Friedrich Wilhelm Murnau: *Der letzte Mann* *(1924)* *Harald Braun:* *Der letzte Mann* *(1955):* *Von „neuer Sachlichkeit" zu neuer (Wirtschafts-) „Wunderlichkeit".*

Joachim Paech

Unter der Überschrift »Im alten UFA-Kreise: DER LETZTE MANN« kündigte das Fachblatt 'Film-Echo' die Premiere des neuen Harald Braun Films an, mit der zugleich der neue UFA-Palast in Düsseldorf eröffnet werden sollte. Zum alten UFA-Kreis gehörten unter anderem der Regisseur und Produzent des Films, Harald Braun und sein Star, Hans Albers; der Name des neuen Kinos erinnerte an das alte Imperium, dessen völlige Zerschlagung die westdeutsche Filmbranche nach dem Zusammenbruch 1945 verhindert hatte. Und der Titel des neuen Films DER LETZTE MANN mußte schließlich als Hinweis auf einen berühmten Vorgänger verstanden werden, der 30 Jahre zuvor als UFA-Film von Carl Mayer (Drehbuch) und Friedrich Wilhelm Murnau (Regie) in die Filmgeschichte eingegangen war.

Harald Braun war 1937 durch Carl Froelich (ab 1939 Präsident der Nazi-Reichsfilmkammer) zur UFA gekommen und hatte 1941/42 seinen ersten eigenen Film gedreht: ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE. Nach dem Krieg hat er schon bald vom ehemaligen UFA-Chef Erich Pommer, der als alliierter *Production Control Officer* nach Deutschland zurückgekehrt

Der letzte und der allerletzte Mann

war, die Lizenz für die *Neue Deutsche Filmgesellschaft, München* (Produktion) erhalten, mit der er zwei der charakteristischsten und auch erfolgreichsten Filme dieser Nachkriegszeit drehte, ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (1947) und NACHTWACHE (1949). Ein moralisch-religiöses Ethos einerseits und die Anlehnung an die Tradition der literarischen Kultur andererseits mit Literaturverfilmungen wie KÖNIGLICHE HOHEIT (1953) und BUDDENBROOKS nach Thomas Mann (1959, Produktion, Regie Alfred Weidenmann), brachten ihm den Ruf eines »kultivierten, geistvollen und feinsinnigen Regisseurs« *(Hamburger Anzeiger, 1955)* ein.

Wenn man davon absieht, daß grundsätzlich kein Stoff, der auf dem Theater, als Literatur oder Film erfolgreich war, davor gefeit ist, wiederholt zu werden, fragt man sich doch, was den Produzent und Regisseur Harald Braun in der Bundesrepublik Deutschland 1955 veranlaßt haben könnte, diesen Stummfilm von 1924 aus dem Deutschland der Weimarer Republik noch einmal zu machen. Es geht durchaus nicht um die »Einsicht, daß der LETZTE MANN von 1924 kein Zufallstreffer der Filmindustrie war, sondern das Ergebnis einer idealen Zusammenarbeit von Autor Carl Mayer, Regisseur F. W. Murnau, Kameramann Karl Freund und Hauptdarsteller Emil Jannings, das Werk großer Filmschöpfer (war)« (1), das in dieser Konstellation und Qualität nicht wiederholbar ist. Im Gegenteil, Harald Braun ist nicht müde geworden, zu betonen, daß der Film von 1955 »keine Wiederholung, keine Neuauflage des alten Themas von Murnau sei, sein innerer Klang sei ein anderer, der Grundakkord des Geschehens sei neu aufgelöst oder abgewandelt. Man habe nicht wiederholen und nicht nachahmen wollen, was damals in der Caligari-Zeit durch symbolische Steigerung des bildhaften Ausdrucks bezweckt war« (Film-Echo). Tatsächlich »sahen die Hersteller des 1955er LETZEN MANN in dem alten Film nur die Story zu einem Unterhaltungsfilm, die man beliebig aufwärmen kann«. (2) Harald Braun hat darauf bestanden, daß »im Grunde nur noch das Schema des alten Films geblieben (ist). Auch die expressionistischen Stilmittel sind verschwunden. Wir wollten den Stoff vor allem *glaubhafter und für die heutigen Verhältnisse realistischer gestalten.* (. . .) Natürlich ist die Geschichte, so oder so, operettenhaft, besonders im Anfang und gegen Schluß. Aber so soll es auch sein; denn mir schwebt etwas vor wie eine volkstümliche KÖNIGLICHE HOHEIT.« *(Hamburger Anzeiger;* Hervorh. JP)

Proteste dagegen, daß aus Carl Mayers und F. W. Murnaus Film eine volkstümliche KÖNIGLICHE HOHEIT gemacht werden sollte, haben sich (fast) nicht erhoben; nur Ulrich Gregor schimpfte im Filmforum (3): »Was Harald Braun hier aus dem ursprünglichen Stoff gemacht hat, ist recht fatal.« Grundsätzlich hatte man nichts gegen das Remake und die Art und Weise, wie mit der Vorlage umgegangen wurde, einzuwenden: »Der alte Jannings-Stummfilm von 1924, den F. W. Murnau inszeniert hatte, vermochte sich zwar in allen Filmgeschichtsbüchern ein Extraplätzchen zu sichern, und unentwegte Cinéasten mögen vor der unterbelichteten und verregneten Kopie noch heute in ekstatische Hymnen ausbrechen. Aber (!) der Stoff ist im Grunde packend und gut, er könnte eine brillante Rolle für einen Charakterdarsteller hergeben, und ein flott gemachtes Remake freut das Publikum im Stammkino an der Strassenecke nun doch mehr als ein alterswackres Meisterwerk.« *(National Zeitung Basel, 1955).* Oder im *Evangelischen Filmbeoachter, 1955,* heißt es: »Berühmte alte Filme neu vor die Kamera zu bringen, ist eine zweischneidige Sache. Andererseits: Wer kennt denn noch Murnaus gleichnamigen Film, der mit Jannings großartiger Leistung in die Filmgeschichte eingegangen ist? Man wird also gerecht sein und diesen neuen Film aus unserer Zeit heraus beurteilen müssen.«

Es scheint, daß man nicht einmal den paar unentwegten Cinéasten die verregnete Kopie überlassen wollte; der 'alte' Film sollte vollständig durch den 'neuen' verdrängt werden entsprechend einem »unsinnigen Gebaren der Filmindustrie, die sogar die weitere Aufführung von Filmen wie DER LETZTE MANN mit Jannings untersagt, da eine mehr als mäßige Neuverfilmung des Stoffes mit Hans Albers läuft« (4).

Wilfried Berghahn hat diese Praxis, die 'alten' Originale nach ihren Remakes aus dem Verkehr zu ziehen, beklagt: »Auch alte UFA-Produktionen – berühmte Filme, darunter Murnaus LETZTER MANN, der HAUPTMANN VON KÖPENICK aus dem Jahre 1931 oder DER POSTMEISTER – sind heute für die Filmclubs nicht mehr erreichbar, da von diesen Filmen inzwischen Remakes gemacht worden sind, und die Verleiher die alten Werke deshalb nicht mehr aufführen lassen. (Ob sie Vergleiche fürchten? Sie hätten allen Grund dazu!)« *(Handelsblatt, 1957)*

Weit davon entfernt, den »alten Stummfilm« wiederholen zu wollen, indem man sich 1955 an der Filmkunst von 1924 orientiert, soll im Gegenteil die Neuverfilmung das Original durch die »aktuelle Version« ersetzen und an dessen Stelle treten. Zwar soll der Film von 1955 von der Erinnerung an den künstlerischen Erfolg des Films von 1924 profitieren, ihr ist jedoch mehr am Mythos von der großen Zeit des deutschen Stummfilms gelegen als an filmgeschichtlicher Kontinuität, die bedenkenlos zerstört wird.

