

RESEARCH PAPERS

**MIRELA
RAMLJAK PURGAR**

Center for Visual Studies, Zagreb / ramljak-purgar@vizualni-studiji.com

Pg. 84 – 119 (in German)

Abstract:

STRATEGIES OF ORNAMENTATION

Empathy and Abstraction in *The Cabinet of Dr. Caligari*
and the Print by Ernst Ludwig Kirchner

Original paper / UDK 7.036.7:791

Although expressionism in art peaked before the First World War, expressionist stylistic practices that have been introduced into film at the end of the second decade appear to be equally relevant, even revolutionary. In this article we have explored this analogy with an example of Ernst Ludwig Kirchner's prints from the first half of the second decade of the 20th century on the one hand, and from reconstructed set designs for the film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) on the other. It turns out that both have in common – as we have termed it here – a “third ornamental line”, defined by Wilhelm Worringer in his 1908 essay *Abstraction and Emphaty* as an urge for abstraction and urge for emphaty. This would mean that in the works of the two artists, in Kirchner earlier and in Warm later, a theoretical conceptual ambivalence called “expressive abstraction” (Worringer) appeared at the beginning of the 20th century. In other words, this means that the ambivalence between the realistic and the abstract – as mimetic and ornamental – has found its formal expression in temporally and media-wise rather distant works of art. This is also a reflection of the declarative statement of Hermann Warm, one of *Caligari*'s set designers, that the film (in which he was involved as one of the three scenographers) “must become graphic”. We claim here that the ornamentation is a paradoxical expression of the abstract pole of this duality.

Keywords: expressionism, empathy, realism, abstraction, ornament, deformation

STRATEGIEN DER ORNAMENTIERUNG

Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in
Das Cabinet des Dr. Caligari und in der Grafik
von Ernst Ludwig Kirchner

Mirela Ramljak Purgar

Einführung

Bei dem Versuch, eine Verwandtschaft zwischen dem Abstrahierungsverfahren beim Holzschnitt *Akt mit schwarzem Hut* (1911/13) von Ernst Ludwig Kirchner und den Entwürfen und Skizzen der rekonstruierten Szenografie für den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) darzulegen, setzen wir an bei den Grundeinsichten Wilhelm Worringers aus seinem Buch *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Seine, wie wir sie hier nennen, dritte ornamentale Linie, die wir bereits im Klassiker der Theorie des Expressionismus von Lotte H. Eisner, *Die Dämonische Leinwand*, aus dem Jahre 1955 (Eisner 1980), finden, entspricht nämlich dem Verhältnis zwischen Realismus und Abstraktion nicht nur bei Kirchner, sondern auch bei Hermann Warm, dem Urheber der Rekonstruktionen und ursprünglichen Szenografien des paradigmatischen expressionistischen Films – *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Diese Untersuchung beginnt mit einer Analyse einschlägiger Texte, wie jenen von Lotte H. Eisner, Rudolf Kurtz (Kurtz, 2007) und Wilhelm Worringer (Worringer, 1911), sowie mit einer Analyse der Entwürfe und Skizzen für die Szenografie des Films selbst, beziehungsweise mit einer Analyse des genannten Holzschnitts Kirchners. Das Verhältnis, das Kirchner in eigenen Schriften – nicht nur über Zeichnung (de Marsalle,

1968), sondern auch über Grafik (de Marsalle, 1921) und in der Abhandlung unter dem Titel “Die Arbeit E. L. Kirchners” (Kirchner in Kornfeld, 1979) definiert – spricht zugunsten einer Untersuchung der Schlüsselbegriffe, die sowohl diesem Künstler und den Autoren, die über ihn geschrieben haben, als auch den Autoren der Texte über *Caligari* (Vincke, 1997) gemeinsam sind. Das ist, unter anderem, auch der Begriff der *Verzerrung* oder der Deformierung, der im Wesentlichen einen der Pole bestimmt, die Worringer in der gegenseitigen Opposition der ersten beiden Linien – der Einfühlung und der Abstraktion – definiert. Dass es sich dabei um Ornamentierung handelt, die dieser Autor als Hauptausgangspunkt der Bestimmung des künstlerischen Willens eines Volkes definiert (nach dem Vorbild von Alois Riegl und seinem *Kunstwollen*), schien, angesichts der Tatsache, dass gerade der Expressionismus als avantgardistische Abkehr von der Tradition jeglicher Art bekannt ist, außerordentlich intrigant.

Dietrich Scheunemann hat mit seiner Untersuchung zu *Caligari* auch der unseren insofern geholfen, als er die Prämissen Eisners bestätigte, dass gerade das “Dekor”, beziehungsweise die Szenografie, den wichtigsten Beitrag an die avantgardistische Kunst darstelle. Seine Analyse der Ambivalenz, gleichermaßen der formalen und der des Drehbuchs, hat in unserer Auslegung eine Ergänzung bekommen: Das Verhältnis des Zweidimensionalen und des Dreidimensionalen, des Flächigen und des Räumlichen, beziehungsweise des Abstrakten und des Realistischen sowie die mögliche Analogie des Ornamentalen und des Gegenständlichen ist genau das Verhältnis, das wir gleichermaßen auch in Werken Kirchners und Warms ausfindig gemacht haben.

1. Der Expressionismus als Abstraktion und Ausdruck zugleich: Die Theorie von Lotte H. Eisner

Im Kapitel “Die Prädisposition zum Expressionismus” im Buch *Die dämonische Leinwand* verweist die Kunsthistorikerin Lotte H. Eisner einige Jahrzehnte später – im Gegensatz zu Rudolf Kurtz, Theoretiker des expressionistischen Films, der seine Thesen im Buch aus dem Jahre 1926 *Expressionismus und Film* (Kurtz, 2007) definiert – auf den Vorrang der Literatur in der Argumentation der Anfänge und der determinierenden Manifeste des Expressionismus und somit auch des

expressionistischen Films. Im Gegensatz zu Kurtz, der das Jahr 1919 betont, ordnet sie den Anfang des Expressionismus in das Jahr 1910 ein, wobei sie auf den Vorrang der Literaturmanifeste in Bezug auf die “plastischen oder graphischen Ausdrucksformen” jener Zeit hinweist (Eisner, 1980: 15-16).¹ Gleichmaßen hebt sie jedoch hervor, die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg habe in Deutschland “eine besonders seltsame Epoche” bedeutet, die Deutschen, die “deutsche Seele”, hätten fortgefahren, dem Mystizismus und der Magie zu folgen, weil sie sich Sorgen über das Morgen machten, und hätten “wenigstens die Möglichkeit einer intellektuellen Revolte” genutzt (ibid.: 15). Neben der Literatur habe jedoch auch die Kunstgeschichte das Verständnis des Expressionismus beeinflusst, insbesondere, wenn es sich um den immer wieder hervorgehobenen “chaotischen Mystizismus” (ibid.: 18) in der Argumentation von expressionistischen Filmen handelt: Die Autorin betont vor allem die Wichtigkeit des Werks *Abstraktion und Einfühlung*, der Dissertation von Wilhelm Worringer (Worringer, 1911), in dem dieser Autor “viele Formulierungen des Expressionismus” “fast so mystisch dunkel wie Oswald Spengler” vorwegnehme (Eisner, 1980: 17). Manche für uns zeitgenössische Autoren, die, wie Meike Hoffman, über den Expressionismus der paradigmatischen deutschen Künstlergruppe *Brücke* schreiben, betonen die Rolle Worringers für das Verständnis der expressionistischen Kunst: Sie kommt nämlich zu dem Schluss, dass Worringers Schriften (nicht nur *Abstraktion und Einfühlung*, sondern auch *Formprobleme der Gotik*, 1911) eigentlich zur “Programmschrift der Moderne”, genauer zum “Manifest des Expressionismus” wurden (Hamann, 1915 in Hoffmann, 2005: 20). Sie führt an:

“1908, als die “Brücke”-Gruppe bereits drei Jahre bestand, erschien Wilhelm Worringers Dissertation “Abstraktion und Einfühlung”, die Sempers Kunsttheorie ebenfalls diametral gegenüberstand. Worringer führte die Theorien von Alois Riegl und Theodor Lipps zusammen. Für ihn war, wie für seine

¹ Damit in Einklang zitiert Eisner Kasimir Edschmid, der, sich dem Erbe des Impressionismus widersetzend, folgendes schreibt: “Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen, Fabriken, Häuser, Krankheiten, Huren, Geschrei, Hunger. Nun gibt es nur die Vision davon! Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steckt.” (Edschmid, 1917, u: Eisner, 1980: 16)

Vorgänger, das seelische Verhältnis des Künstlers zur Welt ausschlaggebend. Die psychische Disposition des Künstlers bestimme die Art seiner Kunst (...)” (Hoffmann, 2005: 19).

Wenn wir jedoch wieder auf Lotte H. Eisner zurückkommen, werden wir feststellen, dass sie, wenn sie über den Einfluss Worringers auf den Expressionismus schreibt, an die, nennen wir sie, dritte Linie der Kunst des Ornaments denkt, welche, wie wir sehen werden, die beiden vorausgehenden miteinschließt. Abstraktion als Drang (“Abstraktionsdrang”) sei nämlich “die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt” (Worringer, 1911: 17), wobei der deutsche Theoretiker diesen Zustand “eine ungeheure geistige Raumscheu” nennt (ibid.). Der Drang zur *Einfühlung* (“Einfühlungsdrang”) finde “seine Befreiung in der Schönheit des Organischen” (Worringer, 1911: 3). Die ornamentale Kunst “um die nordische keltogermanische Zierkunst” (ibid.: 114) andererseits strebe durch die Potenzierung “eines inneren Ausdrucksbedürfnisses” (ibid.: 117) zu einer Erkenntnis, die, “trotz aller Disharmonie oder vielmehr durch sie” (ibid.) nicht nur Abstraktion oder nur Einfühlung sei, sondern eine “widerspruchsvolle Zwitterbildung”: “Abstraktion einerseits und starker Ausdruck andererseits.” (ibid.). Dass Eisner gerade an diese dritte Linie einer abstrakt-expressiven Ambivalenz dachte, geht deutlich aus verwendeten Syntagmen wie “disharmonische Völker”, “unheimliches Pathos”, “Verlebendigung des Anorganischen” (Eisner, 1980: 18) hervor, wobei wir diesen auch den Begriff “des Schleiers” zwischen dem Menschen und der Natur hinzufügen können, den Worringer im Dienste einer Religion des “nordischen Menschen” verwendet, und “den er einst heben zu können glaubte. Die Problematik alles Erkennens war ihm noch nicht aufgegangen” (Worringer, 1911: 116).

