezogen. Sie ist möglicherweise die „mentale Metadiegese" (Kuhn 2011: 152)[2] von Franzis und weicht von der ‚Realität' der erzählten Welt (Rahmenhandlung) ab.

Die Mise-en-scène in DAS CABINET DES DR. CALIGARI weist hinsichtlich der Rahmen- und Binnenerzählung signifikante Unterschiede auf. Der Gegensatz zeigt sich beispielsweise in der Darstellung von Natur. Pflanzen, Bäume und Untergründe sind in der Binnenerzählung immer künstlich nachgebaut und häufig stilisiert, so zum Beispiel bei der Darstellung der aufgemalten Rasenfläche und der groben und runden Baum- oder Blattumrisse in Janes Garten (DAS CABINET DES DR. CALIGARI: 00:29:48–00:30:05).[3] Die einzig ‚echte' Natur ist in der Rahmenhandlung zu finden und zwar in den Einstellungen, die Franzis und den zweiten Mann im Park auf einer

---

1 Vgl. hierzu auch das Kapitel „Unzuverlässiges Erzählen" (in: Kaul/Palmier 2016) sowie Kölling u. a. 2017 u. Duckwitz u. a. 2017.

2 „[W]enn eine Sequenz derart markiert ist, dass sie als Ganzes einen Traum, eine Einbildung, eine Halluzination etc. einer Figur repräsentiert und keine Ereignisse zeigt, die in der diegetischen Realität ‚tatsächlich' stattfinden." (Kuhn 2011: 152)

3 Dieser Analyse liegt folgende Filmfassung zugrunde: DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919/20, Robert Wiene). Digital restaurierte Fassung. Wiesbaden: F.-W.-Murnau-Stiftung (2014).

Bank sitzend zeigen (01:07:04–01:08:04). Hier bilden sowohl kahle Zweige als auch mehrere Tannen und der mit Laub bedeckte Boden den Gegensatz zur Mise-en-scène der Binnenerzählung.

Ein weiteres Merkmal der Mise-en-scène der Binnenerzählung ist ihre artifizielle Gestaltung, die sich durch verzerrte Formen und Stilisierungen sowie starke Kontraste auszeichnet. Gebäude, Fenster und Möbel sind verzerrt und bilden verschiedenste Formen ab. „[D]ie visuelle Verzerrung und Deformation des filmischen Raums erzeugen eine instabile erzählte Welt" (Pinkas 2010: 210). Von dieser Verzerrung und Übertreibung sind auch Maske, Kostüm und Schauspiel betroffen. Dr. Caligaris Maske und Kostüm beispielsweise sind geprägt von wiederkehrender überzeichneter Schwarz-Weiß-Gestaltung (00:08:45–00:08:54): Handschuhe, Haare und seine kontrastreiche Schminke. Ferner sind sein mal trippelnder, mal schleichender Gang (00:05:15–00:05:39) und seine überzogene und zum Teil animalische Mimik und Gestik (00:08:20–00:10:28) deutlich von der Erscheinung und seinem Auftreten in der Rahmenhandlung abgehoben und werden somit als signifikant markiert. Als Direktor der ‚Irrenanstalt' sind seine Mimik und Gestik verhaltener und sein Gang weniger abgesetzt von anderen Figuren. Die Kleidung ist dezenter, Frisur und kontrastreiche Maske fallen weg (01:11:00–01:11:16).

Des Weiteren betont die Diegese der Binnenerzählung die Materialität einiger Elemente der Mise-en-scène. Die ‚Gemachtheit' der Mise-en-scène wird zum einen durch stilisierte Nachbildungen beispielsweise von Natur, aber vor allem durch malerische Elemente deutlich. Die Stadt Holstenwall ist im Hintergrund auf eine zweidimensionale Fläche gemalt (00:04:53–00:05:40). Der Vordergrund (Karussells, Bühnen, Treppengeländer) ist jedoch dreidimensional. Türen und Fenster sind zum Teil in die Kulisse eingebaut und zum Teil aufgemalt (00:21:57–00:22:18). In den Szenen vermischen sich so auf signifikante Weise Zwei- und Dreidimensionalität. Licht und Schatten entstehen zum einen durch Beleuchtung und sind zum anderen auf Wände und Treppen gemalt. Nicht immer entsprechen die Licht-Schatten-Verhältnisse der Beleuchtung den aufgemalten (00:29:03–00:29:47). Die erzählte Welt der ‚verrückten' Figur Franzis verbindet ‚echte' Schatten mit einer künstlerischen Gestaltung von Schatten. Sie ist durch dieses Nebeneinander der Elemente mehrfach codiert und stellt die Opposition *echt vs. gemacht/künstlich* signifikant heraus. Der Film setzt also sowohl Verzerrung als auch die Betonung von Materialität mit einer pathologischen subjektiven Erinnerung und Erzählwelt gleich: Es wird eine ästhetische Semantik aufgerufen, die markiert dem Expressionismus zugeordnet ist.

