

Fast 100 Jahre ...

nach seiner Uraufführung ist *Das Cabinet des Dr. Caligari* in neuem Gewand auf die Kinoleinwand zurückgekehrt.

Kaum einem Film haften so viele Labels an wie diesem: *Das Cabinet des Dr. Caligari* gilt als Meilenstein der Filmgeschichte, zählt zum Kanon der Klassiker, prägt das Bild vom Weimarer Kino, gilt als Prototyp des expressionistischen Films und beeinflusst Filmschaffende und Genres bis heute. Die doppelbödige Geschichte des tyrannischen Dr. Caligari und seines somnambulen Erfüllungsgeliebten Cesare hat nichts von seiner Faszination eingebüßt. Die Künstlichkeit der Szenerie – gemalte Dekors, verzerrte Räume und kunstvolles Schattenspiel – verweist zwar auf die Entstehungszeit, macht den Film aber zugleich zeitlos. Heute noch lässt dieser Psychothriller erschauern.

Seine Rezeption spannt einen Bogen durch die Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts: Als der Film 1920 in die Kinos kam, wurde er als etwas verstörend Neuartiges gefeiert. Im Ausland legte er den Grundstein für den Exporterfolg des Weimarer Kinos. Im „Dritten Reich“ galt er als entartete Kunst, nach dem Zweiten Weltkrieg sah der Filmhistoriker Siegfried Kracauer darin ein Menetekel der NS-Diktatur. Zweifellos trägt *Caligari* auch die Traumata des Ersten Weltkrieges mit sich.

Trotz mehrerer Anläufe konnten frühere Restaurierungen der filmischen Qualität und kulturgeschichtlichen Bedeutung des

Films nicht gerecht werden. Zwei Faktoren ermöglichten es nun, sich an seine ursprüngliche Gestalt so nahe wie noch nie heranzuarbeiten: erstmals verwendete Materialien, vor allem das fast vollständig erhaltene Kameranegativ von 1919, und modernste digitale Technik. Wer jetzt *Das Cabinet des Dr. Caligari* sieht, erlebt den Film auch in „neuem Look“: mit gestochen scharfen Bildern und wunderbaren Färbungen.

Auch wenn es in diesem Fall nun ein „Happy End“ gab: *Caligari* steht sinnbildlich für das kostbare Filmerbe der Stummfilmzeit, von dem bereits mehr als 80 Prozent unwiederbringlich verloren sind. Selbst im digitalen Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts sind nur etwa 1,5 Prozent der archivierten Filme digital verfügbar. Die Digitalisierung von hunderttausenden Filmrollen können Archive und Rechteinhaber wie die Murnau-Stiftung, in deren Beständen sich auch große Teile des Ufa-Filmstocks befinden, aus eigener Kraft nicht schaffen. Die digitale Restaurierung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* setzt ein sichtbares Zeichen für die kulturpolitische Aufgabe: Das Filmerbe muss digitalisiert werden, damit heutige und künftige Generationen es weiterhin sehen und nutzen können!

Die restaurierte Version der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, hergestellt in Zusammenarbeit mit zahlreichen Partnern sowie mit der freundlichen Unterstützung von Bertelsmann, feierte ihre Premiere auf der Berlinale 2014.

Grußwort

Für ein Medienunternehmen wie Bertelsmann gibt es keine spannendere Aufgabe, als seine Produkte tagtäglich neu zu erfinden. Die Kreativleistung von Künstlern, Autoren und Journalisten ist das Herzstück unserer Wertschöpfung. Sie lässt gerade im digitalen Zeitalter rund um die Uhr neue Inhalte entstehen, die Millionen Menschen auf der ganzen Welt begeistern. Und schafft in ihren besten Momenten bahnbrechende, manchmal zeitlose Werke.

Das Cabinet des Dr. Caligari ist ein solches Meisterwerk: ein cineastischer Meilenstein, der zu seiner Zeit Genregrenzen ignorierte und gerade deshalb stilprägend für die goldene Ära des Stummfilms wurde. Als Unternehmen, das seit bald 185 Jahren vom breiten Interesse an kreativen Inhalten lebt, war es Bertelsmann ein besonderes Anliegen, ein derart bedeutendes Stück Filmgeschichte zeitgemäß zur Geltung zu bringen.

Die digitale Restaurierung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* als Hauptsponsor zu unterstützen, verschaffte uns hierzu die Möglichkeit. Wir glauben, dass der Platz eines solchen Klassikers nicht allein in den Archiven liegt, sondern auch in hochwertiger Qualität auf Kinoleinwänden und Fernsehgeräten, als Blu-ray auf dem Computer oder als Stream auf dem Tablet. Kurzum: überall dort, wo unser Publikum im Zeitalter der Digitalisierung seine Lieblingsinhalte erwartet.

Wir nehmen diese Verantwortung gegenüber einem bedeutenden Kulturerbe aber auch deswegen wahr, weil wir ein Zeichen gegen die zunehmend prekäre Situation vieler deutschsprachiger Filmarchive setzen wollen. Ohne finanzielle Zuwendungen Dritter drohen zahlreiche Aufnahmen von hohem künstlerischen Wert in den Regalen zu verkümmern – und damit möglicherweise aus unserem kollektiven Gedächtnis zu verschwinden. Ich freue mich sehr, dass Bertelsmann der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und ihren Partnern dabei helfen konnte, *Das Cabinet des Dr. Caligari* neu auf die Leinwand zu bringen. Und ich bin mir sicher, dass noch sehr viele Menschen sehr viel Freude an diesem Film haben werden – Sie hoffentlich auch!

Thomas Rabe
Vorstandsvorsitzender von Bertelsmann

Grußwort

Trotz mehrerer Restaurierungsversuche in den 1980er und 1990er Jahren gab es bisher keine qualitativ angemessene Fassung von *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Es ist der großartigen Zusammenarbeit vieler zu verdanken, dass nun alle erhaltenen Materialien – allen voran das erstmals verwendete Kameranegativ aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv – zusammengetragen werden konnten. Nach fast zweijähriger Arbeit kann man den Film in bisher nicht gekannter Bildqualität erleben.

Das Cabinet des Dr. Caligari zählt zu den Klassikern und bekommt daher besondere Zuwendung. Aber nicht nur der Filmkanon ist kostbar, auch Massenproduktionen sind schützenswert, denn sie tragen ebenso unsere Geschichte in sich. Der Film ist ein lebendiges Gedächtnis, das im Zeitalter der Digitalisierung zu schwinden droht.

Im Falle der Murnau-Stiftung, deren Bestand rund 6000 Titel umfasst, bedeutet dies: Nur mit öffentlichen Mitteln wird es möglich sein, die frühen Filme des Kaiserreichs, das bedeutende Weimarer Kino, das problematische Erbe des „Dritten Reichs“ ebenso wie das Nachkriegskino wieder bzw. weiterhin zugänglich zu machen.

Dass dies für herausragende Werke der Filmgeschichte und zu großen Anlässen dennoch möglich ist, ist keine Selbstverständlichkeit. Das verdanken wir, wie bei dem *Caligari*-Projekt, der eingespielten Zusammenarbeit mit unseren Archivpartnern ebenso wie der Berlinale und der Deutschen Kinemathek sowie dem Kulturkanal ARTE, der einen Sendeplatz für Stummfilme pflegt.

Besonders hervorheben möchte ich für die *Caligari*-Restaurierung die Unterstützung und das Engagement des Medienhauses Bertelsmann, das historisch mit dem Filmerbe – und damit auch unserer Stiftung – verbunden ist und auch mit den UFA Filmnächten in Berlin und Brüssel sichtbare Zeichen setzt.