1.1. Wilhelm Worringer und die expressive Abstraktion

Der Gegensatz zwischen dem Lebenden und dem Anorganischen, zwischen dem Einfühlenden und dem Verlebendigenden, stellt eine spezifische Ambivalenz her, die wir ebenfalls in den Skizzen für den Film von Hermann Warm *Cabinet des Dr. Caligari* aus den 60er Jahren zu finden vermuten. Diese Ambivalenz bezieht sich im gleichen Maße einerseits auf die Probleme der Innerlichkeit und der Form, “die innere

Bewegung, das innere Leben, die innere Selbstbetätigung” (Lipps, 1906 in: Worringer, 1911: 4), und auf die Linie als paradigmatisches Ausdruckselement andererseits; sie ist, nebenbei gesagt, sowohl “im Werte des Lebens, das sie für uns enthält” (ibid.: 15) als auch “rein geometrische Gesetzmäßigkeit” (ibid.: 21). Deswegen musste sie “für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten” (ibid.: 22). Bei der abstrakten Linie ist auch “der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht (...)”, und sie kann “kein Naturobjekt als Vorbild” haben (ibid.: 23). Doch genau darin liegt der Widerspruch: Worringer bemerkt selbst, dass es nicht notwendig sei, die Möglichkeit des Einfühlens in abstrakte Formen zu negieren, und denkt dabei an die geometrische Form einer Pyramide (ibid.: 16).

Damit nähern wir uns einem Verständnis sowohl der unruhigen Form und des Entstehungsprozesses der abstrakten Form der Kathedrale als auch des nordisch-irischen Ornaments: *Ein stärker ausgeprägtes Bedürfnis nach Ausdruck ist verbunden mit einer stärker ausgeprägten Einfühlungsmöglichkeit*. Die “Säulenheiligen” (ibid.: 126) der Kathedrale in Chartres haben nämlich nicht nur “die einfache plastische Realität” (ibid.) erfüllt. Um den Ausdruck “pathetisch”, “mitreizend” (ibid.) zu gestalten, “(suchte) die Wiedergabe der kubischen Wirklichkeit in den stärkeren Ausdruck einer *expressiven Abstraktion* [Kursivschrift hinzugefügt, M. R. P.] hinein zu steigern” (ibid.). Das hatte zu Folge, “dass es die Darstellung des Figürlichen mit aufgehen lies in den großen Taumel jener vom Einfühlungsvermögen in ihrer Bewegung gesteigerten mechanischen Kräfte, wie sie sich in der Architektur auslebten” (ibid.: 126).

Hinzuzufügen ist auch die Anmerkung, der zufolge diese Möglichkeit mit der “*expressiven Abstraktion*” verbunden ist, die aus *Teilen zusammen mit dem Ganzen* besteht, die Skulptur in Beziehung mit der Architektur; im Endeffekt sind Skulpturen “an und für sich (...) leblos, erst wenn sie ins Ganze eingefügt sind, nehmen sie an jenem gesteigerten, über alles Organische hinausgehenden Leben teil” (ibid.: 127). Wenn wir dazu auch noch feststellen, dass es sich in Chartres um eine “anorganische gesteigerte Bewegung” (ibid.: 126) handelt, wird uns der Widerspruch bewusst, in den uns Worringer versetzt. Die Auflösung des Widerspruchs sieht Worringer im Kompromiss mit den Grenzen des Formalen (ibid.: 127), wodurch der Realismus der romanischen und gotischen

Kunst eine Beziehung “mit dem rein formal-abstrakten Kunstwillen” eingeht² (ibid.: 128). Die Begriffe des Formalen und des Gefühls einerseits und der psychologischen Bedingtheit und der gewollten Aktivität andererseits, führen uns zu den Begriffen des Einfühlungsvermögens und des Ausdrucksvermögens oder – zur “expressiven Abstraktion”. Dabei lohnt es jedoch, auch ein weiteres Element zu bedenken, das mit dem verstärkt ausgeprägten Bedürfnis nach Einfühlung (*Einfühlungsdrang*) und dem verstärkt ausgeprägten Bedürfnis nach Ausdruck, entsprechender Unfertigkeit und dem Spannungszustand zwischen Extremen verbunden ist: Sie betreffen die Prozessualität, die wiederum mit Worringers Analyse *des Verhältnisses des Teils und des Ganzen* verbunden ist.

All dies jedoch sind Begriffe, denen wir in Kirchners Schrift über Zeichnung aus dem Jahr 1920 begegnen:³ “(Die) Arbeit aus dem Großen ins Kleine” bedeute, dass *die Einzelform* von *der Gesamtform* abhänge. Aus dieser Sicht ergebe sich auch die Definition des Details: Es existiere nicht an sich; denn ein Teil existiere nur als Teil eines Gesamtverhältnisses⁴ (de Marsalle, 1968: 185). Die Prozessualität existiere auch in Bezug auf die genannten Verhältnisse: Die Formen, nämlich, “entstehen und ändern sich bei der Arbeit aus der ganzen Fläche” (ibid.). Ein Jahr später schreibt Kirchner auch über Grafik: Hier bestehe die Prozessualität in der Erschaffung der Grafik, in der sog. *Formungsarbeit*, die so lange dauere wie die Erschaffungsphasen eines Holzschnitts oder einer Lithografie, bis man *Ausdruck und Formenvollendung* (de Marsalle, 1921: 251) erreicht habe. Das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem sei hier noch komplexer: Das Verändern der sog. Einzelform habe die “Veränderung der Proportion” (ibid.: 256) zur Folge, wobei sowohl das eine als auch das andere aus der *Gesamtkomposition* hervorgehe, und zwar vermittels des “Gefühls” (ibid.: 256). Damit in Verbindung steht der Begriff der Deformation (*verzerrt*), so dass Kirchner die Ausführung

2 Diese Zweifelt des Realismus und der Abstraktion führt in diesem spezifischen Fall zu einer “eigenartigen Zwitterbildung”: Die Köpfe stellen den “seelischen Ausdruck” dar, während die Kleider zu “der Domäne des abstrakten Kunstdranges” werden. (Worringer, 1911: 128.).

3 Kirchner nutzt das Pseudonym Louis de Marsalle.

4 In Bezug dazu schreibt Kirchner folgendes: “Die Arbeit aus dem Grossen ins Kleine macht die Einzelform von der Gesamtform abhängig. Die Einzelform bildet sich nur daraus, es kann also kein Detail an sich geben” (de Marsalle, 1968: 185). Mit diesem Verhältnis in einem Zusammenhang steht auch das Definieren sog. *Hieroglyphen*: es sind “Naturformen”, verwandelt in “einfachere Flächenformen” (ibid.).

von *Akt mit schwarzem Hut* (1911/13), inspiriert von Cranachs *Venus*, als seine künstlerische Entfernung von natürlichen Proportionen erklärt: Sie sei kaum wahrnehmbar, vielmehr sei sie angemessen (ibid.: 257). Die Bewegung, in den angesprochenen Verhältnissen nur impliziert und doch, würden wir anmerken, wesentlich in Bezug auf Kirchners Verständnis der Begleitung der inneren Bilder bis zu einem endgültigen, welches er dann aufzeichnet (Kirchner in Kornfeld, 1979: 344), ebenso wie bei der Prozessualität der Erschaffung von grafischen Techniken, steht auch in Verbindung mit der Lebendigkeit. In der Schrift über Grafik ist die Rede vom experimentellen Aspekt der Prozessualität: Dieser Aspekt erlöst den Künstler von “dem Schematischen”, und zwar im Namen der “Lebendigkeit seiner Anschauung” (de Marsalle, 1921: 253). Die Lebendigkeit und Prozessualität, beziehungsweise die implizierte Bewegtheit, sind auf eine gewisse Weise in den Begriffen der Einfühlung und des Anorganischen bei Worringer vorhanden: Auf der einen Seite – die Verlebendigung des Anorganischen (“gesteigerter Ausdruck auf anorganischer Grundlage” (Worringer, 1911: 120), auf der anderen – betonte Lebendigkeit jenseits alles Organischem (“Intensität des Ausdrucks, (die) über alle organische Bewegung hinausgeht.”) (ibid.: 121). Das sind Begriffe, mit denen sich dieser Autor Anfang des 20. Jahrhunderts in eine Beziehung zu Theodor Lipps setzt, und mit Begriffen der Einfühlung, des Gefühls und der psychologischen Bestimmtheit setzt er sich in ein Verhältnis gegenüber der Linie.

1.2. Verhältnis zwischen Deformation und Abstraktion in *Caligari*: Die Funktion des Dekors bei Lotte H. Eisner

Wenn sie, neben dem Drehbuch, das Dekor von *Caligari* erörtert, stellt Lotte Eisner den Vorrang “des expressionistischen Dekors” als Einfluss auf den Stil des Films⁵ fest (Eisner, 1980: 22). Das Erstellen der Szenografie durch Bemalen von Leinwänden anstelle von Konstruktionen aus Baumaterial habe zum einen eine Reduzierung von Kosten bedeutet,

5 Weiter im Text wird Eisner auch die vorrangige Stellung der Szenaristen und “der technischen Mitarbeiter” in der damaligen deutschen Filmproduktion präzisieren, wobei sie betont, dass der deutsche Film, mit Ausnahme des absoluten Films, nicht zur “Avantgarde” gezählt habe, wie das beim französischen Film der Fall gewesen sei. Sie behauptet, *Caligari* habe, nachdem er Spuren im künstlerischen Sinne hinterlassen habe, die Filmindustrie angelockt und Geld eingebracht (ibid.: 23).

und zum anderen sei die durch revolutionäre Geschehnisse beeinflusste Atmosphäre für “Stilexperimente” (ibid.: 23) geeignet gewesen. Es sei wichtig, so Eisner, dass seit *Caligari* die Architekten (Maler) bereits in Skizzen die Stellung des Schauspielers im *Gesamtbild* berücksichtigt hätten: “Jeder Entwurf entspricht bereits der Kamera-Einstellung.” (ibid.: 24). Dem fügt sie hinzu, dass die Filmentwürfe sogar Anweisungen für die Kameralente in Bezug auf die Beleuchtung enthielten, was die Autorin in den Kontext der Gesamtzusammenarbeit aller Personen, die an dem Film gearbeitet haben, stellt⁶ (ibid.).

