



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der deutsche Kammerspielfilm am Beispiel Friedrich
Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann*“

Verfasserin

Miriam Schedl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. - Prof. Dr. Johann Hüttner

„Ein Bild ist zehntausend Worte wert.“¹

F.W. Murnau, 1928

¹ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Filme der Zukunft*. zit. n. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau. 1888- 1931.“ Berlin. 1999. S. 148

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	S. 1
1.1. METHODIK UND ZIELSETZUNG.....	S. 2
1.2. ZUM AKTUELLEN STAND DER FORSCHUNG.....	S. 5
2. ZUR DEFINITION DES DEUTSCHEN KAMMERSPIELFILMS.....	S. 7
2.1. DAS KAMMERSPIEL.....	S. 7
2.1.1. EXKURS: STRINDBERGS VORWORT ZU <i>FRÄULEIN JULIE</i>	S. 11
2.1.2. EXKURS: DAS „INTIME THEATER“ IN MÜNCHEN.....	S. 12
2.1.3. ZUSAMMENFASSUNG DER HAUPTMERKMALE.....	S. 13
2.2. DER KAMMERSPIELFILM.....	S. 14
2.2.1. SIEGFRIED KRACAUER UND DER TRIEBFILM.....	S. 17
2.2.2. LOTTE H. EISNERS „DÄMONISCHE LEINWAND“.....	S. 20
2.2.3. KRITERIEN ZUR ÜBERPRÜFUNG DES GENRES.....	S. 24
3. ÜBERBLICK ÜBER DAS DEUTSCHE FILMSCHAFFEN ANFANG DER ZWANZIGER JAHRE.....	S. 24
3.1. FILMANGEBOT ZU BEGINN DER WEIMARER REPUBLIK.....	S. 24
3.1.1. EXKURS: GÄNGIGE GENRES.....	S. 28
3.1.2. EXKURS: KRISENJAHRE UND KONTINGENTFILME.....	S. 30
3.2. DER EXPRESSIONISTISCHE FILM.....	S. 32
3.3. DER „FILMDICHTER“ CARL MAYER.....	S. 35
3.4. CARL MAYERS KAMMERSPIELFILME.....	S. 39
3.4.1. <i>HINTERTREPPE. EIN FILM- KAMMERSPIEL</i>	S. 39
3.4.2. DIE KAMMERSPIELFILM- TRILOGIE.....	S. 44
3.4.2.1. <i>SCHERBEN. EIN DEUTSCHES FILMKAMMERSPIEL. DRAMA IN 5 TAGEN</i>	S. 45
3.4.2.2. <i>SYLVESTER. EIN LICHTSPIEL</i>	S. 47
4. <i>DER LETZTE MANN</i>	S. 51
4.1. VERMARKTUNG - GROSSE NAMEN UND TECHNISCHE INNOVATIONEN.....	S. 51
4.1.1. KUNST UND KOMMERZ - ERICH POMMER UND DIE UFA.....	S. 52
4.1.1.1. DAS PREMIERENKINO - DER „UFA- PALAST“.....	S. 55
4.1.2. DER REGISSEUR F.W. MURNAU.....	S. 56
4.1.2.1. EXKURS: DER „MURNAU- TOUCH“.....	S. 59
4.1.2.2. EXKURS: MURNAUS FRÜHE KAMMERSPIELFILME.....	S. 60

4.1.3. DER UFA- STAR EMIL JANNINGS.....	S. 61
4.1.3.1. EXKURS: JANNINGS UND DIE ENTDECKUNG DER DIETRICH.....	S. 64
4.1.4. KARL FREUND UND DIE „ENTFESSELTE KAMERA“.....	S. 66
4.1.5. HERLTH, RÖHRIG UND DIE „PERSPEKTIVISCHE ILLUSION“.....	S. 71
4.1.6. DER KOMPONIST GUISEPPE BECCE.....	S. 75
4.2. STORY, VORLAGEN UND REFERENZEN.....	S. 75
4.2.1. <i>DER MANTEL</i>	S. 78
4.2.2. <i>DER HAUPTMANN VON KÖPENICK</i>	S. 79
4.2.3. <i>DIE REBELLION</i>	S. 80
4.3. ÜBERPRÜFUNG DER EIGENSCHAFTEN.....	S. 82
4.3.1. EINHEIT VON ZEIT UND ORT.....	S. 83
4.3.2. EIGENNAMEN DER FIGUREN.....	S. 84
4.3.3. SOZIALES MILIEU.....	S. 85
4.3.4. SCHAUSPIELSTIL.....	S. 86
4.3.5. DIE DINGWELT UND DAS DEKOR.....	S. 87
4.3.5.1. EXKURS: DER EXPRESSIONISTISCHE TRAUM.....	S. 89
4.3.6. ZWISCHENTITEL UND HANDLUNGSTREIBENDE SCHRIFT.....	S. 90
4.3.7. DER EPILOG.....	S. 91
4.3.7.1. EXKURS: THEORIEN ZUR ENTSTEHUNG DES EPILOGES.....	S. 94
5. REZEPTIONSGESCHICHTE.....	S. 97
5.1. KRITIKEN- EXEMPLARISCHE AUSWAHL.....	S. 99
5.2. EIN FILM FÜR DEN AUSLÄNDISCHEN MARKT.....	S. 104
5.3. RESTAURIERUNG.....	S. 105
6. SCHLUSSWORT.....	S. 106
7. ANHANG.....	S. 111
7.1. KRITIKEN UND DREHBERICHT ZU <i>DER LETZTE MANN</i>	S. 111
7.1.1. MALVINE JELINEK.....	S. 111
7.1.2. FRED.....	S. 112
7.1.3. ANONYME KRITIK.....	S. 112
7.1.4. WILLY HAAS.....	S. 113
7.1.5. HERBERT IHERING.....	S. 114
7.1.6. JOSEPH ROTH.....	S. 114
7.1.7. SIEGFRIED KRACAUER.....	S. 116
7.1.8. FRITZ ROSENFELD.....	S. 118

7.1.9. ANONYME KRITIK.....	S. 120
7.1.10. EIN ANONYMER DREHBERICHT.....	S. 120
7.2. KRITIK ZU <i>HINTERTREPPE</i>	S. 122
7.2.1. HANS SIEMSEN.....	S. 122
7.3. FILMOGRAPHIE F.W. MURNAUS.....	S. 124
7.3.1. MURNAUS ERHALTEN GEBLIEBENE FILME.....	S. 124
7.3.2. MURNAUS VERSCHOLLENE FILME.....	S. 126
7.4. FILMOGRAPHIE CARL MAYERS.....	S. 128
7.4.1. FILME NACH DREHBÜCHERN MAYERS.....	S. 128
7.4.2. FILME UNTER DER MITARBEIT MAYERS.....	S. 130
7.4.3. CO- DREHBUCHARBEITEN MAYERS.....	S. 133
7.5. ZUSAMMENFASSUNG.....	S. 133
7.6.GLOSSAR.....	S. 135
8. BIBLIOGRAPHIE UND QUELLENNACHWEIS.....	S. 136
8.1. ZEITUNGSARTIKEL UND KRITIKEN.....	S. 142
8.2. AUFLISTUNG DER GESICHTETEN FILME UND DOKUMENTATIONEN.....	S. 144
8.2.1. DOKUMENTATIONEN.....	S. 144
8.2.2. FILMLISTE.....	S. 144
8.3. INTERNETADRESSEN.....	S. 146
DANKSAGUNG.....	S. 148
LEBENS LAUF.....	S. 149

1. EINLEITUNG

Dem deutschen Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau gelang 1924 mit dem Film *Der letzte Mann*, der am 23. Dezember desselben Jahres im Berliner Ufa- Palast Premiere feierte, sowohl in seinem Heimatland, als auch international ein großer Erfolg. Vor allem dieses Werk ermöglichte Murnau, dem „größten Filmregisseur, den die Deutschen hatten“², seine Karriere als künstlerisch angesehener Filmmacher in den Vereinigten Staaten fortzusetzen. *Der letzte Mann* zählt zu den bekanntesten und zugleich erfolgreichsten Kammerspielfilmen, einem vor allem aus heutiger Sicht gesehen gewichtigen Stummfilmgenre der frühen deutschen Filmgeschichte, das seine Blütezeit in den Jahren von 1921 bis 1925 erlebte. Wie in der vorliegenden Arbeit noch eingehend beleuchtet, stellte die große Aufmerksamkeit, die dem Film *Der letzte Mann* schon damals zuteil wurde, genrespezifisch eher eine Ausnahme dar. Früheren Kammerspielfilmen Murnaus und anderer zeitgenössischer Regisseure, wurde zu damaliger Zeit kein vergleichbares Interesse entgegengebracht. Siegfried Kracauer erwähnt diesbezüglich, dass Carl Mayers Drehbücher mit Ausnahme von *Der letzte Mann*, „über intellektuelle Kreise hinaus wenig Anklang“³ fanden. Anfänglich schien es sich bei den ersten Kammerspielfilmen um Versuche, oder Experimente zu handeln, dem in jenen Jahren zum Teil noch der Ruf als „triviale Unterhaltung“ oder „Jahrmarktsattraktion“ anhaftenden Medium Film, eine neue, künstlerische Komponente hinzuzufügen.⁴ Stark beeinflusst vom Theater - in diesem Fall speziell von Max Reinhardts Anfang des 20. Jahrhunderts in Berlin etablierten „Kammerspielen“ - entwickelten sich sukzessive neue Umsetzungsmöglichkeiten, etwa in Bezug auf den Schauspielstil, die Ausstattung oder die ausgeklügelte Arbeit mit Licht und Schatten. Es scheint, als habe der Film in dieser Entwicklungsphase tatsächlich an künstlerischem Wert gewonnen und gerade dadurch ein anfangs homogenes, aber dennoch neues, anspruchsvolleres Publikum erreichen können. So entwickelte sich der Film in den 20er Jahren in Europa zumindest nach heutiger Lesart generell verstärkt zu einem Medium mit künstlerischen Ambitionen, in Deutschland vor allem gefördert durch einflussreiche

² vgl. mit der deutschen Übersetzung: Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ Frankfurt am Main. 1979. S. 96

³ vgl. mit der deutschen Übersetzung: Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.“ Frankfurt am Main. 1979. S. 105

⁴ vgl. Vossen, Ursula: *Kammerspielfilm*. In: Koebner, Thomas [Hrsg.]: „Reclams Sachlexikon des Films.“ Stuttgart. 2002. S. 285- 287

Filmproduzenten wie Erich Pommer. Im Vordergrund standen diesbezüglich vor allem die interdisziplinäre Zusammenarbeit, das wechselseitige Beeinflussen von Theater- und Musikschaaffenden, von bildnerischen Künstlern und Dramatikern.⁵

1.1. METHODIK UND ZIELSETZUNG

Wie bereits erwähnt, ging F.W. Murnaus *Der letzte Mann* als finanziell erfolgreichster Vertreter des sogenannten Kammerspielfilms in die deutsche Filmgeschichte ein. Um dieses Werk und sein Genre überprüfen zu können, bedarf es jedoch eines Vergleichs mit anderen dieser Gattung zugehörigen Werken. Die Anzahl der erhaltenen Filme der deutschen Stummfilmära beschränkt sich heute im Verhältnis zu der damals produzierten Masse an Ware, allerdings nur noch auf wenige Exemplare. Unter dieser geringen Anzahl findet sich nur eine Handvoll von Filmen, die ausschließlich dem hier untersuchten Genre zugeordnet werden kann. Es ist heutzutage kaum mehr möglich, eine genaue Angabe zur Zahl der damals produzierten Kammerspielfilme zu geben. Um *Der letzte Mann* - in diesen Fall eine originalgetreue Rekonstruktion des deutschen Negativs - dennoch Vergleichen unterziehen zu können, beziehen sich diese hauptsächlich auf jene drei weiteren Kammerspielfilme, die gemeinsam mit *Der letzten Mann* von Filmhistorikern- und Journalisten als eine Art „Kanon“ dieses Genres angeführt werden und alle der Feder des österreichischen Drehbuchautors Carl Mayer entstammten: *Scherben. Ein deutsches Filmkammerspiel. Drama in 5 Tagen* (R: Lupu Pick, 1921), *Hintertreppe. Ein Film- Kammerspiel* (R: Leopold Jessner und Paul Leni, 1921) sowie *Sylvester. Ein Lichtspiel* (R: Lupu Pick, 1923; alternativer Titel *Die Tragödie einer Nacht*).⁶

Eine zentrale Frage dieser Arbeit stellt die Überlegung dar, welche Kriterien ausschlaggebend waren, um dieses künstlerisch ambitionierte Stummfilmgenre einem breiten Publikum näher zu bringen und welche Strategien angewandt wurden, um *Der letzte Mann* - ursprünglich als letzter Teil einer Kammerspielfilm- Trilogie von

⁵ vgl. Monaco, James: „Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia.“ Reinbek bei Hamburg. 1996. S. 192: „Während in den Zwanzigern in Amerika der Film zunehmend industrialisiert wurde, war er in Europa ein Geschäft, das als Kunst angesehen wurde. Filmemacher arbeiteten allgemein enger mit etablierten Malern, Musikern und Dramatikern zusammen als die Amerikaner, nicht nur weil alle in denselben Städten zusammensaßen, sondern auch weil das neue Medium die sich damals formierende Avantgarde ansprach.“

⁶ Die Filme werden in der Folge mit ihrem jeweiligen Kurztitel angeführt (*Scherben*, *Hintertreppe*, *Sylvester*).

Drehbuchautor Carl Mayer und Regisseur Lupu Pick geplant ⁷ zu jenem Weltruhm zu verhelfen, der ihm in Folge beschieden war? Eine gängige, aber unzureichende Antwort auf diese Frage formuliert sich darin, dass es Friedrich Wilhelm Murnaus Regieweise zu verdanken war, dass dem Kammerspielfilm nebst der Strömung der expressionistischen Filme dieser wichtige Stellenwert in der frühen deutschen Filmgeschichte eingeräumt wurde. Die Autorin und Filmhistorikerin Lotte H. Eisner etwa widmete ein ganzes Kapitel ihres Murnau- Buches dem so genannten „Murnau- Touch“⁸. Allerdings war es nicht Murnaus erster Versuch, das Kammerspiel filmisch umzusetzen und auch für Carl Mayer, von Filmkritikern unter anderem als Initiator und wichtigsten „Filmdichter“ des Kammerspielfilms bezeichnet, betrat mit diesem Genre keineswegs Neuland.⁹ Eine weitere Komponente auf der Suche nach der Erfolgsformel von *Der letzte Mann* stellte die für die damalige Zeit in Deutschland recht unkonventionelle Form der Kameraführung dar. Der Begriff der „entfesselten Kamera“ und die innovative Arbeitsweise des Kameramannes Karl Freund spielten bezüglich des Erfolges ebenfalls eine maßgebliche Rolle. In der Folge wird von Filmhistorikern häufig auf den Eindruck und die Einflussnahme der deutschen Pionierarbeit in Sachen Kamera auf den internationalen Film verwiesen. Karl Freund beispielsweise wurde mehrfach von Hollywood angefragt, das „Betriebsgeheimnis“ der mechanischen Hilfsmittel seiner „entfesselten Kamera“ preiszugeben. Doch auch was den technischen Bereich anbelangt, gab es schon Jahre zuvor genügend experimentierfreudige Filmschaffende, die sich über das reine Abfilmen mittels einer statisch im Raum fixierten Kamera hinausgewagt hatten. Schon bei den Brüdern Lumière finden sich bereits zur Wende des 19. auf das 20. Jahrhunderts horizontale und vertikale Kamerafahrten.¹⁰ Ausgereifte Methoden der bewegten Kamera wurden in den 20er Jahren auch anderenorts in Europa ausprobiert: Der französische Filmregisseur Abel Gance beispielsweise, der mit *La Roue* (dt. Titel *Das Rad*) aus dem Jahr 1923 ein cineastisches Meisterwerk gelang, arbeitete schon länger mit großem Einfallsreichtum an Möglichkeiten, die Kamera mobil zu machen. Mit dem Höhepunkt seines Schaffens (*Napoléon*, 1927) trieb Gance

⁷ vgl. Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm*. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: „Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage.“ Stuttgart. 2004. S. 56

⁸ vgl. Eisner, Lotte H.: „Murnau. Der Klassiker des deutschen Films.“ Hannover. 1967. S. 36- 42

⁹ vgl. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 63: „[...] Carl Mayer gilt zu recht als *der* Autor des Kammerspielfilms.“

¹⁰ vgl. Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Die Geburt der Kunst*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

diesen Vorhaben auf die Spitze und erschuf den Eindruck einer völlig frei im Raum schwebenden Kamera.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit ist, der Frage nachzugehen, welche Kriterien *Der letzte Mann* auch heute noch als absoluten Klassiker des deutschen Films und nicht zuletzt als Murnaus vielleicht wichtigstes Werk ausweisen? Der deutsche Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser bezeichnet den Film als „Schlüsselfilm“¹¹ der 20er Jahre und begründet diese Definition mit dem Zusammenwirken dreier Faktoren: „[...] expressionistisches Schauspiel, Realismus in Detail und Dekor sowie der typischen Kammerspielhandlung mit ihren selbst- quälerischen Figuren.“¹² Zusätzlich zu diesen unbestrittenen künstlerischen Qualitäten muss überprüft werden, inwieweit marketingstrategische Maßnahmen wie Budget, Werbung oder Wahl des Hauptdarstellers (in diesem Fall der damals in Deutschland bereits mit Starruhm bedachte Emil Jannings) den Weg zu diesem Erfolg ebneten. Diesbezüglich muss vor allem die Arbeit und das Know-how des Filmproduzenten Erich Pommer und dessen Vertrauen in die Arbeitsweise und das Können F.W. Murnaus näher beleuchtet werden, da gerade Pommer den künstlerisch ambitionierten Film in Deutschland maßgeblich förderte und bereit war, um der Kunst willen, auch finanzielle Risiken einzugehen; ein Wagnis, das er mehrmals - wie auch bei Murnaus *Der letzte Mann* - einzugehen bereit war. Bekanntermaßen sprengte Fritz Langs *Metropolis* das Produktionsbudget der Ufa und war mit ein Grund für Pommers kurzfristigen Rückzug von dem Filmkonzern.

Doch bevor näher auf das Genre Kammerspielfilm eingegangen werden kann, muss zunächst der Begriff Kammerspiel näher beleuchtet werden. Hier stehen - aus filmhistorisch geprägter Sicht - vor allem der Name Max Reinhardt, sowie dessen Auslegung des „intimen Theaters“ in Deutschland im Vordergrund. Ausgehend von den wichtigsten Kriterien des Kammerspiels am Theater, soll der Versuch gemacht werden, diese für das Medium Film überprüfbar zu machen und anhand der vier bekanntesten Vertreter des Kammerspielfilms (*Scherben*, *Hintertreppe*, *Sylvester* und *Der letzte Mann*) zu veranschaulichen.

¹¹ vgl. Elsaesser, Thomas: „Das Weimarer Kino- aufgeklärt und doppelbödig.“ Berlin. 1999. S. 166

¹² ebd. S. 166

1.2. ZUM AKTUELLEN STAND DER FORSCHUNG

Der akribischen Arbeit des spanischen Filmwissenschaftlers und Murnau-Experten Luciano Berriatúa sowie der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ist es zu verdanken, dass die bereits erwähnte originalgetreue Kopie der deutschen Fassung von *Der letzte Mann* rekonstruiert werden konnte. Diese restaurierte Fassung ist seit 2003 als DVD im Handel erhältlich und beinhaltet Zusatzmaterialien zur Entstehungsgeschichte und Restaurierungsarbeit an diesem Film. Auch die anderen drei in der vorliegenden Arbeit behandelten Kammerspielfilme sind zumindest teilweise erhalten geblieben. *Scherben* und *Hintertreppe* konnten über das österreichische Filmarchiv und *Sylvester* über die Deutsche Kinemathek in Berlin (ermöglicht durch ein vorheriges Ansuchen bei der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung) ausgeliehen und gesichtet werden. Zudem liefern Dokumentarfilme wie etwa Kevin Brownlow und David Gills sechsteilige britische Fernseh-Reihe über das europäische Kino (engl. Originaltitel: *Cinema Europe- The Other Hollywood*, 1995) Informationen und zahlreiche Filmausschnitte zu dem behandelten Thema.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurden einige gewichtige Werke über den deutschen Stummfilm und dessen bedeutsamste KünstlerInnen publiziert, z.B. in dem Münchner Verlag „Edition Text+ Kritik“, wie Thomas Elsaessers „Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels“ aus dem Jahr 2002. Zudem gab es vermehrt Retrospektiven und Schwerpunktschauen zu dieser vielfach interessanten Ära des deutschen Kinos. Neben der Bedeutsamkeit des expressionistischen Films fanden sich auch Rückblicke, die spezielles Augenmerk auf Murnaus filmisches Schaffen oder das seiner engsten Wegbegleiter wie z.B. Carl Mayer legten und so auch das Genre des Kammerspielfilms jener Zeit einem heutigen Publikum zugänglich machten. Besonders zwei Veranstaltungen müssen an dieser Stelle Erwähnung finden, da deren Forschungsergebnisse hilfreiche Informationen zum Erstellen der vorliegenden Arbeit lieferten und von der Verfasserin besucht wurden:

Im Rahmen der 53. Berlinale im Jahr 2003 fand eine Retrospektive zu Murnaus Oeuvre statt, deren Ziel es war, Murnaus erhalten gebliebene Filme einem möglichst breit gefächerten Publikum näher zu bringen. Begleitend zu diesem filmischen Rückblick wurde eine Ausstellung über das Leben und künstlerische Schaffen F.W. Murnaus, dargestellt durch eine umfangreiche Sammlung von Schriftstücken und Photographien im Filmmuseum Berlin, einer Abteilung der Deutschen Kinemathek, organisiert; weiters

wurde ein Buch zu diesem großen Murnau- Projekt, ermöglicht durch die Unterstützung und die Leihgaben der Friedrich- Wilhelm- Murnau- Stiftung publiziert, eine „Murnau- Collage“¹³, gespickt mit Materialien der Ausstellung, Film- Beschreibungen, zeitgenössischen Kritiken und aktuellen filmwissenschaftlichen Texten. Teile dieser Murnau- Retrospektive finden sich bis heute in der Dauerausstellung des Filmmuseums Berlin zur deutschen Film- und Fernsehgeschichte am Potsdamer Platz. Darunter auch Photographien und Exponate von den Dreharbeiten zu *Der letzte Mann*, u.a. eine Nachbildung der eigentlich roten Portiersuniform nach den Original- Maßen von Emil Jannings; weiters Jannings` „Oscar“ aus dem Jahr 1929, den er allerdings nicht wie mancherorts falsch angegeben für seine Rolle in *Der Letzte Mann*, sondern für zwei später in den USA entstanden Filme bekommen hatte, sowie ein „Stachow- Filmer“, eine Kamera jenes Typs, den Karl Freund für die Aufnahmen verwendete.

Auch die Berlinale- Retrospektive 2013 stand im Zeichen der frühen deutschen Filmgeschichte. Allerdings wurden hier die von 1933 bis in die 50er Jahre in den Studios Babelsberg entstandenen Filme beleuchtet: *The Weimar Touch. The international influence of Weimar Cinema after 1933*, und „welche Rolle dabei die Schikanen und die Vertreibungspolitik der Nazis hatte.“¹⁴

Die zweite Veranstaltung, deren Forschungsmaterialien die vorliegende Arbeit beeinflusst haben, fand Ende März 2003 in Graz statt: Das Diagonale Special anlässlich der Feierlichkeiten der damaligen Kulturhauptstadt Europas, konzipiert von Synema- Gesellschaft für Film und Medien: *Carl Mayer Scenar[t]ist. Ein Filmautor zwischen Caligari und Exil*. In diesem Rahmen wurde eine Auswahl von Mayers Filme gezeigt; darunter drei seiner deutschen Kammerspielfilme (*Scherben*, *Hintertreppe* und *Der Letzte Mann*). Der Katalog zu dieser umfassenden Retrospektive über das Vermächtnis des in Graz geborenen jüdischen Drehbuchautors, beinhaltet nebst einem umfangreichen Überblick der von ihm verfassten Filme, vor allem einen Einblick in die zeitgenössischen Kritiken, die aufschlussreiche Informationen über die Rezeptionsgeschichte Mayers Arbeiten liefern.

Ebenfalls 2003 erschienen eine kritische Auseinandersetzung mit den „Standardwerken“ Eisners und Kracauers, Thomas Koebners „Diesseits der dämonischen Leinwand“, sowie Luciano Berriatúas Dokumentarfilm über die Dreh- und die

¹³ vgl. Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ Berlin. 2003. S. 8

¹⁴ vgl. Vahabzadeh, Susan; Göttler, Fritz: *Inspiration, die alle Zeit überdauert*. In: „Süddeutsche Zeitung. (Nr. 34. Samstag/ Sonntag)“. 09./ 10.02. 2013.

Restaurierungsarbeiten an *Der letzte Mann*. Diese Dokumentation wurde im Auftrag der Friedrich- Wilhelm- Murnau- Stiftung erstellt. Neben den genannten Werken und Dokumentarfilmen gibt es mittlerweile eine große Anzahl an umfangreicher Fachliteratur, die sich mit den Filmen und Genres der Weimarer Republik beschäftigen. Trotz dieser intensiven Auseinandersetzung bleiben einige Fragen zu der Entstehungsgeschichte von *Der letzte Mann* im Unklaren. Bis heute ist nicht ganz geklärt, wer das angefügte Happy- End initiierte und wer bzw. was Carl Mayer zu der Geschichte inspirierte. Auch bezüglich der technischen Umsetzung der „entfesselten Kamera“ gibt es unterschiedliche Angaben. Zudem ist nicht ganz geklärt, warum es zu dem Bruch zwischen Lupu Pick und Carl Mayer- und wie Murnau zur Regie zu *Der letzte Mann* kam.

2. ZUR DEFINITION DES DEUTSCHEN KAMMERSPIELFILMS

2.1. DAS KAMMERSPIEL

Ehe die Eigenschaften des deutschen Kammerspielfilms (z. T. auch „Triebfilm“¹⁵ genannt) Erläuterung finden, muss zunächst das „geistige Vorbild“ näher untersucht werden. Der Schwerpunkt liegt hier weniger auf der genauen Erörterung des Ursprungs des Begriffs Kammerspiel als literarischer Gattung, sowie der Frage nach dem eigentlichen Wortschöpfer dieses Terminus¹⁶, oder der Entstehungsgeschichte des intimen Theaters in Europa; vielmehr steht hier jene Auslegung des Kammerspiels im Vordergrund, die in der Folge für die Entwicklung dessen filmischen Pendant in der Zeit der Weimarer Republik ausschlaggebend war.¹⁶

Eine wesentliche Rolle in diesem Prozess spielte in Deutschland Max Reinhardts Theaterarbeit, in diesem speziellen Fall seine intensive Auseinandersetzung mit den Werken August Strindbergs und Henrik Ibsens Ende des 19. Jahrhunderts. Frieda Grafe hält fest, dass Max Reinhardts Auslegung des Kammerspiels in gewisser Weise

¹⁵ Vor allem Siegfried Kracauer verwendet den Begriff „Triebfilm“ in seinem Werk „Von Caligari zu Hitler.“

¹⁶ Eckhardt Pilick vermerkt in seiner Dissertation „Strindbergs Kammerspiele- Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Theaters.“ Köln. 1969. S.5-6: „Das Wort „Kammerspiel“ ist an sich schon im 15. Jahrhundert im Niederländischen gebräuchlich. „Kamerspel“ war gleichbedeutend mit Schauspiel, und „Kamerspeler“ war dementsprechend Schauspieler. [...] Denn erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nannte man kleine Theatergebäude so und dann auch dramatische Werke, die man für Aufführungen darin wegen ihres intimen und gedämpften Charakters für besonders geeignet glaubte.“

„kinogeprägt“ war. „Er [Reinhardt] entwickelte sie [es] als eine Art Nahaufnahme für ein kleines Publikum, um die Vermittlung von Gesten und Regungen, von Motivationen vor der Sprache möglich zu machen. Die empathische Schauspielerei des stummen Films hat ihre Erklärung nicht nur im Mangel an Sprache.“¹⁷ Reinhardt ließ Anfang des 20. Jahrhunderts, kurz nachdem er die Leitung des „Deutschen Theaters“ in Berlin übernommen hatte, einen kleineren eigens für die Umsetzung des Kammerspiels erdachten, technisch, wie architektonisch ausgefeilten Bau an das Hauptgebäude anfügen, ausgestattet mit einer für die damalige Zeit ausgesprochen modernen Form von Zuschauerraum und Bühne, um das gewünschte intimere Theatererlebnis zu vermitteln. Die Stücke, die in diesen „Kammerspielen“, die im November 1906 mit Henrik Ibsens *Gespenster* Eröffnung feierten, gespielt wurden, befassten sich mit „inneren“, zwischenmenschlichen psychologischen Vorgängen, die sich vor allem in der Spielweise der Akteure widerspiegelten. Standen an den großen Bühnen dieser Zeit bis dato eher Pathos und expressive Gestik im Vordergrund - eine große Bühne, gepaart mit einem ebenso dimensionierten Zuschauerraum forderte damals wie heute große Gesten und eine den Gegebenheiten angepasste Lautstärke, um bis in die hintersten Reihen hin verständlich zu bleiben - verlangte das Kammerspiel Gegenteiliges: feinste sprachliche und gestische Nuancen, um die seelischen Befindlichkeiten, „Triebe“ und Obsessionen herauszuarbeiten.¹⁸ Roland Dreßler fasst die inhaltlichen Schwerpunkte der Dramen des Kammerspiels wie folgt zusammen: „Sie [die Dramen des Kammerspiels] enthüllen häufig hinter der Fassade gutbürgerlicher Ordnung die seelische Not und die Lebenslüge der Figuren.“¹⁹

Marianne Streisand hält fest, dass der Zuschauerraum von Reinhardts Kammerspielen 346 Plätze fasste und dem Publikum einen beinahe barrierefreien Zugang zur Bühne ermöglichte.²⁰ Eine zeitgenössische Beschreibung dieses Theatererlebnisses lieferte der Dramatiker und Kritiker Julius Bab, der 1908 in „Kritik der Bühne“ schreibt:

„Ein schmaler, sacht ansteigender, länglich rechteckiger Saal- holzgetäfelte Wände, teppichgedeckter Boden [...], schlanke, weiße Kandelaber an den sonst schmucklosen Wänden. In den Kerzen verlischt allmählich das elektrische Licht- und ohne Zeichen rauscht der Vorhang auseinander und öffnet den Blick auf die Szene, die kaum erhöht, in der kleinen Breite des Saals, und wenig tief, nur wie der letzte Abschnitt dieses vornehmen Raumes wirkt. [...] Von

¹⁷ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin. Lang. Lubitsch. Murnau.“ Berlin. 2003. S. 92

¹⁸ vgl. Dreßler, Roland: *Kammerspiel*. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerald [Hg.]: „Theaterlexikon 1.“ Reinbek bei Hamburg. 2001. S. 517- 518

¹⁹ ebd. S. 518

²⁰ Eckhart Pilick gibt das „ideale Fassungsvermögen“ einer Kleinbühne mit ca. 150- 200 Personen an. vgl. Pilick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele.“ S. 16

der Bühne kam Ton und Bild vielfach fein, vorsichtig und leise getönt, in dem schmalen, wohlverkleideten Raum ging keine Nuance verloren, und die Zuschauer, die in ihren ganz großen Sesseln fast einsam, fast jeder für sich saßen, konnten all ihre Nerven zur Einfühlung in dieses fremde Leben stimmen.“²¹

Zusammenfassend hält Bab fest, dass Reinhardts „Kammerspiele“ so gut wie alle gewichtigen Anforderungen, die Strindberg 1888 in seinem Vorwort zu *Fräulein Julie* an ein neues intimes Theater stellte, erfüllten:

„Die „Kammerspiele“ waren das abgeschlossene kleine Zimmertheater, bei dem alle Voraussetzungen für eine größtmögliche Konzentration der Zuschauer und die Fokussierung ihrer Wahrnehmung auf die Bühnendarstellung sowie für eine weitgehende Disziplinierung des Publikums gegeben waren. Zugleich suggerierte eine raffiniert inszenierte, scheinbare „Schlichtheit“ von Gestaltung und Design bei gleichzeitiger vornehmer Eleganz des [...] gestalteten Raumes und insbesondere auch die Kleiderordnung für die Besucher, daß das Theater „wieder eine Stätte der Unterhaltung für Gebildete“ geworden war, wie Strindberg es einst gefordert hatte.“²²

Diese fortschrittliche Raumkonstruktion bot nicht nur eine intime Theater- Erfahrung, sie stellte, so Bab, auch Anforderungen an sein Publikum. Ein zentrales Anliegen war, jegliche Ablenkungsmöglichkeiten aus dem Publikumsbereich zu verbannen. Während der Vorstellungen gab es z.B. kein Licht im Zuschauerraum; hinzu kamen Vorgaben, an die sich das Publikum im Idealfall zu halten hatte. So war während der Vorstellung Essen, Trinken, Rauchen und vor allem Gespräche mit Sitznachbarn ausdrücklich verboten. Für zeitgenössische Theaterbesucher stellten diese Verbote zwar kein Novum dar, doch schien man sich in der Regel nicht daran zu halten. Heute kaum mehr vorstellbar, war es noch kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert z.B. nicht unüblich als Zuschauer „ins Spiel einzugreifen“.

„[...] Bei der Rede vom Theater der „Moderne“ wie auch bei Drameninterpretationen wird für gewöhnlich vom Verhalten des heutigen, im wesentlichen „stillgestellten“ Zuschauers ausgegangen, bei dem jene Disziplinierungsstrategien, die im Projekt des „intimen“ Theaters ihren Höhepunkt erreichten, bereits erfolgreich internalisiert sind. Tatsächlich aber war die Lust an der Geselligkeit auf beiden Seiten- der der Akteure wie der Zuschauer- die Lust am Mitmachen und Selbermachen noch längst nicht gedämpft. Die neue Gefühlskultur der „Innerlichkeit“ im Theater, zu der das Stillsitzen, das absolut gespannte Schweigen, das ausschließliche Zuschauen und Zuhören gehörte, mußte gegenüber dem Publikum um 1890 erst noch vollständig durchgesetzt werden.“²³

²¹ vgl. Bab, Julius: „Kritik der Bühne.“ Berlin. 1908. S. 138. zit. n. Pilick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele“. S. 28

²² Streisand, Marianne: „Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900.“ München. 2001. (Berlin. Humboldt- Univ.; Habil. 2000.) S. 303

²³ ebd. S. 161- 162

Wie in einem späteren Kapitel dieser Arbeit noch näher erläutert, bezieht sich dieser Aspekt in gewisser Weise auch auf das filmische Kammerspiel, das ebenso wie dessen Pendant am Theater speziell die Schicht des Bildungsbürgertums anzusprechen versuchte. Gerade was den Film *Der letzte Mann* anlangt, wurde darauf abgezielt, auch den Ansprüchen eines elitären Publikums entgegenzukommen.

Max Reinhardts Einfluss auf das deutsche Filmschaffen jener Zeit beschränkte sich laut Überlieferung nicht nur auf das Genre des Kammerspielfilms. Lotte H. Eisner betont, dass viele Größen der Stummfilmzeit unter seiner Regie spielten, oder an einem seiner Häuser inszenierten und verweist in „Die dämonische Leinwand“ immer wieder auf die Vorbildfunktion Reinhardts auf das frühe deutsche Kino. Reinhardts Stil, sein Theater- und allgemein künstlerisches Verständnis schien Kunstschaffende dieser Tage maßgeblich geprägt zu haben. Zudem war Reinhardt selbst dem Medium Film nicht abgeneigt und fungierte als Produzent und soweit überliefert, schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Filmregisseur. Als frühe Regiearbeiten werden zumeist *Sumurûn*²⁴ von 1910, oder der Streifen *Die Insel der Seligen* aus dem Jahr 1913, bei dem er angeblich mit Kameramann Karl Freund zusammenarbeiten soll, angeführt.²⁵ Die Liste Reinhardts Mitarbeiter, Schüler und Wegbegleiter liest sich wie das „Who ist Who“ der deutschen Stummfilmbranche: F.W. Murnau, Emil Jannings, Paul Wegener, Werner Krauß oder Ernst Lubitsch, um nur ein paar namhafte Beispiele zu nennen. Inwieweit Reinhardt deren filmische Karriere nun tatsächlich beeinflusst hat, ist für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit allerdings nicht von Relevanz. Dennoch scheint es, als hätte sich Reinhardts Anspruch des „Gesamtkunstwerks“, gemeint ist hier das produktive Zusammenwirken und Ineinanderfließen verschiedener Künste, auf Murnaus Regiearbeit inspirierend ausgewirkt.

²⁴ vgl. Kügelgen, Henning von : *SUMURUN auf der Leinwand*. In : Berthold, Margot [Hrsg.]: „Max Reinhardts Theater im Film. Materialien.“ München. 1984. S. 13- 19;
Oder vgl. http://www.filmportal.de/film/sumurun_2bf09511d0ec46818e2b960b413f290e (26.08.2013): Der Film wurde von der Deutschen Bioscop GmbH (Berlin) produziert und am 04.06.1910 uraufgeführt. Ernst Lubitsch führte 1920 bei dem gleichnamigen Film *Sumurun* Regie und orientierte sich - soweit die Überlieferung - an Reinhardts Vorbild von 1910 (obwohl bezüglich der Vorlage meist eine Bühnenfassung von *Sumurûn* aus dem Jahr 1910 angegeben wird.

²⁵ vgl. Ströhl, Andreas: *Für Max Reinhardt an der Kamera*. In: Berthold, Margot: [Hrsg.] „Max Reinhardts Theater im Film. Materialien.“ S. 89: „Für „Die Insel der Seligen“ zeichnet sich einigermaßen glaubhaft Friedrich Weinmann (1886- 1929) als Kameramann ab. Nur bei Gottfried Reinhardt und in der Neuen Zürcher Zeitung vom 15.9.1973 wird Karl Freund die Kameraarbeit zugeschrieben.“

2.1.1. EXKURS: STRINDBERGS VORWORT ZU *FRÄULEIN JULIE*

Da zuvor bei Julius Bab erwähnt, soll hier kurz Strindbergs Auslegung des „intimen Theaters“, das er im Vorwort zu *Fräulein Julie* festhielt, Erwähnung finden. Strindberg bezieht sich gleich zu Beginn seiner Ausführungen, die er 1888 in Kopenhagen verfasste, auf die vorherrschende „Theaterkrise“ Ende des 19. Jahrhunderts in Europa, die es seines Erachtens nach erforderlich machte, die vorherrschende Form des Dramas zu modernisieren: „In dem vorliegenden Drama [*Fräulein Julie*] habe ich nicht versucht etwas Neues zu machen - denn das kann man nicht - sondern nur die Form nach den Forderungen zu modernisieren die, nach meiner Meinung die neuen Menschen der Zeit an diese Kunst stellen werden.“²⁶ Bezüglich der Wesensmerkmale seiner Kammerspiel-Figuren betont Strindberg den Versuch, diese möglichst „charakterlos“ zu beschreiben:

„Das Wort Charakter hat im Laufe der Zeit mehrfache Bedeutung bekommen. Es bedeutete wohl ursprünglich den dominierenden Grundzug im Seelenkomplex und wurde mit Temperament verwechselt. Dann wurde es der Ausdruck der Mittelklasse für den Automaten; ein Individuum, das ein für allemal bei seinem Naturell stehen geblieben ist oder sich einer gewissen Rolle im Leben angepaßt, mit einem Wort gesagt, zu wachsen aufgehört hat, wurde Charakter genannt; und der in Entwicklung Befindliche, [...] hieß charakterlos. [...] Meine Seelen (Charaktere) sind Konglomerate vergangener Kulturgrade und noch währender Brocken aus Büchern und Zeitungen, Stücke von Menschen, abgerissene Fetzen von Lumpen gewordenen Feiertagskleidern, ganz wie die Seele zusammengeflickt ist.“²⁷

Strindberg beschränkte sich zudem auf wenige Hauptfiguren, da die Handlung mit ihren zwischenmenschlichen Facetten „reich genug“ war und keiner zusätzlichen Staffage bedurfte; die wenigen Nebenfiguren - im Fall von *Fräulein Julie* die Köchin Christine - waren nur skizziert und stellten „Alltagsmenschen“ dar (Lotte H. Eisner bezeichnet die Nebenfiguren im Kammerspielfilm als „Schablonenwesen“²⁸ - z.B. die tratschenden Hausfrauen der Mietskaserne in *Der letzte Mann*). Um den Fluss der Handlung und die Illusion nicht zu stören, verzichtete Strindberg auf eine Akteinteilung. Ähnliches dürfte Carl Mayer mit dem Weglassen von Zwischentiteln im Kammerspielfilm versucht haben. Bezüglich Schauspiel hält Strindberg fest, dass „[...] entscheidende Szenen nicht am Souffleurkasten gegeben werden, wie Duette, in der Absicht, Applaus hervorzurufen, sondern ich möchte sie an der Stelle, welche die Situation ergibt, ausgeführt haben. Also keine Revolutionen, sondern nur kleine Modifikationen, denn

²⁶ Strindberg, August: *Fräulein Julie. Abhandlungen*. In: Schering, Emil [Übers.]: „Strindbergs Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Elf Einakter.“ München. 1918. S. 308

²⁷ ebd. S. 312

²⁸ vgl. Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand.“ S. 207- 208

man kann die Bühne nicht zu einem Zimmer machen, dem die vierte Wand fehlt, wo also ein Teil der Möbel dem Zuschauer den Rücken kehren; das würde wohl vorläufig noch störend wirken.“²⁹

Die Ausführungen das Bühnenbild betreffend, lesen sich wie ein Appell an die Phantasie der Zuschauer:

„Was nun die Dekoration angeht, so habe ich der impressionistischen Malerei das Unsymmetrische, das Abgeschnittene entlehnt und glaube damit im Hervorbringen der Illusion etwas gewonnen zu haben; denn dadurch, daß man nicht das ganze Zimmer und das ganze Möblement sieht, wird einem die Gelegenheit gegeben, es zu ahnen; will sagen, die Phantasie wird in Bewegung gesetzt und vervollständigt.“³⁰

Strindberg betont zudem die Wichtigkeit des Blickes, das Weglassen der Rampe sowie den Schwerpunkt auf das Seitenlicht:

„Eine andere vielleicht nicht unnötige Neuheit wäre die Fortnehmung der Rampe. Diese Beleuchtung von unten soll die Aufgabe haben, die Schauspieler fetter im Gesicht zu machen; aber ich möchte fragen: Warum sollen alle Schauspieler fett im Gesicht sein? [...] Sollte nicht genügend starkes Seitenlicht (mit Reflektoren und dergl.) dem Schauspieler dieses neue Hilfsmittel schenken: die Mimik durch das größte Vermögen des Gesichts zu unterstützen: das Augenspiel?“³¹

Abschließend fordert Strindberg generell eine moderne Form des Bühnenbilds und äußerte zudem seine Ansprüche an ein modernes Publikum:

„Könnten wir denn das sichtbare Orchester mit seinem störenden Lampenlicht und den gegen das Publikum gewandten Gesichtern abschaffen; erhöhten wir das Parkett so, daß das Auge des Zuschauers höher trifft, als auf die Kniekehle des Schauspielers; entfernten wir die Proszeniumslogen mit ihren grinsenden Dinierern und Soupierern; könnten wir während des Spiels den Zuschauerraum völlig verdunkeln, sowie zuerst und zuletzt eine kleine Bühne und einen kleinen Zuschauerraum schaffen, so würde vielleicht eine neue Dramatik aufkommen und ein Theater wenigstens wieder eine Anstalt für das Vergnügen der Gebildeten werden.“³²

2.1.2. EXKURS: DAS „INTIME THEATER“ IN MÜNCHEN

Reinhardts „Kammerspiele“ waren nicht das erste Theater in Deutschland, das sich mit Stücken dieser Art und deren Umsetzung auseinandersetzte. Der bekannteste Vorläufer auf diesem Gebiet war das „Intime Theater“ in München, das, initiiert durch den Schriftsteller Max Halbe, am 29. April 1895 ins Leben gerufen wurde.³³ Obgleich

²⁹ Strindberg, August: *Fräulein Julie. Abhandlungen*. S. 321

³⁰ ebd. S. 319

³¹ ebd. S. 320

³² ebd. S. 321- 322

³³ Streisand, Marianne: „Intimität.“ S. 272

dieses Projekt nur von kurzem Bestand war - bereits im Mai 1895 fand mit der Uraufführung Georg Büchners *Leonce und Lena*, die letzte Vorstellung dieser Institution statt -³⁴ liefern die Berichte darüber aufschlussreiche Informationen bezüglich der Auslegung und des angestrebten Zielpublikums dieser Theaterströmung. Bei Marianne Streisand lässt sich diesbezüglich folgender Vermerk finden:

„Es handelte sich nicht um einen Theaterneubau mit neuen technischen Gegebenheiten und einem spezifisch geschulten, professionellen Schauspielensemble, sondern im Grunde um eine private Liebhaberaufführung unter Gästen. Erst ihre mediale Verwertung machte diese Gründung zu einem „Hauptereignis“ im Münchner Theaterleben. [...] Das erste „Intime Theater“ wurde in einer Privatwohnung eröffnet; „intim“ meinte hier auch „privat“. Proben und Premiere fanden in dem eleganten Salon der ungarischen Dichterin Juliane Déry [...] statt. Zur Premiere waren ca. 40 Künstler und Intellektuelle geladen- von Max Halbe als die sogenannte „geistige Elite von München“ bezeichnet. Man war- schrieb damals Wilhelm Hegeler- „ein intimer Kreis“. Vor Freunden und Freunden der Kunst, also vor einem intimen Publikum, wollte man spielen. Intim sollte die Kunst sein, die man bot. Gewählt wurde als erstes Stück der neugegründeten Institution Strindbergs Tragikomödie „Gläubiger“, gespielt von engagierten Laien des Gründungsausschusses und der Wohnungsinhaberin. [...]“³⁵

2.1.3. ZUSAMMENFASSUNG DER HAUPTMERKMALE

Die Eigenschaften des Kammerspiels, die die Charakteristik des Kammerspielfilms beeinflussten, könnte man wie folgt zusammenfassen:

- Eine verfeinerte Art der Darstellung (kleine Gesten mit großer Wirkung, sowie die „Gewichtigkeit des Blickes“)³⁶.
- Die Nähe und Intimität zwischen Spiel und Rezipient (im Film zeigt sich dies, durch die beim Kammerspielfilm bevorzugte Einstellung der Nahaufnahme).
- Eine vereinfachte Ausstattung (keine überflüssigen Extras, die unnötig vom eigentlichen Geschehen ablenken). Die Teile, die bleiben, haben zumeist auch eine bestimmte Bedeutung (vgl. „Metaphysik des Dekors“; ein Aspekt, der im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit noch näher beleuchtet wird).
- Die Inhalte und Schwerpunkte der Dramen, die sich auf das „Innenleben“, die Psychologie der Figuren konzentrieren (natürlich spielt hier auch der Einfluss

³⁴ ebd. S. 288

³⁵ ebd. S. 273

³⁶ vgl. Pillick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele.“ S. 33- 34: „Die[se] Vorrangstellung des Blickes vor aller schauspielerischen Gestik signalisiert den Prozess der Verinnerlichung im neuromantischen Drama. Im stummen Spiel werden die Augen zu Ausdrucksmitteln psychischer Vorgänge, die durch das Medium der Sprache bislang nur unvollkommen kommunizierbar waren.“

Freuds Theorien bezüglich der „Triebe und Tribschicksale“, die Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurden eine nicht unwesentliche Rolle).

Eckhart Pilick führt noch einen weiteren Aspekt des Kammerspiels an:

„Da sich das Kammerspiel um die privaten Seelenregungen des Einzelnen im Alltag dreht, sind es gerade die der Öffentlichkeit verborgenen intimen Vorgänge aus dem häuslichen Bereich, die darstellen zu können geistesgeschichtliche Voraussetzung des Kammerspiels ist. Auch wenn es sich nicht immer im Inneren eines Hauses abspielen muß, setzt das Kammerspiel die Möglichkeit dazu als Vorbedingung für seine Entstehung voraus.“³⁷

Dieser Gesichtspunkt findet sich vor allem bei Lupu Picks Kammerspielfilmen *Scherben* und *Sylvester* wieder (besonders bei *Scherben*, dessen Handlung fast ausschließlich in den Privatgemächern des Hauses eines Bahnwärters spielt) in denen er sich weitgehend an den Anspruch der Einheit von Zeit und Ort zu halten versuchte.

Ausgehend von den eben erläuterten Vorgaben, entwickelten vor allem der Drehbuchautor Mayer und die Regisseure Pick, Jessner und Murnau einen eigenen „Code“ zur filmischen Umsetzung dieses Genres.

2.2. DER KAMMERSPIELFILM

Die Filmkritikerin und Autorin Frieda Grafe hebt die Vorzüge des Mediums Film für die Umsetzung des Kammerspiels wie folgt hervor und bezieht sich an dieser Stelle auf Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“:

„Reinhardts Kammerspiel brauchte die Intimität, in der Mimik und Gestik die Sprache erweitern unterstützten. Aber Nähe war kein Problem fürs Kino. Mayers Kammerspiel zielt auf Bereiche vor der Sprache und vor der szenischen Abbildbarkeit. Es ist dieselbe vierte Dimension, die sowohl Eisenstein als auch für Dreyer die eigentliche Domäne des Kinos war. Es ist nicht nur das Optisch- Unbewusste, das durch die Kamera wahrnehmbar gemacht wird. Eine andere Natur spricht zur Kamera als ein Auge (Benjamin).“³⁸

Einen übersichtlichen Einstieg in die Materie bietet „Reclams Filmlexikon“. Ursula Vossen, Autorin des Artikels über den Kammerspielfilm, orientiert sich in ihrer Definition an folgenden Werken und Autoren, die im Anschluss noch nähere Erläuterung finden (diese Werke werden vor allem in der heutigen Fachliteratur vielerorts zitiert und wie Standardwerke angeführt): Anton Kaes` Kapitel über den

³⁷ Pilick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele.“ S. 17

³⁸ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 101; vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.“ Frankfurt am Main. 1977. S. 34- 36

Kammerspielfilm in der „Geschichte des deutschen Films“, herausgegeben von Kaes, Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler, sowie die Exilschriften Siegfried Kracauers („Von Caligari zu Hitler“) und Lotte H. Eisners („Die dämonische Leinwand“). Vossen fasst die wichtigsten Eigenschaften des Kammerspielfilms wie folgt zusammen: Der Kammerspielfilm gilt neben der Strömung der expressionistischen Filme als bekanntestes Stummfilmgenre der frühen deutschen Filmgeschichte. Die wichtigsten Werke entstanden in den Jahren zwischen 1921 und 1925. Erwähnung finden Lupu Pick's *Scherben* und *Sylvester*, sowie Murnaus *Der letzte Mann*.

Zur Entstehung des Begriffs „Kammerspielfilm“, betont Vossen die Vorbildfunktion Max Reinhardts und hält fest, dass dieser „[...] sich von der von Max Reinhardt geprägten Bezeichnung „Kammerspiele“ für einen im Vergleich zum großen Schauspielhaus kleinern Theaterbau, in dem Dramen von intimerem und psychologisch akzentuiertem Charakter, z.B. von Henrik Ibsen, gespielt wurden [ableitet]; diese Bezeichnung wurde auch zum literaturwissenschaftlichen Gattungsbegriff, beispielsweise für die Dramen August Strindbergs.“³⁹ Im Zentrum des Interesses stehen die Gefühle und Leidenschaften der (in der Regel) namenlosen Figuren, die zumeist dem Kleinbürgertum, bzw. der unteren Mittelschicht angehören. Oft wird auch der Kontrast zwischen Arm und Reich thematisiert. Vossen hält fest, dass der Kammerspielfilm nicht dem Expressionismus zuzuordnen ist und bezeichnet ihn als „psychologischen Film realistisch- naturalistischer Ausprägung“.⁴⁰ Sie verweist diesbezüglich aber auch auf Jerzy Toeplitz, der den Kammerspielfilm dem Expressionismus zuschreibt. Bezüglich Spielweise und Stil wird festgehalten, dass ein naturalistischer Ausdruck in Gestik und Mimik erwünscht war und das Genre somit als „frühe Form des Schauspielerfilms“ bezeichnet werden kann.⁴¹ Die bevorzugten Kameraeinstellungen waren Nah und Halbnah und die Kamera selbst - vor allem im Vergleich zu anderen deutschen Stummfilmgenres - „extrem beweglich“ (speziell erwähnt wird Karl Freund's „entfesselte Kamera“ in *Der letzte Mann*).

Eine weitere wesentliche Eigenschaft stellte das Reduzieren bzw. der Verzicht auf die damals gängigen Zwischentitel dar: „Der jeweils einzige Zwischentitel in *Der letzte Mann* und *Scherben* dient nicht, wie sonst üblich, der Informationsvermittlung, sondern

³⁹ Vossen, Ursula: *Kammerspielfilm*. S. 285

⁴⁰ vgl. ebd. S. 285

⁴¹ vgl. ebd. S. 286

der Gestaltung eines dramatischen Höhepunktes [...].“⁴² Die Entwicklung des Kammerspielfilms ist eng mit dem Namen des Drehbuchautors Carl Mayer verknüpft; schließlich entstammen die bekanntesten Filme dieses Genres seiner Feder. Bemerkenswert war sein ausgesprochen „filmischer“ Schreibstil, der sich dadurch auszeichnete, bereits im Vorfeld Einstellungswechsel und Anweisungen für Licht und Kamera einzubinden. Aber auch inhaltlich beschäftigte Mayer die Frage nach idealen, filmischen Umsetzungsmöglichkeiten, beispielsweise für die Verbildlichung innerer Vorgänge und Seelenzustände der Figuren: „In F.W. Murnaus *Der letzte Mann* (1924) oder in Lupu Pickers *Scherben* (1921) versinnbildlichen die Drehtür des Luxushotels und das zerbrochene Glas den Niedergang der kleinen Welt der Hauptfiguren.“⁴³

Bezüglich der Bedeutung des Kammerspielfilms in der heutigen Zeit hält Vossen fest, „[...] dass er ein erster Versuch war, psychologische Befindlichkeiten mit genuin filmischen Mitteln darzustellen, es ihm aber gleichzeitig durch die Betonung der Schauspielkunst und der Inszenierung gelang, das noch junge Medium Film in die Nähe zum Theater zu rücken und es auf diese Weise nachhaltig aufzuwerten.“⁴⁴

Eine umfangreiche Definition des Kammerspielfilms findet sich in dem bereits erwähnten Werk „Geschichte des deutschen Films“. Diese historische Aufarbeitung beinhaltet zudem einen Überblick über das Filmschaffen in der Weimarer Republik. Anton Kaes führt hier gleich zu Beginn seines Unterkapitels über den Kammerspielfilm Leopold Jessners *Hintertreppe* an und zitiert den deutschen Schriftsteller und Filmkritiker Hans Siemsen, der sich enttäuscht über die filmische Umsetzung des Kammerspiels zeigte und vor allem bemängelte, dass dieser Film nicht mehr als „abgefilmtes Theater“ bot. Vielleicht hielt sich Jessner, der vorrangig als Theaterregisseur tätig war, für Siemens` Geschmack zu sehr an die Vorgaben Reinhardts Kammerspiel, in diesem Fall unter anderem den Versuch, sich an die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung zu halten: „Dem beneidenswerten Kurbelkasten steht die ganze Welt offen - und er verkriecht sich in ein Atelier mit drei oder vier künstlich aufgebauten Zimmern? Verinnerlichung des Films. Seelendrama. Psychomimik.“⁴⁵ Speziell den Schauspielstil betreffend, verweist Kaes auf die Wichtigkeit des Einflusses Reinhardts auf den Stummfilm; zudem bescherte die Annäherung ans Theater dem Film einen nicht unwesentlichen „Statuszuwachs“: „Wie

⁴² ebd. S. 286

⁴³ ebd. S. 286

⁴⁴ ebd. S. 287

⁴⁵ Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm.* S. 54

es Reinhardt vor dem Horizont des auf Mimik angewiesenen Stummfilms um die oft nur winzige, aber prägnante Geste und das bedeutungsschwangere Schweigen ging, so wirkte die Verfeinerung der theatralischen Ausdrucksmittel zurück auf das filmische Kammerspiel.⁴⁶ Die „innere Befindlichkeit“ der Figuren wurde nicht nur durch eine differenzierte Spielweise evoziert, sondern auch durch die Bauten, die Raumgestaltung und die bewegte Kamera verbildlicht.

Kaes führt *Scherben* als einen weiteren wichtigen Kammerspielfilm an. Regie führte Lupu Pick, der schon zuvor mit Carl Mayer gearbeitet hatte. Den Film betreffend hält Kaes folgende Schlagworte fest: Nähe zum Naturalismus (bewusst gegen den damals gefragten Stil des Expressionismus gerichtet), Psychologie des Alltags und Milieu des Kleinbürgertums. Laut Kaes war *Scherben* der erste Teil einer geplanten Kammerspielfilm-Trilogie von Mayer und Pick. Als zweiter Film dieser Serie wird hier *Sylvester* genannt, ein Melodram, das 1924 Premiere feierte

Im selben Jahr kam auch das dritte Filmprojekt *Der letzte Mann*, der bekannteste Kammerspielfilm dieser Zeit, in die Kinos. Regie führte auf Grund von „Meinungsverschiedenheiten zwischen Mayer und Pick“⁴⁷ (um welche Art von Diskrepanz es sich hier handelte wird bei Kaes nicht weiter erwähnt) allerdings Friedrich Wilhelm Murnau. Bezüglich Kamera hält Kaes fest, dass sich *Der letzte Mann* von anderen Kammerspielfilmen seiner Zeit durch Karl Freunds „entfesselte Kamera“ und Murnaus „multiperspektivischen“ Blick qualitativ abhob. Im Hinblick auf das angefügte Happy-End äußert sich Kaes folgendermaßen: Das Happy-End kann mitunter als „[...] ironischer Kommentar auf den amerikanischen Dawesplan, der 1924 die deutsche Hyperinflation wie durch ein Wunder beendete“⁴⁸ gedeutet werden.