Ernst Szebedits
Vorstand der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung



Das Cabinet des Dr. Caligari

(D 1920, Länge: 76')

Der Film erzählt die Geschichte des unheimlichen Dr. Caligari (Werner Krauß), der einen weissagenden Schlafwandler namens Cesare (Conrad Veidt) auf dem Jahrmarkt von Holstenwall zur Schau stellt. Cesare sagt einem wissbegierigen Besucher den Tod voraus und tatsächlich wird Alan (Hans Heinrich von Twardowski) nachts ermordet. Franzis (Friedrich Fehér), dessen Freund und Konkurrent um die schöne Jane (Lil Dagover), verdächtigt Caligari und Cesare und nimmt auf eigene Faust Ermittlungen auf.

Ein weiterer Mordfall geschieht, schließlich soll Jane auf Geheiß Caligaris von Cesare getötet werden. Es kommt zu einer Verfolgungsjagd, bei der Cesare zusammenbricht, Jane gerettet wird und Dr. Caligari in ein Irrenhaus flüchtet.

Produktion

Regie: Robert Wiene

Drehbuch: Carl Mayer, Hans Janowitz

Kamera: Willy Hameister

Bauten: Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig

Darsteller

Werner Krauß: Dr. Caligari/der Schausteller

Conrad Veidt: Cesare, ein Somnambule

Lil Dagover: Jane

Friedrich Fehér: Franzis

Hans Heinrich von Twardowski: Alan

Rudolf Lettinger: Medizinalrat Dr. Olsen

Dort muss sein Verfolger Franzis feststellen, dass Dr. Caligari der Direktor der Anstalt ist. Offenbar wurde dieser, beseelt von einem mystischen Fall aus dem 18. Jahrhundert, selbst verrückt bei dem Bestreben, einem Schlafwandler seinen Willen aufzuzwingen. Schließlich wird Caligari in eine Zwangsjacke gesteckt.

Doch mit dieser erzählten Binnenhandlung ist der Film nicht zu Ende. Denn in der Rahmenhandlung kehrt Franzis, der Erzähler, in die Irrenanstalt zurück, wo er alle Beteiligten als Insassen antrifft – ebenso wie Caligari, der als gütiger Anstaltsleiter nun angibt, den Schlüssel zur Heilung von Franzis zu kennen.

Was stimmt und wer nun wahnsinnig ist – Caligari oder Franzis – lässt der Film offen.

Uraufführung

26. Februar 1920, Marmorhaus Berlin

Restaurierung (2014)

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Hauptförderer: Bertelsmann SE & Co. KGaA

Digitale Bildrestaurierung: L'Immagine

Ritrovata, Bologna

Uraufführung: 9. Februar 2014, Philharmonie

Berlin im Rahmen der Berlinale 2014

Musik: John Zorn

TV-Erstaussstrahlung

12. Februar 2014 auf ARTE



Zeitgenössisches Filmplakat

Biografien

Darsteller

Werner Krauß (* 23.6.1884, Gestungshausen; † 20.10.1959, Wien). Die Rolle des Dr. Caligari bedeutete seinen Durchbruch. Dank seines Charismas und seiner Wandlungsfähigkeit avancierte er danach zur ersten Riege der Darsteller des



Weimarer Kinos. Im „Dritten Reich“ spielte er weiterhin, in dem antisemitischen Hetzfilm *Jud Süß* gleich mehrere Rollen. In der jungen Bundesrepublik gab es massive Proteste bei seinen Theaterrücktritten, dennoch wurde er unter anderem mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet.

Conrad Veidt (* 22.1.1893, Berlin; † 3.1.1943, Hollywood). Seine Darstellung des Somnambulen prägt bis heute das Horrorgenre, weitere dämonische und exotische Rollen wie in *Or-*



lacs Hände (1924) und *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) folgten. Nach 1933 emigrierte Veidt zunächst nach England und ging 1940 nach Hollywood. Dort musste er Nazi-Schurken spielen, unter anderem in Michael Curtiz' *Casablanca* (1942).

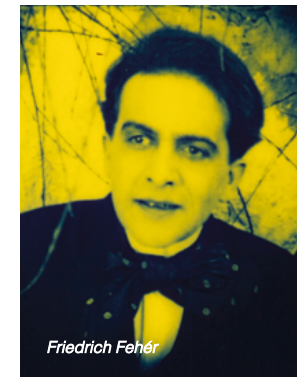
Lil Dagover (geb. Martha Seubert; * 30.9.1887, Madun/Indonesien; † 23.1.1980, München). Nach der Rolle als Jane zählte sie zu den



gefragtesten Schauspielerinnen des Weimarer Kinos. Vor allem in künstlerisch anspruchsvollen Filmen und als vornehme Dame wurde sie besetzt. Ihr gelang der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm gut. Als Hoheit oder Gräfin wurde sie auch im bundesrepublikanischen Nachkriegskino besetzt. Bis in die 1970er trat sie in Filmen auf, im Jahr 1980 starb sie als letzte der *Caligari*-Beteiligten.

Friedrich Fehér (geb. Friedrich Weiß; * 16.3.1889, Wien;

† 30.9.1950, Stuttgart). Die Hauptrolle des Erzählers Franzis sollte der Höhepunkt in seiner Schauspielerkarriere bleiben, die bereits im Jahr 1911 begann. Aus Deutschland floh Fehér 1933 über die damalige Tschechoslowakei in die USA, wo er als Geschäftsmann und Orchesterleiter arbeitete. Sein Versuch, 1937 in Hollywood ein *Caligari*-Remake zu initiieren, blieb erfolglos. Kurz vor seinem Tod kehrte er nach Deutschland zurück.



Regie

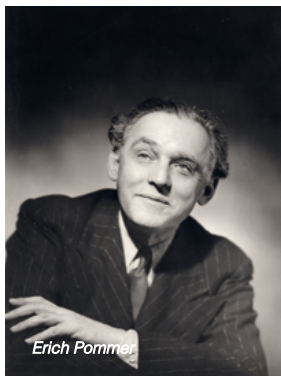
Robert Wiene (* 27.4.1873, Breslau; † 17.7.1938, Paris). Robert Wiene galt zu Lebzeiten als Schöpfer des expressionistischen Films, zu dem auch u. a. seine Arbeiten *Genuine* (1920) und *Orlacs Hände* (1924) zählten. 1934 emigrierte Wiene über Budapest und London nach Paris. Auch sein Versuch scheiterte, den *Caligari*-Stoff als Tonfilm zusammen mit Jean Cocteau dort neu zu



produzieren. Von über 90 Filmen, an denen er zwischen 1911 und 1938 mitwirkte, ist heute nur ein Teil erhalten.

Produktion

Erich Pommer (* 20.7.1889, Hildesheim; † 8.5.1966, Los Angeles). Der legendäre Ufa-Produzent zählt zweifellos zu den bedeutendsten Personen des deutschen Films. Unter seiner Ägide entstanden neben *Caligari* weitere Klassiker wie *Metropolis* (1927), *Die Drei von der Tankstelle* (1930) oder *Der blaue Engel* (1929/30). Wegen seiner jüdischen Abstammung verließ Pommer gleich 1933 das Land, 1946 kehrte er als Oberster Filmoffizier der US-Militärregierung zurück. Dabei stellte er wichtige Weichen für den Wiederaufbau der deutschen Filmwirtschaft und deren freiwillige Selbstkontrolle (FSK).



Erich Pommer

Rudolf Meinert (geb. Rudolf Bürstein; * 28.9.1882, Wien; † März 1943, KZ Majdanek). Vom Frontdienst des Ersten Weltkrieges als Kriegsverwehrt entlassen, gründete er die Meinert-Film-Gesellschaft und stieg 1919 in die Decla ein. *Caligari* zählt zweifellos zu seinen bedeutendsten Filmen. Nach der Machtergreifung 1933 musste er wegen seiner jüdischen Herkunft emigrieren. Bei der deutschen Besetzung Frankreichs zunächst interniert, kam er schließlich in das Konzentrationslager Majdanek und starb dort 1943.