Man könnte sich damit zufriedengeben, daß hier ein bloßes Ausbeutungsinteresse nach einem beliebigen, ehemals erfolgreichen und daher noch einmal Erfolg versprechenden Stoff greift. Aber gerade weil der Film von Murnau 1924 »einer soziologischen Perspektive unterworfen und in seiner Zeit verankert« war, stellte sich für den Regisseur Harald Braun die Aufgabe, 1955 den Stoff »glaubhafter und für die heutigen Verhältnisse realistischer (zu) gestalten«, das heißt die Geschichte auf die bundesrepublikanische Gegenwart anzu'wenden'. Murnaus Film scheint 1924 auf aktuelle gesellschaftliche Symptome reagiert zu haben, die in der Aktualität der Bundesrepublik im Jahre 1955 symptomatisch geblieben sind. Siegfried Kracauer, der in seiner psychologischen Geschichte des deutschen Films der Weimarer Republik derartigen Symptomen nachgegangen ist, hatte Murnaus Film an der Bruchstelle zwischen Nachkriegszeit und Stabilisierung noch dem *stummen Chaos* der expressionistischen Triebfilme zugerechnet. Zugeständnisse des Films an einen »Realismus, der 1924 seinen Aufschwung nahm« (5) werden in DER LETZTE MANN noch expressionistisch unterlaufen. Aber der Film enthält selbst bereits den Bruch, der ihn zum »Symptom« an eben dieser historischen Stelle im Übergang zur Stabilisierungsphase der *neuen Sachlichkeit* macht.

Seit 1924 begann die »Dollarsonne« über dem wirtschaftlich zerrütteten Nachkriegsdeutschland zu scheinen, und »mit den gesunden amerikanischen Geschäftsprinzipien zog im Zeichen der Konjunktur der 'Geist der Sachlichkeit' in die von Klassenkämpfen 'zerrissene' deutsche Gesellschaft ein.« (6) Murnaus Film erzählt von einem Portier vor einem Berliner Hotel; »das Gesicht des Murnau-Portiers stammt aus tiefen wilhelminischen Zeiten. Ludendorff beispielsweise und Hindenburg trugen eine vergleichbare Barttracht. Auch der Stolz auf die Uniform paßt in die Zeit eines sich stark wähnenden Deutschtums, das im Kaiser seinen obersten Herrn sah.« (7) Der Glanz wilhelminischer Herrlichkeit ist noch nicht ganz erloschen, aber das neue 'sachliche' Geschäftsinteresse gebietet, daß die zum überflüssigen Dekor heruntergekommene und nicht mehr leistungsfähige wilhelminische Attitüde abgesetzt, der Portier in den Keller zu den Toiletten des Hotels verbannt und durch einen jüngeren Portier mit aktuellerem 'Design' ersetzt wird. Carl Mayer und F. W. Murnau ist es dabei nicht um die Tragödie der sozialen Verelendung gegangen (wie in den sogenannten *Zille-Filmen,* die das tatsächliche Elend als Rückseite der *neuen Sachlichkeit* zu schildern versuchten), sondern um die Wirklichkeit der Illusionen, die die menschlichen Beziehungen ebenso bestimmen wie ihre materiellen Lebensbedingungen. 1924 wird die ineffektive wilhelminische Pose in einem Augenblick demontiert, als durch das amerikanische Kapital die Republik zur 'Sache' kommt; das Kleinbürgertum wird wilhelminisch 'enttäuscht', um sich anschließend der neuen Täuschung hinzugeben, als ob die alte Pose mit der des kapitalistischen Konsumenten unmittelbar vertauscht werden kann: Deshalb ist der 'märchenhafte' Schluß des Films im Jahre 1924 auch sein wesentlicher Bestandteil.

Murnaus Film erzählt nicht, daß an die Stelle der Illusionen eine neue Wirklichkeit tritt (insofern 'unterläuft' er tatsächlich den sachlich gebotenen Realismus der materiellen Verelendung), sondern er beschreibt an ihrer Stelle die Aktualität neuer wirklicher Illusionen, die mit der Realität der Weimarer Zeit nach 1924 umso enger verbunden sind: Die Dollarsonne, die gerade dabei ist aufzugehen, bescheint auch den *letzten Mann* und verspricht aus ihm im neuen amerikanischen Geschäftsinteresse einen neu-sachlichen Konsumenten zu machen: Murnau läßt ihn am Ende wie den Prinzen im *Froschkönig* davonziehen, er weiß noch nicht, daß ein Jahr später noch einmal ein wilhelminischer 'Portier' (von Hindenburg) als Reichspräsident der Republik vorstehen wird, und es dann mit den Illusionen bald endgültig vorbei ist.

Nicht, weil es sich vermeintlich um einen Film über die Wirklichkeit der Verelendung des Kleinbürgertums in den Zwnaziger Jahren handelte, sondern weil es ein Film über die Wirklichkeit von Illusionen ist, kann ein Remake im Jahre des bundesdeutschen Wirtschaftswunders 1955 an diesen Film anknüpfen. Zwar war inzwischen einiges passiert, was der '(Film-)Geschichte' (story) eine andere Wendung hätte geben können, weil die '(Real-)Geschichte' (history) anschließend fatal verlaufen ist und sich die Illusion des Wiederaufstiegs der Erniedrigten als Konsumenten wirklich als Illusion herausgestellt hat. Aber 1955 hatte sich die wunderbare Auferstehung der Erniedrigten aus Schutt und Asche noch einmal vollzogen, und wieder saßen die Portiers als Konsumenten am gedeckten Tisch. Das Remake würde folgerichtig die Geschichte an genau dieser Stelle wieder aufnehmen. Und deshalb trifft es zu, daß der Film von Harald Braun DER LETZTE MANN von 1955 keine bloße Wiederholung des Films von Murnau, 1924, ist: Die Tragödie dieses Rests an Menschlichkeit, der übrigbleibt, als der Portier aus der Uniform herausgeschält wird, will niemand mehr sehen; die Ironie, mit der Murnau zum 'Realismus' der Illusionen des Konsumzeitalters übergeleitet hat, ist störend. Der 'soziale Gestus' (Brecht), der sowohl in der Darstellung der Figur des alten Portiers durch Jannings als auch in der Regie Murnaus (und der Kameraführung von Karl Freund) das Symptomatische der Epoche aufdeckt, geht verloren. Gerade deshalb 'wendet' der Film von Harald Braun die Geschichte vom *letzten Mann* konsequent auf die Gegenwart der Bundesrepublik Mitte der 50er Jahre (an). *Gemeinsam* ist beiden Filmen an ihrer jeweiligen historischen Stelle, daß sie exemplarisch das kollektive Gefühl der Erniedrigung ausdrücken, das das Kleinbürgertum nach beiden Weltkriegen beherrscht hat. Aus der *Differenz* zwischen beiden Filmen läßt sich womöglich die spezifische Struktur der Vorstellungen erkennen, die insbesondere die wirtschaftswunderlichen Zeitgenossen beherrschten: Dem arrivierten Gestus dessen, der 1955 die Geschichte der Erniedrigung als Vorgeschichte (fast als Bedingung) seines offensichtlichen Erfolges und als Bestätigung erinnert, steht die Illusion von 1924 gegenüber, daß dem Versprechen des Glücks eine glücklichere Wirklichkeit folgen möge.

In der folgenden vergleichenden 'Lektüre' beider Filme wird versucht, diese (An)wendung als symptomatische Veränderung von Murnaus Film von 1924 zum Remake von Harald Braun, 1955, zu 'lesen'. Eine solche 'Lektüre' ist immer offen, zwischen beiden Filmen werden sich daher immer wieder neue Aspekte ergeben, die zumal vor dem Hintergrund der 50er Jahre, mit Wirtschaftswunder, der kulturellen und politischen Restauration der Adenauer-Ära erkennbar werden. (Abschnitte zum Film von F. W. Murnau sind *kursiv,* Abschnitte zum Film von Harald Braun sind normal gedruckt. Vergleichende Kommentare stehen in ( )).