2.2.1. SIEGFRIED KRACAUER UND DER TRIEBFILM

Siegfried Kracauers Auslegung des Kammerspielfilms (Kracauer verwendet hierfür das Synonym „Triebfilm“) wird im Kapitel „Stummes Chaos“ seines - aus filmwissenschaftlicher Sicht - nicht unumstrittenen Werkes „Von Caligari zu Hitler“ angeführt: „Die dritte Gruppe von Filmen im Geiste von CALIGARI [neben „Tyrannen-Filmen“ und Streifen, die sich mit der Thematik des „Schicksals“ auseinandersetzen]

⁴⁶ ebd. S. 54- 55

⁴⁷ vgl. ebd. S. 56

⁴⁸ vgl. ebd. S. 57

thematisiert die Flut liederliche Gelüste und Triebe in einer chaotischen Welt. Man könnte sie, im Unterschied zu den Tyrannenfilmen, Triebfilme nennen.“⁴⁹ Der Soziologe, Filmkritiker und -Theoretiker Kracauer betont die Wichtigkeit Carl Mayers Drehbücher und der außergewöhnlichen filmischen Denk- und Schreibweise, die Mayers Arbeiten auszeichneten und hebt, neben *Der letzte Mann*, den er als Höhepunkt dieses Genres bezeichnet, noch *Hintertreppe* und *Scherben* hervor. Die Handlung spielt in sozial niederen Schichten, die Kracauer als „[...] bedeutungsloses Überbleibsel einer zerfallenen Gesellschaft“ beschreibt.

„Die untere Mittelschicht erscheint in Mayers Filmen als Nährboden der dumpfen und bedrückten Geschöpfe, die ähnlich wie Büchners Figur des Woyzeck nicht imstande sind, ihre Triebe zu sublimieren. Und genau in dieser Zwangslage befand sich die deutsche Kleinbourgeoisie während jener Jahre. Natürlich ist in einer Zeit der Anarchie die Vorherrschaft des Trieblebens nicht auf eine einzige Bevölkerungsschicht begrenzt. Dennoch tritt das Triebleben nirgends so auffällig und aggressiv zutage wie in der unteren Mittelschicht, wo Raffgier und Neid durch tiefsitzende soziale Ressentiments und anerzogene moralische Regungen entsprechend verstärkt werden, die längst jeden Sinn verloren haben.“⁵⁰

Von zeitgenössischen deutschen Kritikern gelobt, fanden die ersten Kammerspielfilme der Weimarer Republik bei den ausländischen Kollegen offenbar weniger Anklang. Kracauer erwähnt diesbezüglich, dass die ausländische Presse die in ihren Augen karge Ausstattung und den reduzierten Stil als „künstlich und armselig“⁵¹ abtat. Laut Kracauer rief Carl Mayer 1921 den Triebfilm mit den Drehbüchern zu *Scherben* und *Hintertreppe* ins Leben. Als Übergangsfilm nennt Kracauer *Genuine* aus dem Jahr 1920, der aber vor allem in Bezug auf Dekor, noch stark expressionistische Züge trug; dennoch war laut Kracauer *Genuine* inhaltlich anzumerken, dass sich Mayers Interesse bereits vom Tyrannen - hin zum Triebthema zu verlagern schien. Mayers Zusammenarbeit mit Lupu Pick, dem Regisseur von *Scherben* fand 1923 mit *Sylvester* eine Fortsetzung. Den Filmen gemein war unter anderem die Gegenüberstellung zweier sozial divergierender Schichten; ein Aspekt, der sich auch im dritten Teil dieser ursprünglich von Pick und Murnau geplanten Trilogie wieder finden sollte. *Der letzte Mann*, bei dem, wie schon erwähnt, Murnau den Regiezuschlag bekam. Kracauer begrüßte den angefügten Epilog und interpretierte ihn als zynischen Kommentar auf die fast typischen Happy-Ends der amerikanischen Filmindustrie. Charakteristisch für den Triebfilm, so Kracauer, ist das Fehlen von Eigennamen der Figuren; ein expressionistischer Kunstgriff Mayers, den

⁴⁹ Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 105

⁵⁰ ebd. S. 105-106

⁵¹ vgl. ebd. S. 106

Kracauer als Versuch der Abgrenzung zum aufkeimenden Realismus im deutschen Film Mitte der 20er Jahre liest. Auch das Fehlen der Zwischentitel findet Erwähnung: „Weniger der technische Fortschritt als die Thematik der Triebfilme veranlaßte die Filmemacher, sich einer rein bildlichen Erzählform zu bedienen.“⁵² Hinzu kam das Betonen und Einbeziehen der Dingwelt, das Mayers Drehbücher auszeichnete. Gegenstände, unbelebte Objekte wurden durch die Art der Darstellung aufgewertet, bekamen mitunter den Stellenwert eines Handlungsträgers. Kracauer verweist hier unter anderem auf das Beispiel der Drehtüre des Hotels, sowie der Uniform des Portiers in *Der letzte Mann*:

„Die allgegenwärtige Uniform des Portiers, wie die Tür ein *pièce de résistance*, scheint mit einer Macht belehnt, die andere Objekte scharenweise aus ihrem Versteck lockt. [...] Dieser unwiderstehliche Hang, unbelebte Dinge in die Handlung einzubeziehen, erklärt sich aus der intrinsischen Natur von Mayers triebesessenen Charakteren. Da sie unfähig sind, ihre Triebe zu sublimieren, sind sie in einem Reich zu Hause, in dem sinnlicher Kitzel und materieller Reiz regieren, einem Reich, in dem die Dinge übermächtig scheinen und mal zu Stolpersteinen oder Rettungszeichen, zu Feinden oder Freunden werden.“⁵³

Als „Krönung“ Mayers Filmdichtung bezeichnet Kracauer die Mobilisierung der Kamera, die (vor allem in Bezug auf *Der letzte Mann*) über die deutschen Grenzen hinaus Einfluss ausübte. Vor allem Hollywood zeigte sich von den technischen Innovationen beeindruckt.

Kracauer erwähnt, dass bereits in *Scherben* „Panorama- Einstellungen“ vorgenommen wurden; in diesem Fall ein zu Beginn des Films eingebauter vertikaler Kameraschwenk, der einen Blick auf das einsame, verschneite Gebiet entlang einer Bahntrasse gewährte. Für den Film *Sylvester* brachte Lupu Picks Kameramann Guido Seeber das Kamerastativ für Außenaufnahmen angeblich bereits auf einem Schienenwagen an. In *Der letzte Mann* schließlich, wurden sämtliche zuvor erprobten Möglichkeiten zusammengeführt, weiterentwickelt und ausgereift bis hin zu der so genannten „entfesselten Kamera“.

Wie zuvor schon erwähnt, gelten Kracauers Thesen als nicht unumstritten. Frieda Grafe beispielsweise äußert ihre Kritik an Siegfried Kracauers Arbeitsweise wie folgt:

„Dieses Buch [„Von Caligari zu Hitler“] steht am Anfang einer filmkritischen Schule in Deutschland, deren Programm realistisch- soziologisch ist; dem Film, der den Thesen dieses Buchs als exemplarisches Beispiel dient, hat das, mindestens unter deutschen Cinephilen, eine fragwürdige Berühmtheit eingebracht. Selbst noch Untersuchungen, die die Prämissen der Kracauerschen Schule nicht teilen, tradieren seine Vorurteile gegen den Film, die ausschließlich

⁵² ebd. S. 111

⁵³ ebd. S. 112- 113

inhaltlicher Art sind. Caligarismus nennt man im Ausland das, was in deutschen Filmen nach Caligari expressionistische Stileinflüsse erkennen lässt. Caligarismus könnte man in Verfolgung der Kracauerschen Thesen das in den Filmen vor dem Zweiten Weltkrieg nennen, was, wie Kracauer meint, die drohende Heraufkunft Hitlers präfiguriert in Gestalt machtsüchtiger Tyrannen. [...]“⁵⁴

Auch Thomas Koebner äußert sich bezüglich Kracauer im Vorwort zu „Diesseits der dämonischen Leinwand“ und hebt die Unstimmigkeiten zwischen den teils negativen zeitgenössischen Kritiken Kracauers und den Beschreibungen und Kommentaren zu den selben Filmen hervor, die er Jahre später im Exil in „From Caligari to Hitler“ festhielt. „[...] Zudem springt bei eindringlicher Lektüre von Kracauers Kommentaren ins Auge, dass er zwar vornehmlich als Soziologe die Filme rezipiert - und nicht in erster Linie nach ästhetischen Kriterien - , dass diese Rezeptionsweise aber von starken, heute nicht immer einsichtigen Vorurteilen gelenkt ist.“⁵⁵ Koebner kritisiert zudem die „detektivische“, „diagnostische“ Methodik, die Kracauer anscheinend mit einigen anderen Zeitgenossen teilte (Koebner verweist hier auf Thomas Manns Präludium zu *Doktor Faustus* aus dem Jahr 1947):

„[...] Nun kann die Suche nach Vorzeichen zu einer deterministischen Interpretation geschichtlicher Abläufe verleiten: Was sich im Film schon 1920 angeblich zwangsläufig geäußert habe, müsse unweigerlich zur „Machtübergreifung“ im Januar 1933 führen. Je mehr man Geschichte unter dem Aspekt dessen betrachtet, was sich später ereignet, desto stärker vermutlich fällt die Neigung aus, alles, was vorher geschah, nur im Blick auf die spätere historische Krise zu verstehen, gleichsam eine Prognose im Nachhinein zu stellen, die auf jeden Fall eintrifft, was später der Fall sein wird.“⁵⁶

2.2.2. LOTTE H. EISNERS „DÄMONISCHE LEINWAND“

Eisners Forschungsweise der filmgeschichtlichen Betrachtung orientiert sich an dem Vorgehen von Kunsthistorikern, um beispielsweise Stilentwicklungen einer gewissen Periode aufzuzeigen. Eisner betont die Wichtigkeit, möglichst viele Filme einer näheren Untersuchung zu unterziehen, um genauere Angaben über stilistische Ausbildungen machen zu können.⁵⁷ So stellt sie dem zehnten Kapitel der deutschen Übersetzung ihres 1952 in Paris erschienenen Werks „L'écran démoniaque“, das sie ausschließlich dem Genre Kammerspielfilm widmete, ein Zitat Lupu Picks, ein Auszug aus Picks Vorwort zum abgedruckten Drehbuch Mayers *Sylvester* voran:

⁵⁴ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 7

⁵⁵ Koebner, Thomas: „Diesseits der „Dämonischen Leinwand“.“ S. 9- 10

⁵⁶ ebd. S. 16

⁵⁷ vgl. Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 11

„Im Untertitel nennt Carl Mayer „Sylvester“ ein „Lichtspiel“. Es wird ihm nicht nur daran gelegen haben, durch diesen Untertitel auf den rein technischen Vorgang des Wechsels, der Bewegungen von Lichtern, hinzuweisen. Er wird wohl auch das Hell und Dunkel im Menschen selbst, in seiner Seele haben aufzeigen wollen. Den ewigen Wechsel von Licht und Schatten in den seelischen Beziehungen der Menschen zueinander. So wenigstens wirkte der Untertitel auf mich.“⁵⁸

Wie bereits erwähnt, verweist Lotte H. Eisner auf den maßgeblichen Einfluss Max Reinhardts, der gerade hier, im Zusammenhang mit dem Kammerspielfilm, besondere Bedeutung erlangt. Als „ersten“ Vertreter dieses Genres führt Eisner Lupu Picks Film *Scherben* aus dem Jahr 1921 an und bezeichnet diesen als „psychologischen Film“, der sich „[...] auf wenige, sich in einem Alltagsmilieu bewegend Personen beschränkt, er beruht auch meistens auf einer Einheit von Ort, Zeit und Handlung, weil dies vereinfachen soll.“⁵⁹ Eisner hält fest, dass Lupu Pick sich damit bewusst von dem damals „vorherrschenden Stils des Expressionismus“ abzugrenzen versuchte. Mit Naturalismus in Dekor und Spielweise, Außenaufnahmen in der Natur und dem konsequenten Weglassen der damals üblichen erklärenden Zwischentitel (der Film enthält nur einen Zwischentitel, der erst kurz vor Ende des Films eingeblendet wird) gelang Picks Vorhaben, sich keiner offensichtlichen expressionistischen Elemente zu bedienen. Das Fehlen von Zwischentiteln war allerdings, so Eisner, eine Erfindung Carl Mayers und sollte dem Rezipienten die Möglichkeit bieten, allein durch das Bild die psychologischen und seelischen Vorgänge der Figuren zu verstehen. *Sylvester*, die zweite Zusammenarbeit von Pick und Mayer war ebenfalls dem Realismus verpflichtet und schon das Drehbuch ein weiterer Beweis Mayers filmischer Denk- und Schreibweise.

„Bei der Lektüre erkennt man weit eher als beim Sehen des Films die Funktion der fahrenden Kamera. Das Manuskript enthält unzählige variierende Angaben, wie zum Beispiel „langsam panoramahaft zurückdrehend“, „immer mehr drehend nach links“, „langsam zurückrollend in einem Bogen nach rechts“, „wieder heranrollend“ usw.. Diese umständlichen Angaben werden hauptsächlich für die „Umwelt“ angewendet, während Carl Mayer sich für die Haupthandlung mit allgemeiner gehaltenen Angaben wie Totale und Großaufnahme begnügt. Denn wie Mayer, der Autor, in seinen technischen Vorbemerkungen schreibt, soll nur das Umwelthafte durch bestimmte, stetig gegensätzliche, wandernde Bewegungen der Kamera gesteigert werden, um dadurch das Gedankliche des „Gleichsam- eine Welt- Aufzeigens“ zum Ausdruck zu bringen. [...]“⁶⁰

Eisner schreibt weiter, dass es jedoch Murnau viel besser verstand, Mayers Anweisungen umzusetzen; vor allem der Umgang mit der geforderten beweglichen

⁵⁸ ebd. S. 179

⁵⁹ ebd. S. 181

⁶⁰ ebd. S. 186

Kamera schien Murnau „eleganter“ gelöst zu haben als Lupu Pick. Eisner wirft Pick einen übermäßigen Hang zum Symbolhaften vor und erwähnt zugleich Murnaus Souveränität in Bezug auf die bewegte Kamera.⁶¹ Bezüglich dieser künstlerischen Divergenz zwischen Carl Mayer und Lupu Pick zitiert Eisner den deutschen Autor und Kritiker Rudolf Kurtz:

„In seinem „Expressionismus und Film“ deckt Kurtz den Widerspruch zwischen zwei künstlerischen Bestrebungen auf: Pick sucht mit seinen Formulierungen „die klargefühlte expressionistische Haltung des Werkes mit psychologischen Mitteln zu erklären“. Ein expressionistischer Dichter indes, der lediglich Bewegungswerte sucht, kann mit einem wenn auch noch so stilvoll komponierenden, psychologisch eingestellten Regisseur, der ein bürgerliches Milieu seelisch vertiefen will, nicht zu einem Verstehen kommen. So ist ein Konflikt unvermeidlich gewesen, und gleich zu Beginn der Gemeinschaftsarbeit für den LETZTEN MANN erfolgte der definitive Bruch zwischen Carl Mayer und Lupu Pick.“⁶²

Eisner attestiert Mayer expressionistische Tendenzen formaler Natur; speziell in Bezug auf den Stellenwert der Dingwelt, der Objekte, aber auch der Identität der Figuren. Sie betont, dass es in den dem Expressionismus verpflichteten Filmen weniger um Personen, sondern um „Prinzipien“ ging. Carl Mayer führt die Figuren als „Gestalten“ an und versteht sie als „Vertreter ihrer Gattung“, was vielleicht als eine Art Stereotyp für einen bestimmten Menschenschlag zu lesen ist, und verzichtet in der Folge auf Eigennamen. Eisner verweist an dieser Stelle auf die Figuren aus dem Film *Sylvester*, die bloß mit „der Mann“, „seine Frau“ und „seine Mutter“ angegeben werden und betont, dass Mayer „[...] den beiden Frauen durch dieses besitzanzeigende Fürwort noch jede persönliche Existenz [abnimmt.]“⁶³ In der gesichteten englischen Fassung von *Sylvester* (*Sylvester. New Year Eve*), ist die Gattin allerdings an erster Stelle und als „The Wife“ und nicht „His Wife“ angeführt, was vielleicht ein Fehler in der Übersetzung ist?

Im elften Kapitel der „Dämonischen Leinwand“ untersucht Lotte H. Eisner speziell Murnaus Bezug zu dem Genre Kammerspielfilm.

„Wie in SYLVESTER ermöglicht auch im LETZTEN MANN das Fehlen von Zwischentiteln ein Übergleiten von einer Einstellung in die andere, die Handlung fließt nur von rein visuellen Elementen getragen weiter. Und wiederum ist hier, und sogar noch mehr als bei den Filmen von Lupu Pick, der Widerstreit zu allen expressionistischen Formulierungen zu spüren. Hat nicht Edschmid ausdrücklich die kleinbürgerliche individuelle Tragödie und jene lächerlichen

⁶¹ vgl. ebd. S. 186

⁶² ebd. S. 187; vgl. Kurtz, Rudolf: „Expressionismus und Film. Nachdruck der Ausgabe von 1926.“ Zürich. 2007. S. 116-118

⁶³ Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 188- 189

Dramen sozialen Ehrgeizes mit ihrem jämmerlichen „Leid der Attrappe, des Kleides“ - als der Uniform- verdammt?“⁶⁴

Eisner erwähnt auch, dass *Der letzte Mann* im Ausland nicht immer verstanden wurde. Der Eindruck der Uniform, die Obrigkeitshörigkeit der Deutschen war anscheinend nicht überall nachvollziehbar. Aber gerade dieser Aspekt ist Voraussetzung, um vor allem das angefügte Happy- End, das dem eigentlich verlorenen Portier (den ursprünglich angeblich Lupu Pick spielen sollte)⁶⁵ widerfährt, verstehen zu können. Neben der Figur des Portier gab es, im Gegensatz zu gängigen Kammerspielfilmen, mehrere Nebenfiguren, deren Funktion darin bestand, dem Hauptakteur zuzuspielen und die laut Eisner wie „Schablonenwesen“⁶⁶ wirkten.

Die Frage nach dem künstlerischen Stil des Films sieht Eisner wie folgt:

„Wenn Murnau gewisse Formelemente des Expressionismus für seine Traumvisionen verwertet, so geschieht das lediglich, weil er gefühlt hat, daß er Irreales auf diese Weise besser gestalten konnte. Gewiß hat auch er einen Hang zum Symbolhaften, das ja Carl Mayer besonders liebt, und so betonen beide, wo es angeht, die „metaphysische Bedeutung“ des Objektes.“⁶⁷

Die Objekte spielten bei Mayer eine gewichtige Rolle. Zum Beispiel waren die Drehtüre, der abgegangene Knopf der Uniform und die schwingenden Türflügel der Toilettenräume wesentliche und eigenständige Elemente der Geschichte und ihrer Darstellung.

Auch die Kamera bekam - besonders in Bezug auf Murnaus Regieweise - eine handlungstreibende Funktion.

„Murnau, für den Bewegung alles bedeutet, ist der einzige deutsche Regisseur, der die Bewegtheit der Montage zu meistern verstanden hat. Denn Fritz Lang und andere haben das lange Ausspielen einer Szene bevorzugt, an die eine andere sich ebenso ausführlich im langsamen Rhythmus anfügt. Pabst seinerseits sucht das Ineinandergleiten von Szenen und tut alles, um den Schnitt unmerklich zu machen.“⁶⁸

Eisner betont die Wichtigkeit der technischen Neuheiten, speziell der „entfesselten Kamera“, für den Erfolg von *Der letzte Mann* und erwähnt insbesondere die Eingangssequenz des Films, in der die Kamera durch die Hotellobby zu gleiten scheint.⁶⁹ Die bewegte Kamera ist es auch, die dem Film die nötige „Beschwingtheit“ bringt, um dem ansonsten recht langsamen Rhythmus der Handlung entgegenzuwirken.

⁶⁴ ebd. S. 207

⁶⁵ vgl. ebd. S. 207

⁶⁶ vgl. ebd. S. 208

⁶⁷ ebd. S. 208

⁶⁸ ebd. S. 210

⁶⁹ vgl. ebd. S. 210- 211

Dennoch verlangte das Genre des Kammerspielfilms auch diese „rhythmische Schwere“, um die Thematik der menschlichen Triebhaftigkeit umzusetzen. Um die Stimmung des Kammerspiels bestmöglich darzustellen, waren auch im Schauspiel Pausen und Zäsuren unerlässlich.⁷⁰ Gerade diese zeitweilige Langsamkeit, ließ den Film jedoch später schwerfällig erscheinen (Eisner bezieht sich hier vermutlich auf das Publikum der 50er Jahre).

2.2.3. KRITERIEN ZUR ÜBERPRÜFUNG DES GENRES

Ausgehend von den eben erläuterten Definitionen des Kammerspielfilms, lassen sich folgende Kriterien zur Überprüfung dieses Genres festhalten:

- Einheit von Zeit und Ort
- Eigennamen der Figuren
- Soziales Milieu
- Schauspielstil
- Dingwelt und Dekor
- Zwischentitel und handlungstreibende Schrift
- Ausgang der Geschichte

3. ÜBERBLICK ÜBER DAS DEUTSCHE FILMSCHAFFEN ANFANG DER ZWANZIGER JAHRE

3.1. FILMANGEBOT ZU BEGINN DER WEIMARER REPUBLIK

Auch wenn in der heutigen Fachliteratur vor allem die künstlerisch ambitionierten Filme und Regisseure dieser Ära hervorgehoben werden, gab es zur Zeit der Weimarer Republik ein umfangreiches Angebot an unterschiedlichsten Unterhaltungsfilmern. Das Kino schien damals wie heute generell auf massentaugliche Vergnügung ausgerichtet gewesen zu sein. Klaus Kreimeier vermerkt in seiner „Ufa- Story“, dass „[D]as politische Klima der frühen Weimarer Republik, die traumatischen Verlust- und Vergeblichkeitserfahrungen dieser ersten Jahre nach dem Krieg [...] mit[woben] an

⁷⁰ ebd. S. 214

einer Stimmung, die nach „Ablenkung“, aber gleichermaßen auch nach Bestätigung und Überhöhung verlangte.“⁷¹ Dieses Verlangen stillte laut Brownlow und Gills Dokumentarreihe über das frühe europäische Kino vor allem der größte deutsche Filmkonzern der damaligen Zeit, die Universum- Film AG, kurz Ufa. Diese brachte zahlreiche aufwendige Großproduktionen auf den Markt, darunter etwa *Die Nibelungen*⁷² von Fritz Lang, ein Film, der an den deutschen Nationalstolz appellieren sollte. Dieser Film geriet übrigens später in Verruf, als man Lang und seiner Drehbuchautorin Thea von Harbou vorwarf, hiermit den „Nazi- Stil“ beeinflusst, wenn nicht sogar geprägt zu haben.⁷³ Große Erfolge für die Ufa erzielten aber auch schon frühere Arbeiten, wie die Historienfilme von Ernst Lubitsch. So stellte etwa *Madame Dubarry* aus dem Jahr 1919 auf Grund der üppigen Ausstattung und der Heerscharen an Statisten selbst Hollywoodproduktionen jener Zeit in den Schatten. Mit diesem Film wurde auch der große Ufa- Palast am Zoo eröffnet. Das prunkvolle Kino nach amerikanischem Vorbild, stellte einen weiteren Versuch dar, ein anspruchsvolleres Publikum für das Medium Film zu begeistern (Eric Hobsbawm: „Das Zeitalter der Katastrophen [1914- 1945] war das Zeitalter der Großleinwand.“)⁷⁴. Lubitsch setzte diesen Erfolgskurs 1920 mit *Anna Boleyn* fort, bei dem Henny Porten und Emil Jannings die Hauptrollen spielten. Neben diesen frühen deutschen „Blockbustern“ hatten zahlreiche Genres wie das Melodram (nach dem Vorbild der Skandinavier, die „auf diesem Gebiet höchst erfolgreiche Serien produzierten“)⁷⁵, Komödien (auch hier muss der Regisseur Ernst Lubitsch hervorgehoben werden), Aufklärungs- und Detektivgeschichten, sowie exotische Abenteuerfilme, „die das Publikum in ferne Länder entführte“⁷⁶ Fixplätze in den Kinoprogrammen der 20er Jahre.

Der Boom der deutschen Filmwirtschaft begann bereits kurz nach Ausrufung der neuen Republik:

⁷¹ vgl. Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story. Geschichte eines Filmkonzerns.“ Frankfurt am Main. 2002. S. 92

⁷² Kreimeier gibt an, dass der Film, der 1924 uraufgeführt wurde, noch unter der Firma „Decla- Bioscop“ angeführt wurde, die aber bereits zuvor im Ufa- Konzern aufgegangen war. vgl. Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 96

⁷³ vgl. Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Die entfesselte Kamera.*

⁷⁴ Hobsbawm, Eric: „Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts.“ München; Wien. 1996. S. 245

⁷⁵ vgl. Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Das gelobte Land der Kunst.*

⁷⁶ vgl. Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne.* In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: „Geschichte des deutschen Films.“ S. 39

„Der deutsche Film um 1918/19 strebte nach Popularität: Kino für die Massen. Rund 500 Filme wurden 1919 von über 200 Produktionsfirmen im Deutschen Reich produziert; es gab 3.000 Lichtspielhäuser. Eine Million Menschen besuchten täglich die Kinos. Die Ufa, die größte deutsche Produktionsgesellschaft, beschäftigte 1919 bereits 2.500 Mitarbeiter; es gehörten ihr elf große Filmtheater mit durchschnittlich 1.500 Plätzen. Dieser Boom der deutschen Filmindustrie war nicht zuletzt auch eine Folge des Weltkrieges: Die Suspendierung der Filmeinfuhr aus Feindländern hatte eine sprunghafte Expansion der deutschen Filmwirtschaft erzwungen. Um den Bedarf an Kinounterhaltung nachzukommen, der vorher vor allem von italienischen, französischen und skandinavischen Filmen gedeckt wurde, produzierte die einheimische Industrie Serienfilme buchstäblich wie am Fließband.“⁷⁷

Anton Kaes gibt an, dass es 1921 allein in Berlin bereits 418 Kinos gab, die zusammengerechnet ein Platzangebot von ca. 148.000 Sitzen stellten.⁷⁸ In den größeren Filmtheatern bestand das Programm bis Anfang der zwanziger Jahre noch aus mehreren „Nummern“ - vergleichbar mit den Programmen von Varieté und Zirkus. Nebst Film wurde Tanz, Musik und theatralische Einlagen geboten. Anton Kaes hält fest, dass dieses Angebot ab ca. 1923 langsam aus der Mode geriet. Der Hauptfilm wurde in der Folge nur noch von Wochenschauen und Kulturfilmen begleitet. Viele, vor allem kleinere, Kinos konnten bereits am Vormittag besucht werden und boten „rund um die Uhr“ ein für alle Bevölkerungsschichten erschwingliches Programm. Der dritte Teil der Dokumentation *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Die entfesselte Kamera* von Brownlow und Gill zeigt Aufnahmen, entstanden vor einem kleinen deutschen Kino (vermutlich in Berlin), das zur Zeit der großen Inflation Kinotickets gegen Naturalien verkaufte. Für eine Karte wurden zwei Kohlebriketts verlangt.

Das Kino hatte sich schon vor und während des ersten Weltkriegs als Möglichkeit zur Freizeitgestaltung etabliert und in der Zeit der Weimarer Republik nahm das Angebot an Filmen und Lichtspielhäusern weiter zu und gewann sukzessive an Publikum. „Für die Arbeiterklasse stand das Kino in der Großstadt als geselliges Freizeitvergnügen gleichberechtigt neben Fußball, Kneipe und Rummelplatz; für die bildungsbürgerliche Mittelklasse konkurrierte das Kino mit Theater, Revue und Rundfunk.“⁷⁹

Bezüglich des Publikums und der Erschwinglichkeit der Kinokarten muss allerdings noch folgender Vermerk hinzugefügt werden, der besagt, dass ein Kinobesuch 1919/20 scheinbar doch nicht für jedermann erschwinglich war. Klaus Kreimeier führt an, dass es in dieser Zeit eine Debatte um die Neuanmeldungszahlen für Kinos in Berlin gegeben zu haben schien. So kritisierte ein Redakteur des „Berliner Tageblattes“ 1919 in einem Leitartikel die zahlreichen Antragsstellungen von potentiellen Kinounternehmern, da

⁷⁷ ebd. S. 39

⁷⁸ vgl. ebd. S. 61

⁷⁹ ebd. S. 40-41

die für neue Kinos angedachten Räumlichkeiten besser den „hunderttausend Familien ohne Obdach“⁸⁰ für Wohnzwecke zur Verfügung gestellt werden müssten. Kreimeier vermerkt, dass Bruno Stümke, Verfasser des Artikels, nicht bedachte, „[...] daß die Lichtspielhäuser in Stadt und Land, selbst wenn sie nicht in Wärmehallen umgewandelt worden waren, bereits zahllosen Arbeits- und Obdachlosen als Notunterkunft, Schlafstelle und Gelegenheit zum Aufwärmen dienten - sofern sie das Geld für eine Eintrittskarte aufbringen konnten. Für das Subproletariat und große Teile der arbeitenden Bevölkerung war der regelmäßige Kinobesuch längst zum unerschwinglichen Luxus geworden.“⁸¹ Diese Behauptung steht im Widerspruch zu den gängigen Angaben, dass das Kino gerade in Zeiten der Inflation für alle Schichten leistbar war und gerade von der ärmeren Bevölkerung genutzt wurde.⁸²

Wie bereits erwähnt, verhalf die Einfuhrbeschränkung von Filmen aus Ländern wie z.B. Italien oder Frankreich der deutschen Filmindustrie zu einem großen Aufschwung. Die deutsche Filmhauptstadt Berlin stand was das Produktionsvolumen betraf dem amerikanischen Vorbild Hollywoods nur um wenig nach. „Begünstigt durch die Inflation und die Einfuhrkontrolle ausländischer Filme war nach einem Bericht im „Tagebuch“ (11.9.1920) der Film mit 20 Milliarden Reichsmark Investition und über 20.000 gewerkschaftlich organisierten Arbeitern zum drittgrößten deutschen Industriezweig aufgestiegen.“⁸³ Der deutsche Film profitierte, zumindest anfänglich, von den widrigen Umständen, mit denen die Weimarer Republik in ihren ersten Jahren konfrontiert war. Axel Schildt bezeichnet diese Zeit des Aufschwungs in seinem „Ufa-Buch“- Artikel als „Scheinblüte“, wobei natürlich nicht vergessen werden darf, dass Schildt sich in seinen Auslegungen primär an der Ufa orientierte:

„Nach Kriegsende hat es zunächst eine Scheinblüte der [deutschen] Filmwirtschaft gegeben, weil infolge der alliierten Blockaden keine ausländischen Konkurrenten auf dem deutschen Markt anbieten können- sieht man von dem sogenannten „Loch im Westen“ ab: Im besetzten Rheinland gelten die Zensurbeschränkungen des Deutschen Reichs nicht. Von dort sind bis Mitte 1921 auch einige ausländische Filme unkontrolliert ins unbesetzte Deutschland gelangt. Ansonsten kann zum erstenmal in der noch jungen deutschen Filmgeschichte der inländische Bedarf aus eigener Produktion befriedigt werden.“⁸⁴

⁸⁰ vgl. Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 90-91; Kreimeier zitiert Auszüge aus folgendem Artikel: Stümke, Bruno: *Kino, Kabarett und Wohnungsnot*. In: „Berliner Tageblatt.“ Oktober 1919.

⁸¹ Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 91

⁸² vgl. Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Die entfesselte Kamera*.

⁸³ Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*. S. 46

⁸⁴ Schildt, Axel: *Auf Expansionskurs. Aus der Inflation in die Krise*. In: Bock, Hans- Michael; Töteberg, Michael; in Zusammenarbeit mit CineGraph- Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V. [Hg.]:

3.1.1. EXKURS: GÄNGIGE GENRES

Neben der bis heute überlieferten Großfilme bekannter Regisseure wie Fritz Lang, Ernst Lubitsch, G.W. Pabst oder F.W. Murnau, deren Filme zum größten Teil restauriert und somit gerettet werden konnten, gab es wie bereits erwähnt, eine Vielzahl kleinerer Produktionen, deren Existenz heute nur noch von Materialien wie Kritiken, oder Werbetexten jener Jahre belegt wird.

„Das Weimarer Kino bestand nicht nur, wie es heute scheinen könnte, aus dem Dutzend klassischer Filme, die inzwischen einen Kanon bilden und in filmhistorischen Seminaren als „Texte“ interpretiert werden. Es gab vielmehr einen ganzen Kontinent von meist schnell hergestellten Genre- und Serienfilmen, die als Teil der Alltagskultur nur Unterhaltung und Zerstreung bieten wollten. Es ist ein praktisch versunkener Kontinent- nur noch 10% sind nach Schätzungen der „Fédération Internationale des Archives du Film“ (FIAPF) erhalten und selbst die oft nur bruchstückhaft. Da es in den zwanziger Jahren keine Institution gab, die Film sammelte und archivierte, wurden viele der alten, bei der Einführung des Tonfilms für obsolet erklärten Stummfilme vernichtet. Ein Großteil vor allem der auf Massengeschmack ausgerichteten Trivialfilme läßt sich heute nur noch über schriftliche Zeugnisse rekonstruieren: über sogenannte „Zensurkarten“, das heißt eine Aufstellung aller Zwischentitel, die der Zensur damals vorgelegt werden mußte, über Drehbücher, Werbetexte, Programmhefte, Fotos und Filmkritiken.“⁸⁵

1919 wurde die Zensur gelockert;⁸⁶ was zur Folge hatte, dass vermehrt frivole Filme (oft getarnt als Melodramen oder „Frauensicksale“, die sich u.a. mit dem Thema Prostitution befassten) und Produktionen mit dem „Anliegen der sexuellen Aufklärung“ in die Kinos kamen. Zum Beispiel Aufklärungsfilme von Richard Oswald wie *Anders als die anderen* aus dem Jahr 1919, der Homosexualität thematisiert, oder *Die Sümpfe der Großstadt* von 1920, der Prostitution als Resultat sozialer Missstände zeigt. Die Nachfrage nach Filmen dieser Art, dürfte enorm gewesen sein; Siegfried Kracauer gibt an, dass diese Strömung - neben der opulenten Historienfilme - zu Beginn der Weimarer Republik den Kinos lukrative Gewinne erbrachte: „Der Appetit auf Sinnlichkeit erwies sich als sichere kommerzielle Spekulation. Den Abrechnungen zufolge verdoppelte so manches Kino seine monatlichen Einnahmen, sobald es ausgesprochene Sexfilme

„Das Ufa- Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik.“ Frankfurt am Main. 1992. S. 170

⁸⁵ Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*. S. 46- 47

⁸⁶ Bei Kracauer hingegen ist nachzulesen, dass die Zensur abgeschafft wurde. vgl. Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 50: „Als die Volksräte unmittelbar nach dem Krieg die Zensur abschafften- eine Maßnahme, die die wirren Ideen jener Regierung über revolutionäre Erfordernisse enthüllt-, war der Effekt nicht die Verwandlung des Films zu einem politischen Forum, sondern ein plötzlicher Ausstoß von Filmen, die angeblich mit sexueller Aufklärung zu schaffen hatten.“

zeigte.“⁸⁷ Diese Filme richteten sich vorrangig an die große Anzahl der entlassenen Soldaten, die traumatisiert von dem Krieg, nur mühsam in den von Unruhen und Arbeitslosigkeit geprägten Alltag zurückfanden. „Die Natur gebot, daß Leute, die für die Ewigkeit Tod und Zerstörung vor Augen hatten, ihre beschädigten Lebensinstinkte ausufernd bestätigten.“⁸⁸ In der Autobiographie Emil Jannings` findet sich folgender Vermerk über die geschilderte Situation aus der Sicht eines Schauspielers:

„Der Staat geriet in einen Zustand der Auflösung- ein Zustand, der zwangsläufig ein getreues Spiegelbild in der Filmproduktion fand. Würde man die Titel der in den Inflationsjahren hergestellten Filme aneinanderreihen, könnte man glauben, daß sich das Leben nur noch in Verbrecherkneipen, in Krankenhäusern und Bordellen abspielte. Kein Schauspieler konnte sich damals von solchen Rollen freihalten, denn es gab einfach keine anderen mehr. [...]“⁸⁹

Allerdings scheint dieser Trend nur von kurzer Dauer gewesen zu sein, denn bereits 1920 wurde die Zensur wieder verschärft und die Produktion von Filmen dieser Art in dem bisherigen Ausmaß war somit nicht mehr möglich.

Ein weiteres gängiges Genre stellte der Kriminalfilm dar. Zuvor hatten sich Detektiv- oder Kriminalgeschichten bereits in Buchform etabliert und wurde nun auch filmisch umgesetzt:

„Die interessanteste Entwicklung in diesem Refugium des Normalverbrauchers war das außergewöhnliche und explosive Wachstum eines Genres, das zwar bereits vor 1914 einige Lebenszeichen von sich gegeben hatte, aber niemals erahnen ließ, zu welchen Siegeszügen es antreten sollte: die Kriminalgeschichte, die mittlerweile in Buchlänge geschrieben wurde. Im Wesentlichen war dies ein britisches Genre- vielleicht ein Tribut an A. Conan Doyles Helden Sherlock Holmes, der in den 1890er Jahren zu internationalem Ruhm gekommen war.“⁹⁰

Grundsätzlich galt der Kriminalroman und Kriminalfilm als „konservatives“ Genre, dessen Protagonisten der Mittel- bzw. Oberschicht entstammten. Hobsbawm erwähnt, dass vermehrt weibliche Autoren (zum Teil Akademikerinnen) in diesem Feld tätig waren und es nicht wenige davon zu Weltruhm brachten (z.B. Agatha Christie 1891-1976). Anton Kaes verweist diesbezüglich auf Detektivserien mit Titelhelden wie *Joe Deeks*, *Miss Clever* oder *Stuart Webbs*.⁹¹

⁸⁷ Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 51

⁸⁸ ebd. S. 51

⁸⁹ Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich. Autobiographie bearbeitet von C. C. Bergius.“ Berchtesgaden. 1951. S. 132

⁹⁰ Hobsbawm, Eric: „Das Zeitalter der Extreme.“ S. 246

⁹¹ vgl. Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*. S. 39

3.1.2. EXKURS: KRISENJAHRE UND KONTINGENTFILME

Die deutsche Filmindustrie wurde durch Kontingentierungsregelungen stark vom Staat unterstützt. Ursula Saekel hält fest, dass das „erste europäische Quotierungsgesetz“, das 1921 in Berlin erlassen wurde, in der Folge andere europäische Länder zu ähnlichen Maßnahmen inspirierte.⁹² 1921 bis 1924 wurde der deutsche Filmmarkt durch ein Kontingentsystem geregelt. Das ließ eine jährlich festgelegte Gesamtmenge an Filmen zu, die in der Folge auf die deutschen Firmen aufgeteilt wurde. Amerikanische Firmen konnten durch diese Regelung nur einen geringen Teil ihrer Produktion auf den deutschen Markt bringen.⁹³

„[...] Die rasche Geldentwertung eröffnete ungeahnte Amortisierungsmöglichkeiten. Bis zur Einführung in die Rentenmark im November 1923 nutzte die Filmindustrie die für das Ausland und die USA ungünstige Währungslage und verstärkte massiv die Exporte, die selbst bei Niedrigpreisen noch Gewinne abwarfen. Dadurch konnten sich neben den expandierenden Großkonzernen (Ufa, Deulig, Terra und National) auch kleinere Firmen entwickeln. Ateliers wurden aufgebaut und technisch auf den neusten Stand gebracht, zahlreiche in- und ausländische Autoren, Regisseure und Techniker unter Vertrag genommen. Die Jahre zwischen 1919 und 1924 brachten der florierenden Filmindustrie dadurch Freiräume für künstlerische Experimente, die sonst keine Chance gehabt hätten und dem deutschen Film seinen Ruhm eintrugen.“⁹⁴

1923 beschleunigte sich der Wertverlust der deutschen Mark rapide; eine Hyperinflation zwang das Land buchstäblich in die Knie. Die Filmindustrie hatte bis dahin von der Inflation profitieren können, vor allem in Bezug auf den Exporthandel. Die Währungsreform änderte die Lage für den deutschen Film; Exporte waren nun kein gewinnbringendes Geschäft mehr und der Import ausländischer Produktionen lieferte rentablere Einkünfte. Dadurch konnte die starke amerikanische Konkurrenz den deutschen Markt für sich erobern, was wiederum zur Folge hatte, dass vor allem die kleinen Filmfirmen sich auf Dauer nicht halten konnten. „Schlagartig verlor der deutsche Film vom Jahr 1923 auf das Jahr 1924 über 20% Marktanteile zugunsten ausländischer und insbesondere amerikanischer Filme.“⁹⁵ Peter Gay gibt an, dass 1923 noch Rettungsversuche von der Reichsbank gestartet wurden, deren Reserven aber lange nicht mehr ausreichten, um die Katastrophe zu verhindern: „Im April 1923

⁹² vgl. Saekel, Ursula: „Der US- Film in der Weimarer Republik- ein Medium der „Amerikanisierung“? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen.“ Paderborn. 2011. (Univ. Bremen; Diss. 2008) S. 173

⁹³ vgl. ebd. S. 175

⁹⁴ ebd. S. 170

⁹⁵ ebd. S. 175

benötigte man nicht Millionen oder Milliarden, sondern Billionen Mark, um ein Brot zu kaufen oder einen Brief zu frankieren.“⁹⁶

„[...] Inzwischen wurde Poincaré bei französischen Neuwahlen im Mai 1924 geschlagen; sein Nachfolger wurde Edouard Herriot, ebenfalls ein guter Europäer, der für Deutschlands Nöte Verständnis hatte. Sein Einfluß wurde verstärkt durch den Dawes- Plan, der seinen Namen von dem amerikanischen Bankier und Politiker Charles G. Dawes bekam und die Räumung des Ruhrgebiets, eine beträchtliche Ermäßigung der Reparationen sowie Anleihen an Deutschland vorsah. Die Reichsregierung stimmte dem Plan gegen den heftigen Widerstand der Rechten zu. Es war immer dieselbe Geschichte: Zugeständnisse, die unversöhnlichen Franzosen zu groß erschienen, erschienen unversöhnlichen Deutschen zu klein. Im Juli 1924 trafen sich die Alliierten in London; im August luden sie die Deutschen zu ihrer Konferenz ein, und die Franzosen erklärten sich widerstrebend bereit, einen Teil ihrer Truppen abzuziehen. Nach erbitterten Debatten im Reichstag billigte Deutschland den Dawes- Plan, die französischen Truppen begannen mit der Räumung des Ruhrgebiets- die im Juli 1925 beendet wurde - , Deutschland erhielt Auslandsanleihen, und die Rentenmark wurde von der Reichsmark abgelöst. Mitte 1925 begannen die „goldenen zwanziger Jahre“.“⁹⁷

Diese Bezeichnung der „goldenen Zwanziger“ schien allerdings nicht für die Filmindustrie zuzutreffen. Frieda Grafe erklärt diesen - von großer Krise geprägten - Zustand, durch die amerikanischen Kredite, die die Lage zwar kurzfristig verbesserten, aber den eigentlichen Sinn hatten, sich auf dem deutschen Markt weiter auszubreiten. So genannte Kontingentfilme verbesserten die Lage kaum. Hierbei legte die Regierung fest, dass für jeden gezeigten ausländischen Film, ein deutscher produziert werden musste -⁹⁸ meist geschah dies jedoch mit Geldern amerikanischer Kredite; zudem brachten ausländische Firmen selbst Kontingentfilme auf den Markt, die als „deutsche Produkte firmierten“.⁹⁹ Für die Ufa hatte die Krise folgende Konsequenz:

„Drei große amerikanische Firmen hatten im Dezember 1925 mit der Ufa ihren Deal gemacht [gemeint ist der sogenannte „Parufamet- Vertrag“ mit den Firmen „Paramount“, „Metro-Goldwyn“ und „Universal“]. Die vierte major company, die Fox, betraute im Sommer 1926 [Karl] Freund mit der Produktionsleitung ihrer Kontingentfilme, auch quota quickies genannt, Billigfilme, die in erster Linie entstanden, um der Auflage der deutschen Regierung zu entsprechen.“¹⁰⁰

⁹⁶ Gay, Peter: „Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918- 1933.“ Frankfurt am Main. 2004. S. 203- 204

⁹⁷ ebd. S. 206

⁹⁸ vgl. Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 157

⁹⁹ vgl. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 113; vgl. Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 143: „Mancher Kontingentfilm wurde niemals aufgeführt, da seine einzige Daseinsberechtigung im Erwerb eines Kontingentscheins lag, der seinen Inhaber dazu berechtigte, einen ausländischen Film zu importieren. In den Cafés, in denen sich die Filmagenten trafen, wurden diese Scheine wie Aktien gehandelt. Natürlich hatten die Amerikaner ein dringendes Interesse daran, so viele Scheine wie möglich zu erwerben, produzierten daher ihre eigenen Kontingentfilme in Deutschland und finanzierten oder kauften zusätzlich eine Anzahl deutscher Filmgesellschaften auf.“

¹⁰⁰ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 157

3.2. DER EXPRESSIONISTISCHE FILM

Großes Aufsehen erregte Anfang der 20er Jahre ein Film mit dem Titel *Das Cabinet des Dr. Caligari* unter der Regie von Robert Wiene. Der konsequent durchgehaltene expressionistische Stil dieses Films, stellte für deutsche Verhältnisse ein absolutes Novum dar. Da die deutsche Filmindustrie mit der amerikanischen Produktionsmaschinerie am internationalen Markt längerfristig nicht mithalten konnte, mussten neue Wege gefunden werden, um im Gespräch und in weiterer Folge konkurrenzfähig zu bleiben. Erich Pommer, immer sehr an künstlerischen Tendenzen im Film interessiert, soll den Ausstattern des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* freie Hand gelassen haben, ihre Ideen eines expressionistischen Dekors umzusetzen. Zur Entstehungsgeschichte des bekanntesten deutschen Films seiner Art gibt es unterschiedliche Angaben. Unbestritten ist aber Carl Mayers maßgebliche Beteiligung an diesem Erfolg. Mayer schrieb gemeinsam mit Ha(n)ns Janowitz das Drehbuch und in der Folge zu weiteren, dem Expressionismus verpflichteten Projekten. Rudolf Kurtz bezeichnet Mayer als „eigentlichen Schöpfer des expressionistischen Filmmanuskripts“.¹⁰¹

Der Film handelt von einem Schaubudenbesitzer namens Dr. Caligari, dessen Hauptattraktion Cesare, ein Somnambuler, ihm nicht nur volle Kassen einbringt, sondern auch sein mörderisches Doppelleben mit Erfolg bedient. Ein junger Mann kommt dem Verbrecher auf die Schliche und bezahlt - rückwirkend betrachtet - mit dem Verlust seines Verstandes. In einer Rahmenhandlung wird ersichtlich, dass Dr. Caligari eigentlich als Direktor einer psychiatrischen Anstalt fungiert und die vorangestellten Ereignisse scheinbar nur irre Phantasieprodukte des jungen Mannes waren. Anton Kaes äußert sich diesbezüglich wie folgt:

„[...] Es ist genau diese prinzipielle Ambiguität und Doppelbödigkeit, die den Film vor anderen auszeichnet und ihn zu einem Exempel der selbstreflexiven filmischen Moderne gemacht hat. Denn indem der Film offenläßt, was Halluzination und was Wirklichkeit ist, spiegelt er Eigenschaften eines Mediums, das beim Anschein größtmöglicher Naturnähe essentiell auf Illusion und Sinnestäuschung beruht. Caligaris Zuschauer sitzen in seinem Zelt wie die Zuschauer im Kinosaal. Das Cabinet ist nichts anderes als das Kino selbst.“¹⁰²

¹⁰¹ vgl. Kurtz, Rudolf: „Expressionismus und Film. Nachdruck der Ausgabe von 1926.“ Zürich. 2007. S. 114

¹⁰² Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Der Schauer des Fremden*. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: „Geschichte des deutschen Film.“ S. 47-48

Kracauer hingegen kritisiert diese, seines Erachtens nachträglich angefügte, Rahmenhandlung, in dem er betont, dass die „Originalhandlung“ dadurch ihre eigentliche Stärke einbüßt: „Während die Originalhandlung den der Autoritätssucht innewohnenden Wahnsinn aufdeckte, verherrlichte Wiens CALIGARI die Autorität als solche und bezichtigte ihren Widersacher des Wahnsinns. Ein revolutionärer Film wurde so in einen konformistischen Film umgewandelt; [...]“¹⁰³ Kracauer fügte hinzu, dass der Film kommerziell verwertet wurde und Pommer ein möglichst breit gefächertes Publikum anzusprechen versuchte; dieses erweiterte „vernünftige“ Ende entsprach wohl eher dem damaligen Publikumsgeschmack. Hier muss allerdings festgehalten werden, dass Kracauer diese These nachträglich und im Sinne seiner Betrachtung „Von Caligari zu Hitler“ verfasst hatte.

Dass der Film dem deutschen Kino einen großen internationalen Erfolg einbrachte, war aber nicht nur dem ungewöhnlichen Drehbuch zu verdanken. Der Architekt Hermann Warm und dessen Ausstatter Walter Reimann und Walter Röhrig schufen einen unverkennbaren, für den Film der damaligen Zeit revolutionären Stil. Bei Rudolf Kurtz findet sich folgender Vermerk bezüglich der Geburtsstunde dieses Filmgenres:

„Wie in der bildenden Kunst der Expressionismus zur klaren Formulierung gekommen ist, hat auch im Film der Maler den ersten Anstoß gegeben. [...] Das Manuskript war von den Autoren Carl Mayer und Hanns Janowitz durchgesetzt worden und ruhte im Aktenschrank. Eines Tages kam der Architekt, den der Stoff interessiert hatte, mit Entwürfen. Es waren expressionistische Skizzen. Die Direktoren der „Decla“, wagemutig, gaben ihre Zustimmung. Robert Wiene wurde berufen, einmal den Versuch zu machen. Vereinbart wurde: falls die Wirkung der ersten aufgenommenen Szenen dem beabsichtigten Eindruck nicht entspricht, muß es andersherum gehen. Das Experiment gelang. Der Film wurde durchgeführt.“¹⁰⁴

Kurtz geht der Frage nach den (russischen) Ursprüngen dieser Strömung nach und erklärt den grenzüberschreitenden Erfolg des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari* u.a. anhand der politischen Lage in Europa nach dem 1. Weltkrieg:

„Es wäre sehr einfach, eine Abhandlung über Bolschewismus und Expressionismus zu schreiben. Aber auch wenn man sie vermeiden will, ist der Hinweis wichtig, daß ein Weltgefühl, aufgipfelnd in einer radikalen Umformung der bestehenden Erde- unter bewußter Ablehnung jeder organischen Umbildung, die vorbestimmte Erscheinung ihrer Geistigkeit im Expressionismus zu suchen hatte. So wurde er in Rußland in seinen kühnsten, doktrinär überspitztesten, abstraktesten Formen dem breiten Publikum vorgesetzt; alle Staatskunst, die aus Propagandagründen verbreitet wurde, marschierte in seiner Uniform. Die zahllosen Marx- und Leninbüsten gaben sich als expressionistische Plastik, die Bühne, die Literatur ordnete sich ihm ein. Dieses Lebensgefühl, das in Europa natürlich viel abgeschwächer zum Ausdruck kam, verdankt der expressionistische Film sein Dasein. In normalen Zeitabläufen [sic!] hätten weder

¹⁰³ Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 73

¹⁰⁴ Kurtz, Rudolf: „Expressionismus und Film.“ S. 54

die Künstler ihre Vorschläge gemacht, noch die Industriellen ihre Zustimmung gegeben. Aber die Disposition war allgemein fühlbar, und es ist bezeichnend, daß der erste deutsche expressionistische Film ein Welterfolg war, mag auch vieles in dem Reiz der Neuheit begründet sein. Wie sehr diese Neuheit empfunden wurde, charakterisiert am besten der Begriff „Caligarisme“, um den sich die französische Sprache angesichts dieses Films bereichert hat, um diese bestimmte geistige Haltung auszudrücken.“¹⁰⁵

Robert Wienes Verfilmung folgten einige ähnlich strukturierte Filme wie *Von Morgen bis Mitternacht* (1920), *Genuine* (ebenfalls eine Zusammenarbeit von Mayer und Wiene, 1920), *Haus zum Mond* (1920), *Raskolnikow* (1922/23) oder *Das Wachsfigurenkabinett* (1923/24). Allerdings gelang es keinem der genannten Titel an den Erfolg von *Das Cabinet des Dr. Caligari* anzuschließen.¹⁰⁶ Bereits Mitte der 20er Jahre schien der expressionistische Film wieder aus der Mode zu geraten. Trotzdem finden sich expressionistische Elemente in später entstandenen Produktionen wie *Der letzte Mann* (hier vor allem in der Traumsequenz) oder *Metropolis*. Die Zeit der expressionistisch durchkonzipierten Filme in der Art von *Das Cabinet des Dr. Caligari* klang aber langsam aus.¹⁰⁷ Eric Hobsbawm merkt an, dass der nachhaltige Einfluss von Filmen in diesem Stil aber noch in den späteren Horrorfilmen Hollywoods spürbar war und verweist auf *Frankenstein*- oder *Dracula*- Verfilmungen:

„Uncle“ Carl Laemmle, Chef der Universal- Studios und der vielleicht am wenigsten intellektuell ambitionierte Mogul Hollywoods, sicherte sich bei seinen jährlichen Besuchen in seinem Geburtsland Deutschland die jeweils neuesten Künstler und Ideen, was dazu führte, daß das charakteristische Produkt seiner Studios, nämlich der Horrorfilm (Frankenstein, Dracula usw.), oft beinahe zur genauen Kopie des expressionistischen Vorbilds aus Deutschland geriet. Der Auswanderungsstrom mitteleuropäischer Regisseure nach Übersee, wie Lang, Lubitsch und Wilder, die praktisch alle als Schöngeister in ihrem angestammten Feld galten, sollte beträchtlichen Einfluß auf Hollywood haben; gar nicht zu reden vom Einfluß solcher Techniker wie Karl Freund (1890- 1969) oder Eugen Schüfftan (1893- 1977).“¹⁰⁸

¹⁰⁵ ebd. S. 61-62

¹⁰⁶ vgl. ebd. S. 62: „Der expressionistische Film ist eine Episode, vielleicht wertvoll durch seine Bereicherungen- aber in dem Sinne unfruchtbar, daß er es zu einer allgemein erregenden und umformenden Bedeutung nicht gebracht hat. In „Caligari“ ist ein Akkord angeschlagen, dessen Klangfülle durch seine Nachfolger nicht reicher, nicht kraftvoller geworden ist.“

¹⁰⁷ vgl. Thompson, Kirstin: „Im Anfang war...“. *Über einige Verbindungen zwischen deutschen fantastischen Filmen der 10er und 20er Jahre*. In: Elsaesser, Thomas; Wedel, Michael [Hg.]: „Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne.“ München. 2002. S. 150-151

¹⁰⁸ vgl. Hobsbawm, Eric: „Das Zeitalter der Extreme.“ S. 234

3.3. DER „FILMDICHTER“ CARL MAYER

„Die Nähe zum Theater in der Betonung der *mise en scène* und der Schauspielkunst verhalf dem Film zu einem Statuszuwachs: Es war, als ob Carl Mayer, der Drehbuchautor, beweisen wollte, daß der Film durchaus der Kunst des Theaters nicht nachstehen mußte.“¹⁰⁹

Carl Mayer (geb. als Karl Mayer am 20.02.1894 in Graz) war bis zu Beginn des 1. Weltkriegs in unterschiedlichen Bereichen an österreichischen Theatern tätig. Vor allem in der Funktion als Spielleiter und Schauspieler kleinerer Rollen sammelte er vermutlich Erfahrungen, die sich für seine spätere Laufbahn beim Film als nützlich erweisen sollten. 1917 ging er nach Berlin und noch im selben Jahr erschienen Anzeigen, die besagten, dass Carl Mayer als Drehbuchautor und Regisseur für ein Filmprojekt mit dem „aufstrebenden Kinostern“ Gilda Langer der neu gegründeten „Star- Film Company“ bestellt wurde. Eine Firma und ein Projekt, das laut Brigitte Mayr, in dieser Form nie existierte. „Das „Filmunternehmen“ war einfach ein Coup der beiden Protagonisten, ein geschickter Schachzug vielleicht, um mit Gildas Aussehen und Carls Talent die Chancen am tristen Arbeitsmarkt zu erhöhen.“¹¹⁰ Brigitte Mayr fügt hinzu, dass Gilda Langer vermutlich für das entscheidende Zusammentreffen Mayers mit dem Tschechen Hans Janowitz, mit dem er das Drehbuch zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* gestaltete, verantwortlich war und in der Folge für den Durchbruch Mayers als angesehenen Drehbuchschreiber. Carl Mayer galt nach seiner Arbeit an *Das Cabinet des Dr. Caligari* Anfang der 20er Jahre als erster deutscher „Filmdichter“, dessen größtes Talent darin bestand, Geschichten in filmischen Bildern zu erzählen und seine Drehbücher mit präzisen, stimmigen Anweisungen für Kamera und Licht zu versehen; ein Aspekt, der angeblich vor allem von den Regisseuren, mit denen Mayer arbeitete - speziell von F.W. Murnau - ausgesprochen geschätzt wurde. Die erste Begegnung mit Murnau wird mit 1919 datiert; die beiden dürften sich über Robert Wiene und dessen gemeinsame Arbeit mit Murnau an *Satanas* kennen gelernt haben (Wiene schrieb das Drehbuch, Murnau führte Regie). Es entstand in der Folge ein produktives Arbeitsverhältnis zwischen Murnau und Mayer, aus dem *Der Bucklige und die Tänzerin*, *Der Gang in die Nacht* und *Schloss Vogelöd* hervorgingen. Danach trennten sich ihre Wege für kurze Zeit und Mayer arbeitete zwischenzeitlich u.a. mit Pick an den

¹⁰⁹ Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm*. S. 55

¹¹⁰ Mayr, Brigitte: *Aufbruch ins Ungewisse. Carl Mayer: Ein Leben im Exil. Graz, Wien, Berlin, Prag, London*. In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist. Ein Script von ihm war schon ein Film.“ Wien. 2003. S. 20

beiden Kammerspielfilmen *Scherben* und *Sylvester*. Zu einer weiteren Zusammenarbeit mit Murnau kam es über *Der letzte Mann*, dessen Drehbuch Mayer eigentlich für Lupu Pick geschrieben hatte. Doch angeblich übergab die Ufa- Leitung das Projekt dem Produzenten Erich Pommer und dem Regisseur Murnau mit Emil Jannings in der Hauptrolle.¹¹¹ Danach folgten drei weitere Großproduktionen mit Murnau: *Tartüff* für die Ufa, dem späten Kammerspielfilm *Sunrise* sowie *Four Devils* (hierfür verfasste er das „Screen- Treatment“, das von Berthold Viertel und Marion Orth weiter bearbeitet wurde).