Rudolf Meinert

Kamera

Willy Hameister (* 3.12.1889, Kranzfelde; † 13.2.1938, Berlin). Er zählt zu den Pionieren der Kinematografie. Erste Filme drehte er bereits 1906, Mitwirkung an frühen Spielfilmen von Regisseuren

wie Harry Piel oder Joe May folgte. Trotz des *Caligari*-Erfolges gab es – bis auf wenige Ausnahmen – nur einige künstlerisch ambitionierte Produktionen. Die Aufnahmen zu Leni Riefenstahls *Olympia*-Film (1936) zählten zu seinen letzten Arbeiten.



Willy Hameister

Autoren

Carl Mayer (* 20.11.1894, Graz; † 1.7.1944, London). Der *Caligari*-Erfolg bedeutete für ihn den Einstieg ins Filmgeschäft, als Autor prägte er das Weimarer Kino entscheidend mit. Mit Friedrich Wilhelm Murnau arbeitete Mayer siebenmal zusammen, unter anderem bei Ufa-Klassikern wie *Der letzte Mann* (1924) sowie US-Produktionen wie *Sunrise – A song of two humans* (1927). Er entschloss sich 1933 zur Flucht und starb völlig verarmt 1944 in London.



Carl Mayer

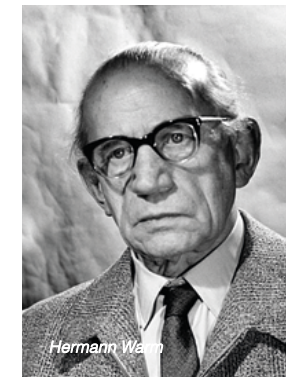
Hans Janowitz (* 2.12.1890, Podiebrad/heute: Tschechien; † 25.5.1954, New York). Ein Mordfall am Hamburger Holstenwall aus dem Jahr 1913 inspirierte ihn angeblich zu *Caligari*, seinem ersten Drehbuch. Bald wendete er sich vom Film wieder ab. Nach dem Einmarsch der Deutschen in die Tschechoslowakei floh er in die USA. Auf seine Erinnerungen stützte sich Filmhistoriker Siegfried Kracauer bei seiner Version der Entstehung des Films.



Hans Janowitz

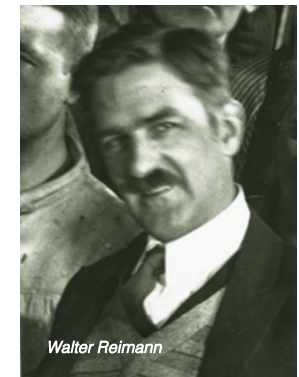
Gestalter

Hermann Warm (* 5.5.1889, Berlin; † 17.5.1976, Berlin). Der Hausarchitekt der Decla zählt zu den Pionieren seines Fachs. *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist wegen seiner Erinnerungen zur Entstehung sowie seiner Rekonstruktionen der Architekturskizzen über die Herstellung hinaus mit seinem Namen verbunden.



Hermann Warm

Walter Reimann (* 2.6.1887, Berlin; † 8.11.1936, Bad Godesberg). Der expressionistische Stil von *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist untrennbar mit dem Maler verbunden, von dem die Architektur- und Kostümskizzen sowie das Titelblatt des Drehbuches stammen. Nach dem *Caligari*-Erfolg arbeitete er weiterhin regelmäßig für den Film, auch in Hollywood und London.



Walter Reimann

Walter Röhrig (* 13.4.1892, Berlin; † 6.12.1945, Caputh). Der Erfolg von *Caligari* ermöglichte dem Filmarchitekten eine beeindruckende Laufbahn. In seiner Filmografie finden sich weitere Meilensteine der Filmgeschichte, darunter Fritz Langs *Der müde Tod* (1921), Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) und Reinhold Schünzels *Amphitryon* (1935). Im „Dritten Reich“ arbeitete Röhrig bei einigen NS-Propagandafilmen mit.



Walter Röhrig



Zeitgenössische Pressestimmen

Vorberichterstattung

„Vor einigen Wochen tauchte in Berlin ein neues Schlagwort auf: ‚Du mußt Caligari werden‘. Von den Anschlagssäulen, in der Untergrundbahn, in den großen Cafés, von überallher rief es einem in grellen Farben an, und der Ruf pflanzte sich fort. In den Nachtbars und Klubs, auf der Straße sprachen Freunde und Bekannte uns mit dem kategorischen Imperativ an, ohne daß ein Mensch gewußt hätte, was diese Worte eigentlich bedeuten. Als kürzlich aber jemand behauptete, ich sei bereits Caligari, beschloß ich der Bedeutung dieser Worte auf den Grund zu gehen. (...) In den Declaateliers in Weißensee fand ich dann die Spur.“

*Claus Groth, Illustrierter Film-Kurier
(Programmheft zum Filmstart, 1920)*

„Ein junger expressionistischer Künstler, Walter Reimann, hat die gesamte Architektur dieses Bildes nach expressionistischen Grundsätzen geschaffen. Straßen, Häuser, Zimmer, Beleuchtung; alles wirkt etwa so, wie wir es in hypermodernen Ausstellungen auf den Bildern sehen. Das ist ein Versuch, der weit über die Kreise der Filmleute hinaus Beachtung finden muß. Das ist vielleicht eine Probe auf die Berechtigung dieser Kunstrichtung überhaupt.“

*Alfred Rosenthal, Berliner Börsen-Courier
(17. Februar 1920)*

Zur Premiere in Berlin

(Uraufführung: 26. Februar 1920, Marmorhaus)

„Die Frage, ob Kunst im Film möglich ist, wurde gestern endgültig entschieden. Mit dem Filmwerk ‚Caligari‘ beginnt in der Beurteilung des Films eine neue Epoche. Es gilt, einen neuen Wertmesser zu finden für etwas Noch-nicht-dagewesenes.“

E.K., 8-Uhr-Abendblatt, Berlin (27. Februar 1920)

„Der Expressionismus (...) ist nun auch auf die Leinwand gesprungen und treibt dort sein eigenartiges Spiel. In unruhvollen Zeiten, die Tatkraft und Tat erfordern, ist das menschliche Gemüt nur zu leicht geneigt, dem Glauben an das Wunderbare sich hinzugeben. (...) ‚Das Kabinett des Dr. Caligari‘ zeigt uns die Fieberphantasien eines Geisteskranken.“

Christian Flüggen, Deutsche Lichtspiel-Zeitung (27. März 1920)

„Man kann sich zu dem neuesten Declafilm stellen wie man will, aber eins steht fest: es ist der modernste, aktuellste, gewagteste Film, den die Welt je gesehen hat.“

Lichtbild-Bühne, Berlin (28. Februar 1920)

„Expressionismus – das ist: Die Bewegtheit des Innersten herausstellen. Auflösung der sinnlichen Wirklichkeit im Seelischen. (...) Der expressionistische Künstler schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet.“

Eugen Tannenbaum, Expressionismus im Film, Berliner Abendpost (29. Februar 1920)

„Das Kabinett des Dr. Caligari (...) stellt zum ersten Male die bildende Kunst ebenbürtig neben die darstellende und schweißt Bild und Bewegung zu einer Wirkungsharmonie zusammen.“

Dr. Wilhelm Meyer, Vossische Zeitung (29. Februar 1920)

Spätere Kritiken

„Nun ist er heraus, dieser erste expressionistische Film und abgesehen davon, daß er im Irrenhause spielt, kann man nichts Verrücktes an ihm finden. Man kann sich zur modernen Kunst stellen, wie man will, in diesem Fall hat sie entschieden eine Berechtigung. Krankhafte Ausgeburten eines irren Geistes finden in diesen verzerrten, seltsam phantastischen Bildern einen zur höchsten Potenz gesteigerten Ausdruck. (...) Und man kann von diesen tollen Bildern wie von der Handlung sagen: ‚Ist es auch Wahnsinn, hat es doch Methode.‘“

Der Kinematograph (3. März 1920)

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

Peter Panter alias Kurt Tucholsky, Die Weltbühne, Berlin (11. März 1920)

