



Michael Braun / Stefan Neuhaus
(Hg.)

Kleiner Kanon großer Filme



J.B. METZLER

Kleiner Kanon großer Filme

Michael Braun · Stefan Neuhaus
Hrsg.

Kleiner Kanon großer Filme



J.B. METZLER

Hrsg.

Michael Braun
Literaturreferent
Konrad-Adenauer-Stiftung
Berlin, Deutschland

Stefan Neuhaus
Institut für Germanistik
Universität Koblenz
Koblenz, Deutschland

ISBN 978-3-662-66618-0 ISBN 978-3-662-66619-7 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-66619-7>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: Charles Chaplin, THE GREAT DICTATOR Copyright © Roy Export S.A.S.

Planung/Lektorat: Ferdinand Pöhlmann

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
Michael Braun und Stefan Neuhaus	
Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene; 1920)	9
Christiane Schönfeld	
The General (Der General; Buster Keaton und Clyde Bruckman, 1926)	21
Helmut Schmiedt	
M (Fritz Lang, 1931)	31
Margit Dirscherl	
The Great Dictator (Der große Diktator; Charlie Chaplin, 1940)	43
Achim Jaeger	
Citizen Kane (Orson Welles, 1941)	55
Michael Meyer	
Smultronstället (Wilde Erdbeeren; Ingmar Bergman, 1957)	63
Timo Rouget	
Nobi (Fires on the Plain; Kon Ichikawa, 1959)	73
Renate Giacomuzzi	
Some Like It Hot (Manche mögen's heiß; Billy Wilder, 1959)	83
Stefan Neuhaus	

Zazie dans le Métro (Zazie in der Metro; Louis Malle, 1960) Oliver Jahraus	95
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960) Werner Kamp	107
Lawrence of Arabia (Lawrence von Arabien; David Lean, 1962) Arno Meteling	119
Il Gattopardo (Der Leopard; Luchino Visconti, 1963) Immanuel Nover	131
Les choses de la vie (Die Dinge des Lebens; Claude Sautet, 1970) Michael Staiger	143
Die Legende von Paul und Paula (Heiner Carow, 1973) Sonja E. Klocke	153
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976) Oliver Ruf	165
Annie Hall (Der Stadtneurotiker; Woody Allen, 1977) Christoph Jürgensen	175
Alien (Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt; Ridley Scott, 1979) Nicole Maruo-Schröder	185
Die Blechtrommel (Volker Schlöndorff, 1979) Edgar Platen	193
Drowning by Numbers (Verschwörung der Frauen; Peter Greenaway, 1988) Sabine Kyora	201
Funny Games (Michael Haneke, 1997/2007) Andre Kagelmann	211
Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999) Michael Braun	221

Nordrand (Barbara Albert, 1999)	233
Brigitte Schwens-Harrant	
Hable con ella (Sprich mit ihr; Pedro Almodóvar, 2002)	243
Frank Zipfel	
Lost In Translation (Sofia Coppola, 2003)	257
Martin Hielscher	
Skyfall (Sam Mendes, 2012)	271
Andrea Bartl	
Portrait de la jeune fille en feu (Porträt einer jungen Frau in Flammen; Céline Sciamma, 2019)	287
Veronika Schuchter	
Autorinnen und Autoren	299
Personenregister	301
Filmregister	309



Einleitung

Michael Braun und Stefan Neuhaus

In seinem Buch *Les films de ma vie* (1975) schreibt François Truffaut, dass große Filme niemals „rund“ und „perfekt“ sein dürfen. Gemessen an Filmkonventionen und eingespielten Standards seien alle großen Filme „mißglückte Filme“ (zit. nach Hamm 2021, 333). Daraus folgt, so Peter Hamm in einer *Zeit*-Rezension der deutschen Übersetzung von Truffauts Buch vom 20. August 1982, dass das Vergnügen des Kritikers oft da anfangt, wo das der anderen aufhöre: „bei Renoirs Stilbrüchen, bei Orson Welles' Exzessen, bei Pagnols oder Guitrys Schlampereien, bei Cocteaus Anachronismen, bei Bressons Nacktheit“ (ebd.).

Nicht erst solche Stellungnahmen führen zu Fragen wie den folgenden: Was macht einen Film groß und reif für die Aufnahme in eine Auswahl von Filmen, die man gesehen haben sollte, warum gehört er in einen Kanon? Weshalb sollte man überhaupt bestimmte Filme gesehen haben? Kann filmische Größe mehr als eine Ansichtssache sein? Und ist ein Versuch, eine Auswahl großer Filme zu treffen, überhaupt noch zeitgemäß?

Als wir uns 2020/21, während der Corona-Pandemie, diese Fragen stellten, wartete die Filmwelt hochgespannt auf den Kanon der *Greatest Films of All Time*, der alle zehn Jahre von *Sight & Sound*, dem Monatsmagazin des British Film Institute, herausgegeben wird und aufgrund seiner Zeitbeständigkeit von Eric Grode in der *New York Times* am 2. Dezember

M. Braun (✉)

Universität zu Köln, Köln, Deutschland

E-Mail: braunm1@uni-koeln.de

S. Neuhaus

Universität Koblenz, Koblenz, Deutschland

E-Mail: neuhaus@uni-koblenz.de

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

M. Braun und S. Neuhaus (Hrsg.), *Kleiner Kanon großer Filme*,

https://doi.org/10.1007/978-3-662-66619-7_1

2022 als „Goldstandard“ bezeichnet worden ist. 1952 gaben 85 Kritiker ihre Stimmen ab, Vittorio di Sicas neorealistisches Drama *Bicycle Thieves* (1948) führte die Liste an, gefolgt von Charlie Chaplins populären Filmen *City Lights* (1931) und *Gold Rush* (1925). Seit 1962 wurden die Kanonlisten kontinuierlich angeführt von Orson Welles' Biopic *Citizen Kane* (1941) über einen Zeitungstycoon (auch für den vorliegenden Band ausgewählt). Welles' Film hat zahlreiche internationale Werke beeinflusst und ragt durch „seine zum damaligen Zeitpunkt einzigartige Komplexität der audiovisuellen Narration, seine kluge Verbindung von Politik und Ästhetik, sein facettenreiches Einweben zeitgenössischer Diskurse, seine kongeniale Inszenierung von Medienkonkurrenzen sowie sein[en] brillanten Einsatz von technischen Neuerungen“ aus der Filmgeschichte heraus (Prokić/Jahraus 2017, 10). Und das blieb auch so, bis dieser Film 2012 von Alfred Hitchcocks Thriller *Vertigo* (1958) über Obsession und Doppelgängertum abgelöst wurde.

Das jüngste Ranking der Kritiker 2022, deren Zahl sich mittlerweile verzwanzigfacht hat, ging am 1. Dezember 2022 bei *Sight & Sound* online und hielt eine große Überraschung bereit. Obenan stand *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), ein unter Kennern gerühmter, aber außerhalb der Fachwelt eher unbekannter Film der belgischen Regisseurin Chantal Akerman. Was diesen Film ‚groß‘ macht, ist seine Vergrößerung des Kleinen, der alltäglichen Verrichtungen einer alleinerziehenden kleinbürgerlichen Hausfrau (vom Schnitzelpanieren übers Wecken des Sohnes bis zum Bettenmachen). Es ist langsames Kino mit fixierter Kamera und langen Einstellungen, das uns trifft „wie der Blick in den Spiegel, der nicht dem Rasieren, Frisieren, Schminken dient, sondern der für ein paar Augenblicke prüft, wer da zu sehen ist“ (Hartz 2022).

Welche Filme gehören in eine Auswahl von Filmen, die man gesehen haben sollte, also in einen Kanon?

Es kann hier nicht darum gehen, aus der von niemandem überschaubaren Zahl von fiktionalen Filmen bzw. Spielfilmen (Dokumentar-, Animations- und Experimentalfilme werden hier nicht berücksichtigt) eine für alle verbindliche Auswahl zu treffen. Es kann nur darum gehen, Vorschläge zu machen und zu begründen, weshalb es sich bei den ausgewählten Filmen um besonders sehenswürdige handelt. Dabei ist eine solche Auswahl immer auch subjektiv, also von der Sozialisation und den Vorlieben der Herausgeber und der Beiträger*innen abhängig, die den Herausgebern bekannt waren, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise. Gesucht wurde nach Filmfans, die an Universitäten Studien absolviert und wissenschaftliche Publikationen vorgelegt haben, mit denen ein bestimmtes Maß an Wissen und Kompetenz in der Beurteilung kultureller Themen einhergeht. Das hier vorliegende Ergebnis ist in keiner empirischen Weise repräsentativ. Dennoch sind die Herausgeber der Überzeugung, dass die Vorschlagsliste eine fachliche Repräsentativität dadurch hat, dass die professionellen Lebensläufe der

Beiträger*innen teils den gleichen oder zumindest ähnlichen institutionellen Regeln unterliegen.