Prolog

Bewegung: Die (subjektive Kamera fährt mit dem Fahrstuhl in die Hotelhalle hinunter, die in Aufsicht zu sehen ist, bis der Fahrstuhl die Ebene der Hotelhalle in Augenhöhe erreicht hat. Ein Page öffnet die Fahrstuhltür, Gäste gehen links an der Kamera vorbei nach vorn. Die Drehtür nach außen wird von einem anderen Pagen ständig in Bewegung gehalten. Vor dem Hotel weren Gäste vom Hotelportier unter einem Schirm mit der Aufschrift »Atlantis« durch den Regen zur Straße in wartende Autos begleitet. Diese ersten beiden Einstellungen bedeuten eben dies: eine vertikale Abwärtsbewegung (subjektiv), eine rotierende Bewegung (objektiv, also vor der Kamera) und einen Ort, der beide Bewegungen verbindet, die Hotelhalle. Kracauer hatte 1926 Hotelhallen mit Kinos als Kultstätten des Vergnügens verglichen (8); was sie verbindet ist »Bewegung«, sie bedeuten »Welt«. (Lotte Eisner: »Das ewige Karussell der Drehtür, das der Hotelportier mit so viel Stolz dirigiert, und durch das er das Treiben der Ein- und Ausgehenden beherrscht, wird zum Sinnbild des verrinnenden und sich erneuernden Lebens.« (9)

Panorama: Von einem Postkartenblick auf einen idyllischen Ort schwenkt die Kamera lansam nach links. Der Zeigegestus des Panoramas wird in der Anrede einer Off-Stimme an den Zuschauer wiederholt: »Waren Sie eigentlich schon mal in Badenau, meine Damen und Herren? Nein? Na dann wird's aber die höchste Zeit. Wenn Sie mal was für Ihre Gesundheit tun wollen, Rheuma, Ischias, kleine Herzgeschichten, hier werden Sie's los, das garantier ich Ihnen.« / Von Blumenrabatten schwenkt die Kamera hoch zu einer klassizistischen Fassade: »Das ist unser Kurhaus, ist doch hübsch nicht? Die Saison hat zwar eben erst begonnen, aber der Betrieb, der ist schon ganz nett.« / Kurgäste sitzen im Kurpark, die Kapelle intoniert »die Liebe, ist eine Himmelsmacht« / Schwenk über die Brücke eines Flüßchens mit Hotelzeile: »Am Ufer unseres kleinen Gewässers viele Hotels; aber wenn Sie mich fragen, wo Sie am besten aufgehoben sind, / natürlich nur: Hotel Hövelmann, eins der ersten Häuser am Platz« Von der Einfahrt frontal gesehen wirkt das Hotel schloßähnlich, solide. In einer Überblendung überspringt die Kamera den Zaun und nähert sich dem Haus: »Wollen sie mal'n Moment reingehen? Bitte. Na bitte, kommen Sie.« Wieder Annäherung durch Überblendung auf die Eingangstür, die ein Page vor der Kamera öffnet, die weiter in die Hotelhalle vordringt: »Das ist unsere Halle, elegant, aber auch ganz gemütlich.« Der Empfangschef geleitet Gäste zum Fahrstuhl, sieht zur Kamera: (Weiter 'Off') »Mojn lieber Pichler, lassen Sie sich nicht störn, ich habe im Augenblick nichts für Sie.« Die Kamera folgt einem Kellner, der im Restaurant verschwindet, ein Zeitung lesender Kellner namens Eugen wird zur Arbeit gescheucht. Mit einem Rechtsschwenk kommt das Portraitgemälde einer Frau ins Bild, die vorgestellt wird als (Off) »Frau Sabine Hövelmann, seit dem Tode ihres Mannes die Chefin des Hotels. Seit einiger Zeit macht ihr leider das Herz ein bißchen zu schaffen. Das ist eine große Sorge, für alle, die sie liebhaben.« Ein Schatten fällt auf das Bild und ein Arm faßt den linken Bildrahmen, um das Bild zurechtzurücken. (Aus dem 'Off' die Stimme einer jungen Frau) »Guten Morgen Karl, noch nicht fertig, / (On) es geht doch gleich los. Kommen Sie nicht mit?« (Off) »Gleich Niddy. – Das ist Fräulein Niddy Hövelmann, die einzige Tochter des Hauses, süß nicht?«

(Der Gegensatz kann nicht größer sein. Diametral stehen sich in der ersten Einstellung das Innerste des Hauses und die mechanische Abwärtsbewegung des Fahrstuhls, die rotierende Betriebsamkeit des Hotels auf der einen und das stehende Bild eines idyllischen Naturpanoramas auf der anderen Seite gegenüber. Nur ganz langsam kommt etwas horizontal in Bewegung und in weichen Überblenden nähert sich die Geschichte von außen ihrem Ausgangspunkt. In Murnaus Film war Karl Freunds subjektive Kamera ohne »Subjekt«, sie hat in erster Linie den Blick des Zuschauers in Bewegung gesetzt; die »Form« der Abwärts- und der Drehbewegung entspricht dem »Inhalt«, der erzählt wird.

Dreißig Jahre später ermöglicht der Fortschritt des Tonfilms, daß sich die Kamera als »Subjekt« auch verbal an den Zuschauer anbiedern kann. In Murnaus Film ist der Zuschauer Bewohner dieser urbanen Welt der Hotels, aus der er gerade kommt, wenn sich vor seinen Augen die »Tragödie« um den Portier dieses Hotels ereignen wird. Im Film von Harald Braun wird der Zuschauer von einem Chefkellner zum Kurgast überredet (um sich vom Streß des Wiederaufbaus zu erholen?). Aus der urbanen Welt Berlins in den 20er Jahren ist die Idylle eines kleinen Kurstädtchens geworden (Vorbild ist Baden-Baden, wo der Film auch zu großen Teilen gedreht wurde); Berlin war geteilt und wie andere Großstädte weitgehend zerstört. Daher ist der »Ort, an dem sich die Hauptfiguren vorwiegend aufhalten (. . .) in 7,7 Prozent ein Kurort (auch Bad, Residenz, Ferienort usw.) vor allem (jedoch) im österreichischen Film 25,3 Prozent beziehungsweise im deutschen 18,9 Prozent.« Nach dem Krieg hatten sich die Deutschen diese Kur verschrieben: »Möglicherweise verlangte es das Publikum während der Zeit des wirtschaftlichen Aufstiegs bis in die zweite Hälfte der 50er Jahre stärker nach einer heilen Welt, in der sich alles zum Guten wendet.« (10)

Murnaus »Prolog« läßt die Kamera durch die rotierende Tür auf der Straße vor dem Hotel dieses »Subjekt« entdecken, dessen anonymes Schicksal sie ebenso anonym erzählen wird.
30 Jahre später ist diese Figur zum »Subjekt der Geschichte«, nämlich ihrer eigenen Geschichte geworden. Um ihn, der selbstbewußt als »maître de plaisir« in die Geschichte einführt, brauchen wir uns, wie um die Geschichte (hi/story), keine Sorgen mehr zu machen.)

Wettbewerb

In der dritten Einstellung hat sich die Kamera auf der Straße hinter einem der Autos postiert, von denen die Hotelgäste unter dem Schirm des Portiers zum Hotel begleitet werden. Und sie bleibt im Regen auf der Straße und sieht, wie der Portier nur mit Mühe einen großen Koffer in die Halle tragen kann. Der muß verschnaufen, ein Page kümmert sich um den offensichtlich alten Mann. Der Geschäftsführer sieht, daß der Portier nicht auf seinem (auf dem) Posten ist: weil er sich Notizen macht, ist deutlich, daß das Folgen haben wird. Der Regen ist vorüber, und der Portier steht wieder vor der Tür, jetzt hoch aufgerichtet in seiner Livrée, die Hände auf dem Rücken verschränkt, die Kamera steht hinter ihm.

Noch ist die Kamera subjektiv, der Held vor ihr verborgen und nur akustisch anwesend. Er wird aus der Position des subjektiven Erzählers heraustreten und sich selbst zum Objekt der (seiner) Geschichte machen. Der Ort der Verwandlung ist die Türschwelle: Ein Page öffnet die Hoteltür, die Kamera fährt in die Tür / im Umschnitt verläßt der Chefkellner Karl Knesebeck die Hoteltür nach außen: »So, da bin ich«. Niddy, die im Sportcoupé auf ihn wartet: »Na endlich.« Das denkt auch der Zuschauer, der bis jetzt auf den leibhaftigen Star Hans Albers (»Hoppla, jetzt komm ich!«) warten mußte. – Eingeführt wird der Held durch seine offizielle Vorstellung »coram publico« vor dem jährlich stattfindenden Kellnerwettlauf von Badenau. Der Kurdirektor: »Meine Damen und Herren, wir kommen jetzt zu einem der Hauptpunkte der diesjährigen Saison, dem traditionellen Kellnerlauf von Badenau. Zu unserer besonderen Freude begrüßen wir auch heute wieder am Start den neunmaligen Sieger von Badenau, den Präsidenten des hiesigen Kellnerclubs, den Chefkellner des Hotels Hövelmann, Herrn Karl Knesebeck.« Applaus der Kurgäste. Dieser »letzte Mann« ist nicht irgendwer, das ist der »erste Mann«: ein Sieger, Präsident und Chef. Vor aller »Welt«, das ist der ganze Kurort, wird er wieder der erste Mann sein und aus dem Wettlauf der Kellner als Sieger hervorgehen.

