

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 217

Artikel: Jenseits von Caligari : der Regisseur Robert Wiene (1873 bis 1938)
Autor: Kasten, Jürgen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867135>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Jenseits von CALIGARI

Der Regisseur Robert Wiene
(1873 bis 1938)

Es gibt kaum einen Regisseur, der so sehr im Schatten eines Filmes steht wie *Robert Wiene*. Der Klassiker *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919/20) scheint sein übriges Werk regelrecht zu verstellen. *CALIGARI* ist von den Legenden der Produktionsgeschichte überwuchert. Vor einige Zeit ist zwar das Original-Drehbuch dieses Films endlich erschienen.¹ Einige Legenden und Fiktionen über die Herstellung und Intentionen dieses Filmes können damit zurechtgerückt werden. Überraschenderweise wird in den beigegebenen Materialien gerade dieser Drehbuch-Edition auch versucht, Robert Wienes Inszenierungsleistung neu zu beleuchten. Die Autoren der Materialien sind die Filmhistoriker Uli Jung und Walter Schatzberg, die fast zeitgleich mit der Publikation des *CALIGARI*-Drehbuchs auch die erste Monographie zum Werk von Robert Wiene vorgelegt haben und hier viel angemessener eine umfassende Würdigung dieses heute weitgehend vergessenen Regisseurs geben.²

Die deutsche Filmgeschichte hat Robert Wiene als mittelmäßigen Handwerker betrachtet und etwas abgetan. Seine wichtigsten Filme seien vor allem durch Story und Bildkomposition, durch die Vorgaben der Drehbuchautoren, durch Dekors und darin sich kongenial einfindende Schauspieler geprägt. Etwas anders war die internationale Einschätzung Wienes, insbesondere in Frankreich. Hier galt er als ein zentraler Regisseur des klassischen deutschen Stummfilms, des dunklen, eine verzerrte Weltsicht offenbarenden *Caligarismus*. Wahrscheinlich treffen beide Einschätzungen weder den Kern der Produktionsgeschichte und Inszenierungsleistung Wienes bei *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* noch den seines Gesamtwerkes.

Frohsinn und Wahnsinn: Früher Erfolg im Genre-Kino

Robert Wiene gilt 1919 als erfahrener Drehbuchautor und Regisseur. 1912 ist er nach einer kurzen und wechselseitigen Laufbahn als Jurist und Theaterleiter als Autor zum Film gekommen. Erfolg hat er zunächst mit Drehbüchern, die er häufig zusammen mit dem erfahrenen Komödienautor Walter Turzinsky schreibt. Ab 1914 (beginnend mit der Komödie *ER RECHTS, SIE LINKS*) inszeniert Wiene regelmäßig, häufig die von ihm selbst (mit-)verfassten Drehbücher. Bis 1919 ist er an neunzehn Komödien, zehn Melodramen, zehn Tragödien sowie vier weiteren Filmen beteiligt. Es fällt auf, ist aber nicht verwunderlich, da es die Produktionsbedingungen der Zeit widerspiegelt, dass Wiene in diesem Zeitraum geläufige Genreformen bedient und zumeist für und mit bestimmten Schauspielern schreibt und inszeniert. So verfasst er allein vierzehn Drehbücher für und inszeniert drei Filme mit dem deutschen Schauspielerstar Henny Porten. Wiene scheint Anteil daran zu haben, der zumeist melodramatisch festgelegten Diva auch komische Facetten abzugewinnen und ihr dadurch ein interessantes neues Rollenkolorit zu ermöglichen.

Sehr wahrscheinlich schließt Robert Wiene 1920 einen Jahresvertrag mit der Produktionsgesellschaft Decla, nachdem er in den Jahren zuvor überwiegend für die Messer Film gearbeitet hatte. Zumindest deutet darauf der Umstand, da Wiene 1920/1921 für die Decla fünf Drehbücher geschrieben und vier Filme inszeniert hat. *CALIGARI* dürfte demnach eine seiner ersten Regiearbeiten für diese Filmgesellschaft gewesen sein. Warum die aufstrebende Decla ausgerechnet einem Konzern-Neuling die Regie für die kunstambitionierte *CALIGARI*-Produktion anvertraut hat, ist nicht ganz klar. Es hält sich die Legende, dass Wiene kurzfristig für Fritz Lang eingesprungen sei, der seinen Zweiteiler *DIE SPINNEN* (1919) noch nicht fertiggestellt hatte. Möglicherweise sind es aber seine Erfahrungen mit Drehbüchern und Filmen, die schauerromantische Spannungseffekte und populärpsychologische Verbrämungen aufweisen, die Wiene für die *CALIGARI*-Regie regelrecht empfohlen haben.