Die hier vorgestellten 26 Filme besichtigen ein Zeitalter des Films. Sie reichen über fast 100 Jahre, von Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) bis Céline Sciammas *Portrait einer jungen Frau in Flammen* (2019), darunter Thriller und Agentenfilme, Science Fiction- und Abenteuerfilme, der Film noir und der Horrorfilm, Krimis und Komödien. Es ist kein Insider-Kanon von Filmwissenschaftler*innen, auch das sei ausdrücklich gesagt. Die Filmwissenschaft verdient generell mehr institutionelle und auch gesellschaftliche Beachtung, und es wäre begrüßenswert, wenn aus ihr vergleichbare – oder aus ihrer Sicht bessere – Projekte entstünden. Doch sollte es nicht verboten sein, vielleicht sogar wünschenswert in Zeiten einer alle verbindenden kulturwissenschaftlichen Perspektive, dass Anregungen zum Weiterdenken aus verschiedenen Fachperspektiven kommen. – Kurz gesagt: Die hier getroffene Auswahl von Filmen ist eine Vorschlagsliste, die jede*r bitte im Geiste um ihre oder seine Favoriten ergänzt (oder sie entsprechend für sich korrigiert).

Weshalb sollte man überhaupt bestimmte Filme gesehen haben?

Ein Kanon von Büchern, Filmen, Fernsehsendungen, Songs, Kunstwerken etc. gehört zum kulturellen bzw. kommunikativen Gedächtnis einer Gesellschaft, auch wenn die Bedeutung des Kanons in früheren Hochkulturen mit starren Riten eine andere war und dem kanonischen Werk „die Hochverbindlichkeit eines Vertrages“ zumaß (Assmann 2002, 94). Dennoch hat gerade die Literatur, und im 20. Jahrhundert eben auch der Film, erheblich zur Gestaltung einer pluralen, demokratischen Gesellschaft beigetragen. Keine gemeinsamen Texte oder Filme (oder andere künstlerische Produkte) zu kennen bedeutet, sich nicht darüber verständigen und keine gemeinsame kulturelle Identität ausbilden zu können (vgl. Assmann 2002, 132–135), denn diese kulturellen Produktionen sind elementarer Bestandteil der Konstitution einer „Wir-Gruppe“ (Welzer 2005, 15).

Ein Kanon fällt nicht vom Himmel. Er ist das Ergebnis einer komplexen kulturellen Konstruktions- und Kommunikationsleistung. Für den literarischen Kanon haben dies Renate von Heydebrand und Simone Winko wie folgt beschrieben:

Ein ‚literarischer Kanon‘ ist die Summe literarischer Texte (und zugehöriger Autorennamen), die in einer Gesellschaft durch folgende (Wertungs-)Handlungen tradiert werden:

- dauerhafte Präsenz im Druck, am Markt; Aufnahme in Klassikerreihen
- Gesamtausgabe(n), insbesondere Kritische Ausgaben
- anhaltende Pflege in literaturvermittelnden Institutionen (Schule, Universität, Literaturkritik, literarische Gesellschaften u. a.)

- regelmäßige und ausführliche Behandlung in Literaturgeschichten, Lexika u. a.
- wiederholte Verarbeitung durch nachfolgende Autoren [...].

Kanonisierung ist [...] ein Ergebnis vieler, einander stützender Wertungshandlungen, häufig nicht-sprachlicher Art. Wertungen einzelner Personen spielen dabei wohl eher eine vorbereitende Rolle. Es sind vor allem die Massenmedien und andere *Institutionen der Literaturvermittlung*, deren Wertungen schließlich Kanonisierung bewirken (Heyebrand/Winko 1996, 222–223).

Das spezifische Problem eines Filmkanons ist, dass das junge Medium Film lange Zeit und vielleicht bis heute noch keine vergleichbare Hochschätzung wie die viel ältere Literatur erfahren hat, die mit einer entsprechenden Sicherung und Tradierung der Produktionen einher gegangen wäre. Dadurch stehen auch nicht die gleichen Ressourcen zur Verfügung. Keine Bibliothek hat einen vergleichbaren Vorrat an Filmen wie an belletristischen Werken und auch das Internet stellt – mit den Mediatheken der Öffentlich-Rechtlichen, Plattformen wie YouTube und Streamingdiensten wie Netflix – nur eine aus vor allem ökonomischen Motiven getroffene Auswahl bereit. Wer, wie die Herausgeber dieses Bandes, mit in den 1970er und 1980er Jahren vor allem im öffentlich-rechtlichen Fernsehen gesendeten Filmproduktionen sozialisiert worden ist, der sucht die damals – nicht selten wiederholt – gezeigten Filme heute manchmal vergeblich. Zwar sind in den letzten Jahren immer mehr Titel auf DVD und Blu-ray erschienen, aber diese Pressungen sind oftmals auch schnell wieder vom Markt verschwunden und bestenfalls noch gebraucht zu haben.

Niemand wird leugnen, dass Filme das kulturelle Gedächtnis prägen. Diese Wirkung geht durch ihre allgemein verständlichere visuelle Sprache noch stärker als bei Literatur über die Grenzen von (Sprach-)Nationen hinaus. Sieht man es also als lohnenswert an, dass ein gemeinsames Gespräch über Filme stattfindet, dann ist eine gewisse Schnittmenge an Filmen, die von möglichst vielen potentiellen Gesprächsteilnehmer*innen gesehen worden sind, unvermeidlich.

Ist ein Versuch, eine solche Auswahl zu treffen, denn überhaupt noch zeitgemäß?

Auch in einer plural verfassten Gesellschaft ist es notwendig, sich über die gemeinsame Vergangenheit, über gemeinsame Themen und Werte zu verständigen, und dabei spielen Fiktionen eine ganz wichtige Rolle, weil sie mögliche Alternativen zur Realität modellieren und das Nachdenken darüber anregen, wie die Welt, in der wir leben, so geworden ist und wie sie vielleicht verbessert werden könnte. Hier ist nicht der Ort, die Rolle, die fiktionale Literatur in den bisherigen Gesellschaften immer schon gespielt hat und die auch fiktionale Filme spielen, näher zu begründen; insbesondere zur Literatur gibt es hierzu zahlreiche Rezeptionszeugnisse (vgl. etwa Wittmann 1999),

die auch die Gefahren einer in sogenannten geschlossenen Gesellschaften gesteuerten, auf problematische Werte zielenden Rezeption vor Augen führen (vgl. etwa Schenda 1975).

Literarische Kanons oder Kanones gibt es immer noch viele, mit unterschiedlichen Verbindlichkeiten etwa an Schulen und Universitäten, auch wenn sich die Auswahlvoraussetzungen geändert haben (vgl. Neuhaus/Schaffers 2016). Beim Film ist das anders, von einigen mehr oder weniger bekannten Kritiker*innenlisten wie der besonders traditionsreichen der französischen Zeitschrift *Cahiers du cinéma* einmal abgesehen. Der Kanon der Bundeszentrale für politische Bildung (Holighaus 2005), der 2003 aus einer Konferenz von Filmregisseur*innen, Produzent*innen, Kritiker*innen und Filmmuseumsdirektor*innen hervorging, stellt 35 Filme vor; Ziel ist die Stärkung der filmschulischen Bildung. Innerhalb des bereits erwähnten Kanons von *Sight & Sound* dominieren ästhetische und – mit der Höchstnominierung von Chantal Akermans Ideenfilm 2022 – offenbar auch genderpolitische Überlegungen; Filmregisseurinnen sucht man in den vorhergehenden Dekaden unter den Top Ten allerdings vergebens. Auch fehlen Regisseure wie Werner Herzog, Steven Spielberg, Quentin Tarantino, Ernst Lubitsch in der Liste 2022, während Francis Ford Coppola, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Fritz Lang, David Lynch, Hayao Miyazaki, Andrei Tarkovsky, Billy Wilder mit mehreren Filmen gelistet sind; Kubricks Science Fiction-Epos *2001: A Space Odyssey* (2001: *Odysee im Weltraum*; 1968) führt den Nebekanon der Regisseure von *Sight & Sound* 2022 an.

Auch die *Internet Movie Database* (IMDb) wird häufig genutzt und auf ihre Bewertungen hin befragt, die vollkommen nutzerabhängig sind, so dass ein Film wie Matt Reeves' düsteres Remake *The Batman* (2022) 7,9 von 10 möglichen Punkten erhalten kann, während Peter Greenaways *Drowning by Numbers* (1988), der auch im vorliegenden Band vertreten ist, dort nur auf 7,2 Punkte kommt. Aktualität und eine große Fangemeinde sind entscheidend für das Rating, wobei sich jede*r Nutzer*in ihren oder seinen eigenen Reim darauf machen kann und auch muss, weil Begründungen meist fehlen oder, etwa bei den Amazon-Kundenbewertungen, als Geschmacksurteile mit Vokabeln wie „spannend“ und „lustig“ arbeitend, sehr allgemein gehalten sind.