Die Verhältnisse des Hinter- und Vordergrunds in einem absichtlich ambivalenten Raum seien ausgetauscht worden, wie zum Beispiel in der Fluchtszene von Cesare mit Jane über die vorgeneigten und absichtlich nicht-perspektivisch dargestellten Mauern und Dächer der Häuser (ibid.: 25); Objekte würden lebendig gemacht, “die vorfallenden Häuser” in einem spezifischen Gassenwinkel “vibrierten von innerem Leben” (ibid.); “Deformierung” (ibid.: 26) stehe in Verbindung zur “Abstraktion”(ibid.); so hebt Eisner, indem sie Georg Marzynski aus dem Jahr 1921 (*Methode des Expressionismus*) zitiert, jene Charakteristik der expressionistischen Kunst hervor, die Dinge so wiederzugeben “als seien sie schräg von oben gesehen” (ibid.: 27). Als sie die “absolute Verzerrung” mit der “synthetischen Abstraktion” identifiziert, schlägt Eisner die entsprechende Filmeinstellung vor, nämlich jene, in welcher der Gefangene in einem Kerker sitzt, welcher mit parallel verlaufenden Längslinien, die sich auch auf dem Boden fortsetzen, bemalt ist (ibid.: 27). “Die absolute Idee” des Kerkers sei in der *expressivsten Expression* (ibid.) verwirklicht worden. Wenn es aber um einen Vergleich mit Grafik geht, denn Eisner zitiert die bekannte Aussage eines der Filmszenografen, H. Warm, das Filmbild müsse zur Grafik werden (ibid.), bezieht sich die Autorin auf “den scharfen Kontrast zwischen Hell und Dunkel” (ibid.) und nicht auf ein bestimmtes Werk oder einen bestimmten Künstler. Ja sogar, “der Dekor diktiert gleichsam eine Stilisierung des Spiels der Darsteller (...)” (ibid.), beziehungsweise Werner Krauss (als *Caligari*) und Conrad Veidt (als *Cesare*) stilisierten entsprechend “Körperhaltung” und “Gesichtsausdruck” (ibid.: 28).

Wichtig erscheint die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Hinter-

⁶ In Bezug auf Dekor fügt Eisner hinzu: “Man hatte Zeit, Dekors stehen zu lassen, Einstellungen nachzuholen, Probeaufnahmen der Dekors zu machen, sie umzubauen.” (ibid.: 24)

und Vordergrund, wenn Eisner über eine “gewisse Tiefenwirkung”, die dank “absichtsvoll verzerrter falscher Perspektive seiner schräg einmündenden, sich in brüskten Winkeln schneidenden Gassen” (ibid.: 24) erreicht worden sei, schreibt, sowie über deren verstärkte Wirkung “durch eine sich in ihre Schräge einspannende Hintergrundleinwand”, auf der sich die Kurven der Gassen fortsetzen (ibid.: 25). Eisner zitierte in weiten Teilen Rudolf Kurtz, bezog sich aber auch auf Verbindungen zur Literatur und zu Drehbüchern und Bildern aus anderen Filmen, ihr Verständnis der neuen Raumkonzeption sowie von Begriffen wie verzerrt, Hintergrund, Vordergrund, Abstraktion bleibt jedoch wesentlich.

Ein Aspekt, den es noch zu untersuchen gilt, ist der Zusammenhang zwischen Dekor und Abstraktion, beziehungsweise Ornament, wie ihn zunächst Worringer und dann auch R. Kurtz sehen. Eisner selbst betont einerseits die psychologische Determinierung des Dekors (die Schrägen bewirken Unruhe und Schrecken), andererseits beschreibt sie selbst, wie es scheint – unbewusst, “Dekor” als Ornament:

“Wie Kabbalistenzeichen ziehen sich Zickzacklinien, Dreiecksformen, schwarze Kreise als grob angedeutetes Pflaster über den Boden hin, dunkle Rhomboide an den Hausrändern stellen gemalte Schlagschatten dar, weiße Sternen- und Blütenmuster versinnbildlichen die gleichfalls nur aufgemalten Lichtreflexe verborgener Straßenlaternen. Wie ein Alpdrucktraum verdichten sich überall Schrecken, Grauen vor künftigen Geschehnissen.” (ibid.: 25).

Eisner verweist also einerseits auf Worringer und die psychologisch bedingte Wahrnehmung expressionistischer Kunstwerke, so auch des Films, und andererseits suggeriert sie selbst eine Wahrnehmung von *Caligari* als Film, in dem das Ornament ein wichtiges Element darstellt. Dabei führt sie, wie bereits erwähnt, das mit “synthetische Abstraktion” identifizierte Syntagma “absolute Verzerrung” ein.

2. Formale Begründung der Ambivalenz der Szenografie: Äußeres/Inneres, Fläche/Raum

Vielleicht lassen sich die bisherigen Anmerkungen über die Prozessualität und den Anspruch an das Ganze, wenn es sich um Aussagekraft und Einfühlung handelt, auch dann aufgreifen, wenn es um die Doppeldeutigkeit bei der Konstruktion des Films beziehungsweise um dessen inhärente Ambivalenz geht. Diese Ambivalenz hat durch ihr Ansteuern des Ungewöhnlichen ihre formale Begründung in verzerrten Szenografien. Eine mögliche Ambivalenz formuliert Rudolf Kurtz im Jahr 1926: Wichtig sei das Verhältnis, das “in dem stark Willentlichen” (Kurtz, 2007: 61) und dem entsprechenden “konstruktiven Charakter” (ibid.) beruhe; es baue auf “starkem Erfassen, Umbilden, Neuformen” (ibid.) auf. Die Ambivalenz liege in der Grundlage dieses formalen Verhältnisses, denn “die innere Konzeption” (ibid.) bleibe für das Verständnis des Kunstobjekts entscheidend, während sich das Äußere nur in der “Erscheinungsform”, dem “Zufällig-Verlockenden” (ibid.) ausdrücke. Dieses Verhältnis jedoch sei nicht so einfach, denn die Ausdrucksformen der sog. “Zeitstimmung”, so Kurtz, stellten nach Innen den “Neuaufbau von einer theoretischen Konzeption” (ibid.) und nach Außen die “Abkehr von dem Überkommenen” (ibid.) dar; also sowohl das Neue als auch das Verhältnis zum Alten, sowohl vom Inneren, als auch zum Äußeren. Dieses formale Problem des Verhältnisses des Inneren und des Äußeren kann möglicherweise mit den Ausführungen des Autors über die Architektur von *Caligari* in Zusammenhang gebracht werden: Er erwähnt bei diesem Anlass “geheimnisvolle Ornamente” (Kurtz, 2007: 66) und vergleicht sie mit “Applikationen von Fremdkörpern” (ibid.). Das bringt uns wiederum zur grundlegenden Eigenschaft des Ornaments – der Flächigkeit. Worringer erklärt die Position der Flächigkeit in Bezug auf die Abstraktion und stellt sie der Räumlichkeit entgegen. Zwei Elemente müssen aus der bereits durchgeführten Studie extrahiert werden. Zum einen, eine der Folgen des Abstraktionsdrangs als künstlerischen Wollens sei die “Annäherung der Darstellung an die Ebene” (Worringer, 2011: 24) und die “strenge Unterdrückung der Raumdarstellung und ausschließliche Wiedergabe der Einzelform” (ibid.). In diesem Sinne “(erfordert) die Dreidimensionalität einer Auffassung des Objekts ihre Wahrnehmung (als) ein Nacheinander von zu kombinierenden Wahrnehmungsmomenten, in dem die geschlossene Individualität des Objekts zerfließt” (ibid.).

Solange “ein sinnliches Objekt noch vom Raum abhängig ist, kann es uns nicht in seiner geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen. Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform.” (Worringer, 1911: 25). Mit anderen Worten, ein durch Verkürzungen und Schatten zu schaffender Raum verbindet die Dinge, er “gibt ihnen ihre Relativität im Weltbilde” (ibid.). Zum anderen, Worringers Studie basiert auf den Untersuchungen des ornamentalen Ausdrucks, in Einklang mit der Verlagerung des Schwerpunkts vom Einfühlungsdrang auf den Abstraktionsdrang:

Es liegt im Wesen der Ornamentik, dass in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwillens klar ablesen kann. Damit ist ihre Wichtigkeit für die Kunstentwicklung genügend betont. Sie müsste den Ausgangspunkt und die Grundlage aller kunstästhetischen Betrachtung bilden, die dann vom Einfachen auf das Komplizierte übergehen müsste. (ibid.: 55).

In der Tat scheint das “Dekor” in *Caligari* das zu sein, was alle anderen Begriffe verbindet: Abstraktion, Deformation (Verzerrung), Verhältnis des Teils und des Ganzen, Prozessualität, Bewegtheit, Lebendigkeit, Anorganisches. Es handelt sich um eine Szenografie, in die sich Charaktere einfügen und uns dazu veranlassen, den Film als mögliche Realität wahrzunehmen, obwohl offensichtlich ist, dass sich die dargestellte Realität in jeder Hinsicht von der gelebten Realität unterscheidet. Und dennoch erleben wir, dank der Geschichte, so erstaunlich das sein mag, den Film durch Einfühlen, ungeachtet der Tatsache, dass wir von Abstraktion empfangen wurden.

2.1. Expressionistische Abstraktion: Szenografie von *Caligari* als das modernistische Element der Ambivalenz

In einer Schrift über *Caligari* (cf. Ramljak Purgar, 2018) hat Dietrich Scheunemann den Ausgangspunkt für die Analyse dieses Films nicht länger in einem ideologischen Apparat bestimmt, der hinter dem erzählerischen Komplex des Films gesucht werden müsse, womit man den

Wahnsinn der Hauptfiguren im Lichte des anrückenden Nationalsozialismus interpretierte, sondern in dem Bemühen, mit dem Film eine neue Suche nach dem Künstlerischen zu verwirklichen⁷ (Scheunemann, 2003: 125). In diesem Sinne verwendet der Autor das Syntagma “expressionist abstraction” (ibid.: 137) (es besteht sowohl eine begriffliche als auch eine semantische Verbindung zu dem Syntagma “expressive Abstraktion” bei Worringer) als diejenige künstlerische Eigenschaft, ohne die es keine Affirmation des Films als künstlerischen, anstelle eines populistischen und unterhaltenden, Mediums gäbe. Die Szenografie der Maler Walter Röhrig, Hermann Warm und Walter Reimann habe das erreicht, was der Film mit seinem Drehbuch allein (das laut Scheunemann überhaupt keine “expressionistischen Eigenschaften” zeige) nicht erreicht hätte (Scheunemann, 2003: 135), und zwar *das Schärfen der Wahrnehmung* (*to sharpen the perception*) (ibid.: 136) und das Stärken der visuellen Eindringlichkeit “über die Grenzen dessen hinaus, was das natürliche Auge sehen kann” (ibid.). Mit anderen Worten, *Caligari* habe es geschafft, eine Einfühlung in jenen Komplex von Elementen auszudrücken und zu erreichen, die mit formalen Mitteln erreicht wurden, unter anderem mit Linien, über die Worringer, wie wir gesehen haben, sowohl im Sinne der Einfühlung als auch im Sinne der Abstraktion geschrieben hat. In der endgültigen künstlerischen Aussage des Films habe die “Anwendung des avantgardistischen künstlerischen Konzepts” gesiegt, was “den wertvollsten Beitrag *Caligaris* an den Film darstellt” (ibid.: 139). Es gibt einige Eigenschaften dieses Films, die wir durch Paraphrasieren und Zitieren von Scheunemann in Verbindung mit den Grundthesen der zuvor analysierten Schrift Worringers bringen können, welche sich auf die formalen Ausdrucksmittel beziehen. Neben der “verstärkten Perception der Realität” (dem Betonen von formalen Ausdrucksmitteln) (ibid.: 136), der spezifisch gestalteten Szenografie (Formale Mittel sind Ausdruck des Verhältnisses des Abstrakten und des Einfühlenden), der