(Aus dem Ernst des Lebens ist fröhliches Spiel geworden. Murnaus Portier ist im Existenzkampf unter der Last fast zusammengebrochen: so wird offenbar, was er

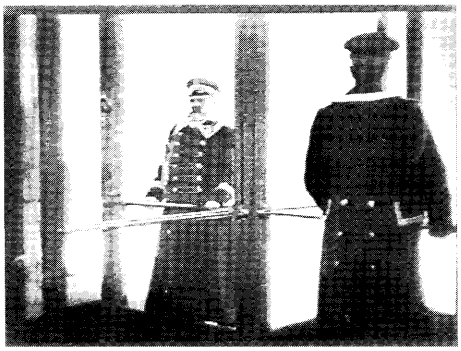
hinter der stolzen Fassade seiner Livrée verheimlichen muß, daß er den Anforderungen an einen Portier nicht mehr gewachsen ist. Die Tragödie seines Abstiegs deutete sich im »sachlich-kalten« Blick des Geschäftsführers an. – Genau umgekehrt verhält es sich mit dem Chefkelnner Karl: seine Konkurrenten tun alles, damit er sich in seiner Position behaupten kann, sie überlassen ihm den Sieg, weil sie davon profitieren, daß er sich weiterhin als Präsident, Chef und Sieger fühlt. Sein Führungsanspruch als einer, der seinen konkurrierenden Mitbewerbern überlegen ist, ist illegitim und Selbstbetrug; das Rennen um die Gunst von Fräulein Niddy, das nebenbei auch ausgetragen wird, kann er nur gewinnen, weil der väterlichen Autorität der Vortritt vor dem jugendlichen Mitbewerber, dem Volontär Bühler, gelassen wird. Am Ende wird Bühler das Rennen machen und der Herr Karl seine Position neu, jedenfalls nicht mehr im Wettbewerb begründet haben.)
Die folgende Sequenz führt diese Linie weiter und macht die Verschiebung gegenüber Murnaus Original umso deutlicher: Der »Chef«kellner Karl wird als Vorbild für »Berufsethos« vorgeführt: Er parliert mit den Gästen charmant auf Französisch, seine Erinnerung an frühere Besuche der Gäste macht ihn zum Bestandteil der Tradition des Hotels als dessen Gedächtnis. Aber das Berufsethos macht den »Chef« unmenschlich: *Er degradiert* den Volontär Bühler, weil der sich um seine Liebe zu Niddy, und nicht um seine Aufgabe als Kellner kümmert, zum Hoteldiener.

(Während Murnaus Portier in kalter Sachlichkeit und Zwangsläufigkeit das Schicksal der Degradierung und des Abstiegs erleiden wird, ist es zuerst der Chefkellner, der einen anderen mit Degradierung bestraft, der aus Liebe seine Pflichten versäumt hat;

wenn es ihn selbst trifft, wird er zu lernen haben nach dem Motto: »Was Du nicht willst, daß man Dir tu, das füg auch keinem andern zu.« Umso interessanter ist, daß seine eigene Degradierung ihn »ungerechterweise« trifft: als er ein junges Paar unter Preis wohnen läßt, trifft ihn die »Strafe« für seine Güte und ein anderer gewinnt Macht über ihn, der in den Zeiten des deutschen Wirtschaftswunders das Böse schlechthin repräsentiert: der geldgierige (das ginge noch) Erbschleicher und Verschwender.)

Haus und Hof

Im Hotel »Atlantis« der Weltstadt Berlin verkehren Menschen »von Welt« (auch wenn es mitunter nur die 'Halbwelt' der angeblich 'goldenen Zwanziger' ist), aber es ist nicht die einzige Welt, ihr steht jene der Mietskasernen und der kleinen Leute gegenüber; oder wie Kracauer sagt, hier werden »zwei Gebäude (kontrastiert): ein düsteres Mietshaus, voll mit Leuten der unteren Mittelschicht, und ein Luxushotel für die Reichen, die die Drehtür und die Aufzüge in ständiger Bewegung halten.« Die Welt des Hotels bleibt ganz und gar unpersönlich, die Menschen im Hotel sind Angestellte oder Gäste und nur in diesen Funktionen vollkommen »sachlich« aufeinander bezogen. Murnaus Film zeigt das Hotel auch nur dort, wo sich die Menschen »sachlich« begegnen, vor dem Hotel, in der Halle und später im Restaurant.
Das Mietshaus ist viel stärker in seinen sozialen Funktionen strukturiert: der Hof ist (wie die Hotelhalle) ein Bereich der Öffentlichkeit, eine Bühne, hier finden die »Auftritte« des Portiers in seiner Livrée statt. Das Treppenhaus ist ein »dramatischer« Ort, an dem die Familiendramen, die sozialen Auf- und Abstiege veröffentlicht werden. (Während der Fahrstuhl des Hotels nur



Aufwärts- und Abwärtsbewegungen kennt und es dramatisch wird, wenn er steckenbleibt, ist das Treppenhaus ein dramaturgisch sehr differenzierter Ort. Vgl. HINTERTREPPE ebenfalls von Carl Mayer, Regie L. Jessner, 1921.) Eine Heirat im Mietshaus spielt sich in der Wohnung, bei den anteilnehmenden Nachbarn im Treppenhaus und in der »Öffentlichkeit« des Hofes ab. – Der Portier kehrt abends nach Hause zurück: Sein Auftritt wirft große Schatten voraus und hat bei den Hausbewohnern das gewohnte Publikum; wenn er im Haus ist, wird das (Bühnen-)Licht gelöscht. – Die Familie des Portiers ist durch seine glänzende Erscheinung, die ein Abglanz der »großen Welt« des Hotels ist, besonders geehrt. Seine Nichte wird an diesem Tag, an dem den Portier der Schicksalsschlag erreicht, heiraten.

Der Name des Hotels Hövelmann verweist auf die Differenz: das ist kein anonymer Betrieb, sondern ein »Haus« in Familienbesitz. Die Eigentümerin, Niddys Mutter, wohnt im Hotel und stirbt dort, die Kamera dringt auch in private Räume vor, weil die anonyme Sachlichkeit des Hotelbetriebes durch die Gleichzeitigkeit der Familiengeschichte im selben Haus aufgelöst ist: Arbeit, Familie, Besitz verbinden sich zum personifizierten, »menschlich« gewordenen Drama gegenüber bloßer Sachlichkeit in Murnaus Film.

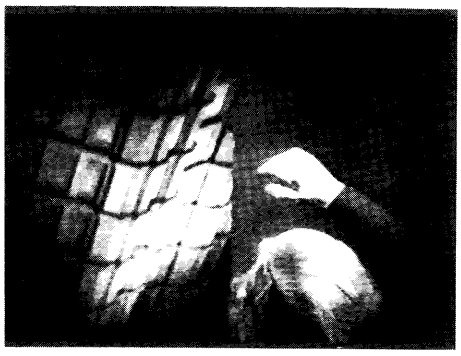
Der Tod der Hotelbesitzerin (die als einzige nicht als Person aufgetreten ist, also lediglich »Besitzerin« war) bringt die restliche Familie, die Anteile am Hotel besitzt, als Erben auf den Plan. Ihre Mitglieder wohnen im Hotel und haben zu beschließen, ob das Hotel verkauft wird oder nicht. Erst dieser Besitzwechsel bedroht auch die Position des Chefkellners Karl. Dieser hat ebenfalls Familie, die sich Dank der Stellung des Herrn Karl durch Arbeit am Hotel beteiligen will: seine Schwester ist mit einem Friseur liiert, der im Hotel einen Salon eröffnen möchte. Dieses andere, private Leben des Chefkellners Karl kommt nur ganz kurz in den Blick, um sofort durch die kommenden Ereignisse in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Statt des privaten wird der »volkstümliche« Herr Karl umso ausführlicher vorgestellt. Die Familie und die Kollegen verbringen zusammen einen Kegelabend des »Kellnerclubs« mit anschließender nächtlicher Kutschenfahrt.