Orientierung in Buchform bietet eine Reihe populärwissenschaftlicher Publikationen, in denen kurz die ausgewählten Filme vorgestellt werden, die sich aber über die Kriterien für deren Auswahl weitgehend ausschweigen (z. B.: Heinzlmeier/Menningen/Schulz 1983; Schneider 2007; Schnelle/Thiemann 2013; Heritage 2014; Müller 2018). Deshalb war die Vorgabe an die Kolleg*innen, die am vorliegenden Band mitgewirkt haben, dass sie begründen, weshalb sie der Auffassung sind, dass der von ihnen ausgewählte Film auch von möglichst vielen anderen Filminteressierten gesehen werden sollte. Dabei zeigt sich, dass filmästhetische, kulturgeschichtliche und thematische Gründe eine wichtige Rolle spielen. Nicht selten wird auch auf

die besonderen Qualitäten eines Autorenfilmers wie Woody Allen oder einer Filmreihe wie James Bond hingewiesen.

Einen Kriterienkatalog für eine allgemeine Beurteilung von Filmen vorzulegen, wäre höchst undemokratisch. Rezeption ist immer abhängig von kulturellen Praktiken und individuellen Bedürfnissen gleichermaßen, von Peer Groups, Wissensbeständen, institutionellen Positionen und persönlichen Dispositionen. Das ist gerade das Schöne daran – wer mag, kann sich anleiten oder zumindest anregen lassen, aber die eigene Wahrnehmung ist durch nichts zu ersetzen und zugleich ist sie die mögliche Grundlage für eine Verständigung, die immer Veränderungen unterworfen sein wird, will sie Gesellschaft nicht stillstellen und damit Gefahr laufen, ihr demokratisches Kapital zu verspielen. Umgekehrt gibt es aber auch keine Demokratie ohne etwas, über das ein Austausch und eine Verständigung möglich wäre.

Die Herausgeber danken sehr herzlich allen Beiträger*innen, die spontan und von der Idee begeistert zugesagt haben, und dem Verlag, namentlich Ferdinand Pöhlmann für die engagierte Betreuung (ihm verdankt der Band auch seinen schönen Titel) und Oliver Schütze für die erste positive Reaktion. Zu danken ist auch Oliver Jahraus und Christiane Schönfeld für produktive Anregungen.

LITERATUR

- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 4. Aufl. München 2002.
- Grode, Eric: *What makes a Movie the Greatest of All Time?* *New York Times*, 2.12.2022.
- Hamm, Peter: *Die Welt verdient keinen Untergang. Aufsätze und Kritiken*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Michael Krüger. Göttingen 2021.
- Hartz, Bettina: Ohne ihr Lachen hätte es sie nie gegeben. Das Buch der belgischen Regisseurin Chantal Ackerman über ihre Mutter erscheint nun endlich auch auf Deutsch. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 4.12.2022, S. 37.
- Heinzlmeier, Adolf/Menningen, Jürgen/Schulz, Berndt: *Kultfilme*. Hamburg 1983.
- Heritage, Andrew: *Großes Kino: Die besten Filme aller Zeiten*. Hrsg. von Ailsa C. Heritage. Übers. von Heinrich Degen. Bath 2014.
- Holighaus, Alfred (Hrsg.): *Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen sollten*. Bonn/Berlin 2005.
- Jahraus, Oliver/Prokić, Tanja (Hrsg.): *Orson Welles' „Citizen Kane“ und die Filmtheorie. 16 Modellanalysen*. Stuttgart 2017.
- Müller, Jürgen (Hrsg.): *100 Filmklassiker des 20. Jahrhunderts 1915–2000*. 2 Bde. Köln 2018.
- Schneider, Steven Jay (Hrsg.): *1001 Filme, die Sie sehen sollten, bevor das Leben vorbei ist*. Ausgewählt und vorgestellt von 77 internationalen Filmkritikern. Übers. von Maja Ueberle-Pfaff und Sabine Grebing. 5., aktual. Aufl. Hildesheim 2007.
- Schnelle, Frank/Thiemann, Andreas (Hrsg.): *Die 100 besten Filme aller Zeiten: Die Liste aller Listen*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Berlin 2013.

- Heydebrand, Renate v. / Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn et al. 1996.
- Neuhaus, Stefan/Schaffers, Uta (Hrsg.): *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2016.
- Schenda, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*. München 1975.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2005.
- Wittmann, Reinhard: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. Durchges. u. erw. Aufl. München 1999.



Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene; 1920)

Christiane Schönfeld

Ein neues Kapitel in der Geschichte des Kinos

Fast genau ein Vierteljahrhundert war vergangen, seitdem die Skladanowsky-Brüder ihre unterhaltsamen ersten Filmaufnahmen Anfang November 1895 im Berliner Wintergarten Varieté präsentiert hatten. Das Kino, das im Vorkriegsdeutschland oftmals als volksverdummend und moralisch suspekt debattiert wurde und als Katalysator auch in intellektuellen Auseinandersetzungen um die Kommerzialisierung von Kunst gedient hatte, wurde nach Ende des verlorenen Weltkriegs und dem Zusammenbruch des Kaiserreichs zur beliebtesten Freizeitbeschäftigung. In einer Zeit, die von Armut und Hunger, von persönlichen Erschütterungen und politischer sowie gesellschaftlicher Instabilität geprägt war, strömten die Menschen massenhaft in die ‚Kinematographentheater‘, um mit kitschigen Romanzen und humorvollem Klamauk, Sensationsdramen und Aufklärungsfilmern – sei es in opulenten Filmpalästen oder in schlecht belüfteten Kintöpfen – ihre klassenübergreifende Sehnsucht nach Ablenkung zu befriedigen. In der jungen Weimarer Republik kauften täglich rund zwei Millionen Menschen Eskapismus in Form von Kinotickets und die Filmwirtschaft avancierte zum am schnellsten wachsenden Wirtschaftszweig der unmittelbaren Nachkriegszeit. Gesellschaftskritische Melodramen wie etwa Richard Oswalds *Tagebuch einer Verlorenen* (1918, mit Staraufgebot Erna Morena, Werner Krauß, Reinhold Schünzel, und Conrad Veidt) oder Ernst Lubitsch-Filme – wie *Carmen* (1918, mit Pola Negri in der Titelrolle) und die Satire *Die Austernprinzessin*

C. Schönfeld (✉)

Mary Immaculate College, Limerick, Irland

E-Mail: christiane.schonfeld@mic.ul.ie

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

M. Braun und S. Neuhaus (Hrsg.), *Kleiner Kanon großer Filme*,

https://doi.org/10.1007/978-3-662-66619-7_2

(1919, mit Ossi Oswalda, Harry Liedtke und Curt Bois) – waren in dieser Zeit Kassenschlager. Lubitschs publikumswirksamer Historienfilm *Madame Dubarry* (1919, mit Negri und Emil Jannings) wurde zum Welterfolg. Geniale Filmerzähler wie Lubitsch und Oswald prägten das Kino weit mehr als die Masse eskapistischer Unterhaltungsware, und doch begann, als *Das Cabinet des Dr. Caligari* am 26. Februar 1920 im Berliner Marmorhaus Premiere feierte, ein gänzlich neues Kapitel der globalen Filmgeschichte.

Eine Welt gerät aus den Fugen und das Kino wird zur Kunst

Der weltbekannte deutsche Stummfilm beginnt mit Ansage: die Rahmen-erzählung kündigt die Geschichte an, die Francis (Friedrich Fehér) dem älteren Herrn auf der Bank neben ihm erzählen wird. Jane (Lil Dagover) tritt als teilnahmslose und beinahe geisterhafte Erscheinung hinzu und schon folgt die Irisblende zum Psycho-Thriller: Ein mysteriöser Schausteller namens Dr. Caligari (Starschauspieler Werner Krauß) kommt in der Stadt Holstenwall an, um alsbald auf dem dortigen Jahrmarkt einen, an Somnambulismus leidenden, aber angeblich hellsehenden jungen Mann namens Cesare (Conrad Veidt) zu präsentieren. Auch Francis, Jane und der gemeinsame Freund Alan (Hans Heinz von Twardowski) gesellen sich zu den Schaulustigen auf dem expressionistisch gestalteten Set und betrachten wie sie mit wachsender Faszination den scheinbar Erloschenen in seinem aufrechtstehenden, sargartigen Schrank. Doch plötzlich, auf Caligaris Befehl, öffnet Cesare seine schwarz umschminkten Augen in einer bahnbrechenden Nahaufnahme (Abb. 1).