„Mit dem Caligari-Film ging es mir – und wohl auch manchen anderen – wie zuerst mit dem Einsteinschen Relativitätsprinzip: je mehr die Zeitungen darüber schreiben, desto weniger klärte sich meine Vorstellung davon; man muß eben Caligari sehen! (...) Aus einem

in absichtlicher Unlogik gehaltenen Manuskripte (...) hat Film-Reinhardt Wiene einen nervenpeitschend-bizarren Bildertaumel geschaffen -- ebenbürtig den Phantasiegebilden von Poe, Hoffmann, Meyringk.“

Anne Perlmann, Der Kinematograph, Düsseldorf (16. Mai 1920)

Zur Premiere in New York

(Uraufführung: 3. April 1921, Capitol-Theater)

„Der Film wird jeden erschauern lassen; es ist das Delirium tremens auf Zelluloid.“

New York Herald (Übersetzung in: Der Film, Berlin, 14. Mai 1921)

„Der Film übertrifft an Kühnheit alles, was bisher in dieser Saison in einem Kino gezeigt wurde.“

The New York World (Übersetzung in: Der Film, Berlin, 14. Mai 1921)

„Der Film ist eine absolute Neuheit. Er enthält so viel Können, Intelligenz, Gewandtheit und Verschlagenheit, daß man wünschen möchte, ein Amerikaner hätte denselben gemacht.“

New York American (Übersetzung in: Der Film, Berlin, 14. Mai 1921)

Zur Premiere in Paris

(Uraufführung: 14. November 1921, Colisée)

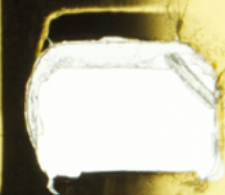
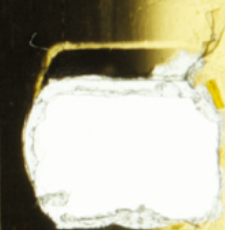
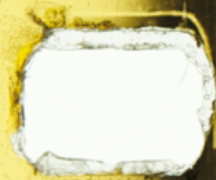
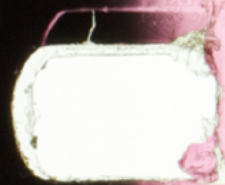
„Nicht ohne Neugierde sah man der Aufführung des ersten deutschen Filmes, dessen Ursprung offen zugegeben wurde, entgegen.“

Le Petit Journal, Paris (Übersetzung in: Der Film, Berlin, 24. Dezember 1921)

„Das ist ein deutscher Film, der uns durch seine Originalität zur Bewunderung zwingt.“

Bonsoir (Übersetzung in: Der Film, Berlin, 24. Dezember 1921)





Zur Restaurierung

Schlüsselfilm des deutschen Kinos, Klassiker des Stummfilms, frühes Beispiel des Psychothrillers, erster internationaler Erfolg eines deutschen Films nach dem Ersten Weltkrieg, Prototyp des expressionistischen Films und Stoff für Legenden – *Das Cabinet des Dr. Caligari* steht für vieles.

Trotz dieser exponierten Stellung kam der Film jahrzehntelang in angestaubtem Gewand daher. Restaurierungen des Filmmuseums München (1980), des Bundesarchiv-Filmarchivs in Koblenz (1984) und im Rahmen des europäischen MEDIA-Projekts „Lumière“ (1995) brachten zwar wichtige ästhetische Verbesserungen mit sich. Doch alle Arbeiten stießen an Grenzen. Es blieben diverse Verschleißerscheinungen, die typische Patina eines „alten Stummfilms“: Schmutz, Kratzer und Schrammen, die als weiße Gespenster durch das Bild huschen; harter Kontrast, der von den Gesichtern der Darsteller oft nur helle Flächen übrig lässt; hüpfender Bildstand und zahlreiche Einstellungen mit Bildsprüngen sowie schwer lesbare Zwischentitel. Diese drei fotochemischen Restaurierungsansätze griffen auf unterschiedliche Quellen zurück, doch waren es jedes Mal Kopien, in denen diese Mängel bereits einkopiert sind.

Erst jetzt, beinahe 20 Jahre nach der letzten Restaurierung, greift die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Wiesbaden erstmals auf das Kameranegativ des Films aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin zurück und führte außerdem alle erhaltenen historischen

Kopien aus Filmarchiven weltweit zusammen. Die nunmehr digitale Bildrestaurierung in 4K-Auflösung erfolgte bei L'Imagine Ritrovata in Bologna.

Der stumme Zeuge

Grundlegende Fragen bei einer Filmrestaurierung sind: Wie sah der Film aus, als er in die Kinos kam? Welche für seine Zeit typischen ästhetischen Besonderheiten hatte er? Was unterschied ihn von anderen Produktionen? Im Fall von *Das Cabinet des Dr. Caligari* haben sich die beteiligten Personen als wenig vertrauenswürdige Zeitzeugen erwiesen. Auch die Filmgeschichte schrieb über Jahrzehnte manche Mythen und Legenden fort.

Ausgerechnet die einzige Quelle, die alles – von den Dreharbeiten und der Herstellung der Premierenkopie über zahlreiche Verleihkopien bis hin zu Archivkopien – buchstäblich am eigenen Leib erfahren hat, wurde lange übersehen: das Kameranegativ, ein „stummer Zeuge“. Will man seine Version der Geschichte erfahren, muss man die Spuren lesen, die diejenigen hinterlassen haben, durch deren Hände es in mehr als 90 Jahren gegangen ist. Wichtiges Hilfsmittel sind dabei die zwischen 1920 und 1940 entstandenen Kopien, die in Archiven in Europa, Lateinamerika und den USA überliefert sind.

Kameranegativ und Kopien

Die Geschichte des Kameranegativs beginnt Ende 1919 nach Abschluss der Dreharbeiten im Kopierwerk der Decla-Filmgesellschaft in

Berlin. 1920 gab es noch kein Duplikatmaterial in guter Qualität, sodass jede einzelne Verleihkopie direkt von dem wertvollen Kameranegativ gezogen wurde. Dies geschah Anfang der 1920er Jahre in Handarbeit, denn Postproduktion war noch kein automatisierter Herstellungsprozess. Mitte der 1920er war dagegen die Umstellung auf den automatischen Kopierbetrieb, der eine wesentlich effizientere Kopienherstellung ermöglichte, weitestgehend vollzogen. Dieser technikhistorischen Entwicklung verdanken wir das Rüstzeug zur Datierung und Evaluierung der erhaltenen Kopien, denn die sich verändernde Herstellungsweise hat in jeder der Kopien Spuren hinterlassen.

Eine Kopie aus dem deutschen Verleih von 1920 bleibt bis heute leider verschollen. Jedoch sind zwei Kopien aus dem lateinamerikanischen Verleih erhalten, die vor 1923 entstanden sind. Aus dem Besitz eines Privatsammlers gelangte eine an das Filmmuseum Düsseldorf, die andere in das Archivo Nacional de la Imagen – Sodre in Montevideo und schließlich in die Cineteca di Bologna. Sie weisen die für den manuellen Kopierbetrieb typische Herstellungsweise auf. An fast jedem Umschnitt befindet sich ein Positivschnitt. Da der Lichtwechsel bei den Kopiermaschinen noch nicht automatisch verlief, konnte das Negativ nicht entsprechend der Szenenfolge des Films geschnitten werden. Vielmehr wurden jeweils Einstellungen zu einer Rolle zusammengefügt, die aufgrund einer ähnlichen Dichte mit der gleichen Lichtmenge kopiert und in der gleichen Farbe gefärbt werden sollten. Entsprechend der Konvention der Zeit wurden die Schwarz-Weiß-Kopien durch Eintauchen in Bäder viragiert, wodurch vorwiegend die hellen Stellen im Bild farbig erscheinen. Bei

einigen Szenen wurde durch chemische Veränderung der fotografischen Emulsion zusätzlich eine Färbung der Dichten erzeugt.