Wiene ist es auch, der die düstere Farbe in den tragischen Melodramen Henny Portens, die bereits in einigen Filmen der Vorkriegszeit (etwa *DER SCHATTEN DES MEERES*, 1912) angeklungen war, neu belebt. In *DAS WANDERNDE LICHT* (1916) greift er zum ersten Mal in seinem Gesamtwerk den Wahnsinn als zentrales Handlungsmotiv auf. Wie später in *CALIGARI* führt dies bereits hier zu einer Projektion und zu einem Vexieren der Verrückt/Gesund-Ebenen. Dadurch wird erst sehr spät offenbart, wer wirklich verrückt ist. Ein Diener versucht, den Baron in den Wahnsinn zu treiben und von seiner Frau zu isolieren, endet aber schliesslich – als sie das böse Spiel durchschaut – selbst im Irrenhaus. In *GEFANGENE SEELEN* (1917) wird Henny Porten von einem geheimnisvollen hypnotischen Bann gefangen gehalten, aus dem sie ein junger Arzt befreit. Das populär verbrämte Interesse an Hypnose und Psychoanalyse verknüpft Wiene geschickt mit einer Kriminalhandlung, in der es um die Aufklärung eines Mordes geht. Auch in *DAS LEBEN EIN TRAUM* (1917, in den Hauptrollen Emil Jannings und Maria Fein) wird eine Frau in den Wahnsinn getrieben, aus dem sie mit Hilfe hypnotischer Experimente ebenso befreit wird wie von dem Vorwurf, einen Mord begangen zu haben.

In dem frühen Kammerstück *FURCHT* (1917) geht es um die Angst eines Wissenschaftlers, der eine Buddha-Statue gestohlen hat. Er fürchtet den Fluch und die Rache der indischen Stammesreligion. Bereits hier gibt es eine Szene, in welchem dem ängstlichen Held – ähnlich wie in *CALIGARI* – eine nur noch kurze Lebenszeit prophezeit wird. Wiene bemüht sich, ein Psychogramm des Paranoïden zu geben. Er vertraut auf einfache szenische Mittel: auf die elaborierte mimisch-gestische Artistik von Bruno Decarli (der zuweilen etwas überagiert), auf seine hermetisch abgeschlossene Placierung im dunklen Raum und auf die Konfrontation dieses Bildes mit dem des statuarisch vor dem Haus wartenden Inders. In *AM TOR DES TODES* (1918) gibt es erneut eine mysteriöse Weissagung. Es ist der Tod, der dem Helden eine Verlängerung der Lebenszeit gewährt, aber auch vorhersagt, dass sich dadurch sein Schicksal nicht wandeln wird, denn die Menschen, denen er begegnet, würden sich nicht ändern.

Zwar lässt sich aus den genannten Filmen insbesondere der Jahre 1916/17 ein starkes Interesse Wienes an dem Motivkreis Wahnsinn, Hypnose, psychologische Aufklärung herauslesen. Doch ist zu bemerken, dass diese Motive auch in einer Reihe anderer deutscher Filme der Zeit zu finden sind. Wiene nutzt sie genrekonform, das heißt vor allem, um schauerromantische Sujets zu grundieren, Kriminalhandlungen schärfere Konturen abzugewinnen und Happy Ends zu motivieren. Bis zur Inszenierung von *CALIGARI* wird er ebenso genreorientiert zudem eine Reihe anderer Motive und Themen bearbeiten, insbesondere auch Komödien und Verwechslungsgeschichten.

Vulgärstilist: Expressionismus als Bildform des Absonderlichen

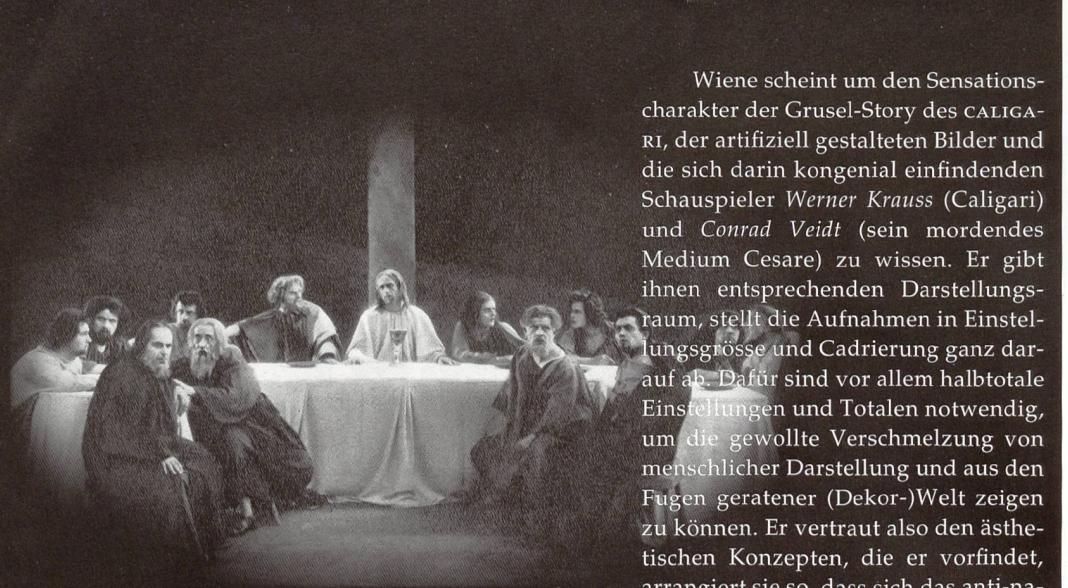
Die Kernfrage bei *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* ist die nach dem Urheber der im Film realisierten Rahmenhandlung und dem Konzept, den Film im Unbestimmten zu halten, gerade keine eindeutige Lesart darüber zuzulassen, wer denn nun wirklich verrückt und wer normal ist. Diese Verrätselung wird vor allem akzentuiert durch die verzerrten Dekors sowie durch die merkwürdige Schlusseinstellung. Der Irrenhausdirektor erklärt, er könne den Patienten Francis (der zuvor als Aufklärer einer Mordserie auftrat) jetzt heilen. Denn er wisse um dessen Wahn, er projiziere seine Halluzinationen von dem machtbesseren Dr. Caligari auf den behandelnden Arzt. Der Film schliesst mit einer Nah-Aufnahme des Arztes. Eine langsam sich schliessende Kreisblende gibt den Blick auf ihn frei, wie er seine Brille absetzt. Mit genau der gleichen Geste, gezeigt in genau derselben Einstellung wurde der verrückte Dr. Caligari in den Film eingeführt. Es ist nicht ganz klar, ob der Regisseur – wie von seinen Filmen aus den Jahren 1916/17 gewohnt – eine psychoanalytische Aufklärung anbieten will. Oder ob er im Rekurs auf den *introducing shot* des Dr. Caligari bewusst eine filmische Unbestimmtheit mit weitreichenden interpretatorischen Möglichkeiten eröffnet.