Die bald folgende Prophezeiung des lebendigen Toten, dass Alan den nächsten Tag nicht mehr erleben wird, lässt ein Grauen aufscheinen, das die klaustrophobische Atmosphäre des Films noch deutlicher bestimmt, als Alan in der Nacht tatsächlich einem schattenhaften Mörder zum Opfer fällt. Bald wird ein Verdächtiger verhaftet, aber auch Caligari und Cesare werden mit den Morden, die die Stadt in Atem halten, in Verbindung gebracht (Abb. 2).

Abb. 1 Cesare in Nah-
aufnahme (Wiene 2014,
0:19:43)



Abb. 2 Alan in tödlicher Gefahr (Wiene 2014, 0:26:08)



Cesare, ein Automat scheinbar ohne Gefühl für seine Außenwelt, stakt durch die Gassen der Stadt auf dem Weg zu seinem nächsten Opfer. Erst, als er auch Jane töten soll und ihre Schönheit seine Betäubung durchdringt, kommt der erbarmungswürdige Mensch zum Vorschein, der zwar die Ohnmächtigen davonschleppt, aber schließlich auf der Flucht stirbt. Francis, der Cesare und seinen Meister verdächtigt, für die Morde verantwortlich zu sein, folgt Caligari unterdessen in die am Ort gelegene ‚Irrenanstalt‘. Dort erfährt er, dass der vermeintliche Schausteller der angesehene Direktor dieser Klinik ist. Erst die Durchsichtung seines Büros bringt die Obsession des Nervenarztes mit einem Mönch namens Caligari zu Tage, der wiederum durch einen Somnambulen, den er unter seine Kontrolle gebracht hatte, Morde begehen konnte. Als Täter überführt, wird Caligari von Francis und dem Anstaltspersonal überwältigt und der Machtbesessene findet sich nun selbst als Insasse in einer Zwangsjacke wieder. Doch das Happy End bleibt aus. Eine Rückkehr zur Rahmenerzählung stellt das eben Gesehene grundsätzlich in Frage, denn es sind Francis, Jane und Cesare, die nun als Patienten der Heilanstalt identifiziert werden und so Francis als unzuverlässigen Erzähler erscheinen lassen. Der Mann, den Francis eben noch als gewissenlosen Mörder entlarvt hatte, ist hier der äußerst wohlwollende Leiter des Sanatoriums, der nun, da er die Wahnvorstellungen seines Patienten Francis zu verstehen meint, zuversichtlich ist, ihn von seiner Geisteskrankheit heilen zu können.

Nach der Premiere wurde gerade die vermeintliche Erkenntnis, dass die Auflösung der Detektivgeschichte nurmehr der Wahn eines Irren ist, als niederschmetternd empfunden. Der von Veidt eindrucksvoll gespielte Somnambule sprach viele Kriegsveteranen an, die das Trauma des zum tötenden Automatenwerdens in sich trugen. Aber der hypnotisierte Schlafwandler, der sowohl Mensch als auch Maschine und so ein entfremdetes Doppelwesen ist, wurde auch als Mahnruf an die moderne Gesellschaft

gelesen. Der idyllisch aufeinandergestapelte Häuserhaufen, der zu Beginn der Binnenerzählung die Stadt andeuten soll, ist ein Unort, ebenso wie die Anstalt des rahmenden Narrativs. Alles scheint aus den Fugen, aus dem Lot, und der Mensch selbst hat kaum die Möglichkeit, sich dem Alptraum zu entziehen. (Schein-)Tod, Wahnsinn, Kontrolle und Mord durchschneiden als zentrale Motive diesen Film, der das verunsicherte, paranoide Individuum ebenso in den Fokus nimmt wie eine (moderne) Gesellschaft, die autoritär und entmenschlicht ist.

Eine Generation später erschien dem aus Hitlerdeutschland geflohenen Journalisten und Kulturkritiker Siegfried Kracauer *Das Cabinet des Dr. Caligari* als „Archetyp aller folgenden Nachkriegsfilme“ (Kracauer 1984, 9) und die Darstellung absoluter Autorität wurde in seiner Studie *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (1947) titelgebend. Noch Jahrzehnte später blieb Caligari das Paradigma des Tyrannen und Cesare „ein bloßes Instrument, [...] Caligaris unschuldiges Opfer“ (Kracauer 1984, 71; Brill 2012). Der Somnambule, der blind jedem Befehl gehorcht, wurde einer Generation von Überlebenden zur Projektionsfläche. Cesares Meister, der sowohl unterwürfig und autoritätsgläubig ist *und* Tyrann, ist der Untertan, dessen gewissenlose Ausbeutung des Einzelnen zur Katastrophe führt.

Als die Arbeit an diesem sensationellen Stummfilm begann, waren die zerstörerische Kraft und die Folgen des verlorenen Krieges allgegenwärtig, ob durch die Trauer um Gefallene oder den Alltag mit Verwundungen, die dramatische Wirtschaftskrise und das gerade in den Städten durch die Inflation weiter um sich greifende Elend. Robert Wiene, der Regisseur des Films, erkannte das enorme Potential des Drehbuchs, das Carl Mayer und Hans Janowitz am 19. April 1919 an Ernst Pommer und seine Decla-Film mit allen Rechten verkauft hatten, nahm jedoch eine Reihe von dramaturgischen Veränderungen vor. So wurden z. B. Außenaufnahmen eliminiert, um eine scheinbar künstliche, klaustrophobische Atmosphäre zu schaffen, aber es war die wohl auf Anweisung des Regisseurs hinzugefügte Rahmen-erzählung ihres „Phantastischen Filmromans in 6 Akten“, die zu Entsetzen und Empörung bei den Drehbuchautoren führte, da nun nicht die autoritäre, mordende Macht als wahnsinnig identifiziert und zu Fall gebracht wurde, sondern stattdessen die gesamte Binnenerzählung als die Vision eines Irren abgetan werden konnte. Auch Kracauer und zahlreiche Filmwissenschaftler nach ihm schrieben die Problematik dieser Umarbeitung fort. Doch Wienes Idee, einen expressionistischen Film zu drehen, ging weit über die oft beschriebenen Kulissendekorationen hinaus.

Expressionismus und „der modernste Film, den die Welt je gesehen hat“

Wiene war ein erfahrener Regisseur und erfolgreicher Drehbuchautor, der mit diesem neuen Filmprojekt nicht Massenunterhaltung, sondern Kunst auf die Kinoleinwand zu bringen suchte. Es waren gerade die ästhetischen Ambitionen Wienes und seines kreativen Teams, es war aber auch die ein-

gehende Beschäftigung mit dem Expressionismus (Anz et al. 2010), der dieses doppelbödige, verunsichernde Filmnarrativ zu einem Meilenstein der Filmgeschichte werden ließen. Die finsternen, oft apokalyptischen Traumvisionen des Grafikers Alfred Kubin waren bereits von den Drehbuchautoren als stilbildend vorgeschlagen worden und auch das in der Vorlage angelegte Mysteriöse der Schwarzen Romantik, inspiriert von fantastischer Literatur von E.T.A. Hoffmann bis Edgar Allan Poe, hatte schon vor dem Ersten Weltkrieg etwa mit Hanns Heinz Ewers', Stellan Ryes und Paul Wegeners *Der Student von Prag* (1913) erfolgreich Einzug ins Kino gehalten. Doch *Das Cabinet des Dr. Caligari* sollte weit mehr als ein mit dem Doppelgängermotiv spielender, postromantischer Gruselfilm werden.

Unterstützt vom Produzenten Rudolph Meinert ließ Wiene den Set-Designern Walter Reimann, Walter Röhrig und Hermann Warm weitgehend freie Hand bezüglich der expressionistischen Gestaltung der Flachkulissen, die den ausschließlich im Studio gefilmten Stummfilm prägen und „das innere Leben bildmäÙig“ darstellen sollten (Prawer 1995, 31). Sogar die Schauspieler Krauß und Veidt reagierten gleich am ersten Drehtag auf das Set und schminkten sich dunkle Ringe um die Augen, um auch visuell Teil des imaginierten Raums zu werden. Der erfahrene Willy Hameister an der Kamera trug v. a. durch den geschickten Einsatz von Irisblenden sowie unterschiedlichen Einstellungsgrößen zur effektiven Vermittlung des expressionistischen Filmkunstwerks bei. Viragierung, also eine nachträgliche Einfärbung der Schwarzweißkopie, diente zudem als dramatisches Gestaltungsmittel, so wie die „künstlerischen Schrifttitel“ des Films, die ebenfalls vom Expressionismus inspiriert waren. Letztere zeigten „der Öffentlichkeit zum ersten Mal [...], wie sehr die Art der Schrift imstande ist, den inneren Gehalt des Films zu unterstreichen“, konnte man am 28. August 1920 in *Der Kinematograph* lesen.