Inwieweit ist die Auflösung der Narration (Franzis' Binnenerzählung als ein Produkt seiner geistigen Verwirrung) eindeutig? Bleiben ambige Bedeutungsstrukturen in DAS CABINET DES DR. CALIGARI zurück? Für die Beantwortung dieser Fragen sind erneut Erzählstruktur und Mise-en-scène zu betrachten. In DAS CABINET DES DR. CALIGARI lässt sich eine „Vielzahl verschachtelter und einander widersprechender Erzählerdiskurse [finden], die das Geschehen in unterschiedlichen Versionen

präsentieren und die somit eine multiple Lesbarkeit des Films ermöglichen“ (Pinkas 2010: 211). Neben Rahmen- und Binnenerzählung weist der Film zwei weitere Binnenerzählungen auf, die sich nicht eindeutig der subjektiven Perspektive Franzis’ zuordnen lassen: zum einen die Chronik aus dem 18. Jahrhundert, die von einem ‚ersten‘ Dr. Caligari erzählt, der dem Antagonisten von Franzis als Vorlage dient zum anderen das Tagebuch des Dr. Caligari in Schriftform und als visuelles Flashback. Der Name ‚Dr. Caligari‘ kann also mehreren Figuren zugeordnet werden. Der Schauspieler Werner Krauß ist ebenfalls doppelt codiert, indem er schon innerhalb der Binnenerzählung (Franzis’ Perspektive) sowohl Dr. Caligari als auch ein ‚wahnsinniger‘ Direktor der ‚Irrenanstalt‘ ist. Mehrdeutig bleibt, warum der nicht ‚wahnsinnige‘ Direktor der ‚Irrenanstalt‘ (Rahmenerzählung) die Figur Dr. Caligari zu kennen scheint: „Jetzt bergreife ich seinen Wahn. Er hält mich für jenen mystischen Caligari --! Und nun kenne ich auch den Weg zu seiner Gesundung ---“ (01:12:45–01:12:50).

Eine ambige Bedeutungsstruktur wird auch durch die Mise-en-scène hervorgerufen. Die verzerrten Formen und Überzeichnungen überlagern sich in der Rahmen- und Binnenerzählung (siehe zum Beispiel die gemalten Strahlen im Innenhof der ‚Irrenanstalt‘). Vor allem in der wiederholten Handlung der Szene, in der erst Dr. Caligari/‚wahnsinniger‘ Direktor und dann Franzis in der Zwangsjacke abgeführt und eingesperrt werden, lässt sich diese Überlagerung feststellen. Die Zelle, in die beide gesperrt werden, ist die gleiche. So wie die Mise-en-scène der Binnenerzählung hat sie verformte Wände, Fenster und Türen. Die Mise-en-scène unterscheidet sich nur hinsichtlich der gemalten Elemente. In der ersten Version (Binnenerzählung) sind große Formen auf Tür und Wände gemalt (01:06:54–01:07:45). In der zweiten Version (Rahmenerzählung) sind diese Formen grob überstrichen, leuchten aber noch durch und sind als die gleichen runden und zackigen Malereien der ersten Version erkennbar (01:11:57–01:01:12:44). Es lässt sich nicht eindeutig auflösen, warum die Mise-en-scène-Gestaltung der Binnenerzählung (‚verrückter‘ Franzis) auch Teil der Rahmenerzählung wird. Was von Franzis‘ mentaler Metadiegese entspricht also doch der Realität der erzählten Welt in DAS CABINET DES DR. CALIGARI? Die ‚außergewöhnliche‘ Diegese lässt sich nicht eindeutig als pathologische Perspektive der Figur Franzis auflösen. Was in dieser erzählten Welt real ist und was nicht, bleibt unscharf.