Alle Filmbilder
auf Seiten 45
und 47 aus
*DAS CABINET
DES DR. CALIGARI*
(1919/20)

1
Robert Wiene
während der
Dreharbeiten zu
I.N.R.I. (1923)





1



Wiene scheint um den Sensationscharakter der Grusel-Story des *CALIGARI*, der artifiziell gestalteten Bilder und die sich darin kongenial einfindenden Schauspieler Werner Krauss (*Caligari*) und Conrad Veidt (sein mordendes Medium *Cesare*) zu wissen. Er gibt ihnen entsprechenden Darstellungsraum, stellt die Aufnahmen in Einstellungsgrösse und Cadrierung ganz darauf ab. Dafür sind vor allem halbtotale Einstellungen und Totalen notwendig, um die gewollte Verschmelzung von menschlicher Darstellung und aus den Fugen geratener (Dekor-)Welt zeigen zu können. Er vertraut also den ästhetischen Konzepten, die er vorfindet, arrangiert sie so, dass sich das anti-naturalistische Bildkonzept mit Elementen des schauerromantisch-phantastischen Genrekinos vereinen lässt. Das Konzept geht beim Publikum durchaus auf. Es lässt aber auch darauf schliessen – und die zeitgenössischen Urteile bestätigen dies –, dass Wiene an einer metaphysischen Verrätselung des *CALIGARI* (der später etwa als Chiffre sozialpsychologischer Befindlichkeiten oder als tiefenpsychologisches Wahrnehmungsmodell begriffen wird) nicht unbedingt gelegen war.

Dies legen auch die stilistischen Inkonsistenzen nahe: etwa Wienes Bemühen um eine räumliche Inszenierung bei scheinbar graphisch gebauten Bildern, die naturalistisch verbrämte Darstellung des Francis (durch Friedrich Feher, der zuvor schon in Wiene-Komödien und -Melodramen aufgetreten war) sowie vor allem die ungelenken Massenszenen. Auch einige ge-
konnt eingesetzte filmische Mittel (wie Schwenks, Grossaufnahmen, spannungssteigernde Parallelhandlung) deuten darauf, dass der Regisseur eine ebenso spannende wie geschlossene Geschichte präsentieren wollte. Eine solche hart gegeneinander geschnittene, durch Licht und Schatten geformte Einstellungsfolge wie in der Szene, in welcher der Student Alan ermordet wird, bleibt singulär. In einer grossen Detailaufnahme zeigt Wiene die verzweifelt zur Abwehr emporgerückten Hände des Studenten innerhalb einer nur indirekt als Schattenspiel erahnbaren Mordszene. Die kurzen Takes, die Indirektheit der bizarren Darstellung und der emotionale Strudel, der hier bewusst im Kopf des Zuschauers erzeugt wird, weisen bereits in ihrer visuellen Auffassung und Auflösung auf die berühmte Mordszene unter der Dusche in *PSYCHO* (1960) hin.