Es wurde ein Stummfilm wie ein Fiebertraum, der die Beziehung zwischen dem neuen Medium und den bildenden Künsten, zwischen Kulisse, Raum und Individuum, aber auch zwischen *Mise en Scène* und Narrativ neu definierte (Robinson 1997, 7). *Caligari* erregte im In- und Ausland Aufsehen und wurde zur massenwirksamen Sensation. Der Stummfilm, der eine neue ästhetische Erfahrung inszenierte und gerade dadurch die imaginative Disposition des Kinos, das Verfahren und die Spannung zwischen dem Ins-Bild-Setzen und dem Ins-Bild-Gesetzten unterstrich, zog die Zuschauer:innen in seinen Bann. Nach seiner Uraufführung gab es kaum einen Kritiker, der nicht erkannt hätte, dass hier etwas bahnbrechend Neues auf die Kinoleinwand gebracht worden war. „Man kann sich zu dem neuen Declafilm stellen wie man will, aber eines steht fest: Es ist der modernste, aktuellste, gewagteste Film, den die Welt je gesehen hat“, las man zwei Tage später in der *Lichtbild-Bühne*. Selbstverständlich gab es auch verärgerte Pfiffe und vereinzelt hilfloses Hohngelächter am Premierenabend, wie manche Journalisten berichteten, denn einen Avantgardefilm dieser Art hatte das zum Teil doch sichtlich verwirrte Publikum noch nie gesehen. In der Zeit-

schrift *Der Kinematograph* wurde schon kurz nach der Premiere verkündet – „Berlin hat ein neues Schlagwort mehr: ‚Du mußt Caligari werden!‘“ – und feierte den Film als Bestätigung, dass der „Filmkunst [...] noch neue, ungeahnte Möglichkeiten zu ihrer Weiterentwicklung offenstehen.“ Der bekannte Kritiker Herbert Ihering schimpfte zwar über die Darstellung des Expressionismus als Vision eines Geisteskranken (Robinson 1997, 32), aber auch er teilte die Faszination mit dem Stummfilm als Kunstwerk und Experiment. *Das Cabinet des Dr. Caligari* wurde als „kühn“ und inspirierend, als „Offenbarung“ und „absolute Neuheit“ von der Presse gefeiert und gerade auch im Ausland – von europäischen Nachbarn wie Frankreich bis nach Asien – war dieser ungewöhnliche, expressionistische Kunstfilm ein herausragender Erfolg, wie man in *Der Film* noch zwei Jahre später lesen konnte – trotz des langen Schattens, den der Weltkrieg auf die internationalen Beziehungen geworfen hatte. In den USA war die Begeisterung über diese aufregende und „gripping novelty“ ebenfalls groß, wie der Stummfilm am 4. April 1921, dem Tag nach der amerikanischen Premiere, in der New Yorker *Sun* bezeichnet wurde. Verunsicherung schwingt dennoch mit über diese „most novel departure in motion pictures“ (*Evening Mail*), nicht nur wegen der „eery atmosphere of demented unreality“, sondern auch wegen des großen finanziellen wie künstlerischen Erfolgs eines so ungewohnten Kinoerlebnisses, das Kunst für sich beanspruchen will (*New York American*). Der britische Filmkritiker Paul Rotha bezeichnete den Film gar als einen „Tropfen Wein in einem Ozean voller Salzwasser“ (Roberts 2004, 176). Doch was war dieses Neue, das die Kritiker und Zuschauer im In- und Ausland so bewegte?

Die Set-Designer Reimann, Warm und Röhrig schufen eine Welt der grotesk verzerrten Winkel und scharfen Kanten sowie der dunklen Gassen zwischen Häusern, die auf den Menschen zu stürzen scheinen. Mit ihren zackigen Dächern, steilen Fabrikschloten und harten Lichtkontrasten kann diese, von Schatten durchzogene Welt nicht bewahren – sie bleibt ein Unort, bedrohlich und unlesbar, der Brüche offenlegt. Der expressionistische Stil war denjenigen, die der Avantgarde-Bewegung schon vor dem Ersten Weltkrieg Aufmerksamkeit geschenkt hatten, durchaus vertraut. Die Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner, Marianne von Werefkin, Conrad Felixmüller oder Karl Schmidt-Rottluff, die Druckgrafik vor allem von Ludwig Meidner und Erich Heckel, die Gedichte etwa von Jakob van Hoddis, Georg Heym, Else Lasker-Schüler, Ernst Stadler, August Stramm und Wilhelm Klemm, Ernst Blass und Paul Boldt, die Dramen von Georg Kaiser, Walter Hasenclever und Reinhard Goering, sowie die Zeitschriften *Die Aktion* und *Der Sturm* hatten ein vielschichtiges Kaleidoskop der künstlerischen Auseinandersetzung mit einer Welt, die aus den Fugen geraten schien, vermittelt. Die grauenvolle Zerstörungsmacht der Kriegsmaschine hatte jedoch die dystopischen Visionen der Expressionist:innen um ein Vielfaches übertroffen. Walter Benjamin beschrieb in seinem Aufsatz *Erfahrung und Armut* die ungeheure Ent-

wertung der Erfahrung in dieser Zeit, die zu einer schockierenden Unlesbarkeit der Moderne führte:

Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper. (Benjamin 1977, 214)

Vision und Wirklichkeit

Für die junge Bohème, die vor allem in Großstädten wie Berlin und Dresden schon ab 1905 den Expressionismus künstlerisch zum Ausdruck brachte, waren die Erfahrung einer sich rasant verändernden Umwelt und das Gefühl der Entfremdung zentral. Der gravierende Wandel, der die Bereiche alltäglichen Lebens durchzog, forderte neue Begriffsmöglichkeiten und Darstellungsweisen. Kasimir Edschmid, Autor und einer der wichtigen Theoretiker der expressionistischen Avantgarde, schrieb 1918 über *Expressionismus in der Dichtung*.

Die Realität muss von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muss erwählt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache, es muss das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst. So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision (Edschmid 1918, 364).

Mit dieser Proklamation war der bourgeoise Weltgedanke, wie Edschmid ihn nennt, zu Ende gedacht und zugleich der Absolutheitsanspruch der Kunst neu definiert. Die Erfahrung von Chaos und Katastrophe der Zeit musste in einem Wissen um die Relativität des Seins münden und ließ den Expressionisten Wahrnehmung und Repräsentation grundsätzlich hinterfragen. Nur die Möglichkeit der „Vision“ gab noch Hoffnung auf eine Annäherung an das Wesenhafte des (modernen) Seins: in sich selbst und durch sich selbst.

Auch Hermann Bahr betonte in dieser unmittelbaren Nachkriegszeit die Notwendigkeit der Wesensfindung im Maschinenzeitalter, in dem der Mensch „bloßes Instrument“ ist und „nur noch der Maschine dient“, so schreibt er 1920. „Sie hat ihm die Seele genommen. Und jetzt will ihn die Seele wiederhaben. Darum geht es“ (Bahr 1920, 110). Der Erkenntnisanspruch der Expressionisten beruht auf einer neu definierten Beziehung zwischen dem Menschen, seinem/ihrem „Selbst“ und der „Welt“. Es geht

um nicht weniger als um die (Wieder-)Entdeckung des eigenen Ichs. Gerade durch die Weigerung der Künstler:innen, die eigene Entfremdung hinzunehmen, wird die Darstellung zum schrillen Protest: „der Expressionist reißt den Mund der Menschheit wieder auf“ (Bahr 1920, 113). Der Somnambule Cesare, das „Instrument“ (Kracauer 1984, 71), verkörpert in *Das Cabinet des Dr. Caligari* erstmals die Antwort des (noch stummen) Kinos. Er reißt als Automat die Augen auf, schaut und erlebt aber erst, als er auf die friedlich schlafende Jane blickt. Er lässt das Messer fallen und mordet nicht wie befohlen, sondern erkennt ihre Schönheit und empfindet Begehren – und geht kurz darauf an diesem Wahrnehmungsschock zu Grunde.

Der Versuch des Expressionismus, im Vordringen zum „Wesenhaften“ die Zeit zu fassen und mithilfe der „Vision“ das einzig noch mögliche Abbild zu schaffen, reflektiert das Wissen um die Unmöglichkeit der Repräsentation und die Notwendigkeit des kreativen Lesens der eigenen, zerstörerisch anmutenden Umwelt. Viele Jahre später betonte der Hermeneutiker Gadamer die Unerlässlichkeit einer Interpretation, denn auch der Schein muss immer noch wieder in der Zeit und aus der Zeit herausgemeißelt werden. Gerade dieser Erarbeitungsbegriff ist auch in *Das Cabinet des Dr. Caligari* angelegt.