Murnau führt seinen Helden an den Wendepunkt der Geschichte, indem er ihn alle Stationen seines Weges vom Innern des Mietshauses zum Hotel gehen läßt: Das beginnt in der Wohnung der Nichte, deren Brautschleier noch über dem Stuhl hängt; wenn sie ihn heute umhängt, wird sie die Braut sein (zur selben Zeit wird der Portier seine Uniform verlieren und nicht mehr Portier sein; es sind die Sachen, die Menschen zu dem machen, was sie sind und die in einem mystischen Licht gesehen werden). Im Treppenhaus hören die Frauen auf, Teppiche zu klopfen, wenn er vorbeigeht, damit kein Stäubchen auf die Uniform fällt. Im Hof tröstet er ein Kind mit einem Bonbon. Er geht die Straße entlang und scheint größer zu sein als die anderen Passanten, die an ihm vorbeieilen. Ohne auf die Autos zu achten, geht er über die Straße auf das Hotel zu. / Die Kamera steht in der Halle hinter der Drehtür: Er tritt in die Tür, als ihm »der Andere«, ein Mann ebenfalls in einer Portiersuniform, spiegelbildlich entgegenkommt, weshalb er ihn nicht gleich erkennt. Erst in der Tür, als er mit dem »Anderen« auf gleicher Höhe ist, hält er an und duckt sich erschrocken. Die Tür wird weitergedreht, der »Andere« tritt auf die Straße und eilt zu einem Auto. Der »Alte« läuft hinterher, Pagen halten ihn auf und machen ihm klar, daß er ins Büro zum Geschäftsführer kommen soll: der »Andere« schreitet berufsmäßig »sachlich« an ihm vorbei und baut sich an der Drehtür auf, groß und stark.

Die Kamera bleibt draußen hinter der Glastür zum Büro des Geschäftsführers, wo der »Alte« darauf wartet, daß ihm erklärt wird, was sich ereignet hat. Murnau, der auch dem Zuschauer die Entscheidung der Geschäftsführung mitteilen muß, verbündet sich im Stummfilm mit der bürokratischen Macht des Geschriebenen: Indem er die Entscheidung schriftlich überreichen läßt, kann er sie »stumm« zugleich dem Portier und dem Zuschauer »zeigen«. Mühsam sucht der »Alte« in der Uniform nach seiner Brille, setzt sie auf und liest (das Lesen ist ihm fremd, »sein« Urteil ist ein fremdes). Die Kamera durchdringt jetzt die Glastür mit einer Überblende und nähert sich dem »Alten«. Was er liest, wird wieder zum Bild im Text der Buchstaben, den der »Alte« auf diese Weise »durchschaut«: Der bisherige Toilettenwärter verläßt den Keller, er wirkt wie befreit aus einer Gefangenschaft. Seine Stelle wird der »Alte« einnehmen, da er aus Altersschwäche die Stellung des Portiers abgeben muß. Um das Gegenteil zu beweisen, stemmt er einen Koffer und bricht damit zusammen: der Zusammenbruch ist endgültig. Ein Hoteldiener zieht ihm die Livrée vom Leib, es kommt einer Häutung gleich.

(Murnau brauchte nur einen geraden Weg zu beschreiben, um aus dem stolzen Portier einen »alten« Toilettenwärter werden zu lassen. Das Schicksal nimmt dann, wie sollte es anders sein, in der Drehtür die entscheidende Wende. – Wie unendlich kompliziert ist es dagegen, aus dem »ersten Mann«, dem Präsidenten des Kegelclubs, dem Sieger der Kellnerrennen und Chefkellner des

Hotels Hövelmann den »letzten Mann« zu machen!)
Die Verhältnisse der Menschen regeln sich über Besitzverhältnisse. Aber nicht auf die trostlos sachliche Weise wie in Murnaus Hotel »Atlantis«, der Fortschritt ist vielmehr, daß die Besitzverhältnisse im bundesdeutschen Hotel Hövelmann repersonalisiert erscheinen, gewissermaßen »menschlich«, denn der Kampf um den Besitz wird als Kampf um Menschen geführt. Das tatsächlich begehrte Objekt ist das Hotel (beziehungsweise der Wert, den es repräsentiert), das jedoch ersetzt wird durch das andere Objekt des Begehrens, Niddy. Vetter Alwin betört Niddy in erbschleicherischer Absicht, und bis es zur Hochzeit kommt, räubert er schon mal die Hotelkasse aus und macht »Spesen«. Es kommt zu einer Serie von Zusammenstößen zwischen Alwin und Herrn Karl, dem eine sentimentale Geschichte mit der verstorbenen Besitzerin (und Mutter Niddys) das lebenslange Recht der Anstellung im Hotel gibt. Niddy ist hin- und hergerissen zwischen Herrn Karls väterlicher Autorität (der Ersatzmann ist in der vaterlosen Gesellschaft auch von Hotel Hövelmann) und den Verführungen von Vetter Alwin. Alwin will als selbsternannter Geschäftsführer den störenden Herrn Karl loswerden: Er verbannt ihn auf die Toilette, nicht weil er dort bewahre, sondern um ihn zu demütigen und so zu zwingen, das Hotel zu verlassen.
Der Abstieg, der schließlich doch zu den Toiletten führt, wird für den Hoffärtigen zu einer Schule der Demut. Er beginnt ahnungsvoll dort, wo er enden wird, auf der Toilette. Chefkellner Karl Knesebeck wäscht sich die Hände und erkundigt sich nach dem Befinden des amtierenden Toilettenwärters, der Auskunft gibt: »Ach eigentlich kann ich nicht klagen. Bißchen wenig Bewegung, wissen Sie, das Sitzen bekommt mir so schlecht.« (Sehr ahnungsvoll Herr Karl:) »Eigentlich haben Sie's hier doch ganz gemütlich, Krüger.« »Gewiß doch, Herr Knesebeck. Und wie geht's Ihnen, wenn ich fragen darf?« Gut, sagt Herr Karl, dabei geht's ihm schlecht: Zwar rettet ihn die Sentimentalität der verstorbenen Frau Hövelmann vor dem Schlimmsten, aber was ist das Schlimmste? Herr Karl, der zwar bleiben darf, aber nur wenn er den Frack des Chefkellners mit der Jacke des Toilettenwärters vertauscht, beschließt zu gehen. Dem Hotel entfremdet, ist er zum erstenmal »zu Hause«, wo er ein Zimmer bei seiner Schwester bewohnt, deren Verlobter zur falschen Zeit bekräftigt: »Karl ist der erste Mann im Hotel, wer das sagt, da kannst Dich drauf verlassen.« Karl, der dabei ist, der »letzte Mann« zu werden, hängt den Kellnerfrack in den Schrank und zieht »Zivil« an; auch das ist eine Häutung, ein wenig jedenfalls. Schließlich irrt er sich, wenn er glaubt, daß der Chefkellner von Hotel Hövelmann, der Präsident des Kellnerclubs und Sieger der Kellnerrennen woanders mit offenen Armen empfangen wird: Man fürchtet das autoritäre Verhalten des Chefkellners, möchte nur ungern mit dem volkstümlichen Kellnerclub-Präsidenten zusammenarbeiten und schließlich muß er sich



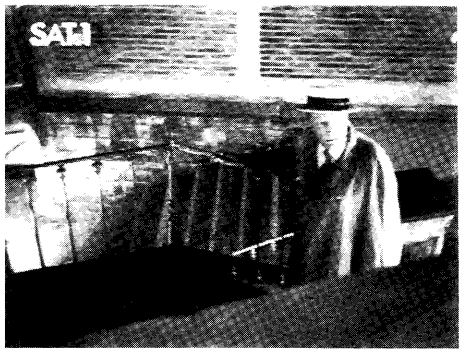
anhören, daß er durchaus nicht der Sieger ist, für den er sich immer gehalten hat, sondern daß ihn die anderen, jüngeren, schnelleren Kollegen aus Berechnung haben gewinnen lassen. Am Ende seiner Odyssee durch die Hotels von Badenau landet Herr Karl auf einer Parkbank. Niemand will ihn haben, ein einziger Freund ist ihm geblieben, ein kleiner Junge, der im Hotel Hövelmann als Aushilfskellner arbeitet und der im Chefkellner Karl sein Idol nachahmt. Bei ihm findet er, der sich nicht nach Hause traut, wo seine Schwester Verlobung mit ihrem Friseur feiert, Asyl.

(Herr Karl Knesebeck, der ehemalige Chefkellner von Hotel Hövelmann, *beschließt,* die ihm verbleibende Stellung als Toilettenwärter anzunehmen, um sich nur vorübergehend in der Misere einzurichten und sofort den Wiederaufstieg zu planen. – Murnaus Portier hat keine Chance, er müßte eigentlich froh sein , daß ihm überhaupt noch etwas (eine Stellung) bleibt.)