Trotz der Erfolge und Karrierechancen widerstand Mayer weiteren Angeboten aus Amerika. Angeblich soll er sich nach dem Besuch einer Vorführung Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* entschlossen haben, nicht in die USA zu gehen. Laut Berriatúa sah Mayer im sowjetischen Kino eine „hohe Überlegenheit“ gegenüber deutschen und amerikanischen Ansätzen und wollte sich, „demoralisiert“ von Eisensteins Meisterwerk, nun langsam aus dem Filmgeschäft zurückziehen.¹¹² Dieser Rückzug gelang ihm dennoch nicht zur Gänze; er arbeitete auch Jahre später noch als Co- Autor und dramaturgischer Berater beim deutschen Film (z.B. *Ariane* oder *Emil und die Detektive*).¹¹³ Aufgrund seiner jüdischen Herkunft, sah Mayer sich 1933 gezwungen, Deutschland zu verlassen und emigrierte zuerst nach Prag und später nach London, wo er weiter als dramaturgischer Berater tätig war (z.B. *Pygmalion* nach George Bernhard Shaw, oder Filmdokumentationen wie *World of Plenty*, die er gemeinsam mit Paul Rotha erarbeitete).

Frieda Grafe gibt an, dass Mayer nach der letzten Zusammenarbeit mit Murnau nicht mehr als Drehbuchautor wirkte: „Es heißt von Carl Mayer, der nach *Sunrise* nicht mehr als Szenarist, sondern nur noch gelegentlich als Berater für Regisseure tätig war, er sei von Eisensteins Arbeit so überwältigt gewesen, dass ihm der Mut zur eigenen, weiteren gefehlt habe.“¹¹⁴

Noch vor Ende des 2. Weltkriegs starb Mayer 1944 nach kurzer schwerer Krankheit völlig verarmt in London. Einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1947 ist zu entnehmen, dass man Mayer nachträglich gedachte, um dem, gegen sein Ende hin fast in

¹¹¹ vgl. Berriatúa, Luciano: *Der letzte Mann- Das Making of*. Pesadillas Digitales für F.-W.-Murnau-Stiftung. Transit Film GmbH. München. 2003.

¹¹² vgl. ebd.

¹¹³ vgl. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 255- 334 (Filmographie)

¹¹⁴ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 104

Vergessenheit geratenen großen deutschen Drehbuchautor posthum ein Denkmal zu setzen.¹¹⁵

Horst Claus fasst die Vorzüge Mayers Arbeits- und Denkweise wie folgt zusammen:

„Neben der dichterischen Ausarbeitung seiner Drehbücher, deren Sprachgestaltung dem Regisseur bereits feste rhythmische und gestalterische Vorgaben für die Inszenierungsarbeit mit auf den Weg geben, sind es vor allem Mayers Bemühungen um die Entwicklung einer nur durch das Medium Film zu verwirklichenden Kunstform, denen er seinen Ruf als der überragende Drehbuchautor seiner Generation verdankt. Ausgangspunkt seiner Experimente ist der Versuch, eine rein auf das Bild und dessen Wirkung ausgerichtete filmische Erzähltechnik zu entwickeln, die bei der Darstellung des Seelenlebens und der zwischenmenschlichen Beziehungen der gezeigten Personen möglichst ganz auf erklärende Titel und die Textwiedergabe von Dialogen verzichtet.“¹¹⁶

Mayers Drehbücher unterschieden sich maßgeblich von dem, was bislang unter dem Begriff Filmmanuskript verstanden wurde. Neben Mayers Kunstverständnis und gutem Gespür für anspruchsvollere Geschichten (offenbar im Gegensatz zu dem zweiten bekannten Namen auf diesem Gebiet, Thea von Harbou, der man immer wieder den Hang zur Trivialität vorwarf), bediente Mayer nicht das auf „Erzählökonomie ausgelegte Textgenre“¹¹⁷, sondern erfand eine eigene filmische Sprache: „Die Sätze sind nicht zeilenfüllend auf der Seite angeordnet, die Wortstellung ist ungewöhnlich. Modalwörter sind die Hauptwörter und nicht Substantive, und Verben werden, entaktiviert, in der Verlaufsform bevorzugt gebraucht. Die Interpunktion ist emphatisch. Technische Instruktionen werden nicht anders behandelt als die Beschreibung von Seelenregungen. [...]“¹¹⁸

¹¹⁵ vgl. Marcus, Paul: *In Memoriam Carl Mayer*. In: „Aufbau.“ 11.04.1947. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 216: „Als Carl Mayer im Jahre 1944 in London verschied, hinterliess er nichts als Schulden. Der einzige Autor, der sein Leben lang nichts anderes als filmische Manuskripte geschaffen hatte, der kein anderes Medium als den Film kannte, starb mittellos, obwohl Produzenten Millionen an ihm verdient hatten. Aber London hat ihn nicht vergessen. Paul Rotha, einer der Schrittmacher des dokumentarischen Films, ruft alle Filmliebhaber auf, die Ehrenschuld zu begleichen, die man Carl Mayer gegenüber haben sollte. In der Londoner „Scala“ wird man CALIGARI, Murnau`s SUNRISE und Janning`s LAST LAUGH zeigen, und alle Eingänge werden dazu verwandt werden, die Schulden des Autors all dieser unvergesslichen Filme zu tilgen. Und wenn genug Geld einkommt, so wird man dem Toten sogar einen Gedenkstein setzen. Es erscheint unglaublich, dass die Filmindustrie der Welt mit all ihren Millionen keine Kasse besitzt, um solche Bahnbrecher wie Carl Mayer zu ehren. Es ist bedauerlich, dass ein öffentlicher Aufruf erfolgen muss, um dem Mann einen Grabstein zu geben, dessen Schreibkunst soviel dazu beigetragen hat, den Film literarisch zu machen.“

¹¹⁶ Claus, Horst: *Scherben auf der Hintertreppe. Anmerkungen zum Kontext zweier „titelloser“ Kammerspielfilm-Produktionen*. In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 129

¹¹⁷ vgl. Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 101

¹¹⁸ ebd. 101

Hier ein Auszug aus dem Drehbuch zu *Der letzte Mann*:

„VOR DEM NÄCHTLICHEN HOTEL

Nah: Aus der Drehtüre sich heraustastend: Der Alte.

Die Livree in Händen.

So zurücklauschend.

Mit eines Diebes scheuem Rücken.

Da! Unvermittelt!

Ein Windstoß?

Es flackert die Bogenlampe.

Auf. Ab.

Schwingend umher im erstehenden Sturm.

Während der Alte da losrannte.

Dumpf entsetzt.

Und-

Während der Apparat vor ihm herläuft:

Rennt er

Krampfend umklammernd die Livree.

Und-

Da der Apparat schneller rennt als er:

Wird bald mehr vom nächtlichen Hotel rückwärts sichtbar.

Nach dem er im Laufen sich wendet.

(Unter bösen Gewissens Macht?)

Und da! O Schreck!

Das Hotel?!

Wächst es höher und höher??!

Und- während er da keuchend rennt:

Züngelt es nach ihm??!!

Gar sich legen wollend über seinen Rücken???!!!

Ihn zu zermalmen???!!!

Da wanken seine Knie.

Zu fallen droht er Sekunden.

So mit letzter Kraft:

Sich haltend an einer Mauer.

Die der Apparat eben erreichte.

Und die verbirgt das Hotel.

Groß: Hier hält er sich fest.

Furchtbar erkeuchend.

Die Livree gepreßt haltend an die Brust.

Sekunden so.

Schreckhaft geschlossnen Blicks.

Und doch! Zieht ihn eine Macht jetzt?

Zurückzublicken nach jenem drohenden Hotel?

Denn jetzt: Wirklich lugt er.

Angstvoll um die Ecke dorthin.

Doch da!

Von ihm aus gesehen:

Das Hotel.

Ruhig steht es da.

In Frieden und Nacht.

Und da!

Groß: Der Alte.

Noch schaut er dorthin.

Immer noch erkeuchend.
Und doch! Ersteht ein Lächeln über ihm?
Strahlend?
Strahlender immer??
Und ein Lachen jetzt??!!
Besessen befreit???!
So hält er die Livree jetzt.
Und die Mütze auch.
Die er sich aufsetzt schon.
In hastendem Glück.
So fährt er in den Mantel jetzt schon.
Den er sich passend rückt.
Erkeuchend zwar immer noch.
Doch in Wonne unendlich.
Endlich: Er steht---!
Und da! Den Bart zieht er sich noch streichend.
In eines Behagens Urgefühl.
Dann: In Bewegung setzt er sich stramm.
Stolz erhoben den Kopf.
Ganz wieder ein- Portier.
*Während rasch verdunkelt das Bild.*¹¹⁹

3.4. CARL MAYERS KAMMERSPIELFILME

Die in der Folge beschriebenen Kammerspielfilme werden nicht zuletzt auch auf die bereits genannten Kriterien (Einheit von Zeit und Ort, Eigennamen der Figuren, soziales Milieu, Schauspielstil, Dingwelt und Dekor, Zwischentitel und handlungstreibende Schrift und Ausgang der Geschichte) überprüft.

3.4.1. *HINTERTREPPE. EIN FILM- KAMMERSPIEL*

Die Handlung spielt in einem schäbigen Hinterhof einer Mietskaserne. Ein schicksalhaftes Missverständnis führt das Leben dreier Menschen ins Verderben. Eine Magd glaubt von ihrem Verlobten verlassen worden zu sein und versinkt in Unsicherheit und Trauer. Ein benachbarter Briefträger, der schon länger in sie verliebt zu sein scheint, versucht sie aufzumuntern, in dem er ein Schriftstück im Namen des Verschollenen verfasst. Sie schöpft Hoffnung und will sich bei dem Überbringer der Nachricht bedanken. Der Schwindel fliegt auf, doch die Magd hegt keinen Groll gegen den vermeintlichen Retter. Ein gemeinsames Abendessen der beiden endet mit einer

¹¹⁹ zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 30 (es wird V.I. Pudovkin: „Filmregie und Filmmanuskript.“ Berlin. 1928. als Quelle angegeben). Eine andere Szene - vom Beginn des Films - wurde in folgendem Werk abgedruckt: Jacobsen, Wolfgang: „Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.“ Berlin. 1989. S. 62- 63.

Katastrophe. Der Verlobte ist zurückgekehrt - er war nach einem Unfall fast einen Monat im Spital - und will seinen neuen Rivalen zur Rede stellen. Im Zuge dieser Auseinandersetzung erschlägt der Briefträger den Widersacher mit einer Axt. Die Magd nimmt sich daraufhin das Leben indem sie sich vom Dach der Mietskaserne stürzt.

Obwohl *Hintertreppe* nach *Scherben* in die Kinos kam, wird der Film in der vorliegenden Arbeit gesondert behandelt. Begründet wird dies mit den unterschiedlichen Zugängen der Regisseure Jessner (in der älteren Fachliteratur Jeßner geschrieben) und Pick. Die Filme *Scherben*, *Hintertreppe* und *Sylvester* werden daher nicht chronologisch, sondern stilistisch gereiht. Auch Anton Kaes führt gleich zu Beginn seines Unterkapitels *Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm* Leopold Jessners 1921 uraufgeführten Film *Hintertreppe* separat an und fügt hinzu, dass vor allem in diesem Kammerspielfilm die Nähe zum Theater deutlich hervortrat: „[...] alles wird zum Zeichen für die innere Befindlichkeit der Protagonisten. Bauten und Raumgestaltung (Paul Leni), Kamera (Willy Hameister), vor allem aber das Mienenspiel und die Körpersprache der Schauspieler sind atmosphärisch so konzipiert, daß der Film auch keine erklärenden Zwischentitel mehr benötigt.“¹²⁰ Bei Horst Claus finden sich einige Hinweise auf den Entstehungsprozess dieses Filmprojekts: Der Erfolg des 1921 uraufgeführten Kammerspielfilms *Scherben* dürfte Leopold Jessner zu seinem Filmdebüt inspiriert haben. Jessner hatte seit 1919 die Leitung des Preußischen Staatstheaters Berlin und war zu dieser Zeit bereits ein hoch angesehener Theaterregisseur. Sein Inszenierungsstil schien geprägt von karger Anti-Naturalistik, stilistisch ein gänzlich anderer Zugang als der Lupu Picks. Bekanntheit erlangte zudem der Begriff „Jessner-Treppe“, da in seinen Inszenierungen häufig eine streng durch Treppen gegliederte Bühne zum Einsatz kam, ein Element, das auch hier, in seinem ersten Film, thematisiert wird.

Hanns Lippmann, dem Produzent von *Hintertreppe*, war es offenbar ein Anliegen, das Medium Film künstlerisch aufzuwerten und dies schien er durch das Engagements eines großen Theaternamens wie Jessner erreichen zu wollen. Allerdings stellte er dem Filmunerfahrenen Theatermann den Kunstmaler Paul Leni zur Seite, der bereits seit Gründung Lippmanns „Gloria Film G.m.b.H.“ als Ausstatter, Bühnenbildner und Filmregisseur engagiert war. In der Folge wurden beide - Jessner und Leni - als Regisseure des Films angeführt. Den eigentlichen Coup stellte aber das Mitwirken des

¹²⁰ Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm*. S. 55

früheren Ufa- Stars Henny Porten dar, die nicht nur die Hauptrolle übernahm, sondern den Film auch mitproduzierte. Ursprünglich hätte das Team Jessner- Porten- Leni ein anderes Drehbuch verfilmen sollen, nämlich *Alles um Liebe*, eine Adaption eines Theaterstücks des Dramatikers Georg Kaiser, der offenbar zu Beginn der Weimarer Republik sehr gefragt war. Doch dieses Projekt verzögerte sich und wurde schließlich eingestellt. Lippmann engagierte in der Folge Carl Mayer, der sich bereits durch *Das Cabinet des Dr. Caligari* einen Namen gemacht hatte und beauftragte ihn, ein neues Drehbuch zu verfassen.

„Die Entscheidung für das Engagement des „einzigsten deutschen Filmdichters“ dürfte Lippmann nicht schwergefallen sein. Abgesehen von Mayers nachweisbaren Erfolgen, steht für beide das Visuelle im Zentrum der Filmarbeit. [...] Mayer entwickelt nach Motiven von Kaisers Einakter [Georg Kaisers *Juana*] einen neuen Stoff mit dem Titel *Die Hintertreppe*. Dabei weicht er dermaßen stark von der Vorlage ab, dass der Dramatiker- zumindest in den finanziellen Abschlussberichten der Produktion- nicht in der Aufstellung der finanziellen Nutznießer von HINTERTREPPE erscheint und der Einfluss des Stücks auf den Film unbeachtet blieb.“¹²¹

Claus erwähnt, dass der Film von den zeitgenössischen Kritikern zwar größtenteils positiv aufgenommen wurde, sich an den Kinokassen aber nicht bewähren konnte.¹²² „Die meisten Kritiker feiern den Film als künstlerisches Ereignis. Finanziell ist er ein Desaster und für seine Hauptdarstellerin und Co- Produzentin Henny Porten eine herbe Enttäuschung.“¹²³ Eine Kritik von Hans Siemsen, erschienen am 19.01.1922 in „Die Weltbühne“, verdeutlicht die Ursachen: Der Film - oder zumindest Teile davon - erschienen in seinen Augen zu sehr dem Theater verpflichtet; zudem kritisierte er die überzogene Spielweise der Hauptdarstellerin, obwohl sie, im Vergleich zu Kortner, der den Briefträger betont expressionistisch anlegte, eher natürlich spielte.

„[...] Der unmögliche Selbstmord des Dienstmädchens wird folgendermaßen dargestellt. Henny Porten, bis dahin in allen Situationen ein dralles Kind aus dem Volke, legt plötzlich die Hände an die Hosennaht, reckt die Nase in die Höhe und steigt feierlich mit dem Priesterinnenschritt einer Somnambulen, die einen zu langen Rock anhat, die Treppe hinauf, steif, als ob sie eine Gardinenstange verschluckt hätte. [...] Nun hätte ja dieser Schluß und auch die Unwahrscheinlichkeit des ganzen zweiten Teils hätten sich vermeiden lassen, indem man dem Konflikt, wie es den Anschauungen solcher Leute aus dem Volke entspräche, eine heitere, eine wehmütige- heitere Wendung gab. Wäre dann dieser Film ein Musterfilm geworden? Keineswegs! Denn er bleibt, was er ist: kein Film, sondern gefilmtes Theater. In einer Art, und man muß es zugeben: in einer Vollendung, wie mans bisher noch nicht gesehen hat. Aber dem eigentlichen Wesen des Films ganz fremd.“¹²⁴

¹²¹ Claus, Horst: *Scherben auf der Hintertreppe*. S. 142

¹²² vgl. ebd. S. 129

¹²³ ebd. S. 145

¹²⁴ Siemsen, Hans: *Die lehrreiche Hintertreppe*. In: „Die Weltbühne.“ 19.01.1922. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 284

Trotz berühmter Darsteller wie Henny Porten und Fritz Kortner, des bewährten Theatermannes Jessner und der Mitarbeit Carl Mayers, schien *Hintertreppe* das Publikum nicht überzeugen zu können. Horst Claus gibt diesbezüglich an, dass dieser Film aber von vornherein nicht auf Massentauglichkeit ausgerichtet war: „Der Produktionskontext legt nahe, dass man bei der Konzeption des Films als Zielgruppe in erster Linie ein gutbürgerliches Theaterpublikum vor Augen hatte.“¹²⁵ Im Unterschied zu Picks *Scherben* standen hier „das ungewöhnliche künstlerische Experiment“ und die Nähe zu angesehenen Kunstformen im Zentrum des Interesses:

„Hanns Lippmann und Henny Porten sind bei ihrem Projekt weniger an den Protagonisten der Handlung interessiert als daran, eine (von anderen bereits eingeschlagene) neuartige Richtung der filmischen Erzähltechnik aufzugreifen und möglicherweise weiterzuentwickeln. Das durchaus mutige Unternehmen musste scheitern, weil Produzent und Hauptdarstellerin in ihrem Bemühen, das Ansehen des Films (und das damit verbundene eigene Image) im bürgerlichen Kunst- und Kulturbetriebs zu festigen, beim Engagement der wichtigsten Mitarbeiter eher auf Reputation und Namen sowie expressionistische Theatermoden geachtet haben, als auf eine gemeinsame künstlerische und/ oder weltanschauliche Basis der Beteiligten. [...]“¹²⁶

Bezüglich Zwischentitel fügt Claus hinzu, dass der Film ursprünglich ohne ein einziges erklärendes Wort geplant war, dann allerdings mit Zwischentiteln versehen in die Kinos kam, vermutlich, um den Film besser vermarkten zu können. Die Handlung erstreckt sich über einen längeren Zeitraum, und in der gesichteten englischen Fassung wird dies vor allem durch Zwischentitel vermittelt.

Die Handlung spielt in einem Häuserkomplex, der sowohl die Souterrainwohnung des Briefträgers, die Dienstbotenstube der Magd, als auch die herrschaftliche Wohnung ihrer Arbeitgeber beherbergt. Die Figuren tragen keine Eigennamen und werden im Vorspann nur über ihren Beruf definiert. Im Zentrum des Interesses steht die Schicht der Kleinbürger, der sogenannten „kleinen Leute“. Ein vorangestellter Zwischentitel erklärt, dass dieser Film sich mit dem Hintertreppen- Milieu beschäftigt und dass die Akteure auf fast kindlich naive Weise Opfer ihrer Triebe werden. Diese Triebhaftigkeit verdeutlicht sich vor allem durch das Verhalten des körperlich (und geistig?) beeinträchtigten Briefträgers, der die Liebe seiner Angebeteten durch eine nicht haltbare Lüge gewinnen will. Die Motivation ihrer plötzlichen Zuneigung zu diesem Mann erscheint allerdings fragwürdig, dennoch kommt es zu einer fast zärtlichen Annäherung zwischen den beiden. Seltsam erscheint vor allem die Szene, in welcher der Briefträger sich wie ein Kind kichernd hinter dem Ofen versteckt und die Magd auf fast liebevolle

¹²⁵ Claus, Horst : *Scherben auf der Hintertreppe*. S. 140- 141

¹²⁶ ebd. S. 152

Weise auf dieses Versteckspiel eingeht. Als der Verlobte wiederkehrt, gerät das Gefühlschaos gänzlich aus den Fugen und der Briefträger offenbart ungeahnte Aggressionen. Der Axt-Mord, festgehalten wie ein Standbild, wirkt nicht wie eine Tat im Affekt; zu groß ist die Brutalität des Hergangs, dabei ist der irre Blick des Mörders direkt in die Kamera gerichtete.

Augenfällig ist vor allem der Unterschied des Schauspielstils von Henny Porten und Fritz Kortner. Porten spielt, wie erwähnt, im Vergleich zu Kortners stark expressionistisch geprägten Briefträgers, eher natürlich.

Wie bereits in *Scherben* für den Kammerspielfilm etabliert, spielt auch in *Hintertreppe* die Dingwelt eine wesentliche Rolle. Dabei muss vor allem die Eingangssequenz Erwähnung finden, da sie von der Machart stark an eine wichtige Szene in *Scherben* erinnert: Ein Wecker wird in Nah- und dann in Großaufnahme gezeigt. Der Aufziehmechanismus bewegt sich; der Wecker scheint zu läuten; es folgt ein Schnitt, und eine Halbtotale zeigt nun die Magd in ihrem Schlafzimmer - sie erwacht; es ist der Morgen des ersten Tages, alles geht noch seine gewohnten Bahnen. Später, als der Briefträger die Magd zum Abendessen einlädt, verbildlichen die dampfenden Töpfe auf dem Herd und der schön dekorierte Tisch seine ehrlichen Absichten. Die Magd reagiert erfreut, fast gerührt und lässt sich auf das erwähnte kindliche Versteckspiel mit ihm ein. Wichtigstes Element stellen aber die Briefe dar, die den Verlauf der Handlung auch ohne die ursprünglich nicht geplanten und in der gesichteten englischen Fassung zum Großteil als unnötig erscheinenden Zwischentitel erklären würden. Handlungstreibende Schrift wird hier nur bei den Briefen eingesetzt, so der gefälschte Brief des Briefträgers, sowie dessen zweiter Brief, der ihn enttarnt und ein Schriftstück, den der aus dem Spital entlassene Verlobte der Magd zeigt.

Der Film bietet wenige filmische Effekte und auch so gut wie keine Kamerabewegungen. Jessner konzentriert sich primär auf die Inszenierung der Schauspieler im Raum. Besonders der tragische Schluss erinnert an Massenszenen am Theater: Im Hinterhof der Mietskaserne versammeln sich die Nachbarn, um nach dem Rechten zu sehen, und als die Magd das Dach erklimmt, verharren die Figuren in einer Art Standbild, alles blickt hinauf zu ihr. Erst als sie stürzt, löst sich das Standbild, der Fall wird nur durch die Körpersprache der Statisten vermittelt.

3.4.2. DIE KAMMERSPIELFILM- TRILOGIE

Wie eingangs schon erwähnt, führt Anton Kaes (aber auch Fred Gehler und Ullrich Kasten) den Film *Der letzte Mann* als planmäßigen letzten Teil einer Kammerspiel- bzw. Kammerspielfilm- Trilogie an und bezieht die Trilogie auf die Zusammenarbeit von Carl Mayer und Lupu Pick: „Kein anderer Film drückt Niedergang und Ruin des Kleinbürgertums überzeugender aus als DER LETZTE MANN (1924), ursprünglich geplant als dritter Teil der Carl Mayer/ Lupu Pick- Kammerspiel- Trilogie neben SCHERBEN und dem Melodram SYLVESTER (1924).“¹²⁷ Allerdings stößt man - vor allem bei der Internet- Recherche - auf andere Angaben. Zumeist wird, z.B. bei www.filmportal.de, die Trilogie auf *Scherben*, *Hintertreppe* und *Sylvester* bezogen.¹²⁸ *Der letzte Mann* wird offenbar zumindest stilistisch dazu gereiht. „[...] „Scherben, „Hintertreppe“ (1921) und „Sylvester“ werden in späteren Jahren als Mayers „Kammerspielfilm- Trilogie“ bezeichnet - wobei er sie nicht zusammenhängend konzipiert hatte.“¹²⁹ Natürlich sticht *Der letzte Mann* aus der Reihe der früheren Kammerspielfilme in mehrfacher Weise hervor und wird daher in der Fachliteratur meist separat behandelt. Dennoch scheint es plausibler, die Trilogie auf die Zusammenarbeit Pick und Mayers zu beziehen, schließlich wurde hier erstmals der Versuch gestartet, im Gegensatz zu Jessners vom Theater geprägten Zugang, das Kammerspiel mit spezifisch filmischen Mitteln umzusetzen. Widersprüchlich scheint auch, diese Kammerspielfilmreihe rein auf Mayers Drehbücher zu beziehen, da es schließlich vier seiner Filme waren, die sich in jenen Jahren thematisch wie formal am Kammerspiel orientierten. Warum *Der letzte Mann* nicht von Pick verfilmt wurde, ist nicht ganz geklärt. Häufig wird auf eine Meinungsverschiedenheit in der Umsetzung von Mayers Drehbücher verwiesen. Es gibt aber auch Berichte, die besagen, dass es Erich Pommers Wunsch war, den damals bereits erfolgreichen F.W. Murnau mit der Regie zu beauftragen. Lotte H. Eisner jedenfalls verweist in Bezug auf das Drehbuch von *Sylvester* auf das Potential des Films und die Möglichkeiten, die sich mit einem Regisseur wie Murnau geboten hätten:

„Wir wissen, was ein genialer Regisseur wie Murnau aus solchen Einblicken in Räume voll hastender Bewegung, voll schwirrenden Lichts in dem LETZTEN MANN gemacht hat. Man denke nur an seine Drehtür, an das Hotelfoyer, den Blick vom Fahrstuhl aus: Murnau bringt hier

¹²⁷ Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik. Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm*. S. 56

¹²⁸ vgl. http://www.filmportal.de/person/carl-mayer_513179fd1e6d40c1b3d38b7bb7c310a9 (26.08.2013)

¹²⁹ ebd.

ein souveränes Fließen von Visionen zuwege, in denen Licht und Bewegung alles bedeuten. Und wir verstehen, daß Lupu Pick, dem Carl Mayer schon in SYLVESTER die Möglichkeit zu überraschenden optischen Wirbel- Effekten geboten hat, niemals, wenn er den LETZTEN MANN gedreht hätte, Murnaus überragende Leistung erreicht haben würde. Hier zeigen sich deutlich die Grenzen eines ehrlich bemühten Regisseurs wie Lupu Pick, der nicht Murnaus Begabung gehabt hat.“¹³⁰

3.4.2.1. *SCHERBEN. EIN DEUTSCHES FILMKAMMERSPIEL. DRAMA IN 5 TAGEN*

Carl Mayer erzählt mit *Scherben* die leidvolle Geschichte einer dreiköpfigen, in ärmlichen Verhältnissen in der Abgeschiedenheit lebenden Bahnwärterfamilie, die durch den Besuch eines Eisenbahninspektors ins Verderben gestürzt wird. Gleich am Abend seiner Ankunft verführt der Inspektor die junge unschuldige Tochter des Hauses; die Mutter wird Zeugin dieses Vergehens und flieht hinaus in die eisige Nacht, wo sie, betend an ein Wegkreuz gelehnt, schließlich der Kälteod ereilt. Der Vater hat von alledem nichts mitbekommen und findet seine Frau am nächsten Tag tot im Schnee. Die Tochter, geplagt von schweren Schuldgefühlen, versucht - vermutlich um die Schmach zu mindern - den Inspektor zu überreden, sich ihrer anzunehmen, doch das Bitten bleibt vergeblich. Auf Rache sinnend, gesteht sie dem Vater den Grund für den Tod der Mutter und löst damit die nächste Katastrophe aus: Der Vater erwürgt den Inspektor, hält im Anschluss einen Zug auf und gesteht die Tat. Die Tochter verliert den Verstand und bleibt allein und verloren in der verschneiten Einöde zurück.

In Inhalt und Erzählweise orientierte sich das Drehbuch von *Scherben* laut Horst Claus an der Vorlage Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel*: „Sowohl SCHERBEN wie Bahnwärter Thiel bedienen sich einer im Naturalismus verwurzelten Erzähl- und Darstellungsweise, gehen dabei allerdings weit über die dieser Stilrichtung häufig vorgeworfene bloße Abbildung von Äußerlichkeiten hinaus.“¹³¹ Wie bereits erwähnt, gab Lotte H. Eisner *Scherben* als erstes Beispiel des behandelten Genres an: „Der Kammerspielfilm, den Lupu Pick mit seinem Film SCHERBEN im Jahr 1921 ins Leben gerufen hat, ist also vor allem ein psychologischer Film [...]“¹³²

Der Film führt nur einen Zwischentitel an: Der Bahnwärter hält einen herannahenden Zug auf und teilt dem irritierten Lokführer mit: „Ich bin ein Mörder.“ Dieser handgeschriebene Satz erscheint Wort für Wort auf der Leinwand.

¹³⁰ Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 191

¹³¹ Claus, Horst: *Scherben auf der Hintertreppe*. S. 132-133

¹³² Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 181

Die Qualität von *Scherben* liegt vor allem in der filmischen Erzählweise. Das Geschehen wird rein durch Bilder und Aktionen beschrieben. So zeichnet sich etwa das drohende Unheil durch das Einschlagen eines Fensters an (ein Sturm zieht auf und ein Ast trifft auf die Scheibe des Küchenzimmers), das die Familie kurz nach Benachrichtigung über die baldige Ankunft des Inspektors beim Abendbrot aufschrecken lässt. Die Tochter sammelt die Scherben ein und füllt sie in einen Abfalleimer, die Kamera fängt das Bild in Nahaufnahme ein; dieses Sujet lässt in Zusammenhang mit dem nahenden Besucher nichts Gutes erahnen, in diesem Fall bringen die Scherben kein sprichwörtliches Glück.

Auch die Option der „handlungstreibenden Schrift“ - die vor allem bei *Der letzte Mann* zum Einsatz kommt - wird angewendet: Die Ankunft des Inspektors wird per Morse-Telegraph übertragen. Um die gesendete Information auch dem Zuseher zugänglich zu machen, nimmt die Kamera die Ego- Perspektive des Bahnwärters ein. Wir lesen „durch sein Auge“ die per Überblendung lesbar gewordene Nachricht:

„ueberprüfung der strecke stattfindet
inspector morgen eintrifft unterkunft
nimmt waerterhaus bahnverwaltung“

Im Gegensatz zu *Sylvester* und *Der letzte Mann* sind die Kamerabewegungen in *Scherben* auf wenige Szenen reduziert. Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt entlang einer Bahntrasse. Die Kamera scheint dabei an der Lok angebracht zu sein. Zuerst ist der Blick der Kamera als Aufsicht nur auf die Geleise gerichtet, dann folgt eine Aufwärtsbewegung und gibt den Blick auf die verschneite, einsame Umgebung frei. Diese viel versprechende Eingangssequenz bleibt aber die einzige ihrer Art, danach beschränken sich die Bewegungen auf minimale Schwenks. In den wichtigsten Szenen bleibt die Kamera statisch. Dennoch wurde hier versucht, nicht den Eindruck abgefilmten Theaters zu erzeugen. Rückt z.B. ein Gegenstand ins Zentrum des Interesses, wird dies vor allem in Bezug auf die Dingwelt, die handlungstreibenden Objekte mittels Kreisblende und anschließender Nahaufnahme verdeutlicht. Nach dem Verschwinden der Mutter wird die Tochter am nächsten Morgen von der Weckuhr im Nebenzimmer aus den Träumen gerissen. Niemand ist da um das Läuten abzustellen - die Mutter ist längst erfroren. Noch bevor die Tochter erwacht, wird das Zimmer der Mutter gezeigt, und eine Kreisblende rückt den Wecker in den Mittelpunkt. Im direkten Anschluss wird eine Nahaufnahme des Weckers gezeigt, die Aufziehschraube bewegt

sich, und auch ohne Ton ist verständlich, dass der Wecker läutet. Mit einer Parallelmontage wird visualisiert, was nun in der Tochter vorgeht: Das unaufhörliche Läuten scheint sie an die Geschehnisse der vorangegangenen Nacht zu erinnern und mit Schrecken kommt ihr die Flucht der Mutter in den Sinn.

Was den Schauspielstil anlangt, ist auffällig, dass der erste Tag, an dem der Alltag der Familie gezeigt werden soll, sehr natürlich angelegt wurde. Mit der Ankunft des Inspektors und den Geschehnisse danach, ändert sich dann der Stil schrittweise: Der Wahnsinn der Mutter, die Schuld- und Rachegefühle der Tochter sowie der Vergeltungsakt des Vaters erinnern an die Spielweise im expressionistischen Film; die Gefühlswelt scheint - mimisch wie gestisch stark verstärkt - nach außen zu dringen, insbesondere der sich langsam abzeichnende, durch schwere Schuldgefühle evozierte Wahnsinn der Tochter, sowie ihr anfängliches Unvermögen, dem Vater die Wahrheit anzuvertrauen. Zu Schweigen und Lüge im Kammerspiel führt Eckhart Pilick folgenden Vermerk an: „Im Kammerspiel sind demzufolge das Schweigen im Sinne eines Verschweigens oder die Lüge notwendige Elemente der Dramatik, die entsteht, wenn das Schweigen gebrochen und die Lüge entlarvt wird. Wichtig sind dabei die Gefühle und die Gedanken der Personen, nicht ihre Taten, weil sie nichts mehr ungeschehen machen können.“¹³³

Inhaltlich wie formal könnte man *Scherben* als reinen Kammerspielfilm bezeichnen. Er erfüllt alle Kriterien, die ein Film dieses Genres benötigt. Neben den bereits behandelten kommen noch folgende Aspekte hinzu: Beschränkung der Handlung auf wenige Figuren, die keine Eigennamen tragen - die Figuren werden wie folgt angeführt: „Der Eisenbahnwärter“, „Dessen Frau“, „Deren Tochter“, „Der Inspektor“ - , sowie eine lineare Erzählweise, die in einer kurzen Zeitspanne verläuft - das Geschehen findet in fünf aufeinander folgenden Tagen statt.

3.4.2.2 SYLVESTER. EIN LICHTSPIEL

Ein kleinbürgerlicher Kaffeehausbesitzer wird am Abend der Silvesternacht vor eine folgenschwere Aufgabe gestellt, sich zwischen Gattin und Mutter zu entscheiden. Beide Frauen kämpfen nämlich um das Vorrecht und die Macht im Haus. Eine harmonische Lösung für das angespannte Verhältnis zwischen den beiden Frauen ist ausgeschlossen.

¹³³ Pilick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele.“ S. 109

Den Mann scheint diese auswegslose Situation zu paralysieren. Ohnmächtig, eine Wahl zwischen seiner Liebe zur Gattin und der Dankbarkeit gegenüber seiner Mutter zu treffen, nimmt er sich das Leben. Auch in diesem Film *Lupu Picks* werden - ähnlich wie in *Scherben* - die Konsequenzen solcher Konflikte vor Augen geführt. Der Film endet nicht, wie bei *Hintertreppe* mit dem Akt des Selbstmords, sondern erst nach dem „Nachspiel“. Pick zeigt darin, wie der Leichnam des Mannes weggetragen und in den Wagen der Bestatter geladen wird. Den Hinterbliebenen ist die Verzweiflung ins Gesicht geschrieben. Hier hinein montiert Pick nach Mayers Vorgabe eine kurze Einstellung aus einem Boxkampf, in dem einer der Kontrahenten k.o. geschlagen wird. Doch *Sylvester* hat keine Gewinner. Die vorletzte Einstellung zeigt das weinende Baby der Eheleute in seinem Kinderwagen, danach rückt nochmals die brandende See ins Bild, diesmal gefolgt von einer Kamerabewegung, die sich zu einer Totalen auf das offene Meer und den Horizont ausweitet.

Als Hauptschauplätze fungieren das Café und die angrenzenden Privaträumlichkeiten des Ehepaars, dazu ein feines Restaurant vis à vis, sowie die stark frequentierte Straße, die die beiden Bereiche wie eine Grenze durchzieht. Hinzu kommen die bereits erwähnten Natur- Aufnahmen des Meeres, die im Stil von Assoziationsmontagen in den Film eingewoben sind. Die divergierenden Welten der Klein- und Großbürger und die Wucht der Wellen auf offenem Meer: drei Plätze die einander gegenübergestellt werden, um „[...] ihre äußere Entfremdung zu betonen“¹³⁴.

„Ein Bibelzitat zum Turmbau zu Babel war dem Drehbuch, das bald als Buch erschien, vorangestellt: „Wohlauf, lasset uns herniederfahren und ihre Sprache verwirren, daß keiner des anderen Sprache vernehme.“ Dieses Motto weist eindeutig darauf hin, daß Mayer in *SYLVESTER* fortsetzen wollte, was er mit *SCHERBEN* begonnen hatte: die Darstellung des gesellschaftlichen Chaos durch zwei voneinander abgrundtief getrennte Sozialbereiche.“¹³⁵

Sylvester wurde am 03.01.1924 im Ufa- Theater am Kurfürstendamm uraufgeführt. Der Film unterscheidet sich von Pick und Mayers erster Zusammenarbeit vor allem durch die Beweglichkeit der Kamera und nutzt die genuin filmischen Mittel weit mehr, als *Scherben*. In einer Kritik der „Lichtbild- Bühne“ vom 05.01.1924 heißt es: „[...] Musterhaft schön ist dieser Film in der Beleuchtungstechnik und der von Guido Seeber [Kameramann Seeber war für die Außenaufnahmen zuständig]; geleiteten Photographie; die von dem Manuskript verlangten gleitenden Vor- und Seitwärtsbewegungen wurden durch die interessante [...] Konstruktion eines Aufnahmewagens ermöglicht, durch den

¹³⁴ vgl. Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 109

¹³⁵ ebd. S. 107-108

die Kamera fahrbar wurde.“¹³⁶ Noch vor der „entfesselten Kamera“ wie in *Der letzte Mann* war der Aufnahmeapparat mobil geworden, diesbezüglich muss auch auf Murnaus früheren Film *Phantom* von 1922 verwiesen werden, der zumindest in einer Szene eine erstaunlich bewegte Kamera vorweisen konnte. Kameramann Seeber jedenfalls schien mit der Arbeit an *Sylvester* gewichtige „Vorarbeit“ zu der entfesselten Kamera geleistet zu haben. Seine Außenaufnahmen wirken, obgleich ein wenig schwerfälliger als die Freunde in *Der letzte Mann*, im Vergleich zu anderen Filmen aus jenen Jahren ausgesprochen fortschrittlich. Die Kamera gleitet an einer Häuserzeile entlang, schwenkt fließend zur Seite Richtung Straße und gibt dem Zuschauer in einer Art „establishing shot“ einen ersten Eindruck vom Silvester- Treiben in dem belebten Stadtviertel. Die Innenaufnahmen (Kamera: Karl Hasselmann) bleiben zumeist statisch, aber auch hier entsteht nie der Eindruck abgefilmten Theaters. Das volle Lokal des Ehepaars, das noble Restaurant mit seinen transparenten Glastüren und Glaswänden und der Drehtür, die der jener, die in *Der letzte Mann* zum Einsatz kam auffällig ähnelt, die von unzähligen Fußgängern und Automobilen belebte Straße - auch Pick hat die Inszenierung von Massenszenen beherrscht. Die Studiobauten suggerieren räumliche Tiefe und lassen die Schauplätze ähnlich realistisch erscheinen wie in Murnaus *Der letzte Mann*.

Neben den technischen Effekten, wurde Mayers Drehbuch besondere Aufmerksamkeit gegeben. Dieses wurde als erstes deutsches Filmmanuskript in Buchform herausgebracht und erschien 1924 im Gustav Kiepenheuer- Verlag in Potsdam.¹³⁷ Rudolf Kurtz erwähnt, dass Mayer „[...] seine Sätze auf dynamische Wirkung hin [schreibt], er suggeriert mit seiner selbständig gestalteten Prosa dem Regisseur seine Intensitätsvorstellung, zwingt ihn durch Wiederholungen, Satzumstellungen, rhythmisches Arrangement der Worte in eine gleichartige Grundeinstellung.“¹³⁸

Hier ein Auszug aus dem Manuskript zu *Sylvester*:

„In der Konditorei.
Leicht aufhellend.
Gesamt: Qualm. Rauch. Trübes Licht. Es klumpert das Klavier.
Und!
Während immer neue Gäste kommen herein: Rennen die Kellner

¹³⁶ Anonym: Kritik zu *Sylvester*. In: „Lichtbild- Bühne (Nr.1).“ 05.01.1924. zit. n. <http://www.filmportal.de/node/33547/material/722399> (26.08.2013).

¹³⁷ vgl. Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 173

¹³⁸ Kurtz, Rudolf: „Expressionismus und Film.“ S. 115

Durch aller Lachenden und Betrunkenen Lärm.
Und!
Am Schanktisch. Der Mann. Er schafft. Für viele.
Doch!
Größer: Da er eine Lage jetzt eben hat erledigt. Und er eine Sekunde
sich Luft macht: Blickt er zur Türe jetzt rückwärts. Irgendwie erwartungsvoll.
Und!
Jetzt!
Unvermittelt. Noch winkt er einen Kellner. Dann:
Er geht. Rasch. Nach rückwärts.“¹³⁹

Wieder tragen die Figuren keine Eigennamen. In der gesichteten englischen Fassung werden die Hauptrollen mit „The Wife“, „The Husband“ und „His Mother“ angegeben. Pick versucht sich scheinbar sehr genau an die Vorgaben bezüglich des Einhaltens von Ort und Zeit zu halten. Einer Kritik zufolge, hatte der Film ursprünglich eine Länge von 45 Minuten.¹⁴⁰ Die gesichtete Fassung hat eine Laufzeit von 68 Minuten - ist aber offensichtlich aus verschiedenen Kopien zusammengesetzt und nicht ganz vollständig. Die Handlung erzählt von der letzten Stunde einer Silvesternacht. Ähnlich einem Countdown wird immer wieder die Standuhr am Hauptplatz vor einer Kirche, die direkt an der vielfrequentierten Straße liegt, eingeblendet. Je näher der Jahreswechsel rückt, desto dramatischer spitzt sich die Handlung zu.

Auch hier trägt die Dingwelt zur Visualisierung der inneren Vorgänge bei. Die Ankunft der Mutter wird durch ihren Schatten am Küchenfenster angekündigt - diese Szene erinnert ein wenig an den drohenden Schatten in Murnaus *Nosferatu*. Die Gattin erschrickt und zieht die Vorhänge zu. Das angespannte Verhältnis wird durch eine spätere Szene noch deutlicher: Einem liebevoll für zwei Personen gedeckten Tisch wird nach kurzem Zögern ein dritter Teller hinzugefügt. Dieser wirkt wie ein Fremdkörper und scheint nicht dazu zu passen.

Sylvester spielt im Milieu der Kleinbürger, welches immer wieder mit jenem im Restaurant, den elitären Gästen, kontrastiert. Doch scheint hier nicht ganz klar, wozu dieser Unterschied thematisiert wurde. In *Der letzte Mann* ist der Vergleich Teil der Handlung, in Picks Film wirkt er hingegen etwas befremdlich. Allerdings ist in *Sylvester* wiederum der Aspekt der Triebhaftigkeit und der psychologischen Vorgänge stärker herausgearbeitet. Das Duell zwischen Gattin und Mutter und der Kampf um den von beiden geliebten Mann könnte durchaus als „klassischer“ Konflikt zwischen

¹³⁹ zit. n. ebd. S. 115-116

¹⁴⁰ vgl. Georg, Manfred: Kritik zu *Sylvester*. In: „Die Weltbühne.“ 10.01.1924,. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 293: „Die Handlung in SYLVESTER umfaßt die Dauer einer Dreiviertelstunde. Ebenso lange läuft der Film. [...]“

Schwiegermutter und Schwiegertochter gesehen werden. Der Mann scheint trotz seiner Größe und physischer Überlegenheit nicht fähig, Stärke zeigen und dem Treiben um ihn herum Einhalt gebieten zu können. Er schafft es nur mit Mühe, die beiden Frauen abzuschütteln und ins angrenzende Arbeitszimmer zu flüchten, wo er sich im Anschluss an der Schnur der Jalousien erhängt.

Was das Spiel betrifft, ist hier ähnliches zu beobachten wie bei *Scherben*: Anfangs wirkt es realistisch, doch nach und nach verstärkt sich der expressionistische Eindruck, vor allem in der Darstellung des Mannes, der durch den Kampf der Frauen schrittweise an Lebenswillen verliert. Bei Lotte H. Eisner findet sich folgender Vermerk:

„Der Widerstreit zwischen dem expressionistischen Autor und dem psychologisch ausgedeuteten Regisseur offenbart sich überall: So zeigt Klöpfers [Eugen Klöpfer, der die Rolle des „Mannes“ verkörperte] Spiel eine merkwürdige Rückkehr zu einem überholten Naturalismus, durch den plötzlich expressionistische Momente durchbrechen. Charakteristisch ist seine Art, den Oberkörper outriert zurückzuwerfen, sich in die Schräge zu biegen. Starr und zugleich schlaff windet er den schweren Körper zwischen den beiden Frauen, die sich an ihn klammern.“¹⁴¹

Im Gegensatz zu den drei anderen schon genannten Kammerspielfilmen Mayers, gibt es in *Sylvester* keine Zwischentitel oder handlungstreibende Schrift. Nur die fünf Akte, bzw. Teile werden schriftlich angekündigt und durch Einblendungen wie „End of part three“ jeweils beendet; zumindest in der nur teilweise erhaltenen- englischen Fassung, einer Leihgabe der Deutschen Kinemathek. In dieser werden auch zu Beginn des Films die Hauptschauplätze angeführt: „Street“, „A Churchyard“ und „The Sea“.

4. DER LETZTE MANN

4.1. VERMARKTUNG - GROSSE NAMEN UND TECHNISCHE INNOVATIONEN

Für das Interesse an diesem Film und seinem großen Erfolg, sind mehrere Faktoren maßgeblich. Zum einen wurde *Der letzte Mann* von dem Großkonzern Ufa produziert, was bedeutete, dass Murnau und seinen Mitarbeitern ganz andere finanzielle Mittel zur Verfügung standen, als früheren Kammerspielfilmen, die zumeist von kleineren Firmen finanziert wurden. Zudem war dem Produzenten Erich Pommer daran gelegen, den Film möglichst effizient im In- und Ausland zu bewerben, wobei für den deutschen Markt vermutlich schon der Name Emil Jannings, der in jener Zeit einer der größten deutschen

¹⁴¹ Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 189

Film- Stars war, für genügend Werbung gesorgt hätte. Die Ufa unter Pommer ermöglichte die Verbindung von „Geschäftsfilm und künstlerischem Film“; eine Vorgehensweise, die das Kino der Weimarer Republik „in die Internationalität und zum Gesamtkunstwerk“ führte.¹⁴² Genau hier findet sich auch der größte Unterschied zu den Kammerspielfilmen von Pick und Jessner. *Der Letzte Mann* war von vornherein auf einen internationalen Erfolg und demnach vor allem auf den Geschmack eines Massenpublikums ausgerichtet. Natürlich hatte das Leading Team, das zum Großteil aus der Schicht des Bildungsbürgertums entstammte, auch einen künstlerischen Anspruch und war um die künstlerische Aufwertung des Mediums Film bemüht. Allerdings standen - sozusagen in der Tradition des „Kinos der Attraktionen“ - neben Jannings, die technischen Neuerungen, die „entfesselte Kamera“ und die „perspektivische Illusion“ im Vordergrund. Überliefert ist Pommers angeblich getätigte Anweisung: „Erfindet bitte etwas Neues, auch wenn es total verrückt sein sollte!“¹⁴³ Die Faszination, die diese Neuheiten damals hervorriefen, könnte man heutzutage vielleicht am ehesten mit jener über digital bearbeitete Filme in den Neunzigerjahren (z.B. *Terminator 2- Judgment Day*, 1991), oder später der Begeisterung über 3D- Filme wie *Avatar* aus dem Jahr 2009 vergleichen.

4.1.1. KUNST UND KOMMERZ - ERICH POMMER UND DIE UFA

„Die seltsame Mischung aus kommerziellem Geist und künstlerischem Wagemut personifiziert sich in der Figur des Decla-, dann Ufa- Produzenten Erich Pommer. Die meisten der bahnbrechenden Filme dieser Zeit werden von ihm produziert. Legendär ist seine Aufforderung an das Team vom LETZTEN MANN: „Erfindet bitte etwas Neues, auch wenn es verrückt sein sollte.“ Dieser Wunsch soll sich primär auf die Kameraarbeit bezogen haben und dürfte den Startschuss für die Entwicklung der „entfesselten Kamera“ geliefert haben.“¹⁴⁴

Erich Pommer (1889- 1966) begann seine Filmkarriere 1908 bei der Berliner Niederlassung des französischen Filmkonzerns Gaumont. Zu Kriegsbeginn gründete er eine Filiale der Produktionsfirma Eclair in Wien. Pommer fungierte in der Folge als Generalvertreter der französischen Eclair für Mitteleuropa. Die Guthaben der französischen Firmen in Deutschland wurden 1915 eingefroren und so entschied

¹⁴² vgl. Jacobsen, Wolfgang: *Frühgeschichte des deutschen Films. Ein Produzent, ein Konzern*. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: „Geschichte des deutschen Films.“ S. 37

¹⁴³ zit. n. Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 126. Eine ähnliche Anweisung soll Pommer schon Jahre zuvor bei den Dreharbeiten von *Das Cabinet des Dr. Caligari* geäußert haben.

¹⁴⁴ Brandlmeier, Thomas: *Deutsche Bilderwelten. Karl Freund, Carl Hoffmann und die Kamerakunst*. In: Bock, Hans- Michael; Töteberg, Michael [Hg.]: „Das Ufa- Buch“ S. 127

Pommer, gemeinsam mit seiner Frau Gertrud, eine eigene Produktionsfirma zu gründen, die Decla (Deutsche Eclair), mit welcher er u.a. *Die Spinnen* (1919) produzierte, einen Film von Fritz Lang, der von Pommer als Regisseur entdeckt wurde. Bekanntlich gelang Pommer 1920 mit *Das Cabinet des Dr. Caligari* der erste große internationale Erfolg. Im selben Jahr fusionierte die Decla mit der Firma Bioscop und Pommer übernahm die Leitung der nun als Decla- Bioscop angeführten Filmgesellschaft. 1921 schloss er mit dem Regisseur F.W. Murnau einen Exklusivvertrag, um Regisseur Robert Wiene zu ersetzen, der Pommers Unternehmen den Rücken gekehrt, da er seine eigene Produktionsfirma gegründet hatte. Bald fusionierte die Decla- Bioscop mit der Universum Film- AG (Ufa); Pommer stieg zum Produktionschef der Ufa auf und erarbeitete sich in der Folge den Ruf als wichtigster Produzent dieses ursprünglich zu Propagandazwecken von General Ludendorff 1917 gegründeten Konzerns und somit als „Zentralfigur“¹⁴⁵ des Weimarer Filmschaffens.¹⁴⁶ In seine Ära fallen die bis heute bekanntesten und auch teuersten Großproduktionen der damaligen Zeit. Elsaesser bezeichnet diese Filme als „Superproduktionen“ der Ufa.¹⁴⁷ Darunter Murnaus Filme *Der Letzte Mann* und *Faust*, sowie Fritz Langs *Die Nibelungen* und *Metropolis* sowie E. A. Duponts *Variété*. Bei James Monaco findet sich folgender Vermerk:

„Er [Pommer] bildete künstlerische Produktionsgruppen, die oft über Jahre gemeinsam arbeiten konnten. Vertrauen und Experimentierfreude schufen bedeutende Ergebnisse und jene optische Meisterschaft, für die die deutsche Filmindustrie der zwanziger Jahre berühmt war. Zu Pommers Spitzenkräften gehörten die Kameramänner Karl Freund, Carl Hoffmann und Fritz Arno Wagner, die Architekten- Teams Robert Herlth und Walter Röhrig, Erich Kettelhut, Otto Hunte und Karl Vollbrecht. Auf dieser handwerklichen Basis konnten die Regisseure Fritz Lang (*Der müde Tod*, 1921; *Die Nibelungen*, 1922- 24), Friedrich Wilhelm Murnau (*Der letzte Mann*, 1924; *Faust*, 1925/ 26), Arthur Robison (*Manon Lescaut*, 1925/ 26), Ludwig Berger (*Ein Walzertraum*, 1925) relativ ungestört ihre Ideen entwickeln.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ vgl. Monaco, James: „Film verstehen.“ S. 294

¹⁴⁶ vgl. Jacobsen, Wolfgang: *Frühgeschichte des deutschen Films. Ein Produzent, ein Konzern*. S. 37: „Am 04. Juli 1917 schreibt Erich Ludendorff einen Brief an das Kriegsministerium, in dem die „Vereinheitlichung der deutschen Filmindustrie“ gefordert wird, „um nach einheitlichen großen Gesichtspunkten eine planmäßige und nachdrückliche Beeinflussung der großen Massen im staatlichen Interesse zu erzielen“. Dieser Brief gilt als Gründungsdokument der „Universum Film AG“, der Ufa, die am 18. Dezember 1917 mit einem Grundkapital von 25 Millionen Mark ins Berliner Handelsregister eingetragen wird. Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg gratuliert Ludendorff zu diesem nicht nur militärischen, sondern eminent politischen Schachzug telegrafisch: „Durch diese Gründung ist ein Unternehmen von großer nationaler, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung geschaffen.“ Die Ufa wächst zum mächtigsten deutschen Filmkonzern und fusioniert mit fast allen bis dahin wichtigen Filmproduktionen. [...]“

¹⁴⁷ vgl. Elsaesser, Thomas: „Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels.“ München. 2002. S. 227

¹⁴⁸ Monaco, James: „Film verstehen.“ S. 294

Die freundschaftliche Verbindung zwischen Pommer und Murnau zerbrach angeblich nach der gemeinsamen Arbeit zu *Der letzte Mann*.¹⁴⁹ Berriatúa mutmaßt, dass Murnau die Regie für den geplanten Film *Variété* übernehmen wollte, doch Pommer soll dagegen gestimmt und Dupont den Vorzug gegeben haben. Im Gegenzug verwehrte ihm Murnau angeblich den Zugang zu den Dreharbeiten zu *Faust*, seiner letzten Ufa-Produktion. Diese Anekdote erscheint allerdings etwas unglaubwürdig. Ein Produzent lässt sich vermutlich den Zutritt zu einem seiner Filmsets nicht verwehren. Nach internen Differenzen (u.a. bezüglich des „Parufamet-Vertrages“) und dem finanziellen Eklat rund um Fritz Langs *Metropolis* wandte sich Pommer von der Ufa ab und versuchte in Amerika Fuß zu fassen. „Pommers Konzept, mit spektakulären Produktionen auf den Weltmarkt zu zielen, ging jedoch nur teilweise auf. Die kostenintensive Herstellung stürzte die Ufa in eine anhaltende Finanzkrise. Höhepunkt war der exorbitant überzogene Etat von Langs *Metropolis*, dessen Drehzeit sich über siebzehn Monate hinzog.“¹⁵⁰ 1927, in dem Jahr, in dem Hugenberg den Vorsitz des Aufsichtsrats der Ufa übernahm und der Konzern von nun an einen „vaterländischen Kurs“¹⁵¹ fuhr, war er u.a. für die „Paramount“ tätig und produzierte beispielsweise den Hollywoodfilm *Hotel Imperial* von Maurice Stiller. Später kehrte er wieder nach Deutschland und zur Ufa zurück, wo er Anfang der 30er Jahre zwei seiner wichtigsten Tonfilme produzierte: *Der blaue Engel* (1930) und *Der Kongress tanzt* (1931). 1933 musste er auf Grund seiner jüdischen Herkunft emigrieren und arbeitete in der Folge in Frankreich, Großbritannien und den USA. Nach dem Krieg war er in den USA und auch wieder in Deutschland tätig. Thomas Elsaesser gibt an, dass der „experimentelle“ Stil, den die Ufa prägte, vor allem vom Kunstverständnis der deutschen Filmschaffenden herrührte. Elsaesser betont die Problematik des „irreführenden“ Überbegriffs des „Expressionismus“, der häufig als stilistische Beschreibung der Filmlandschaft in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhalten musste. Im Gegensatz zum amerikanischen System, „[...] das Mitte der 10er Jahre bereits marktorientiert war und daher aus ökonomischen Überlegungen, wie aus Gründen des angestrebten weltweiten Verständnisses seiner Produkte auf die höchste Effizienz von Story und Erzählweise

¹⁴⁹ vgl. Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Erich Pommer*. In: Murnau, Friedrich Wilhelm: „*Der letzte Mann*. Transit Classics- Deluxe Edition. Restaurierte Fassung mit neuer Musik.“ Peadillas Digitales für F.-W.- Murnau- Stiftung. Transit Film GmbH, München. Deutschland. 2003.