2

Spezialität: Mordszenen

Dass diese Sequenz, obwohl sie so bereits im *CALIGARI*-Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz notiert ist, von Wiene sehr genau umgesetzt und in seiner Wirkung kalkuliert worden ist, darauf deuten ähnlich arrangierte Mordszenen in den beiden anderen expressionistischen Filmen, die Wiene inszeniert hat. Stets können diese Szenen als Kulminationspunkte der entsprechenden Filme gelten. In *GENUINE* (1920), einer schnell und aufwendig in Auftrag gegebenen Produktion, mit dem der Erfolg des *CALIGARI* genutzt werden sollte, souffliert ein exotischer, vital-triebhafter Vamp einem Jüngling einen Mord. Der Friseurlehrling wird vom Anblick dieser Frau um den Verstand gebracht. Er schneidet dem merkwürdigen Sonderling, der Genuine gefangenhält, vor dem Rasierspiegel die Kehle durch. In eindringlichen Nahaufnahmen, die Wiene durch Schuss- und Gegenschuss-Aufnahmen alterniert (ein um 1920 noch nicht sehr gebräuchliches Verfahren), gelingt eine fast intime Nähe und Eindringlichkeit bei der grausigen Tat.

Sie ist Ausgangspunkt für Tod und Wahnsinn und eine flächendeckende Destruktion in diesem expressionistischen Film, der jedoch aufgrund eines überladenen, von Arabesken, floralen Drapierungen, verschlungenen Linien überquellenden Dekors visuell regelrecht erstickt. Wiene scheint vollständig den Vorgaben des Ausstatters, des expressionistischen Malers César Klein, vertraut zu haben. Weitere erkennbar eigenständige Bildkompositionen sind trotz der verhältnismässig geschickt arrangierten kruden exotisch-phantastischen Story eher die Ausnahme. Die beiden überlieferten Fassungen von *GENUINE* (eine davon in der Cinémathèque suisse in Lausanne) sind rekonstruiert und zusammengeführt worden, so dass vielleicht bald eine Neubewertung dieses nach der Uraufführung im September 1920 heftig umstrittenen Films möglich sein wird.

Einer der gelungensten Filme von Robert Wiene ist *RASKOLNIKOW* (1922 / 23), eine Adaption von Dostojewskis Roman «Schuld und Sühne». Auch hier sind die Mordszenen, in welchen Raskolnikow die Pfandleiherin und ihre Schwester umbringt, eindrucksvoll gestaltet. In sechs extrem kurzen Einstellungen zeigt Wiene alternierend die erste Mordtat und gross das entsetzte Gesicht des Opfers, während Raskolnikow (aus zwei verschiedenen Perspek-

tiven aufgenommen) die Axt hebt und zuschlägt. Der Aufprall der Axt wird quasi antizipiert, indem hart auf den zusammensinkenden Körper umgeschnitten wird. Den Anblick des entsetzten Gesichts der Pfandleiherin wird Raskolnikow ebensowenig vergessen wie die gefalteten Hände, die ihm flehentlich entgegengereckt werden, als er die hinzukommende Schwester des ersten Mordopfers erschlägt. Auch diesen Mord zeigt Wiene in sechs extrem kurzen Einstellungen. Die Erinnerung an die Gesichter der Mordopfer stürzt Raskolnikow in einen tiefen inneren Konflikt, an dem er fast zugrunde geht. Daraus befreit ihn erst die Zuneigung der «heiligen Hure» Sonja, die ihn schliesslich dazu bringt, sich der Polizei zu stellen.

Die rechts- und moralphilosophische Erörterung eines Verbrechens und einer unausweichlichen Bestrafung, die Dostojewski vornimmt, übersetzt Wiene in äussere filmgemässe Aktion. Zentral für den im Stummfilm nur schwer ausdrückbaren inneren Konflikt Raskolnikows ist – neben der Möglichkeit der Rückblenden auf das Mordgeschehen, die Wiene drei Mal einsetzt – seine Beziehung zu Sonja. Auf dem Hintergrund dieser melodramatischen Beziehung wird die innere Zerrissenheit Raskolnikows offenbart, weniger in den Selbstzweifeln oder den bohrenden Gesprächen mit dem Kommissar.

1
I.N.R.I. (1923)

2
RASKOLNIKOW
(1922/23)

Erneut vertraut Wiene in den Bildkompositionen seinem Ausstatter, und erneut hat er vereinzelt Schwierigkeiten, die Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters von Konstantin Stanislawskij in die konstruktivistischen Bilddistorsionen von Andrej Andrejew einzupassen. Andrejew schafft für Wiene aussergewöhnliche Bild-Räume, indem er im Gegensatz zu den CALIGARI-Dekorateuren plastische Verformungen gestaltet. Die Zerrissenheit in der Seele des Raskolnikow verdeutlicht Andrejew in den architektonischen Formen: verkantete Bauteile, aufgerissene Häuser, spitz zulaufende Fachwerkkonstruktionen, die eine völlig verquere Welt wie als Wille und Vorstellung erscheinen lassen. Wiene fängt diese bedrückenden Räume in Aufnahmen ein, die viel stärker als in CALIGARI Helldunkel-Effekte einbeziehen und oft von harten Schnitten beendet werden. Dramaturgisch geschickt spitzt er die ohnehin violent verzerrten Raumdimensionen in den Altraumsequenzen weiter

zu. Aufgenommen mit Doppel- und Mehrfachbelichtungen und Kameraunschärfen sind sie filmische Kleinodien.

Berg- und Talfahrt:

Von Das Blut der Ahnen bis I.N.R.I.