7 Dietrich Scheunemann schreibt über neue Ziele des Films, “die von Wegener [ebenfalls einer der expressionistischen Regisseure, Anm. M.R.P.] verfolgt wurden”; “sie reflektierten (...) andere zeitgenössische Bemühungen, den Film von seinem traditionellen Umfeld eines Jahrmärktes zu entfernen und ihn in eine anerkannte Kunstform zu verwandeln [kurziv hinzugefügt, M.R.P.]. Während sich jedoch die französische “*film d’art*”-Bewegung auf bekannte Theaterschauspieler stützte, die die Aufgabe hatten, den Film aufzuwerten, und während der deutsche *Autorenfilm* seinen Ruf durch Beschäftigung angesehener Autoren zu heben suchte, hat Wegener einen neuen Weg für den Film eingeschlagen, als künstlerische Form unter Nutzung eigener technischer Möglichkeiten.” (Scheunemann 2003: 133).

durch formale Mittel erzeugten Angst beim Zuschauer, wurde “der Stil der modernen Malerei” (ibid.: 137) vom Produzententeam übernommen und damit endgültig die Verbindung der modernen Kunst (Expressionismus) und der Filmszenografie bestimmt (ibid.: 136-137). Daher ist es möglich, das Attribut “expressiv” in Worringers Studie im Kontext der damaligen zeitgenössischen Kunst zu betrachten. Kurz gesagt, *Caligari* war der doppelte Versuch, einerseits die gewünschte emotionale Wirkung auf das Publikum zu nutzen und andererseits den Aufstieg der Kinematografie zu einer akzeptierten künstlerischen Form zu sichern (ibid.: 138). Die Idee einer Entfernung vom Mimetischen war Vorgabe bei der Herstellung der Ausdruckselemente des Films. Um den Avantgardismus dieses Konzepts zu argumentieren und die Ambivalenz als wesentliche Eigenschaft sowohl des Expressionismus im Allgemeinen als auch des Films im Besonderen wahrzunehmen, bezieht Scheunemann sich auf Ernst Ludwig Kirchner, der “die genaue Darstellung” der Fotografie überlässt, und aus diesem Grund die Aufgaben der Organisation des illusionistischen Raumes der Vergangenheit überlässt, wobei er sich selbst ein Streben “zu anderen künstlerischen Zielen” auferlegt (ibid.: 140): “Die scheinbar ‘verzerrte Perspektive’ bei der Gestaltung der Szenografie von *Caligari* konnte diese neue Funktion ausgiebig nutzen” (ibid.: 140). Darüber hinaus sei das Ziel der “aller expressionistischen Kunst”, die wirkliche “Quintessenz” der Dinge hinter ihrer “Fassade” zu entdecken (ibid.): Insofern entspreche das Thema – die Geschichte eines Wissenschaftlers, “der seiner wissenschaftlichen Besessenheit eines Schaustellers auf dem Jahrmarkt folgt, wo er seine Lust nach Mord und Rache in der und durch die Gestalt eines Somnambulisten freisetzt” (ibid.) – “extrem” dem künstlerischen Konzept. (ibid.) Es ist symptomatisch, dass sich Scheunemann in der weiteren Argumentation der Ausdrucksmittel der Syntagmen mit Eigenschaften des “Inneren” bedient: Die ungewöhnlichen Effekte seien durch Schaffung der verzerrten Szenografien erreicht worden, “in welchen die Umrisse von Fenstern, Türen, Dächern und Bäumen nicht wie eine Darstellung der sichtbaren Welt erscheinen; sondern als Codes für ‚Sinneserfahrungen‘, ‚innere Bedürfnisse‘ und ‚innere Dringlichkeit‘“ (ibid.: 141). Die ambivalente Darstellung der inneren Welt der Figuren wird mit der ambivalenten Gestaltung des gesamten Films gleichgesetzt: Es handele sich daher nicht um eine stilistische Inkonsistenz, sondern um “ein weiteres Element der Doppeldeutigkeit”: gleichermaßen im Schauspielstil, Kostümdesign

wie auch in den Darstellungen von Fassaden und Möbeln. Eisner paraphrasierend betont Scheunemann, dass die expressionistischen Szenografien in “ihrer Funktion auch durch andere Elemente der künstlerischen Gestaltung des Films” unterstützt würden. Die dunklen Kostüme von Caligari und Cesare, düstere Gesichtsausdrücke, sowie ihre abrupten Gesten und Bewegungen hülften, die prophetische Atmosphäre des Films zu erzeugen” (ibid.).

Interessant erscheint die Tatsache, dass Scheunemann den Begriff *Grafik* erwähnt, und zwar im Kontext der Erklärung der Rahmenszene beziehungsweise der Rahmengeschichte. Bei diesem Anlass schreibt er, es handele sich um eine Pastiche aus Geistererscheinung, Beschwörungsformeln und expressiver Grafik (*expressive graphics*). Woran dachte er? In der Fortsetzung schreibt er über “das Amalgam der neoromantischen und expressionistischen Stilisierung der Szene”, das die Darstellung “der künstlerischen Trends des Hauptmotivs und seiner Gestaltung” bilde (ibid.: 148). Diese Aussage steht im Zusammenhang mit der Bemerkung des Autors, die expressionistische Malerei habe ihren Höhepunkt vor dem Krieg gehabt, und die expressionistischen Schriftsteller seien gerade dabei gewesen, das Ende der Bewegung anzukündigen “als expressionistische Merkmale in den Film eingeführt wurden” (ibid.: 139). Dennoch hätten die Kritiker die Anwendung von “Formen, Prinzipien und Methoden der expressionistischen Kunst im Film als radikalen, revolutionären Schritt” interpretiert (ibid.).

Die Doppeldeutigkeit der Ausdrucksmittel ist eine stilistische Ergänzung einer Doppeldeutigkeit des Drehbuchs. Es ist nämlich so, dass Robert Wiene, der Filmregisseur, den Inhalt der Rahmenhandlung (nämlich, dass Jane und Francis den Gästen beim Punsch die Geschichte vom düsteren Holstenwall und vom Mord des verrückt gewordenen Psychiaters erzählen, was erst 1995 entdeckt wurde, als man das Originaldrehbuch fand) insofern verändert hat, dass Francis, als Protagonist, in der Heilanstalt einem anderen “Patienten” berichtet, während Jane vorbeigeht, beziehungsweise in der Geschichte über Caligari, der behauptet, ihn, Francis, dann dank seiner Geschichte heilen zu können. Scheunemann besteht jedoch darauf, dass diese Enthüllung am Ende des Films, “die ungewöhnliche Geschichte des Doktors Caligari nicht auslöscht. Sie bewirke nicht, dass das Publikum die eigene Erfahrung dieser Geschichte vergisst oder unterdrückt” (ibid.:147). Im Gegenteil, durch den Blickwinkel, aus dem die

Geschichte erzählt werde, “verstärke” Wiene “die Verwirrung” (ibid.: 149). Beziehungsweise, er führe

die expressionistische Stilisierung von Anfang an ein. Bevor wir auf dem Bildschirm auch nur irgendein Bild zu sehen bekommen, geben uns die unregelmäßigen, grob gezeichneten Buchstaben des Anfangs und deren zickzack-gestalteter Hintergrund zur Kenntnis, dass wir einen Film sehen werden, der dem Publikum seine Geschichte auf eine stark stilisierte und auf vollständig düstere Weise vorstellt und vermittelt. Angesichts der Tatsache, dass die stilisierten Buchstaben die Einführungsszene umfassen, ja (so)gar penetrieren, in der zwei Männer sich, auf einer Bank sitzend, auf das Erzählen der Geschichte vorbereiten, fällt es schwer, auch nur irgendeine Interpretation aufrecht zu erhalten, die auf der Unterscheidung zwischen den vermeintlichen ‘normalen’ Bildern der ersten Szene und der den Rest des Films bestimmenden ‘Vision eines Wahnsinnigen’ basiert (ibid.: 147).

3. Entwürfe für die Rekonstruktion der Szenografie von Hermann Warm für *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Wenn wir diese Ambivalenz nun auf konkrete Beispiele von Warms Entwürfen der Rekonstruktionen für *Caligari* aus den 60er Jahren anwenden, so könnten wir mit einer Bemerkung über die Ambivalenz nicht nur des Erscheinenden und des Inneren (im Sinne des Einflusses auf den Beobachter), sondern auch des Realen und des Fantastischen, des Mimetischen und des Ornamentalen fortfahren.⁸

8 Fügen wir hier auch die Bemerkung von R. Kurtz hinzu, mit welcher der Inhalt und die entsprechenden Ausdrucksmittel verbunden werden, um den Begriff der Abstraktion einzuführen (in unserem Fall verbunden mit dem Begriff Ornament). “Der Filmmann wird allerdings nur zu expressionistischen Mitteln greifen, wenn er nicht hoffen kann, mit konventionellen Darstellungsmitteln die geistigen Beziehungen auszudrücken, die er für den ‘Wirklichkeitsgehalt’ seines Films für unerlässlich hält. Dieser Fall wird besonders stark eintreten, wenn der Stoff des Films bereits Elemente enthält, die in der Tageswirklichkeit nicht vorzufinden sind, ja, dass die Wirkung des Werks sich von dieser Seltsamkeit und diesem Geheimnis abhängig macht. Tagesabgewandte Stoffe fordern abstrakte Ausdrucksmittel” (Kurtz, 2007: 52).