Erst nach Kopierung, Entwicklung und Färbung des Positivs wurden die Einstellungen und die Zwischentitel entsprechend der Montage des Films im Positivschnitt zusammengefügt. Jede Kopie war also ein Einzelstück. Etwas später entstand eine Kopie für den französischen Verleih, die sich heute in der Cinémathèque française (Paris) befindet. Als sie gezogen wurde, war das Negativ bereits für Kopiermaschinen mit einem automatischen Lichtwechsel eingerichtet. Die Klebestellen markieren nur noch die Stellen der verschiedenen Farbwechsel.

Durch ein vereinfachtes Farbschema unterscheiden sich Kopien aus dem British Film Institute (London) und der Cinémathèque Royale (Brüssel), die Mitte der 1920er Jahre entstanden sein müssen. Zu diesem Zeitpunkt war das Negativ noch einmal neu eingerichtet worden, um die Kopienproduktion rationeller zu gestalten: Auf gesonderten Rollen montiert waren nur noch die Nachszenen, die blau gefärbt sind, während der übrige Film durchgehend orange ist.

Die Odyssee des Kameranegativs

Von der Ufa, die 1922 die mit der Deutschen Bioscop zwischenzeitlich fusionierte Decla übernommen hatte, ging das Kameranegativ in den Bestand des 1935 gegründeten Reichsfilmarchivs in Berlin über. Dort wurde im selben Jahr eine schwarz-weiße 16-Millimeter-Kopie im Auftrag des Filmregisseurs Gerhard Lamprecht gezogen, dessen Sammlung später Grundlage der Deutschen Kinemathek in Berlin werden sollte. 1937 folgte eine schwarz-weiße 35-Millimeter-

Kopie für das Museum of Modern Art in New York, das diese zusammen mit Kopien weiterer deutscher Stummfilmklassiker wie *Die Nibelungen* und *Metropolis* für das neu gegründete Filmarchiv ankaufte.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gelangte das Negativ durch die russischen Alliierten – zusammen mit anderen Filmmaterialien aus dem Reichsfilmarchiv – nach Moskau. Laut Datenbank des Bundesarchiv-Filmarchivs ging es 1972 vom sowjetischen Filmarchiv Gosfilmofond an das Staatliche Filmarchiv der DDR in Ost-Berlin über. Durch die Eingliederung des DDR-Filmarchivs im Zuge der Wiedervereinigung ist es seit 1990 im Bestand des Bundesarchiv-Filmarchivs. Das Kameranegativ hat diese Odyssee erstaunlich gut überstanden, nur der erste Akt ging irgendwann nach 1937 verloren. Es war auch Gegenstand früher physischer Restaurierungsversuche. Vermutlich in den 1930er Jahren wurden Beschädigungen der Perforation repariert. Diese veralteten Reparaturen mussten nun bei der aktuellen Restaurierungsarbeit erneuert werden, um eine gute Bildstabilität im Scanergebnis zu erzielen.

Der für die aktuelle Restaurierung bedeutendste Eingriff erfolgte entweder in Moskau oder Ost-Berlin: die chemische Behandlung der Trägerseite des Negativs, um Schrammen zu entfernen, die durch das Ziehen zahlreicher Kopien entstanden waren. Diese Technik ist nicht ohne Risiko, da dabei oft die Filmoberfläche verletzt wird. Im Falle des *Caligari*-Negativs hat die aktuelle Restaurierung von diesem frühen physischen Restaurierungsversuch profitiert: Die chemische Behandlung wurde sehr fachgerecht durchgeführt, und die zahlreichen Schrammen wurden ohne Nebenwirkungen eliminiert,

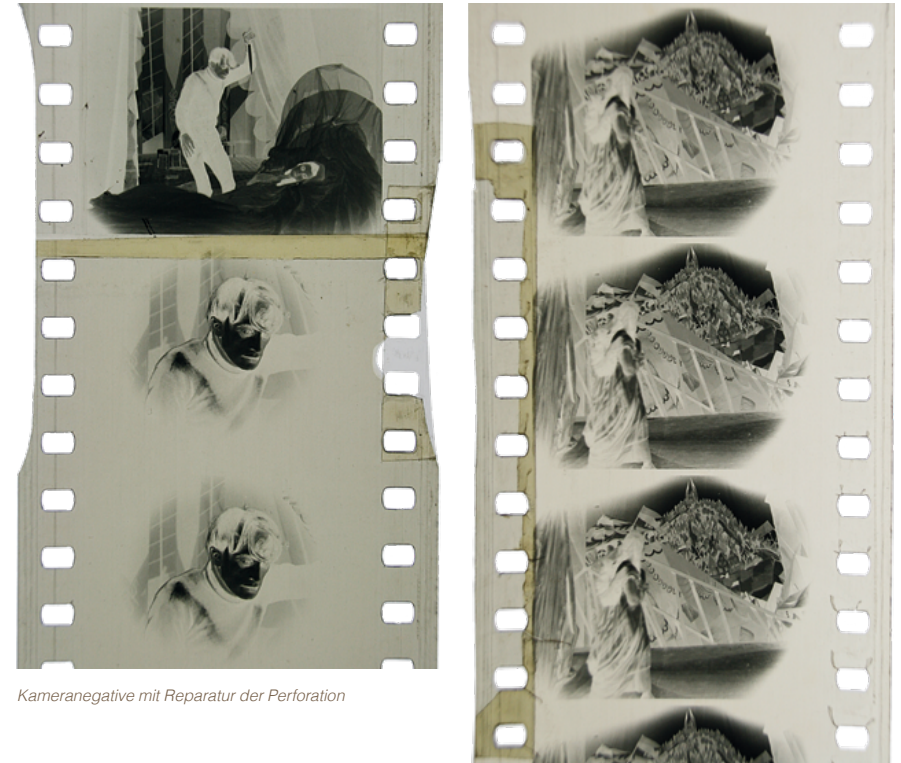
sodass für die aktuelle Restaurierung bereits ein sehr gutes Scanergebnis erzielt wurde, das bei der digitalen Retusche nur minimale Eingriffe erforderlich machte.

Detailarbeit Komplettierung

Das Cabinet des Dr. Caligari ist nie Eingriffen durch die Zensurbehörde oder Kürzungen durch den Produzenten zum Opfer gefallen. Sensationelle Neuentdeckungen verschollener Szenen waren deshalb nicht zu erwarten. Dennoch präsentiert die neue Fassung den Film in seiner bisher vollständigsten Form. Dies zu erreichen war eine der größten Herausforderungen des Projekts.

In vielen Einstellungen des Kameranegativs gibt es Bildsprünge, bei denen nicht selten zwischen 10 und 20 Bilder fehlen. Das sieht man sofort, denn 20 Bilder bedeuten bei einer Laufgeschwindigkeit von 18 Bildern pro Sekunde, wie in diesem Fall, eine Dauer von gut einer Sekunde. Abgesehen vom ruckelnden Bild mit geometrischen Verzerrungen beeinträchtigen die Bildsprünge den Rhythmus des Films. Oftmals fehlen auch am Anfang und Ende der Einstellungen vergangene Bilder. Viele der Irisblenden sind davon betroffen, die eine wichtige erzählerische Funktion erfüllen.

In Kleinarbeit musste das Beste aus verschiedenen Kopien gewonnen werden, um die fließenden Bewegungsabläufe wiederherzustellen: Der Vergleich des Kameranegativs mit den Kopien ergab, dass sich fehlende Bilder in 67 Einstellungen mithilfe der Kopien ergänzen ließen. Die Kopien sind dem Kameranegativ jedoch hinsichtlich Schärfe, Kontrast und Belastung durch Schrammen deutlich unterlegen. Fügt man die fehlenden Bilder ein, ist ein Unterschied vor allem



Kameranegative mit Reparatur der Perforation

dann sichtbar, wenn aufgrund des zu harten Kontrasts Details in den Lichtern und in den Schatten verloren sind oder wenn das Material starke Bildschäden aufweist.