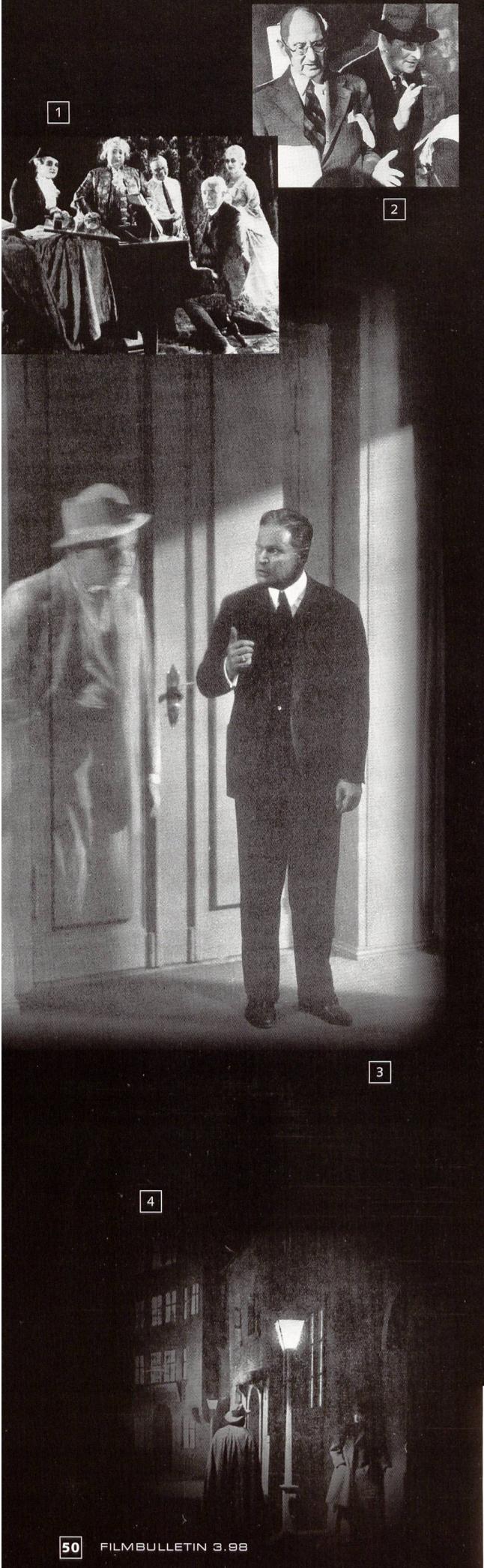
Robert Wiene hat in den Jahren 1920 bis 1923, seinen vielleicht produktivsten Jahren, Stoffe und Filme in unterschiedlichsten Stilen und Qualitäten realisiert. Den kolportagehaften, unausgegorenen, spektakuläre Schauplätze reihenden Drehbüchern zu dem Viersteiler DIE JAGD NACH DEM TODE und zu DAS BLUT DER AHNEN (1920) folgt eine uninspirierte Inszenierung des Melodramas DIE RACHE EINER FRAU (1921), in dem Wiene als einer der ersten nach Berlin strömende russische Emigranten beschäftigt. Auch DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING (1923) ist – wahrscheinlich auch wegen des merkwürdigen Drehbuchs von Carl Mayer – ein weitgehend misslungener Film. Mayer und Wiene versuchen, die Geschichte eines besessenen Puppenmachers, der daran scheitert, dass reiche Nichtstuer ihm eine schöne Frau als Puppe vorgaukeln, durch exotische Chinoiserie-Stilisierung als artificielles Schauspielerballer zu geben. Doch gerade in der Bewältigung strenger Stilkonzepte hat Wiene nicht immer eine glückliche Hand. Ein Stoff wie DER PUPPENMACHER ist 1923 wohl nur noch als opulentes Fantasy-Märchen oder als derbe Komödie möglich, was Lubitsch mit DIE PUPPE bereits 1919 aufgezeigt hatte.

Wiene hat 1922 mit der Leonardo-Film eine eigene Produktionsgesellschaft gegründet, die vor allem auf Gelder des umtriebigen Produzenten Hanns Neumann zurückgreift. Immerhin erlaubt ihm dies die eigenwillige RASKOLNIKOW-Adaption, das Experiment mit DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING und eine weitere Produktion mit Mitgliedern des Moskauer Künstler-Theaters, die Adaption von Tolstois DIE MACHT DER FINSTERNIS (1923), die nach einem Drehbuch von Robert Wiene sein Bruder Conrad Wiene realisiert. Mit dem aufwendigen Monumentalfilm I.N.R.I. (1923) gelingt Wiene noch einmal ein kleiner internationaler Erfolg, während die Aufnahme in Deutschland über die geschickt lancierte Premiere am zweiten Weihnachtstag hinaus bescheiden blieb. Den biblischen Stoff kleidet Wiene in eine Rahmenhandlung, die deutlich Bezüge zur aktuellen, politisch instabilen, durch Attentate von rechten

und von linken Extremisten gekennzeichneten Lage in Deutschland aufweist. Ein Attentäter hat einen Minister ermordet. Vor seiner Hinrichtung schreibt er die Passionsgeschichte auf und setzt sie in Beziehung zu seiner Tat. Er sieht sich als Jünger Christi, die ja auch gegen die römische Herrschaft aufgestanden sind. Der Name des Attentäters ist Ferleitner. Bereits sein Name deutet darauf, dass er sich irrt. Sein Pendant in der Haupthandlung ist denn auch Judas. Gerade in der aktuellen Neuakzentuierung der Heilsgeschichte versucht Wiene den Beweis zu erbringen, dass die Botschaft Christi den ebenso komplexen wie chaotischen sozialen Zustand der Zeit überstrahlt.