(Un-)Gleichzeitigkeit

Murnau zeigt gleichzeitig (in Parallelmontagen), was den sozialen Abstieg des alten Mannes vom Portier zum Toilettenwärter zur Tragödie macht. Es ist das unentrinnbar Gleichzeitige seines Abstiegs: Murnau montiert den Abstieg des »Alten« in die Toilettenräume mit Bildern des »Anderen«, der seine Position unwiderruflich besetzt und Bildern des Mietshauses, wo die Mitbewohner und seine Familie stolz auf ihn sind, und wo mit dem Verlust seiner Stellung auch die Achtung verlorenzugehen droht, die man ihm noch, das heißt seiner Livrée, entgegenbringt. Alles das stürzt zugleich auf ihn herein: Als die Uniform im Schrank des Hotelbüros verschwindet, findet gleichzeitig auf dem Hof der Mietskaserne die Hochzeit seiner Nichte statt. Als er die Jacke des Toilettenwärters in Empfang nimmt, zeigt Murnau gleichzeitig den »Anderen« in Portierslivrée vor dem Hotel in Aktion. Dann verschwindet der Alte mit Handtüchern auf dem Arm im Dunkel des Kellers, während die Tür hinter ihm ausschwingt. Am Abend hält die Hochzeitsgesellschaft im Hof des Mietshauses nach ihm Ausschau. Gleichzeitig schleicht sich der Alte am Nachtwächter vorbei ins Hotelbüro und holt sich die Livrée aus dem Schrank, er flieht aus dem Hotel, das über ihm zusammenzubrechen scheint. Erst als er die Uniform angezogen hat, ist er stark genug, nach Hause zu gehen. Im Treppenhaus richtet er sich zum erstenmal wieder ganz auf und in der Hochzeitsgesellschaft steht er wieder seinen Mann. Zu den Gleichzeitigkeiten gehört die Illusion, daß sich nichts verändert, und betrunken winkt er und pfeift den Taxis. Als sich alles um ihn (subjektive Kamera) und er sich in allem dreht (die Kamera von Karl Freund ist fest auf Jannings gerichtet und dreht sich mit ihm), träumt er, daß er wieder Portier vor einer riesigen Drehtür ist. Einen Koffer, den sechs Mann nicht heben können, hebt er spielend und trägt ihn mit einer Hand in die Hotelhalle, wo er ihn in die Luft wirbelt, während die Hotelangestellten applaudieren. Der Traum gibt die Omnipotenzwünsche des Alten nur gebrochen, verwischt und unscharf wieder: als wirkliche Illusionen und nicht als Illusion von Wirklichkeit; diese Wünsche sind im Alkoholrausch schon enttäuscht, bevor sie noch zu täuschen vermögen und gerade deshalb sind sie gleichzeitig zur Realität und ohne Hoffnung.

Herr Knesebeck nimmt die Verbannung in die Hoteltoiletten an, um so etwas wie die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« zu demonstrieren. Er wird Toilettenwärter, um zu zeigen, daß er keiner ist und umso mehr den Anspruch auf die Wiedereinsetzung in



seine angestammte (eigentliche) Identität als Chef(kellner) zu betonen. In der Tat ist auch in dem Film von Harald Braun der Augenblick, da sein Held als »letzter Mann« zu den Toiletten verbannt ist, entscheidend. Die wesentliche Ungleichzeitigkeit seiner Situation wird durch ein dramaturgisches Mittel ausgedrückt, das der Film der 50er Jahre »wie kein anderer immer wieder von neuem verwendet: der Verwechslung. (. . .) In beinahe jedem zweiten Film wird die Hauptfigur für etwas genommen, was sie in (Film)Wirklichkeit nicht ist.« (11) Martin Osterland hat sich auch Gedanken über den zeitgenössischen Hintergrund dieses Phänomens gemacht: »Die naheliegende Frage, ob sich in diesem erstaunlichen Resultat ein in der Nachkriegszeit stärker gestörtes Verhältnis zur eigenen Identität unbewußt ausdrückt, ist zwar nicht schlüssig zu beantworten, aber die unerschütterlich wiederkehrenden Verwechslungen, Heimlichkeiten, Verkleidungen, Mißverständnisse usw. könnten doch ein Indiz dafür sein. Die sozialen und politischen Nachwirkungen der NS-Zeit mögen durchaus dazu geführt haben, daß viele in jenen Jahren sich nicht richtig verortet glaubten, und sich immer wieder von neuem versichern mußten, eigentlich ein anderer als der zu sein, für den man meinte, gehalten zu werden.«

Wie dem auch sei (wahrscheinlich ist es so), Karl Knesebeck spielt einen anderen, den »letzten Mann«, um von den anderen (Gästen) als derselbe (Chefkellner) wiedererkannt und in seine ihm zukommende Position eingesetzt zu werden. Er hofft, daß ohne ihn während des Diners das Chaos ausbrechen wird und daß man nach ihm verlangen wird, weil es ohne ihn nicht geht. Voller Vorfreude schleicht er sich schon mal nach oben an die Tür des Restaurants und begegnet einem Gast: »Nanu, Karl, wie schauen Sie denn aus?« »Man hat mich in den Waschraum versetzt, was sagen Sie denn dazu?« »Tja, mal was anderes, nicht. Also dann, alles Gute.« Man vermißt ihn durchaus nicht und das Chaos bricht auch nicht aus. Er hat mit dem Gedächtnis der Menschen gerechnet und stellt resigniert fest, daß man ihn schon vergessen hat. Ein Hauch von Tragik macht sich breit, es könnte sein, daß der stolze Chefkellner verkannt als Toilettenmann im Keller von der Welt sitzengelassen wird. Der Friseur jedenfalls, dessen Ladenprojekt im Hotel durch die Degradierung seines Schwagers geplatzt ist, verläßt auf der Stelle die Schwester dieses Mannes, auf den man sich eben doch nicht verlassen kann: »Sie sind ein Schwindler, ein Hochstapler.« Nein, der Schwindler und Hochstapler ist Alwin, der »Andere«, der dabei ist, sich bei Niddy das Hotel zu erschleichen. Es kommt von nun an darauf an, daß die Verwechslungen sich auflösen und das Gute und Wahre sich vom Schlechten und Bösen unterscheidet. (Und war nicht der Wunsch der Nachkriegsdeutschen, als sie sich die Kur des Wirtschaftswunders verschrieben hatten, daß sich die Verwechslungen auflösen und alle Welt erkennt, daß sie nicht die sind, für die man sie immer noch hält?)

Ganz unten

Als der »Alte« aus dem Alkoholrausch erwacht, sieht er die Welt wie sie wirklich ist: schief und verzerrt. Seine Tante hilft ihm in die Livrée, in der er sich mühsam aufrecht halten kann und die ihn hält wie ein Korsett. Ein Knopf, der abgerissen war, als man ihm die Livrée vom Leib gezogen hat, wird wieder angenäht, dann macht er sich auf den Weg. Er torkelt selbstvergessen bis zur Straßenecke, von wo aus er den »Anderen« sieht, zuerst unscharf, dann überdeutlich. Das Realitätsprinzip anerkennend richtet er sich darauf ein, daß er seine Identität teilen muß und gibt die Livrée bei der Aufbewahrung am Bahnhof ab. Das ist der Augenblick wirklicher Illusion, der die Ernüchterung unmittelbar folgt. Wieder montiert Murnau in Parallelmontagen, wie die Gleichzeitigkeit den »Alten« einholt: Zur Mittagszeit macht sich seine Tante auf den Weg, um ihm das Essen zum Hotel zu bringen; Essen im Hotel heißt »oben« endlos lange Buffets, die sich unter Speisen biegen; das heißt zugleich »unten«, daß der Toilettenwärter aus einer Schüssel löffelt, während »oben« die Damen Austern schlürfen. In diese Ordnung bricht die Tante des »Alten« ein. Erschrocken sieht sie, daß der Portier ein »Anderer« ist; man bringt sie zu den Toiletten: Schreiend läuft sie davon, als sie den Toilettenmann erkennt. Für den ist die Illusion, trotz des sozialen Abstiegs den Schein aufrechterhalten zu können, als sei nichts geschehen, endgültig zerbrochen. Noch immer gleichzeitig (parallel) zeigt Murnau die richtige Ahnung des »Alten« und was zu Hause passiert, als die Tante die Mietskaserne erreicht. Während der Toilettennmann wie paralysiert förmlich in sich zusammensackt, macht im Mietshaus das Gerücht von der Schande die Runde, und man rächt sich mit Schadenfreude für die umsonst verausgabte Achtung, die man dem »falschen« Portier entgegengebracht hat.