3.1. Technische Aspekte der Filmszenografie

Versuchen wir herauszufinden, wie Warms Anteil an der endgültigen Szenografie war. Er hinterließ eine Aussage in Form eines mit Schreibmaschine getippten, im November 1968 in München unterschriebenen Schriftstücks.⁹ Diesem Schriftstück zufolge wurden für das Bühnenbild als Lattenverkleidung (Blende) verklebte, dünne Bretter verwendet. Die Arbeit an den Skizzen dauerte zwei Wochen, Grundriss und Entwürfe im Maßstab 1:50. Im Schriftstück steht: “Um die bizarren Formen, die stürzenden Linien, die schwingenden Flächen, kurz um die in den Skizzen gezeigte Wirkung zu realisieren, mussten die Blenden gebogen, verzogen werden, nicht winklig, sondern stürzende Schrägen und schwingende Formen mussten aus dem eigentlich starren Material geformt werden”. Präzisere Details wurden hergestellt aus zusätzlichen Brettern, die geschnitten und zwischen den Blenden eingebaut und mit Sperrholzplatte oder Karton ausgekleidet wurden. Die Teile wurden nicht in besonderen Werkstätten ausgearbeitet, sondern vor Ort und Stelle improvisiert: “im Atelier (...) in ständiger Kontrolle mit den Skizzen vergleichend (...). Die Rohbauten wurden mit billigen, grobmaschigen Rupfen überspannt, mit Papier beklebt und bemalt. (...) Vor dem Bemalen aller beklebten Flächen, erfolgten mit Zeichenkohle die Markierungen der expressionistischen Motive, der bizarren zackigen Lichteffekte, der drohenden Schwärzen.” Die Malerei war in einzelne Arbeiten unterteilt, auf Teile, die von leitenden Fachkräften (*Filmbildner – Architekten*) gemalt wurden, beziehungsweise auf Grundierungen und weniger sichtbare Bereiche, die den *Malern* überlassen wurden. Das Verfahren hing vom Trocknungsprozess ab (zunächst der Klebstoffe und dann der Farbe). Der Bau und die Vorbereitung der Dekorationen wurden nur während der Dreharbeiten unterbrochen. Täglich seien zwei Einstellungen aufgenommen worden, wozu eine gute Arbeitsorganisation erforderlich gewesen sei. Was die Kamera angeht, befand sich das Sta-

⁹ Mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, in Berlin, insbesondere von Anke Hahn und Anette Sawall, habe ich diesen Text zur Einsicht bekommen, ebenso wie die gesamte Dokumentation – Entwürfe der rekonstruierten Szenografien von *Caligari*. Weitere Zitate aus diesem Dokument werden nicht mit einer Seitenzahl gekennzeichnet, da das Dokument nicht paginiert ist. Hermann Warm, “Die Dekorationen des Caligarifilms, Baubeschreibungen und technische Erläuterungen”, München, 3. November 1968.

tiv manchmal außerhalb des Ateliers (mit Ausnahme von zwei weiteren Positionen, aus dem Bereich des “Fundus” und des Flurs Richtung Garderobe). Manchmal war es nicht möglich, ein Überschneiden einzelner Teile der Dekoration zu vermeiden. Warm übermittelt auch einen Teil des Aufnahmezeitplans, beziehungsweise das Vorbereiten und Abbauen der Dekorationen, gemäß dem Aufnahmezeitplan einzelner Szenen. Warm wiederholt, was Eisner bereits geschrieben hat, und betont in seiner Schrift die Anpassung der Gestaltung der Szenografie an den Aufnahmewinkel der Kamera, wie das bis 1930 üblich war. Wie sie, erwähnt auch Warm die finanziellen Einsparungen. Es scheint interessant, dass er neben den Einsparungen als Vorteil eines solchen Vorgehens auch “in der Wirkung stärker (zu sein)” sieht. Was die Beleuchtung angeht, so standen in den Räumen zwischen den einzelnen Teilen der Dekoration Leuchten (*Jupiterlampen*), die ein diffuses Licht warfen. Dem Kameramann blieb jedoch, bis auf Aufnahmen der Totalen, der Halbtotale und Großaufnahmen wenig Raum für Improvisierung, weil das Licht und der Schatten – die “Stimmung” – gemalt waren. Am Ende dieses Textes weist Warm darauf hin, dass der Stil und “die Idee, diesen Film expressionistisch zu gestalten” ausschließlich von den drei Szenografen (*Filmbildnern*) stammten.

3.2. Paradigmatische Beispiele der expressionistischen Szenografie

Die meist krummlinigen und seltener scharfwinkligen Umrisse des Dekormotivs, die Warm in seinen Entwürfen einbrachte, zeigen, dass er sie als Gesamtheiten konzipierte, als Projektgesamtheiten, deren Elemente er an die Wände und Möbel anpasste. Obwohl Türen, Fenster, Möbel und Wände gesondert konzipiert wurden, müssen sie im Kontext der angewandten, abstrakten Motive gesehen werden. *Francis Zimmer* (Abb. 1) beispielsweise hat, obwohl sein asymmetrischer Diwan, Tisch, Stuhl und Bücherregal gewöhnlich aussehen, vorgeneigte Wände, und der Blick auf den äußeren Raum durch das dreieckig vorgeneigte, potenziert verzerrte Fenster bietet, dank der vorgeneigten Linien des rechtwinkligen Gitters am Fenster, verzerrte Veduten einiger Häuser. Wie eine gesonderte Einstellung im Entwurf (Abb. 2) zeigt, sieht man die Vorderseiten zweier Häuser, mit vorgeneigten Fenstern und deformier-



Abb. 1: Hermann Warm, *Zimmer Francis*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle²), farbige Kreide und Farbstift, auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 24,7 x 31,2 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 045; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

ten Seitenmauern, so dass die Verzerrung konsequent ausgeführt wird. Der unregelmäßige, zwölfeckige Grundriss von *Francis Zimmer* (Abb. 2) zeigt den Boden, über den sich in einem unregelmäßigen Muster Tentakel ausbreiten, als würden sie aus den Seiten der Wände wachsen. Obwohl es sich nicht um ein Muster handelt, das in einem regelmäßigen Intervall wiederholt wird, gibt es doch eine Regelmäßigkeit: In den detaillierten Blicken auf die Wände des Zimmers, insbesondere auf die eine, an der sich das Fenster befindet, wird klar, dass der grundlegende Grundrissentwurf des Dekormotivs in seiner Anwendung auf die Wände seine scharfwinkliger Ableitung hat: dreieckige Schwärzungen, obwohl auch auf die Tür selbst angewendet, so dass sie in diesem Fall mimetisch erscheinen, sind auf der Wand auf solch eine Art und Weise verteilt, dass die scharfwinkligen Spitzen, die in einzelnen Motiven in Bezug auf die Vertikale der Tür, welche als Orientierung dienen kann, diagonal gestreckt, hervorgehoben werden. Obwohl in eigene Bestand-

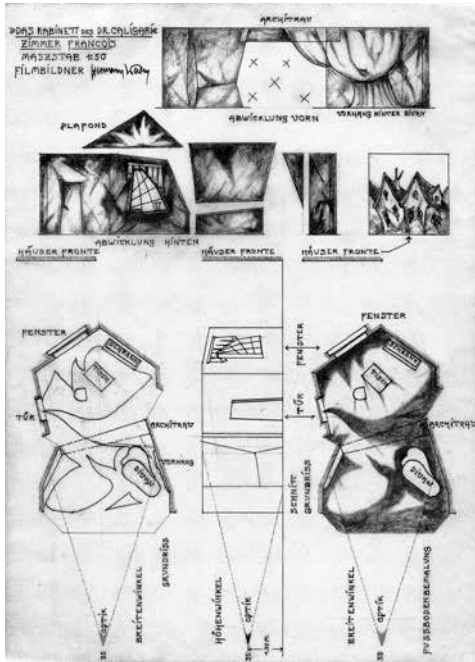


Abb. 2: Hermann Warm, *Zimmer Franzis*, Technische Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; Grafit/Tusche/Blaustift/Rotstift auf gelblichgrauem Transparentpapier; 49 x 35,8 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 116; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

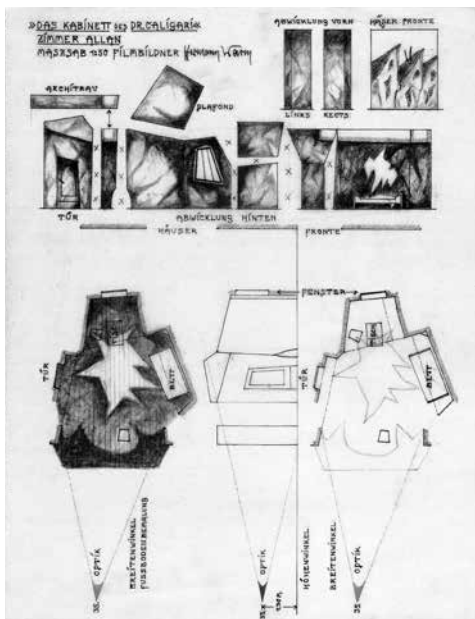


Abb. 3: Hermann Warm, *Zimmer Allan*, Technische Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; Grafit/Tusche/Blaustift/Rotstift auf gelblichgrauem Transparentpapier; 46,8 x 35,9 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 119; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

teile zerlegbar, wurde das Dekor als allumfassend und vom Schema des Grundrisses, beziehungsweise von der Anordnung der übrigen Möbelelemente abhängig, konzipiert.

Das zweite Beispiel, *Zimmer Allan*, zeigt auf dem Grundriss selbst unter anderem einen zentralen, unregelmäßigen, sternförmigen Umriss, während sich konzentrisch um diesen herum wiederum ein Muster aus abgerundeten Umrissen ausbreitet (Abb. 3). Auf der Skizze von *Zimmer Allan*¹⁰ (Abb. 4), sehen wir jedoch keine abgerundeten Spitzen, sondern nur geschärfte, hell und grau auf dunklem Hintergrund, gänzlich unregelmäßig, diagonal ausgerichtet etwa in Bezug auf die regelmäßigen Umrisse des Stuhls im Vordergrund, des Tisches und des Stuhls im Hintergrund sowie des vorgeneigten, jedoch regelmäßig (realistisch) dar-



Abb. 4: Hermann Warm, *Zimmer Allan*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), Rötel, Weiss, Blau (teils Farbstift, teils Kreide Farbstift), auf gelblichem Papier, gelblicher karton als Passepartout; 25 x 31,3 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 005; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

10 Grundriss und Skizze von *Zimmer Allan* aus Warms Rekonstruktionen der Szenografie für Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* wurden bereits in einem in der Zeitschrift *Tvrda* (Ramljak Purgar, 2015: S. 267-268) veröffentlichten Text reproduziert.