Bei besonders großen Unterschieden wurden Bilder im Digital Composit neu zusammengesetzt: Auf die aus dem Kameranegativ entnommenen statischen Kulissen wurden die sich bewegenden Figuren aus den Kopien eingesetzt. Fehlende Details etwa in Gesichtern können jedoch nicht simuliert werden. Das Gelingen eines Composites ist auch vom Bildinhalt abhängig: Sind die Bewegungsabläufe zu komplex oder zu schnell, würden zu viele Artefakte erzeugt. In solchen Fällen wird eine Angleichung über Retusche von Schäden und Kontrastanpassung versucht.

Caligaris „Look“

Vor der digitalen Revolutionierung des Films war eine Kopie auch immer Zeugin ihres Herstellungsprozesses, indem sie die bei den Dreharbeiten oder der Postproduktion entstandenen Fehler abbildete. Mit digitalen Restaurierungstools kann heute jegliche Spur menschlicher Fehlleistungen oder technischer Mängel nachträglich beseitigt werden. Damit würden aber auch Informationen über die Produktionsbedingungen eines Films ausgelöscht werden.

Die neue Restaurierung versucht, den Charakter eines Films von 1919 in die digitale Welt zu übertragen. Deshalb bleiben produktionsbedingte Mängel erhalten. Zu den Sorgen eines Kameramanns zählte 1919 die statische Aufladung, die beim Abwickeln des Rohfilms in der Kamera entstehen konnte. Die sich dabei bildenden Funken hinterließen feine, wie Verästelungen aussehende Linien auf dem Negativ. In der restaurierten Fassung

sind diese zeittypischen Artefakte je nach Kontrast und Helligkeit des Bildes weiterhin zu sehen. Ebenfalls erhalten blieben die Klebestellen an den Umschnitten als natürliche Verbindung zwischen den verschiedenen Einstellungen des Films. Entfernt wurden Klebestellen nur, wenn sie auf die Reparatur etwa eines Risses zurückzuführen waren.

Expressionistische Zwischentitel

Lange galt die 16-Millimeter-Kopie der Deutschen Kinemathek als die einzige Quelle, die die expressionistischen Zwischentitel überliefert. Das Kameranegativ enthält jedoch die meisten Titel als Blitztitel, sodass die Ausgangslage eine wesentlich bessere war als bei den vorangegangenen Restaurierungen. Die Blitztitel wurden entsprechend der Länge der ausgefahrenen Titel in der 16-Millimeter-Kopie verlängert. Da ein Blitztitel nur ein einzelnes Bild ist, entsteht im Ergebnis ein sehr statischer Eindruck, weil die Bewegung eines Filmstreifens, der durch einen Projektor läuft, fehlt. Daher wurde die Bewegung der in der 16-Millimeter-Kopie vorhandenen Titel als Referenz genutzt und auf die verlängerten Blitztitel angewandt. Zusätzlich wurde die Kornstruktur des Kameranegativs auf die Titel gelegt sowie ein leichtes Dichteflackern. Nur für den im Negativ fehlenden ersten Akt und die Rolltitel ist die 16-Millimeter-Kopie weiterhin die Quelle.

Historische Färbung

Der Charakter der historischen Färbungen lässt sich mittels digitaler Technik wesentlich besser reproduzieren als in der fotochemischen Restaurierung. Das Kameranegativ trägt zwar alle Informationen der Aufnahme in sich, doch ihre Interpretation ist von anderen Quellen abhängig. Die Kopien, die in den 1920er Jahren vom Negativ gezogen



Kameranegativ mit Bildsprung



Lichtblitze: Einzelbild Kameranegativ mit einbelichteten Funken aus statischer Aufladung



wurden, geben Auskunft darüber, ob eine Einstellung dunkel oder hell ist und wie sie eingefärbt war. Doch welche Kopie kommt als Referenz infrage? Die Kopien aus London und Brüssel scheiden aus, da sie Mitte der 1920er aufgrund der inzwischen veränderten Kopiertechnik mit einem vereinfachten Farbschema entstanden sind.

Die beiden lateinamerikanischen Kopien und die französische Kopie weisen das gleiche Farbschema auf: Die Rahmenhandlung und die Szene in Olsens Garten sind blau getont und orange viragiert, die Nachtszenen blau-grün bzw. blau viragiert, die Szenen in Janes Zimmer rosa und alle übrigen orange. Die Viragen der französischen Kopie fallen jedoch etwas anders aus: Das Orange ist wesentlich blasser, eher pastellartig, statt des matten Rosa gibt es ein kräftiges, und die Nachtszenen sind tiefblau statt blau-grün.

Die Restaurierung folgt dem Farbschema und dem Farbton der beiden lateinamerikanischen Kopien als den frühesten erhaltenen Referenzen für den „Look“ des Films. Erhaltene Nitrokopien anderer Produktionen der Decla-Filmgesellschaft weisen darauf hin, dass die Decla in dieser Periode ein stark gesättigtes Orange, ein mattes Rosa und für Nachtszenen Blau-Grün-Töne verwendet hat.

Caligari neu sehen

Das Cabinet des Dr. Caligari zählt zu den meistgesehenen Stummfilmen. Doch keine der früheren Fassungen wurde seiner Bedeutung als Filmklassiker gerecht. Egal, wie gut man *Caligari* kennt, die neue Fassung ermöglicht ein neues Seherlebnis. Möglich wird dies dank des Kameranegativs und der Berücksichtigung sämtlicher erhaltenen filmischen Quellen. Durch die intensive

Beschäftigung wissen wir aber auch, dass es immer noch offene Fragen gibt, die selbst das Kameranegativ, unser „stummer Zeuge“, nicht beantworten kann. Vielleicht taucht eines Tages doch noch eine deutsche Verleihkopie auf, die die letzten Geheimnisse von *Das Cabinet des Dr. Caligari* lüftet...

Anke Wilkening, M.A., ehemalige Filmrestauratorin der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, leitete die Restaurierung von Das Cabinet des Dr. Caligari. Zu weiteren Projekten der Filmwissenschaftlerin zählten Metropolis und Die Nibelungen.



Nitrokopien Archivo Nacional de la Imagen-Sodre, Montevideo/Cineteca di Bologna und Filmmuseum Düsseldorf



Nitrokopien Cinémathèque française, Paris



Nitrokopien British Film Institute, London und Cinémathèque Royale, Brüssel



Mythen und Legenden

Von den Mitwirkenden des Films, insbesondere den Drehbuchautoren und den Architekten, verbreitete Erinnerungen und Anekdoten trugen maßgeblich zur Legendenbildung um *Das Cabinet des Dr. Caligari* bei. Inzwischen konnten unter anderem dank des Originaldrehbuchs, das die Deutsche Kinemathek (Berlin) in den 1970er Jahren von der Witwe des *Caligari*-Darstellers Werner Krauß erwarb, viele dieser Legenden dekonstruiert werden. So lassen sich auch die Leistung derjenigen, die durch die Mythen verzerrt dargestellt worden waren, wieder angemessen würdigen. Das gilt vor allem für Regisseur Robert Wiene. Dieser galt lange Zeit als Gegner des expressionistischen Stils, der ihm angeblich erst durch die Architekten aufgezwungen wurde. Die vergleichende Analyse von Drehbuch und fertigem Film betont jedoch seine Leistung als Regisseur.

Zur Entstehung

Das Drehbuch von Hans Janowitz und Carl Mayer speist sich thematisch aus mehreren Quellen. Janowitz brachte eine Geschichte aus dem Jahr 1913 ein, bei der es um einen unaufgeklärten Sexualmord geht, der sich auf dem Jahrmarkt am Hamburger Holstenwall ereignet hat. Von Carl Mayer heißt es, dass er die Figur des Dr. Caligari an einen verhassten Armeepsychologen angelehnt hat und seine Aversion gegen Autoritäten und den Kriegsdienst einfließen ließ. Rückgriffe auf die Phantastische Literatur, unter anderem Schauerromane von E.T.A.

Hoffmann und Edgar Allan Poe, lassen sich ebenso erkennen wie Bezüge zum damals populären Detektivroman und -film.