Noch will er es nicht wahr haben. Er holt abends die Livrée vom Bahnhof und schleicht sich nach Hause, wo sein »Auftritt« bereits voll Spannung erwartet wird. Als er den Hof zögernd betritt, schlägt ihm das schreiende Gelächter seiner Mitbewohner entgegen. Kaum, daß seine Familie die Tür für ihn öffnet; wegen der Schande ziehen sie sich von ihm zurück. Jetzt erkennt er vollends die Wirklichkeit seiner Situation; er verläßt das Haus, um im Hotel die Livrée in den Schrank zurückzuhängen. Der Nachtwächter hilft ihm und begleitet den »Alten« zu den Toiletten. Über den völlig zusammengebro-

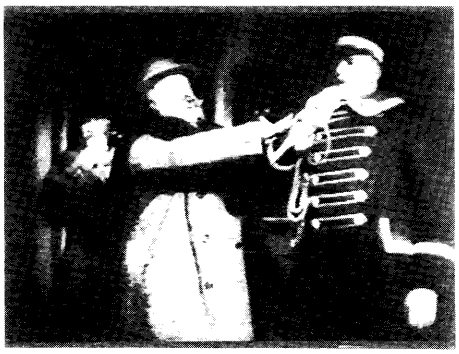
chenen alten Mann breitet er seinen Nachtwächter(uniform)mantel, das Bild ist fast eingefroren zu einer »Pietà« (während noch einmal kurz die erleuchteten Fenster des Mietshauses zu sehen sind). Als der Nachtwächter seine Runde fortsetzt, bleibt der alte Mann im Dunkel zurück.

Badenau ist ungeteilt; zwei Lebensbereiche, die sich wie in Murnaus Film mit der Welt des Hotels und der Welt der Mietskaserne gegenüberstehen, gibt es im Kurort (B)adenau nicht. Deshalb fehlt dem Abstieg des Chefkellners Karl Knesebeck von vornherein jeder Anflug von sozialer Spannung. Statt dessen entsteht ein Gefühl der Unangemessenheit der Position und der Notwendigkeit, die Ordnung wiederherstellen zu sollen. Inzwischen trifft seine frühere Feststellung gegenüber seinem Vorgänger im Amt des Toilettenwärters, er hätte es hier ja ganz gemütlich, nach wie vor zu. Gegen die Arbeitsbedingungen ist nichts einzuwenden.

Die Wende

1924 ist der Film, der den hoffnungslosen sozialen Abstieg eines Menschen zeigt, nicht zu Ende. Dawes-Plan und amerikanisches Kapital lassen die Geschichte (hi/story) im selben Augenblick zur »Sache« kommen. Nicht mehr gebraucht werden sowohl wilhelminische Fossile als auch vor sich hindämmernde Toilettenwärter. Gefragt ist der Konsument. Murnau ist immer wieder der (zweite) Schluß seines Films als Konzession an die Traumfabrik vorgeworfen worden. Das Gegenteil ist der Fall. Ohne sich die geringste Mühe zu geben, wahrscheinliche Motivationen für den Dollarregen zu erfinden, ist das Geld plötzlich da (das ist die Wirklichkeit). Ein spleeniger Multimillionär hat dem, in dessen Armen er sterben würde, sein Vermögen versprochen (das ist sogar im Kino unwahrscheinlich, man stelle sich das in einem »film noir« vor, zu viele hätten die Arme aufgehalten), und weil er auf der Toilette des Hotels »Atlantis« in den Armen des Toilettenwärters verschied, sitzt der »Alte« nun bei den anderen Dollargewinnlern der »goldenen Zwanziger« und ist, was er ißt. Und weil er seinen Samariter, den Nachtwächter, teilhaben läßt, mögen wir ihn (das ist das Kino, in dem die Wirklichkeit der Kinoträume sich für ihren Realismus unserer Wünsche bedient).

Illusionen dagegen macht sich, wer so tut, als hätte er keine und als sei das »happy end« im Kino eine logische Folge des vorangegangenen Dramas (dabei ist es pure Dramaturgie). Damit kein Zweifel an der Folge-Richtigkeit der »Wende« auftaucht, die das Geschick des Chefkellners Karl und derzeitigen Toilettenwärters nimmt, hat sich Harald Braun von Anfang an als des »Glückes Schmied« betätigt. Auch er braucht den Millionär, damit sich schließlich alles zum Guten wendet. (»Schließlich hat noch der deutsch/österreichische Film ein besonderes Faible für den leibhaftigen »Millionär«, Osterland). Weil aber auch Gerechtigkeit auf



dem Spiel steht, die Herrn Karl widerfahren muß, damit sich der Irrtum seiner Degradierung aufklärt und er in seine alten Rechte (und mehr) wieder eingesetzt werden kann, muß auch die Berechtigung für den glücklichen Schluß ganz anders motiviert werden und der Herr Karl tatsächlich »würdig« sein des Schicksals, das es gut mit ihm meint. (Und sind nicht unendlich viele »Ober . . . kellner«, die zwölf Jahre lang ein strenges, autoritäres Regime geführt haben, anschließend degradiert worden? Sie haben ihre Lektion gelernt, jetzt ist es eine Frage der Gerechtigkeit (der Wiedergutmachung an ihnen), sie wieder in Amt und Würden (und mehr) einzusetzen.)

Der dramaturgische Aufwand ist enorm, der vom Anfang des Films an unternommen wurde, um die Legitimität des Schlusses zu motivieren. Auf drei Ebenen zugleich wird operiert:

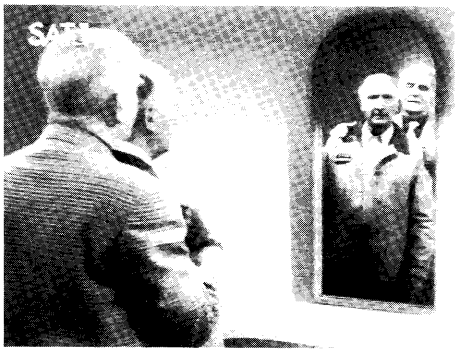
– aufopfernde Pflichterfüllung hat dem Chefkellner Karl den Millionär Claassen nahegebracht (kein Amerikaner, auch kein Ölscheich, sondern solides deutsches Kapital, ebenfalls aus dem Hotelfach). Schon während des Prologs sitzt er in der Halle und Herr Karl, noch unsichtbar hinter der subjektiven Kamera, erkundigt sich nach seiner Gesundheit. Als durch den Erbstreit im Hotel alles drunter und drüber geht, behält Herr Karl den professionell kühlen Kopf und erkennt aus Unregelmäßigkeiten in den Gewohnheiten des »teuren« Gastes die Gefahr, in der er mit einem Herzinfarkt schwebt. Er rettet ihn aus der Badewanne und macht ihm die Freuden des kleinen Mannes so schmackhaft, daß jener überlebt und just am Tage der Hochzeit zwischen dem Erbschleicher Alwin und Niddy wieder kreuzfidel auftaucht.

– Wahre Liebe ist der zweite Weg, der zum verdienten Glück führt. (»Die Versicherung, Liebe überwinde alle Schwierigkeiten, dient für den widrigen Alltag als Trost, den der Zuschauer in einer von wirtschaftlichen, politischen und sozialen Problemen unberührten Feiertagsumgebung des Films zu finden meint, Osterland.) Indem Niddys Unschuld vor dem Bösewicht Alwin gerettet wird, kann auch (und vor allem) verhindert werden, daß der Besitz des Hotels in die falschen Hände kommt. Daß die Liebesgeschichte für die Gefühle zuständig ist, die das Bankkonto und der kalte Stein der Immobilie nicht so leicht für sich in Anspruch nehmen können, muß nicht ausdrücklich betont werden, der Film tut es dennoch: Direkt parallelisiert werden Niddy im Brautkleid, als sie Alwin den Hochzeitskuß verweigert und die Unterschrift des Millionärs Claassen unter den Scheck, mit dem er das Hotel gerade gekauft hat. (Murnau hatte den Brautschleier und die Livrée des Portiers nebeneinander gesetzt als zwei Mystifikationen). Der Zufall will es, daß der Volontär Bühler, dem Niddys wahre Liebe gilt, einen Papa ebenfalls im Hotelfach hat. Herr Karl wird Niddys wahre Liebe erkennen und ihr nicht mehr eifersüchtig, sondern zu seinem Vorteil »sachlicher« begegnen.