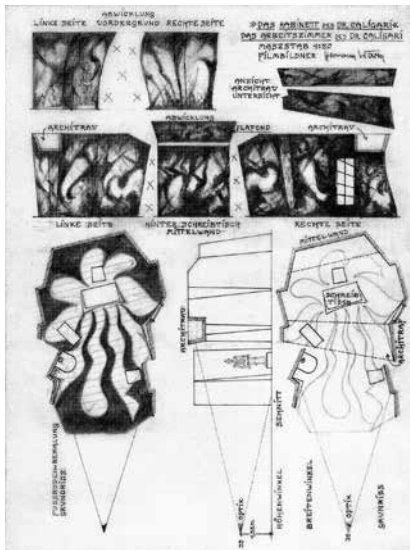


Abb. 5: Hermann Warm, *Arbeitszimmer des Dr. Caligari*, Technische Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; Grafit/Tusche/Blau-
stift/Rotstift auf gelblichgrauem
Transparentpapier; 46,4 x 34,9 cm;
Inv. Nr.: 198033-F251 – 118; Stiftung
Deutsche Kinemathek – Museum
für Film und Fernsehen – Hermann
Warm Archiv

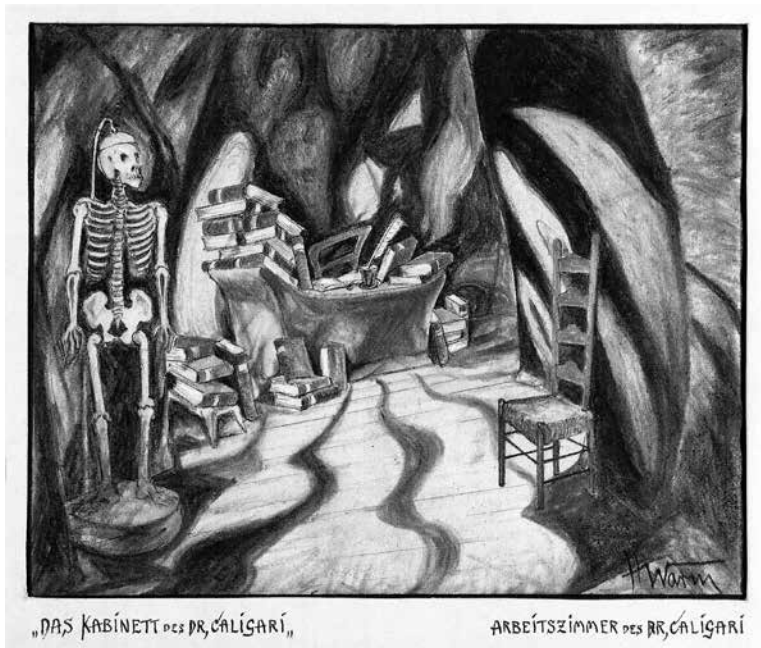


Abb. 6: Hermann Warm, *Arbeitszimmer des Dr. Caligari*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), Farbstifte und Kreide, auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 25,0 x 31,4 cm; Inv. Nr.: 198033-F251 – 009; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

gestellten Bettes. Die Unregelmäßigkeit bezieht sich erneut sowohl auf die Fensteröffnung (trapezförmig) als auch auf die verzerrten Vorderseiten und Dächer dreier Häuser, die sozusagen erneut zu einer Art Muster verbunden sind, das man aus dem Fenster erkennen kann. Obwohl sie gerade durch diese Ähnlichkeiten verbunden sind, sind die Räume in einer Kombination der nicht-mimetischen Muster und der mimetisch dargestellten Objekte in den Räumen nach dem entsprechenden Muster unterschiedlich. Während der Raum in der Skizze *Francis Zimmer* (Abb. 1) durch vorgeneigte Draperien, welche den Raum, durch ihn fallend, szenisch einrahmen, zusätzlich überwölbt ist, dominieren in der Skizze von *Zimmer Allan* (Abb. 4) aggressive, tentakelartige, geschärfte Umrisse auf den Wänden und dem Boden, und es scheint, dass die Decke gar nicht vorhanden ist, dass sich das Muster, mit dem Anfang irgendwo am Boden, ununterbrochen bis zur Decke, die als solche gar nicht besteht, fortsetzt. Es besteht eine Verbindung zwischen der besonders betonten Stilisierung sowie der aggressiven Abstraktion und der Tatsache, dass ausgerechnet Alan in dem Zimmer ermordet wird, so dass sich die Aussagekraft, die Abstraktion und das Einfühlungsvermögen als Wahrnehmungskategorien, wie Worringer sie versteht, aufdrängen. Als nächstes haben wir als Beispiel das *Arbeitszimmer des Dr. Caligari*: Der Grundriss (Abb. 5) zeigt eine riesige, homogene Skizze eines medusenförmigen Motivs, dessen Kopf sich im Bereich um den Tisch befindet, während seine Tentakel sich konzentrisch in alle Richtungen ausstrecken, kürzer um den Tisch herum, länger in dem länglichen, wiederholt unregelmäßigen, siebzehnwinkligen Raum. Die Entwürfe der Seitenwände zeigen gekrümmte Formen, hell auf einem dunkeln Hintergrund, so dass man sie gleichzeitig sowohl im Positiv als auch im Negativ sehen kann. Ihre Anordnung, die einfache oder doppelte Krümmung, stellen eine Unregelmäßigkeit dar, innerhalb derer erst klar wird, dass es helle gekrümmte und dunkle Zwischenflächen gibt. Die Klarheit der Grundskizze des einzigartigen Motivs geht mit dem Blick auf die Fragmente – an den Wänden – verloren. Ihre andere Eigenschaft ist jedoch, dass sie durch die Krümmung an Beweglichkeit gewonnen haben, so dass sie eine dynamische Artikulation der Wand darstellen. Auf der einen Seite haben wir also – ein Fragment – von der Gesamtheit abhängig, im Raum jedoch als Fragment sichtbar, und auf der anderen, das Erfasstsein durch den zeitlichen Verlauf des Prozesses – die Prozessualität. In der Skizze des *Caligaris Zimmers* (Abb. 6) jedoch

sind gekrümmte Tentakel sichtbar, die sich in einer regelmäßigen Krümmung und Parallelität zum Beobachter hinstrecken, wobei es sie in dieser tentakelartigen Form an den Wänden nicht gibt, sondern in teils geschärften, teils gekrümmten Fragmenten, die unregelmäßig eines neben dem anderen komponiert sind – grau und heller auf einem dunkeln Hintergrund. Die Überlappung der Blicke auf den unregelmäßigen Grundriss, beziehungsweise, die überlappende Position der Wände zueinander ist erkennbar. Auch in dieser Skizze gibt es Orientierungspunkte für die Wahrnehmung realistisch dargestellter Objekte; das sind ein Tisch mit Büchern im Hintergrund, ein Stuhl mit hoher Rückenlehne rechts und ein Skelett im Vordergrund links. Die Position dieser Objekte ist sorgfältig nach Betrachtungsebenen angeordnet, so dass sich die räumliche Schichtung als Regelmäßigkeit den Unregelmäßigkeiten der Positionen der Wände und der gekrümmten und geschärften Ornamente auf dem Boden und an den Wänden entgegensetzt.



„DAS KABINETT DES DR. CALIGARI.“

MARKTPLATZ MIT RATHAUSEINGANG

Abb. 7: Hermann Warm, *Marktplatz mit Rathauseingang*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), roter, blauer, weißer Farbstift (Kreide?), auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 27,3 x 36,1 cm; Inv. Nr. 198033-F251 – 007; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Herman Warm Archiv

Einen im Vordergrund hervorgehobenen, sternförmigen Umriss, der sich über die gesamte Breite des Raums erstreckt, welcher auf beiden Seiten von Wänden und Gebäudeeingängen umschlossen ist, während die Tentakel zur Tiefe hin kürzer werden, wo ein stilisiert verengtes Gebäude einen Doppelgang in die endlose Dunkelheit abtrennt, finden wir im folgenden Beispiel: *Marktplatz mit Rathauseingang* (Abb. 7). Dorthin geht Caligari, um die Erlaubnis für seine Aufführungen mit dem somnambulen Cesare zu erhalten (Nachdem er dort schroff behandelt worden war, ermordete Cesare am nächsten Morgen einen der Beamten). Unabhängig davon, ob die Wände ein Fallen in Richtung des Platzes suggerieren oder ob sie zur Seite hin gebogen sind, wodurch sich die Fassade Richtung Spitze zu verbreiten scheint (das Haus im unteren Teil der Szene), zum Ausdruck kommen eine Verzerrung und eine Unregelmäßigkeit, das Nichtvorhandensein eines Orientierungspunktes, nicht einmal auf dem durch einen tentakelartigen, unregelmäßigen Stern gekennzeichneten Boden. Eine mögliche Abkehr von der Verzerrung stellt der Eingang (in das Rathaus) dar, mit dem Fragment einer Treppe auf der linken Seite, und die Aussagekraft der Szene wird durch eine unregelmäßige, durch geschwungene Umrisse geschmückte Draperie ergänzt, die Szene von links verdeckend.

Die Skizze der Vedute der kleinen Ortschaft Holstenwall (Abb. 8), die jedes Mal, wenn der Zuschauer auf irgendein Ereignis auf dem Jahrmarkt hingewiesen werden soll, wie eine Maske im Hintergrund erscheint, drängt den Vergleich mit Picassos Werk *Häuser auf dem Hügel* (Abb. 9) auf. In diesem Kontext ist auch das Gemälde von Georges Braque *Häuser in L'Estaque* (Abb. 10) aus dem Jahr 1908 (cf. Fry, 1978: 17-18) unvermeidlich. In Picassos Darstellung des genannten Gemäldes, entstanden in Horta de San Juan im Sommer 1909, sind die Kuben der Häuser auf flache Umrisse und Oberflächen, Abdunkelungen und Ausleuchtungen reduziert. Fenster und Türen existieren fast nicht, und der hügelige Untergrund wird benutzt, um nur die sichtbaren Teile der Kuben hervorzuheben. Die Häuser von Braque hingegen sind keinesfalls nur auf gerade Linien sowie abgedunkelte und ausgeleuchteten Flächen reduziert, sondern es gibt, dank der Krümmung des Baumes in der ersten und in der dritten Ebene eine vorgemerkte krummlinige Stilisierung, die der Darstellung eine Dimension des Maßes, der Reduzierung auf die Orientierung,



Abb. 8: Hermann Warm, *Holstenwall*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), Farbstifte und Kreide, auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 25,2 x 31,7 cm; Inv. Nr. 198033-F251 – 008; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv



Abb. 9: Pablo Picasso, *Maisons à Horta*; 1909.; Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Berggruen Museum

auf die Krümmung, auf eine Anordnung von links nach rechts verleiht. Auch Holstenwall liegt auf einem Hügel, die Häuser stehen zusammengedrungen eins neben den anderen, jedoch so, als ob sie zu einem lebendigen Organismus geworden wären, Türen und Fenster in unregelmäßigen dunklen Oberflächen auf dem hellem Hintergrund der Fassaden suggerieren Gesichtsmasken. Es scheint, als hätte man dem Anorganischen Leben eingehaucht (vielleicht auch deswegen, weil die Fenster und Türen auf allen Fassaden durch unregelmäßige, mehrwinklige Flächen mit drei- oder vier eckigen Umrissen gestaltet sind). Die Häuser sind fast willkürlich zur Seite geneigt, zu Reihen verbunden und enden mit einem scharfwinkligen Umriss in einer halbkreisförmigen Krümmung gegen Himmel.