Obwohl Wiene die Passionsgeschichte recht genau an die Evangelien-Schilderungen anlehnt, bekommt er wegen der Rahmenhandlung (die er im wesentlichen einem 1905 erschienenen Roman von Peter Rosegger entnommen hat) Schwierigkeiten mit der Zensur. Die fürchtet in der Parallelisierung aktueller politischer Auseinandersetzungen mit der christlichen Heilsgeschichte eine Ermutigung politischer Wirrköpfe. Deshalb wurde die Rahmenhandlung bald nach der Uraufführung entfernt. Sie fehlt auch in den beiden heute bekannten Kopien.

I.N.R.I. ist Wienes aufwendigster Film. Die Dreharbeiten finden im grössten Berliner Studio, in der umgebauten Luftschiffhalle in Staaken statt. In der weitläufigen Halle entsteht vor einem riesigen Rundhorizont ein karges, durch einfache gemalte Dekors nur angedeutetes Palästina. Die Halle erlaubt Bauten bis zu 45 Metern Höhe, was Wiene nutzt, um die vielfältigen Massenszenen mit über Tausend Statisten vertikal zu staffeln. Im Zentrum des Films steht natürlich Christus (gespielt von Gregori Chamara, der schon den Raskolnikow gab). Er ist stets in der Mitte des Bildes placierte. Wiene arrangiert zentripetale Bewegungen, in denen die Aktion auf Jesus und damit die Bildmitte zuläuft. Judas steht hingegen stets vereinzelt am Rande des Bildes. Von ihm geht, obwohl er der glühendste Anhänger der Lehre Christi ist, eine diffuse Kraft aus, die ins Leere geht und Judas zerrennt wird. Das Konzept, die Passionsgeschichte durch eine entschlackte Monumentalität, durch stilisierte Figurenstableaus und Dekors und streng gerichtete Bewegung ikonenhafte Bildstimmung und Spiritualität zu geben, geht jedoch nur begrenzt auf.



Insgesamt wirkt I.N.R.I. etwas künstlerisch. Cecil B. DeMilles gleichzeitig entstandener Film THE TEN COMMANDMENTS oder sein KING OF THE KINGS (1927) akzentuieren einige wenige Szenen erheblich dramatischer und scheuen sich nicht, etwa nach der Kreuzigung mit allen Mitteln filmischer Apokalypsenentfachung ein Bildspektakel göttlicher Empörung zu entfachen. Dem widersteht Robert Wiene fast vollständig.

Thriller und Operette

1924 geht Wiene nach Wien und wird hier zusammen mit dem Autor Ludwig Nerz künstlerischer Leiter der Pan-Film. Wegen des schauerromantischen Stoffs mit Wahnvorstellungen und hochkriminellen Handlungen sowie der psychologisch-medizinisch inspirierten Aufklärung sieht ORLACS HÄNDE (1924) auf den ersten Blick wie eine Fortschreibung des CALIGARI aus. Doch kennzeichnend für den Film ist eine ganz andere Bildauffassung. Wiene erliegt nicht der Versuchung, ORLACS HÄNDE in expressionistisch verzerrten Bildern aufzunehmen. Ein beträchtlicher Reiz des Films liegt aber darin, dass die Geschichte eines berühmten Pianisten, der glaubt, ihm seien die Hände eines hingerichteten Mörders transplantiert worden, in weitgehend realistischen Bildern gezeigt wird. Die taucht Wiene gern in ein tiefes Dunkel, in das plötzlich Licht eindringt und der sachlichen Szenerie eine clair-obscur-Stimmung gibt. Wunderbar ist so das Zugs Glück aufgenommen, bei dem der Pianist seine Handverletzungen erleidet. ORLACS HÄNDE hat trotz der schauerromantischen Grundierung interessante psychologische Momente (etwa im Gewissenskampf von Orlacs Frau, die ihn liebt, aber von Nera, dem mabusehaften Bösewicht bedroht wird). Wiene steigert Spannung und Dramatik dieser Momente durch gezielt komponierte Helldunkel-Effekte. ORLACS HÄNDE ist, darauf weisen Jung/Schatzberg in ihrer Wiene-Monographie zurecht hin, ein früher Vorläufer des Film noir, der Psychothriller der Schwarzen Serie.