Mit ihrem ersten Drehbuch wurden die beiden damals unbekanntenen Autoren bei der Decla Filmgesellschaft vorstellig und verkauften das Manuskript mit dem Titel „Das Kabinett des Dr. Calligari“ zum Preis von 4000 Mark. Belegt wird dies in dem von ihnen unterzeichneten Vertrag vom 19. April 1919, der heute im Bundesarchiv-Filmarchiv erhalten ist.

Im Kino

Schon vor der Uraufführung am 26. Februar 1920 im Berliner Marmorhaus-Kino sorgte der Film für Aufsehen. Mit dem Satz „Du mußt Caligari werden“ wurde großflächig in Berlin geworben – zunächst ohne Hinweis darauf, dass es um einen Film geht. Die Ankündigung, dass es sich um den ersten „expressionistischen Film“ handeln werde, weckte hohe Erwartungen an die künstlerische Qualität. Bis auf wenige Ausnahmen stieß der Film auf eine begeisterte Presseresonanz. Auch beim Publikum fand er großen Zuspruch und lief im Premierenkino vier Wochen am Stück.

Im Ausland erzeugte *Das Cabinet des Dr. Caligari* ebenfalls eine hohe Aufmerksamkeit. In Paris, London und New York lief der Film mit großem Publikumszuspruch. Gerade bei den früheren Gegnern des 1918 zu Ende gegangenen Ersten Weltkrieges polarisierte der erste Erfolgsfilm des Wei-

marer Kinos, für dessen Neuartigkeit der Begriff „Caligarismus“ geprägt wurde.

Dreharbeiten in Berlin-Weißensee

Gedreht wurde vermutlich ab September 1919 im Film-Atelier in Berlin-Weißensee. Dort entstanden zwischen 1913 und 1928 mehr als 50 Stummfilme aller Genres: darunter Detektivfilme, Liebeskomödien, Dramen und Horrorfilme. Als erste Produktionsfirma ließ sich die Deutsche Vitascope-Gesellschaft mbH nieder, andere Produktionen wie die später von der Ufa übernommene Decla folgten.

Mehr und mehr setzte sich Babelsberg im Laufe der 1920er Jahre als Produktionsstandort durch. Für den Tonfilm wurde das Studio in Weißensee nicht mehr umgerüstet, das Aus kam 1928. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, nach dem 2002 der Caligariplatz benannt wurde, ist zweifellos der bedeutendste dort entstandene Film. Das 1913 erbaute Glashaus-Atelier ist nicht mehr erhalten.

Prototyp des expressionistischen Films

Das Cabinet des Dr. Caligari gilt als erster expressionistischer Film, mit diesem Label wurde bereits vor Kinostart geworben. Über die populäre Stilrichtung sollten auch bildungsbürgerliche Schichten angesprochen werden. Diese umfasste von der Kaiserzeit bis in die Weimarer Republik auch Kunst, Theater, Tanz, Literatur und Architektur.

Im expressionistischen Film, der eine kurze Blüte zwischen 1920 und 1925 hatte, zeigt sich der Einfluss der Malerei in grotesk verzerrten Kulissen, kontrastreicher Beleuchtung und gemalten Schatten. Die starke Gestik der Darsteller ist dem Bühnenexpres-

sionismus entlehnt, Gefühle und Symbole werden hervorgehoben. Die Verfilmung des expressionistischen Theaterstücks *Von morgens bis mitternachts* (1920) und Paul Lenis aufwendig gestalteter Episodenfilm *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) sind weitere Beispiele.

Von Caligari zu Hitler

Das Cabinet des Dr. Caligari zählt zum Kanon der Filmklassiker. Siegfried Kracauers sozialpsychologische Schrift „Von Caligari zu Hitler“ (1947), die in Filmen des Weimarer Kinos eine kollektive Sehnsucht der Deutschen nach einem Tyrannen zu erkennen glaubte, prägt die Wahrnehmung des Films bis heute.

Auch Lotte H. Eisner prägte mit dem Buch „Die dämonische Leinwand“ nachhaltig die Vorstellung des Weimarer Kinos. Dabei hatte sie eine vergleichsweise kleine Zahl von künstlerischen Filmen im Auge. Ein Großteil der Produktionen, die vor allem der Unterhaltung dienten, wurde dabei nicht berücksichtigt.





Historische Pfade

Die Ufa, Bertelsmann und die Gründung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Es mag manche Cineasten verwundern, warum ein internationales Unternehmen, das mit seinen Mediengeschäften in gut 50 Ländern kommerziell erfolgreich ist, und eine private Stiftung öffentlichen Rechts, die heute den größten Teil des deutschen Filmerbes vor 1945 verwaltet, als Partner in einem Projekt zum Erhalt eines bedeutenden deutschen Stummfilms auftreten. Mit der finanziellen Unterstützung der digitalen Restaurierung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* knüpft Bertelsmann jedoch an eine historische Verbindung an, die vor ziemlich genau 50 Jahren ihren Ursprung nahm.

Mit Wirkung zum 1. Januar 1964 erwarb Bertelsmann die nach der Reprivatisierung insolvent gewordene Universum-Film-AG (Ufa) und erreichte so den lange angestrebten Einstieg in das Fernsehproduktionsgeschäft. Zu dieser Zeit standen in Gütersloh die Zeichen auf Expansion: der 1835 gegründete Verlag hatte mit dem Bertelsmann Lesering 1950 den Schritt aus dem reinen (Druck- und) Verlagsgeschäft heraus gewagt und legte seitdem ein rasantes Wachstum vor. Zu Beginn der 1960er Jahre wurden die ersten Lesering-Ableger im europäischen Ausland gegründet. Darüber hinaus strebte der Nachkriegsgründer, Geschäftsführer und Inhaber von Bertelsmann, Reinhard Mohn, die konsequente Ausdehnung auf neue Geschäfts-

felder an, ein Prozess, der mit der Gründung des Schallplattenlabels Ariola im Jahr 1958 bereits begonnen hatte. Der nächste Schritt – der Weg zum Privatfernsehen, das Ende der 1950er Jahre in greifbare Nähe gerückt war („Adenauer-Fernsehen“) – ließ zwar noch auf sich warten, doch schien bereits die Produktion für das öffentlich-rechtliche Fernsehen als ein lohnendes Geschäft für die Zukunft.

An Kinoproduktionen oder der Auswertung deutscher Filmproduktionen der ersten Jahrhunderthälfte, die untrennbar mit dem Namen Ufa verbunden sind, hatte Mohn zunächst noch wenig Interesse, denn nach dem Kauf der Ufa lag der Fokus ganz klar auf dem Fernsehgeschäft. So wurden die Bertelsmann Fernsehfilmproduktionsgesellschaft und das „Playhouse Studio Reinhard Mohn“, die erst wenige Jahre zuvor gegründet worden waren, noch 1964 in die neu erworbene Ufa integriert. Doch das Bertelsmann-Credo, dass Medien wie Buch, Film, Fernsehen und Schallplatte nicht konkurrieren, sondern sich als Kette kreativer Inhalte gegenseitig sinnvoll ergänzen sollten, führte das Unternehmen in den folgenden Jahren konsequent Richtung Film. Im April 1965 wurde die Ufa durch den Aufkauf der Pallas Filmverleih GmbH und der Merkur Filmtheater erweitert. Mit den 15 Merkur-Häusern bespielte die Ufa-Theater AG nun insgesamt 44 Filmtheater. Nur drei Monate später, zum 1. Juli 1965, beteiligte sich Bertelsmann mit 50 Prozent an der erfolgreichen Constantin-Film GmbH. Das Augenmerk lag auf einer gemeinsamen



Das Ufa-Haus in Düsseldorf, 1964

Spielfilmproduktion. Diese Investitionen und der verhältnismäßig gute Jahresabschluss 1964 der Ufa-Theater AG scheint der damals reichlich angeknacksten Filmbranche ein Fünkchen Hoffnung gegeben zu haben. „Kein Zweifel“ – so die Branchenzeitschrift Filmbblätter im März 1966 – „der geheime Generalstab deutscher Filmexpansion sitzt zur Zeit in Gütersloh.“

Der Blick aber ging nach vorn, nicht zurück; und unklar blieb zunächst, wie der legendäre Filmstock der Ufa verwertet werden sollte, der schließlich einen wesentlichen Wert des neu erworbenen Unternehmens bildete. Wie umfangreich der Bestand insgesamt war, verdeutlicht eine Aufstellung in der Zeitschrift Filmecho von 1966: Es handle sich „um Filmrechte von etwa 1.000 Stummfilmen und 900 Tonfilmen, 1.200 Kulturfilmen und 106 Nachkriegsfilmen sowie um rund 200 nicht verfilmte Stoffrechte“.