Mayer und Janowitz setzten sich in ihrem Filmnarrativ nicht nur mit der Isolation und Entfremdung des Individuums im nervös-schnelllebigen Zeitalter einer rapide fortschreitenden Industrialisierung, Säkularisierung und Urbanisierung auseinander, sondern auch mit den Erfahrungen und Folgen des zutiefst traumatisierenden Krieges. Janowitz hatte seinen jüngeren Bruder im Krieg verloren und selbst unter Vorgesetzten gelitten, die nichts als „Kadavergehorsam“ gefordert hatten (vgl. u. a. Prawer 1995, 25). Expressionistische Dichter:innen verhandeln Themen wie ich-Verlust und Orientierungslosigkeit auch durch zerberstende Formen und widersprüchliche Abstraktionen. Anlässlich der Filmpremiere heißt es im *Illustrierten Film-Kurier*: „der Expressionismus ist – filmtechnisch gesprochen – die rhythmische Steigerung des dramatischen Gedankens“, doch der komplexe Zusammenhang zwischen der Avantgarde-Bewegung und Filmkunst geriet bald wieder in Vergessenheit, auch durch die wiederholt publizierte Kritik der Drehbuchautoren an der hinzugefügten Rahmenerzählung. Wienes Film jedoch führt die dem Filmskript immanente Kritik der Drehbuchautoren keineswegs *ad absurdum*, wie von Janowitz mehrfach gezürnt, sondern führt sie im Sinne des Expressionismus fort. Der Außenseiter (Caligari, der Schausteller) wird zum angesehenen Direktor einer Heilanstalt und die Verdoppelung der Figuren lässt die Binnenerzählung scheinbar zur Vision eines Geisteskranken verkümmern. Wird jedoch das Erzählte als Nachkriegsneurose abgetan oder wird nicht auch und gerade die subjektive Wahrnehmung in Frage gestellt, wie so oft, wenn Expressionisten wie Georg Heym oder Alfred Lichtenstein „Irre“ ins Zentrum ihrer Texte rücken? Liegt nicht gerade in dieser Destabilisierung das Paradigmatische der zivilisationskritischen Auseinandersetzung mit Entfremdung und Subjektivität, Doppelgängern und

den marginalisierten Mitgliedern unserer Gesellschaft sowie mit der autoritären Zentralgewalt, die sich in Caligari vereinigt? Betrachten wir diesen meisterhaften Stummfilm als *expressionistisches* Kunstwerk, erscheint diese Lesart durchaus angebracht.

Rezeption und Wirkung

Das Cabinet des Dr. Caligari fasziniert bis heute als ein avantgardistisches Meisterwerk. Der leere Blick Cesares, seine langen, wie von Geisterhand gesteuerten Glieder, und die scheinbare Allmacht des finsternen Dr. Caligari ist seit nun über einem Jahrhundert ein integraler Bestandteil deutscher Kino- und Kulturgeschichte. *Caligari* machte Film zur Kunst, schuf ikonische Einstellungen und beeinflusste auch den Horrorfilm nachhaltig.

„Endlich haben wir ihn, den expressionistischen Film!“ konnte man in der Filmzeitschrift *Der Kinematograph* am 16. Mai 1920 nach einer Vorführung in Düsseldorf lesen. Der unerwartete Erfolg der visuellen Konzeption des Films und der expressionistischen Gestaltung des Sets mit seinen verzerrten Winkeln und den zackigen, unsystematischen Mustern, die sich immer wieder über die Kulissen und sogar Janes Kleider ziehen, tauchen bald in weiteren expressionistischen Filmen auf, die ihrerseits beklemmende Fragen nach Identität stellen und nach dem Individuum, das sich orientierungslos und exponiert in einer entfremdeten Welt wiederfindet. Der Expressionismus wurde durch *Das Cabinet des Dr. Caligari* zum ästhetischen Leitfaden einer Kino-Ära und läutete das goldene Zeitalter des deutschen Stummfilms ein. Der Versuch, das eigentliche Sein bildhaft werden zu lassen, sei es als verzerrte Vision, die das Menschliche und das Unmenschliche, das Künstliche, aber auch Unzuverlässige des Daseins zugleich aufscheinen lässt, hinterließ vielfach Spuren in der Filmgeschichte. Hier sei vor allem auf Wienes frühen *femme fatale* Film *Genuine* (1920) und seine Dostojewski-Verfilmung *Raskolnikow* (1923) hingewiesen, sowie auf die Adaption von Georg Kaisers Stationendrama *Von morgens bis mitternachts* (1920) unter der Regie von Karlheinz Martin, die bis nach Japan exportiert und auch dort vom Publikum gefeiert wurde. Auch Boeses und Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) und Fritz Langs *Der müde Tod* (1921) sind deutlich von *Das Cabinet des Dr. Caligari* beeinflusst. Schatten, die hier zur grauenvollen, lebensauslöschenden Bedrohung werden, und als Symbole des Entsetzens in die Filmgeschichte eingegangen sind, werden von Friedrich Wilhelm Murnau in seiner Adaption von Bram Stokers *Dracula – Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) – sowie in seinem Gerhart Hauptmann-Film *Phantom* (1922) gekonnt eingesetzt, und werden in Arthur Robisons *Schatten* (1923) sogar titelgebend. Unheilschwangere Atmosphären, die durch Beleuchtung und v. a. Schatten bis heute effektiv in Horrorfilmen vermittelt werden, finden hier ihren Anfang. Meisterhafte Stummfilme wie *Nosferatu* und Paul Lenis *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) in Deutschland, aber auch Hollywood-Kassenschlager wie z. B. *The Bells* (1926), *The Man Who Laughs*

(1928), *The Fall of the House of Usher* (1928), *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931) oder *The Mad Genius* (1931) bezogen sich auf *Das Cabinet des Dr. Caligari* und stellten das Horrorfilm-Genre eine Dekade später solide auf. Der durch einen Machtmenschen kontrollierte, destruktive Maschinenmensch wird in Thea von Harbous Vorlage zu Fritz Langs *Metropolis* (1927) zum zentralen Motiv und hallt bis heute durch die transnationale Kulturgeschichte.

In Frankreich setzte sich der Begriff *le Caligarisme* durch, um das Dämonisch-suggestive und düster Grotteske als psychologischen Komplex im Film zu definieren. Eine Bühnenversion des Films in Paris 1925 blieb allerdings weit hinter dem von den dortigen Kritikern immer wieder als herausragend bezeichneten Stummfilm zurück. Auch im Ausland wurde *Das Cabinet des Dr. Caligari* als bahnbrechend wahrgenommen und sogar die englische Schriftstellerin Virginia Woolf beschrieb in ihrem Aufsatz *The Cinema* (1926) ihre Faszination vor allem für das gemalte Set, das die beängstigendsten Gedanken besser als Worte auszudrücken vermochte und sie in diesem Film erstmals zur abstrakten Form werden ließ.

Im Hitler-Deutschland wurde *Das Cabinet des Dr. Caligari* wenige Jahre später verboten und 1937 als „entartet“ mit anderen Meisterwerken von Expressionisten wie Schmidt-Rottluff, Kirchner, Meidner, Feininger u. a. ausgestellt. Doch der künstlerischen Weltgeltung des Films konnte dieser staatlich sanktionierte Beitrag zur rassistischen Marginalisierung und kulturellen Vernichtung unter den Nationalsozialisten keinen Abbruch tun.

Der amerikanische Produzent Samuel Goldwyn hatte sich schon Anfang der 1920er Jahre die Neufilmrechte gesichert. Doch erst vierzig Jahre später entstand *The Cabinet of Caligari* (1962) nach einem Drehbuch Robert Blochs, Verfasser des 1960 durch Hitchcock adaptierten Romans *Psycho*. Die Regie des psychologischen Horrorfilms führte Roger Kay. Terry Gilliams *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009) ist nicht nur im Titel deutlich von *The Cabinet of Dr. Caligari* inspiriert, und auch Tim Burton hat sich vor allem in seinen frühen Werken wiederholt auf diesen außergewöhnlichen und bahnbrechenden Film als komplexes Kunstwerk bezogen.

Heute erscheinen die Ausdrucksformen des expressionistischen Stummfilms oft übertrieben, gerade im Hinblick auf die Gesten und Gesichtsausdrücke der Schauspieler:innen, die aber den Gesamteindruck ergänzen und die Künstlichkeit des Mediums unterstreichen sollen. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, ein vielschichtiges und komplexes Zeitzeugnis, bleibt ein mutiges kinematografisches Meisterwerk, das Fragen zur Subjektivität, Wahrnehmung und Repräsentation, zum Status von Mensch und Gesellschaft im technischen Zeitalter aufwirft, und das noch relativ neue Medium Film nicht nur als eskapistische Massenunterhaltung, sondern dezidiert als Kunst darbietet.