1925 wagt sich Wiene erneut an eine Grossproduktion: Nach einem Drehbuch Hugo von Hofmannsthals und nach Originalpartituren von Richard Strauss inszeniert er DER ROSENKAVALIER. Der Film, von dem ein 75minütiges Fragment erhalten ist, wirkt heute merkwürdig steif und antiquiert. Die Probleme der Stoffentwicklung (Hof-

mannsthal hatte ein Drehbuch geschrieben, in dem er interessanterweise nicht den Opernstoff, sondern dessen Vorgeschichte erzählt, Wiene hingegen verfilmt weitgehend die Oper) haben Spuren hinterlassen. Die Exposition, in der Wiene Szenenteile des Drehbuchs aufnimmt, springt zwischen verschiedenen Orten und Zeitebenen hin und her. Die Vierecksgeschichte eines Marschalls und seiner untreuen Frau, die einen Baron begehrte, der wiederum eine junge anmutige Komtesse liebt, und die daraus entstehenden Intrigen, Eifersüchteleien und Liebesschwüre rückt Wiene nicht konsequent in den Mittelpunkt. Die Nebenhandlungen, Rückblenden und Dekorszenen baut er ohne Not aus, verschwendet hier einen Grossteil des Budgets an verhältnismässig überflüssige Massenszenen. Die sollten einen Schaureiz überquellenden wienerischen Lebens bieten. Doch wirken die Rokokodrapierungen merkwürdig leblos und verstaubt.

Filmstil und Genrefilme

Wiene hat bei DER ROSENKAVALIER nicht (wie etwa Lubitsch in seinen Operettenfilmen) begriffen, dass es überhaupt nicht auf historische Schauseide Opulenz ankommt, sondern auf deren dramatische oder komische Akzentuierung. Dazu ist es erlaubt, zu Überzeichnungen, zu genre-gemässen Zusitzungen und entsprechenden filmischen Übertreibungstechniken zu greifen. Wiene glaubte wohl, mit den künstlerischen Dekors des Opern-Bühnenbildners Alfred Roller und einigen Wiener Parks oder Barockbauten den visuellen Stil gefunden zu haben. Doch anders als in CALIGARI und RAS-KOLNIKOW, wo er diesen Bildkompositionen eine stoffgemäss Bilddramatik abgewinnen kann oder wo diese von den Bildvorgaben diktiert werden, gelingt ihm dies in DER ROSENKAVALIER nicht. Der Historie vorgaukelnde Kunstgewerbe-Stil wird jedoch nicht – wie bei Lubitsch – mit Augenzwinkern, Selbstironie, Verspieltheit, Witz und Tempo präsentiert, sondern Wiene scheint daran zu glauben, dass die Rokoko-Bilder und -ranken unterhaltsam sein könnten. Er inszeniert sie bedeutungsschwer und mit beträchtlichem Aufwand. Es überrascht sehr, dass Wiene, der bei ORLACS HÄNDE eine sehr zeitgemäss Bildauffassung für schauerromantische Stoffe offeriert hatte, bei DER ROSENKAVALIER nicht nach einem entsprechenden Komödien-Ansatz sucht. Der hätte darin bestehen

können, die kleinen, aber überzeugenden kammerpielartigen Momente, wie Blicke oder einige intelligent durch filmische Grossaufnahmen akzentuierte Details (wie die Manschette des Nebenbuhlers, die man erst ganz spät durch eine Heranfahrt in der Hand des kriegsführenden Marschalls erkennt) zu Dreh- und Angelpunkten auszubauen.

Schon bei CALIGARI und bei GENUINE schien Wiene den vulgarisierten Expressionismus für ein Abbild zeitgenössischer Kunst zu halten (wie sein Aufsatz «Expressionismus im Film» von 1922 nahelegt). Die Diskrepanz merkwürdig ungestalteter, naturalistisch anmutender Massenszenen hat er ebensowenig bemerkt wie die aufgesetzten Seelenentblössungen in der Spielanlage der meisten Stanislavskij-Schauspieler in RASKOLNIKOW. DER ROSENKAVALIER ist ein Hinweis darauf, dass Robert Wiene kaum der grosse Stilist gewesen sein dürfte, für den man ihn nach seinen Erfolgen in den frühen zwanziger Jahren vor allem im Ausland gehalten hat. Viel sicherer scheint er sich zu fühlen, wenn er bei Stoffen wie Bildkompositionen auf Genrekonventionen zurückgreifen kann, die er durch einige wenige Besonderheiten, wie ungewöhnliche Einstellungsfolgen und Helldunkel-Effekte, anreichert.