Neue Wege des Films Anfang des 20. Jahrhunderts: Expressionistische Ästhetik in DAS CABINET DES DR. CALIGARI

DAS CABINET DES DR. CALIGARI wird und wurde als „expressionistisches Gesamtkunstwerk“ (Gerdes 2001: 109) rezipiert, das „Elemente der zeitgenössischen Literatur und Malerei“ (ebd.: 109) einbezieht. Walter Reimann, Walter Röhring und Hermann Warm gestalteten das Szenenbild unter der „Verwertung expressionistischer Formen mit ihrer übersteigerten und konzentrierten Ausdrucksweise“ (Lichtbild-Bühne, 24.1. 1920: 26/Jung 2010: 309). Das Szenenbild setzt zentrale Elemente der expressionistischen bildenden Kunst wie die „Abkehr von der Abbildung der äußeren

Wirklichkeit und das Prinzip der Abstraktion" (Bogner 2016: 59) um. DAS CABINET DES DR. CALIGARI greift somit Aspekte der zeitgenössischen ästhetischen Kommunikation (Nies 2011: 214) Anfang des 20. Jahrhunderts auf und ist zugleich selbst Teil dieser Kommunikationsform. Die Hinwendung zur subjektiven Wirklichkeit und der Darstellung des Innenlebens wird sowohl auf der *histoire*- als auch der *discours*-Ebene des Filmes verhandelt.

Die Identifikation mit „gesellschaftlichen Außenseiterfiguren (Kranke, Irre, Gefangene, Verbrecher, Dirnen, Juden oder Künstler)" (Anz 2002: 67) ist ein wiederkehrendes Motiv der zeitgenössischen ästhetischen Kommunikation. DAS CABINET DES DR. CALIGARI verhandelt das für die expressionistische Literatur charakteristische Motiv des Wahnsinns. Wahnsinn wurde als Befreiung aus der alltäglichen bürgerlichen Lebenswelt und zugleich als Indiz für menschliche Desorientierung dargestellt. Der „Kranke ist [...] das Produkt und die Manifestation einer kranken Gesellschaft" (Anz 2002: 84). In DAS CABINET DES DR. CALIGARI lassen sich diese beiden unterschiedlichen Semantisierungen von Wahnsinn ebenfalls finden. Die subjektive Wahrnehmung der ‚wahnsinnigen' Figur Franzis ermöglicht eine von der äußeren Wirklichkeit abweichende Mise-en-scène, damit den Zugang zum Ausdruck von Innenleben und somit erst die künstlerische Erfahrung der RezipientInnen. Aufgrund des etablierten Formenrepertoires, das die Mise-en-scène aufgreift, wird Wahnsinn außerdem mit einer etablierten zeitgenössischen Ästhetik, dem Expressionismus, gleichgesetzt. Auf der anderen Seite zeigt DAS CABINET DES DR. CALIGARI auch die Desorientierung der pathologischen Figur Franzis, die zu ihrem Aufenthalt in der Irrenanstalt führt. In der Binnenerzählung zerstört der Wahnsinn Dr. Caligaris gar die gesellschaftliche Ordnung der Stadt Holstenwall.

Das zeitgenössische Publikum kannte die Ästhetik des Expressionismus, der die Mise-en-scène des Films folgt, aus der bildenden Kunst wie auch aus dem Theater, wo Bühnenbilder zum Teil in ähnlichem Stil inszeniert wurden (vgl. Roberts 2008: 25). Sie war 1920 in bürgerlichen Kreisen angekommen (vgl. Jung 2010: 310) und wurde ebenfalls in der Filmproduktion strategisch dazu eingesetzt, den Kunstwert von Film zu steigern (vgl. ebd.: 306). Dennoch wurde die Gestaltung der Mise-en-scène für das Medium Film durchaus als etwas Neues wahrgenommen. „Dieser Film [...] ist etwas ganz Neues. Der Film spielt – endlich! endlich! – in einer völlig unwirklichen Traumwelt" (Tucholsky 2010: 328), schreibt Kurt Tucholsky 1920 in einer Rezension. DAS CABINET DES DR. CALIGARI stößt mit seiner Fortführung der expressionistischen Ästhetik eine Debatte um Film als Kunst los.