Der Stummfilmklassiker ist seit 2014 in einer, im Auftrag der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung entstandenen, digital restaurierten Fassung erhältlich, die kostenlos auf Youtube einzusehen ist.

Für das Archivmaterial – von Drehbuch bis zur Sammlung zeitgenössischer Kritiken – sei den Mitarbeiterinnen des Schriftgutarchivs der Deutschen Kinemathek, Berlin, herzlich gedankt.

FILM

Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. DVD. Wiesbaden 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=-lfEp5t2FIE>

LITERATUR

- Anz, Thomas/Beil, Ralf/Dillmann, Claudia (Hrsg.): *Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925*. Berlin 2010.
- Bahr, Hermann: *Expressionismus*. München 1920.
- Benjamin, Walter. Erfahrung und Armut. In: *Gesammelte Schriften II/1*. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977.
- Brill, Olaf: *Der Caligari-Komplex*. München 2012.
- Edschmid, Kasimir: Expressionismus in der Dichtung. In: *Die neue Rundschau* 1 (1918), 364.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1984 (engl. 1947).
- Mayer, Carl/Janowitz, Hans: *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch zu Robert Wiens Film von 1919/20*. Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Praver und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg. München 1995.
- Roberts, Ian: Caligari Revisited, In: *German Life & Letters* 57/2 (2004), 175–187.
- Robinson, David: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. London 1997.



The General (Der General; Buster Keaton und Clyde Bruckman, 1926)

Helmut Schmiedt

Die Kunst der Bewegung

Die Filmgeschichtsschreibung steckt voller Legenden. Eine davon berichtet, bei einer der ersten Filmvorführungen überhaupt, in den mittleren 1890er Jahren, seien die Zuschauer in einem Pariser Café panisch schreiend davongerannt, weil sie befürchteten, ein sich auf der Leinwand bewegender Zug werde gleich in den Raum fahren. Der Wahrheitsgehalt dieser Schilderung erscheint mittlerweile zweifelhaft; möglicherweise sollte mit ihr nur auf spektakuläre Weise für die besonderen Reize dieser neuen Form künstlerischer Attraktionen geworben werden. Unabhängig davon trifft das ins Schwarze, was der vermeintlichen Wirkung des knapp eine Minute dauernden Films *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* der Brüder Lumière zugrunde liegt: Filme zeichnen sich dadurch aus, dass sie Bewegungen durch große, weite Räume vor Augen führen oder wenigstens führen können.

Darin liegt einer der wesentlichen Unterschiede zum Theaterspiel, der dem Film in mancher Hinsicht eng verwandten Kunstgattung. Seit der Antike galt für das Drama die Regel von den drei Einheiten. Eine davon besagt, die Ereignisse eines Schauspiels müssten an einem einzigen Ort stattfinden. Später löste man sich zwar von dieser Festlegung, aber die konkreten Gegebenheiten einer Theaterbühne bringen es mit sich, dass weiterhin Bewegungen durch den Raum nur innerhalb engster Grenzen unmittelbar präsentiert werden. Man kann zwar, sofern Ortsveränderungen zur Handlung

H. Schmiedt (✉)
Köln, Deutschland
E-Mail: hschmied@uni-koblenz.de

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

M. Braun und S. Neuhaus (Hrsg.), *Kleiner Kanon großer Filme*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-66619-7_3

gehören, nacheinander separat deren verschiedene Stationen zeigen, und man kann sie in kleinerem Ausmaß durch das Verfahren der Mauerschau sogar simultan zur Geltung bringen; aber unmittelbar vor Augen führen lässt sich der Weg von einem Ort zum entfernten anderen eben nicht, es sei denn, man greift zu sehr speziellen technischen Verfahren.

Im Film dagegen kann die Kamera beobachten, wie Fortbewegungen über große Strecken hinweg vollzogen werden. Möglich war dies schon mit den statischen Kameras der frühesten Zeit, wie das genannte Beispiel andeutet, und in dem Maße, in dem die Aufnahmegерäte immer beweglicher wurden, erweiterten sich die Möglichkeiten ins geradezu Unendliche. Weder Personen noch Tiere oder transportable Gegenstände sind im Film an einen Ort gebunden, und immer wieder ergibt sich der Reiz einer filmisch vermittelten Geschichte daraus, dass das Publikum die entsprechenden Bewegungen direkt verfolgt. Der Begriff ‚Road Movie‘ verweist auf eine eigene Spezies von Filmen, die sich über das Motiv des Reisens definiert; Beispiele wie *Easy Rider* (Regie: Dennis Hopper, 1969) und *Thelma und Louise* (Regie: Ridley Scott, 1991) demonstrieren, dass es dabei um Fragen von buchstäblich existenzieller Bedeutung gehen kann. In unzähligen Western finden sich aufregende Fahrten mit einer Postkutsche, eines der bekanntesten Werke dieser Art führt sie schon im Titel, *Stagecoach* (Regie: John Ford, 1939). Im Lauf der Zeit haben dann, analog zur Realgeschichte, modernere Fortbewegungsmittel, vom Auto über das Flugzeug bis zum Raumschiff, die Postkutsche abgelöst. Dabei bildet das Fahren oder Fliegen selbst manchmal den zentralen Punkt, um den sich alles dreht, und auf höchst unterschiedliche Weise zeigt sich auch in diesen Fällen immer wieder, dass es eine erheblich problematischere Angelegenheit ist, als man sich im Normalfall vorstellt, sei es, dass man äußerst gefährliche Gegenstände transportiert (*Lohn der Angst* von Henri-Georges Clouzot, 1953), dass man sich überambitionierte Ziele setzt (*Fluchtpunkt San Francisco* von Richard C. Sarafian, 1971), von merkwürdigen Verkehrsteilnehmern permanent bedrängt wird (*Duell* von Steven Spielberg, 1971) oder eine bestimmte Geschwindigkeit nicht unterschreiten darf (*Speed* von Jan de Bont, 1994). Umgekehrt ermöglicht die überraschende Unterbrechung oder Störung einer Vorwärtsbewegung manchmal segensreiche Unternehmungen: Da in den Verfilmungen von Agatha Christies Roman *Mord im Orientexpress* der Zug im Schnee steckenbleibt, in dem ein Mord passiert ist, hat der Meisterdetektiv Hercule Poirot genug Zeit, das Verbrechen durch intensive Befragungen aufzuklären. Hinzuzufügen ist, dass groß angelegte Ortsveränderungen, wie sie hier skizziert wurden, nur den Gipfel der Bewegung durch den Raum bilden, die für die Kunstform Film charakteristisch ist.

„Der General“: ein Film allgegenwärtiger Bewegungen

In der offiziell gemeinsam von Buster Keaton und Clyde Bruckman, de facto aber wohl mehr oder weniger allein von Keaton 1926 inszenierten Stummfilm-Komödie *The General* (dt. *Der General*) ist die Eisenbahn

das Fortbewegungsmittel, das im Zentrum steht. Keaton spielt hier den Lokomotivführer Johnnie Gray, der während des Amerikanischen Bürgerkriegs in den Südstaaten tätig ist und seine Arbeit ähnlich hingebungsvoll betreibt wie die Zuneigung zu seiner Freundin Annabelle Lee; bei dem im Titel genannten General handelt es sich um den Namen seiner Lokomotive. Als der Krieg näher rückt, will Johnnie sich, nach dem Vorbild von Annabelles Bruder und Vater, beim Rekrutierungsbüro als Soldat einschreiben lassen, wird aber abgelehnt, da man seine Tätigkeit bei der Eisenbahn als wertvoller ansieht. Johnnie wird über diesen Hintergrund jedoch nicht informiert und steht plötzlich gegenüber Annabelle als Versager und Feigling da, ohne sich verteidigen zu können; daraufhin beendet sie ihre Beziehung. Wie richtig die Beamten des Rekrutierungsbüros mit ihrer Einschätzung liegen, zeigt sich ein Jahr später. Spione der Nordstaaten entführen Johnnies geliebte Lokomotive samt zwei Waggons in den Norden und wollen mit ihrer Hilfe das Schienennetz und das Kommunikationssystem der Südstaaten zerstören. Johnnie nimmt erst zu Fuß, dann mit untauglichen Fahrzeugen und schließlich mit einer anderen Lokomotive ganz allein die Verfolgung auf, gerät tief in Feindesland und landet ungesehen mitten im Hauptquartier seiner Gegner. Dort findet er zu seinem größten Erstaunen Annabelle vor, die sich zufällig gerade in einem der entführten Waggons befand und nun eine Gefangene der Nordstaaten ist. Johnnie befreit Annabelle und erlauscht zudem die militärischen Absichten der Feinde. Mit der gestohlenen Lokomotive flüchten die beiden zurück gen Süden und werden nun ihrerseits verfolgt. Ihre wilde Fahrt verläuft jedoch erfolgreich, und die Informationen, die Johnnie dank seiner Lauschaktion übermittelt, führen dazu, dass die Soldaten der Südstaaten ein geplantes militärisches Unternehmen der anderen Seite unterbinden und die daraufhin ausbrechende Schlacht gewinnen. Der kollektive militärische Triumph wird durch einen doppelten privaten ergänzt: Johnnie darf die nunmehr vollständig von seinem Mut und seiner Tatkraft überzeugte Annabelle in die Arme schließen und küssen, und er wird als Leutnant in die Armee aufgenommen.