¹⁵⁰ Monaco, James: „Film verstehen.“ S. 294

¹⁵¹ vgl. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 115

hinarbeitete“¹⁵² und sich überwiegend zur Aufgabe machte, dem Publikumsgeschmack und der Nachfrage gerecht zu werden, war man in Deutschland verstärkt auf einen technisch innovativen, aber auch künstlerischen Anspruch bedacht: Der Regisseur als „Künstler“. Elsaesser vergleicht diese Sichtweise teils mit dem künstlerischen Ansatz in der Sowjetunion, der den Erfolg von Regiegrößen wie Eisenstein oder Pudowkin ermöglichte.

„Wenn dieser ideologische Zwang, sich auf dem heimischen Markt als „Künstler“ (oder als Revolutionär) zu etablieren, sie veranlasste, sich an Griffithsche Modelle anzulehnen (der selbst immer um seinen Status als „Künstler“ kämpfen musste und sich bewusst war, wie in den 20er Jahren der Starstatus sich auf den Schauspieler verlagerte), so war in Deutschland das systematische Bemühen um Tricktechniken und andere technologische Innovationen (in prestigeträchtigen Superproduktionen wie DIE NIBELUNGEN, FAUST, DER LETZTE MANN oder METROPOLIS) Teil einer anderen Strategie: Diese zielte nämlich darauf ab, die europäischen und Überseemärkte zu erobern, wobei der US-amerikanische Markt selbst das höchste Ziel war. An dieser zweifachen Strategie des deutschen Kinos lassen sich die Gefahren einer konsumorientierten Industrie studieren. Während die amerikanische Industrie sich direkt um die Nachfrage und die ökonomischen Möglichkeiten, ihre Konsumenten zu befriedigen, organisierte, wurde die deutsche Situation von der vermeintlichen Geschmackselite des intellektuellen Establishments teilweise „verzerrt“. Sie verlangte, dass Kino Kunst zu sein habe, eine Forderung, die die Filmindustrie in ihrer forcierten Bemühungen, auf internationaler Ebene einen „Qualitäts“- Markt aufzubauen, ernst nehmen musste. Gleichzeitig kam die industrielle Basis der deutschen Filmindustrie nicht mit einer solchen Avantgarde-Ideologie zurecht, in der Zeitpläne für die Produktion unsicher waren, Produktionsbudgets überzogen werden konnten und Uraufführungstermine nicht eingehalten wurden.“¹⁵³

Sein Glaube an Carl Mayers Talent und F.W. Murnaus künstlerisches Umsetzungsvermögen brachte Pommer durch den Film *Der letzte Mann* endgültig den Status als wahrscheinlich wichtigsten deutschen Filmproduzent der damaligen Zeit. Vor allem seinem Gespür für fähige Mitarbeiter und gute Storys verdankte die Ufa ihren Ruf als international angesehener Filmbetrieb.

4.1.1.1. DAS PREMIERENKINO - DER „UFA- PALAST“

Der Ufa- Palast am Zoo fungierte neben dem Gloria- Palast als „Schaufenster“¹⁵⁴ der Ufa, die dort ihre Prestige- Produkte präsentieren konnte. Der Ufa- Palast war innenarchitektonisch an den pompösen amerikanischen Lichtspielpalästen orientiert. Am 18. September 1919 wurde dieses Kino feierlich mit Ernst Lubitschs Historienfilm *Madame Dubarry* eröffnet. Das Haus war allerdings kein Neubau, sondern eine

¹⁵² Elsaesser, Thomas: „Filmgeschichte und frühes Kino.“ S. 227

¹⁵³ ebd. S. 127

¹⁵⁴ Töteberg, Michael: *Warenhaus des Films. Filmpaläste in Berlin*. In: Bock, Hans Michael; Töteberg, Michael [Hg.]: „Das Ufa- Buch.“ S. 106

ehemalige Ausstellungshalle, die bereits 1912 errichtet wurde und sieben Jahre später im Auftrag der Ufa in ein Kino umgebaut wurde.¹⁵⁵ Die pompöse Premiere von *Der letzte Mann* fand am 23.12.1924 statt. Die Premierengäste, vorwiegend honorige Mitglieder des Bildungsbürgertums, erhielten Lithographien mit Sujets aus dem Film, mit deren Anfertigung der Künstler Theo Matejko von der Ufa betraut worden war. Die Dauerausstellung des Berliner Film- und Fernsehmuseums stellt übrigens einige dieser Lithographien aus.

In Kreimeiers „Ufa- Story“ findet sich eine Beschreibung Joseph Roths aus dem Jahr 1925, in der er die Eindrücke eines lichttechnischen Vorprogramms dieser „Ufa-Hochburg“ wie folgt schilderte:

„Ich saß in der dritten Reihe vor dem Vorhang aus grünem Samt. Plötzlich verdunkelte sich der Saal, der Vorhang teilte sich langsam, und ein geheimnisvolles Licht, das Gott nicht erschaffen haben konnte und das die Natur in tausend Jahren nicht zustande bringen wird, rann in weichen Strömen über die Bühnenfront. Es war, als hätte man Wasserstürze in langen Jahren gezähmt und für den Hausgebrauch abgerichtet und an den Wänden dieses Palastes angebracht, von denen sie ganz behutsam rannen, zivilisiert, den Bedürfnissen des Menschen dienstbar gemacht, Elementargewalten mit guten Manieren, Naturkräfte, denen man gut zugeredet hat. [...] Es war zu eng, um auf die Knie zu sinken, denn wir saßen dicht gedrängt beieinander. Aber, wenn das Bild möglich ist: die Knie sanken auf sich selber...“¹⁵⁶

4.1.2. DER REGISSEUR F.W. MURNAU

„Wir müssen, sagte Murnau einem Interviewer, um Kino zu machen, alles vergessen, was wir am Theater gelernt haben, was in unserem Ausdrucksmittel an Theater erinnert.“¹⁵⁷

Friedrich Wilhelm Plumpe (1888- 1931), wie Murnau mit bürgerlichem Namen hieß, zieht es 1907 nach seinem Abitur von Kassel nach Berlin, wo er zuerst Philologie studiert. In Heidelberg beginnt er mit seinem Studium der Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte; es gibt allerdings keine Belege, ob er sein Studium beendet hat. Es scheint, dass sich Murnaus Fokus in diesen (Studien-) Jahren verstärkt in Richtung Schauspielerei verlagerte. Bei der Ankündigung einer seiner ersten Theaterproduktionen an einer Studentenbühne im Jahr 1910, wurde er erstmals schriftlich mit dem Künstlernamen „Murnau“ angegeben und ab diesem Zeitpunkt dürfte er nur noch diesen Namen angeführt haben. „Auf einer Reise mit Ehrenbaum- Degele [dem wichtigsten Jugendfreund Murnaus] besuchen sie auch den Ort Murnau in Oberbayern, dessen

¹⁵⁵ vgl. ebd. S. 106

¹⁵⁶ Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 136- 137; Kreimeier zitiert einen Artikel Joseph Roths in der „Frankfurter Zeitung“ vom 19.11.1925

¹⁵⁷ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 91

Namen er fortan als Pseudonym benutzt; [...].“¹⁵⁸ Bei Elsaesser heißt es, der Name sollte an die Künstlerkolonie um Gabriele Münter und Wassily Kandinsky erinnern.¹⁵⁹ 1911 wurde Max Reinhardt auf F.W. Murnaus Talent aufmerksam und bot ihm einen Ausbildungsplatz an seiner Schauspielschule an. Murnau nahm das Angebot an, doch seiner gerade erst beginnenden Bühnenlaufbahn wurde durch den Beginn des 1. Weltkriegs ein jähes Ende gesetzt. Ab 1916 war Murnau bei der Luftwaffe im Einsatz und wurde Ende 1917, nach einem Irrflug in den Schweizer Luftraum, interniert. „Noch in der Schweiz kommt es zur ersten Berührung mit dem Film. Murnau stellt im Auftrag der deutschen Botschaft Werbefilme her [...]. Dieser eher dubiose Auftakt hat Folgen: Murnau bleibt künftig diesem Medium verbunden.“¹⁶⁰ Nach dem Krieg widmet er sich vollends dem Film und es entstehen allein zwischen 1919 und 1923 insgesamt vierzehn Filme, von denen acht als verschollen gelten und zwei (*Der Gang in die Nacht* und *Phantom*) nur teilweise erhalten geblieben sind. Dennoch lässt sich auch auf Grund der bruchstückhaft erhaltenen frühen Filme ein Stil erkennen, der vor allem Murnaus spätere Hauptwerke entscheidend prägte. „Murnaus Hingabe an psychologischen Studien, an Geschichten über Wahnvorstellungen und Manien, über erotische Verstrickungen („L’Amour fou“ geistert durch all diese Sujets), aber auch die offenbare Sorgfalt für das Dekor, die auffallende Subtilität der Fotografie mit ihren Licht- und Schatteneffekten.“¹⁶¹ Murnaus Regiearbeit war zudem eng mit folgenden Begriffen und filmischen Arbeitsweisen verbunden: Blickregie und Blickinszenierung, Denkbilder, Inszenierung in die Tiefe des Raums („mise en scène“), Transparenz (z. B. die Glasbauten für *Der letzte Mann*, in denen Wände keine Barriere mehr zu bilden schienen), sowie in der Schauspielerführung das Spiel mit dem Körper. (vgl. die Szene, in der der Portier, aus seiner Uniform „geschält“ wird).¹⁶² Als einer seiner ersten großen internationalen Erfolge gilt *Nosferatu*, einer Vampirgeschichte frei nach Bram Stokers *Dracula*, deren ausgefeilte Umsetzung des visuellen Horrors auf der Leinwand bis heute von Filmschaffenden aufgegriffen und zitiert wird. Neben diesem Stummfilm-Klassiker gelten heutzutage vor allem jene Filme zu seinen gelungensten, die er gemeinsam mit dem Drehbuchautor Carl Mayer realisierte.

¹⁵⁸ Jacobsen, Wolfgang: *Biografie*. In: Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfgang [Hg.]: „Reihe Film 43. Friedrich Wilhelm Murnau.“ München, Wien. 1990. S. 209

¹⁵⁹ vgl. Elsaesser, Thomas: „Weimarer Kino.“ S. 159

¹⁶⁰ Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 27

¹⁶¹ ebd. S. 31

¹⁶² vgl. Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. In: Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 13- 14

„[...] Ein ungewöhnliches Paar, die beiden, wie Willy Haas sie beschreibt, ein wortkarger Hüne und ein von Sprache hin und her gerissener David. (Die Vorlagen, die der Filmdichter Carl Mayer lieferte, bestehen aus festgehaltenen Augenblicken, Blicken abgebildet, Eindrücken schnappschussartig arretiert- nur Aspekte und statt Motivation Bewegungsdruck. Nicht die Personen sind, wie Siegfried Kracauer meinte, Triebfiguren. Das Treibende steckt in den Einstellungen. Die Kamera verhält sich triebhaft, und ihre Bilder sind porös und ephemere. Stimmungen und Gedanken durchlöchern den Darstellungsraum.) [...]“¹⁶³

Zu *Der letzte Mann*, der 1924 von der Ufa produziert wurde und Murnaus Karriere in Amerika ermöglichte, hält David Flaherty (der Bruder Robert Flahertys) fest:

„*Der letzte Mann*“, jenes stumme, wortlose Meisterwerk [...] überzeugte William Fox davon, daß der deutsche Regisseur dieses Films, F. W. Murnau, ein Genie war. Und ein Genie war es, was die Fox Film Corporation damals benötigte. Kein ausländischer Regisseur ist jemals über einen so kostbaren und roten Teppich geschritten, wie den, den Fox für Murnau ausbreitete. Murnaus erster Hollywoodfilm „Sunrise“ schien geradezu eine Erfüllung für die Gebete von William Fox zu sein. Nach Jahren von Tom- Mix- Western hatte die Fox- Film- Corporation endlich einen wirklichen Prestigefilm in den Händen. William Fox umarmte Murnau und nannte ihn wieder „mein Genie“.“¹⁶⁴

Nach den weiteren Ufa- Filmen *Tartüff* und *Faust*, drehte Murnau nun in den USA. *Sunrise* markierte einen weiteren Meilenstein in seinem Schaffen und wurde 1929 bei der ersten „Oscar“- Verleihung mit drei „Academy Awards“ ausgezeichnet („Bester Film“ in der Kategorie „Unique And Artistic Picture“, „Beste Kamera“ für Charles Rosher und Karl Struss, sowie „Beste Hauptdarstellerin“ für Janet Gaynor).¹⁶⁵ Danach folgten *Four Devils* und *City Girl*, welche beide ursprünglich als Stummfilme entwickelt und gedreht worden waren, doch der Trend zum Tonfilm führte dazu, dass man Murnau, der den Stummfilm künstlerisch bevorzugte, die Endbearbeitung entzog. Nachträglich wurden Ton- Sequenzen eingefügt.¹⁶⁶ Diese beschneidende Vorgehensweise der amerikanischen Filmindustrie und die Tatsache, dass Murnaus Filme in Amerika keine großen Publikumserfolge waren, veranlasste ihn, ein eigenes, selbst produziertes Projekt in die Wege zu leiten.

Frieda Grafe begründet Murnaus Scheitern am amerikanischen Markt in seiner sexuellen Ausrichtung: „Murnaus Misserfolg in Amerika findet die beste Erklärung in seiner Homosexualität. Das Hollywoodkino lebt aus dem klar markierten Unterschied zwischen den Geschlechtern und von Geschichten, die daraus folgen. Murnau verlangte es nach einem „neutralen, jeder Formgebung offenen Material, das ihm ein

¹⁶³ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 100

¹⁶⁴ zit. n. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 117

¹⁶⁵ vgl. Körte, Peter: *Die Kraft des Lichts. Friedrich Wilhelm Murnau*. In: Bock, Hans- Michael; Töteberg, Michael [Hg.]: „Das Ufa- Buch.“ S. 115

¹⁶⁶ vgl. ebd. S. 115

entmaterialisierter Aufnahmeapparat“ verschafft.“¹⁶⁷ Murnau brach 1929 gemeinsam mit Co- Regisseur, Kameramann und Mitproduzent Robert Flaherty für längere Zeit in die Südsee auf, wo sein letzter Film *Tabu* gedreht wurde. F.W. Murnau starb knapp nach der Fertigstellung bei einem tragischen Autounfall in Kalifornien.

4.1.2.1. EXKURS: DER „MURNAU- TOUCH“

Lotte H. Eisner führt in ihrem Murnau- Buch an, dass Murnaus künstlerischer und innovativer Einfluss an seinen Filmen immer wieder Anlass für Spekulationen bot.

„In seinem Index der Werke von Murnau meint Theodore Huff, man könne nicht wissen, ob der „Murnau touch“, Murnaus Eigenart, nur Carl Mayer zuzuschreiben oder, vielleicht wie beim *Letzten Mann*, der engen Zusammenarbeit von Mayer, Freund und Jannings zu verdanken sei; so viele Widersprüche fänden sich in Murnaus Werken.“¹⁶⁸

Besonders der Kameramann Karl Freund hob hervor, dass Murnau technisch (z.B. an Kamera und Licht) nicht interessiert bzw. versiert gewesen sein soll. Angeblich war Mayer viel eher für diese Aspekte zu begeistern und tat sich als Initiator vieler Ideen hervor. Freund verweist hier vor allem auf die „entfesselte Kamera“ in *Der letzte Mann*. Eisner merkt zu diesen Äußerungen Freunds an, dass das gemeinschaftliche Arbeiten den deutschen Film dieser Jahre maßgeblich prägte. Jedes Ressort konnte sich einbringen und gerade daraus entstanden die für die damalige Zeit „typischen“ künstlerischen Experimente. Hinzu kommt, dass Murnaus Stil auch in Filmen ohne Mayer qualitativ unverändert hoch war: „Es genügt, an die bewegten flutenden Einstellungen des virtuosen Auftaktes in *Faust* zu denken, für den Kyser und nicht Mayer das Drehbuch geschaffen hat. Oder an die Szenen im Morast mit den kreuzenden beschwingten Kameraeinstellungen für *Sunrise*, dessen Script Mayer zwar schrieb, bei deren Aufnahme er aber nicht zugegen war.“¹⁶⁹ Weiters sind Drehbücher mit Vermerken Murnaus erhalten geblieben, die belegen, dass er Anweisungen für Kamera und Licht hinzugefügt hat, und zwar bei Szenen in Filmen, die bis heute exemplarisch für Murnaus Stil zu lesen sind wie z.B. *Nosferatu* und *Faust*, aber vor allem *Der letzte Mann*. Hier muss vor allem erinnert werden, dass schon für den Kammerspielfilm *Sylvester* von Mayer eine „entfesselte Kamera“ gefordert wurde, die Zusammenarbeit

¹⁶⁷ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 128

¹⁶⁸ Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 36

¹⁶⁹ ebd. S. 37

mit Regisseur Pick und Kameramann Guido Seeber aber keine mit Murnaus Filmen vergleichbaren Resultate erbrachte.¹⁷⁰

Frieda Grafe hält fest, dass Murnau generell kaum statische, theatermäßige Einstellungen verwendet und verweist auf *Der letzte Mann*.

„[...] Umso mehr Auf- und Untersichten, Abstiege unter die Erde und das Erklimmen von Höhen, durch Kräne und Aufzüge bewirkte schwebende Kamerablicke und fürchterliche Abstürze. [...] Die Degradierung des „letzten Mannes“ ist auch einer dieser Stürze, bei der Autorität und Selbstgefühl verloren gehen und alle Sicherheit. Das Bild, das Ideal- Ich, das der alte Portier hatte, bricht auseinander. Der Raum bei Murnau ist nicht mehr der dargestellte Bühnenraum als Ort der Handlung. Er ist in mehrfacher Hinsicht synthetischer Raum und aktiver, Gegenstand und Teil der Handlung. Die Personen werden zur Erscheinung, weil der Raum agiert.“¹⁷¹

4.1.2.2. EXKURS: MURNAUS FRÜHE KAMMERSPIELFILME

„Das Kino ist das Medium für die Außenwelt und für das Verhalten und Benehmen. Genau die Vorstellung kehrt Murnau um und erklärt es als besonders befähigt, unbewusste Regionen geistigen Lebens zu erfassen. Ich spreche, sagte er, mit meinen Schauspielern nicht über das, was sie tun, sondern über das, was sie denken sollen; er fotografiere Gedankennuancen, die in den Rastern der Sprache nicht hängen bleiben.“¹⁷²

Der letzte Mann gilt nicht als Murnaus erster Kammerspielfilm, dennoch ist er der einzige, der, zumindest auf den ersten Blick, in diese klassische Definition zu passen scheint, die den deutschen Kammerspielfilm jedoch vor allem mit dem Namen Carl Mayer in Verbindung bringt. Fred Gehler und Ullrich Kasten führen beispielsweise *Der brennende Acker*, *Marizza* und *Die Austreibung* als Murnaus frühe bäuerliche Kammerspielfilme an.¹⁷³ Zuvor dürfte auch Lotte H. Eisner und zeitgenössische Vertreter der Fachpresse diese Filme mit dem Genre in Zusammenhang gebracht haben. Auch *Der Gang in die Nacht* und der spätere amerikanische Film *Sunrise* werden in weiterer Folge immer wieder als Kammerspielfilme angegeben. Murnaus dürfte in einem Interview zu Protokoll gegeben haben, dass seine beiden bevorzugten Genres der phantastische- und der stille Film waren. Mit dem stillen Film war - laut Gehler und Kasten - der Kammerspielfilm gemeint. Auch bei Frieda Grafe finden sich Vermerke diesbezüglich:

„Von allem, was gemeinhin zur Definition des Kammerspiels angeführt wird, behält Murnau nur die Vereinfachung bei und die betreibt er bis zum Exzess, bis zum Holzschnitt. Seinen

¹⁷⁰ vgl. ebd. S. 38- 41

¹⁷¹ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 111

¹⁷² ebd. S. 105

¹⁷³ vgl. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 52

Traum vom Film: „ein Raum mit einem Tisch und einem Stuhl und einer kahlen Rückwand und nichts, was ablenken könnte vom Drama, das zwischen wenigen Personen sich abspielt“, hat er nie realisieren können, möglicherweise weil der Unterschied, der ihm vorschwebte zwischen Film und Theater, so nicht zu artikulieren war. Seinen Mitarbeitern predigte er, dass nur durch Weglassung wahre Kunst entstünde. Seine Vereinfachung schließt Übertreibung nicht aus. Übertreibung bis zur Metapher, bis zum Symbol. Seine Bauern sind die personifizierte Einfachheit, Ländliche Schlichtheit setzt er städtischer Komplexität, Kompliziertheit und Undurchschaubarkeit der Verhältnisse entgegen. Den deutschen Darstellern wirft er Fließbandschauspielerei vor: Sie könnten sich ein Beispiel nehmen an der Innerlichkeit der Skandinavier. Das dänische und schwedische Vorbild hinter seinen nicht städtischen Filmen betrifft nicht allein den skandinavischen Naturalismus. Das Ziel hinter seinem Traum ist eingeständenermaßen, mit dem Kino nicht die Erscheinungswelt abzubilden, sondern „Gedanken zu fotografieren“. Und nicht nur die optische Abbildung der seelischen Verfassung seiner handelnden Personen, sondern ebenso, aus anderen spezifischen Bildelementen herrührend, die Stimmung in den Bildern, die dem Zuschauer sich mitteilt.“¹⁷⁴

Auch erinnern gewisse Szenen aus dem Film *Schloss Vogelöd* an „[...] August Strindbergs literarische Panik- Fiktionen von den (selbst-) zerstörerischen Kollisionen von Mann und Frau, und Murnau setzt sie in ein unvergeßliches Stilleben um, das überdies an die Offenbarungen von Daseinsangst in den Bildern des norwegischen Malers Edvard Munch gemahnt.“¹⁷⁵

4.1.3. DER UFA- STAR EMIL JANNINGS

„Man spricht von Stars und sagt die Garbo, wenn man Idole meint, oder, wenn über eine mitempfundene Verletzlichkeit der Abstand sich verringert, nur Marilyn. Berliner Kritiker in den 20ern, die voll Bewunderung sind für Jannings` Darstellungskunst, feiern ihn als unseren Emil, als nationales Monument.“¹⁷⁶

Der gebürtige Schweizer Emil Jannings (1884- 1950), wurde um 1916 unter Max Reinhardt Ensemblemitglied des Deutschen Theaters in Berlin. Neben großen Rollen am Theater, fand er bald zum Film, dem Medium, das ihm zu seiner großen internationalen Karriere verhalf. Als *Der letzte Mann* gedreht wurde, galt Jannings bereits als der erfolgreichste und höchstdotierte Filmschauspieler Deutschlands.¹⁷⁷ Man könnte behaupten, dass die großen Ufa- Stars wie Pola Negri oder Henny Porten mit Jannings ein männliches Pendant gefunden hatten. Das Budget für *Der letzte Mann* lag - wie bereits erwähnt - bei rund 1.000.000 Mark; davon gingen allein 600.000 Mark an dessen Hauptdarsteller.¹⁷⁸ Dies macht deutlich, welche Wichtigkeit die Besetzung

¹⁷⁴ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 92

¹⁷⁵ Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. S. 15

¹⁷⁶ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 153

¹⁷⁷ vgl. Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Emil Jannings*.

¹⁷⁸ vgl. ebd.

dieser Titelrolle für die Ufa und die Vermarktung des Films besaß. Jannings hatte zuvor schon - vor allem unter der Regie von Ernst Lubitsch - große Erfolge erzielt (z.B. spielte er 1917 in *Madame Dubarry* den Ludwig XV. mit Pola Negri in der Titelrolle).

„Es wurde [nämlich] ein Film mit Pola Negri vorbereitet, der die Welt mit einem Schlage erobern sollte. Er hieß: „Madame Dubarry“. Riesige Beträge wurden für ihn bereitgestellt, denn die Ufa war inzwischen gegründet und ein Millionenkapital stand zur Verfügung. Ich las das Manuskript und war von der Rolle Ludwig XV. fasziniert. Zum ersten Mal, seitdem ich im Film spielte, sah ich einen Menschen mit all seinen Leidenschaften, seinen Launen und Tücken vor mir. In ihm lag das Tragische wie Humorvolle, und ich wollte diese Rolle unter allen Umständen spielen. Aber der Regisseur Lubitsch war anderer Meinung. Er hatte sich die Figur höfischer, leichter und diplomatischer vorgestellt. Ich beschwor ihn und führte endlose Unterhaltungen, aber mit keinem Schritt näherten sich unsere Ansichten. „Laß es mich versuchen!“ bettelte ich. „Laß mich nur eine einzige Szene spielen! Wenn ich dir nicht gefalle, kannst du dir immer noch einen anderen holen!“ Lubitsch gab unter meinem pausenlosen Drängen nach. Ich spielte eine Szene, in der ich sowohl den äußerlich gelassenen Ludwig, als auch den Dämonen zeigen konnte. Meine Gestalt bekam Hintergrund und Leuchtkraft und als die wenigen Meter im Vorführungsraum gezeigt wurden, gab es keine Diskussion mehr. Ich bekam die Rolle, die mein erster Welterfolg als Filmschauspieler werden sollte.“¹⁷⁹

Nach Ludwig XV. verkörperte Jannings Heinrich VIII. in *Anna Boleyn* mit Henny Porten in der Titelrolle. Dieser Lubitsch- Film brachte Jannings den endgültigen Durchbruch als Film- Star in Deutschland. In der Folge war er nur mehr in Hauptrollen von Großproduktionen zu sehen.

Nach dem internationalen Erfolg von *Der letzte Mann* drehte er noch bis 1926 in Deutschland. Es entstanden weitere Großfilme wie *Variété*, *Tartüff* und *Faust*, in denen Jannings die Hauptrollen spielte. Vor allem der Erfolg von *Der letzte Mann* brachte Jannings lukrative Angebote aus Amerika ein. Er nahm die Einladung an und startete seine Stummfilm- Karriere in Amerika, die ihm u.a. den begehrtesten Filmpreis der westlichen Welt einbrachte: 1929 wurde Emil Jannings in der Kategorie „Bester Schauspieler“ als erster „Oscar“- Preisträger in der Geschichte dieses amerikanischen Preises ausgezeichnet (Jannings war bereits seit 1926 bei Paramount unter Vertrag und galt 1929 auch in Amerika als Filmstar). Es kursieren allerdings einige falsche Angaben über den Film, für den er den „Oscar“ bekommen hat. Tatsache ist, dass Jannings die Auszeichnung für zwei Filme erlangte: Zum einen Josef von Sternbergs *Sein letzter Befehl* (engl. Originaltitel: *The last Command*, 1928/29) und zum anderen *Der Weg allen Fleisches* (engl. Originaltitel: *The Way of all Flesh*, 1927) von Victor Fleming.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich.“ S. 127

¹⁸⁰ Nachzuprüfen in der Dauerausstellung der Deutschen Kinemathek im Berliner Film- und Fernsehmuseum am Potsdamer Platz. Dort findet sich - neben der Original- Statuette - die Urkunde, die belegt, dass Jannings die Auszeichnung für seine Leistung in den beiden angegebenen Filmen erhielt.

Fälschlicherweise wird zumeist nur einer der beiden Filme genannt, bzw. gibt es auch Quellen, die angeben, dass Jannings für seine Leistung in *Der Letzte Mann* ausgezeichnet wurde.¹⁸¹

Sein Erfolg in Amerika währte allerdings nur bis zum Aufkommen des Tonfilms. „Jannings deutscher Akzent ist zu stark, um nach Einführung des Tonfilms seine Karriere in den USA fortzusetzen. Er entscheidet sich für Deutschland und wird in Filmen Veit Harlans oder Hans Steinhoffs zu einer der populärsten Figuren des NS-Films.“¹⁸² In Jannings` Autobiographie heißt es bezüglich seines plötzlichen Karriere-Endes in Amerika:

„Wir Schauspieler konnten nur glücklich sein, ging doch ein alter Traum in Erfüllung. Unser feinstes, unser bestes Instrument- die Stimme, brauchten wir nicht mehr unter den Scheffel zu stellen, konnten endlich zeigen, was wir auf der Bühne gelernt hatten. Die Paramount vollzog die Umstellung blitzschnell und für mich wurde sofort das erste Manuskript für einen Tonfilm erworben. Es war „Das Konzert“ von Hermann Bahr. Man prophezeite mir einen ungeheuren Erfolg, aber je mehr ich über die Sache nachdachte, um so zurückhaltender wurde ich! Denn was keiner bedachte, war meine Sprache! Gewiß, ich konnte mich inzwischen tadellos unterhalten, aber sich unterhalten und einwandfrei sprechen, das sind zwei verschiedene Dinge. Besonders dann, wenn man wie ich, jedes Wort übersetzen muß. Ich brachte es leider nach drei Jahren immer noch nicht fertig, in der Sprache zu denken, die ich benutzte, und so mußte es für mich unmöglich bleiben, das Letzte, also das, was in tiefster Seele bewegt, zum Ausdruck zu bringen. Meine Überlegungen zwangen mich, als verantwortungsbewußter Schauspieler nur dort zu spielen, wo ich in der Sprache sprechen konnte, in der ich dachte. Wollte ich mich dieser Überlegung nicht beugen- nun, dann diente ich dem Geldbeutel und nicht der Kunst. Aber natürlich, es hieß auf vieles zu verzichten, wenn ich der Kunst treu bleiben wollte, denn in Deutschland sahen die Dinge nicht gerade rosig aus.“¹⁸³

Jannings und seine Lebensgefährtin Gussy Holl betraten im Mai 1929 wieder deutschen Boden. Seine Entscheidung Amerika den Rücken zu kehren, stellte sich jedoch als richtig heraus. *Der blaue Engel*, sein erster Tonfilm in Deutschland markierte einen weiteren Erfolg in Jannings` künstlerischem Schaffen. Angeblich schlug Jannings Josef von Sternberg das Drehbuch vor, um diesen damit nochmals nach Berlin zu locken. Allerdings gibt es auch hier widersprüchliche Angaben: „1929 will Jannings *Der blaue Engel* verfilmen, mit ihr [dem Bühnenstar Maly Delschaft, die Jannings die Rolle der Nichte in *Der letzte Mann* zu verdanken haben soll] als Lola- Lola und Murnau als Regisseur. Aber das Projekt landet bei Josef von Sternberg, mit Marlene Dietrich in der Titelrolle.“¹⁸⁴ Auch in den Jahren des NS- Regimes galt Jannings als viel beschäftigter Künstler, aber auszuwerten in welchem Maße er mit dem politischen System

¹⁸¹ vgl. http://www.arthaus.de/der_letzte_mann-edition_deutscher_film (26.08.2013)

¹⁸² vgl. Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Emil Jannings*.

¹⁸³ Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich.“ S. 189- 190

¹⁸⁴ Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Emil Jannings*.

kooperierte, fällt nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Allerdings belegen schon Fotomaterialien allein Jannings` „Anpassungsfähigkeit“.¹⁸⁵

„Unser Emil“- Liebling einer ganzen Nation? Nicht ganz, wenn man einem - nicht weiter belegten - Artikel Hermann Gebhardts mit dem Titel *Jannings und die Hotelbranche* vom 20.02.1925 in der „Frankfurter Zeitung“ Glauben schenkt. Darin wird von einem angeblichen Aufstand einiger Vertreter des Berufsstandes der Hotelportiers berichtet, die sich anscheinend durch Jannings` Rollenauslegung verunglimpft sahen:

„Die Herren Hotelportiers protestieren gegen den Film DER LETZTE MANN, der eben auch in Frankfurt rollt. Jannings pfeife Automobile heran, er trage Koffer und sehe eben seine Tragik darin, nicht mehr dieser noch so widersinnigen Beschäftigung als Portier nachgehen zu dürfen. Wisse Herr Jannings denn nicht, daß die Autobesorgung Sache der Boys, das Koffertragen die Aufgabe der Hausdiener sei? (Dies die Kritik der Hotelportiers, ein wenig unliebenswürdiger freilich.) Jannings erwidert: Die Herren sollten ihren Beruf in der Garderobe abgeben, wenn sie sich zur Kunst bemühten. Hätten die Adligen gegen Falstaff, die Mediziner gegen Faust, die Professoren der Kunstakademie gegen Crampton Widerspruch erhoben?“¹⁸⁶

4.1.3.1. EXKURS: JANNINGS UND DIE ENTDECKUNG DER DIETRICH

Wie bereits erwähnt, haftete Jannings der Ruf an, sich Innovationen, Entdeckungen, Ideen in großen Filmproduktionen, an denen er beteiligt war, im Nachhinein selbst zuzuschreiben. Ein Beispiel für diese „Wahrheitsverfremdung“ bietet die Debatte um die Besetzung Marlene Dietrichs für die Rolle der Lola- Lola in der Ufa- Produktion *Der Blaue Engel*. Jannings behauptete, er hätte die Dietrich entdeckt, sie als seine Co-Partnerin vorgeschlagen und ihr damit zu ihrer großen Weltkarriere verholfen. Sternberg hingegen gibt in seiner Autobiografie an, Jannings hätte sich dezidiert gegen das Engagement Marlene Dietrichs ausgesprochen.¹⁸⁷ Bei Emil Jannings findet sich wiederum folgende Anekdote:

„[...] Wir ließen uns etwa zwanzig Schauspielerinnen mit meistens schon bekannten Namen kommen. Bei keiner gewann ich den Eindruck, daß sie mich erheblich aus der Ruhe bringen könnte, wieviel weniger also diesen Kerl, diesen Unrat, den ich leibhaftig vor mir sah. Da

¹⁸⁵ z.B. eine Fotografie aus dem Jahr 1939, die Jannings mit Ludwig Klitzsch und Joseph Goebbels bei einer Kundgebung der Filmschaffenden in der „Kroll- Oper“ zeigt. Abbildung In: Bock, Hans- Michael; Töteberg, Michael [Hg.]: „Das Ufa- Buch.“ S. 203; vgl. auch Fotografien, die Jannings 1937 auf seinem Motorboot, versehen mit einer Hakenkreuzfahne, am Wolfgangsee zeigen. Abbildung In: Arnbom, Marie- Theres: „Wolfgangsee. Mit Fotografien von Gerhard Trumler sowie historischen und zeitgenössischen Abbildungen.“ Wien. 2010. S. 180

¹⁸⁶ Gebhardt, Hermann: *Jannings und die Hotelbranche*. In: „Frankfurter Zeitung.“ 20.02.1925. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 297

¹⁸⁷ vgl. Sternberg, Josef von: „Ich Josef von Sternberg.“ Hannover. 1967. S. 159

erinnerte ich mich an eine junge, fast unbekannte Schauspielerin, die in der Revue „Zwei Krawatten“ auftrat und mich mit seltsam verschleiertem Blick angesehen hatte, als ich sie ansprach. Sie war großartig gewachsen und hatte jenes unbeschreibliche Timbre in der Stimme, das dem Mann auf die Nieren geht. Ich führte Josef von Sternberg, der für den Film eigens nach Deutschland kam, sowie Erich Pommer in die Revue und beide Herren gaben mir Recht. Nur Marlene Dietrich und keine andere Frau konnte die Rolle übernehmen! Es wurde ihr erster Welterfolg!“¹⁸⁸

Im Gegensatz dazu gibt Josef von Sternberg an, dass er es war, der Marlene Dietrich in die *Zwei Krawatten* für seinen Film entdeckte. Vom Aufeinandertreffen von Jannings und Dietrich berichtet Sternberg:

„[...] Während ich noch versuchte, ihre [Marlene Dietrichs] tatsächliche Erscheinung mit meinen Vorstellungen in Einklang zu bringen, kam Erich Pommer zusammen mit dem sich jovial gebärdenden Jannings herein und forderte sie mit bewunderungswürdiger Direktheit auf, ihren Kapotthut abzunehmen und ein paar Schritte zu gehen. Auf diese Weise will man gewöhnlich feststellen, ob eine Schauspielerin kahl ist oder hinkt. Sie trottete durch den Raum, als ob sie nichts sehe und nichts höre, so daß ich fürchtete, sie werde jeden Augenblick gegen die Möbel rennen. Ihre Augen waren vollständig verschleiert. Die beiden Fachleute tauschten vielsagende Blicke aus. Der eine räusperte sich, der andere kratzte sich hingebungsvoll am Ohr, dann verließen sie den Raum mit flüchtigem Händeschütteln, womit sie mir ihre Meinung klargelegt zu haben glaubten. Später sagte mir Jannings, eine Kuh habe nur verschleierte Augen, wenn sie ein Kalb gebäre. Das war nicht die einzige verächtliche Bemerkung, die ich zu hören bekam.“¹⁸⁹

Bei Wolfgang Jacobsen findet sich diesbezüglich folgender Vermerk: „Viele nehmen für sich in Anspruch, Marlene Dietrich entdeckt zu haben. In der Familie Pommer gilt die Version, daß Gertrud Pommer nach einem Besuch der Aufführung von „Zwei Krawatten“ ihren Mann auf Marlene Dietrich aufmerksam gemacht habe.“¹⁹⁰

Wie bereits erwähnt äußerte bereits Lotte H. Eisner Kritik an Jannings` angeblich getätigten Äußerungen: „Es genügt zu lesen, was dieser an sich gescheite Darsteller in seiner Autobiographie *Das Leben und Ich* über den Film schreibt; er sieht hier nur eine Gelegenheit Geld zu verdienen. [...]“¹⁹¹ Man muss allerdings hinzufügen, dass Jannings das Erscheinen der Autobiografie zu Lebzeiten offenbar nicht genehmigt hatte. Diese wurde erst posthum veröffentlicht (unklar ist, inwieweit diese Version mit dem Original übereinstimmt):

„Vorwort des Verlages. Wenn die im Jahre 1939 von Emil Jannings geschriebene „Lebenserinnerungen“ erst heute, also nach zwölf Jahren veröffentlicht werden, so soll es nicht geschehen, ohne die Gründe bekannt zu geben, die dazu führten, daß die wertvolle Autobiographie dieses „größten Schauspielers der Welt“ wie Emil Jannings in Amerika genannt

¹⁸⁸ Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich.“ S. 198

¹⁸⁹ Sternberg, Josef von: „Ich Josef von Sternberg.“ S. 257- 258

¹⁹⁰ Jacobsen, Wolfgang: „Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.“ S. 97

¹⁹¹ Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 36 (Vermerk: Diese Bemerkung Eisners stand in Bezug zu dem „Murnau- touch“.)

wurde, unveröffentlicht blieb. Im Jahre 1939 übergab der bedeutende Künstler seine Unterlagen einem deutschen Verleger, der das Erscheinen dieser fast romanhaft anmutenden Schilderung eines großen Lebens unverzüglich in einschlägigen Fachzeitschriften sowie Katalogen ankündigte. Als der Autor jedoch das vom Verlag „druckreif“ gemachte Typoskript in Händen hielt, war er entsetzt. Bedeutende Persönlichkeiten, wie Max Reinhardt, Bassermann, Sternberg, Lubitsch, Stiller- um nur einige wenige zu nennen- hatten seinen Lebensweg plötzlich nicht mehr gekreuzt, wie vielfach auch von ihm geschilderte Begebenheiten und zum Ausdruck gebrachte Auffassungen gestrichen, oder eine der damaligen Zeit entsprechende Abänderungen erfahren hatten, ja teilweise sogar Aussagen enthielten, die diametral zu dem standen, was er geschrieben hatte. Über die vorgenommene „Korrektur“ war Emil Jannings derart verärgert, daß er zu keinerlei Verhandlungen mehr zu bewegen war. Er hatte die Freude an seinem Buch verloren und konnte, da er sah, daß eine wortgetreue Wiedergabe nicht erfolgen sollte, nichts anderes tun, als das Manuskript „zu den Akten“ legen und das Erscheinen des abgeänderten Buches zu verbieten. So verstaubte die Autobiographie dieses großen Schauspielers auf dem Boden seines Hauses am Wolfgangsee, bis Frau Gussy Jannings dem steten Drängen des Verlages Zimmer& Herzog nachgab und die Genehmigung erteilte, sein Buch dem interessierten Lesepublikum zu übergeben. [...] Berchtesgaden, im Juli 1951 (Verlag Zimmer & Herzog)¹⁹²

4.1.4. KARL FREUND UND DIE „ENTFESSELTE KAMERA“

„Die Kamera ist ein drittes Auge, das vermittelt zwischen Regisseur und Publikum. Die Kamera ist, nach dem allwissenden Erzähler in der Literatur, eine allgegenwärtige, raumunabhängige Präsenz. Im Letzten Mann zum ersten Mal mit solcher Konsequenz, kommt ihr die Hauptperson nie aus. Der ganze Film hat eine Perspektive, die des alten Portiers, wie ihm die Welt vorkommt, wie er sie empfindet.“¹⁹³

Karl Freund (1890- 1969) begann 1906 mit seiner Tätigkeit als Kameramann nachdem er sich vom Filmvorführer zum Kameraassistenten hochgearbeitet hatte. 1908 war er bereits als Wochenschau- Kameramann für Pathé tätig; zusätzlich arbeitete er mit dem deutschen Filmpionier Oscar Messter zusammen. Freund war aber nicht nur hinter der Kamera aktiv. Auch als Schauspieler wirkte er in mehreren Filmen von Urban Gad und 1913 in zwei Filmen mit, bei denen Max Reinhardt die Regie führte.¹⁹⁴ Während des 1. Weltkriegs stand Freund für die *Messter- Woche* hinter der Kamera und 1915 arbeitete er zusammen mit Robert Wiene an einem Filmprojekt. Eine Erbschaft ermöglichte ihm ein kleines Kopierwerk aufzubauen. Murnaus erster Film, *Der Knabe in Blau*, wurde dort entwickelt. Produziert wurde dieser Film von Schauspieler Ernst Hofmann, den Freund bei Dreharbeiten für Max Reinhardt kennen gelernt hatte. Freund und Murnau arbeiteten danach immer wieder zusammen. Es folgten Filme wie z.B. *Satanas* (1919) oder *Der Bucklige und die Tänzerin* (1920). Neben Murnau drehte er u.a. mit Fritz Lang, Paul Wegener, E.A. Dupont und Carl Theodor Dreyer. Für Dreyer war er auch

¹⁹² zit. n. Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich.“ S. 3-4

¹⁹³ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 116

¹⁹⁴ vgl. Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Karl Freund*.

wieder als Schauspieler tätig; in dessen 1924 entstandenen Film *Michael* spielte er die Rolle des Kunsthändlers Leblanc. Sein wichtigster Film in Deutschland aber war *Der letzte Mann*, der Freund auch Angebote aus Amerika einbrachte. Die hierfür entwickelte „entfesselte Kamera“ wurde für darauf folgende Arbeiten wie *Variété* (1925) oder *Metropolis* (1926) weiter ausgefeilt. 1927 drehte er für Fox Europe *Berlin. Sinfonie der Großstadt*, mit dem er einen weiteren Erfolg verbuchen konnte. Ab 1930 war Freund nur noch in den USA tätig, mitunter auch als Regisseur.

Für seine Arbeit in *The Good Earth* (R: Sidney Franklin) wurde Freund 1937 mit dem „Oscar“ für „Beste Kamera“ ausgezeichnet.¹⁹⁵

Karl Freund verwendete für die Dreharbeiten zu *Der letzte Mann* einen so genannten „Stachow-Filmer“, hergestellt von dem „Leo Stachow Kino-Werk“ Berlin, 1922. Diese Kamera galt als die erste Ganzmetallkamera, die nach dem 1. Weltkrieg in Deutschland produziert wurde. Sie überzeugte durch ihre „handliche“ Größe sowie ihr geringes Gewicht (laut Berriatúa lag dieses bei rund acht kg) und löste die damals gängigen Holzkameras ab. Ein Exemplar ist übrigens in der Dauerausstellung des Berliner Filmarchivs am Potsdamer Platz zu besichtigen. Der für *Der letzte Mann* verwendete „Stachow-Filmer“ war Freunds Privateigentum, den er sich für bestimmte Aufnahmen sogar um den Bauch schnallen ließ und damit ähnliche Effekte erzielte, wie sie heute durch eine Steadycam erreicht werden. Zusätzlich zu dieser Kamera befand sich noch eine weitere Kamera am Set, eine „Pathé Industrial“-Kamera, die damals als Standardgerät galt und von Robert Baberske, dem Kameraassistenten bedient wurde. Mit zwei Kameras zu drehen, war laut Berriatúa zu dieser Zeit Usus, schließlich mussten für Großproduktionen, die international angepriesen wurden, mindestens drei Negative montiert werden. Wie später noch ausführlicher beschrieben, war ein Negativ für den deutschen Markt, die anderen beiden für den Export bestimmt. Karl Freund entwickelte während der laufenden Dreharbeiten unzählige Kameratricks. Er arbeitete mit beweglichen oder präparierten Linsen, um z.B. die Trunkenheit des Portiers aus dessen Ego-Perspektive darzustellen. Ein weiterer und wesentlicher Effekt bestand in dem fahrbaren Untersatz für die Eingangssequenz in *Der letzte Mann*. In der Fachliteratur wird zumeist angegeben, dass Freund hierfür ein Fahrrad verwendete,¹⁹⁶

¹⁹⁵ vgl. ebd.

¹⁹⁶ vgl. Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 155- 156: „Die Formel, in Amerika für den Letzten Mann geprägt, die Kamera sei zum Star des Films promoviert, bedarf des Zusatzes: der Operateur, Freund, wurde in ihm zum Performer. Mit umgeschnallter Kamera spielt Freund, wenn Jannings betrunken seine Umwelt sieht, den Betrunkenen und, mit der Kamera aufs Fahrrad gesetzt, potenziert sein

doch Berriatúa berichtet von einer Art Vorläufer der „Dolly“, was bei näherem Betrachten der Aufnahmen sogar im Film sichtbar ist: In der Spiegelung der Glastür sieht man Karl Freund, in einem Sessel auf einer beweglichen Plattform sitzend, die Kamera vor sich platziert. Interessanterweise hatte Freund selbst das Gerücht mit dem Fahrrad in die Welt gesetzt, vermutlich um das „Betriebsgeheimnis“ zu wahren und Nachahmer auf eine falsche Fährte zu führen.

Trotz der unbestrittenen Qualität von Friends Arbeit, herrscht in der Fachliteratur Uneinigkeit über die Urheberschaft der „entfesselten Kamera“. Fest steht, dass Friends Kameraführung und dessen Ideenreichtum diese technische Umsetzungsform maßgeblich prägte; dennoch wird in Frage gestellt, ob der Trend einer frei im Raum bewegliche Kamera tatsächlich erst mit der Produktion *Der letzte Mann* aufkam.

„Um diesen historischen Moment [Kamerafahrt durch die Hotel- Lobby] ranken sich inzwischen Legenden. Die Erinnerung der Beteiligten schwankt, für welche Szene die Prozedur zum ersten Mal entstand, und ob die Entfesselung der Kamera mit einem Kinderwagen, einem Tieflader oder einer Magirusleiter bewerkstelligt wurde - Carl Mayer beweist mit Fotografie, dass keins von den dreien richtig ist und die Entfesselung der Kamera 1924 überhaupt in Lupu Picks *Sylvester* passierte.“¹⁹⁷

Es gab schon vor Murnaus *Der letzte Mann* in verschiedensten Ländern Experimente mit einer beweglichen Kamera z.B. in italienischen Monumentalfilmen, in denen die Kamera bereits auf Schienenwägen montiert war. Diesbezüglich muss auf die sogenannte „Cabiria- Bewegung“, die sich auf den Film *Cabiria* von Giovanni Pastrone aus dem Jahr 1914 bezieht, verwiesen werden. „Pastrone benutzte bereits einen Kamerawagen, um nicht nur die Massen und Ereignisse vor dem Aufnahmegerät in Bewegung zu setzen, sondern die Kamera selbst in die Dynamik des Geschehens einzubinden.“¹⁹⁸ Dennoch stellte die Kameraarbeit Karl Friends für *Der Letzte Mann* alles bisher da gewesene in den Schatten.

Brownlow und Gill verweisen aber auch auf die Filme des französischen Regisseurs Abel Gance, der sich mit der „entfesselten Kamera“ der Deutschen durchaus messen konnte (z.B. in *Napoléon* aus dem Jahr 1927).

In den 30ern war es Alfred Hitchcock, der sich mit diesen technischen Raffinessen auseinandersetzte und beispielsweise komplizierte Kranfahrten arrangierte. Jahre später

Bewegungsdrang die Beweglichkeit des Apparats. Seine Kamera ist Auge und Körper, die eintauchen in die Darstellungsmaterie und sie von innen und außen erfahren lassen. Bewegung vermittelt sich dem Publikum direkter als vorher über Anteilnahme und Erschütterung mit Personen und über Schicksale.“

¹⁹⁷ ebd. S. 123

¹⁹⁸ Koebner, Thomas: *Monumentalfilm*. In: Koebner, Thomas [Hrsg.]: „Reclams Sachlexikon des Films.“ S. 394

drehte er mit *Cocktail für eine Leiche* (engl. Originaltitel: *Rope*, 1948) einen Film, der wirkte, als wäre er in nur einer Einstellung aufgenommen.¹⁹⁹

Wie bereits erwähnt, experimentierte auch schon Murnau in früheren Filmen mit einem beweglichen Aufnahmeapparat: In seinem Film *Phantom*, gibt es das Kapitel bzw. die Sequenz: „Der taumelnde Tag...“, das sich bezüglich Beweglichkeit und Schnittrhythmus komplett vom Rest des Filmes abhebt. Bereits die erste Einstellung weist auf die Dynamik der folgenden Bilder hin: Der auf die schiefe Bahn geratene Lorenz Lubota und seine Geliebte stürmen das Stiegenhaus hinab; die Treppenwindungen weisen wie ein Schneckenhaus auf die schicksalhafte Abwärtsbewegung des Protagonisten hin: Lorenz läuft blindlings in den Abgrund. In einem Lokal tanzen die beiden später ungezwungen und die Kamera bewegt sich im Takt mit. Auch die innere Zerrissenheit und der Rauschzustand Lubotas wird durch visuelle Einfälle verstärkt: In einem Restaurant, wo er das erschlichene Geld verprasst, packt ihn das schlechte Gewissen. Plötzlich entsteht der Eindruck, sein Tisch im Restaurant befände sich in einem Lift, oder auf einer beweglichen Plattform, und würde sich nun unaufhaltsam abwärts bewegen - direkt in die „Hölle“?; ein Effekt, der u.a. durch eine bewegte Kamera suggeriert wurde. Eine weitere Parallele zu *Phantom* findet sich in folgender Szene von *Der letzte Mann*: Der Portier schleicht mit der eben gestohlenen Uniform aus dem Büro des Hotelmanagers. Die Kamera wird wieder mobil und folgt dem Blick des Mannes: Das Personal an der Rezeption schläft, der Fluchtweg scheint frei. Die Kamera hält auf dieses Bild, bis der Schatten des Portiers in Windeseile an ihr vorbeirauscht. Es folgt ein Schnitt; die Kamera befindet sich an der Ecke gegenüber des Hotels. Der Portier stürmt aus dem Gebäude auf die Kamera zu. Eine Halbnahe Einstellung fängt dabei Jannings Minenspiel ein: Gehetzt und in Panik, als er erwartet zu werden, blickt er zurück zum Hotel. Eine Überblendung verbildlicht das von dem Portier Erwartete: Die Hochhausfassade droht auf ihn zu stürzen. Dieses Sujet wurde von Murnau schon einmal angewandt: Lorenz Lubota wird in seiner Imagination und seinem Wahn beinahe von einer ganzen Häuserzeile erdrückt. Vom schlechten Gewissen und den spitzen Schatten der Giebel getrieben, hetzt er durch die engen Gassen seiner Heimatstadt: „Als Lorenz Lubota sich Nachts zum Einbruch ins Haus der Tante schleicht, scheinen sich urplötzlich die Häuser auf ihn zu stürzen. Die dunklen Schatten der Giebel wie Krallen, die ihn packen wollen.“²⁰⁰

¹⁹⁹ vgl. Müller, Robert: *Kamera*. In: Koebner, Thomas [Hg.]: „Reclams Sachlexikon des Films.“ S. 284

²⁰⁰ Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 56

In ihren Studien über Murnau zitiert Frieda Grafe Marcel Carné, für den festzustehen schien, dass F.W. Murnau vor allem durch seine Arbeit an *Der Letzte Mann* und die Erfindung des „Travelling“ die Filmkunst revolutioniert hatte. „Auf ein Fahrzeug gestellt, glitt die Kamera dahin, stieg, schwebte und mischte sich ein, wo immer die Geschichte es verlangte. Sie stand nicht länger starr auf dem Stativ. Sie nahm Teil am Geschehen, wurde zur handelnden Person. Die Schauspieler wirkten nicht mehr wie vors Objektiv gestellt, sondern wie unbemerkt von ihm eingefangen.“²⁰¹ Den Startschuss für die bewegte Kamera in *Der letzte Mann*, gab - neben Pommers überlieferten Wunsch, für diesen Film „etwas Neues“ zu entwickeln - angeblich die Frage nach dem optimalen, visuellen Erfassen folgender Begebenheit: Der Rauch einer Zigarre sollte dem Toilettenwart in die Nase steigen und die Kamera - um den verführerischen Duft des Tabaks zu verstärken - den Rauchwolken regelrecht „nachfliegen“. Der Filmarchitekt Robert Herlth gibt an, dass er es war, der die Verwendung einer Magirus- Leiter vorgeschlagen haben soll.

„Die Leiter wurde geholt, die Kamera hinaufgelegt, dahinter der dicke [Karl] Freund. Man riß die halbe Dekoration fort und langsam schob sich die Leiter auf die Treppe zu, der Rauchbahn folgend und hob- dank der Mechanik- sich mit ihrer Last treppauf: da war es! „Heureka“, sagte Murnau. „Jetzt erst wissen wir“, sagte Murnau verschmitzt, „wozu Sie Ihren offenen Fahrstuhl gebaut haben, diese sinnlose Ding.“ Die Kamera wurde auf ein Fahrrad gestellt und fuhr- mit Blick auf die Hotelhalle- hinunter und durch die Halle bis zum Portier, zur Drehtür und (mit Zwischenschnitt) hinaus bis auf die Straße, die im Gelände stehen sollte. [...]“²⁰²

Der bewegliche Aufnahmeapparat wird gleich zu Beginn des Films, nach Einblendung der einführenden Worte in allen Facetten vorgeführt: Die viel zitierte Fahrt mit dem Aufzug, suggeriert die Sicht aus der Ego- Perspektive eines Hotelgastes. Auf den ersten Blick wird verständlich, an welchem Ort die Handlung spielt. Durch das Glas der Liftkabine offenbart sich eine vielfrequentierte Lobby eines luxuriös ausgestatteten Hotels. Die Schnittfolge der ersten Minuten des Films ist insgesamt erstaunlich hoch und unterstützt den Eindruck einer völlig frei beweglichen Kamera; die Einstellungsgrößen ändern sich schlagartig von Totale auf Halbtotalen, die Perspektiven scheinen fließend von Ober- zu Unteransicht zu wechseln.

„Die gebauten Räume in Murnaus *Letztem Mann* sind zu disparat, als dass Milieubeschreibung zur Erklärung ausreichte. Von der durchlässigen, gläsernen Innenarchitektur des Hotels mit gleitendem Aufzug und wirbelnder Drehtür setzt die massive Geschlossenheit des Arme- Leute- Quartiers sich ab. Niedrige Tor- Passagen, ein Innenhof wie ein Schacht, schießchartengroße Fenster, eine gewundene Stiege- *Der letzte Mann* ist der alte Mensch, der, obwohl unter

²⁰¹ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 123

²⁰² zit. n. Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 127

modernsten Umständen arbeitend, die Veränderungen nicht mitbekam. Die Entwicklung hat ihn ausgelassen.“²⁰³

4.1.5. HERLTH, RÖHRIG UND DIE „PERSPEKTIVISCHE ILLUSION“

Walter Röhrig (1893- 1945) studierte in Berlin Malerei und war nach dem Studium als Bühnenbildner am Theater tätig. 1919 arbeitete er als Ausstattungs- Assistent bei *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Ausstatter: Hermann Warm und Walter Reimann).

Robert Herlth (1893- 1962) studierte wie Röhrig in Berlin Malerei und auch ihn zog es bald ans Theater, wo er ebenfalls mit Hermann Warm und Walter Reimann in Verbindung trat. Schließlich kam auch Herlth - unterstützt durch Warm - zum Film, wo er bald mit Röhrig zusammentraf. Diese Begegnung markierte den Start einer äußerst produktiven, Jahre überdauernden Zusammenarbeit. Gemeinsam statteten sie über 50 Filme aus. Die erste Zusammenarbeit fand 1920 für *Das Geheimnis von Bombay*, die letzte 1936 für *Unter heißem Himmel* statt.