Mittelmässige und Besessene

1927 geht Wiene zurück nach Berlin. Hier realisiert er leichte Unterhaltungsfilme vorwiegend mit der zwar populären, jedoch eher mittelmässigen Schauspielerin Lily Domita. Titel wie DIE BERÜHMTE FRAU (1927), DIE FRAU AUF DER FOLTER (1928, in Österreich: DIE GÖTTLICHE FRAU), LEONTINES EHEMÄNNER (1928) oder UNFUG DER LIEBE (1928) sprechen für sich. Dass Wiene eine besondere Inszenierungsvorliebe für erotisch zugespitzte Situationen hatte, konnte man aus seinen bisherigen Filmen keineswegs entnehmen. GENUINE und DER ROSENKAVALIER, denen es daran sogar mangelt, deuten eher auf das Gegenteil. Gerade in der Akzentuierung des Triebverzichts liegt die Besonderheit seines Remakes des Stummfilm-Klassikers DER ANDERE (1930). Der Stoff von Paul Lindau, erstmals 1913 verfilmt, basiert auf einem Theaterstück. Wiene ist jedoch nicht so sehr an der Betonung des Akustischen, des Sprechens und damit dialogischer Situationen interessiert. Viel stärker als Töne kommt das Schweigen oder das

stumme Spiel zur Geltung: «Jetzt wird die Stille nicht mehr „markiert“, sie lagert hier wirklich zwischen den Dingen und Taten» lobte zurecht ein zeitgenössischer Kritiker.

Wiene rückt (nach einem gelungenen Drehbuch von Johannes Brandt, mit dem er auch bei vier Stummfilmen zusammengearbeitet hatte) den Triebverzicht eines Staatsanwalts während seiner langwierigen Verlobungszeit in den Mittelpunkt. In DER ANDERE von 1913 war offengeblieben, warum der Staatsanwalt Dr. Hallers schizophrene Schübe bekommt und dann lustvoll in Unterwelt-Kneipen verkehrt und Einbrüche begeht. Wenn sich in der Tonfilm-Version Fritz Kortner als Staatsanwalt beim Aktenstudium, das er stets vorschreibt, wie von Krämpfen geschüttelt windet, während seine attraktive Verlobte im Nebenzimmer wartet, dann wird ein immenser sexueller Spannungszustand zumindest angedeutet. Wiene greift in DER ANDERE auf bewährte Stummfilm-Bildästhetik zurück: Studiobauten und halbdunkle Bilder. Diese visuelle Auffassung korrespondiert sehr gut mit den „dunklen“ Trieben der gespaltenen Seele des Dr. Hallers. Sie lässt sich zudem gut verbinden mit der Atmosphäre der stummen oder nur geflüsterten Passagen. Was durch diese zurückgenommenen Bild- und Tonmittel etwas zu kurz kommt, ist das manische Ausleben in den Ausbruchsversuchen des Staatsanwalts. Hier wird Fritz Kortner von Heinrich George, dem Darsteller des zwielichtigen Kneipiers, klar in den Schatten gestellt.

Robert Wiene dreht von DER ANDERE auch eine französische Version. Außerdem adaptiert er 1931 in Frankreich erneut eine Richard-Strauss-Oper. EINE NACHT IN VENEDIG wird er 1934 noch einmal als deutsch-ungarische Co-Produktion herausbringen. Dazwischen liegen drei weitere, heute weitgehend vergessene und unbekannte Tonfilme: der Operettenfilm DER LIEBESEXRESS (1931) und die Gangster- beziehungsweise Polizeifilme PANIK IN CHICAGO (1931) und TAIFUN (1933). Dessen verstümmelte Uraufführung in Deutschland konnte Wiene nicht mehr miterleben. Er musste emigrieren, zunächst nach Ungarn, dann nach Frankreich und Großbritannien, um sich 1936 erneut in Paris niederzulassen.

Seit 1929 bemüht sich Wiene fast wie besessen um die Stoff-Rechte an seiner berühmtesten Inszenierung: Er will CALIGARI noch einmal als Tonfilm realisieren. 1932 unterliegt er in einem Prozess gegen die Ufa, als er die Titelrechte für seine Firma Camera-Film reklamiert. Die nächsten sechs Jahre, es werden seine letzten sein, beschäftigt er sich vor allem damit, einen langwierigen Briefwechsel mit der Ufa zu führen, um die Stoff-Rechte zu erwerben, er wird Drehbücher in Auftrag geben, Finanziers für das CALIGARI-Remake in Frankreich und Großbritannien suchen. 1934 schreibt er an die Ufa: «Seit Jahren beherrscht mich fast monomanisch dieser Gedanke», eine neue Tonfassung des CALIGARI herzustellen. Angeblich hat Wiene bereits drei Drehbücher von berühmten Schriftstellern in Auftrag gegeben, und er versucht, für die Rolle des Cesare Jean Cocteau zu gewinnen. Doch Wiene scheitert immer wieder an der verzwickten Stoff-Rechtslage.

Mitte 1938 gelingt es ihm noch einmal, einen Film zu drehen. ULTIMATUM ist die pessimistische Beschreibung einer Beziehung zwischen einem Serben und einer Österreicherin auf dem Hintergrund des ausbrechenden Ersten Weltkrieges. Robert Wiene kann den Film nicht mehr selbst fertigstellen. Er stirbt am 15. Juli 1938 im Alter von 65 Jahren in Paris.

Jürgen Kasten

1 Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz. Mit einem Vorwort von Siegbert S. Prawer und Materialien zu dem Film von Uli Jung und Walter Schatzberg. München, edition text + kritik, 1995

2 Uli Jung, Walter Schatzberg: Robert Wiene: der CALIGARI-Regisseur. Berlin, Henschel-Verlag, 1995