Dass dies ein Film der intensiven Bewegungen durch kleine und große Räume ist – und vielleicht gar als Road Movie höchst eigener Art zu etikettieren wäre –, ergibt sich bereits aus den Grundzügen der Story. Er hebt diesen Aspekt auch von Anfang an mit aller Deutlichkeit hervor. Nach den Vorspanntiteln sieht man als erstes einen durch die weite Landschaft fahrenden Zug und wenig später vier Personen, die sich im Gänsemarsch auf das Haus zubewegen, in dem Annabelle mit ihrer Familie wohnt. In der ersten Szene agiert Johnnie Gray als Lokomotivführer, in der zweiten marschiert er an der Spitze der kleinen Gruppe: So wird seine intensive Beziehung zur Lokomotive wie auch zu der jungen Frau sogleich sinnfällig vor Augen geführt. Ebenso signalisiert die Exposition, dass der Film Bewegungen von ganz unterschiedlicher Art zeigen wird. Die Zugfahrt steht für die weite Reise, die Johnnie später unternehmen wird, während der Gänsemarsch andeutet, dass es neben dieser Aktivität auch permanent

kleinere Bewegungen gibt – Johnnie wird bei seinen zwei Fahrten durchs Feindesland niemals in Ruhe nur die üblichen Aufgaben seines Berufs erledigen, sondern muss sich ständig innerhalb seines Fahrzeugs hin und her bewegen und es mehrfach verlassen. Auch die Episode rund um das feindliche Hauptquartier wird teilweise von Bewegungen durch den Raum geprägt: Zunächst allein und später mit Annabelle irrt Johnnie durch einen nächtlichen Wald, bevor er seine Ziele erreicht.

Die herausragende Bedeutung der Bewegungen akzentuiert der Film zusätzlich dadurch, dass er geradezu demonstrativ Elemente allergrößter Ruhe dagegensetzt. Die sich kaum je verändernde, manchmal fast starr anmutende Miene, die ein Markenzeichen des Schauspielers Buster Keaton ist, bildet durchgängig einen Kontrast zu der allgegenwärtigen, oft bis zur Hektik gesteigerten Beweglichkeit und hebt sie dadurch erst recht hervor; bei übergreifender Betrachtung wirkt Keatons Gesichtsausdruck wie „ein Gegenbild zum modernen, gehetzten Menschen“ (Gregor/Patalas 1973, 140). Ein scharfer punktueller Gegensatz zur Dominanz des kontinuierlichen Raumwechsels ergibt sich mit der Situation, in der Johnnie zufällig die Pläne der Nordstaatler erlauscht: Er verbirgt sich unter dem Tisch, an dem sich die Offiziere versammeln und über ihr Vorgehen beraten. Johnnies Handlungsspielraum ist hier im wörtlichen Sinne extrem reduziert, und seine Mobilität beschränkt sich auf die Notwendigkeit, den Fußbewegungen der sitzenden Männer auszuweichen.

Nun ist ein ständiges Hin und Her und Auf und Ab nicht per se ein Zeichen kreativer Originalität und künstlerischer Qualität. Aber der Film gewinnt diesem dominierenden Motiv zahlreiche Facetten grundsätzlicher Natur ab, d. h. er führt mit einer gewissen Systematik vor, wie es sich im Einzelnen ausprägen kann und welche Komplikationen dabei möglich sind.

Zunächst einmal lässt er erkennen, dass eine grundsätzliche Unterscheidung sinnvoll ist zwischen Vorwärtsbewegungen, deren Richtung im Kern vorgegeben ist, und solchen, die ungezielt verlaufen und im Extremfall einer Irrfahrt gleichen. Ein Zug bewegt sich auf Schienen vorwärts: Wer eine Fahrt mit ihm unternimmt, weiß meistens zumindest im Großen und Ganzen, durch welches Gebiet und wohin sie führen wird. Gerät ein solches Fahrzeug aufgrund einer Störung gänzlich aus der Spur, ist es nicht mehr zu gebrauchen. Auf der ersten Fahrt stürzt beispielsweise ein Waggon von den Schienen, weil sich dort ein von Johnnie nicht rechtzeitig bemerktes Hindernis befindet, und auf der Rückfahrt fällt ein ganzer Zug von einer brennenden Brücke in die Tiefe und landet in einem Fluss; Keaton hat diese spektakuläre Szene nicht mit einem verkleinerten Modell gedreht, sondern mit einem echten Zug und sie dadurch zu einer der aufwändigsten und teuersten der Stummfilmära gemacht. Den typologischen Gegensatz zu den geradlinigen Fahrten mit der Lokomotive bildet das schon erwähnte Umherirren durch den Wald in der Nähe des feindlichen Hauptquartiers, das Johnnie zuerst allein und dann mit Annabelle unternimmt. Johnnie kennt

sich hier nicht aus, es ist dunkel, z. T. regnet es und ein Gewitter tobt, und einmal taucht auch noch ein Bär auf, der zur raschen Flucht zwingt. Es fielen nicht schwer, unter späteren Filmen Beispiele zu finden, die entweder dem Muster der zielgerichteten oder dem der chaotisch irrlichternden Bewegung durch den Raum folgen bzw. – was vermutlich am häufigsten vorkommt – eine Kombination aus beidem enthalten.

Dass bei einer Fahrt mit der Eisenbahn der Weg im Wesentlichen vorgezeichnet ist, heißt aber nicht, dass alles exakt vorhersehbar und planbar ist. Johnnies Reise gerät vielmehr partiell zum unfreiwilligen „Hindernisrennen“ (Felix 1998, 146); zum einen gibt es Hindernisse, die bei diesen Verfolgungsjagden von den Feinden ins Spiel gebracht werden, zum anderen Weichen, die auf Abwege führen können. Die flüchtenden Nordstaatler bei der ersten und der mit Annabelle flüchtende Johnnie bei der zweiten Fahrt wollen sich jeweils von ihren Verfolgern befreien, indem sie diverse Gegenstände auf die Schienen werfen oder diese gar zerstören. Einmal nutzt Johnnie eine Weiche, um sich eines Waggons zu entledigen, den die Feinde vor seine Lokomotive gesetzt haben; als er durch eine andere Beschäftigung abgelenkt ist, wird der Waggon durch eine zweite Weiche in die alte Spur zurückgelenkt, so dass Johnnie plötzlich das mobile Hindernis wieder vor sich sieht, das er gerade aus dem Weg geräumt hat. Als er erneut nicht nach vorn schaut, verschwindet der Störenfried allerdings endgültig, da ein vom Feind auf den Schienen platziertes Hindernis ihn von der Strecke stürzt; Johnnie ist zutiefst irritiert, als er die glückliche Wendung bemerkt, und in diesem Augenblick vollzieht er im Gesicht Bewegungen wie sonst kaum je. Mag also der Weg von Eisenbahnzügen noch so sehr vorgegeben sein: Es bleibt ein erheblicher Rest an Ungewissheit, dessen Hintergründe unterschiedlich sind.

Eindrucksvolle Bilder ergeben sich, wenn Bewegungen mit diametral gegenläufigem Ziel aufeinanderprallen. Das herausragende Beispiel dafür bildet die Szene während der ersten Fahrt, in der Johnnie nach Norden fährt und die Soldaten der Südstaaten sich gleichzeitig auf dem Rückweg nach Süden befinden. Die unterschiedlichen Vorwärtsbewegungen werden zwar dem Publikum nebeneinander gezeigt, aber Johnnie bemerkt zunächst nicht, dass seine Verbündeten ihm entgegenkommen, weil er just in diesem Moment dem Weg neben den Schienen, auf dem sie marschieren, den Rücken zukehrt. Das Resultat ist, dass er sich danach ganz allein im Land der Feinde befindet.

In der kultur- und literaturgeschichtlichen Tradition dienen Reisen über weite Strecken, wie sie hier Johnnie Gray unternimmt, oft der Selbstfindung und dem Reifeprozess eines Menschen. In diesem Zusammenhang stehen unter anderem klassische Bildungsromane, etwa Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), die meistens auch Komponenten des Reiseromans enthalten, und deren moderne Nachfolger, wie Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972); es gilt die Binsenweisheit, dass Reisen bildet. Viele Filme greifen diese Konstellation auf und setzen dabei immer wieder