„Ihre Lehrjahre haben Robert Herlth und Walter Röhrig als Maler und Bühnenbildner absolviert; zum Kino holt sie der Filmarchitekt Hermann Warm. Warm ist Chefarchitekt der Decla und später der Decla- Bioscop. Mit Röhrig (und Walter Reimann) entwirft er 1919 die Dekors zu *DAS CABINET DES DR: CALIGARI*, und von Robert Herlth läßt er sich 1920 die Figurinen für den Film *MASKEN* (William Wauer) entwerfen. Anlässlich der Vorbereitung des von Rudolf Meinert inszenierten Films *DAS LACHENDE GRAUEN* (1920) macht Warm seine beiden Kollegen miteinander bekannt. Alle weiteren Filmbauten planen Herlth und Röhrig gemeinsam. Nach der Übernahme der Decla- Bioscop durch die Ufa gehören sie zum festen Stab der Ufa- Architekten. Ihre Zusammenarbeit dauert bis 1936; [...]“²⁰⁴

Laut Michael Esser arbeiteten Herlth, Röhrig und Murnau erstmals für den Film *Der letzte Mann* miteinander.²⁰⁵ Allerdings werden die beiden bereits bei Murnaus *Komödie des Herzens* (1924) als Filmarchitekten genannt.²⁰⁶ Nach *Der letzte Mann* und weiteren zwei gemeinsamen Erfolgen (*Tartüff* und *Faust*), wollte Murnau die beiden in die USA holen, um das Projekt *Four Devils*, an dem bereits seit 1927 gearbeitet wurde, fortzusetzen, doch das Vorhaben scheiterte - angeblich wollte Röhrig Deutschland nicht verlassen.²⁰⁷ 1936 beendeten die beiden ihre Zusammenarbeit. Vielleicht waren politische Gründe mit Schuld an diesem plötzlichen Ende. Röhrig trat der

²⁰³ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 108

²⁰⁴ Esser, Michael: *Poeten der Filmarchitektur. Robert Herlth und Walter Röhrig*. In: Bock, Hans-Michael; Töteberg, Michael [Hg.]: „Das Ufa- Buch“ S. 120

²⁰⁵ vgl. ebd. S. 120

²⁰⁶ vgl. Jacobsen, Wolfgang: *Daten. Filmografie*. In: Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfgang [Hg.]: „Reihe Film 43. Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 225- 226

²⁰⁷ vgl. Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Robert Herlth und Walter Röhrig*.

nationalsozialistischen Partei bei - vermutlich in der Hoffnung, auf diesem Weg seinen Arbeitsplatz zu sichern. Herlth blieb - obgleich er kein Nazi und seine Frau jüdischer Herkunft war - ebenfalls in Deutschland und war weiterhin in der deutschen Filmindustrie und u.a. für Leni Riefenstahl tätig. Bezüglich Herlths Arbeit mit Riefenstahl findet sich ein ironischer Vermerk in „Das Ufa- Buch“:

„[...] 1935 nimmt Reinhold Schünzel sich die Freiheit, eine Plautus- Komödie mit parodistischen Zeitbezügen aufzufrischen. AMPHITRYON. AUS DEN WOLKEN KOMMT DAS GLÜCK lästert über Kriegsminister und andere hohe Götter- zwei Jahre nach Hitlers, Görings, Goebbels Machtübernahme. Für die Bauten haben sich Herlth und Röhrig an Rom orientiert: nicht an der römischen Antike, sondern am Bombast des italienischen Faschismus und seiner deutschen Adepten. Wenn der Herr und Gebieter in pompöser Säulenhalle auf einem Marmorbett sein Nickerchen hält und über ihm bronzene Adler mit ihren Schnäbeln einen troddelverzierten Baldachin spannen, dann geben die Architekten den historisierenden Kitsch à la Mussolini und Speer der Lächerlichkeit preis. Daß Herlth nach der Ausstattung des Götter-Olymps 1938 von Leni Riefenstahl verpflichtet wird, um ausgerechnet die filmtechnischen Bauten für ihren OLYMPIADE- Film zu erstellen, mag man getrost einer bitteren Ironie der Geschichte zurechnen. Aber Leni Riefenstahl schätzt nun mal an Robert Herlth seinen planenden Überblick...“²⁰⁸

Trotz der großen Anzahl an Filmen, an denen Herlth und Röhrig gemeinsam arbeiten, markiert *Der letzte Mann* auch hier einen Höhepunkt. Primär standen bei der Vermarktung des Films zwar Emil Jannings` Konterfei und die technischen Feinheiten der „entfesselten Kamera“ im Mittelpunkt, doch wurde zudem die für die damalige Zeit herausragende Filmarchitektur mit viel Aufmerksamkeit bedacht. Die Filmdokumentation Berriatúas liefert aufschlussreiche Hintergrundinformationen zur Planung und Entstehung dieser Filmbauten, die in der Folge mit dem Begriff der „perspektivischen Illusion“ verbunden wurden. Neben Aufnahmen zu den Dreharbeiten, kommt auch Helene Luckow, Robert Herlths Tochter, in einem Interview zu Wort, in dem sie über die enge Zusammenarbeit der beiden Filmarchitekten mit Murnau berichtet.

Die eigens für den Film *Der letzte Mann* entstandenen Bauten auf dem Gelände der Filmateliers in Neubabelsberg übertrafen fast alles bisher da gewesene und lockte die internationale Presse nach Berlin, die stetig diese innovativen Kulissenbauten berichtete. Herlth und Röhrig schienen eng mit Murnau und Freund zusammenzuarbeiten. Zu jeder Besprechung nahmen sie ihre Skizzenbücher mit, um das soeben Vereinbarte sofort bildlich festzuhalten. Diese Skizzen berücksichtigten sowohl Ausstattung, Licht und Kadrierung als auch Kameraeinstellungen und -Bewegungen.

²⁰⁸ Esser, Michael: *Poeten der Filmarchitektur. Robert Herlth und Walter Röhrig*. S. 122- 123

Herlths Tochter gibt in dem Interview an, dass diese präzise Arbeitsweise der beiden Filmarchitekten von Murnau sehr geschätzt wurde. Laut Herlth selbst, war Murnau auch nach einem langen Arbeitstag stets daran gelegen, sich mit seinen engsten Mitarbeitern auszutauschen und gemeinsam vorzuplanen: „[...] wir hatten bis zehn Uhr gearbeitet und Murnau nahm seinen ganzen Stab - wie das oft geschah - mit in seine Wohnung, um noch wichtige Einstellungen für den nächsten Tag zu besprechen.“²⁰⁹ Ein Highlight dieser Gemeinschaftsarbeit stellte die Kulisse des Hotels „Atlantic“ und der vielfrequentierte Straßenzug vor dem Gebäude dar. Vielleicht war dies eine Reminiszenz an das Berliner Grandhotel „Adlon“, das im Jahr 1907 eröffnet wurde, oder aber ein Insider- Vermerk, adressiert an jene Oberschicht, die sich Reisen nach Amerika leisten konnten. In Hamburg, An der Alster (Nr. 72- 79), befand sich schon zu jener Zeit das Luxushotel „Atlantic“, das vorrangig Erste Klasse- Passagiere der Hamburg- New York- Strecke beherbergte; ein Schreiben Murnaus an Erich Pommer, das auf dem Briefpapier dieses Hotels verfasst wurde, datiert allerdings mit 1925, und das im Filmmuseum Berlin ausgestellt ist, lässt den Schluss zu, dass das Hamburger „Atlantic“ zumindest dem Regisseur ein Begriff war.

Das Hotel mit seiner lichtdurchfluteten Lobby, das Verwenden von Glas und die dadurch gewonnene Transparenz, ließen das Gebäude offen und modern erscheinen. Frieda Grafe verweist diesbezüglich auf die Architektenvereinigung „Die gläserne Kette“, die Glas als wichtiges und Kommunikation förderndes Element ansahen.²¹⁰ Die Studiobauten richteten sich also offenbar auch an einen damals aufkeimenden architektonischen Trend. Vielleicht ist dies jedoch auch als wechselseitiges Beeinflussen zu verstehen, da das Medium Film, vor allem was das Licht betraf, notwendigerweise an ausgeklügelte Glasbauten und Konstruktionen gebunden war. Gerade in diesem Zusammenhang kam der Begriff der „perspektivische Illusion“ - das Arbeiten mit optischen Tricks und ausgefeilter Technik - ins Spiel. Die Kulisse, die dem Hotel gegenüber stand, war „nur“ acht Meter hoch, im Film erschien sie aber wie ein Wolkenkratzer in New York. Als Beispiel wird bei Berriatúa die Szene angegeben, in der der alte Portier versucht, ein Taxi zu rufen. Die „perspektivische Illusion“ wurde hier durch folgende Faktoren hervorgerufen: Im Vordergrund bewegten sich normale Autos, doch schon knapp dahinter kleinere, angeblich von Kindern gesteuerte Wagen; noch weiter hinten waren es Modellautos, die mechanisch bedient wurden. Hinter

²⁰⁹ zit. n. Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 124

²¹⁰ vgl. Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 107

diesen, bewegten sich kleine Autosilhouetten aus Holz, die auf Schienen gezogen wurden. Ähnliche optische Tricks wurden auch bei der Statisterie angewendet; im Hintergrund bewegten sich kleine Holzfiguren, die per Kabel auf Schienen entlang gezogen wurden. Dadurch wurde räumliche Tiefe suggeriert, ein Effekt, der zusätzlich durch geschickte Arbeit mit Licht und Schatten verstärkt wurde. Auch Spiegelungen wurden für diese Zwecke eingesetzt. Die nasse Straße spiegelt die kleinen Silhouetten wieder und diese wirkten dadurch noch realistischer. Ebenso waren die Szenen, die in der Hotellobby, oder am Bahnhof spielten, durch eine perspektivische Illusion geprägt. Auch hier wurde mit ausgeschnittenen Figuren, Miniaturobjekten (z.B. die Fauteuils in der Lobby) und anderen Täuschungen, wie schräge Böden o.ä. gearbeitet. Ein weiteres „Highlight“ stellte eine Modell- Dampflokomotive dar, deren Schienenkonstruktion aufwendig um die Kulisse des Hotels errichtet wurde. Für den Rezipient wirkte das Vorüberraschen der Lok im Film absolut naturgetreu, allerdings merkt Berriatúa an, dass es wohl Schwierigkeiten gab, diese Szene zu drehen, da es immer wieder Probleme mit dem Dampf der Lokomotive gegeben haben soll.

Der Anspruch Murnaus und seiner Filmarchitekten bestand vorwiegend darin, einen möglichst realistischen Gesamteindruck herzustellen; zu diesem Zweck wurden direkt am Set Experimente durchgeführt und gemeinsam Lösungen entwickelt. In einer Einstellung, die zumeist mit „der fliegende Ton“ bezeichnet wird, scheint die Kamera sogar zu schweben. Robert Herlth äußerte sich über das Zustandekommen der Aufnahmen wie folgt:

„Auf dem Gelände in Babelsberg, wo der Hinterhof gebaut war, wurde vom Fenster des ersten Stockwerkes bis zum Fenster des Erdgeschosses ein sogenannter Gitterträger gehängt und die Kamera in einem Fahrkorb montiert, der (auf Schienen hängend) quer über den ganzen Hof in etwa 20 m Distanz schräg abwärts fuhr: vom Ohr des schlafenden Jannings bis zur Öffnung der Trompete. Die optische Demonstration eines Tones entstand hier zwar aus Mangel, den der stumme Film hatte, doch wurde damit nicht die filmische Wirkung um so viel mehr bereichert, als etwa nur durch einen simplen Trompetenstoß?“²¹¹

Gerade dieses gemeinsame Schaffen und Ausprobieren dürfte überhaupt die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Murnau ausgezeichnet haben. Die Mitarbeiter konnten ihre Ideen und Vorschläge einbringen. Die Tochter Robert Herlths berichtet, dass die Stimmung am Set - laut ihrem Vater - freundschaftlich, wertschätzend und dadurch äußerst konstruktiv war.

²¹¹ zit. n. Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 127

4.1.6. DER KOMPONIST GUISEPPE BECCE

Der gebürtige Italiener Guiseppe Becce (1877- 1973) studierte in Berlin Musik und komponierte ab 1910 vorrangig Operetten. 1913 begann seine Zusammenarbeit mit Oscar Messter, der ihn als Schauspieler für die Rolle des Richard Wagner in seinem gleichnamigen Film unter Vertrag nahm. Da die Familie Wagner dem Film die Musikrechte verweigert, beauftragt Messter Guiseppe Becce mit einer eigenen Begleitmusik. Ab diesem Zeitpunkt spezialisierte sich Becce auf das Komponieren von Filmmusik. Er arbeitet zudem als Dirigent in verschiedenen Berliner Premieren- Kinos; ab 1915 im Mozartsaal; ab 1922 im Ufa- Pavillon am Nollendorfplatz; ab 1923 im Taentzien Palast und ab 1926 im Gloria Palast.²¹² Er komponierte neben Messter für Fritz Lang, sowie für die Bergfilme von Leni Riefenstahl, Arnold Fanck und Luis Trenker. Die Zusammenarbeit mit Murnau beschränkte sich auf zwei Filme: *Der letzte Mann* und *Tartüff*. Ursprünglich war Becce auch für die Filmmusik für *Faust* vorgesehen, aber er konnte die Arbeit angeblich aus terminlichen Gründen nicht zu Ende führen. Zur Musik für *Der letzte Mann*, merkt Helene Luckow in dem Interview mit Berriatúa an, dass Murnau auch im musikalischen Bereich mitbestimmte und Becce seine Anweisungen befolgt haben soll. Musikalisch fanden sich hier einige Referenzen und Verweise an das Bildungsbürgertum, das gerade mit diesem Film verstärkt angesprochen werden sollte. So ließ Murnau bekannte Motive von Werken wie z.B. *André Chénier*, des Italieners Umberto Giordano einbauen, einer Oper, die 1896 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde und dem etablierten Publikum durchaus bekannt war.²¹³ Wie erwähnt, bestand das Leading Team von *Der letzte Mann* - bis auf Walter Röhrig - durchwegs aus gebildeten Mitgliedern der Oberschicht, für die laut Luckow das Erkennen solche Referenzen als selbstverständlich galt.

4.2. STORY, VORLAGEN UND REFERENZEN

„Es ist eine Zwischenzeit, Zukunftsillusionen und ein tiefer Pessimismus prägen sie. Nur den Kriegsgewinnlern geht es gut. Protzig stellen sie ihren neuen Reichtum zur Schau. Die Mehrheit leidet unter Hunger und Arbeitslosigkeit. In den hässlichen Hinterhöfen der endlosen Mietskasernen verleben im Unrat spielende Kinder ihre Jugend. Bettelnde Kriegskrüppel stehen an jeder Straßenecke. Der Mittelstand- auch die kaisertreue Beamtenschaft- verliert in der Hyperinflation von 1923 ein in Generationen erarbeitetes Vermögen.“²¹⁴

²¹² vgl. Berriatúa, Luciano: „*Making of*“, *Galerien und Biografien. Guiseppe Becce*.

²¹³ vgl. Berriatúa, Luciano: *Der letzte Mann - Das Making of*.

²¹⁴ Sternburg, Wilhelm von: „Joseph Roth. Eine Biographie.“ Köln. 2010. S. 240

Diese Beschreibung der „Weimarer Wirklichkeit“ deckt sich Großteils mit der Darstellung der Lebensumstände jener Zeit, in der *Der letzte Mann* spielt. In Mayers Drehbuch schwangen, abgesehen von dem überzeichneten Happy- End, das Gefälle zwischen Reich und Arm, die Verzweiflung, aber auch die Träume und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft mit. Auch wenn hier die innere Befindlichkeit und die psychologischen Vorgänge nicht so sehr im Vordergrund standen wie in früheren Drehbüchern Mayers, deren triebgesteuerte Charaktere vor Verzweiflung ob ihrer ausweglosen Situation, bereit waren, zu morden, oder sich selbst das Leben zu nehmen, hält sich das Skript weitgehend an die zuvor etablierten Vorgaben des Kammerspielfilms. Inhaltlich lässt sich *Der letzte Mann* in wenigen Worten wiedergeben, aber Mayers Drehbuch und Murnaus Verfilmung zeigen weit mehr, als die Geschichte der Degradierung eines alternden Hotelangestellten.

Der in die Jahre gekommene Portier des luxuriösen Grandhotels „Atlantic“ wird aufgrund altersbedingter Fehlleistungen zum Toilettenwärter des Hotels herabgestuft. Ein Umstand, den er vor seiner Familie und der Nachbarschaft zu verheimlichen versucht. Um die bevorstehende Hochzeit seiner Nichte (in manchen Filmbeschreibungen als Tochter angegeben)²¹⁵ nicht zu gefährden, stiehlt er seine alte prestigeträchtige Portiers- Uniform aus dem Hotel und verhindert so ein verfrühtes Auffliegen seines Abstieges. Doch sein Doppelleben wird bald darauf von der Tante des Bräutigams (mancherorts auch als Haushälterin des Portiers angeführt)²¹⁶ enttarnt. Wegen des dadurch entstandenen Skandals und Prestigeverlusts, verstößt die Familie den in Ungnade Gefallenen. Einsam und gebrochen fristet er von nun an ein ärmliches Dasein in der Herrentoilette jenes Grandhotels, als dessen Portier er einst nicht nur von seinen Verwandten und Bekannten stets Ehrfurcht und Respekt genossen hatte. Ein glücklicher Ausgang dieser Misere scheint - allein schon genrespezifisch- nicht mehr denkbar, doch der Drehbuchautor - „deus ex machina“ - zeigt Mitleid und verschafft dem eigentlich ausweglos erscheinenden Verlauf urplötzlich eine positive Wendung: Ein millionenschwerer Hotelgast verstirbt in den Armen des Titelhelden, der daraufhin

²¹⁵ vgl. Goergen, Jeanpaul: *Nichte oder Tochter? Die Familie des Portiers in Der letzte Mann (1924)*. In: CineGraph Babelsberg e.V. [Hg.]: „Filmblatt Nr. 18.“ Berlin. 2002. S. 55: „In den Credits wird Maly Delschaft stets an zweiter Stelle geführt- die Rolle aber, die sie in *Der letzte Mann* spielte variierte je nach Filmkopie: in einer Kopie des Bundesarchivs gibt sie die Tochter des Hotelportiers, in einer vom ZDF 1983 gesendeten Fassung des Filmmuseums München dagegen seine Nichte. [...] So verkörperte laut „Illustrierten Film- Kurier“ Maly Delschaft die Nichte des Portiers- zumindest in der Premierenfassung.“

²¹⁶ vgl. ebd. S. 52

das gesamte Vermögen des Verblichenen erbt und von nun an selbst als Gast im Hotel „Atlantic“ verkehrt und sich ein Leben mit allem erdenklichen Luxus leisten kann.

Ein bedeutsames Sujet dieses Films bestand - neben der offensichtlich thematisierten Kluft zwischen Arm und Reich, einem Motiv, das Mayer mehrmals (z.B. bei *Sylvester* und kurz danach in dem Konzept für *Berlin. Sinfonie der Großstadt*) aufgriff - in der Gegenüberstellung von „Alt und Neu“. In der Bedeutung hier natürlich nicht nur auf das Alter des Portiers und der jugendlichen Stärke seines Nachfolgers beschränkt, sondern bezogen auf die Konfrontation zwischen der alten traditionsreichen, aber überholten Monarchie und deren Ablöse durch einen nach außen hin modern und schnelllebig erscheinenden Staat; in Verbindung mit einer fast stereotyp inszenierten Obrigkeitshörigkeit der Deutschen was den Stellenwert von Rangordnung und Uniformität betrifft. Über mögliche Vorlagen für Mayers Drehbuch, herrscht in der Fachliteratur bis heute Uneinigkeit. Verschiedene Werke oder Begebenheiten werden als Inspirationsquelle genannt. Klaus Kreimeier beispielsweise hält in seiner „Ufa-Story“ folgende Anekdote bereit:

„Es wundert nicht, daß der Anstoß zu *Der letzte Mann*, Murnaus Hauptwerk und einem der berühmtesten Ufa- Filme in der Zeit der Weimarer Republik, von Carl Mayer kam. Nach einer Auskunft von Paul Rotha ließ sich Mayer von einer Zeitungsnotiz über einen Toilettenwärter, der sich in wirtschaftlicher Not das Leben genommen hatte, zur Geschichte jenes Hotelportiers anregen, der, vom Geschäftsführer degradiert, seine Identität in die Portiersuniform zu retten sucht und schließlich an der Gefühlskälte seiner Mitmenschen seelisch zerbricht: eines der unzähligen Opfer im Überlebenskampf, den die kapitalistische Krise den Habenichtsen der Gesellschaft aufdiktierte.“²¹⁷

Fred Gehler und Ullrich Kasten hingegen geben an, dass der Regisseur Lupu Pick - der ursprünglich angeblich selbst die Rolle des Portiers spielen wollte - den Erstentwurf zu *Der letzte Mann* gestaltet, und Carl Mayer dessen Konzept und Idee weiter ausgearbeitet und verfeinert haben soll.²¹⁸ Die viel zitierte „Meinungsverschiedenheit“ zwischen Pick und Mayer beruhte laut dieser Quelle auf einer das Drehbuch betreffenden Unstimmigkeit; Mayer soll - laut Gehler und Kasten - danach Murnau das Skript angeboten haben. Die Frage, ob Mayer das Drehbuch damals noch für bzw. gemeinsam mit Pick fertig gestellt hat, bleibt hier ungeklärt. Allerdings gibt es auch bei dieser Version Ungereimtheiten. Bei Brownlow und Gill wird nämlich darauf

²¹⁷ Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 173

²¹⁸ vgl. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 68: „Nach „Sylvester“ entwarf Lupu Pick in großen Zügen das Buch zu „Der letzte Mann“, das von Carl Mayer weitergeführt und detailliert ausgearbeitet wurde. „Der letzte Mann“ sollte der dritte Film einer gemeinsamen Trilogie aus der Kleinbürgerwelt und ihren stumm- beredten Tragödien werden. [...]“

verwiesen, dass nicht Carl Mayer, sondern Erich Pommer die Entscheidung traf, die Regie für den *Der letzte Mann* Murnau anzuvertrauen.

4.2.1. DER MANTEL

Luciano Berriatúa führt in seinem Dokumentarfilm über den *Der letzten Mann* Nicolai Wassiljewitsch Gogols Erzählung *Der Mantel* (entstanden zwischen 1839 und 1842) als Vorlage für Mayers Drehbuch an. *Der Mantel* zählt zu den „Petersburger Novellen“ der russischen Literatur und die Inspiration für diese Erzählung lieferte angeblich eine Anekdote Puschkins.²¹⁹

Akaki Akakiewitsch Baschmatschki, ein introvertierter, in ärmlichen Verhältnissen lebender Titularrat, sieht sich - in Anbetracht der unbarmherzigen Kälte des Petersburger Winters - gezwungen, Geld für einen neuen Wintermantel aufzutreiben. Um dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen, übt er sich in Askese und spart sich Rubel für Rubel im wahrsten Sinn des Wortes vom Mund ab. Durch eiserne Disziplin gelingt es ihm schließlich, den hohen Betrag zusammen zu kriegen und den Schneider zu bezahlen. Der teure neue Mantel bleibt nicht unbemerkt; die sonst so herablassenden Kollegen im Amt laden Akaki Akakiewitsch ein, gemeinsam auf die neue Errungenschaft anzustoßen. Widerwillig folgt er der Einladung und schon wenig später bereut er seine Entscheidung, den Abend nicht wie sonst allein daheim in seinem spartanischen Zimmer verbracht zu haben. Auf dem Heimweg wird ihm der Mantel gestohlen und das mit so großer Mühe errungene Kleidungsstück ist unwiederbringlich verloren. Die Polizei und die zuständigen Behörden kümmern sich nicht weiter um den Fall und Akaki Akakiewitsch muss wieder in seine alte, zerschlissene „Kapuze“ schlüpfen, die kaum vor Schnee und Eis zu schützen vermag. Schließlich erkrankt der gebrochene Titularrat an hohem Fieber und stirbt. Knapp nach seinem Tod mehren sich die Gerüchte, dass nächtens ein Gespenst in St. Petersburg sein Unwesen treibt und das genau an der Stelle, an der Akaki Akakiewitsch einst beraubt wurde. Erst als das Gespenst einem hohen Beamten gewaltsam den Generalsmantel abringt, scheint der Fluch gebannt und der Geist Akaki Akakiewitschs endlich Frieden gefunden zu haben.

„*Der Mantel* ist eine einfühlsame Schilderung der Alltagsnot des verachteten Büroschreibers, des kleinen Mannes, eine Satire über menschliches Verhalten, über die korrupte zaristisch-

²¹⁹ vgl. Roland, Oliver; Roland, Berthold: *Nachwort*. In: „Gogol, Nicolai: „Der Mantel. Mit Holzschnitten von Werner von Scheidt. Russische Klassiker.“ Mannheim. 2006. S. 78

russische Verwaltungshierarchie und ihres Beamtenapparates in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Mantel wird zum Sinnbild von Verkleidung und Vortäuschung, von unterwürfigem Streben nach Ansehen, von Neid und Habgier. Der Verlust des Mantels führt zur Vernichtung der Existenz und zur gespenstisch-dämonischen Katastrophe. Der Mantel als Metapher. Das Motiv der Verkleidung, des Anders-Sein-Wollens und der nachfolgend erzwungenen, krassen Enthüllung kann in der Literatur in allen Variationen durchgespielt werden, aber Gogols „Mantel“ bleibt in der einfachen Schilderung mit dem erschreckenden Ende von tief berührender Einzigartigkeit. Wobei wir die oft hervorgehobene Schönheit der Sprache im russischen Original nur ahnen können. Die zunächst ironisch gehaltene Erzählung lädt zum Lachen ein- und das Lachen erstirbt dem Leser. Dostojewski resümiert literatur- und sozialgeschichtlich: „Wir alle kommen aus dem Mantel“.²²⁰

4.2.2. DER HAUPTMANN VON KÖPENICK

Obgleich Carl Zuckmayers Stück *Der Hauptmann von Köpenick* sieben Jahre nach der Uraufführung des Films *Der letzte Mann* erstmals erschien, trug sich die wahre Begebenheit, die Zuckmayer als Vorlage diente, laut Überlieferung bereits 1906 in Berlin zu. Wilhelm Voigt, ein ehemaliger Sträfling, wurde - ähnlich wie der Titularrat in *Der Mantel* und Andreas Pum in *Die Rebellion* - Opfer eines unmenschlichen, bürokratischen Systems: Die Arbeitssuche nach seiner Entlassung blieb erfolglos, da er keinen offiziellen Meldezettel vorweisen konnte, doch um diesen zu erlangen, hätte er wiederum einen Arbeitsplatz innehaben müssen. Nach einer weiteren Haftstrafe, kam es zu der in der Folge als „Köpenickiade“ bekannt gewordenen kuriosen Tat: Als Hauptmann verkleidet (die originalgetreue Uniform bezog er angeblich aus einem Trödelladen) und in Begleitung von nichts ahnenden, obrigkeitshörigen Soldaten, stürmte er das Rathaus von Köpenick und befahl, den Bürgermeister verhaften zu lassen. Seiner Anweisung wurde umgehend Folge geleistet und Voigt konnte unbehelligt die Gemeindekasse plündern und flüchten.

Gerade dieses Beispiel verdeutlicht den Stellenwert der Uniform und den darauf fußenden blinden Gehorsam, der einem Uniform-Träger Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland zuteil wurde. Offenbar wagte es niemand, einen Uniformierten in Frage zu stellen, selbst wenn dieser sich noch so seltsam benahm. Auch der Portier in *Der Letzte Mann* schmückt sich, um seine Position innerhalb des Familien- und Nachbarschaftsgefüges zu wahren, nach seinem Abstieg zumindest anfänglich erfolgreich mit „fremden Federn“. Eine weitere Parallele findet sich im Ausgang der beiden Schicksale. Auch Voigt erlebte gewissermaßen ein Happy-End. Er wurde zwar bald nach der Tat festgenommen und zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt, musste

²²⁰ ebd. S. 78-79

allerdings nur zwei davon verbüßen, da er der Überlieferung nach 1908 von Kaiser Wilhelm II. begnadigt wurde.

„Schon der Wert, den er [der Portier] auf die Uniform legt, mit ihren Litzen, Verzierungen, Knöpfen, kennzeichnet ihn als Relikt einer vergangenen Epoche, der Wilhelminischen Vorkriegsära, als die geschniegelten Leutnants noch den Ton angaben und der Mensch ohne des Kaisers Rock nur als minderwertiges Wesen galt. In dieser Hinsicht ist DER LETZTE MANN die Tragödie eines alten Mannes, dem man mit dem Prunkmantel die Identität und Würde raubt, ein symmetrisches Gegenspiel zur dramatischen Wiederauferstehung des Schusters Voigt in Carl Zuckmayers „Der Hauptmann von Köpenick“, wo ein vom Übermut der Ämter gebeuteltes armer Stadstreicher sich nur durch das Anlegen einer fremden Uniform Aufmerksamkeit und Anerkennung verschaffen kann. DER LETZTE MANN leistet- hat man die Uniform als zweiten Protagonisten im Blick- eine scharfsinnige Entlarvung deutscher Untertanen- Mentalität: eine Satire über Menschen, die sich selbst nur soweit respektieren können und respektiert werden, als sie wenigstens im Dekor Anteil an der Macht haben.“²²¹

4.2.3. DIE REBELLION

Karl Prümm verweist auf die Ähnlichkeiten zu dem Roman *Die Rebellion* von Joseph Roth, der ebenfalls 1924 erschien; er fügt aber hinzu, dass solche „Abstiegs- und Aufstiegs geschichten“ häufig in der Literatur der Weimarer Republik zu finden waren und, dass *Der letzte Mann* und *Die Rebellion* unabhängig voneinander entstanden sind.²²²

Dieser Roman zählt zusammen mit *Das Spinnennetz* und *Hotel Savoy* zu Roths „Weimarer Trilogie“, die in den Jahren 1923 bis 1924 als Fortsetzungsgeschichten in verschiedenen Zeitungen abgedruckt wurden (*Das Spinnennetz* von 07.10.- 06.11.1923 in der Wiener „Arbeiter- Zeitung“; *Hotel Savoy* von 09.02.- 16.03.1924 in der „Frankfurter Zeitung“). *Die Rebellion* schließlich erschien von 27.07.- 29.08.1924 in „Vorwärts“, dem „Hausblatt der deutschen Sozialdemokraten“.²²³ Bereits zuvor - am 20.04.1924 - wurde ein Auszug aus dem Werk unter dem Titel *Der Häftling* in „Vorwärts“ abgedruckt.²²⁴

Die Trilogie befasst sich mit den Lebensumständen der Kriegsinvaliden in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg. Ohne „Mitleidspathos“ zeigt Roth das Elend und die Hoffnungslosigkeit dieser Jahre auf. Anhand exemplarischer Menschenschicksale verdeutlicht er die Missstände in der vom Krieg traumatisierten Nation.

²²¹ Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. S. 34

²²² vgl. Prümm, Karl: *Die bewegliche Kamera im mobilen Raum*. In: Koebner, Thomas [Hrsg.]: „Diesseits der „Dämonischen Leinwand“.“ S. 45

²²³ vgl. Sternburg, Wilhelm von: „Joseph Roth. Eine Biographie.“ S. 303

²²⁴ vgl. ebd. S. 291- 307

Der Kriegsinvalide Andreas Pum ist beseelt von der Idee eines funktionierenden, fairen Rechtssystems, eines Staats, der keinen Menschen in der Not im Stich lässt. Den Orden, den er für seine Verdienste während des Krieges bekommen hat und voller Stolz von ihm getragen wird, macht in seinem Optimismus den Verlust eines Beines wett. „Gott“ hat Pum sein Bein genommen; dafür aber allerlei gegeben. Pum gelingt es, an eine Drehorgelspieler-Lizenz zu kommen, die es ihm ermöglicht, auf legale Weise Geld zu verdienen. Auch der Traum von einer eigenen Familie findet Erfüllung. Eine Witwe nimmt sich seiner an und schenkt ihm ein Zuhause. Doch zerstören Zufälle und Schicksalsschläge das neu gewonnene Glück. Er verliert alles, was ihm heilig war und kommt zu der Erkenntnis, dass es auf der Welt keine Gerechtigkeit gibt und auch Gott ihn verlassen zu haben scheint. Ein alter Freund verhilft dem Gebrochenen zu seinem letzten Posten als Toilettenwart in einem Caféhaus. Pum ist durch Kummer und Schmerz selbst zu einem „Heiden“ geworden, einem Rebell, der sich von allgemeinen Wertehaltungen, vom Glauben an Gott und an das Gute abgewendet hat. An seiner letzten Arbeitsstätte, der Herrentoilette des Café Halali, ereilt ihn der Tod. Roth fügt diesem Ende einen kleinen Epilog im Himmel an, in welchem Pum vor seinen „letzten Richter“ tritt und ihn für all das Elend und die Ungerechtigkeit in der Welt verantwortlich macht. Doch anstatt Pums Wunsch nachzukommen und ihn für diese Blasphemie in die Hölle zu verbannen, lässt Gott Andreas Pum im Himmel bleiben, und gewährt ihm, sich auszusuchen, in welcher Gestalt er hier sein Dasein fristen möchte. Pum findet sich schlussendlich in der Funktion wieder, in der er am glücklichsten war, als Leierkastenspieler; begleitet von seinen zwei treuen Weggefährten, dem kleinen Esel, der ihm in seiner schönsten Zeit auf Erden zur Seite stand und dem Papagei, der ihm bis zu seinem Tod in der Herrentoilette Gesellschaft leistete.

Die Handlung des Romans *Die Rebellion* erinnert in gewissen Zügen an das Schicksal des Portiers in *Der letzte Mann*, vor allem das eigentliche bedauernde Ende der jeweiligen Protagonisten in den Toilettenräumen und der angefügte zweite Schluss. Wurden Roth und Mayer von demselben Zeitungsartikel - sofern dieser tatsächlich existierte - inspiriert? Eine wechselseitige Beeinflussung scheint unwahrscheinlich, da *Die Rebellion* erstmals abgedruckt wurde, als die Dreharbeiten zu *Der Letzte Mann* längst liefen. Mayer hat sich demnach vermutlich nicht von Roth und Roth nicht von Mayer anregen lassen.

Joseph Roth jedenfalls bedachte den Film *Der letzte Mann* mit einer äußerst positiven Kritik und schwieg bezüglich der Analogien zu seinem Roman. „Joseph Roth, der als

Kritiker der „Frankfurter Zeitung“ so einfühlsam über Murnaus Film nach der Berliner Uraufführung schreibt, erwähnt in seiner Rezension mit keinem Wort, daß er eine ganz ähnliche Geschichte im selben Jahr veröffentlicht hat [:].“²²⁵

Die Rebellion wurde 1962 von Wolfgang Staudte und 1993 von Michael Haneke verfilmt mit dem österreichischen Schauspieler Branko Samarowski in der Rolle des Pum.

4.3. ÜBERPRÜFUNG DER EIGENSCHAFTEN

Ausgehend von den zuvor festgelegten Kriterien des Kammerspielfilms, lassen sich bei *Der letzte Mann* durchaus Widersprüche dazu erkennen. Am auffälligsten am Beispiel des angefügten Happy- Ends. Zusätzlich weist der Film auch Komödienelemente auf, ein Aspekt, der Murnaus *Der letzte Mann* von vorangegangenen Kammerspielfilmen wesentlich unterscheidet.

„Schließlich zählt DER LETZTE MANN auch zu den ersten und wenigen „Komödien“ innerhalb des Genres Kammerspielfilm. Auch dies war ein Novum. Als Travestie oder Grotteske weist sich der Film in mehrfacher Hinsicht aus- unter anderem wegen seines parodistisch-burlesken Happy Ends. Das positive Ende- ob es Murnau aufgezwungen wurde oder nicht, steht hier nicht zur Debatte- wurde jedenfalls bewußt ironisch übertrieben. Auch die über weite Strecken des Films komödiantische Leistung des Hauptdarstellers Emil Jannings ist bemerkenswert. [...]“²²⁶

In *Scherben* und *Sylvester* bleibt der Fokus durchgängig auf der zwischenmenschlichen Tragödie, die die Figuren schlussendlich in ihr Verderben treibt. Von den behandelten Kammerspielfilmen finden sich nur in Jessners *Hintertreppe* vereinzelt komische Szenen, wie z.B. das bereits erwähnte „Versteckspiel“ des Briefträgers, der mit seiner infantilen Art aber eher rührt, als zum Lachen anregt. *Der letzte Mann* stellt laut Weihsmann nicht nur innerhalb des Genres der Kammerspielfilme eine Neuerung dar; er unterschied sich zudem von F.W. Murnaus bisherigem Stil:

„Nicht nur filmgeschichtlich stellt DER LETZTE MANN die Wende zum neuen realistischen Kammerspielfilm dar, auch für Murnau selbst markiert der Film eine Schnittstelle seiner bisherigen Karriere. Entgegen der Realitätsflucht seiner früheren Fabelgeschichten mit ihren wirklichkeitsentrückten Phantasmagorien und märchenhaft bis utopisch anmutenden Naturbildern tritt nun ein neues Interesse für die nackten Tatsachen zutage, ja sogar Enthusiasmus für die unmittelbare, aber bislang negierte Wirklichkeit der „kleinen Dinge“ und

²²⁵ Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. S. 34

²²⁶ Weihsmann, Helmut: *Virtuelle Räume. Die Formsprache der Neuen Sachlichkeit bei Friedrich Wilhelm Murnau*. In: Kreimeier, Klaus [Hrsg.]: „Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm.“ Marburg. 1994. S. 32

des „kleinen Mannes“. Aber diese Entdeckung der Oberflächlichkeit der Gegenstände oder die gestochen scharfe Wiedergabe des Materials in jedem Detail sind bei Murnau relativ und wiederum von ihrem Gegenteil- der poetischen Verklärung und Überzeichnung ins Ironisch-Satirische, Traumhaft- Surreale- gekennzeichnet. [...]“²²⁷

4.3.1. EINHEIT VON ZEIT UND ORT

Helmut Weihsmann merkt an, dass sich *Der Letzte Mann* auch in Bezug auf Einheit von Ort und Zeit in einigen grundlegenden Punkten von der klassischen Kammerspiel-Vorgabe löst. „Ferner geben sie [die Autoren - Weihsmann meint hiermit Mayer, Murnau und Freund] die Hierarchie der Erzählform auf, zugunsten des Pendelns zwischen den gegensätzlichen Orten der simultan angelegten Handlung, also zwischen Zentrum und Peripherie.“²²⁸ Neben den beiden zentralen Plätzen Hinterhof und Hotel, werden auch Orte wie die belebte Straße vor dem Hotel, oder der Bahnhof (wo der gestohlene Mantel aufbewahrt wird) in die Handlung eingewoben (Ein solches Pendeln findet sich aber auch schon bei *Sylvester*, allerdings hatten diese Ortswechsel zumeist die Funktion, innere Vorgänge zu visualisieren; z.B. die montierten Aufnahmen der brandenden See, die das gefährliche Zuspitzen der Situation unterstreichen sollte.). Ausgehend von den „Richtlinien“ des Kammerspiels, wie Marianne Streisand sie definiert, weicht *Der letzte Mann* von dem dramatischen Vorbild ab: „Die Tendenz zum Statischen, zum Zuständlichen war allen Dramen der „Innerlichkeit“ eigen und mußte es sein. Vorwärtsdrängende Handlung und reflexive Innenschau konnten einander nicht tolerieren. Je einfacher die Fabel gehalten war, desto reichhaltiger konnten sich die komplizierten „Charaktere“ entfalten.“²²⁹ In *Der letzte Mann* schien der - genrespezifisch eher unübliche - Wechsel zwischen verschiedenen Orten den Spannungsbogen der Handlung zu stärken. Zudem war der Fokus des Films z.B. in Sachen Technik und Bühnenbau auf Attraktion ausgerichtet; vermutlich mit ein Grund, warum man sich damals nicht so sehr um das Einhalten der Kammerspiel- Vorgaben bemüht hatte. Die Story von *Der letzte Mann* war zwar einfach und linear, doch fehlte hier im Vergleich zu den vorangegangenen Kammerspielfilmen der Schwerpunkt auf den psychologischen Prozessen. Die Innerlichkeit, der Seelenzustand der Hauptfigur spielte zwar eine Rolle, aber anscheinend nur dann, wenn es darum ging, diese mit technisch möglichst raffinierten filmischen Mitteln in Szene zu setzen.

²²⁷ ebd. S. 33

²²⁸ ebd. S. 29- 30

²²⁹ Streisand, Marianne: „Intimität.“ S. 189

4.3.2. EIGENNAMEN DER FIGUREN

„Mayers Filme verraten durch den ständigen Gebrauch expressionistischer Kunstmittel ihre Abgehobenheit vom Realismus. Keine Figur trägt einen Namen: die Mutter ist „die Mutter“, der Bahnwärter ist nur „der Bahnwärter“. Anstatt Individuen darzustellen, verkörpern alle diese Figuren nur Triebe und Leidenschaften und verhalten sich wie allegorische Figuren, die zur Entäußerung innerer Visionen notwendig sind.“²³⁰

Wie schon in anderen Kammerspielfilmen zuvor, tragen auch die Figuren in *Der letzte Mann* keine Eigennamen. Die wichtigsten Rollen werden in der rekonstruierten deutschen Originalfassung (hier allerdings nur im Booklet und nicht direkt im Vor- oder Nachspann des Films) wie folgt angegeben: „Der Portier“, „Seine Nichte“, „Deren Bräutigam“, „Dessen Tante“, „Der Geschäftsführer“, „Ein Nachtwächter“. Hinzu kommen Hotelgäste und Bewohner der Mietskaserne, die beispielsweise als „Ein spitzbäuchiger Gast“ oder „Die dünne Nachbarin“ angeführt wurden. Wie bereits erwähnt, gibt es in der Fachliteratur bis heute Abweichungen bei den angegebenen Verwandtschaftsverhältnissen. Jeanpaul Goergen hält fest, dass die unterschiedlich interpretierten Verhältnisse, in denen die Figuren zueinander stehen, in dem Film nicht direkt angegeben wurden: „In der Filmhandlung selbst haben die Darsteller keine Eigennamen und ihre Verwandtschaftsbeziehungen werden nicht ausdrücklich herausgestellt. Allein die Credits und die Filmerzählung in den Kinoprogrammen nennen die Personen und die Rollenverteilung.“²³¹ Goergen vermutet, dass die unterschiedlichen Lesarten von den divergierenden Fassungen und Kopien des Films herrührten. Im Grunde genommen könnte man meinen, dass das familiäre Verhältnis, in dem die Figuren zueinander stehen, keinen großen Einfluss auf den eigentlichen Verlauf der Handlung ausübt, dennoch lässt sich daraus auf die häuslichen Strukturen der Zwischenkriegszeit schließen, in der die ärmlichen Mietskasernen vorwiegend von Witwen und Kriegswaisen bewohnt zu sein schienen. Mayers Portier ist in der rekonstruierten Originalfassung der kinderlose Onkel und weder Vaterfigur, noch Familienpatriarch. Definiert wird er über seinen Beruf als Portier. Einzig die Uniform verschafft ihm den Ruf eines angesehenen Mannes. Ohne diese (Schutz-) Hülle erscheint er wie ein Niemand und wird für seine Familie zur Last. Verdeutlicht wird dies durch den familiären Ausschluss, den der eigentliche „Mann im Haus“, verkörpert durch den ernsten, großgewachsenen Bräutigam der Nichte, ausspricht. Auch wenn hier,

²³⁰ Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 110- 111

²³¹ Goergen, Jeanpaul: *Nichte oder Tochter?* S. 50

im Vergleich zu früheren Kammerspielfilmen, mehr Figuren in die Handlung eingewoben sind, dreht diese sich dennoch primär um das Schicksal des Portiers. Die anderen Personen haben eher handlungsbedienende bzw. -treibende Funktion. Eisner führte diesbezüglich den bereits erwähnten Begriff der „Schablonenwesen“ an.

4.3.3. SOZIALES MILIEU

Der Großteil der Handlung spielt in den beiden divergierenden Welten, die in stetem visuellen Kontrast zueinander stehen: Das Hotel mit seinen betuchten Gästen und unzähligen Angestellten vermittelt das Lebensgefühl der Kriegsgewinnler, der urbanen Schnelllebigkeit und der Modernität. Es scheint, als würde Geld hier keine Rolle spielen; vielleicht ein Verweis auf die Jahre der Inflation, in der man Geld - sofern man genug davon besaß - großzügig ausgab, da es im schlimmsten Fall schon am nächsten Tag nichts mehr wert sein konnte. Im krassen Gegensatz zu diesem weltstädtischen Flair, zeigt sich der graue, dunkle Hinterhof; das Zuhause der unteren Schichten, das hauptsächlich von Frauen und verwahrlosten Kindern bewohnt zu sein scheint. Die wenigen Männer wirken gebrochen und von den Jahren des Krieges traumatisiert. Weihsmann betont diesbezüglich den Kontrast der „Herren- und Mütterwelt“²³² - die noble, elitäre „Herrenwelt“ des Hotels und die triste Realität der Frauen der Unterschicht in den Nachkriegsjahren. Diese Gegenüberstellung von Arm und Reich war bei den Kammerspielfilmen Mayers bekanntermaßen nichts Neues, allerdings gab es in diesem Fall dennoch ein entscheidendes Novum: Der Portier, eigentlich der unteren Mittelschicht zugehörig, fungiert als eine Art „Bindeglied“ zwischen diesen unterschiedlichen Welten. Die pompöse Uniform trägt in gewisser Weise den Glanz der „upper class“ in die Mietskaserne. Den Höhepunkt dieses Konnexes bildet der expressionistische Traum des Portiers, der die beiden Welten optisch miteinander verschmelzen lässt, indem die Aufnahmen durch Überblendungen tatsächlich zusammen geführt wurden.²³³

²³² vgl. Weihsmann, Helmut: *Virtuelle Räume*. S. 28

²³³ vgl. ebd. S. 30

4.3.4. SCHAUSPIELSTIL

„[...] Er [Jannings] ist ein aus seinen Filmen zusammengesetzter Darsteller. Der seine Rollen immer von außen aufbaut, sagt Dreyer. Immer von seiner Erscheinung ausgehend, von seinem Körper. Seine Stilisierungen sind direkt und naturalistisch. Die Rollen, die sein Äußeres zu verkörpern ihm gestatteten, verhindern Identifikationen. So heischt und bettelt er um Aufmerksamkeit, Mitleid, Bewunderung. Den Steiß herausgedrückt, ein Koloss auf Zehenspitzen, treuherzig, gewalttätig, selbstgefällig, berechnend. Er ist Tartüff. Über seine Darstellungsweise ist zu begreifen, wie weit Murnaus Filme in einer naturalistischen Tradition stehen. Sein Charme war legendär, genug, um einer Katze die Schnurrhaare in Senkrechtstellung zu bringen, schrieb Sternberg.“²³⁴

Für heutige Begriffe erscheint Emil Jannings` Spiel zuweilen übertrieben oder artifiziell. Im Vergleich mit den anderen, in dieser Arbeit behandelten, Kammerspielfilmen aber, könnte man seine Darstellung eher zwischen Natürlichkeit und Expressionismus einordnen. Elsaesser jedoch ordnet Jannings` Spielweise dem Expressionismus zu.²³⁵ Hinzu kommt, dass der intensive Gebrauch von Nah- und Großaufnahmen in *Der letzte Mann* jede noch so kleine mimische Regung unnatürlich verstärkt erscheinen lässt. So benötigte Maskenbildner Waldemar Jabs täglich fast zwei Stunden allein für Emil Jannings` Maske. Dieser, damals gerade 40 Jahre alt, musste möglichst glaubhaft einen altersschwachen, von Falten zerfurchten Portier spielen, dem auch bei Großaufnahmen sein wirkliches Alter nicht anzusehen sein sollte. Jannings selbst gab Jahre später an, dass er seine Leistung in diesem Film trotz durchwegs positiver Kritiken im Nachhinein in Frage stellte, da er in Amerika gelernt hatte, sich vor der Kamera bezüglich Ausdruckskraft in Zurückhaltung zu üben. Der Regisseur Victor Fleming soll ihm bei den Dreharbeiten zu *Der Weg allen Fleisches* geraten haben, möglichst „nichts zu machen“ und sich vor der Kamera in Gestik und Mimik natürlich zu gebärden:

„[...] Wie recht er [Fleming] hatte, kam mir zum Bewußtsein, als uns ein halbes Jahr später nochmals der „Letzte Mann“ vorgeführt wurde. Meine amerikanischen Freunde waren derartig begeistert, daß ich mich vor Lobsprüchen kaum retten konnte. Aber was empfand ich?- Ich war erschrocken. Der alte Mann auf der Leinwand war mir fremd geworden, da ich nicht mehr der Jannings von einstmals war! Die Qualen, die immer das Doppelte und Dreifache ausdrücken wollten, um das Letzte, nein, das Allerletzte aus der Seele herauszuholen, fand ich geradezu unausstehlich. Das war kein Portier irgendeines großen Hotels mehr, das waren alle Portiers der Welt zusammen! Ich begriff plötzlich die Unsicherheit, die mich nach diesem Film überfallen hatte und wußte, daß ich in eine metaphysische Sackgasse geraten wäre, wenn Amerika mich nicht an die frische Luft geführt hätte.“²³⁶

²³⁴ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 148

²³⁵ vgl. Elsaesser, Thomas: „Das Weimarer Kino- aufgeklärt und doppelbödig.“ S. 166

²³⁶ Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich.“ S. 183-184

4.3.5. DIE DINGWELT UND DAS DEKOR

„Die Requisiten in allen Kammerspielen [Strindbergs], der Schaukelstuhl, das Telefon, die Wassertropfen, das Schlagen der Uhren etc., dienen der Konzentrität, indem sie die Person zwingen, sich auf sich selbst zu besinnen; inmitten der Dinge findet sie immer nur sich selbst. [...]“²³⁷

Gleich zu Beginn des Films rückt die Drehtür des Hotels ins Zentrum des Interesses. Zum einen fungiert sie in ihrer ständigen Bewegung als Verweis auf die im Film künstlich erschaffene, moderne Urbanität einer Gesellschaft, in der Langsamkeit mit Schwäche assoziiert wird. Um den Portier herum scheint alles zu schwirren, sich zu drehen, er kann altersbedingt nicht mithalten und wird in der Folge ausgemustert. Seine rote Portiers- Uniform mit den großen goldenen Knöpfen und Borten,²³⁸ die an die Aufmachung militärischer Größen erinnert, verbildlicht seine Zugehörigkeit in eine andere, überholte Welt; unterstützt wird dieser Eindruck durch den üppigen Backenbart, der an den Kaiser Wilhelms II erinnert. Die Uniform, die dem Portier daheim in der Mietskaserne seinen angesehenen Status verleiht, wird auch von Familienmitgliedern wie ein „preußisch- deutscher Fetisch“²³⁹ behandelt; beispielhaft dazu die Szene, in der die „sakrosankte Livree“²⁴⁰ am Balkon für alle Nachbarn sichtbar gereinigt wird, oder die Aufmerksamkeit, die einem abgegangenen Knopf zuteil wird. Die prachtvolle Livree lieferte die damals renommierte Berliner Textilfirma „G. Benedict“ mit Standort Budapesterstraße 10, Berlin, die in der Folge mit dem Film Werbung für ihre Produkte machte.²⁴¹ Als dem Portier die Uniform abgenommen wird, wirkt der nun tatsächlich zum „letzten Mann“ Abgestiegene in seinem Schmerz gebrochen und verletztlich, so als hätte er durch den Verlust der Arbeitskluft, die wie ein Schutzpanzer und Stützkorsett fungierte, jegliche Kraft und Lebenswillen verloren. Die Altersschwäche des Portiers, die zu der Degradierung führt, wird durch die Einbindung „erklärender“ Requisiten unterstützt. So benötigt er etwa, um die schriftliche Benachrichtigung des Hotelmanagers lesen zu können, seine Brille; die eingeblendete Schrift erscheint in der Originalfassung teilweise verschwommen, und ohne Zwischentitel ist verständlich, dass er aufgrund seines Alters nicht mehr gut sieht. Auch ein großer Koffer taucht in dieser Szene auf; ein Gepäckstück ähnlich jenem, an dem er in einer Szene zu Beginn des

²³⁷ Pilick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele.“ S. 96

²³⁸ Mehrere Filmplakate und eine originalgetreue Nachbildung der Uniform befinden sich in der Dauerausstellung des Berliner Filmmuseums.

²³⁹ vgl. Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 74 (und S. 161)

²⁴⁰ vgl. Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 208

²⁴¹ vgl. Berriatúa, Luciano: *Der letzte Mann- Das Making of.*

Films scheitert. Hinter dem Rücken seines Vorgesetzten versucht er erneut das Gepäcksstück zu schultern, ein Vorhaben, das wiederum kläglich misslingt.

Um das Ausmaß des Abstiegs zum geächteten Toilettenwart visuell zu unterstützen, bauten die Filmarchitekten eine weitere „handlungstreibende“ Türe ein: Eine plumpe Schwingtüre flankiert den Abgang in die im Souterrain befindlichen Toilettenräume. Diese scheint im krassen Gegensatz zu der leichten, verglasten, sich stets in Bewegung befindlichen Drehtür des Eingangsbereiches zu stehen. Auch im angefügten Happy-End spielt die Dingwelt eine gewichtige Rolle: Der neu gewonnene Reichtum des Portiers wird durch einen üppig gedeckten, mit feinsten Speisen überladenen Tisch im Hotelrestaurant verbildlicht. Maßloses Essen, kulinarisches Protzen als optisches Zeichen für Reichtum scheint damals ein gängiges Sujet im Film gewesen zu sein. Immer wieder finden sich ähnliche Szenen in Stummfilmen jener Jahre, so z.B. die Gegenüberstellung der Mittagstische bei Arm und Reich in *Berlin. Sinfonie der Großstadt*. Doch verstärkten bzw. visualisierten nicht nur einzelne Requisiten oder Set-Elemente die innere Befindlichkeit der Figuren; die gesamte Ausstattung, die Film-Bauten waren auf eine solche Wirkung ausgerichtet. Abgesehen von der zuvor angeführten, einfachen bzw. offensichtlichen Lesart der in *Der letzte Mann* zum Einsatz kommenden Dingwelt, führt Weihsmann die Studien Henri Langlois zur „Metaphysik des Dekors“ weiter aus und beschreibt in der Folge die ausgeklügelte Studio- Bauweise, die gerade bei *Der Letzte Mann* eine maßgebliche Rolle spielt:

„Im Kino muß der Schauplatz nicht immer authentisch sein, damit er „realistisch“ wirkt. Das Nachstellen von Schauplätzen ermöglichte nicht nur die Kontrolle über jedes Detail der Ausstattung, sondern auch, den Raum als Wirkungs- und Handlungselement viel spürbarer und verdichtender ins Spiel zu bringen. Deshalb erfolgte eine artifizielle Stilisierung von Raum-, Licht- und Kameragestaltung, deren Anspruch ebenso als „Metaphysik des Dekors“ bewundert wie als „infantile non- realism“ belächelt wurde. Auffällig ist wieder einmal jene Absolutheit deutscher Regisseure, ihre Filme ausschließlich im Studio und Kulisse zu realisieren, wofür Paul Rotha den passenden Begriff „Studio- Konstruktivismus“ formuliert hatte.“²⁴²

Der erste Blick auf den tristen Hinterhof der ausgesprochen realistisch wirkenden Mietskaserne weckt Erinnerungen an den Hof und die Gebäude in Jessners *Hintertreppe*. Fast könnte man glauben, die beiden Filme wären am selben Set gedreht worden, und vielleicht war die Ähnlichkeit ja tatsächlich eingeplant und als Referenz gedacht.

²⁴² Weihsmann, Helmut: *Virtuelle Räume*. S. 41

4.3.5.1. EXKURS: DER EXPRESSIONISTISCHE TRAUM

„Wenn Murnau gewisse Formelemente des Expressionismus für seine Traumvisionen verwertet, so geschieht das lediglich, weil er gefühlt hat, daß er Irreales auf diese Weise besser gestalten konnte. Gewiß hat auch er einen Hang zum Symbolhaften, das ja Carl Mayer besonders liebt, und so betonen beide, wo es angeht, die „metaphysische Bedeutung“ des Objektes. [...]“²⁴³

Diese Szene spielt in einer Art „Zwischenwelt“. Das Auto mit dem Koffer, das bereits zu Beginn des Films etabliert wurde, steht hier nicht vor dem Hotel, sondern in einer Mischform aus Hinterhof, Hotelrestaurant und Lobby. Licht- und Schattenspiele verstärken den Eindruck der Unwirklichkeit dieser Szene noch zusätzlich. Das Drehen der Tür ist ebenso eingebaut, wie die Lichter eines Aufzugs, der immer wieder auf- und abwärts fährt.