Allen Skizzen gemeinsam ist die Eigenschaft der Verzerrung, nicht nur der Umrisse, wie Fenster oder Türen, sondern auch der Perspektive, die dominiert, wiewohl in ihrer Regelmäßigkeit angedeutet, beispielsweise durch den Dielenboden in Allans Zimmer oder den doppelten Durchgang zum Marktplatz mit dem Eingang in das Rathaus. Im ersten Beispiel ist jede Verbindung des regelmäßigen Verhältnisses der Wand und des Bodens durch den unregelmäßigen Grundriss und das entsprechende Vermischen der Wandoberflächen, die durch das scharfwinklige Muster zusätzlich bewegt sind, aufgehoben, während sich im zweiten der Durchgang von links anhebt und von rechts absenkt, wobei das Gebäude, das sie trennt, dem Blick die sich zur Tiefe hin ausbreitende Seite aufdrängt, statt sich zu verengen.

4. Entsprechend der Theorie des Ornaments: Kirchner als möglicher grafischer Vorgänger der Szenografie von *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Das sind alles Elemente, die wir auch in Kirchners Gemälden und Grafiken finden. Das Verhältnis der regelmäßigen und jener unregelmäßigen Elemente finden wir beispielsweise in einem Gemälde aus dem Jahr 1913 (*Erich Heckel und Otto Mueller beim Schach*, Abb. 11), wo der Krug, das Glas und die Lampe auf dem Tisch regelmäßig dargestellt sind, während der Tisch selbst (trapezförmig dargestellt) und die Spielprotagonisten sowie der Boden angehoben und damit auch verzerrt sind: Das wurde konsequent in Kirchners Abhandlung "Die Arbeit" aus den Jahren 1925/1926



Abb. 10: Georges Braque, *Maisons à L'Estaque*; 1908.; Öl auf Leinwand, 73 x 59,5 cm, Kunstmuseum, Bern

dargelegt, angeführt als eigenes Prinzip, sog. “Empfindungsperspektive” (Kirchner in Kornfeld, 1979: 343).¹¹

Auf der anderen Seite haben wir die Grafik *Akt mit schwarzem Hut* (Abb. 12) aus den Jahren 1911/1913, über die Kirchner selbst anmerkte, dass sie Deformierungen enthalte, die uns gar nicht auffallen würden, wenn wir nicht von ihnen wüssten. Er erwähnt den Begriff *verzerrt* wie dies später Kitty Vincke (Vincke, 1997: 51) tat, beispielsweise über Reimanns Skizzen für *Caligari*, etwa über Caligaris Zelt. Dube-Heynig hingegen stützt sich

¹¹ Auch das Prinzip “der Divergenz des Linearen”, eines der Prinzipien, die Kirchner in seiner Abhandlung “Die Arbeit E. L. Kirchners” aufzählt, finden wir beispielsweise in der Skizze *Marktplatz mit Rathauseingang*: Die Durchgänge verbinden sich nicht im Hintergrund im Vordergrund, wo sich das sternförmige Motiv befindet (Kirchner, 1925/26: 343). Einige weitere in dieser Schrift deklarativ angeführte Inventionen sind auch der “Dreiecks-aufbau” oder “die Verschiebung der Proportionen” (ibid.).



Abb. 11: Ernst Ludwig Kirchner, *Erich Heckel und Otto Mueller beim Schach*; 1913; Öl auf Leinwand; 35 x 40 cm; Gordon, Kat. Nr. 302

bei der Analyse des Holzschnitts *Akt mit schwarzem Hut* auf das Prinzip des Verhältnisses zwischen Vorder- und Hintergrund; dabei stellt sie fest, dass es sich um eine "eigentümliche Bewegung" handle, als Ergebnis des Verhältnisses zwischen Motiv und Hintergrund (Dube-Heynig, 1961: 50), womit sie meiner Meinung nach begann, das Verhältnis zwischen einzelnen Ebenen, beziehungsweise die Tiefe als räumliche Kategorie zu hinterfragen. Hierbei ist "der Hintergrund lebendiger und reicher gestaltet und mit schwarzen Formen belebt (...). Dabei bleiben Figur und Hintergrund streng in die Fläche gebunden." (ibid.) In dieser Grafik werden wir einen Tisch, einen Krug und einen Ritualschild oder -maske mit Figurenpaaren als entsprechendem Motiv erkennen, aber alles andere wird in ein Längsformat gestreckt, gefüllt mit unregelmäßigen Mustern, mit meist geschärften Umrissen von links, beziehungsweise gekrümmten Umrissen von rechts. Wir stellen fest, dass der Hintergrund in die-



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner,
Akt mit schwarzem Hut; 1911/13;
Holzschnitt; 66 x 21,5 cm;
Dube-Heynig, Kat. Nr. 24

sem Holzschnitt, neben dem Akt selbst, ein weiteres Thema ist. Nicht nur wird der Akt, so scheint mir, von zwei verschiedenen Sichtpunkten gesehen, zunächst von oben, dann von vorne (so dass, indem man den Körper mit dem Blick verfolgt, die Zeit gemessen wird), sondern es ist der Hintergrund teilweise mit der Figur verbunden (am unteren Rand), teilweise von ihr getrennt (am oberen Rand). Dabei spielen die Schraffuren im unteren Teil, die sich durch ihre parallele, abwechselnd dunklen und hellen Linien mit den gleich konzipierten Schuhen der weiblichen Figur verbinden, eine wichtige Rolle. Es ist möglich, hier Kirchners Prinzip der Verschmelzung mehrerer Bilder, bis ein inneres Bild entsteht, zu erkennen. Denn Teile der gegenständlich-abstrakten Szene sind in unterschiedlichen räumlichen Registern dargestellt, als ob sie von einem unterschiedlich ausgerichteten Kameraauge befolgt würden. Das macht aus diesem Raum eine Andeutung gleichzeitig der Abstraktion und der Lebensdimension, erst diese Muster und Gegenstände sind Teile eines größeren Raums, für den Beobachter selbst in Form des Fragments herausgetrennt.

Wir würden vorschlagen, dass dieser Holzschnitt auch als Beispiel für Worringers Interpretation der Antithese der psychologischen Phänomene Einfühlung und Abstraktion dienen könnte. Die Tatsache der gleichzeitigen Anwesenheit von mimetischen Objekten (einschließlich des Aktes selbst) und von abstrakten Mustern spricht zugunsten einer Möglichkeit der theoretischen Verbindung nicht nur von Worringers Theorie und Kirchners Schaffen, sondern auch der Verbindung selbiger Theorie und Warms Skizzen für *Caligari*. Erinnern wir uns an Worringers Analyse der säulenförmigen Heiligen: sie

appellieren mit ihm (dem Ausdruck, M. R. P.) an unsere Einfühlungsfähigkeit. Dieser Ausdruck liegt aber nicht in dem persönlichen Ausdruckwert der Einzelfigur, sondern in der *expressiven Abstraktion*, die die ganze Architektonik beherrscht und vor der auch die ihr untergeordneten Statuen gänzlich abhängig sind. An und für sich sind sie leblos erst wenn sie ins Ganze eingefügt sind, nehmen sie an jenem gesteigerten über alles organische hinausgehenden Leben Teil (Worringer, 1911: 126).

Folgende Frage drängt sich auf: Hat Kirchner Worringer gelesen? Denn er schreibt genauso über die Notwendigkeit der Lebendigkeit und über

das Verhältnis des Teils und des Ganzen, beziehungsweise über die Unabtrennbarkeit des Details aus der Gesamtheit der Einheit eines Grafikblatts oder einer Zeichnung. Beziehungweise, es drängt sich die Frage der Lebendigkeit in Entwürfen und Skizzen von Szenografien auf. Auch dort ist die Fragmentarität als Teil des Ganzen konzipiert, auch dort ist die Unregelmäßigkeit der Fragmentierung vorhanden, während die Regelmäßigkeit in der *Wiederholung* der Verzerrung selbst besteht. Eine mögliche Schlussfolgerung ist daher, dass sowohl Kirchners Holzschnitt als auch Warms Skizzen für die Szenografie, beziehungsweise die Szenografie für den Film über Caligari, nach dem Prinzip der (zuvor entdeckten) dritten ornamentalen Gruppe bei Worringer ausgeführt worden sind. Am Beispiel des Films geht die Dimension der spezifischen Räumlichkeit auch aus der Absicht hervor, Missverständnisse bei der Orientierung im Raum hervorzurufen. Die Ambivalenz zwischen der Oberfläche und der Räumlichkeit muss konstant sein, um der Handlung einen überzeugenden visuellen Wert hinzuzufügen. Daher das Einbeziehen in den Raum und das Herausziehen zur Seite, die zentripetale und die zentripetale Energie, der ununterbrochene Zwischenzustand, die Bewegtheit. Über den Fall der gotischen Plastik schreibt Worringer als einem “System der anorganischen, potenzierten Bewegung”. In diesem Sinne sollte geschlossen werden, dass im Fall der Ornamentierung im Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* nicht nur ein bloßer Abstraktionsdrang vorliegt, sondern die Suche und der Drang nach Überwindung der eindeutig bestimmbar abstraktion, beziehungsweise die Sehnsucht nach in Doppeldeutigkeit und innerer Disharmonie enthaltener Erkenntnis, Angst, Unruhe und Misstrauen, kurz eine weitere Ambivalenz, Abstraktion und Ausdruck (bzw. die dritte ornamentale Linie).