– Drittens verspricht *das* Verdienst, das sich einer erworben hat, daß *der* Verdienst nicht auf sich warten läßt. Dieser dritte Weg ist der konkreteste und führt über das Scheckbuch, das Millionär Claassen zieht, um das Hotel Hövelmann zu erwerben, damit alles wieder wie vorher sei (und mehr).

Und das sind einige Stationen der moralischen Wiederaufrüstung des Toilettenwärters Karl:

Entrüstet darüber, daß ihm Alwin, der keine Ahnung hat, ein Zimmer unterm Dach zuweist, geht Millionär Claassen sich die Hände waschen. Im Waschraum trifft er den ehemaligen Chefkellner Karl an, der gerade die Pissoires reinigt. Herr Claassen ist endlich einer, der sich empört, weil er die wahre Identität und den guten Kern des Herrn Karl auch in der Verkleidung (wiederer)kennt:



»(. . .) ich will wissen, was los ist.« »Man hat mich nach unten versetzt, Herr Claassen.« »Man? Der Neue! und das lassen Sie sich gefallen? Das machen Sie mit? Ich begreif es nicht. Ein Mann wie Sie?« »Tja, zuerst war es natürlich schlimm, aber dann gewöhnt man sich.« »Man gewöhnt sich ans Gute, lieber Freund, nicht ans Schlechte. Nie. Sonst stirbt man ab. Ich weiß das, wennn Sie sich freundlichst daran erinnern wollen.« »Ne, ne, ich habe hier unten allerhand dazugelernt: Sehen Sie, Herr Claassen, manchmal muß einer ganz tief runter, damit er sich von oben besehen kann.« Und so steht dieses Motto des ganzen Films (das artig von der Kritik kolportiert wurde) am eigentlichen Wendepunkt des Geschehens. Der Millionär, der sich einst in der Badewanne, den Tod vor Augen, vom grantigen Kapitalisten zum menschenfreundlichen Engel der Gerechten verwandelte, kauft das Hotel, um es den legitimen »Besitzern«, Niddy und Herrn Karl, zurückzugeben. Steil geht es mit der Karriere des Karl Knesebeck aufwärts, nach den Toiletten im Keller trifft er nun seinen Gönner unterm Dach. Parallel (also gleichzeitig) begibt sich die Hochzeitsgesellschaft mit dem betrügerischen Bräutigam Alwin zu einer etwas entfernt liegenden Kapelle: Eile ist geboten für die, die zur *last minute's rescue* aufbrechen müssen. Im Dachstübchen gibt der Millionär Claassen Herrn Karl (noch in der Jacke des Toilettenwärters) einen Zettel. »Wollen Sie vielleicht mal einen Blick darauf werfen.« Karl (liest) »Kurhotel ersten Ranges sucht per sofort geschäftsführenden Direktor. – Sie suchen einen Direktor.« »Ich habe soeben das Hotel Hövelmann gekauft. (...)« »Unser (!) Hotel haben Sie gekauft?« »Es war das Bequemste für mich, lieber Herr Knesebeck. Die Leute hier machen ja mit einem was sie wollen, stecken einen unters Dach – oder in den Keller. Es muß doch alles seine Ordnung haben. Sie müssen mir nur helfen, einen Menschen zu finden, auf den ich mich verlassen kann.« (Herr Karl beschreibt eine »Persönlichkeit von Format«; dann nimmt der Millionär Claassen den Herrn Karl und stellt sich mit ihm vor den Spiegel:) »da, sehen Sie ihn mal in Ruhe an, glauben Sie, man kann es ihm zutraun?« »Ich finde ja.« Er setzt sich ergriffen hin. Claassen: »Ich kann Sie ja nur aus dem Keller holen –, wo Sie mich damals rausgeholt haben (gemeint ist ein böses Millionärsleben, das mit dem Herztod in der Badewanne zu enden drohte), das war viel tiefer.« Beide sind ein Herz und eine Seele. Zwischen dem Hotelbesitzer und seinem Direktor herrscht das wunderbare Einverständnis, das auch zuvor schon zwischen der Hotelbesitzerin und ihrem Chefkellner bestand. Alles ist wieder in Ordnung (und mehr).

Den Wettlauf, diesmal zwischen Alwin und dem künftigen Hoteldirektor zur Kirche, wird noch einmal von Herrn Karl gewonnen. Niddy bekommt ihren Freund aus der Branche und ein Epilog des Films knüpft an den Anfang an, indem sich der neue (und heimliche alte) Direktor des Hotels nun von seinen Gästen, den Zuschauern, verabschiedet.

Murnau läßt seinen »Alten« noch einmal Portier spielen, diesmal pfeift er für sich selbst und seinen Freund den Nachtwächter eine Kutsche herbei. Die Pointe zielt auf die Genugtuung, daß wie durch ein Wunder einer obenauf ist, der soeben noch ganz unten war und behauptet, daß er immer noch derselbe Portier geblieben ist. Stolz fahren die beiden aus dem Bild, das sie als Einbildung der zwanziger Jahre zurücklassen, daß man unter denselben Bedingungen, die einem das Unglück beschert haben, auch Glück haben kann. – Harald Braun kann mit dem Bild der Liebe zwischen Niddy und dem Volontär Bühler, die die Besitzverhältnisse endgültig in die legitime Ordnung bringen wird, nicht stehenbleiben. Es folgt ein Epilog, der formal an den Prolog des Anfangs anschließt: Die Zuschauer, die der Chefkellner Karl Knesebeck in seine Geschichte eingeladen hatte, verabschiedet er nun als Direktor des Hotels Hövelmann. Karl Knesebeck verläßt durchaus nicht die Geschichte, in der er sich gerade erst fest etabliert hat. Der Zwang zur dramaturgischen Geschlossenheit ist die Gelegenheit, den Anfang im Schluß zu bestätigen. Das glückliche Ende entspricht dem glücklichen Anfang, nur etwas mehr.

Nach dem Ersten Weltkrieg erzählt Murnaus Film, daß ein Mann sozialen Abstieg und, was schlimmer ist, den Verlust von Achtung bei seinen Mitmenschen erleidet, die, das stellt sich heraus, nicht ihm, sondern seiner Stellung galt, die nicht mehr der Wirklichkeit entspricht. Die Geschichte der Enttäuschung mündet in eine neue Täuschung über die tatsächlichen Bedingungen sozialer Identität.

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind sozialer Abstieg und Achtungsverlust des Mannes von vornherein »ungerecht« und unangemessen. Eine vorübergehende Degradierung ist eine Täuschung über die wahre Identität des Mannes und wird gerade noch als moralische Läuterung in Kauf genommen, um den Helden am Ende nicht nur in die alten Rechte wieder einzusetzen, sondern mit sozialem Aufstieg zu belohnen. Auf dem Höhepunkt des Wirtschaftswunders mag diese Vorstellung weitgehend dem Bewußtsein der Bundesdeutschen entsprochen haben, die sich keiner Schuld bewußt waren und den wirtschaftlichen (und entsprechend den sozialen) Erfolg als legitimen Lohn für erlittenes Unrecht entgegengenommen haben.

Anmerkungen

(1) Joe Hembus: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, München 1981, Seite 96/7

(2) ebd.

(3) Ulrich Gregor: Der letzte Mann. Triumph des Sentiments in einem neuen Film von Harald Braun, in: Filmforum, 5. Jahrgang 1955, Nr. 3, Seite 6

(4) Horst Albert Glaser: Besuch bei »Sauerlaender« und ein paar Gedanken darüber, in: Filmstudio der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Heft 12 (März/April) 1955, Seite 5

(5) Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt 1979, Seite 111

(6) Zitiert nach Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weisen Sozialismus«, Stuttgart 1975, Seite 20

(7) Dietrich Leder, Tragischer Abstieg. Zur Archäologie der Psyche in »Der letzte Mann«, in: Katalog Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988, Bielefeld 1988, Seite 73

(8) Siegfried Kracauer, Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser, in: ders. Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, Seite 311

(9) Lotte Eisner, Die dämonische Leinwand, Frankfurt 1975, Seite 209

(10) Martin Osterland: Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964, Stuttgart 1970, Seiten 89/90

(11) Osterland, Seite 155