„Diese Szene ist völlig expressionistisch gehalten: kahlköpfige, bleiche Larven, die alle identisch sind, umringen den Koffer, ihre gespenstischen Formen erscheinen ebenso substanzlos, knochenlos wie einst Jack der Bauchaufschlitzer in den letzten Szenen vom WACHSFIGURENKABINETT. Die entfesselte Kamera beherrscht den trunkenen Traum in vollendeter Weise. Bewegung und Vision gleiten hemmungslos ineinander, werden zu dramatischen Faktoren, beschleunigen die Handlung, die sonst überall statisch bleibt. [...]“²⁴⁴

Hier wurde offensichtlich mit Überblendung und präparierten Linsen gearbeitet. Der Portier hebt den Koffer mit einer Hand hoch und katapultiert ihn förmlich in die Höhe; das „Publikum“, eine Mischung aus Hotelgästen und Bewohnern der Mietskaserne, applaudiert und der Portier fängt den Koffer wieder auf. Robert Herlth betonte, dass der Dreh dieser Szene einen ganzen Tag beanspruchte:

„Die Aufnahme -eine Einstellung- dauerte von morgens bis abends. Gibt es heute noch Regisseure, denen eine solche Aufnahme einfallen würde, an der sie so lange arbeiten müssten? [...] Dort also sollte Jannings- im Traum sich stark fühlend- die großen Koffer durch die Luft wirbeln. Diese Koffer, kaschiert und federleicht, hingen an Drahtseilen über Rollen, sollten von seiner Hand leicht berührt werden und dann- aufgezogen- hoch aufsausen und wieder in seine Hand zurückkehren. Aber Emil war kein Artist, auch fürchtete er sich vor den großen Klötzen- jedenfalls hielt er immer den Griff fest und das Seil riß, d.h. der Draht. [...] Zweihundert Komparsen und der Stab von fünfzig Leuten warteten so bis Mitternacht. Alles stöhnte; der Betriebschef ging wie ein Truthahn um die Szene- [...]; Emil [Jannings] war dem Weinen nahe. Nur Murnau saß auf seinem Hocker und lächelte leicht. Er hätte nie nachgegeben. Endlich um zwei Uhr früh gelang der Trick.“²⁴⁵

²⁴³ Eisner, Lotte H. „Die dämonische Leinwand.“ S. 208

²⁴⁴ ebd. S. 213

²⁴⁵ zit. n. Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 129

4.3.6. ZWISCHENTITEL UND HANDLUNGSTREIBENDE SCHRIFT

„Ich glaube Filme ohne Zwischentitel zu machen, das war für Murnau eine Aufgabe, die er sich selbst stellte, eine Herausforderung, der er sich stellte, aber deshalb noch kein Gesetz. [...]“²⁴⁶

Wie erwähnt, war dies nicht der erste Versuch in Deutschland, einen Kammerspielfilm ohne Zwischentitel zu produzieren, dennoch war es der erste dieser Art, der für ein möglichst großes und breites Publikum angedacht war. Es scheint, als hätten sich die Sehgewohnheiten bis 1924 soweit auf das filmische Erzählen, also die bildliche Narration mit ihren Codes eingestellt, so dass man bei der Ufa das Experiment wagte, die Großproduktion *Der Letzte Mann* ohne Zwischentitel uraufzuführen. Einzig die Überleitung zum Epilog war scheinbar eingeplant, sowie die eingangs eingeblendete Einführung:²⁴⁷ „Heute bist Du der Erste, geachtet von Allen, ein Minister, ein General, vielleicht sogar ein Fürst- Weisst Du, was Du morgen bist?!“

Dennoch ließen sich schriftliche Elemente nicht ganz vermeiden. So wurde die Degradierung des Portiers durch die Einblendung des Briefes, und die bevorstehende Hochzeit der Nichte durch eine Großaufnahme des beschrifteten Hochzeitskuchens verständlicher. Das Entlassungsschreiben beispielsweise wird aus der Ego- Perspektive des Portiers gezeigt. Aus seiner Sicht ist folgenden Text zu lesen: „in Anbetracht Ihrer langjährigen Dienstzeit haben wir jedoch eine andere Stelle für Sie freigemacht, indem wir den ältesten Angestellten unseres Hauses mit dem heutigen Tage einem Versorgungsheim überweisen.“ An dieser Stelle scheint sich mitten auf dem Brief eine Blende zu öffnen und die Information wird zusätzlich visualisiert: Der ehemalige Toilettenwart gibt seine Dienstkleidung ab. Die Blende schließt sich und übrig bleibt wieder der blanke Text. Es folgt eine Nahaufnahme des Portiers, diesmal frontal aufgenommen. Er scheint nicht glauben zu können, was er eben gelesen hat. Nochmals wird ein Auszug des Schreibens eingeblendet. Diesmal nur ein Satz, wiederum aus der Ego- Perspektive Wort für Wort von links nach rechts gelesen: „Der Grund der Massnahmen [sic!] ist Ihre Altersschwäche.“ Die Kamera verharrt bei den letzten drei Buchstaben; die Schrift erscheint plötzlich unklar, verschwommen - hier scheint Freund mit einer präparierten Linse gearbeitet zu haben. Das Bild ist zu den Rändern hin verschwommen, nur in der Mitte erscheinen die Buchstaben etwas klarer. Die komplexe

²⁴⁶ zit. n. Interview mit Eric Rohmer. *Was denkt Eric Rohmer zu Murnau? Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas*. In: Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfgang [Hg.]: „Reihe Film 43. Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 96

²⁴⁷ vgl. Berriatúa, Luciano: *Der letzte Mann - Das Making of*.

Geschichte rund um die Millionen- Erbschaft des Portiers wiederum löst Murnau mit der Einblendung eines Zeitungsartikels, der über diesen Fall berichtet.

Wie erwähnt, fand die Premiere des Films im Ufa- Palast am Zoo ohne Zwischentitel statt. Ebenso bei der amerikanischen Uraufführung am 05.01.1925 in New York. Auch die Probevorführung am 05.12.1924 wurde ohne zusätzliche Zwischentitel gezeigt. Im Zuge der Auswertung der verschiedenen erhalten Kopien des Films berichtet Luciano Berriatúa über das nachträgliche Einfügen von Zwischentitel für den gesamten Markt; betroffen waren scheinbar alle drei Negative; das deutsche Original, die amerikanische Fassung und die Fassung für den europäischen Markt. Berriatúa betont, dass ein Film ohne Zwischentitel kommerziell vermutlich nicht verwertbar gewesen wäre. Eine österreichische Zeitungskritik aus dem Jahr 1925 befasst sich ebenfalls mit dieser Problematik; der Kritik zufolge schaden die, zur besseren Verständigung hinzugefügten Zwischentitel dem Film eher, als sie nutzen: Fritz Rosenfeld schreibt am 26.02.1925 in der „Arbeiter- Zeitung“, dass Murnaus Film durch diese überflüssigen, erklärenden Einschübe, an Kraft verliert. Man hätte auf Murnaus bildliche Erzählweise vertrauen sollen, stattdessen wurde dem Publikum das erforderliche Imaginationsvermögen widersinniger Weise abgesprochen.²⁴⁸ Rosenfeld wirft der Verleihfirma vor, durch diese Maßnahme das Publikum für dumm verkauft zu haben.

Dazu muss noch folgende kurze Anekdote hinzugefügt werden: Alfred Hitchcock gibt in seinem Interview mit Truffaut an, dass er, als *Der letzte Mann* gedreht wurde, ebenfalls für die Ufa tätig war und er äußert sich zu den Straßenschildern und Haustafeln, die in Murnaus Film zum Einsatz kamen:

Hitchcock: „[...] Im *Letzten Mann* hat Murnau sogar versucht, eine allgemeinverständliche Sprache, eine Art Esperanto zu schaffen. Alle Zeichen in den Straßen- und Ladenschilder, waren in dieser synthetischen Sprache abgefaßt.“

Truffaut: „Ich glaube, einige der Inschriften in dem Wohnblock, in dem Jannings wohnt, sind auf deutsch, in dem Grandhotel sind sie in diesem Esperanto. [...]“²⁴⁹

4.3.7. DER EPILOG

„In dem LETZTEN MANN verdichtet Murnau eine lähmende Atmosphäre, wenn er seinen armseligen, degradierten Helden im Waschraum der Herrentoilette mit dem Suppentopf zeigt: in das Blitzen der Silberbürsten, ihren Widerschein in der hohen Spiegelwand unter elektrischen

²⁴⁸ vgl. Rosenfeld, Fritz: „Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Arbeiter- Zeitung.“ 26.02.1925. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 297

²⁴⁹ Truffaut, Francois: „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? (Aus dem Französischen von Frieda Grafe).“ München. 1973. S. 28

Lampen mischt sich der aufsteigende Dampf der heißen Suppe. Und vom Fenster her spiegeln sich dunkle Latten von einer Art Pergola wider [...]“²⁵⁰

Das Licht der Lampe des Nachwächters umrahmt den Kopf des ehemaligen Portiers und wirkt hier wie ein Heiligenschein. Der gebrochene Mann bleibt alleine in der Dunkelheit zurück (hier ist das Licht- und Schattenspiel durch die vergitterten Fenster verschwunden). Eine Abblende markiert diesen „eigentlichen Schluss“.

„Hier, an der Stätte seiner Schmach, würde der Alte den Rest seines Lebens elend verkümmern und es wäre die Geschichte hier eigentlich aus. Aber es nimmt sich des von Allen Verlassenen der Autor an, indem er ihm ein Nachspiel schenkt, worin es ungefähr so zugeht, wie es im Leben- leider- nicht zuzugehen gedenkt.“

Diesem in der Originalversion einzigen Zwischentitel des Films schließt sich eine Reihe von einander ähnelnden Einstellungen (Nah- und Halbnahaufnahmen) lachender Hotelgäste und Angestellte an; der Anlass des Amusements scheint ein Zeitungsartikel zu sein. Dieser wird im Original in Kurrentschrift eingeblendet:

„Eine sensationelle Erbschaft. Wie noch erinnerlich, verschied kürzlich im Waschraum des Atlantic- Hotels der berühmte mexikanische Multimillionär Mr. A. B. Monen, als er sich die Hände wusch. Jetzt ist nun unter den Papieren dieses Sonderlings ein sensationelles Testament gefunden worden, das denjenigen zum Universalerben seines unermeßlichen Vermögens einsetzt, in dessen Armen er sterben würde.“

In einer Totalen, die im Bildhintergrund die Rezeption des „Atlantic“ zeigt, werden nochmals lachende Hotelgäste eingeblendet, die sich gegenseitig folgenden weiteren Absatz des Artikels zeigen: „Demnach scheint sich jene biblische Verheißung, daß die Letzten die Ersten werden sollen, diesmal schon auf Erden zu erfüllen, denn der Glückliche ist - “ Hier endet der Artikel abrupt; die Kamera gleitet über die Zeitung und gibt nun den Blick auf das Hotelrestaurant frei. In einer langen Einstellung, bahnt sich die Kamera den Weg durch die weitläufigen, verwinkelten Räumlichkeiten der Lokalität und auch hier sticht die mise en scène der zahlreichen Gäste und Servicekräfte mit ihren Servierwägen ins Auge; schließlich rückt ein von Kellnern verdeckter Tisch ins Zentrum des Interesses. Die Kellner weichen zur Seite, die Kamera bewegt sich weiter auf den noch hinter einer großen Torte verborgenen Gast zu. Die Torte wird serviert und gibt nun den Blick auf den Portier frei, der sich, schick gekleidet und geschmiegelt, sogleich über den Nachtschirm hermacht. Ab diesem Bild, zeichnet sich der Epilog durch eine hohe Schnitffrequenz und ein, im Vergleich zum „eigentlichen

²⁵⁰ Eisner, Lotte H.: „Die dämonische Leinwand.“ S. 192

Schluss“ erhöhtes Tempo aus. Dem Portier gesellt sich noch der Nachtportier hinzu. Der Portier hat ihn an seiner Erbschaft teilhaben lassen. Gemeinsam veranstalten die beiden eine regelrechte „Fressorgie“, die den Schwerpunkt des auf Komik gelegten Epilogs zusätzlich unterstreicht.

„[...] Verkehrte Welt. Karnevaleske Saturnalien: Der Sklave darf den Herrn spielen, ein Traum der Armen, ein Märchenschluß, der kaum enden will. Dieser zweite Teil wird merklich langsamer inszeniert als die oft prestissimo dahinrauschende Erzählung im ersten Teil. Als wolle Murnau seinen Epilog dem Tempo, dem Diktat der Moderne entgegenstellen.“²⁵¹

Auch das Ende scheint ganz auf Lachen ausgelegt gewesen zu sein. Portier und Nachtwächter machen sich auf den Weg zu ihrer Kutsche, die direkt vor dem Hotel wartet. Die Angestellten bilden ein Spalier und nehmen dankend ihr opulentes Trinkgeld entgegen. Eine Totale fängt die Kutsche ein, dahinter das Hotel und Massen an Schaulustigen. Die beiden Männer erklimmen das Gefährt und wollen schon fort, als ein Bettler sich den Trinkgeld- Schnorrern anschließt. Er wird von dem neuen Portier grob zurechtgewiesen, doch der einstige „letzte Mann“ interveniert und lädt den Bettler ein, mitzufahren. Die letzte Einstellung zeigt den alten Portier in der fahrenden Kutsche, die sich vom Hotel wegbewegt (die Kamera befand sich auf dem Gefährt); im Bildhintergrund werden die großen Lettern „ATLANTIC“ über dem Entree lesbar, der Portier winkt seiner ehemaligen Arbeitsstätte in königlicher Manier nach, und nun folgt die eigentliche Abblende. Zu diesem Happy- End findet sich in Prinzlers Murnau- Buch folgender Vermerk Thomas Koebners:

„So haben viele Schlüsse seiner [Murnaus] Filmerzählungen, wenn ihnen nicht der Tod der Protagonisten Endgültigkeit verleiht, etwas Schwankend- Schwebendes an sich, rutschen entweder ins Possenhafte wie im LETZTEN MANN oder weisen den Typus der unverhofften Wendung ins Idyllische auf wie in PHANTOM, SUNRISE oder CITY GIRL, ein Happy- End ohne Garantie für die Zukunft.“²⁵²

Dennoch bleiben auch bei dem angefügten „glücklichen Ausgang“ gewisse inhaltliche Fragen offen: Warum teilt der Portier das Glück nicht mit seiner Nichte, bzw. bleibt er trotz seines neuen Reichtums nach wie vor von der Familie verstoßen? So bleiben die „letzten Männer“ unter sich - vielleicht ein versteckter Verweis Murnaus auf seine Homosexualität, wie Elsaesser mutmaßte:

„Das Mietshaus in DER LETZTE MANN ist ein Alptraum an geschwätzigen, bespitzelnden, verspottenden, entmannenden Matronen. In der Tat wird der Dualismus in der Seele des

²⁵¹ Koebner, Thomas: *Der romantische Preuße*. S. 36

²⁵² ebd. S. 15

Portiers, dargestellt an seinem autoritären Charakter, wenn er in Uniform ist, und seiner Unterwürfigkeit, wenn er ihrer beraubt ist (von der für ganze Wäscheschränke voller gestärkten Leinens verantwortlichen Matrone) von einer Fortsetzung der Opposition zwischen dem Mietshaus und dem Hotel- Waschraum (einem Paradies männlicher Freundschaft und Dienstbeflissenheit). Das enthüllt eine fundamentale Doppeldeutigkeit, die die humanitäre oder sozialkritische Botschaft des Films beinahe unterminiert. Es will scheinen, als hätten die eher unwahrscheinlichen Voraussetzungen der Handlung (der Portier eines Nobel- Hotels würde niemals die Arbeit eines Dienstmanns machen, soll Fritz Lang einmal während einer Drehpause spöttisch bemerkt haben) und das allgemein so bezeichnete „angehängte“ Happy- End ihre Wurzeln in einer narzißtisch- kindlichen Omnipotenzvorstellung und einer homo- erotischen Phantasie, in der der Portier und Nachtwächter als perfektes Paar davonfahren, mit einem jugendlichen Hoteldiener als Sohn [sic! Der Dritte im Bunde ist ein Bettler].²⁵³

4.3.7.1. EXKURS: THEORIEN ZUR ENTSTEHUNG DES EPILOGES

„Man wird dieser Farce wohl kaum gerecht, wenn man sie nur als einfache Parodie auf das Happy- End von Hollywoodfilmen oder als notwendig gewordene bzw. erzwungene Konzession an den Publikumsgeschmack interpretiert. Das zweite possenhafte Filmende widerspricht und negiert deutlich genug den Unglauben des Autors an derart glückhafte Wendungen zum Ausdruck und distanziert sich von oberflächlichen Glücksbegriffen. Damit wird letztlich nur der Sinn des Hauptteiles unterstrichen. Das Direkte wird ironisch verfremdet.“²⁵⁴

Hinzu kommt, dass auch der ausländische Markt befriedigt werden musste und die Exportfassungen in manchen Fällen direkt an den Geschmack des jeweiligen Marktes angepasst wurden. Ein Beispiel diesbezüglich, lieferte der dänische Streifen *Ein Drama auf hoher See* von 1919, für den zwei Enden gedreht wurden: eines mit glücklichem Ausgang für den westlichen Markt und eines mit schlechtem Ausgang für das russische Publikum.²⁵⁵ Das Happy- End des Films *Der letzte Mann* hingegen war für den gesamten in Frage kommenden Markt vorgesehen. Frei nach dem Gleichnis im Neuen Testament von den Arbeitern im Weinberg („So werden die Letzten die Ersten sein und die Ersten die Letzten.“; Mt 20, 16), wendet sich das Blatt und der Drehbuchautor schenkt dem zum Toilettenwärter Degradierten eine glückliche Wendung. Dass dieser Epilog Publikum wie Kritiker zu begeistern wusste, ist überliefert. Doch über den eigentlichen Initiator dieses angefügten Endes herrscht bis heute Unklarheit. Eine gängige Meinung ist, dass Emil Jannings - bestärkt durch Murnau - dieses Happy- End bei Produzent Pommer durchsetzte. In der von C. C. Bergius bearbeiteten Autobiografie Emil Jannings` ist dazu folgender Vermerk zu finden:

²⁵³ Elsaesser, Thomas: „Weimarer Kino.“ S. 184- 185

²⁵⁴ Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 75

²⁵⁵ vgl. Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Das gelobte Land der Kunst.*

„Im „Letzten Mann“ war die Beschränkung auf das rein Schauspielerisch- Optische so groß, daß man die ganze Handlung in einem Satz ausdrücken könnte: Ein Portier geht zugrunde, weil man ihm seine goldstrotzende Uniform auszieht! Diese, bis auf den Gipfel gesteigerte Abstraktion war selbst mir, der ich von jedem künstlerischen Experiment begeistert bin, zuviel. Es hat mich nie befriedigt, nur das Negative darzustellen. Nicht um meiner Rolle willen, aber in der Gesamthaltung des Films muß ein kräftiges „Ja!“ zum Leben liegen! Ich verlangte, daß das Manuskript geändert wurde und setzte mich, trotz der Aufregung der Literaten, durch. Es wurde ein bewusst im Märchenstil gehaltener Schluß angehängt, in dem der Ausgestoßene über Nacht zum Millionär wird. Ich verlangte diese Änderung nicht, weil ich für ein „Happy- End“ schwärme- meine Filme beweisen eher das Gegenteil- meine Gründe waren rein künstlerischer Art. Die Figur des alten Portiers hatte nicht die tragische Daseinsfülle, die Menschen erheben kann, wenn sie zerschmettert werden. Er verkörperte den Niedergang ohne jede weiterreichende Perspektive, aber gerade eine solche Perspektive benötige ich. Denn ich brauche den Glauben an die Welt! Das Publikum gab mir recht! Nach dem Alpdruck des ersten Teils brachte der Schluß ein herzliches, befreites Aufatmen. [...] Dem „Letzten Mann“ hat man nachgerühmt, daß er viele Menschen ins Kino führte, die früher wenig Neigung für den Film zeigten. Wie dem auch sei, er brachte ohne Frage einen gewaltigen Umschwung. Im „Rialto“, am Broadway, lief der „Letzte Mann“ monatelang vor ausverkauftem Haus, obwohl der Film ohne jeden Untertitel vorgeführt wurde. Wohl selten ist soviel über einen Film gesprochen worden, wie über diesen. Die Witzblätter nahmen sich seiner an, in den Kabarettts wurde er parodiert und sicher wurde über ihn mehr Tinte verspritzt, als über alle meine anderen Filme zusammen. Trotzdem behielt ich ein heimliches Gefühl der Unsicherheit- ein Gefühl, das ich erst später richtig verstand.“²⁵⁶

Hatte schon Lotte H. Eisner Jannings` angeblich getätigte autobiographische Behauptung in Frage gestellt, schreibt Klaus Kreimeier in seinem Ufa- Buch: „Jannings` Darstellung gehört, so ist zu vermuten, ins Reich jener autobiographischen Selbststilisierungen, die um des Effekts willen gelegentlich auch erhebliche Abweichungen von der historischen Wahrheit in Kauf nehmen.“²⁵⁷ Kreimeier gibt in der Folge eine angeblich überlieferte Anekdote Carl Mayers Bruder an, die Klarheit über dieses Thema bringen soll:

„Nach einer von Rolf Hempel mitgeteilten Information Otto Mayers, des Bruders von Carl, war der Autor mit dem märchenhaft- optimistischen Epilog keineswegs einverstanden. Aber der Stoff des Films sei so heikel gewesen, „daß die damalige Ufa dieses Happy- End zur Bedingung machte“. Hempel zitiert darüber hinaus einen Bericht Erich Pommers aus dem Jahre 1962, wonach „zehn Besprechungen notwendig waren, um den Schriftsteller Carl Mayer zu überzeugen, dieses Happy- End zu schreiben. >Wir fügten das Happy- End hinzu, weil sonst der Film so wie das wirkliche Leben gewesen wäre und zu einem kommerziellen Misserfolg geführt hätte.<“ Es existieren keine Konzernunterlagen, die diese Version bestätigen oder widerlegen könnten. Wahrscheinlich wurde nicht so sehr der Stoff selbst als heikel empfunden- das wirtschaftliche Elend der kleinen Leute war zu dieser Zeit für die Ufa durchaus kein Tabu. Mit Bestürzung wurde jedoch die unaufhaltsame Konsequenz aufgenommen, mit der Murnau und Mayer den Abstieg des Portiers bis zu einem Nullpunkt absoluter Vereinsamung gestalteten: eine düstere Kompromisslosigkeit, die das Unternehmen- und wohl auch den Produzenten Pommer- um den geschäftlichen Erfolg des Films bangen ließ.“²⁵⁸

²⁵⁶ Jannings, Emil: „Theater, Film- Das Leben und ich.“ S. 143- 145

²⁵⁷ Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story.“ S. 174

²⁵⁸ ebd. S. 174- 175

Dass es die Ufa war, die das Happy- End wollte, scheint am wahrscheinlichsten. Schließlich sollte der Film der Ufa einen internationalen Erfolg beschereu um mit dem amerikanischen Markt konkurrieren zu können. Ein „klassisches“ tragisches Kammerspielfilm- Ende wie z.B. in *Sylvester* hätte vermutlich nicht den gewünschten Effekt erzielt. Auch Kai Wessel unterstützt die Theorie, dass die Ufa das Happy- End erwirkt hat:

„[...] So düster und hoffnungslos durfte der Film nicht enden, fanden die Geschäftsleute der Ufa. Ganz im Stil des damals schon erfolgreichen amerikanischen Filmes mußte ein Happy-End gefunden werden. Also hat der Autor Erbarmen mit dem von allen Verlassenen und bringt einen wundersamen Mann aus Amerika ins Spiel, der dem armen Toilettenmann sein halbes Vermögen vermacht. [...]“²⁵⁹

Eric Rohmer wieder betont die Vorzüge dieses zweiten Schlusses aus anderer Sicht. Seines Erachtens nach wäre ein tragischer Ausgang in *Der letzte Mann* klischeehaft gewesen - ähnlich der stereotypen Happy- Ends in Hollywood- Filmen: „[...] Im Letzten Mann erwartet man den schlechten Ausgang, aber der gute Ausgang ist der subtilere. „Er [der glückliche Ausgang] ist so schön, so außergewöhnlich, ein unglücklicher Ausgang wäre entschieden banaler gewesen.“²⁶⁰ Bei Kracauer findet sich dazu folgende Auslegung: „Jeder würde glauben, daß der Film hier zu Ende ist. Mayer aber setzt dieser natürlichen Erwartung einen genialen Schluß auf, den er durch einige Sätze einleitet, die die einzigen Zwischentitel im Film darstellen. [...] folgt eine freche Farce, die das amerikanischen Filmen typische Happy End verhöhnt. Man sollte im Auge behalten, daß Hollywood ab 1924 seinen Einfluß im deutschen Film behauptet.“²⁶¹ Und Ulrike Ottinger hält diesbezüglich fest:

„Parallel dazu [Ottinger auf die Frage nach der Triebfeder des Films *Der letzte Mann*: die Uniform und die damit verbundene Bewunderung; die Traumsequenz, in der der Portier schier übermenschliche Kräfte besitzt] sehe ich auch die Schlußszene, in der sich Carl Mayer und vor allem Murnau, dem Wunsch des Publikums entsprechend (und wohl auch dem des Produzenten), großartig aus der Affäre gezogen haben. Einmodernes Märchen: Hier erhält zum Schluß nicht der Hütejunge seine Prinzessin, sondern der Toilettenmann erbt eine Million. Vom Tellerwäscher zum Dollarmillionär. Der fulminante sogenannte zweite Schluß ist eine beißende Gesellschaftssatire in alle nur möglichen Richtungen. Er zeigt die Welt der Neureichen, das Aufkommen des Parvenü, in der nicht mehr die Stände, der Adel der alten Welt etwas gelten, sondern nur das Geld die Welt regiert und die Puppen tanzen läßt. Aber heute ist das Geld etwas wert und morgen kommt vielleicht die Inflation. In Zeiten gesellschaftlicher Verwerfungen gibt es keine Sicherheit, gelten keine festen Regeln. Das haben uns Gabriele Tergit in ihrem Berliner

²⁵⁹ Wessel, Kai: *Technische Vision und soziales Drama*. In: Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 170

²⁶⁰ zit. n. Interview mit Eric Rohmer. *Was denkt Eric Rohmer zu Murnau? Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas*. S. 95

²⁶¹ Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler.“ S. 110

Familienepos über die „Effingers“, Döblin in seinem Großstadroman „Berlin Alexanderplatz“ und Murnau in seinem unsentimentalen Film DER LETZTE MANN gezeigt.“²⁶²

Natürlich wäre es Carl Mayer zuzutrauen gewesen, dass er beim Verfassen des Drehbuchs bereits einen möglichen Kassenerfolg und die dafür notwendige massentaugliche Dramaturgie einkalkuliert hatte. Dennoch muss man sich in Erinnerung rufen, dass *Der letzte Mann* ursprünglich als finaler Teil einer Kammerspielfilm- Trilogie gedacht war, und in Anbetracht der Enden der beiden vorangegangenen Filme, in denen der Drehbuchautor kein Mitleid zeigte, erscheint es unglaublich, dass Mayer selbst das Happy- End in dieser Form geschrieben hatte. Andererseits verstärkt laut Luciano Berriatúa das zweite Ende das eigentliche Grundthema der „antimilitaristischen Parabel“. Berriatúa erläutert, dass sich hier ein Wandel der Wertigkeiten vollzieht: Es ist schlussendlich nicht mehr die Uniform, sondern das Geld, das im Deutschland jener Tage Macht verleiht.

5. REZEPTIONSGESCHICHTE

Ausgehend von den vielleicht bekanntesten und daher häufig zitierten Kritiken, die zu *Der letzte Mann* erschienen sind, soll das Folgende eine Art Überblick in Bezug auf zeitgenössische Rezeption liefern. Der Großteil der in der Fachliteratur angegebenen Rezensionen stand Murnaus Film weitgehend positiv gegenüber. Zwar finden sich mitunter Vermerke über negative Kritiken, auf nähere Angaben darüber wird aber nicht eingegangen. So bleibt zumeist unklar, worauf und vor allem auf welche Kopie sich die missgünstige Kritik bezogen hat. Unterschiedliche Angaben lassen sich auch in Hinsicht über die Publikumsreaktionen und über den finanziellen Erfolg für die Ufa finden. Häufig wird lediglich auf die Premieren in ausgewählten Häusern in New York und Berlin verwiesen, die laut Überlieferung wahre Begeisterungstürme hervorgerufen haben sollen. Hier darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass das Premierenpublikum zumeist aus Fachleuten und aus bürgerlichen Theater- und Filmliebhabern bestand, deren Ansprüche an das junge, in diesem Fall verstärkt künstlerische Medium, sich vermutlich vom Geschmack und den Erwartungen der breiten Masse unterschied. Kai Wessel vermerkt, dass trotz des angefügten glücklichen Ausgangs der Geschichte, der Film nur bei der Fachpresse Anklang fand: „DER

²⁶² Ottinger, Ulrike: *Zwei deutsche Patriarchen in Paris*. In: Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 174

LETZTE MANN war trotz des Happy- Ends kein Publikumserfolg. Allerdings feierte ihn die Presse als Gipfel und Ausnahme, und im Ausland verschaffte er sich als deutscher Qualitätsfilm, wie man diese Filme gern nannte, höchsten Respekt.“²⁶³ Bei Lotte H. Eisner findet sich folgende Anekdote, die auf das homogene „Expertenpublikum“ von Fachleuten deutet, das den Film als internationalen Erfolg feierte:

„Als wir bei der Premiere des *Letzten Mannes* im Berliner *Ufa- Palast am Zoo* mit Murnau vor die Rampe der Bühne traten, sah ich ein Auditorium von händeklatschenden und bravorufenden Filmleuten vor mir. Selbst Murnaus erklärte Gegner wie Lang und Dupont kamen bis vorn heran und riefen uns begeistert zu. Dann kamen, als der Film in Amerika gelaufen war, aus Hollywood Telegramme an die Ufa mit Fragen: „Wo und mit welchem Apparat habt Ihr den Streifen gedreht? Unseres Wissens existiert weder eine solche Kamera noch eine Großstadt dieser Art in Amerika.“ Die an exakte Technik gewöhnten Amerikaner konnten sich nicht vorstellen, daß wir mit den primitivsten Mitteln Neuland entdeckt hatten, wozu auch das perspektivische Bauen gehört.“²⁶⁴

Auch Gehler und Kasten nehmen auf die Publikumsresonanz - in diesem Fall auf die des amerikanischen Marktes - Bezug und verweisen auf die nationalen Unterschiede in der Rezeption der vermittelten Inhalte:

„Der Ruhm [Murnaus] basiert fast ausschließlich auf dem Film „The Last Laugh“, wie „Der letzte Mann“ in den USA umgetitelt wurde. (Die Begeisterung der Fachleute wird allerdings vom Publikum nicht geteilt. Schon der Ausgangspunkt dieses „deutschen Schicksals“ wird nicht verstanden, verdient doch in Amerika ein Toilettenmann mehr als ein Portier. Auch die Tragödie eines *alten* Mannes ist abseits der Mentalität. Schon Griffith erklärte, Leute bückten sich auf der Straße, um einen Hund zu streicheln. Doch müsse es ein *junger* Hund sein.)“²⁶⁵

Ein zuvor schon erwähnter Brief Murnaus an Erich Pommer, datiert mit 21.01.1925 (übrigens verfasst auf dem Briefpapier des Hotel „Atlantic“ in Hamburg), unterstreicht die Problematik des Sujets und das Fehlen von Zwischentiteln auch aus der Sicht der Ufa. Murnau schildert darin ein Gespräch, das er mit dem damaligen Ufa- Direktor Felix Kallmann im November 1924, also noch bevor *Der letzte Mann* vor Publikum gezeigt wurde, geführt haben dürfte. Murnau rekonstruiert darin Kallmanns Hauptkritikpunkte an der Verfilmung von Mayers Drehbuch wie folgt: „[...] Sie müssen hier in Amerika sehr viel lernen. Ich habe hier grosse Enttäuschungen erlebt. Die Filme, die wir in Deutschland gemacht haben, erweisen sich als unverkäuflich. Da habe ich einen titellosen Film gesehen. Was hat es für einen Sinn Kunst im Film machen zu

²⁶³ Wessel, Kai: *Technische Vision und soziales Drama*. S. 170

²⁶⁴ zit. n. Eisner, Lotte H.: „Murnau.“ S. 128

²⁶⁵ Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 166

wollen? Titellosigkeit, wer will das sehen? Titel müssen sein! Alte[n] Leute im Film, wen interessiert das? Was die Leute sehen wollen, sind junge Menschen, [...].“²⁶⁶ In Emil Jannings` Autobiographie und Kreimeiers „Ufa- Story“ hingegen wird darauf hingewiesen, dass der Film in Amerika „wochenlang vor ausverkauften Häusern lief“²⁶⁷.

5.1. KRITIKEN - EXEMPLARISCHE AUSWAHL

Zur Erstellung dieses Unterkapitels wurden folgende zeitgenössische Kritiken verwendet:²⁶⁸

- Malvine Jellinek „Das Kino- Journal“ (06.12.1924)
- Fred. „Variety“ (10.12.1924)
- Anonym „Der Montag Morgen“ (15.12.1924)
- Willy Haas „Film- Kurier“ (24.12.1924)
- Herbert Ihering „Berliner Börsen- Courier“ (24.12.1924)
- Joseph Roth „Frankfurter Zeitung“ (08.01.1925)
- Siegfried Kracauer „Frankfurter Zeitung“ (11.01.1925)
- Fritz Rosenfeld „Arbeiter Zeitung“ (26.02.1925)

Jellinek betont gleich zu Beginn die Wichtigkeit des Drehbuch- „Dichters“ Carl Mayer und fügt hinzu, dass man sich diesen Namen wird merken müssen. *Der letzte Mann* überzeugt auch ohne Zwischentitel; diese sind laut Jellinek, in diesem Film gar nicht notwendig. Großes Lob wird neben Regisseur Murnau dem Hauptdarsteller Emil Jannings zuteil: „Jannings als Darsteller! Eine Meisterleistung in jeder Gebärde, Nuance, beredt ohne Worte, lebendig, farbenreich, an die äußerste Ausdrucksmöglichkeit der Filmkunst reichend.“ Zum angefügten Ende vermerkt Jellinek, dass das „heitere Nachspiel“ positiv zu bewerten ist, hat aber Bedenken was seine Massentauglichkeit betrifft: „Ich kann nicht voraussagen, wie sich das große Publikum zu diesem Film verhalten wird, der eine Klasse für sich bildet. Daß es aber jedenfalls der kritikreichste, beste Teil der Zuhörerschaft sein wird, der sich dazu bekennen wird, das wage ich zu prognostizieren.“

²⁶⁶ zit. n. Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 251

²⁶⁷ vgl. Kreimeier, Klaus: Die Ufa- Story.“ S. 176

²⁶⁸ Ein Abdruck der verwendeten Kritiken findet sich in Kapitel 7 (Anhang) der vorliegenden Arbeit.

Die anonyme Kritik aus „Der Montag Morgen“ bezieht sich auf die Uraufführung des Films in New York. Hier wird eingangs die Skepsis geschildert mit der der „Murnau-Jannings- Film“ der Ufa in Amerika erwartet wurde: „Schon das Sujet schien für Amerika bedenklich: Der Held und die einzige tragende Figur des Filmes ist nämlich der Toilettenmann im Herrenklosett eines großen Hotels, wo sich auch die wichtigsten Szenen des Filmes abspielen.“ Trotz dieser Zweifel fand der Film und das Leading Team offensichtlich großen Anklang bei der amerikanischen Fachpresse. Vor allem Jannings, Murnau und die technischen Innovationen wurden lobend hervorgehoben. Die erwähnte Kritik bezieht sich auf eine Rezension, die Tage zuvor in „Variety“ erschien:

„Einer der namhaftesten Filmkritiker New Yorks bezeichnet in der Theaterzeitung „Variety“ den LETZTEN MANN geradezu als das Beste, was die Filmkunst überhaupt je geschaffen hat, er nennt Regie, Manuskript, Jannings und die photographischen Experimente „eine große Revolution in der Geschichte der Kinematographie“ und „den ersten schlagenden Beweis, daß der Film eine selbstständige Kunst ist.“ Fast die gesamte übrige Tagespresse äußert sich ähnlich. Es ist also in diesem denkwürdigen Beispiel erwiesen, daß man sich nicht amerikanisch verkleiden muß, wenn man Welterfolge haben will, sondern, daß man sie gerade dann erringt, wenn man sich gibt, wie man ist!“

Die Vermutung liegt nahe, dass der anonyme Verfasser hier auf folgende Kritik aus den USA verwiesen wurde, verfasst unter dem Kürzel „Fred.“, der sich auf die Uraufführung in New York bezog. Der Film wurde damals unter dem Titel *The last Man* angeführt; die Umbenennung in *The last Laugh* erfolgte erst später, als der Streifen regulär in die amerikanischen Kinos kam:

„The special little program distributet at the Criterion theatre Friday night for the special 11.30 showing of THE LAST MAN said: “The story of our picture is this: “Take a man’s uniform away- what is left?” In his uniform he may be king, general, judge, policeman, with all the power of his position. Take away his uniform! What remains? THE LAST MAN is a film without titles. Not for theoretical reasons. But for the sake of an art. Which is the best expression of this age. It is said that motion pictures cannot be supreme art because titles are used. And titles are but an expression of literature. Therefore, in THE LAST MAN an attempt has been made. To use the medium of pictures. To express action and thought. Without words. Without titles. The foregoing must give some understanding that here was something quite revolutionary in pictures. Those who read the program sat awaiting the worst. They were agreeably fooled. The picture wasn’t alone revolutionary, but it was a tremendous work of motion picture art, and if it is to be accepted as a criterion of what the U.F.A. is going to offer in this country, then by all means throw open the screen of the country to pictures of this type, wherever made.”

Willy Haas verfasste seine Filmkritik direkt nach der Berliner Uraufführung vom 23.12.1924. Auch er hebt speziell die Leistungen Mayers und Murnaus hervor und bezeichnet die künstlerische Verbindung der beiden Männer als eine Art „Wahlverwandtschaft“. Bezüglich der stilistischen Form hält er fest, dass diese nicht

näher definierbar ist und verweist auf naturalistisch- und impressionistische Elemente. Die Frage nach dem eigentlichen Stil steht hier allerdings weniger im Vordergrund, als der Eindruck eines homogenen Gesamtkunstwerks, das nach Haas` Meinung in der Art der Umsetzung „fast shakespearesche“ Züge trägt:

„Das ganze ist nun in seiner Art einzigartig, durch und durch homogen, stilistisch von letzter Vollendung und also eigentlich unkritisierbar. Es ist immerfort und doch nicht einen Moment lang realistisch: es ist eben vollkommen aufgelöst in eine ganz homogene, ganz individuelle und deshalb gar nicht definierbare Stilform.“

Den Epilog beschreibt Haas als „lustige Zugabe“, die aber mit Hinblick auf die Politik des amerikanischen Exportmarktes an Schärfe gewonnen hätte. Haas betont auch die Musikalität der Inszenierung und verwendet dabei den Begriff „Bildmusik“. Abschließend hält er fest, dass „Der Apparat [...] also wirklich „zaubern“ [kann] - wie eben ein Orchester zaubern kann. Das scheint mir eine sehr wichtige, eine ganz entscheidende Neuigkeit, die ich zur Kenntnis zu nehmen bitte.“

Bei Ihering, dessen Rezension am selben Tag wie die von Willy Haas erschien, findet sich gleich zu Beginn die Ansicht, dass der Film „internationale“ Qualitäten aufweist, da er „ein deutscher Spitzenfilm“ ist. Auch hier wird Mayer besonders hervorgehoben, da ihm eine „Einfühlungsgabe“ in Bezug auf filmisches Schreiben innewohne, obgleich er selbst nie als Regisseur, Operateur gearbeitet habe. Ihering erkennt eine Entwicklung in Mayers Arbeit und verweist hierfür auf den Film *Sylvester*. Dennoch sei die Handlung, das Thema einfach gestrickt; „notwendigerweise“ komme *Der letzte Mann* ohne Zwischentitel aus. „Der Epilog setzt witzig und rhythmisch so präzise ein, daß dieser Umschlag nicht mehr als Verlegenheit wirkt.“ Was die Kooperation Mayers und Murnaus anlange, bemerkt Ihering, dass die beiden zusammen gehören und dies sich schon bei dem Film *Die Austreibung* abgezeichnet habe. Hier irrt Ihering allerdings, da das Drehbuch zu diesem Murnau- Film von Thea von Harbou verfasst wurde. Wie in anderen Kritiken zuvor, wird auch bei Ihering wohlwollend auf Jannings` Spiel Bezug genommen: „Emil Jannings` Bedeutung ist überragend.“ Auffallend ist, dass die technischen Innovationen bei Ihering, ähnlich wie bei anderen Kritiken, Murnau zugeschrieben werden:

„Wie Murnau die Bewegung führt, wie der Aufnahmeapparat, der mit dem Portier wandert, von ihm weg und zu ihm hin die wechselnden Gesichter und Personen als bewegte Gegenaktion führt, in der alles in der Länge, in der Lichtbetonung, im Tempo und im Ausklingen abgewogen wurde- ein restloses Meisterwerk, an dem der Operateur Freund hervorragend beteiligt ist.“

Abschließend wird noch auf den Produzenten Pommer verwiesen: „Ein Verdienst Erich Pommers.“

Joseph Roth bezeichnet den Film *Der letzte Mann* als „künstlerischen Film“ - er verweist auch auf die damals noch vorherrschende Debatte, ob das Medium Film als Kunstform zu bezeichnen ist - und Carl Mayer als „einzigem deutschen Film- Dichter“.

„Ich betone „Dichter“, weil es viele Manuskriptverfasser und –verfertiger gibt. Carl Mayer aber dichtet Filme, wie man Gedichte, Erzählungen und Dramen dichtet; das heißt: Er überträgt einen „Stoff“ aus der materiellen, irdischen und zufälligen Ebene der „Existenz“ und der „Begebenheit“ in die metaphysische, einmalige, gültige und notwendige Atmosphäre. [...] Sein „Manuskript“ ist ein Brief an den Regisseur, mit Anweisungen.“

Trotz der angeführten Qualität des Drehbuchautors, erwähnt Roth, dass Mayer durch das „Diktat des Dichters“ dem Regisseur wenig Spielraum für Eigenes gewähre. „Es bleibt ihm [dem Regisseur] übrig: die Staffage, die Kulisse. Ob das nun wenig oder viel ist, hängt von der künstlerischen Begabung des Regisseurs ab.“ Laut Roth versteht es Murnau aber, mit diesen Vorgaben umzugehen: „Es war höchste Zeit, daß er zum Dichter Carl Mayer fand. So entstand ein Film, in dem das Ergänzungsverhältnis zwischen Regisseur und Autor ein vollendetes ist.“ (Hier stellt sich allerdings die Frage, ob Roth da nicht ein Fehler passiert ist, da Murnau und Mayer bereits seit 1920 immer wieder gemeinsam an Filmen gearbeitet hatten.) Die Handlung bezeichnet Roth als „eine gefilmte soziale Skizze“ und lobt den angefügten „hocherfreulichen Schluß“: „Der Autor macht sich lustig über die Mode des Films mit freudigem Ende.“ Roth fügt allerdings hinzu, dass Mayer bezüglich des Epilogs „Konzessionen“ machen musste und wirft die Frage auf, ob Mayer vielleicht ein größerer Erfolg als Literat beschert worden wäre, da er als solcher nicht an Zugeständnisse wie ein Happy- End gebunden gewesen wäre. Auch bei Roth finden sich Verweise auf die Musikalität der Bildsprache und er führt dazu den Begriff „Bildklavier“ an. Wie in anderen Kritiken jener Jahre lobt auch er die Leistung Emil Jannings`, dem hier aber weniger Platz eingeräumt wird, als in anderen Rezensionen. Zusammenfassend hält Roth fest:

„Dieser Film wurde gleichzeitig in Amerika uraufgeführt, und, wie man hört, mit demselben Erfolg. Auch das Berliner Publikum ist begeistert. Aber es wäre schwer zu entscheiden: ob das dichterische Element den Erfolg verursacht oder die filmischen Vollkommenheiten. Wäre nicht der ironische Konzessionsschluß angehängt worden, so hätte es sich vielleicht jetzt entschieden, ob das Publikum wirklich reine Dichtungen im Film sehen will. So ist die Entscheidung wieder aufgeschoben. Gute Filme will es jedenfalls sehen. Und DER LETZTE MANN ist, abgesehen von der Frage: Dichtung oder vergewaltigte Dichtung- einer der besten Filme nicht nur Deutschlands, sondern der Welt.“

Siegfried Kracauer hebt neben einer detaillierten Schilderung der Handlung vor allem drei Faktoren hervor, die für den Erfolg des Films ausschlaggebend waren: das Drehbuch Carl Mayers, die Regie Murnaus und der Hauptdarsteller Jannings. Auch er betont, dass die Bilder des Films *Der letzte Mann* für sich sprechen und keiner erklärenden Worte bedürfen. Bezüglich des „märchenhaften Nachspiels“ finden sich bei Kracauer aber auch kritische Worte: „Wenn eines zu erinnern wäre, so dies: daß das Nachspiel noch unwirklicher und verspielter hätte verfaßt sein müssen, um als märchengleiche Vorwegnahme einer anderen Welt zu erscheinen.“

Rosenfelds Kritik schließlich, erschien zwei Monate nach der Berliner Uraufführung des Films. Hier ist offensichtlich, dass er eine andere Kopie von *Der letzte Mann* gesehen haben muss. Rosenfeld verweist auf einen Fehler oder Irrtum der Wiener Verleihfirma, die den eigentlich einzigen Zwischentitel, der den Epilog einleiten sollte, scheinbar ausgespart hatte.²⁶⁹

„[...] Nun fügt der Autor ein Nachspiel an, das Sinn hat, wenn der Titel nicht weggeschnitten wird, der es einleitet. Mit wehmütiger Ironie heißt es dort ungefähr: da kein Mensch auf Erden sich dieses armen, zerbrochenen Mannes annehmen will, so nimmt sich der Autor seiner an und läßt ihn eine Erbschaft machen. Fehlt dieser Titel, dann wird die Erbschaftsgeschichte, die nun folgt kitschig. Mit der Begründung des Autors ist sie eine ganz reizende Idylle, die ein passendes Gegenstück zu der Idylle des geehrten und angesehenen Hotelportiers am Anfang bildet.“

Zudem erwähnt Rosenfeld, dass für die Fassung, die in Wien in den Kinos lief, zusätzliche Zwischentitel eingebaut wurden.

„Der Regisseur hat alle Mühe darauf verwendet, *ohne* Zwischentitel auszukommen, und er hat sein Ziel auch erreicht. Wozu verpatzt man sein Werk durch nachträgliche Einfügungen? Hält die Verleihgesellschaft das Wiener Publikum wirklich für so dumm, daß es den Film ohne Text nicht versteht?“

Trotz dieser „Störfaktoren“ äußert sich Rosenfeld ausgesprochen positiv über Regie und Drehbuch, sowie über Emil Jannings` „überwältigend gespielte“ Figur des Portiers.

„Die einzelnen Feinheiten der Regie lassen sich gar nicht alle anführen. Es sei nur auf das Schwingen der großen Pendeltüren hingewiesen, die sich langsamer oder schneller bewegen, wie die Melodie der Szene es gerade erfordert, auf die Lichtreflexe, die Schattenwirkungen und die Spiegelbilder. Hier teilen sich Autor, Regisseur und der Hauptdarsteller redlich in das Verdienst, einen der besten Filme geschaffen zu haben.“

²⁶⁹ Ähnliches findet sich auch in der einer anonymen Kritik in „Paimann`s Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild- Kritik (Nr. 464, 10. Jahrgang).“ 27.02.1925. wieder: „[...] Das Sujet hingegen hat Mängel. Einerseits den ganz unmotivierten Stimmungswandel der Umgebung des Portiers nach seiner sicherlich nicht entehrenden Versetzung, andererseits den etwas schwer verständlichen Epilog, zu dem keine gemeinverständliche Überleitung vorhanden. [...]“

5.2. EIN FILM FÜR DEN AUSLÄNDISCHEN MARKT

Ausgehend von der Restaurierungs- und Recherchearbeit Luciano Berriatúas, kann davon ausgegangen werden, dass *Der letzte Mann* von vornherein auch für den ausländischen und diesbezüglich vor allem für den amerikanischen Markt vorgesehen war („Die weltweite Verbreitung von DER LETZTE MANN war freilich kein Zufall, sondern von Anfang an genau geplant.“)²⁷⁰ Interessanterweise unterschieden sich die drei erstellten Negative des Films zum Teil maßgeblich voneinander und gewähren so Eindrücke über die divergierenden Ansprüche und Sehgewohnheiten zwischen Europa und Amerika. Zwei der Negative waren für den europäischen Markt bestimmt, die dritte für den Vertrieb in den USA. Wie bereits erwähnt, wurde *Der letzte Mann* mit zwei Kameras aufgenommen. Aus dem daraus entstandenen Filmmaterial wurden die gelungensten Aufnahmen für die deutsche und amerikanische Fassung ausgewählt (die Kopie für den restlichen europäischen Markt wurde aus den schlechteren Aufnahmen zusammengesetzt). Berriatúa betont, dass es aber auch zwischen dem deutschen und dem amerikanischen Negativ große qualitative Schwankungen gab. In der amerikanischen Fassung stand eher die Technik und Kameraführung, sowie die Kameratricks im Vordergrund. So wurde zum Beispiel eine nicht optimal gelöste Überblendung (in der Szene der Degradierung des Portiers) in dem für die USA bestimmten Negativ einfach weggelassen und durch einen Schnitt ersetzt. Offensichtlich fanden die zuständigen Stellen der Ufa, dass die Überblendung vom technischen Standpunkt her nicht überzeugend genug war, um der „Konkurrenz“ vorgeführt zu werden. Auch die gewählten Einstellungsgrößen, der Aufnahmewinkel, oder die Licht-Effekte waren von unterschiedlicher Qualität. Die hochwertigsten Aufnahmen wurden laut Berriatúa für den heimischen (deutschen) Markt verwendet.

Der deutsche Titel wurde ursprünglich originalgetreu ins Englische übersetzt und der Film 1924 bei der New Yorker Voraufführung am 05.12.1924 im Criterion als *The last Man* vorgeführt. Allerdings gab es zu dieser Zeit in Amerika bereits einen Streifen der unter einem ähnlichen Titel lief (*The last Man on Earth*, ein Science Fiction- Film von Regisseur John G. Blystone, 1924, produziert von William Fox). So wurde - vermutlich

²⁷⁰ vgl. Beyer, Friedemann: *Der Film*. In: Murnau, Friedrich Wilhelm: „Der letzte Mann. Transit Classics-Deluxe Edition. Restaurierte Fassung mit neuer Musik.“ Pessadilles Digitales für F.- W.- Murnau-Stiftung. Transit Film GmbH, München. Deutschland 2003. (DVD- Booklet)

aus marketingstrategischen Gründen - gleich auf das Happy- End Bezug genommen und der Film kam schlussendlich als *The last Laugh* in die amerikanischen Kinos.²⁷¹

5.3. RESTAURIERUNG

Im Jahr 2001 wurde Berriatúa von der Friedrich- Wilhelm- Murnau- Stiftung mit der Restaurierung Murnaus *Der letzte Mann* beauftragt. Im DVD- Booklet zu der deutschen Fassung findet sich folgender Vermerk zu der aufwendigen Recherche- und Restaurierungsarbeit:

„Von den drei verschiedenen Originalnegativen des Films existierte nur noch die amerikanische Fassung in einer fast vollständig erhaltenen, in New York gezogenen Nitro- Kopie, die im australischen Filmarchiv von Canberra gefunden wurde. Dorthin war sie in den zwanziger Jahren nach ihrem Kinoeinsatz in Australien gelangt. Eine Nitro- Kopie der deutschen Fassung, die der Auswertung des Films in der Schweiz entstammt, lagerte bis vor wenigen Jahren bei der Cinemathèque Suisse in Lausanne, ist aber auf einem Rücktransport von Frankreich, wohin sie entliehen worden war, auf mysteriöse Art verschwunden. Immerhin besitzt man in Lausanne noch ein Duplikat- Negativ dieser Kopie, der allerdings der Epilog des Films fehlt.

Die übrigen noch erhaltenen Materialien entsprachen nicht mehr der (deutschen) Urfassung von DER LETZTE MANN. Sie ging verloren, als die Ufa im Jahre 1936 eine Kopie für das Museum of Modern Art (MoMA) in New York herstellte und sich dabei des deutschen und des Exportnegativs bediente. Die Exportfassung unterschied sich gegenüber der deutschen Fassung durch einige Mängel: Ihre Einstellungen waren länger, die Kamerabewegungen un gelenker, und von Jannings wurden eher die schwächeren Takes verwendet. Warum die Ufa für die MoMA- Kopie diese weniger überzeugende Fassung mit benutzte, ist nicht nachvollziehbar. Tatsache ist: Alle seither gezogenen Kopien waren eine Mischung dieser beiden Negative. Das Bundesarchiv- Filmarchiv in Berlin bewahrt noch eines dieser „vermischten“ Negative auf. Um beide Fassungen wieder voneinander zu trennen und die Originalversion rekonstruieren zu können, kam Luciano Berriatúa ein glücklicher Umstand zu Hilfe: Es ist beim Negativschnitt üblich, jede einzelne Einstellung eines Films am Bildrand zu nummerieren. Die Szenen des deutschen und des Exportnegativs waren aber mit jeweils unterschiedlichen Tuschen und Nummerierungssystemen beschriftet worden; somit war eine Identifizierung der beiden Negative leicht möglich.

Außerdem konnte Berriatúa für die Restaurierung einige Einstellungen aus der Schweizer Kopie sowie Filmmaterial der Friedrich- Wilhelm- Murnau- Stiftung verwenden - letzteres fehlte in der Schweizer Fassung, da es sich um Texte aus dem Epilog handelt. Aus all diesen Elementen konnte DER LETZTE MANN in seiner ursprünglichen Form wieder hergestellt werden - in bestechender Bildqualität, da als Vorlagen Nitromaterialien des Originalnegativs oder Kopien der ersten Generation zur Verfügung standen.“²⁷²

²⁷¹ vgl. Berriatúa, Luciano: *Der letzte Mann - Das Making of*.

²⁷² Beyer, Friedemann: *Die Restaurierung*. In: Murnau, Friedrich Wilhelm: „Der letzte Mann. Transit Classics- Deluxe Edition. Restaurierte Fassung mit Musik.“ (DVD- Booklet)

6. SCHLUSSWORT

Wie in der vorliegenden Arbeit dargelegt, setzte sich der Erfolg Murnaus *Der letzte Mann* aus mehreren Komponenten zusammen. Der vielleicht wesentlichste Aspekt war, dass der Film auch für den ausländischen Markt produziert wurde. Hinter Pommer's Unterstützung der künstlerischen Werte im deutschen Film lag natürlich auch ein gewisses Kalkül. Wie erwähnt, galten Werke wie z.B. *Das Cabinet des Dr. Caligari* als eine Art „deutsche Visitenkarte“ am internationalen Film-Markt. Um mit der starken - vor allem amerikanischen - Konkurrenz mithalten zu können, musste ein eigener Stil kreiert und gefördert werden. *Der letzte Mann* erscheint wie eine Mischform aus Kunst- und Kommerzfilm. Zwar kann dieses Werk - rein von der formalen Ebene her - als Kammerspiel- und daher künstlerischer Film bezeichnet werden, der Umsetzung nach fällt er aber eher in die Kategorie der Ufa- Großproduktion im Stile des „Kinos der Attraktionen“.

„Der experimentelle Charakter der drei Murnau- Jannings- Filme [„Der letzte Mann“, „Tartuff“ und „Faust“] wäre so Teil der Pommer- Ufa- Strategie wie auch Langs Ufa- Filme Mitte der 20er Jahre: Von beiden Regisseuren wurden Filme verlangt, die auch als groß angelegte Forschungs- und Entwicklungsprogramme funktionieren und so der Ufa dabei behilflich sein konnten, einen Markennamen zu entwickeln und das Studio in seiner technischen Infrastruktur und seiner innovativen Reputation auf dem letzten Stand zu halten.“²⁷³

Es zeigt sich auch eine gewisse Divergenz in Bezug auf das angestrebte Zielpublikum. Einerseits wurde mittels Referenzen auf Theater und andere Filme, sowie der Einbindung musikalischer und dramaturgischer Feinheiten versucht, die „theateraffine, elitäre Bildungsbürgerschicht“ anzusprechen, andererseits war der Film durch technische Innovationen, den erwähnten „Star- Hype“ um Jannings und das angefügte Happy- End, offensichtlich auf Massentauglichkeit ausgelegt.

Ogleich *Der letzte Mann* laut Überlieferung kein Kassenerfolg war, schien für den Produzenten Pommer die Rechnung aufzugehen: Der Film brachte der Ufa Publicity und unterstrich Deutschlands Ruf als niveauvolle und ernstzunehmende Filmnation.

Auch Regisseur F.W. Murnau profitierte von der Aufmerksamkeit, die dem Film zu Teil wurde. Er schrieb mit *Der letzte Mann* gewissermaßen Filmgeschichte und galt ab diesem Zeitpunkt als einer der wichtigsten deutschen Stummfilmregisseure. Der französische Autor und Filmemacher Eric Rohmer bezeichnet Murnau in seinem

²⁷³ Elsaesser, Thomas: „Das Weimarer Kino- aufgeklärt und doppelbödig.“ S. 169- 170

Interview mit Frieda Grafe und Enno Patalas als „absoluten Klassiker“²⁷⁴ des Films (auch Lotte H. Eisner verwendet diese Bezeichnung in ihrem Murnau- Buch, die hier schon im Titel Erwähnung findet). Mit Einführung des Tonfilms, gegen den Murnau sich zeitlebens aussprach, geriet sein Name jedoch zunehmend in Vergessenheit. Erst nach seiner „Wiederentdeckung“ durch den französischen Filmarchivar, Gründer und langjährigen Leiter der Cinémathèque Française Henri Langlois und dessen Mitarbeiter, erlebte Murnaus überliefertes filmisches Werk eine Art Renaissance.