Die von Worringer hervorgehobenen und am Beispiel der nordgotischen Ornamentik und Architektur erklärten Syntagmen und Begriffe muten wie ein abstraktes Gesetz an. Konzepte wie Aussagekraft und Einfühlungsmöglichkeit setzen, in Bezug auf die Begriffe der Prozessualität und des Verhältnisses zum Ganzen – bei der Ornamentierung der szenografischen Skizzen und Filmfragmenten von *Caligari* – auch einige spezifische Elemente voraus. Das Verhältnis zur Fläche, beziehungsweise zum Raum, das wie Ambivalenz systematisiert ist, weil es nicht nach Eindeutigkeit strebt, verwirrt den Beobachter und wächst vor seinen Augen wie ein ungleichmäßiges Gefüge von Sprossen, die weder Anfang noch Ende haben. Der Sinn der räumlichen Ambivalenz ist

daher, in Bezug auf die genannten Begriffe der formalen Sprache Funktion zu verleihen, um die Fabel des Films durch zusätzliche Bedeutung aufzuladen. Der verrückte Wissenschaftler wird nicht nur zum getarnten Mörder, um das alte Geheimnis der Steuerung somnambuler Kranker aufzudecken; des Weiteren ist der Somnambule Cesare nicht nur ein Mörder und der Entführer von Jane, von der er, paradigmatisch über Mauern rennend, schließlich ablässt, um seinen Verfolgern auszuweichen; Francis ist nicht nur auf der Suche nach der Wahrheit, und zwar um den Preis, verrückt erklärt zu werden; kurzum, alle diese Dilemmata bestehen auch deswegen, weil sie durch die formale Sprache der verzerrten Perspektiven betont sind, über die wir herausgefunden haben, dass sie in der Überdeckung der unregelmäßigen Räume durch die allgegenwärtige Ornamentierung beruhen. Die Form hat daher zweifellos die Funktion des Einbeziehens in die Prozessualität und in die Fragmentiertheit des Raumes, ambivalent ausgeführt durch die Unregelmäßigkeit, die wir als Muster, als Ornament, lesen.

Wenn es um das Problem der Lebendigkeit geht, finden wir die Verlebendigung, die wir bei der Analyse von Warms Skizze der Darstellung der Ortschaft Holstenwall erwähnt haben, bei Worringer erneut im Kontext der Analyse der Ornamente des mittelalterlichen Nordens. Anstelle der Ausdrucks durch das Organische, weil das Bedürfnis nach Lebendigkeit bestand, wird diese Lebendigkeit mit Hilfe der “anorganischen gesteigerten Bewegung” (Worringer, 1911: 126) erreicht, die Kategorie des Lebendigen wird dem Anorganischen beigemessen. Diese Verlebendigung geschieht, aus einer anderen Perspektive gesehen, wenn es um das Filmdekor geht, durch die Ambivalenz des Flächigen und des Räumlichen: Die Bebilderung ist flächig, nicht nur ist sie im Medium zweidimensional, sondern sie zeigt auch nichts Mimetisches, sie ist abstrakt, jedoch in der Funktion der Einfühlung. Diese ambivalente, flächig-räumliche Position des Ornaments geht aus seiner Positionierung zwischen dem Dekor und dem Hervorrufen von seelischen Impulsen beim Beobachter hervor.¹² Es handelt sich jedoch nicht nur um ein Ornament, sondern um eine allumfassende, zum Ganzen strebenden Motiv-

¹² Worringer wird das mit folgenden Worten ausdrücken: “Keine organische Harmonie umfängt das weltfromme Gefühl, sondern ein immer wachsendes und sich selbst steigern- des unruhiges Streben ohne Erlösung reißt die in sich disharmonische Psyche zu einer ausschweifenden Ekstase, zu einem brünstigen Exzelsior mit sich fort” (Worringer, 1911: 124).

planung, es existiert daher in jedem Moment als ein Teil im Verhältnis zum Ganzen, als ein untrennbares Fragment eines unvollendeten Ganzen. Die einzige Geschlossenheit stellt die Andeutung der Rahmengeschichte dar, auch sie endet jedoch nicht, wie Scheunemann angemerkt hat. Alles bleibt zweideutig und unklar, unvollendet mit künstlerischen Präentionen. Gleiches geschieht auch mit Kirchners Holzschnitt: Die Zweiheit zwischen der Ornamentierung im Hintergrund der Darstellung der Frauenfigur und der, obwohl in den Proportionen deformierten, dennoch realistischen Darstellung findet auf eine schwer erkennbare Art und Weise statt, wie Kirchner selbst es in seinen Schriften in Bezug auf die Proportionen vorausgesehen hat. Es zeigt sich, dass Deformationen und Ornamente in der Verschmelzung der Blicke kompatibel sind: als ob es sich um eine Kameraaufnahme handele, von unten nach oben. Die Temporalität, die im Film durch die Verfolgung der Figuren in der genannten szenografischen Umgebung besteht, wird hier ebenfalls angenommen. Denn sie dauert in der Suggestion der Verfolgung der Figur mit dem Blick an. Andererseits ist das spitze, unregelmäßige, kristalline Ornament im Holzschnitt unten rechts ein formales Analogon in Bezug auf die gespitzten Abstraktionen der Ornamente in den Szenografien für *Caligari*.

Schlussfolgerung

Nachdem wir, teils aufgrund seiner eigenen theoretischen Texte, teils aufgrund einer Analyse des Holzschnitts *Akt mit schwarzem Hut* (1911/13), geschlossen haben, dass das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen für die Werke Ernst Ludwig Kirchners spezifisch ist, beziehungsweise, dass es das Detail als solches gar nicht gibt, sondern dass es nur in Bezug auf das Ganze besteht, dessen untrennbares Teil es ist, haben wir dieses Verhältnis ebenfalls in Worringers Theoretisieren über das Ornament “der nordischen keltogermanischen Zierkunst” erkannt (Worringer, 1911: 114). Die sogenannte “expressive Abstraktion” (Worringer), für welche die Ambivalenz der Abstraktion und der Einfühlung, beziehungsweise auch des Ornaments und des Realismus, charakteristisch sind, finden wir paradoxerweise sowohl in Kirchners Holzschnitt als auch in szenografischen Entwürfen und Skizzen für den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* von Hermann Warm. Die einzelnen Analysen von Entwür-

fen und Skizzen zeigen, dass es sich immer um eine Art Verschmelzung realistischer Objekte und verzerrter Perspektive handelt, um ein Muster (Ornament), das den Raum auch durch Teile des Raums zu einem Ganzen verbindet, egal ob mit Fragmenten dieses Musters oder mit realistisch dargestellten Objekten.

Wenn es sich um die Skizzen für *Das Cabinet des Dr. Caligari* handelt, ist eindeutig, dass sowohl Kirchner und Dube-Heynig einerseits als auch Vincke andererseits den Begriff der Verzerrung erwähnen. Diese Eigenschaft, die Klarheit zu vernebeln und aufzulösen, führt jedoch zu einer spezifischen Schärfung der Perzeption, wobei Ambivalenz und Unklarheit die Fähigkeit des Betrachters, die Verhältnisse zwischen dem Motiv und der Form zu erfassen, in Frage stellen. Diese, wie Dietrich Scheunemann sie nennt, „expressionist Abstraction“, ist eigentlich nur eine weitere Art, das avantgardistische Experiment zu betrachten, nicht nur im Holzschnitt Ernst Ludwig Kirchners zur Zeit des Höhepunkts der expressionistischen Kunst, sondern auch am paradigmatischen Beispiel des expressionistischen Films, wie *Caligari*. Dass der Film zur Grafik werden müsse, hat Warm selbst erklärt, und diese seine Aussage haben sowohl Eisner als auch Kracauer zitiert (Kracauer, 1995). Wir haben daher versucht, diesen Zusammenhang am Beispiel der Ambivalenz der Ornamentierung und der realistischen Darstellung durch Untersuchungen exemplarischer Werke der beiden genannten Autoren zu belegen.

Alle Zeichnungen von Hermann Warm sind Rekonstruktionen aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Danksagung: Ich bedanke mich herzlich bei Frau Anke Hahn und Frau Anette Sawall von der *Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen* in Berlin, für die Arbeit im Museum und im Archiv sowie für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Dokumentation bezogen auf die Gestaltung der Szenografie für den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Literaturverzeichnis:

de Marsalle, Louis, 1968, “Zeichnungen von E. L. Kirchner” in: *E. L. Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Hrsg. Lothar Grisebach, Schauberg: Verlag M. DuMont: 184-188.

de Marsalle, Louis, 1921, “Über Kirchners Graphik”. In: *Genius*, 2: 252-258.

Dube-Heynig, Annemarie, 1961, *E. L. Kirchner, Graphik*, München: Prestel-Verlag.

Eisner, Lotte H, 1980, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Fry, Edward F., 1978, *Cubism*, London: Thames and Hudson Ltd.

Hoffmann, Meike, 2005, *Leben und Schaffen der Künstlergruppe ‘Brücke’, 1905 bis 1913, Werkverzeichnis, Ausstellungsgrafik*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Kirchner, E. L. 1979, “Die Arbeit E. L. Kirchners”, in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens*, Veröffentlicht anlässlich einer Ausstellung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kunstmuseum Basel vom 18. November 1979 bis 27. Januar 1980, Bern: Verlag Kornfeld & Co: 331-345.

Kracauer, Siegfried, 1995, *Von Caligari zu Hitler, Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Kurtz, Rudolf, 2007, *Expressionismus und Film*, Hrsg. Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil, Zürich: Chronos Verlag.

Ramljak Purgar, Mirela, 2008, “Ekspresionizam i ambivalencija – odnos značenja i forme u *Izbavitelju* i *Kabinetu doktora Caligarija*”, In: *Hrvatski filmski ljetopis* 24, 93-94: 73-90.

Ramljak Purgar, Mirela, 2005, “Problem razumijevanja ekspresionizma: ambivalencija prostora u Gecanovom *Ciniku*”. In: *Tvrđa*, 1-2: 249-269.

Scheunemann, Dietrich, 2003, “The Double, The Decor, and the Framing Device, Once more on Robert Wiene’s *The Cabinet of Dr. Caligari*”, in: *Expressionist Film, New Perspectives*, Hrsg.: D. Scheunemann, Rochester und Suffolk: Camden House: 125-156.

Vincke, Kitty, 1997, “Anstelle einer Errettung äußerer Wirklichkeit. Entwürfe von Walter Reimann für *Das Cabinet des Dr. Caligari*”, in: *Kinematograph*, 11: *Walter Reimann, Maler und Filmarchitekt*: 50-65.

Warm, Hermann, 1968, “Die Dekorationen des Caligarifilms. Baubeschreibungen und technische Erläuterungen”. Besitz: Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen.

Warm, Hermann, 1970, “Gegen die Caligari-Legenden”, in: *Caligari und Caligarismus*. Berlin: Deutsche Kinemathek Berlin: 11-16.

Worringer, Wilhelm, 1911, *Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: R. Piper & Co. Verlag.