Schon im Frühjahr 1964 war ein Aufschrei durch die (Fach-)Presse gegangen: ein Verkauf der Filme an die US-amerikanische Firma Seven Arts, wie offenbar geplant, sei undenkbar. Das Bundeskabinett befasste sich am 8. Dezember 1964 mit dem Thema und äußerte „größte kulturpolitische, wirtschaftliche und allgemeinpolitische Bedenken“. Es folgten intensive Gespräche zwischen Bundesregierung, Bertelsmann und der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO). Schließlich einigte man sich zum Jahresbeginn 1966 auf die Gründung einer gemeinnützigen Stiftung bürgerlichen Rechts, die sowohl den Filmstock von Bertelsmann als auch den der Bavaria für insgesamt knapp 12 Mio. DM übernahm. Die Stiftung mit Sitz in Wiesbaden erhielt den Namen des renom-

mierten deutschen Stummfilm-Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau. Damit war für Bertelsmann das Kapitel des Ufa-Filmerbes zunächst abgeschlossen.

Das Potenzial der großen Marke Ufa aber wurde insbesondere im Zuge des Aufkommens des privaten Fernsehens seit den 1980er Jahren weiter ausgebaut. Heute präsentiert sich die UFA als Teil des Bertelsmann-Konzerns als leistungsstarker Programmkreateur, der in den vergangenen Jahren seine Marktführerschaft in Deutschland als Film- und Fernsehproduzent kontinuierlich ausgebaut hat. Gleichwohl: bis heute macht die historische Aufladung einen wesentlichen Teil des Charismas der Marke aus. Wenige Jahre nach dem 100. Geburtstag der „alten“ Ufa beruft sich die heutige UFA noch immer erfolgreich auf eine künstlerische Tradition, die einst von Fritz Lang, F. W. Murnau und vielen anderen begründet wurde.

Das Cabinet des Dr. Caligari aus dem Bestand der vor 50 Jahren von Bertelsmann übernommenen alten Ufa ist ein Stummfilm, der in einer Reihe mit prägenden Werken wie *Metropolis* oder *Nosferatu* steht. Ein solches Meisterwerk muss auch der Nachwelt erhalten bleiben. Als Medienunternehmen, das Kreativität in den Mittelpunkt seiner Wertschöpfung und Unternehmenskultur stellt, setzt sich Bertelsmann auch für die Sicherung und den Erhalt bedeutender kreativer Schöpfungen früherer Tage ein. Die heutige kreative Vielfalt und das weltweit große, vielfach digitale Medienangebot des Konzerns haben historische Wurzeln. Auch deshalb ist Bertelsmann das Engagement für das europäische Kulturerbe ein wichtiges Anliegen.

Über die Herausgeber

Bertelsmann

Bertelsmann ist ein Medien-, Dienstleistungs- und Bildungsunternehmen, das in rund 50 Ländern der Welt aktiv ist. Zum Konzernverbund gehören die Fernsehgruppe RTL Group, die Buchverlagsgruppe Penguin Random House, der Zeitschriftenverlag Gruner + Jahr, das Musikunternehmen BMG, der Dienstleister Arvato, die Bertelsmann Printing Group, die Bertelsmann Education Group sowie das internationale Fonds-Netzwerk Bertelsmann Investments. Mit 117.000 Mitarbeitern erzielte das Unternehmen im Geschäftsjahr 2018 einen Umsatz von 17,7 Mrd. Euro. Bertelsmann steht für Kreativität und Unternehmertum. Diese Kombination ermöglicht erstklassige Medienangebote und innovative Servicelösungen, die Kunden in aller Welt begeistern. Als kreatives Inhalte-Unternehmen und mit starkem Bezug zu seiner über 180 Jahre alten Geschichte engagiert sich Bertelsmann im Rahmen seiner „Culture@Bertelsmann“-Aktivitäten auf verschiedenen Ebenen kulturell. So widmet sich der Konzern u.a. in hohem Maße dem Erhalt von bedeutendem Kulturgut. Im Fokus steht dabei, das kulturelle Erbe zugänglich zu machen, etwa über dessen Digitalisierung oder über Ausstellungen und Konzerte. Als Hauptsponsor der digitalen Restaurierung von bedeutenden Stummfilmen begleitet das Unternehmen weltweit vielfach auch deren Aufführungen. So richtet Bertelsmann die UFA Filmnächte neben Berlin

auch noch in Brüssel aus und unterstützt die Aufführung von Stummfilmen auf Festivals in aller Welt. Zu Bertelsmann gehört auch das Mailänder Archivio Storico Ricordi, das eine Fülle einzigartiger Zeugnisse der italienischen Operngeschichte beherbergt. Bertelsmann bereitet den Archiv-Bestand nach modernsten Standards auf und macht die Kulturschätze einem breiten Publikum zugänglich.

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Die Murnau-Stiftung pflegt – als Archiv und Rechteinhaber – einen bedeutenden Teil des deutschen Filmerbes. Wichtigstes Stiftungskapital ist der einzigartige, in sich geschlossene Filmstock, der Kopien und Materialien sowie Rechte der ehemaligen Produktionsfirmen Ufa, Decla, Universum-Film, Bavaria, Terra, Tobis und Berlin-Film umfasst. Dieser kultur- und filmhistorisch herausragende Bestand – mehr als 6000 Stumm- und Tonfilme (Spiel-, Dokumentar-, Kurz- und Werbefilme) – reicht vom Beginn der Laufbilder bis zum Anfang der 1960er Jahre. Dazu gehören Filme bedeutender Regisseure wie Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Detlef Sierck, Helmut Käutner und Friedrich Wilhelm Murnau, dem Namensgeber der Stiftung. Zu den bekanntesten Titeln zählen *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Metropolis* (1927), *Der blaue Engel* (1929/30), *Die Drei von der Tankstelle* (1930), *Münchhausen* (1942/43) und *Große Freiheit Nr. 7* (1943/44).

Anmerkungen

Herausgegeben von Bertelsmann anlässlich der Premiere der digital restaurierten Fassung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung bei den 64. Internationalen Filmfestspielen Berlin am 9. Februar 2014. Aktualisiert 2019.

Die restaurierte Fassung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung entstand in Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Filmarchiven, darunter das Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin). Die digitale Bildrestaurierung erfolgte durch L'Imagine Ritrovata – Film Restoration & Conservation (Bologna) und mit der freundlichen Unterstützung von Bertelsmann als Hauptsponsor. Gefördert wurde die Restaurierung von der VGF Verwertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken mbH sowie die Digitalisierung durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Der Weltvertrieb erfolgt durch Transit Film (München).

Die Präsentation bei den Berlinale Classics war eine Kooperation der Internationalen Filmfestspiele Berlin mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, der Stiftung Berliner Philharmoniker sowie dem ZDF in Zusammenarbeit mit ARTE und Zeleven || zeitgenössische musik projekte.

BERTELSMANN

F. W. Murnau

MURNAU STIFTUNG



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN



BERLINER
PHILHARMONIKER



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Verwertungsgesellschaft für
Nutzungsrechte an Filmwerken mbH

arte



Das
Bundesarchiv

l'Imagine
ritrovata
film restoration
& conservation

zeleven
zeitgenössische musik projekte



TRANSIT FILM