„Aus der Rezeptionsgeschichte wird deutlich, daß Murnau von Zeitgenossen in den 20er Jahren für seine technische Fertigkeiten geschätzt, während der Anfangszeit des Tonfilms jedoch größtenteils unterschlagen wurde, ja sogar vollständig in Vergessenheit geriet, und erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs vor allem von Kritikern und Archivaren mit Zugang zu guten Kopien seiner Filme „rehabilitiert“ worden ist. Die Ehre von Murnaus Wiederentdeckung - und der so vieler anderer Regisseure der Stummfilmzeit - gebührt Henri Langlois, dessen Assistentin Lotte Eisner und den Vertretern der Nouvelle Vague, die in Langlois` Cinémathèque ihre filmische Grundausbildung erhielten.“²⁷⁵

Murnaus später amerikanischer Kammerspielfilm *Sunrise- A Song for two Humans* findet sich in der seit 1952 einmal pro Dekade neu aufgestellten Bestenliste des britischen Filmmagazins „Sight & Sound“ im Jahr 2012 auf Platz fünf, knapp hinter kinematographischen Meilensteinen wie Hitchcocks *Vertigo* (Platz eins), oder Orson Welles` Meisterwerk *Citizen Kane* (Platz zwei).²⁷⁶

Neben Murnaus Filmen wurde auch seinen filmtheoretischen Ansätzen vermehrt Aufmerksamkeit zuteil.

„Man findet schon bei Murnau eine Variante der mit der Autorenpolitik berühmt gewordenen Wendung von der Kamera als Schreibutensil. Der Unterschied in der Formulierung spricht für sich: Sie ist der Zeichenstift des Regisseurs, der so beweglich wie möglich jede flüchtige Regung erfasst, die sich über die bewegte Kamera dem Zuschauer mitteilt und Gedanken auslöst. Murnau und Mayer, nach der Zukunft des Kinos befragt, sprechen beide vom Filmdichter, der den idealen Film machen wird und den es noch nicht gibt. Mit ihm, sagt Mayer, wird, wie das Schreiben in den Händen des Genius in Poesie ausbricht, der Film die ihm eigene Form annehmen. Und Murnau, reservierter: Er wird Gedanken- und Gefühlsschattierungen ausdrücken in einer Subtilität, deren das gesprochene Drama nicht fähig ist. Er ist der Dichter wie der, der schreibend mit der Sprache umgeht, weil er den Bildern auf den Grund geht, sie auseinander nimmt und zeigt, wie sie zustande kommen.“²⁷⁷

Murnaus erster und einziger „echter“ Autorenfilm war *Tabu*. Er verfasste das Drehbuch, produzierte den Film und übernahm laut Frieda Grafe selbst den Negativschnitt.

²⁷⁴ vgl. Interview mit Eric Rohmer. *Was denkt Eric Rohmer zu Murnau? Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas*. S. 72

²⁷⁵ Elsaesser, Thomas: „Das Weimarer Kino- aufgeklärt und doppelbödig.“ S. 157

²⁷⁶ vgl. <http://bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> (26.08.2013)

²⁷⁷ Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin.“ S. 102

„Der Autor Murnau ist unsichtbar sichtbar wie eh und jeh. Genau zwanzig Jahre nach Murnau formulierte Alexandre Astruc, der sein großer Verehrer und Interpret war, seine These vom *caméra stylo*. Da er die Kamera vom Zeicheninstrument zum Schreibutensil machte, stellte seine Forderung nach der für den Autorenfilm notwendigen Personalunion von Drehbuchautor und Regisseur alle anderen Ideen dieses ersten schriftlichen Manifests des Autorenkinos in den Schatten.“²⁷⁸

Eric Rohmer bezeichnet Murnau als einen „[...] Regisseur für die, die Filme machen und will damit sagen, dass sein Kino bis heute eine unerschöpfliche Quelle kinematographischer Ideen ist. Aber diese Filme richten sich nicht minder an die Zuschauer, die aktiv teilzunehmen bereit sind und nicht nur Identifikation aufgehend dem Geschehen folgen, sie reflektieren grundsätzlich Sehen und Sehweisen, sie manipulieren spürbar den Blick. Sie verlangen ein aufmerksames, kritisches, diskriminierendes Auge.[]“²⁷⁹

Bis heute herrscht in Fachkreisen Uneinigkeit über den künstlerischen Stil des Films *Der letzte Mann*. Zwar finden sich vermehrt Verweise auf die expressionistische Ära des deutschen Films, doch scheint es, als wären stilistische Elemente dieser Art hier eher als humorige Referenz auf Filme im Stil von *Das Cabinet des Dr. Caligari* eingebaut worden (vgl. die Traumsequenz des Portiers). Thomas Elsaesser hingegen bezeichnet gewisse Elemente des Films als „typisch“ expressionistisch:

„Die Kombination von fast sadistischer Unterdrückung und stilistischem Überschwang macht den LETZTEN MANN zu einer der typischsten „expressionistischen“ Erzählungen. Er ist mit seiner Besorgnis über sozialen Abstieg und seiner Stigmatisierung des Alters, die gegenüber der Satire preußischer Vorliebe für Uniformen die Oberhand gewinnt, jedoch auch ein typischer „Depressionsfilm“ der ersten Hälfte der 20er Jahre.“²⁸⁰

An dieser Stelle muss Leonardo Quaresimas Beitrag zur Internationalen Konferenz zum Thema „Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik“ aus dem Jahr 1989 Erwähnung finden. Quaresima untersucht die deutschen Filme der 20er Jahre auf ihre Beziehung zum Expressionismus (verschiedene Tendenzen - z.B. den expressionistischen Film als Synonym für den deutschen Stummfilm zu lesen - werden aufgezeigt).²⁸¹

Neben dem erwähnten stilistischen Diskurs gibt es divergierende Genre- Zuordnungen. Thomas Koebner beispielsweise zählt Murnaus *Der letzte Mann* zur Gattung der „Stadtfilme“: „In der Großstadt gilt eine Ordnung, in der der Einzelne durch äußerlich

²⁷⁸ ebd. S. 125

²⁷⁹ vgl. ebd. S.115

²⁸⁰ Elsaesser, Thomas: „Das Weimarer Kino- aufgeklärt und doppelbödig.“ S. 166

²⁸¹ vgl. Quaresima, Leonardo: *Der Expressionismus als Gattung*. In: Jung, Uli; Schatzberg, Walter [Hg.]: „Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. Bis 18. Juni 1989 in Luxemburg.“ München, London, New York, Paris. 1992. S. 174- 195

sichtbare Kennzeichen erst zur Person wird: etwa durch eine stolz verleihende Uniform.“²⁸²

„Eigentliche Stadtfilme, die eine typische Stadtkulisse errichten und Handlungsverläufe aufgreifen, die so nur in der Großstadt ihren Platz finden, sind erst seit der Bruchstelle zwischen dem oft überspannten Symbolismus der Nachkriegszeit und der Periode der Neuen Sachlichkeit um 1924 zu beobachten: Friedrich Wilhelm Murnaus DER LETZTE MANN oder Georg Wilhelm Pabsts DIE FREUDLOSE GASSE. [...]“²⁸³

Unklar ist auch, warum in den bekanntesten Rezensionen zu *Der letzte Mann* das Genre Kammerspielfilm keine Erwähnung findet. Obwohl auf frühere Filme wie *Sylvester* verwiesen wurde, schien das Genre an sich und die Kategorisierung in diesem Fall aber von nicht großer Bedeutung gewesen zu sein. Bei *Sylvester* und *Hintertreppe* hingegen, wurde in vereinzelt Kritiken sehr wohl auf die Genrezuordnung eingegangen.²⁸⁴ Zwar wurde mehrfach auf die „Einfachheit“ der Fabel verwiesen, doch verknüpfte keiner der namhaften Kritiker dieses Stilmittel mit den „Vorgaben“ des Kammerspiels.

Abschließend soll der Vollständigkeit halber noch auf die Neuverfilmung von *Der letzte Mann* aus dem Jahr 1955 unter der Regie von Harald (von) Braun verwiesen werden. Das Drehbuch verfassten Georg Hurdalek und Herbert Witt „nach Motiven des gleichnamigen Stummfilms von Carl Mayer“.²⁸⁵ Der Handlung des Films hat jedoch mit Mayers Vorlage nur wenig gemein.²⁸⁶ Im Vorspann taucht allerdings ein bekannter Name auf: Robert Herlth zeichnete sich gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Kurt Herlth für den Bühnenbau verantwortlich. Hier lassen sich auch gewisse Parallelen zum Original von 1924 finden. Die Handlung der Neuverfilmung spielt zum Großteil in den Räumlichkeiten des „Badenauer Kurhotels Höbelmann“, das sich durch ein

²⁸² vgl. Koebner, Thomas: *Der Schock der Moderne. Die Stadt als Anti- Idylle im Kino der Weimarer Zeit*. In: Schenk, Irmbert [Hrsg.]: „Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung.“ Marburg, 1999. S. 72

²⁸³ ebd. S. 68

²⁸⁴ vgl. Rosenfeld, Fritz: Kritik zu *Sylvester. Ein Lichtspiel*. In: „Arbeiter- Zeitung.“ 13.12.1924. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scrnar[t]ist.“ S. 293- 294: „[...] Das Ding erhielt einen zweiten Sinn, der sich mit Worten nicht sagen läßt, der nur zu sehen ist, wenn die Kunst des Regisseurs das Auge des Zuschauers auf ihn lenkt. Und nur diese Beseelung der Dinge ermöglichte die Entwicklung des Filmkammerspiels. Nur wenn der scheinbar bedeutungslose Gegenstand symbolischen Wert hat, kann sich eine Filmtragödie, die ja nur das Sichtbare zum Ausdrucksmittel hat, im engen Raume eines Zimmers abrollen.“

²⁸⁵ vgl. Braun, Harald: *Der letzte Mann*. NDF Neue Deutsche Filmgesellschaft mbH, München-Geiselgasteig. BR Deutschland. 1955.

²⁸⁶ vgl. Filmbeschreibung zu Harald Brauns *Der letzte Mann*. In: <http://www.zweitausendundeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=21802> (26.08.2013): „Der alternde Oberkellner eines Kurhotels, der die Geschichte des Hauses mit forschender Hand lenkt, wird vom Hotelerten zum Toilettenwärter degradiert, da er dessen Plänen im Weg steht, erlebt aber einen späten Triumph, als er zum Direktor des Unternehmens aufsteigt. Als rührseliger Unterhaltungsfilm ausgelegtes Drama mit einem überzeugenden Hauptdarsteller; inszenatorisch reicht der Film nie an Murnaus gleichnamigen Stummfilm mit Emil Jannings heran, dessen Thematik geglättet und dessen Handlung in die Wirtschaftswunderzeit um 1950 verlegt wurde.“

transparentes, weitläufiges Entree mit gläsernem Fahrstuhl, sowie einen großzügigen Speisesaal und vor allem durch den - auf den ersten Blick originalgetreuen - Nachbau der Toilettenräume des Hotels „Atlantic“ auszeichnet. Harald Brauns *Der letzte Mann* ist ganz auf die beiden Protagonisten Hans Albers und Romy Schneider zugeschnitten. Vereinzelt finden sich Referenzen an die Vorlage, wie zum Beispiel die Eingangssequenz, die aus der Ego- Perspektive der zentralen Figur des Chefkellners Karl Knesebecks (Albers) gezeigt wird. Die Mobilität der Kamera erzielte hier aber bei weitem nicht die Wirkung, die Karl Freund's „entfesselte Kamera“ rund dreißig Jahre zuvor auszulösen vermochte.

In Anbetracht dieses Vergleichs wird umso deutlicher, wie eng das Drehbuch Mayers und Murnaus filmische Umsetzung an die Zeit und die Umstände der noch jungen Weimarer Republik, sowie an den damaligen „Pioniergeist“ der Filmemacher gebunden war.

7. ANHANG

7.1. KRITIKEN UND DREHBERICHT ZU *DER LETZTE MANN*

7.1.1. MALVINE JELLINEK

„Sonst pflegt man die verschiedenen zahlreichen Meiers danach zu unterscheiden, ob sie sich mit ei oder ai gar mit ay schreiben. Diesen Carl Mayer aber wird man von allen anderen wohl zu unterscheiden wissen. Denn mit dem Charakterbild *DER LETZTE MANN* hat er sich einen ganz besonderen Platz nicht nur unter seinen Namensvettern, sondern unter allen erfolgreichen Filmschriftstellern erworben. Und doch ist es nur die mehr als einfache Geschichte eines Hotelportiers, dem die imponierende Pracht seiner tressengeschmückten Livre und seine Muskelkraft eine gewisse Wichtigkeit verliehen haben, die ihm bei seiner Umgebung und im eigenen Gefühl eine dominierende Stellung verschafften. Da wird er eines Tages von dem Hotelbesitzer seines Amtes nicht mehr recht würdig empfunden; und während ein neuer prachtstrotzender Portier vor dem Eingang des vornehmen Hotels figuriert, muß der arme, plötzlich im Unglück Gealterte, die Versorgungsstelle als letzter Mann antreten in jenen Räumen, die sich zwar an Wichtigkeit mit den Prunksälen und Repräsentationshallen messen können, aber in der sozialen Rangordnung einen so tiefen Platz einnehmen, daß man sie gemeinlich mit 00 bezeichnet. Das glaubt der in seiner Weise Ehrgeizige nicht ertragen zu können. Heimlich entwendet er den geliebten Tressenrock aus der Garderobe, um ihn wenigstens morgens und abends vor den Hausgenossen prunken zu lassen, die von seiner Degradierung nichts ahnen. Aber ein böser Zufall bringt die ganze Wahrheit zu Tage und an Stelle von Hochachtung, Respekt und Bewunderung tritt nun Spott, Hohn, Mißachtung selbst in der eigenen Familie, die sich durch den neuen Erwerbszweig ihres Seniors entehrt fühlt. An Seele und Leib gebrochen, dämmert der alte unglückliche Mann einem traurigen Ende entgegen. Wenn ein Bismark [sic!], ein Wallenstein von der Höhe ihrer weltgebietenden Macht herabsinken, so sieht jedermann in diesem Schicksal die große Tragik. Nicht minder groß ist sie für den Hotelportier, dem sein Kleid, sein Amt, das Prestige, das damit verbunden war, alles bedeutete, so viel wie glänzender Waffenrock, ordensstrotzender Ministerfrack. Und wenn er sich plötzlich, ohne Grund, von der Höhe seiner eingebildeten Macht zum „letzten Mann“ degradiert sieht, dann bliebe ihm im Leben nichts übrig, als einem bitterarm gewordenen Dasein ein Ende zu machen und sich an der silberstrotzenden Tresse seines Galarockes aufzuhängen. Aber der Dichter- ich wähle mit vollem Verantwortlichkeitsgefühl das Wort „Dichter“- ist weniger grausam als das Schicksal in seiner gefühllosen Logik, vielleicht spricht auch der Bühnenkundige mit, der weiß, wie ungerne das Publikum mit einem Gefühl der Trauer im Herzen den Saal verläßt. Und so erleben wir noch ein entzückendes heiteres Nachspiel, in dem der arme gedemütigte Portier noch zuletzt einen Haupttreffer macht, ein reicher Mann wird, im vornehmen Stadtpelz das Hotel als Gast besucht, vor dem nun Besitzer, Kellner und Bedienstete tiefe Bücklinge machen müssen und der es in seinem neuen Reichtum nicht verabsäumt, seinem Nachfolger in jenen fatalen Toilettenräumen so viel Liebes und Gutes zu erweisen, wie jene Enterbten des Geschickes nicht gewohnt sind zu empfangen. Dieses ganze, fein psychologisch durchgeführte Lebensbild rollt an uns vorüber, ohne daß nur ein einziges Textwort die Handlung verdeutlichte. Wozu auch! Jannings als Darsteller! Eine Meisterleistung in jeder Gebärde, Nuance, beredt ohne Worte, lebendig, farbenreich, an die äußerste Ausdrucksmöglichkeit der Filmkunst reichend. F.W. Murnau, der Regisseur, hat die zweite Meisterleistung neben Jannings vollbracht. Fein im Detail, naturalistisch in den Nebenfiguren, prachtvoll in den Nachtbildern. Ich kann nicht voraussagen, wie sich das große Publikum zu diesem Film verhalten wird, der eine Klasse für sich bildet. Daß es aber jedenfalls der

kritikreichste, beste Teil der Zuhörerschaft sein wird, der sich dazu bekennen wird, das wage ich zu prognostizieren.“²⁸⁷

7.1.2. FRED.

„The special little program distributet at the Criterion theatre Friday night for the special 11.30 showing of THE LAST MAN said: “The story of our picture is this: “Take a man`s uniform away- what is left?” In his uniform he may be king, general, judge, policeman, with all the power of his position. Take away his uniform! What remains? THE LAST MAN is a film without titles. Not for theoretical reasons. But for the sake of an art. Which is the best expression of this age. It is said that motion pictures cannot be supreme art because titles are used. And titles are but an expression of literature. Therefore, in THE LAST MAN an attempt has been made. To use the medium of pictures. To express action and thought. Without words. Without titles. The foregoing must give some understanding that here was something quite revolutionary in pictures. Those who read the program sat awaiting the worst. They were agreeably fooled. The picture wasn`t alone revolutionary, but it was a tremendous work of motion picture art, and if it is to be accepted as a criterion of what the U.F.A. is going to offer in this country, then by all means throw open the screen of the country to pictures of this type, wherever made.”²⁸⁸

7.1.3. ANONYME KRITIK

„Freitag, den 4. Dezember, fand im New Yorker „Criterion“, einem der vornehmsten Uraufführungstheater New Yorks, in Anwesenheit von General- Direktor Kallmann, Direktor Erich Pommer der Ufa und Regisseur Dr. F. W. Murnau die „Trade- Show“ (Presse- und Interessentenvorführung) des Murnau- Jannings- Films der Ufa DER LETZTE MANN statt. Man hatte der Premiere dieses Filmes, der nach einer sehr kühnen [Geschichte] mit vollkommen beweglichen Aufnahmeapparaten, die den Operateuren um den Leib geschnallt wurden, hergestellt war, angesichts der konservativen Neutralität des amerikanischen Filmpublikums nicht ohne Besorgnis entgegengesehen. Schon das Sujet schien für Amerika bedenklich: Der Held und die einzige tragende Figur des Filmes ist nämlich- der Toilettenmann im Herrenklosett eines großen Hotels, wo sich auch die wichtigsten Szenen des Filmes abspielen. Diese Besorgnisse erwiesen sich aber als völlig grundlos. Die Trade- Show gestaltete sich zu einem der größten Erfolge des deutschen Filmes in Amerika. Namentlich Jannings` aufwühlendes Spiel als tragischer „Toilettenmann“ wurde begeistert kritisiert, nicht weniger auch mit den neuartigen photographischen Experimenten und mit der ganzen raffiniert- andeutenden Regie Murnaus. Einer der namhaftesten Filmkritiker New Yorks bezeichnet in der Theaterzeitung „Variety“ den LETZTEN MANN geradezu als das Beste, was die Filmkunst überhaupt je geschaffen hat, er nennt Regie, Manuskript, Jannings und die photographischen Experimente „eine große Revolution in der Geschichte der Kinematographie“ und „den ersten schlagenden Beweis, daß der Film eine selbstständige Kunst ist“. Fast die gesamte übrige Tagespresse äußert sich ähnlich. Es ist also in diesem denkwürdigen Beispiel erwiesen, daß man sich nicht amerikanisch verkleiden muß, wenn man Welterfolge haben will, sondern, daß man sie gerade dann erringt, wenn man sich gibt, wie man ist!“²⁸⁹

²⁸⁷ Jellinek, Malvine: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Das Kino- Journal.“ 06.12.1924. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte, Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 295- 296

²⁸⁸ Fred.: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Variety.“ 10.12.1924. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 298

²⁸⁹ Anonym: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Der Montag Morgen (Nr. 50- Ausgabe B).“ 15.12.1924. zit. n. Prinzler, Hans Helmut: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 168

7.1.4. WILLY HAAS

„Der Fall liegt folgendermaßen: Zwei außerordentliche und einzigartige Künstler des Films, F. W. Murnau und Carl Mayer, haben vor Jahren mehrmals zusammengearbeitet, zuletzt- ich glaube 1921- einen Film DER GANG IN DIE NACHT, der damals so ziemlich den Standard des damals Durchsetzbaren darstellte. Nachher haben sie sich getrennt. Ihre Entwicklung war stellenweise bewölkt, nicht ganz durchsichtig... In diesem Film nun haben sie sich nach Jahren wieder zu gemeinsamer Arbeit vereinigt. Und sofort hat einer am anderen, beide gegenseitig an sich erhellt, geklärt, weitergeformt. Man nennt das „Wahlverwandtschaft“. [...] Was uns beide manchmal in diesen drei Jahren verdunkelte: daß beide die (richtige) Doppelansicht, daß der Film realistisch- reproduktiv, aber daneben auch rein bildmusikalisch ist seinem Wesen nach- daß beide diese richtige Doppelansicht für zwei verschiedene Ansichten nebeneinander hielten, sie nebeneinander oder übereinander verwirklichen wollten, wobei ihr- an sich gesunder- Instinkt für das Praktisch- Mögliche beide in eine Art naturalistischen Impressionismus mit mechanisch aufgesetzter Bildkomposition und Bildrhythmisierung drängte. Mayer suchte diesen Kompromiß in einer Art gedichtmäßiger Strophentechnik innerhalb der naturalistischen Bild*technik*, aber außerhalb des Bild*gefüges* der naturalistischen Handlung (das Meer in SYLVESTER): Murnau wieder mehr in der *malerisch- mimischen Disposition* des einzelnen stark verlängerten Spielbildes (DIE AUSTREIBUNG) aber wieder fast außerhalb der eigentlich filmtechnischen Bildmöglichkeiten. Aber gerade das ließ sie jetzt einander so klar werden: Murnau überschritt mit riesigen Bildverlängerungen (durch fortwährende Bewegung des Apparates) den gewohnten Bildabschnitt Mayers und brachte den musikalischen Mayer so in das organische Gefüge der Filmhandlung selbst hinein; und Mayers starke bildmusikalische Subjektivität überschritt die manchmal allzu vornehme malerische Objektivität Murnaus und zwang diese so schwer lösbare kühle Aristokratenseele, sich diesmal aufzulösen, so daß eine ganz zarte, süß- herbe Poesie in ihm frei wurde (- was Jannings dazu tat, darüber später). Das ganze ist nun in seiner Art einzigartig, durch und durch homogen, stilistisch von letzter Vollendung und also eigentlich unkritisierbar. Es ist immerfort und doch nicht einen Moment lang realistisch: es ist eben vollkommen aufgelöst in eine ganz homogene, ganz individuelle und deshalb gar nicht definierbare Stilform. Es setzt in einer Art heroischer Gehobenheit an, fast shakespearisch. Nur ganz an der Oberfläche ist es naturalistisch. Augenblicke wie das Herunterreißen des goldbetreßten Portiersmantels erheben sich nahezu zur stilistischen Majestät der Thronentsetzung König Richards II. bei Shakespeare (das herausgebracht zu haben, war die mimische Genialität Jannings⁶). Aber gleichzeitig beginnt es diese heroische Monumentalität allmählich ins Immaterielle zu transportieren, und zwar einzig und allein durch die- von Carl Freund unglaublich feinfühlig exekutierte- Bewegung des Aufnahmeapparates. Wir beginnen diese Bewegung zu fühlen- sie ist vorsichtigerweise vorerst fast immer irgendwie praktisch begründet durch die Bewegung der Personen oder den Fortgang der Handlung; so schleicht sie sich unvermerkt als das stärkst- bestimmende Element bei uns ein: Das Bild gleitet graziös- wir hören das förmlich; dann wieder schwer, gefesselt, zögernd; manchmal rasch irgendeine Gruppe punktierend und sofort wieder auslöschend, oft (in einer phantastischen Trickaufnahme) einen bestimmten Akkord fixierend und aushaltend. So gewinnt es ohne jede Gewalt ganz die Oberhand. Und, Herr geworden ohne Faszismus, beginnt es wie ein richtiger Musikant Musik zu machen auf eigene Rechnung und Gefahr. Es macht crescendo und decrescendo und accelerando und pizzicato und legato und was du willst. Und schließlich ist es so tief und so geschmeidig in uns, daß es einen chronischen Purzelbaum wagen darf, ohne sich zu verlieren oder zu zerbrechen. Einen reizenden romantischen Filmwitz. Plötzlich nämlich erklärt der Autor: „so, bisher geht die Handlung. Und da die Handlung sehr traurig endet, so blase ich euch noch auf meiner Trompete eine lustige Zugabe, ein happy end (- schade, er hätte auch auf den amerikanischen Export hinweisen sollen); obgleich es eigentlich gar nicht mehr dazu gehört und einfach ideal ist.“ Und sofort beginnt seine Trompete, will sagen der Apparat, ein Scherzo mit Hüpfern, Schleifern, Koloraturen, Trillern- eine Art musikalische Improvisation über einen Kintopp- Gassenhauer. Und siehe da: auch dieses halsbrecherische Stilkunststück gelingt! Denn alles spielt sich ja schon eigentlich, ohne daß wir es gemerkt haben, in der ganz entstofflichten

Atmosphäre der Bildmusik ab, wir sind in ihr und bleiben in ihr. Es ist nicht anders, als ob eine Symphonie eben *maestoso* begänne und Scherzo endete. Die Art, der Rhythmus der Schwingung ändert sich; aber der Zauber der Schwingung, die Art der Wirkung bleibt dieselbe. Zum Schlusse fühlen wir uns in der ganz freien Welt eines Andersenschen Märchens. Der Apparat kann also wirklich „zaubern“- wie eben ein Orchester zaubern kann. Das scheint mir eine sehr wichtige, eine ganz entscheidende Neuigkeit, die ich zur Kenntnis zu nehmen bitte.“²⁹⁰

7.1.5. HERBERT IHERING

„DER LETZTE MANN ist international, weil er ein deutscher Spitzenfilm ist, wie der amerikanische international ist, wenn er ein amerikanischer Spitzenfilm ist. Carl Mayer ist der einzige Filmmanuskriptschreiber, der, ohne selbst Regisseur zu sein, sein Buch als Regisseur oder Operateur schreibt. Gerade diese praktische Einfühlungsgabe wurde vielleicht manchmal zu literarisch oder zu prinzipiell betont. Es war vielleicht in Mayers für die Entwicklung bedeutenden Manuskripten ein Widerspruch zwischen dem Literaten, der Filmmäßiges voraussah, und dem Filmmann, der Praktisches literarisch ausdrückte. Carl Mayers Entwicklung ist immer klarer geworden. DER LETZTE MANN ist ein Meisterwerk. Ohne prinzipielle Überbetonung, wie noch bei SYLVESTER, ist hier aus dem einfachen Thema: Schicksal des Hotelportiers, eine bewegte klare Lichtbildfolge gewonnen, die nicht demonstrativ, sondern notwendig ohne Zwischentitel bleibt. Alles ist aufgelockert, selbstverständlich. Und selbst aus der üblichen Not, dem guten Schluß, ist eine unübliche Tugend geworden: Der Epilog setzt witzig und rhythmisch so präzise ein, daß dieser Umschlag nicht mehr als Verlegenheit wirkt. Daß Carl Mayer als Manuskriptschreiber und Murnau als Regisseur zusammengehörten, war nach der AUSTREIBUNG [sic! Murnau erste Zusammenarbeit mit Mayer fand bei „Der Bucklige und die Tänzerin“ 1920 statt. Das Filmmanuskript zu *Die Austreibung* verfasste Thea von Harbou] deutlich. Hier hat sich die Gemeinschaft bewährt. Wie Murnau die Bewegung führt, wie der Aufnahmeapparat, der mit dem Portier wandert, von ihm weg und zu ihm hin die wechselnden Gesichter und Personen als bewegte Gegenaktion führt, in der alles in der Länge, in der Lichtbetonung, im Tempo und im Ausklingen abgewogen wurde- ein restloses Meisterwerk, an dem der Operateur Freund hervorragend beteiligt ist. Ein wirkliches Lichtspiel, ein wirkliches Bewegungsspiel. Schauspielerisch vollkommen. Emil Jannings` Bedeutung ist überragend. Was man von ihm kennt, den verschmitzten, breiten Humor, den er als reicher Erbe zum Schluß hat- hier scheint er neu abgewandelt. Was er noch nie so reich und rein hatte: den menschlichen Ausdruck, geht hier über alles Erleben hinaus. Wie er den stumpfen, halb blöden, halb aufgewühlten Ausdruck durchhält, wie er bei aller Spannung selbstverständlich bleibt- eine epische, in aller Schlichtheit monumentale Leistung. Die unvergessliche Großartigkeit dieser Gestaltung wird sekundiert von vorzüglichen kleinen Leistungen. Die Rollen sind- oft mit fast unbekanntem Darstellern- hervorragend besetzt. Ein Film, der die ganze Stagnation dieses Filmwinters vergessen macht. Ein Verdienst Erich Pommers.“²⁹¹

7.1.6. JOSEPH ROTH

„Der große, künstlerische deutsche *Film* dieses Jahres heißt: DER LETZTE MANN. Sein Verfasser ist *Carl Mayer*, der einzige deutsche Film- *Dichter*. Ich betone „Dichter“, weil es viele Manuskriptverfasser und -verfertiger gibt. Carl Mayer aber dichtet Filme, wie man Gedichte, Erzählungen und Dramen dichtet; das heißt: Er überträgt einen „Stoff“ aus der materiellen, irdischen und zufälligen Ebene der „Existenz“ und der „Begebenheit“ in die

²⁹⁰ Haas, Willy: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Film- Kurier.“ 24.12.1924. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 297- 298

²⁹¹ Ihering, Herbert: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Berliner Börsen- Courier. (Nr. 604).“ 24.12.1924. zit. n. Prinzler, Hans Helmut: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films. S. 167- 168

metaphysische, einmalige, gültige und notwendige Atmosphäre. Den Dichter Carl Mayer berührt es nicht, ob der Film überhaupt ein „Kunstwerk“ ist oder nicht. *Seine* Filme sind jedenfalls Dichtungen. Er ist kein Sprachdichter, sondern ein Bilddichter. Der Dichter malt, singt und spricht mit Worten. Der Filmdichter, wie ihn allerdings der einzige Carl Mayer repräsentiert, malt, singt und spricht in direkten Bildern. Die Tatsache, daß er „Manuskripte“ verfaßt, also mit Papier, Feder oder Schreibmaschine arbeitet wie ein Schriftsteller, spielt hier eine ganz untergeordnete Rolle. Sein „Manuskript“ ist ein Brief an den Regisseur, mit Anweisungen. Man müßte für solche Filmdichter ein Instrument erfinden, etwa ein Bildklavier, mit zahllosen Situations- und Bildskalen, mit Tasten, deren Berührung die Projektion des vom Autor gewollten Bildes verursacht. Tatsächlich sehen die Manuskripte Mayers wie kurze Regiekommandos aus. Situation reiht sich an Situation. Oder vom Dichter aus: Vision reiht sich an Vision. Dazwischen stehen die technischen Erläuterungen und Anweisungen: „Großaufnahme“, „Blende!“ usw. Diese Regiebemerkungen verraten die Struktur des schöpferischen Prozesses: Die dichterische Vision verwandelt sich (bewußt oder unbewußt) in die filmtechnische Art zu sehen. Die Intuition hat mit der Technik einen Bund geschlossen. Es ist ähnlich wie der Schöpfungsprozeß im Dramatiker: Auch dieser vergißt, wenn er ein echter Dramatiker ist, keinen Augenblick die Bühne und ihre technischen Möglichkeiten. Aber die Filmtechnik ist um so viel komplizierter, wie der Film situationsreicher, „handlungs“- gefüllter ist. Um diesen Schöpfungsprozeß auf eine Formel zu bringen, müßte man etwa sagen: Carl Mayer empfängt Visionen wie jeder „Seher“, das heißt: Künstler. Aber er vermittelt sie dem Regisseur mit den technischen Ausdrucksmitteln der Filmwissenschaft. Es bleibt dem *Regisseur* nun verhältnismäßig wenig zu tun übrig. Er kann das vom Autor so deutlich geschaut und so ausdrücklich beschriebene Bild nicht aufs neue „komponieren“. Der Regisseur muß sich darauf beschränken, den Darstellern und den technischen Mitarbeitern das Diktat des Dichters sehr deutlich und präzise zu übermitteln. Er kann nur Nebensächliches in die Bilder hineinkomponieren. Es bleibt ihm übrig: die Staffage, die Kulisse. Ob das nun wenig oder viel ist, hängt von der künstlerischen Begabung des Regisseurs ab. Ein großer Künstler wird „Atmosphäre“ schaffen. Der kleine Regisseur wird die schon vom Autor geschaffene „Atmosphäre“ getreulich kopieren. Der Regisseur des LETZTEN MANNES ist *Murnau*. Es war höchste Zeit, daß er zum Dichter Carl Mayer fand [sic! Die beiden arbeiteten schon seit 1920 immer wieder zusammen]. So entstand ein Film, in dem das Ergänzungsverhältnis zwischen Regisseur und Autor ein vollendetes ist. Murnau ist einer jener wenigen Filmregisseure, deren Einfühlungskraft den eigenen schöpferischen Gestaltungswillen nicht beeinträchtigt. Kommt noch, wie hier, ein Photograph von dem dichterischen Anschauungsvermögen *Freunds* hinzu, so entsteht ein bedeutender, „künstlerischer“ Film! Der letzte Mann ist der *Portier* eines großen Hotels. Der erste Portier mit einem großartigen, goldverschnürten Generalsmantel. In der stillen Armeleutegegend, in der er wohnt, hat alle Welt Respekt vor dieser Uniform. Weiber, Männer und Kinder grüßen den Portier ehrfurchtsvoll. ER ist der vornehmste Bewohner des Viertels. Plötzlich entdeckt der Hoteldirektor, daß er zu alt ist. Man „versetzt“ den Portier in die *Herrentoilette* und nimmt ihm den wunderbaren Mantel. Damit hat man ihm alles genommen: den Inhalt seines Lebens. Er stiehlt den Mantel und geht nach Hause wie gewöhnlich, ein General, begrüßt und salutierend. Aber der Diebstahl hat nichts genützt. Am nächsten Tag entdeckt das Armenviertel doch den wahren Beruf des alten Mannes. Er bleibt in der Herrentoilette. Das ist die ganze „Handlung“. Ist das ein Film? Es ist eine gefilmte *soziale* Skizze. Sie könnte eine Novelle von Gogol sein; oder auch eine von Tschechow. Ihr Autor hätte sie bestimmt als Skizze geschrieben und nicht als Filmmanuskript, wenn er ein Sprachdichter, ein Worte- Dichter wäre. Aber weil er *zufällig* nicht die Sprache sein Werkzeug ist, sondern das Bild und der photographische Apparat, wurde ein Film daraus. Es ist also ein *zufälliger* Film. Und der Autor selbst gibt es zu, indem er einen „Epilog“ anhängt. „So“, sagt der Autor ungefähr, „müßte der Film enden. Aber des von allen Verlassenen nimmt sich der Autor an und schenkt ihm ein glückliches Ende.“ Man erfährt (Zeitungsnotiz), daß ein mexikanischer reicher Sonderling in seinem Testament sein ungeheures Vermögen demjenigen vermacht habe, „in dessen Armen er sterben würde“. Nun, und er stirbt in den Armen unseres Helden in der Herrentoilette des großen Hotels. Der frühere Portier wird ein reicher alter Herr und feiert in demselben Hotel, in dem er Portier und Toilettenverwalter gewesen ist, Triumphe des

Reichtums und der Herzengüte. Die armen Freunde lädt er an den Tisch, herablassend grüßt er den Hoteldirektor, einen Bettler lädt er in seine großartige Kutsche. Das ist der hocheufreuliche Schluß. Man sieht, kein organischer, *bewußt* kein organischer. Es sieht aus, als hätte ihn der Autor lächelnd angefügt, um dem kindischen Verlangen des Publikums nach dem „guten Ausgang“ einen Gefallen zu erweisen. Es ist eine sogenannte „romantische Ironie“ in diesem Schluß. Der Autor macht sich lustig über die Mode des Films mit freudigem Ende. Es wäre im landläufigen Sinne „filmischer“ gewesen, den ironischen Satz, der Ende und Schicksalswende einleitet, wegzulassen und statt dessen den Tod und die überraschende Testamentsgeschichte des reichen Mexikaners abrollen zu lassen. Aber dann hätte das „Niveau“ gelitten. Und so gibt es wieder das Dilemma, unter dem ein Künstler wie Carl Mayer leiden muß: Ist der Film „Kunst“ oder nicht? Stört man sein künstlerisches Niveau, wenn man landläufig „filmisch“ wird, das heißt: kolportagehaft? Carl Mayer rettet sich aus diesem Dilemma durch eine feine, dichterische Ironie. Aber sie kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie nicht zum Film gehört. Sie ist *willkürlich* hineingetragen. Und wenn man eine Willkür zugesteht, hört sie nicht auf, Willkür zu sein. Dieser Film hat also einen Bruch; der Bruch ist begründet in der falschen Auffassung: daß man eine dichterische Skizze filmen kann. Man kann sie nämlich *nur* schreiben. Carl Mayer ist ein bedeutender Dichter. Aber er leidet unter dem Fluch seines Handwerks: des Apparats. Er müßte schreiben. Und er wäre vielleicht ein Gogol. Aber ein Gogol des Films kann man nicht sein. Leise und feine Dichtungen wollen die Leute nicht sehen. Es sei denn, man macht ihnen eine Konzession wie Mayer im LETZTEN MANN. Ein Dichter aber kann, ja er *muß* es sich ersparen, Konzessionen zu machen. Er darf es nicht einmal auf dem Umweg und mit dem Verlegenheitsmittel der „romantischen Ironie“. Die Hauptrolle spielt *Jannings*. Seine Bewegungen sind reich und kräftig und zielsicher. Niemals ist eine Geste, eine Miene, ein Augenaufschlag verschwendet. Unerschöpfliche Fülle in knappster Konzentration. Und dazu eine stille, heitere, verstehende Einsicht in die letzten Geheimnisse der armen Seele. Wie *Jannings* ein gebrochener Greis in der Toilette und ein würdiger, reicher Herr ist im vierspännigen Wagen- und doch immer derselbe: Das gehört zu den größten Filmleistungen der letzten Jahre. Dieser Film wurde gleichzeitig in Amerika uraufgeführt, und, wie man hört, mit demselben Erfolg. Auch das Berliner Publikum ist begeistert. Aber es wäre schwer zu entscheiden: ob das dichterische Element den Erfolg verursacht oder die filmischen Vollkommenheiten. Wäre nicht der ironische Konzessionsschluß angehängt worden, so hätte es sich vielleicht jetzt entschieden, ob das Publikum wirklich reine Dichtungen im Film sehen will. So ist die Entscheidung wieder aufgeschoben. Gute Filme will es jedenfalls sehen. Und DER LETZTE MANN ist, abgesehen von der Frage: Dichtung oder vergewaltigte Dichtung- einer der besten Filme nicht nur Deutschlands, sondern der Welt.“²⁹²

7.1.7. SIEGFRIED KRACAUER

„Der letzte Mann. Dieser Film der *Ufa-Lichtspiele* [...] ist das zur seltenen Einheit gewordene Werk des Bilddichters, der Regie und der Darsteller. *Carl Mayer*, der Dichter, hat eine Handlung ersonnen, die nicht ins Optische erst übersetzt werden muß, sondern aus ihm heraus sich gebiert. Man kann sie erzählen, aber die Sprache ist ein schlechter Behelf, wo die Folge der Bilder, und sie allein, spricht und erzählt, wo das Auge hört und das Wort eine störende Illustration nur wäre. Immerhin: Die Geschichte hat eine Fabel, die ohne Bild selbst sich trägt. Sie ist eine jener Geschichten, die der frühe Dostojewski hätte schreiben können, der um das Schicksal der „Armen Leute“ wußte- eine Geschichte aus Traurigkeit, Lächeln und Erbarmen. So lautet sie: Der alte *Portier* des Hotels Atlantic hat einen wundervollen tressenverzierten Rock, er empfängt die vornehmen Gäste an dem Eingang des Palastes, den er repräsentiert, und schultert er auch selber die Koffer, weil die Pflicht es befiehlt, so ist er doch ein König, ein Herrscher in seinem Reich. Das ginge so fort bis in die Ewigkeit, wenn das Alter die Könige

²⁹² Roth, Joseph: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Frankfurter Zeitung.“ 08. 01.1925. zit. n. Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 165- 167

verschonte und der Geschäftsführer eines Tages nicht bemerkte, daß die schweren Koffer kräftigere Schultern verlangen. Und nun geschieht das Schlimme, das kaum auszudenken ist: der König wird zur Abdankung gezwungen und in die - *Toilette* versetzt. Der früher Gnaden verteilte, muß jetzt mißlaunigen Herren das Handtuch reichen, der früher an der Drehtür regierte, ist jetzt der „letzte Mann“, ein gedemütigter Potentat. Schließlich wird zuhause sein obskurer Aufenthalt bekannt, im Mietskasernen- Hof spottet man des Heimkehrenden, und die Familie verstößt den Verstoßenen. Er wankt nachts in das Hotel zurück, in die Toilette auf seinen Stuhl, wo er einschlummert. Hier hätte die Geschichte ihr Ende, wenn der Autor zu glauben vermöchte, daß die Realität Wirklichkeit schon bedeutet und das zufällige Ende hier sich vermessen dürfte, als das Letzte zu gelten. Doch er glaubt es nicht, und fügt darum der Geschichte mit einer Freiheit, die nach unserer Überzeugung (im Gegensatz zu anderen Meinungen) jede Bewunderung verdient, ein *Nachspiel* an, das die verletzte Gerechtigkeit wieder herstellt, ein märchenhaftes Nachspiel, das so unglaublich ist, daß man es eben nur zu glauben vermag. Es beruht auf einen *Zufall*, der freilich mehr an Vorsehung enthält, als die zufälligen Verkettungen der Realität. Dank dieses providentiellen Eingriffs des ironischen Autors wird der letzte Mann durch eine Erbschaft zum ersten erhöht, zu einem Krösus, der in der Scheinwelt des Atlantic- Hotels mit seinem einzigen Gefährten, dem Nachtportier, raffkehaft- herrlich soupiert, den Nachfolger in der Toilette mit irdischen Gütern überhäuft, Trinkgelder unter den Livrierten verteilt, und von ihren Bücklingen geleitet, vierspännig davonrauscht in die Stadt. Eine Dichtung in *Bildern*, wie gesagt, in Bildern, die aus sich die Fabel entlassen, statt von ihr erst bestimmt zu sein. Ihre Abfolge und ihre Gestaltung, das Werk des Regisseurs *W.[ilhelm] Murnau*, gibt das Letzte, das hier zu geben ist, man kann das Geschehen nicht ablösen von ihnen, es wohnt ihnen inne, die textlose optische Entfaltung selber ist zur einzig gemäßen künstlerischen Form geworden. Die unvermittelte Darstellung des Gegensatzes von Hotelvestibül und Mietskaserne redet ihre eigene Sprache, die Architekturen drücken ohne Kommentar das Gemeinte aus, die Ineinanderreihung der Situationen gestaltet mit an dem Sinn; Kunstmittel, über die nur der Film verfügt, erlangen konsumtive Bedeutung. Der Alte liest seine Kündigung: man sieht, wie die Buchstaben verschwimmen, und ihr Flimmern sagt seine Gefühle aus; der Alte trinkt im noch einmal erborgten Glanz des tressenverzierten Rockes bei der Hochzeit einen Rausch sich an: man sieht ihn im Träume vor den Gästen und auf der Straße einen ungemainen Koffer federleicht in die Lüfte schwingen und lächelnd wie ein Akrobat dann sich entfernen. Man sieht die kitschigen Hochzeitsgäste, deren Gesichter an Buben- Photographien gemahnen, und vermißt den Abstand zwischen der unbestreitbaren Realität und der rührend- gauklerhaften Monarchenexistenz des Alten, man sieht und fragt nach nichts anderem, denn das Geschaute birgt ganz den Gehalt. Wenn eines zu erinnern wäre, so dies: daß das Nachspiel noch unwirklicher und verspielter hätte verfaßt sein müssen, um als märchengleiche Vorwegnahme einer anderen Welt zu erscheinen. *Emil Jannings* ist die Mitte der Dichtung, sein Portier eine Gestalt, die unvergeßlich bleibt. Wie er den Bart sich streicht und mit *Grandezza* majestätisch entschreitet, wie er zusammenbricht, als man das Ehrenkleid ihm entreißt, wie er in dem Rock, der ihm nicht mehr gehört, kläglich hinwankt, als sei er in eine fremde Hülle gewandert, wie er, ein Exiliertes, in der Toilette zögernd seine schamhaften Funktion versieht und wie er dann später in seiner hilflosen Erlöstheit den Gefährten bewirtet und die Unwürdigen vertraulich beschenkt- das ist gestaltet ohne Rest, ist Kunst, die verzaubert, weil sie den Augenblick ganz erfüllt und durch ihren Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten auch das Geringste noch einbezieht. Dirigiert von der Regie, halten die anderen Darsteller sich ihm würdig zur Seite. Der Geschäftsführer *Hans Unterkirchers*, um nur einige zu erwähnen, besitzt die seinem Beruf angemessene Schnödigkeit. *Hermann Vallentin* verleiht einem Gaste das übliche unwirsche Air, und *Georg John* ist der stumme, müde, gute Nachtportier, der auch als Hotelgast noch aufspringt, wenn der Geschäftsführer naht.“²⁹³

²⁹³ Kracauer, Siegfried: *Der letzte Mann* In: „Frankfurter Zeitung. (Stadt- Blatt)“ 11.02.1925. zit. n. Mülder- Bach, Inka [Hrsg.]: „Siegfried Kracauer. Kleine Schriften zum Film. Band 6.I. 1921- 1927.“ Frankfurt am Main. 2004. S. 120- 122

7.1.8. FRITZ ROSENFELD

„Das Unsagbare filmisch festhalten wollte F.W. Murnau, der Regisseur des Films DER LETZTE MANN. Karl Mayer hat ihm ein Buch geschrieben, das an Einfachheit kaum mehr übertroffen werden kann und das auch ein lebensnahes, tiefes Problem zu formen versucht. Die Tragödie des ausgedienten und beiseitegeschobenen Proleten wird hier mit erschütternder Wucht gestaltet, die Geschichte eines Hotelportiers, der alt und schwach wurde und dem sein Brotgeber gnadenhalber als Altersposten die Stelle eines Toilettenwärters zuweist. In Worten klingt das dürr, der Film aber bringt eine wunderbar wehmütige Melodie in diesen einfachen Vorgang und malt ihn in all seinen Einzelheiten und Folgen aus. Riesenstark scheint dieser Portier, wie ein Gigant sieht er aus, solange er den goldstrotzenden, mächtigen Mantel trägt. Als er ihn ausziehen muß, kommt ein buckliges, vertrocknetes Männlein zum Vorschein, das sich mühsam auf seinen krummen Beinen aufrechterhält. Nur wenn man diese Verwandlung vom Herkules zum Jammergreis *sieht*, im Laufe einer halben Minute sich vollziehen sieht, dann begreift man, warum der Portier so an der Uniform hängt und sie in der Nacht wieder stiehlt. Sie ist der Inbegriff seiner Würde, sie gibt ihm Selbstbewußtsein; wenn er mit aufgezwirbeltem Schnurrbart in den flimmernden Goldtressen durch den Hof der Zinskaserne, in der er wohnt, schreitet, dann blicken ihm alle Weiber mit verliebten Augen nach, die Männer grüßen ehrfurchtsvoll und die sonst so respektlosen Gassenjungen weichen höflich vor ihm aus. Das Kleid verdeckt seine Gebrechen und leiht ihm Glanz, Ansehen, Einfluß. Und gerade am Hochzeitstag seiner Tochter wird ihm die Uniform genommen, der Posten gekündigt. Was da in ihm vorgeht, als er zum erstenmal im Toilettenraum Dienst macht, das ist nicht zu sagen. Aber im Gesicht Emil Jannings` kann man sie lesen, all die aufstürmenden Regungen und die bohrenden Schmerzgefühle, die sich verdichten zu der furchtbaren Erkenntnis, verbraucht zu sein und zum alten Eisen geworfen zu werden. Und auch die heimliche, die unheimliche Angst vor den schadenfrohen, tratschlüsternden Weibern zu Hause läßt sich nicht beschreiben, sie ist nichts Gedankliches, nichts Grreifbares, aber sie ist da und würgt ihm den Atem ab. In diese stumpfe, zermürbende Furcht mischt sich die Freude darüber, daß die Leute es ja nicht wissen, und über dieser zagen Freude liegt wieder eine Schicht Furcht, daß sie es bald erfahren werden. Noch umspielt ihn die Hoffnung, es sei ja nicht wahr, daß man ihm seine Stelle genommen, er hat sich die alte Herrlichkeit ja noch einmal ausgeborgt, die Hochzeitsgäste feierten ihn, den stolzen, ein wenig eitlen, würdevollen großen und schönen Mann. Die vom Alkohol benebelten Sinne gebären Traumbilder, er sieht sich die schwersten Koffer, die ein halbes Dutzend Menschen nicht heben kann, wie einen Kinderball durch die Luft schwingen und erwacht zu der grauenhaften Gewißheit, von nun ab der letzte Mann im Hotel zu sein, der verachtetste, der den Gästen unterwürfig das Handtuch reichen darf und dafür manchmal ein Trinkgeld empfängt. Der erste Dienst im Toilettenraum löst sich in Einzelheiten auf, deren subtile, gegenständliche Bedeutungslosigkeit sich der Darstellung durch das Wort vollkommen entzieht. Wie sich da Trotz und Scham mengen, Aufbegehrenwollen dumpfer Unterwerfung weicht und all diese widersprechenden Stimmungen schließlich einen Zustand der Geistesabwesenheit, der verzweifelten Gleichgültigkeit hervorbringen, das ist mit wunderbarer Feinheit empfunden und wird von Jannings ganz überwältigend gespielt. Jannings ist eben kein Star, nur ein schlichter Schauspieler, der ergreifend wahr und bezwingend echt eine erlebte Gestalt vor unser Auge stellt. Und nun sitzt er da unten im trüben Lichte des Toilettenraums. Der große Schmerz, verlacht zu werden, ist ihm nicht erspart geblieben. Sie haben gewispelt hinter ihm und getuschelt, sie haben ihm offen ins Gesicht gelacht, laut und roh. Daß die Tochter diese verletzende, tötende Verachtung teilt, ist der Riß in diesem Filmwerk. Der zweite ist wohl durch die Unverständigkeit der Wiener Verleihgesellschaft entstanden. Am Schluß des fünften Aktes sitzt dieser Mann verlassen und vergrämt in seinem engen Käfig, löffelt zu Mittag seine Wassersuppe, während über ihm elegante Damen, die in ihrem Leben keine Hand gerührt haben, bei den Klängen der Musik Austern schlürfen. Sein einziger Freund ist der Nachtwächter, auch so ein letzter Mann, auch so ein Ausgedienter, dem man gnädig einen Altersposten gewährt hat. Damit wäre der Film zu Ende. Nun fügt der Autor ein Nachspiel an, das Sinn hat, wenn der Titel nicht weggeschnitten wird, der es einleitet. Mit wehmütiger Ironie

heißt es dort ungefähr: da kein Mensch auf Erden sich dieses armen, zerbrochenen Mannes annehmen will, so nimmt sich der Autor seiner an und läßt ihn eine Erbschaft machen. Fehlt dieser Titel, dann wird die Erbschaftsgeschichte, die nun folgt kitschig. Mit der Begründung des Autors ist sie eine ganz reizende Idylle, die ein passendes Gegenstück zu der Idylle des geehrten und angesehenen Hotelportiers am Anfang bildet. Dieser Epilog enthält eine prächtige Szene: der ehemalige Toilettenwärter, dem ein gütiger Filmautor das Tor der Welt, vor der er sein langes Arbeitsleben lang stand, öffnete, geht nun als Gast in den Toilettenraum und begegnet dort seinem Nachfolger, dem neuen „letzten Mann“, einem ebenso verbrauchten, getretenen Menschen. Nochmals übernimmt er die Rolle, die er so lange spielen mußte, hält den noblen Herrn das Handtuch hin und veranlaßt sie dann, dem armen Wärter ein Trinkgeld zu geben. Wie er selbst den stumpfen, stier blickenden Alten behandelt, das gehört zu den ergreifendsten Szenen, die im Film jemals zu sehen waren. Unter den Menschen, deren Koffer er früher tragen mußte, sitzt er nun mit seinem Freunde, dem Nachtwächter, umringt von dienstbereiten Kellnern, und selbst der Hoteldirektor, der ihn einst so tief demütigte, macht jetzt seine untertänigste Aufwartung. Aber dieser neue Reiche ist nicht stolz und nicht hoffärtig. Er freut sich wohl ganz kindisch des guten Essens und der guten Zigarren, er kann sich auch noch nicht an die dummen Tischsitten der „großen Welt“ gewöhnen, aber er hat sein mildes Herz behalten. ER verschenkt gern und freudig von seinem Reichtum, und den zerlumpten Bettler, der an der Tür seines vierspännigen Wagens steht, fordert er einfach auf, einzusteigen und mitzufahren. Eine Tragikomödie aus dem Alltagsleben, eine Geschichte, die zu allen Zeiten, an allen Orten geschehen kann, ist dieser Film. Er ist das leidvolle Lied vom Leben des Proleten, den die Gesellschaft schätzt, so lange seine Muskeln straff sind, und den sie fortwirft, wenn sie erschlaffen. Ohne Pathos ist dieser Film schlicht und lebensnah wie sein Thema. Und wahrheitsgetreu ist auch die Schilderung der Umwelt. Die Zinskaserne, die Hausmeisterin, die das Licht auslöscht, die Frauen, die morgens das Bettzeug ins Fenster legen, die Männer, die mit ihren Eßgeschirren zur Arbeit gehen, das ist mit jenem sicheren Blicke gesehen, der das Wesentliche erfaßt, und mit der Technik wiedergegeben, die jedes Bild deutlich zu einem Ausschnitt eines höheren, seiner Größe halber nicht übersehbaren Ganzen werden läßt. Prächtig das Tempo des Anfangs, der Regenszenen vor dem Hotel (die im Atelier aufgenommen wurden!) und das entsprechende des Endes, da der Hotelportier reich und lustig ist. Von kräftiger Realistik die Typen der Tratschweiber, die Ausbreitung des Tratsches ein Meisterstück der Regie. Hier wurde dem Film am empfindlichsten geschadet, indem man ihn mit Titeln versah. Unseres Wissens hatte er ursprünglich nur den einen erwähnten Titel, der gestrichen wurde. All die andern, die er jetzt enthält, sind völlig überflüssig, ja sie vergrößern den Film stellenweise ganz ungeheuer. Wenn wir wissen, was vorgegangen ist, und zwei Frauen tuscheln sehen, so wissen wir ganz genau, worüber sie reden. Ihre Worte anzuführen, heißt der Deutlichkeit des Bildes oder dem Verstand der Zuschauer mißtrauen, jedenfalls aber die Wirkung verzerren, besonders wenn diese Titel schale Namenswitze enthalten wie hier. Der Regisseur hat alle Mühe darauf verwendet, *ohne* Zwischentitel auszukommen, und er hat sein Ziel auch erreicht. Wozu verpatzt man sein Werk durch nachträgliche Einfügungen? Hält die Verleihgesellschaft das Wiener Publikum wirklich für so dumm, daß es den Film ohne Text nicht versteht? Die einzelnen Feinheiten der Regie lassen sich gar nicht alle anführen. Es sei nur auf das Schwingen der großen Pendeltüren hingewiesen, die sich langsamer oder schneller bewegen, wie die Melodie der Szene es gerade erfordert, auf die Lichtreflexe, die Schattenwirkungen und die Spiegelbilder. Hier teilen sich Autor, Regisseur und der Hauptdarsteller redlich in das Verdienst, einen der besten Filme geschaffen zu haben. Emil Janning übertrifft sich diesmal selbst. Kein Filmschauspieler der Welt hat heute den Rollenkreis, den er hat. Danton und Nero, lustige Bauernburchen, feiste Spießer und gerissene Verbrecher, alle spielt er gleich meisterhaft. Hier strömt ein gut Teil Märchenpoesie in sein Spiel, seine unendliche Güte, die sich in der Kinderszene und am Schluß so wunderbar zeigt, scheint aus einem Zauberland herübergeweht.“²⁹⁴

²⁹⁴ Rosenfeld, Fritz: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Arbeiter- Zeitung.“ 26.02.1925. zit. n. Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 296- 297

7.1.9. ANONYME KRITIK

„Der letzte Mann (Der Hotelportier).

Psychologische Studie mit *Emil Jannings, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Hans Unterkirchner, Maly Delschaft*. Manuskript: *Carl Mayer*. Regie: *F. W. Murnau*.-

Der Portier eines großen Hotels wird am Hochzeitstage seiner Tochter infolge seines vorgerückten Alters zu Hilfsdiensten in den Toilettenraum versetzt. Er sucht dies anfänglich seiner Familie und den Nachbarn zu verheimlichen, wird aber, nachdem sie die Wahrheit erfahren, von ihnen gemieden. Er verliert sein Heim und endet an der Stelle seiner Schmach. Ein Epilog zeigt ihn als glücklichen Gewinner und reichen Mann.