> *Das Cabinet des Dr. Caligari* verhält sich zum gängigen Lichtspiel wie ein Cézanne-Gemälde zu einem Meissonier. Das eine lässt einen Standpunkt, einen persönlichen Blick erkennen, das andere dagegen hält bloß das Mikroskop der Masse empor. Das eine ist Kunst, das andere nichts als Kunsthandwerk. (Rogers 2010: 334)

Bernhard Rogers und Kurt Tucholskys zeitgenössische Rezensionen grenzen DAS CABINET DES DR. CALIGARI deutlich von anderen Filmen ab. Die Integration expressionistischer Ästhetik und avantgardistischer Verfahren wie Abstraktionsstrategien und die Betonung der eigenen Materialität auf unterschiedlichen Ebenen (Motive, Erzählstruktur, Gestaltung der Mise-en-scène) wurden als etwas Neues für das Medium Film begriffen – und begrüßt. Ernst Ludwig Kirchner begründete die Zuwendung der expressionistischen Malerei zur Abstraktion damit, dass Fotografie und Film die Darstellung von Realität übernommen hätten (vgl. Jung 2010: 310). DAS CABINET DES DR. CALIGARI versucht, mimetische Darstellungsverfahren gerade zu unterlaufen und Abstraktion auch auf das Medium Film zu übertragen beziehungsweise Gestaltungsmöglichkeiten dafür zu finden und wurde dahingehend als Vorreiter angesehen. Der Film entwickelt bemerkenswerte Ansätze zur Gestaltung einer nichtmimetischen Abbildung von Welt und kombiniert wiederum seine Mise-en-scène – die ihre Materialität herausstellt – mit der Erzähllogik der narrativen ‚Verrätselung' (vgl. Brössel 2017: 29), die ihrerseits maßgeblich von einer pathologischen Figurenperspektive und unzuverlässigem Erzählen geprägt ist. Bis in die Gegenwart des deutschen Films hinein werden Aspekte wie die pathologische subjektive Figurenperspektive siehe WEINBERG (D 2015) und narrative ‚Verrätselung' siehe DARK (D 2017–) immer wieder neu filmisch aufgearbeitet.

Filme

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919/20, Robert Wiene). Digital restaurierte Fassung. Wiesbaden 2014.

Forschungsliteratur

Anz, Thomas (2002): *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart.

Bogner, Ralf Georg (2005): *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt.

Brössel, Stephan (2017): „Narrative ‚Verrätselung'". In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder.* (= *Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1/2017), S. 29–33.

Duckwitz, Anna Louisa u.a. (2017): „Unzuverlässigkeit im Film". In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder.* (= *Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1/2017), S. 21–24.

Gerdes, Julia (2011): „Caligarismus". In: *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Aufl. Stuttgart.

Jung, Uli (2010): „‚Du musst Dr. Caligari werden!' Das Cabinet des Dr. Caligari und sein kommerzieller wie künstlerischer Erfolg" In: Ralf Beil (Hg.): *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern, S. 304–313.

K., E. (2010): „‚...ob Kunst im Film möglich ist, wurde gestern endgültig entschieden'" (1920). Erstveröffentlichung: Nationalzeitung. 8-Uhr-Abendblatt. In:

Ralf Beil (Hg.) *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern, S. 333.

Kaul, Susanne/Jean-Pierre Palmier (2016): *Die Filmerzählung. Eine Einführung*. Paderborn.

Kölling, Teresa u.a. (2017): „Subjektivität/Wahrnehmung/(Psycho-)Pathologie". In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder.* (= *Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1/2017), S. 16–20.

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York.

Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik". In: Christopher Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau, S. 207–225.

Pinkas, Claudia (2010): *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und Narration der Instabilität*. Berlin.

Roberts, Ian (2008): *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*. London/New York.

Rogers, Bernhard (2010): „Strawinsky im Lichtspielhaus" [1921]. In: Ralf Beil (Hg): *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern 2010, S. 334.

Tucholsky, Kurt (2010): „Dr. Caligari" [1920]. Erstveröffentlichung: *Die Weltbühne* H. 11. In: Ralf Beil (Hg). *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925.* Ostfildern, S. 328.