Die *Aktivpost* dieses Bildes stellt unbedingt die virtuose, bis ins kleinste Detail durchdachte *Regieführung* dar, welche infolge der anschaulichen Gestaltung des Stoffes auf Untertitel vollständig verzichten konnte. Das Sujet hingegen hat Mängel. Einerseits den ganz unmotivierten Stimmungswandel der Umgebung des Portiers nach seiner sicherlich nicht entehrenden Versetzung, andererseits den etwas schwer verständlichen Epilog, zu dem keine gemeinverständliche Überleitung vorhanden. Hinsichtlich der *Darstellung* bietet Emil Jannings eine Spitzenleistung. Er stellt ohne die geringste Theatralik einen leidenden schlichten Menschen von seltener Natürlichkeit auf die Szene.

Aufmachung und *Photos* sind saubere Arbeit. Alles in Allem ein beachtenswertes Werk, das aber ein reifes, kunstsinniges Publikum voraussetzt.“²⁹⁵

7.1.10. EIN ANONYMER DREHBERICHT

„Grossstadtbetrieb in Neubabelsberg. Ein Wundervoller Abend. Noch strahlt der Himmel in tiefen Blau, im Abglanz der Herrlichkeit, mit der ihn noch vor einer Weile die Sonne überflutet hat. Vor seinen Bauten auf dem Ufa- Filmgelände in Neubabelsberg steht F. W. Murnau, der Regisseur des neuen Union- Ufa- Films DER LETZTE MANN, und schaut gen Himmel. Will denn das gar nicht dunkel werden? Inzwischen wird es in Neubabelsberg lebendig. Die Komparserie trifft ein, zieht sich um, schminkt sich an und erscheint mit dem üblichen Gelärme und Getue auf dem Kampfplatz. Die Hilfsregisseure sausen hin und her; Fotografen und Architekten geben den Bühnenarbeitern die letzten Weisungen. Jetzt kommt die ideale Komparserie. Hunderte von Menschen, Männlein und Weiblein. Die geduldigsten der Welt. Mit denen man stundenlang proben kann, ohne daß sie müde werden oder gar murren. Leute, die für ihre ausdauernden Dienste noch nicht einmal bezahlt bekommen. Einige von ihnen haben es gut. Die sitzen in der Hotelhalle in Clubsesseln oder im Auto; sie brauchen doch wenigstens nicht auf der Straße im Regen herumzulaufen. Über die meisten aber rauscht er dahin, der gewaltige Sprühregen, erzeugt von der tüchtigen Betriebsfeuerwehr der Ufa. Etwas steif sind sie ja, die Geduldskomparsen. Aber was tut`s. sie halten sich ja weit vom Schuß. Sitzen in den Ecken oder huschen in den Tiefen der Straße vor den Schaufenstern auf und ab. Ich habe zwei davon engagiert. Für meinen Sohn Filius. Zwei schöne. Ein Männchen und ein Weibchen nebst dazugehörigem Auto und Clubsessel. Die ganze Bescherung habe ich unterm Arm nach Hause getragen. Gewicht etwa vier Pfund. Auto und Clubsessel sind Liliput- Modelle. Männlein und Weiblein sind aus Sperrholz geschnitten. Ebenfalls Liliput. Der Aufbau des Hotels und der Straße mit seiner perspektivischen Wirkung machte die Benutzung von Modell- Autos und – Menschen neben wirklichen Autos und Menschen notwendig. Inmitten des Neubabelsberger Geländes steht ein mächtiger, moderner Bau. Das Hotel, vor dem Emil Jannings als greiser Hotelportier in goldstrotzender Uniform seinen Dienst versieht. Ein richtiggehendes Hotel mit

²⁹⁵ Anonym: *Der letzte Mann (Der Hotelportier)*. In: „Paimann`s Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik (Nr. 464, 10. Jahrgang).“ 27.02.1925. Die Kritik kann auch im Internet eingesehen werden: www.kinogeschichte.at/der_letzte_mann.htm#paimann (26.08.2013)

Drehtür, Bureau, Schlüsselbrett, Postschalter und so weiter. Vor einigen Wochen sah ich das Interieur in den Ufa- Ateliers zu Tempelhof. In vielfacher Vergrößerung und umgekehrter Perspektive. In Babelsberg ist es kleiner und verjüngt sich im Hintergrund in solchem Maßstabe, daß vor dem Fahrstuhl bereits ein zwei Fuß hohes Modell steht, während vor der Drehtür wirkliche Menschen auf und ab laufen. Gegenüber vom Hotel die moderne Verkehrsstraße mit einem ausgerechneten Wolkenkratzer. Sogar einem sehr gut ausgerechneten. Steht man vor der Tür des Hotels, so hat man einen fabelhaften Anblick. Tief, tief zieht sich die Straße hin, verliert sich ins Unendliche. Der Wolkenkratzer reckt sich trutzig gen Himmel. In endloser Länge. Aus den vielen Fenstern strahl das Licht. Autos mit grellen Scheinwerfern huschen hin und her. Alles dies von den Architekten Herlth und Röhrig auf perspektivische Wirkung gebaut Die Straßenkulisse ist an der Front acht Meter hoch und verjüngt sich nach hinten auf vier Meter. Der Wolkenkratzer, dessen normale Höhe 120 Meter betragen würde, mißt knapp zwölf Meter. Also so ziemlich das Verhältnis 1:10, welches überhaupt bei dieser Dekoration durchgeführt erscheint. Bei Bauten, bei Autos, bei Menschen. Endlich ist es dunkel geworden. Die Lichtwagen rattern und knattern. Die Scheinwerfer sprühen ihr blau- weißes Licht auf den Asphalt der Straße. Die Feuerwehr steht mit neuen, selbst erdachten und ausgeführten Regenspritzen auf hohen Leitern. Murnau und sein Operateur Freund stehen unter einem Regendach. Vor dem Hotel Emil Jannings in Uniform und flatterndem Regenmantel. Im Gespräch mit dem als Gast erschienenen deutschen Schwergewichtsmeister Samson- Körner. Die Komparserie ist verteilt und hat ihre Gruppenführer. Achtung, Aufnahme! Los! Ein ungeheures Gewoge. Autobusse, geliehen von der Aboag und auffrisiert in Babelsberg, fahren vorbei. Autos über Autos rollen heran. Große 60pferdige Wagen vorn auf der Straßenfront. Dann kleinere, dann Kleinautos, dann die Atrappen [sic!]. Vor dem Hotel flutet die Menschenmenge auf und ab. Im Hintergrunde ziehen Bühnenarbeiter die hölzerne Komparserie an Strippen über die Szene. Über das Ganze ergießt sich ein wahrer Wolkenbruch. Es gießt mit „Mollen“. Da bleibt kein Faden am Anzug, am Kleid trocken. Was helfen die Regenschirme! Derartig gründlich läßt es die Betriebsfeuerwehr regnen, daß das Wasser vom Asphalt wieder in die Höhe schlägt und spritzt. Die armen Dämchen in Seidenstrümpfchen und dünnen Toiletten können einem leid tun. Sie nehmen im Laufen ein Sitzbad. Rosig ist die Stimmung unter der Komparserie nicht gerade. Man kann`s verstehen bei dem Hundewetter. Eine Weile sieht Murnau das Gewoge mit prüfendem Blick an. Jetzt ein Zeichen, und Jannings tritt in Funktion. Mit einem mächtigen Regendach bewaffnet schreitet er majestätisch durch den sprühenden Regen auf ein vorgefahrenes Auto zu. Öffnet den Schlag und geleitet die Aussteigenden sicher über den Bürgersteig ins Hotel hinein. Dann kommt er zurück, um einen Koffer vom Dach des Autos zu holen. Schon hat er ihn in Händen. Ein Schrei, der alte Mann sinkt in sich zusammen. Zu schwer war die Last. Man trägt ihn vom Platze. Die Tragödie dieses König Lear, dieses Königs der Hintertreppenatmosphäre hat begonnen. Eine ungeheuer wirksame Szene, diese Hotelszene. Man hat in letzter Zeit im Film viele Straßen gesehen. Gute und weniger gute. Die Straße in dem Film DER LETZTE MANN wird zweifelsohne alles bisher Gesehene übertreffen und zwar wegen ihres unerhört kühnen perspektivischen Aufbaus, wegen der bewunderungswürdigen Ausleuchtung und des vorbildlichen Tempos und des wogenden Lebens, das an dem regenumspülten Hotel vorbeibrandet. Nicht nur in darstellerischer, sondern auch in technischer Hinsicht wird DER LETZTE MANN das letzte Wort sprechen.“²⁹⁶

²⁹⁶ Anonym: Drehbericht zu *Der letzte Mann*. In: „Film- Kurier (Nr. 217).“ 13.09.1924. zit. n. Jacobsen, Wolfgang [Hrsg.]: „Babelsberg. Das Filmstudio.“ Berlin. 1994. S. 85- 86

7.2. KRITIK ZU *HINTERTREPPE*

7.2.1. HANS SIEMSEN

„Die lehrreiche Hintertreppe.

Vorzüglich der erste Teil, der mit den einfachsten Linien das Leben eines Dienstmädchens eindrucksvoll nachzeichnet. Der zweite Teil, in dem die dramatische Verwicklung nicht ohne Zufälle auskommt, ist schon bedeutend schwächer. Und der Schluß ist ganz schlecht. Er ist schlecht, weil er einer alltäglichen Geschichte mit Gewalt einen nicht alltäglichen, einen Sensationsschluß gibt. Solche Dinge werden in Arbeiterkreisen viel nüchterner erledigt. „Du kannst Dir die Sache noch überlejen, Henny. Entweder De jehst mit ihm, oder De jehst mit mir. Und wenn De mit mir jehst, dann sag ick ihm Bescheid.“ Und er ist doppelt schlecht, dieser Schluß, weil nach dem ersten und zweiten Teil die Charaktere des Dienstmädchens wie des Briefträgers diesen plötzlichen Mord und Selbstmord unwahrscheinlich und sinnlos erscheinen lassen. Der Briefträger wird nicht nur als schüchtern und unschön, sondern auch als ungemein mitleidig, gütig und zartfühlend geschildert. Kein Mensch kann glauben, daß er plötzlich seinen Nebenbuhler mit der Axt totschiägt. Sie aber ist, Gott sei Dank, so natürlich, heiter und resolut, daß sie, als ihr Schatz vier Wochen ausbleibt, nachdem der erste große Schmerz vorüber, sich nach Ersatz umsieht und den Briefträger nimmt, nicht, weil sie ihn liebt, sondern weil sie sich sagt: Das ist ein guter Mensch! Und eine so resolute Person weiß dann, als der richtige Schatz zurückkommt, sich vor Verzweiflung nicht zu helfen? Die weiß zwei Männer nicht zu beruhigen? Die stürzt sich aus der Dachluke?

Regie und Darstellung sind diesem zwiespältigen Manuskript in seltener Weise congenial. Sie verwirklichen bewundernswert verständnisvoll alle Absichten des Autors. Alle. Sie machen nämlich nicht nur die Vorzüge, sondern auch die Schwächen und Fehler seines Manuskripts mit ungewöhnlicher Präzision deutlich. Als es im ersten Teil gilt, die Arbeit eines Dienstmädchens, die endlose Kette täglich gleicher Verrichtungen darzustellen, gibt Jeßner eine Reihe gleichmäßig bewegter Szenen, deren Besonderheit ist, daß nichts Besonderes darin passiert. Es sind lauter Ausschnitte, räumlich und zeitlich; man sieht kaum jemals ein ganzes Zimmer, immer nur die Ecke, wo Henny gerade arbeitet: sie macht die Betten, sie putzt die Stiefel, sie räumt den Tisch ab, sie spült die Gläser. Ein ewiges Einerlei. Also wiederholen sich einzelne Szenen zwei-, dreimal: immer wieder geht die Klingel, immer wieder steht sie am Spülschrank. Und Henny Porten treibt das mit einer Selbstverständlichkeit, als sei sie nie eine Filmdiva, sondern ihr Leben lang Dienstmädchen gewesen. Einen Menschen bei seiner Arbeit zu zeigen, durch seine Arbeit lebendig werden zu lassen, ist sehr schwer. Mayer, Jeßner und Henny Porten haben es mit Hilfe des Films geleistet.

Aber dann kommt der zweite Teil. Und seine Unwahrscheinlichkeiten und Schwächen werden von der Regie genauso sorgfältig herausgebracht wie die Vorzüge des ersten. Der Briefträger ist schon nach dem Manuskript eine inmitten harmlosen Alltags ziemlich seltsame Figur. Kortner unterstreicht die Seltsamkeit doppelt und dreifach. Aber dadurch wird sein seltsames Benehmen am Schluß leider keineswegs überzeugender. Und Jeßner wiederholt wie im ersten Teil die typischen, so hier die unwahrscheinlichen Szenen zwei-, dreimal. Sodaß man merken muß: Nein, so benimmt sich kein Mensch und schon gar nicht ein Arbeiter!

Der Schluß aber... Der unmögliche Selbstmord des Dienstmädchens wird folgendermaßen dargestellt. Henny Porten, bis dahin in allen Situationen ein dralles Kind aus dem Volke, legt plötzlich die Hände an die Hosennaht, reckt die Nase in die Höhe und steigt feierlich mit dem Priesterinnenschritt einer Somnambulen, die einen zu langen Rock anhat, die Treppe hinauf, steif, als ob sie eine Gardinenstange verschluckt hätte. Alles unter den Klängen eines zu diesem Zweck von der Heilsarmee gepumpten Harmoniums.

Nun hätte ja dieser Schluß und auch die Unwahrscheinlichkeit des ganzen zweiten Teils hätten sich vermeiden lassen, indem man dem Konflikt, wie es den Anschauungen solcher Leute aus dem Volke entspräche, eine heitere, eine wehmütig - heitere Wendung gab. Wäre dann dieser Film ein Musterfilm geworden? Keineswegs! Denn er bleibt, was er ist: kein Film, sondern

gefilmtes Theater. In einer Art, und man muß es zugeben: in einer Vollendung, wie mans bisher noch nicht gesehen hat. Aber dem eigentlichen Wesen des Films ganz fremd.

Carl Mayer ist auch der Autor des DOKTOR CALIGARI und der SCHERBEN. Er geht also einen durchaus eignen Weg und mit bemerkenswerter Konsequenz. Er will, was die Reklame das „Film- Kammerspiel“ nennt. Verinnerlichung des Films. Seelendrama. Psychomimik. Möglichst wenig äußere Handlung. Möglichst wenig Personen (in den SCHERBEN waren noch vier, in der HINTERTREPPE sind drei). Möglichst geringer Szenenwechsel. Selten sieht man eine Landschaft. Nie ein Tier.

Und in Jeßner hat Mayer nun zum ersten Mal einen Regisseur gefunden, der ihn ganz versteht und seine Absichten ganz verwirklicht. Er ist mit Menschen wie mit der Szenerie äußerst sparsam. Man sieht von der Herrschaft des Dienstmädchens nur die zerwühlten Betten, die reinigungsbedürftigen Schuhe, den unaufgeräumten Toilettentisch; von einer in der Familie gefeierten Hochzeit nur ein paar tanzende Schatten hinter einer Glastür, Bowlengläser, die in der Küche gefüllt werden. Man sieht den Hof des Hauses (die einzige nicht im Atelier aufgenommene Szene) nur im ungewissen Licht des Abends oder der Nacht. Und das ganze Drama spielt sich in fünf oder sechs verschiedenen Szenerien ab. Diese Beschränkung aller Mittel ist mit Energie durchgeführt und auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht. Jedemoch- fragt man sich-: weshalb diese Beschränkung? Antwort: Weil das Theater sie heute fordert. Weshalb in aller Welt sollen wir aus der Not des Theaters eine Tugend für den Film machen?²⁹⁷

²⁹⁷ Siemsen, Hans: *Die lehrreiche Hintertreppe*. In: „Die Weltbühne.“ 19.01.1922. zit. n. : Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.] „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 284

7.3. FILMOGRAPHIE F.W. MURNAUS

Für die Filmographie F.W. Murnaus wurden folgende Werke verwendet:

-Gehler, Fred; Kasten, Ullrich [Hg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. 1888- 1931.“ Berlin. 1990.

-Jacobsen, Wolfgang: Daten. Filmografie. In: Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfgang [Hg.]: „Reihe Film 43. Friedrich Wilhelm Murnau.“

-Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des deutschen Films.“ Berlin. 2003.

7.3.1.MURNAUS ERHALTEN GEBLIEBENE FILME

DER GANG IN DIE NACHT

D 1920/21; Goron- Films, Berlin

Drehbuch: Carl Mayer (frei nach dem dänischen Filmszenarium *Sejren* von Harriet Bloch); Kamera: Max Lutze; Bauten: Heinrich Richter

SCHLOSS VOGELÖD. DIE ENTHÜLLUNG EINES GEHEIMNISSES

D 1921; Uco- Film (GmbH) der Decla- Bioscop AG, Berlin

Drehbuch: Carl Mayer (nach dem gleichnamigen Roman von Rudolf Stratz in der „Berliner Illustrierten Zeitung“); Kamera: Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer; Bauten: Hermann Warm

NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

D 1921/22; Prana- Film GmbH, Berlin

Drehbuch: Henrik Galeen (nach Bram Stokers *Dracula*); Kamera: Fritz Arno Wagner; Bauten: Albin Grau

DER BRENNENDE ACKER

D 1921/22; Goron- Films für Deulig- Film GmbH, Berlin

Drehbuch: Thea von Harbou, Willy Haas, Arthur Rosen; Kamera: Fritz Arno Wagner (1. Hälfte), Karl Freund (2. Hälfte); Bauten: Rochus Gliese

PHANTOM

D 1922; Uco- Film (GmbH) der Decla- Bioscop AG, Berlin

Drehbuch: Thea von Harbou (nach einem Roman von Gerhart Hauptmann in der „Berliner Illustrierten Zeitung.“); Kamera: Axel Graatkjaer, Theophan Ouchakoff;

Bauten: Hermann Warm, Erich Czerwonski

DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS

D 1923/24; Ufa, Berlin

Drehbuch: Thea von Harbou (nach dem Roman *Storhertigens finanser* von Frank Heller); Kamera: Karl Freund, Franz Planer; Bauten: Rochus Gliese, Erich Czerwonski

DER LETZTE MANN

D 1924; Union- Film der Ufa, Berlin

Drehbuch: Carl Mayer; Kamera: Karl Freund; Bauten: Robert Herlth, Walter Röhrig

TARTÜFF (auch *HERR TARTÜFF*)

D 1925; Ufa, Berlin

Drehbuch: Carl Mayer (nach der Komödie *Le Tartuffe ou l'imposteur* von Molière); Kamera: Karl Freund; Bauten: Robert Herlth, Walter Röhrig

FAUST- EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE

D 1925/26; Ufa, Berlin

Drehbuch: Hans Kyser (nach Motiven von J. W. Goethe, Christopher Marlowe und der Faust- Sage sowie dem Manuskript *Das verlorene Paradies* von Ludwig Berger);

Kamera: Carl Hoffmann; Bauten: Robert Herlth, Walter Röhrig

SUNRISE- A SONG OF TWO HUMANS (deutscher Titel *SONNENAUFGANG- LIED VON ZWEI MENSCHEN*)

USA 1926/27; Fox- Film- Corporation, Los Angeles

Drehbuch: Carl Mayer (nach der Erzählung von *Die Reise nach Tilsit von Hermann Sudermann*); Kamera: Charles Rosher, Karl Struss; Bauten: Rochus Gliese, Edgar G.

Ulmer, Alfred Metscher

CITY GIRL (deutscher Titel *UNSER TÄGLICH BROT* oder *DIE FRAU AUS CHICAGO*)

USA 1929/30; Fox- Film- Corporation, Los Angeles

Drehbuch: Berthold Viertel, Marion Orth (nach dem Bühnenstück von Elliott Lester *The Mud Turtle*); Kamera: Ernest Palmer; Bauten: Harry Oliver, Edgar G. Ulmer

TABU

USA 1930/31; Murnau- Flaherty- Production für Paramount Publix Corporation, Los Angeles

Drehbuch: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty; Kamera: Floyd Crosby, Robert J. Flaherty

7.3.2. MURNAUS VERSCHOLLENE FILME

DER KNABE IN BLAU (alternativer Titel *DER TODESSMARAGD*)

D 1919; Ernst Hofmann- Film- Gesellschaft, Berlin

Drehbuch: E. H. Schönholtz [oder Hedda Hofmann unter dem Namen Edda Ottershausen]; Kamera: Carl Hoffmann; Bauten: Willi A. Herrmann

SATANAS

D 1919/20; Viktoria- Film- Co. GmbH, Berlin

Buch: Robert Wiene; Kamera: Karl Freund; Bauten: Ernst Stern

SEHNSUCHT

D 1919/20; Lipow- Film, Berlin [oder Mosch- Film, Richard Mosch& Co, Berlin]

Drehbuch: Carl Heinz Jarosy (nach Jarosys Manuskript *Der nie geküsste Mund*);

Kamera: Carl Hoffmann; Bauten: Robert Neppach

DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN

D 1920; Helios- Film, Berlin

Drehbuch: Carl Mayer (Originaltitel des Manuskripts: *Der grüne Kuss*); Kamera: Karl Freund; Bauten: Robert Neppach

DER JANUSKOPF

D 1920; Lipow- Film, Berlin [oder Goron- Films, Berlin]

Drehbuch: Hans Janowitz (nach Robert Louis Stevensons *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*); Kamera: Karl Freund; Bauten: Heinrich Richter

ABEND- NACHT- MORGEN

D 1920; Helios- Film, Erwin Rosner, Berlin [oder Decla- Bioscop AG, Berlin]

Drehbuch: Rudolf Schneider- Scheide; Kamera: Eugen Hamm; Bauten: Robert Neppach

MARIZZA, GENANNT DIE SCHMUGGLERMADONNA

D 1920/21; Helios- Film, Erwin Rosner, Berlin

Drehbuch: Hans Janowitz (nach dem Manuskript *Grüne Augen* von Wolfgang Geiger); Kamera: Karl Freund; Bauten: Heinrich Richter

DIE AUSTREIBUNG

D 1923; Decla- Bioscop AG, Berlin

Drehbuch: Thea von Harbou (nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Hauptmann); Kamera: Karl Freund; Bauten: Rochus Gliese, Erich Czerwonski

KOMÖDIE DES HERZENS

D 1924; Ufa, Berlin

Drehbuch: Peter Murglie („i.s. F. W. Murnau und Rochus Gliese nach der Novelle *Maskenball des Herzens* von Sophie Hoehstetter“)²⁹⁸; Kamera: Theodor Sparkuhl; Bauten: Robert Herlth, Walter Röhrig

FOUR DEVILS (deutscher Titel *VIER TEUFEL*)

USA 1928; Fox- Film- Corporation, Los Angeles

Drehbuch: Carl Mayer (nach der Novelle *De fire djaevle* von Herman Bang); Kamera: Ernest Palmer, L. W. O`Connell, Paul Ivano; Bauten: Robert Herlth, Walter Röhrig, Edgar G. Ulmer

²⁹⁸ vgl. Jacobsen, Wolfgang: *Daten. Filmografie*. In: Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfgang [Hg.]: „Reihe Film 43. Friedrich Wilhelm Murnau.“ S. 225

7.4. FILMOGRAPHIE CARL MAYERS

Für die Filmographie Mayers wurde folgendes Werk verwendet:

-Omasta, Michael; Mayr Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer Scenar[t]ist. Ein Script von ihm war schon ein Film.“ Graz. 2003.

7.4.1. FILME NACH DREHBÜCHERN MAYERS

DAS CABINET DES DR. CALIGARI

D 1919/20; Decla- Film- Gesellschaft, Berlin

Regie: Robert Wiene; Drehbuch: Carl Mayer, Hans Janowitz

JOHANNES GOTH

D 1920; Decla- Film- Gesellschaft, Berlin

Regie: Karl Gerhardt; Drehbuch: Carl Mayer

DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN

D 1920; Helios- Film, Berlin

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer (Originaltitel des Manuskripts: *Der grüne Kuss*)

GENUINE. DIE TRAGÖDIE EINES SELTSAMEN HAUSES

D 1920; Decla- Bioscop AG, Berlin

Regie: Robert Wiene; Drehbuch: Carl Mayer

DER DUMMKOPF

D 1920/21; Rex- Film, Berlin

Regie: Lupu Pick; Drehbuch: Carl Mayer (frei nach dem gleichnamigen Lustspiel von Ludwig Fulda)

DER GANG IN DIE NACHT

D 1920/21; Goron- Films, Berlin

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer (frei nach dem dänischen Filmszenarium *Sejren* von Harriet Bloch)

TORGUS. TRAGÖDIE

D 1920/21; Centaur- Film GmbH, Berlin

Regie: Hanns Kobe; Drehbuch: Carl Mayer (nach einem Motiv einer ungenannten isländischen Novelle)

SCHLOSS VOGELÖD. DIE ENTHÜLLUNG EINES GEHEIMNISSES

D 1921; Uco- Film GmbH der Decla- Bioscop AG, Berlin

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer (nach dem gleichnamigen Roman von Rudolf Stratz in der „Berliner Illustrierten Zeitung“)

SCHERBEN. EIN DEUTSCHES FILMKAMMERSPIEL. DRAMA IN 5 TAGEN

D 1921; Rex- Film, Berlin

Regie: Lupu Pick; Drehbuch: Carl Mayer, Lupu Pick

GRAUSIGE NÄCHTE. EIN FILM

D 1921; Rex- Film GmbH, Berlin

Regie: Lupu Pick; Drehbuch: Carl Mayer

HINTERTREPPE. EIN FILM- KAMMERSPIEL

D 1921; Henny Porten- Film GmbH für Gloria- Film GmbH, Berlin

Regie: Leopold Jessner; Drehbuch: Carl Mayer (frei nach dem einaktigen Drama *Juana* von Georg Kaiser)

VANINA. EINE BALLADE

D 1922; Projektions- AG Union, Berlin

Regie: Arthur von Gerlach; Drehbuch: Carl Mayer (nach Motiven der Novelle *Vanina Vanina* von Stendhal)

ERDGEIST

D 1922/23; Leopold Jessner- Film GmbH für Richard Oswald- Film AG, Berlin

Regie: Leopold Jessner; Drehbuch: Carl Mayer (nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Frank Wedekind)

DER PUPPENMACHER VON KIANG- NING. EINE CHINESISCHE BEGEBENHEIT

D 1923; Lionardo- Film GmbH, Berlin

Regie: Robert Wiene; Drehbuch: Carl Mayer

SYLVESTER. EIN LICHTSPIEL

D 1923; Rex- Film, Berlin

Regie: Lupu Pick; Drehbuch: Carl Mayer

DER LETZTE MANN

D 1924; Union- Film der Ufa, Berlin

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer

TARTÜFF (auch HERR TARTÜFF)

D 1925; Ufa, Berlin

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer (nach der Komödie *Le Tartuffe ou L'impositeur* von Molière)

SUNRISE- A SONG OF TWO HUMANS (deutscher Titel SONNENAUFGANG- LIED VON ZWEI MENSCHEN)

USA 1926/27; Fox Film Corporation, Los Angeles

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer (nach der Erzählung *Die Reise nach Tilsit* von Hermann Sudermann)

FOUR DEVILS (deutscher Titel VIER TEUFEL)

USA 1928; Fox Film Corporation, Los Angeles

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Carl Mayer (nach der Novelle *De fire djavele* von Herman Bang); Drehbuch- Bearbeitung: Berthold Viertel, Marion Orth

7.4.2. FILME UNTER DER MITARBEIT MAYERS

BERLIN. SINFONIE DER GROSSSTADT

D 1927; Fox- Europa- Film, Berlin

Regie: Walter Ruttmann; Drehbuch: Walter Ruttmann, Karl Freund (nach einer Idee von Carl Mayer)

FRÄULEIN ELSE

D 1929; Poetic Film GmbH, Berlin

Regie: Paul Czinner; Drehbuch: Paul Czinner (nach der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler); Dramaturgische Mitarbeit: Carl Mayer

DIE LETZTE KOMPAGNIE

D 1929/30; Ufa, Berlin

Regie: Kurt Bernhardt; Drehbuch: Ludwig von Wohl, Heinz Goldberg (nach dem Manuskript *Die letzte Kompagnie, die Geschichte der 13 Helden von Jena* von Hans Wilhelm und Hermann Kosterlitz); Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC

D 1930; Aafa- Film AG, Berlin

Regie: Arnold Fanck, Drehbuch: Arnold Fanck; Dramaturgische Mitarbeit: Carl Mayer

DER MANN, DER DEN MORD BEGING

D 1930/31; Terra- Film, Berlin

Regie: Kurt Bernhardt; Drehbuch: Heinz Goldberg, Hermann Kosterlitz, Harry Kahn (nach dem Roman *L'homme qui assassina* von Claude Farrère und dem gleichnamigen Bühnenstück von Pierre Frondaie); Dramaturgische Leitung: Carl Mayer

ARIANE

D 1930/31; Nero- Film AG für Vereinigte Star- Film GmbH, Berlin

Regie: Paul Czinner; Drehbuch: Paul Czinner (nach dem Roman *Ariane, jeune fille russe* von Claude Anet); Dramaturgie: Carl Mayer

EMIL UND DIE DETEKTIVE

D 1931; Ufa, Berlin

Regie: Gerhard Lamprecht; Drehbuch: Billie Wilder, Paul Frank (nach dem gleichnamigen Roman von Erich Kästner und dem Entwurf von Erich Kästner und Emmerich Pressburger); Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

DAS BLAUE LICHT. EINE BERGLEGENDE AUS DEN DOLOMITEN

D 1931/32; Leni Riefenstahl Studio Film GmbH und H. R. Sokal- Film GmbH

Regie: Leni Riefenstahl; Drehbuch: Leni Riefenstahl, Béla Balázs (nach einer Idee von Leni Riefenstahl); Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

DER TRÄUMENDE MUND

F/ D 1932; Matador- Film GmbH, Berlin

Regie: Paul Czinner; Drehbuch: Paul Czinner (frei nach dem Bühnenstück *Mélo* von Henri Bernstein); Dramaturgie: Carl Mayer

PYGMALION

GB 1938; Gabriel Pascal Productions

Regie: Anthony Asquith, Leslie Howard; Drehbuch: W. P. Lipscomb, Cecil Lewis, Ian Dalrymple (nach dem gleichnamigen Stück von George Bernhard Shaw); Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

THE FOURTH ESTATE. A FILM OF A BRITISH NEWSPAPER

GB 1939/40; Realist Film Unit für Times Publishing Company- A Film Centre Film

Regie: Paul Rotha; Drehbuch: Paul Rotha; Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

MAJOR BARBARA

GB 1940/41; Gabriel Pascal Productions für Rank, London

Regie: Gabriel Pascal; Drehbuch: Anatole de Grunwald, George Bernard Shaw (nach einer gleichnamigen Komödie Bernard Shaws); Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

WORLD OF PLENTY

GB 1942/43; Paul Rotha Productions Ltd., London für Ministry of Information

Regie Paul Rotha; Drehbuch: Eric Knight, Paul Rotha; Dramaturgische Beratung: Carl Mayer

7.4.3. CO- DREHBUCHARBEITEN MAYERS

AS YOU LIKE

GB 1936; Inter- Allied Film Producers, London

Regie: Paul Czinner; Drehbuch: J. M. Barrie, Robert J. Cullen, Carl Mayer (nach dem gleichnamigen Schauspiel von William Shakespeare)

DREAMING LIPS

GB 1936/37; Trafalgar Films, London

Regie: Paul Czinner; Drehbuch: Carl Mayer, Margret Kennedy, Lady Cynthia Asquith (nach Motiven des Bühnenstücks *Mélo* von Henri Bernstein)

7.5. ZUSAMMENFASSUNG

Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Der letzte Mann* aus dem Jahr 1924 gilt als bekanntester und zugleich erfolgreichster Vertreter des deutschen Kammerspielfilms, einem Stummfilmgenre, das seine Blütezeit in den Jahren von 1921 bis 1925 erlebte und sich u.a. durch einen gehobenen künstlerischen Anspruch und die inhaltliche Nähe zum Kammerspiel am Theater auszeichnete. Die wenigen erhalten gebliebenen Filme dieser Art, entstammen alle der Feder des österreichischen Drehbuchautors Carl Mayer und werden von Filmhistorikern- und Journalisten als „Kanon“ dieses Genres angeführt: *Scherben. Ein deutsches Filmkammerspiel. Drama in 5 Tagen* (R: Lupu Pick, 1921), *Hintertreppe. Ein Film- Kammerspiel* (R: Leopold Jessner und Paul Leni, 1921) sowie *Sylvester. Ein Lichtspiel* (R: Lupu Pick, 1923; alternativer Titel *Die Tragödie einer Nacht*) und schließlich Murnaus *Der letzte Mann*, der die große Aufmerksamkeit, die diesem Film zu Teil wurde, u.a. Elementen wie der neuartigen „entfesselten Kamera“, den überzeugend real wirkenden Studiobauten und nicht zuletzt dem Hauptdarsteller Emil Jannings verdankte, der bereits Anfang der 20er Jahren der Weimarer Republik als höchstdotierter Filmschauspieler Deutschlands galt.

Genrespezifisch stellte das Interesse an *Der letzte Mann* eine Ausnahme dar. Früheren Kammerspielfilmen wurde zu damaliger Zeit kein vergleichbares Interesse entgegengebracht. Trotz der einfach gestrickten Fabel, eines zum Toilettenwart degradierten Titelhelden und vor allem des Fehlens von Zwischentiteln gelang es Murnau, dem Drehbuchautor Carl Mayer und dem Produzenten Erich Pommer mit *Der*

letzte Mann einen von der internationalen Fachpresse umjubelten Erfolg für die Universum-Film AG (kurz Ufa) zu erzielen.

Anfänglich schien es sich bei den ersten deutschen Kammerspielfilmen um Versuche, oder Experimente zu handeln, das in jenen Jahren zum Teil noch mit dem Ruf als „triviale Unterhaltung“ oder „Jahrmarktsattraktion“ behafteten Medium Film künstlerisch aufzuwerten. Um ein anspruchsvolleres Publikum anzusprechen, ließen sich die Filmemacher dieses Genres u.a. von Max Reinhardts Anfang des 20. Jahrhunderts in Berlin etablierten „Kammerspielen“ und den dort dargebotenen Stücken Strindbergs oder Ibsens inspirieren.

Die Eigenschaften des Kammerspiels, die die Charakteristik des filmischen Pendants beeinflussten, könnte man wie folgt zusammenfassen: Eine verfeinerte Art der Darstellung, die Nähe und Intimität zwischen Spiel und Rezipient (im Film zeigt sich dies, durch die beim Kammerspielfilm bevorzugte Einstellung der Nahaufnahme), eine vereinfachte, aber „handlungsunterstützende“ Ausstattung, sowie Inhalte und Schwerpunkte, die sich auf das „Innenleben“, die Psychologie der Figuren konzentrieren. Ausgehend von den eben erläuterten Vorgaben, entwickelte vor allem der Drehbuchautor Mayer in Zusammenarbeit mit den Regisseuren Pick, Jessner und Murnau einen eigenen „Code“ zur filmischen Umsetzung dieses Genres. Die wichtigsten Kriterien könnte man folgendermaßen zusammenfassen: Einheit von Zeit und Ort (möglichst wenig Zeitsprünge und Ortswechsel), die Figuren tragen keine Eigennamen (sind gewissermaßen „charakterlos“ und stehen exemplarisch für die „inneren Triebe“, die sie zu ihren Taten verleiten), die Handlung spielt zumeist im Milieu der Klein und Mittelbürger und endet zumeist tragisch, die Art der Darstellung wirkte natürlicher als in anderen künstlerisch ambitionierten (teils dem Expressionismus verpflichteten) Filmen dieser Zeit, die Dingwelt und das Dekor sind Teil der Handlung bzw. unterstützen diese, es werden wenig bis keine Zwischentitel eingebaut (dafür Einbinden von „handlungstreibender Schrift“ wie z.B. durch Einblenden von Briefen o.ä.).

Obwohl sich Murnaus *Der letzte Mann* in gewissen Punkten von diesen Vorgaben löst, wird er dennoch dem Genre zugeordnet und wird z. B. in der: „Geschichte des deutschen Films“ (Herausgeber Jacobsen, Kaes und Prinzler) neben Lupu Picks Filmen *Scherben* und *Sylvester* als Teil Carl Mayers sogenannter „Kammerspielfilm-Trilogie“ angeführt. Der deutsche Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser bezeichnet den Film *Der letzte Mann* als „Schlüsselfilm“ der 20er Jahre und begründet diese Definition mit

dem Zusammenwirken dreier Faktoren: „expressionistisches Schauspiel, Realismus in Detail und Dekor sowie der typischen Kammerspielhandlung mit ihren selbstquälerischen Figuren“. Hier darf aber nicht der Begriff der „entfesselten Kamera“ und die innovative Arbeitsweise des Kameramannes Karl Freund außer Acht gelassen werden, der bezüglich des internationalen Erfolges eine maßgebliche Rolle spielte. Auch die Arbeit und das Know-how des Filmproduzenten Erich Pommer und dessen Vertrauen in die Arbeitsweise und das Können F.W. Murnaus muss hervorgehoben werden, da gerade Pommer den künstlerisch ambitionierten Film in Deutschland maßgeblich förderte, es aber dennoch verstand, diesen künstlerischen Anspruch mit kommerzieller Verwertung der Filme zu verbinden.

Allerdings war dem Film laut Überlieferung kein großer Kassenerfolg beschieden. Es existieren unterschiedliche Angaben in Hinsicht auf die Publikumsreaktionen und auf den finanziellen Erfolg für die Ufa. Häufig wird in der Fachliteratur, aber auch in zeitgenössischen Kritiken lediglich auf die Reaktionen bei den Premieren in ausgewählten Häusern in New York und Berlin verwiesen, die laut Überlieferung wahre Begeisterungstürme hervorgerufen haben sollen. Umstritten war allerdings der angefügte Epilog, der dem zum Toilettenwart Degradierten ein unerwartetes Happy-End gewährte und vom einzigen Zwischentitel des Films eingeleitet wurde. Gerade in diesem Punkt unterschied sich *Der letzte Mann* von anderen deutschen Kammerspielfilmen dieser Zeit.

7.6. GLOSSAR

Auslassungen und Erklärungen in Zitaten sind in der vorliegenden Arbeit in eckiger Klammer [...] angegeben.

Film- und Stücktitel, sowie Titel unselbstständiger Werke, Artikel und Beiträge sind *kursiv* gekennzeichnet.

8. BIBLIOGRAPHIE UND QUELLENNACHWEIS

Albersmeier, Franz- Josef [Hrsg.]: „Texte zur Theorie des Films.“ Stuttgart. 1998.

Arnbom, Marie- Theres: „Wolfgangsee. Mit Fotografien von Gerhard Trumler sowie historischen und zeitgenössischen Abbildungen.“ Wien. 2010.

Arnheim, Rudolf: „Film als Kunst.“ Frankfurt am Main. 2002.

Balázs, Béla: „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznan- Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner.“ Frankfurt am Main. 2001.

Beck, Knut; Guttenbrunner- Zuckmayer, Maria [Hg.]: „Carl Zuckmayer. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Band 3. Der Hauptmann von Köpenick. Theaterstücke 1929-1937.“ Frankfurt am Main. 1995.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie.“ Frankfurt am Main. 1977.

Berthold, Margot [Hrsg.]: „Max Reinhardts Theater im Film. Materialien.“ München. 1984.

Bie, Richard: „Emil Jannings. Eine Diagnose des deutschen Films.“ Berlin. 1936.

Bock, Hans- Michael; Töteberg, Michael; in Zusammenarbeit mit CineGraph- Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V. [Hg.]: „Das Ufa- Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik.“ Frankfurt am Main. 1992.

Bordwell, David: „Visual Style in cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte.“ Frankfurt am Main. 2003.

Bordwell, David: „On the history of film style.“ Cambridge, Massachusetts. 1999.

Bozza, Maik; Herrmann, Michael [Hg.]: „Schattenbilder- Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau; Filmstudien.“ Bielefeld. 2009.

Brauneck, Manfred: „Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle.“ Reinbek bei Hamburg. 1986.

Brennicke, Ilona; Hembus, Joe: „Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910- 1930.“ München. 1983.

CineGraph Babelsberg e. V., Berlin- Brandenburgisches Centrum für Filmforschung [Hg.]: „Filmblatt. (7. Jg., Nr. 18- Winter/ Frühjahr 2002).“ Berlin. 2002.

Collier, Jo Leslie: „From Wagner to Murnau. The Transposition of Romanticism from Stage to Screen.“ Michigan. 1988.

Dahlke, Günther; Karl, Günter [Hg.]: „Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer.“ Berlin. 1993.

Eisner, H. Lotte: „Die dämonische Leinwand.“ Frankfurt am Main. 1990.

Eisner, H. Lotte: „Murnau. Der Klassiker des deutschen Films.“ Velber bei Hannover. 1967.

Elsaesser, Thomas; Wedel, Michael [Hg.]: „Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne.“ München. 2002.

Elsaesser, Thomas: „Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels.“ München. 2002.

Elsaesser, Thomas: „Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig.“ Berlin. 1999.

Gay, Peter: „Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918- 1939.“ Frankfurt am Main. 2004.

Gehler, Fred; Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau. 1888- 1931.“ Berlin. 1990.

Gogol, Nicolai: „Der Mantel. Mit Holzschnitten von Werner von Scheidt. Russische Klassiker.“ Mannheim. 2006.

Göttler, Fritz: „Friedrich Wilhelm Murnau.“ München, Wien (u.a.). 1990.

Grafe, Frieda: „Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau und Weiteres zum Kino der Weimarer Republik.“ Berlin. 2003.

Hackert, Fritz [Hrsg.]: „Joseph Roth. Werke 4. Romane und Erzählungen 1916- 1929.“ Köln, Amsterdam. 1989.

Hobsbawm, Eric: „Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts.“ München. 1995.

Jacobsen, Wolfgang [Hrsg.]: „Babelsberg. Das Filmstudio.“ Berlin. 1994.

Jacobsen, Wolfgang: „Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.“ Berlin. 1989.

Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut [Hg.]: „Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage.“ Stuttgart. 2004..

Jannings, Emil: „Theater, Film- das Leben und ich. Autobiographie bearbeitet von C.C. Bergius.“ Berchtesgaden. 1951.

Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfgang [Hg.]: „Reihe Film 43. Friedrich Wilhelm Murnau.“ München, Wien. 1990.

Jung, Uli; Schatzberg, Walter [Hg.]: „Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg.“ München, London, New York, Paris. 1992.

Kandorfer, Pierre: „Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch- technische Grundlagen der Filmkunde. 6. überarbeitete Auflage.“ Gau- Heppenheim. 2003.

Kindermann, Heinz: „Theatergeschichte Europas. VIII. Band. Naturalismus und Impressionismus. I. Teil Deutschland/ Österreich/ Schweiz.“ Salzburg. 1968.

Kindermann, Heinz: „Theatergeschichte Europas. IX. Band. Naturalismus und Impressionismus. II. Teil Frankreich/ Russland/ England/ Skandinavien.“ Salzburg. 1970.

Koebner, Thomas [Hrsg.]: „Diesseits der dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino.“ München. 2003.

Koebner, Thomas [Hrsg.]: „Reclams Sachlexikon des Films.“ Stuttgart. 2002.

Korte, Helmut: „Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch.“ Göttingen. 1998.

Korte, Helmut [Hrsg.]: „Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme „Kuhle Wampe“ und „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“.“ Frankfurt am Main. 1980.

Kortner, Fritz: „Aller Tage Abend - Erinnerungen. Autobiographie. Mit einem Nachwort von Klaus Völker.“ Berlin. 2005.

Kracauer, Siegfried: „Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.“ Frankfurt am Main. 1984.

Kracauer, Siegfried: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.“ Frankfurt am Main. 2001.

Krause, Ulrike: „Realität der Weimarer Republik. Gewalt und Kriminalität in deutschen Filmen der „Goldenen Zwanziger“.“ Saarbrücken. 2007.

Kreimeier, Klaus: „Die Ufa- Story. Geschichte eines Filmkonzerns.“ Frankfurt am Main. 2002.

Kriegk, Otto: „Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung.“ Berlin. 1943.

Kurtz, Rudolf: „Expressionismus und Film. Nachdruck der Ausgabe von 1926.“ Zürich. 2007.

Mehanovic, Lejla: „Das Drehbuchexperiment von Carl Mayer. Über die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung in der Textform Drehbuch am Beispiel von Sylvester. Ein Lichtspiel.“ Wien. 2008. (Wien. Univ.- Wien; Diplomarbeit. 2008.)

Monaco, James: „Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia.“ Reinbek bei Hamburg. 1995.

Mülder- Bach, Inka [Hrsg.]: „Siegfried Kracauer. Kleine Schriften zum Film. Band 6.I. 1921- 1927.“ Frankfurt am Main. 2004.

Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer Scenar[t]ist. Ein Script von ihm war schon ein Film.“ Wien. 2003.

Pilick, Eckhart: „Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Theaters.“ Köln. 1969. (Köln. Universität zu Köln; Dissertation. 1969.)

Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ Berlin. 2003.

Saekel, Ursula: „Der US- Film in der Weimarer Republik- ein Medium der „Amerikanisierung“? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen.“ Paderborn. 2011. (Bremen. Univ.- Bremen; Dissertation. 2008.)

Schenk, Irmbert [Hrsg.]: „Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung.“ Marburg. 1999.

Schering, Emil [Übers.]: „Strindbergs Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Elf Einakter.“ München. 1918.

Segeberg, Harro [Hrsg.]: „Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste.“ München. 2000.

Sternberg, Josef von: „Ich Josef von Sternberg. Erinnerungen.“ Velber bei Hannover. 1967.

Sternburg, Wilhelm von: „Joseph Roth. Eine Biographie.“ Köln. 2010.

Streisand, Marianne: „Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900.“ München. 2001. (Berlin. Humboldt- Univ.; Habilitation. 2000.)

Toeplitz, Jerzy: „Geschichte des Films 1. 1895- 1928.“ Berlin. 1992.

Trilse- Finkelstein, Jochanan Ch.; Hammer, Klaus [Hg.]: „Lexikon Theater international.“ Berlin. 1995.

Truffaut, Francois: „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“ München. 1989.

Vogt, Guntram: „Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900- 2000.“ Marburg. 2001.

Wegner, Michael [Hrsg.]: „Nikolai Gogol. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Erzählungen.“ Berlin, Weimar. 1981.

Zahradnik, Margit: „Max Reinhardt und der Film.“ Wien. 1989. (Wien. Univ.- Wien; Diplomarbeit. 1989.)

8.1. ZEITUNGSARTIKEL UND KRITIKEN

Anonym: Kritik zu *Sylvester. Ein Lichtspiel*. In: „Lichtbild- Bühne (Nr.1).“ 05.01.1924.
In: <http://www.filmportal.de/node/33547/material/722399> (26.08.2013)

Anonym: Drehbericht zu *Der letzte Mann*. In: „Film- Kurier (Nr. 217).“ 13.09.1924.
Nachgedruckt In: Jacobsen, Wolfgang [Hrsg.]: „Babelsberg. Das Filmstudio.“ Berlin.
1994. S. 85- 86

Anonym: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Der Montag Morgen (Nr. 50- Ausgabe B).“
15.12.1924. Nachgedruckt In: Prinzler, Hans Helmut: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein
Melancholiker des Films.“ S. 168

Anonym: Kritik zu *Der letzte Mann (Der Hotelportier)*. In: „Paimann`s Filmlisten.
Wochenschrift für Lichtbild- Kritik (Nr. 464, 10. Jahrgang).“ 27.02.1925. In:
http://www.kinogeschichte.at/der_letzte_mann.htm#paimann (26.08.2013)

Fred.: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Variety.“ 10.12.1924. Nachgedruckt In: Omasta,
Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 298

Gebhardt, Hermann: *Jannings und die Hotelbranche*. In: „Frankfurter Zeitung.“
20.02.1925. Nachgedruckt In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian
[Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 297

Georg, Manfred: Kritik zu *Sylvester. Ein Lichtspiel*. In: „Die Weltbühne.“ 10.01.1924.
Nachgedruckt In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl
Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 293

Haas, Willy: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Film- Kurier.“ 24.12.1924. Nachgedruckt
In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer.
Scenar[t]ist.“ S. 297- 298

Ihering, Herbert: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Berliner Börsen- Courier (Nr. 604).“ 24.12.1924. Nachgedruckt In: Prinzler, Hans Helmut: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 167- 168

Jellinek, Malvine: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Das Kino- Journal.“ 06.12.1924. Nachgedruckt In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 295- 296

Kracauer, Siegfried: *Der letzte Mann*. In: „Frankfurter Zeitung (Stadt- Blatt).“ 11.02.1925. Nachgedruckt In: Mülder- Bach, Inka [Hrsg.]: „Siegfried Kracauer. Kleine Schriften zum Film. Band 6.I. 1921- 1927.“ Frankfurt am Main. 2004. S. 120- 122

Rosenfeld, Fritz: Kritik zu *Sylvester. Ein Lichtspiel*. In: „Arbeiter- Zeitung.“ 13.12.1924. Nachgedruckt In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 293- 294

Rosenfeld, Fritz: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Arbeiter- Zeitung.“ 26.02.1925. Nachgedruckt In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.]: „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 296- 297

Roth, Joseph: Kritik zu *Der letzte Mann*. In: „Frankfurter Zeitung.“ 08. 01.1925. Nachgedruckt In: Prinzler, Hans Helmut [Hrsg.]: „Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films.“ S. 165- 167

Siemens, Hans: *Die lehrreiche Hintertreppe*. In: „Die Weltbühne.“ 19.01.1922. Nachgedruckt In: Omasta, Michael; Mayr, Brigitte; Cargnelli, Christian [Hg.] „Carl Mayer. Scenar[t]ist.“ S. 284

Vahabzadeh, Susan; Göttler, Fritz: *Inspiration, die alle Zeit überdauert*. In: „Süddeutsche Zeitung. (Nr. 34. Samstag/ Sonntag).“ 09./10.02.2013.

8.2. AUFLISTUNG DER GESICHTETEN FILME UND DOKUMENTATIONEN

8.2.1. DOKUMENTATIONEN

Berriatúa, Luciano: *Der letzte Mann - Das Making of. Pesadillas Digitales für F.-W.-Murnau-Stiftung*. Transit Film GmbH, München. Deutschland. 2003.

Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Die Geburt der Kunst*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Das gelobte Land der Kunst*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Die entfesselte Kamera*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Musik des Lichts*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Eine verpasste Chance*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

Brownlow, Kevin; Gill, David: *Kino Europa- Die Kunst der bewegten Bilder. Das Ende einer Ära*. Photoplay Productions, London. Großbritannien. 1995.

Buchka, Peter: *Dämonische Leinwand. Der deutsche Film nach dem Ersten Weltkrieg. Ein Filmessay von Peter Buchka*. Kick Film, München. Deutschland. 1998.

8.2.2. FILMLISTE

Braun, Harald: *Der letzte Mann*. NDF Neue Deutsche Filmgesellschaft mbH, München-Geiseltal. BR Deutschland. 1955.

Dupont, E. A.: *Varieté*. Universum- Film AG (Ufa), Berlin. Deutschland. 1925.

Jessner, Leopold; Leni, Paul: *Hintertreppe. Ein Film- Kammerspiel.* Henny Porten-Film GmbH für Gloria- Film GmbH, Berlin. Deutschland. 1921.

Lang, Fritz: *Metropolis.* Universum- Film AG (Ufa), Berlin. Deutschland. 1925/26.

Lubitsch, Ernst: *Madame Dubarry.* Projektions- AG „Union“ (PAGU), Berlin. Deutschland. 1919.

Lubitsch, Ernst: *Anna Boleyn.* Messter Film GmbH u. Projektions- AG „Union“ (PAGU), Berlin. Deutschland. 1920.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Schloss Vogelöd. Die Enthüllung eines Geheimnisses.* Uco-Film (GmbH) der Decla- Bioscop AG, Berlin. Deutschland. 1921.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Der Gang in die Nacht.* Goron- Films, Berlin. Deutschland. 1920/21.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens.* Prana- Film GmbH, Berlin. Deutschland. 1921/22.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom.* Uco- Film (GmbH) der Decla- Bioscop AG, Berlin. Deutschland. 1922.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Der letzte Mann.* Union- Film der Ufa, Berlin. Deutschland. 1924. (Verwendete Fassung: „Der letzte Mann. Transit Classics- Deluxe Edition. Restaurierte Fassung mit neuer Musik.“ Passadillas Digitales für F.- W.- Murnau- Stiftung. Transit Film GmbH, München. Deutschland 2003.)

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Tartüff.* Universum- Film AG (Ufa), Berlin. Deutschland. 1925.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Faust- Eine deutsche Volkssage.* Universum- Film AG (Ufa), Berlin. Deutschland. 1925/26.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Sunrise- A Song for two Humans*. Fox Film Corporation, Los Angeles. USA. 1926/27.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Tabu*. Murnau- Flaherty- Production für Paramount Publix Corporation, Los Angeles. USA. 1930/31.

Pick, Lupu: *Scherben. Ein deutsches Filmkammerspiel. Drama in 5 Tagen*. Rex- Film, Berlin. Deutschland. 1921.

Pick, Lupu: *Sylvester. Ein Lichtspiel*. Rex- Film, Berlin. Deutschland. 1923.

Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Decla- Film- Gesellschaft, Berlin. Deutschland. 1919/20.

Sternberg, Josef von: *Der blaue Engel*. Universum- Film AG (Ufa), Berlin. Deutschland. 1930.

Sternberg, Josef von: *Sein letzter Befehl*. Paramount Pictures, Los Angeles. USA. 1928/29.

8.3. INTERNETADRESSEN

<http://www.arthaus.de>

- http://www.arthaus.de/der_letzte_mann-edition_deutscher_film (26.08.2013)

<http://bfi.org.uk>

- <http://bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> (26.08.2013)

<http://www.deutsche-kinemathek.de> (26.08.2013)

<http://www.filmportal.de>

- http://www.filmportal.de/film/sumurun_2bf09511d0ec46818e2b960b413f290e (26.08.2013)

- http://www.filmportal.de/person/carl-mayer_513179fd1e6d40c1b3d38b7bb7c310a9 (26.08.2013)
- <http://www.filmportal.de/node/33547/material/722399> (26.08.2013)

<http://www.kinogeschichte.at>

- http://www.kinogeschichte.at/der_letzte_mann.htm#paimann (26.08.2013)

<http://www.kulturserver-graz.at>

- <http://www.kulturserver-graz.at/kulturamt/52> (u.a. Informationen zu „Carl-Mayer- Drehbuchwettbewerb“; 26.08.2013)

<http://www.murnau-stiftung.de> (26.08.2013)

<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/>

- <http://zweitausendundeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=21802>
(26.08.2013)

DANK AN:

Familie Schedl und Familie Jäger

Miguel Herz- Kestranek

Eva- Maria Schachenhofer

Thomas Ballhausen (Filmarchiv Austria)

Anja Göbel (Deutsche Kinemathek)

Gudrun Weiss (Friedrich- Wilhelm- Murnau- Stiftung)

Besonderen Dank an Johann Hüttner für die Betreuung dieser Diplomarbeit.

LEBENS LAUF

- Geb. am 17.05.1980 in Wien.
- 1999 AHS Matura am Erich Fried Gymnasium in Wien IX.
- 1999- 2000 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.
- 2000- 2003 Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien.
- Seit 2003 Studium der Theater- Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

BERUFSPRAXIS

- 2003 Praktikum im Bereich Requisite: Luisenburger Festspiele, Wunsiedel, Deutschland
- 2004- 2009 Kostümbetreuung: Wiener Metropol (letzte Produktion *Wien hat den Blues* 2008/09)
- 2005- 2013 Mitarbeit in unterschiedlichen Bereichen: *Barbara Karlich Show* (Talk TV/ ORF)
- 2005 Regiehospitalanz: Theater Gruppe 80 *Nekrassow* (R: Klaus Fischer)
- 2005 Produktionsassistentz und Kostümbild: Theatergruppe Spielhalde: *BlauBaumGrün* (R: Caro Welzl); Tournee u.a. „Fringe- Festival“ Edinburgh
- 2006 Regieassistentz, Inspizienz und Schauspiel: Angela Reyer Theater- Tour *Othello* (R: Klaus Fischer); Tournee (Österreich, Deutschland, Schweiz)
- 2006 und 2007 Dramaturgieassistentz: Sommerfestspiele Perchtoldsdorf (D: Eva- Maria Schachenhofer) *Don Quijote, Faust* (R: Ioan C. Toma)
- 2007 Regieassistentz: Theaternyx (Linz) *Love me Gender* (R: Brigitta Waschnig)
- 2007/08 Regieassistentz, Abendregie und Lichtbetreuung: Erfolgstheater *Wir machen weiter mit Sex und Gewalt* im 3Raum Anatomietheater (R: Steffen Höld, Katharina Schwarz, Michael Smulik, Christian Strasser)
- 2008 Regieassistentz: Theater Drachengasse *Truckstop* (R: Katrin Schurich)
- 2009 Produktionsassistentz: Filmprojekt der Wiener Filmakademie *Fern und Nah* (R: Jasmina Eleta)
- 2009 Regieassistentz: Europeangrouptheater Jugendtheatercompany *Fahrenheit 451* (R: Ricky May)

- 2010 1. Regieassistentz: Festspiele Reichenau *Ein Volksfeind*
(R: Helmut Wiesner)
- 2011 1. Regieassistentz und Abendregie: Festspiele Reichenau *Rosenkavalier*
(R: Hermann Beil)
- 2011 Inspizienz: Festspiele Reichenau *Drei Schwestern* (R: Maria Happel)
- 2011 Co- Regie: Theaterverein Vision *Reigen* im OFF- Theater (Regie gem. mit
Eva Drnek)
- 2012 1. Regieassistentz und Abendregie: Festspiele Reichenau *Anna Karenina*
(R: Hermann Beil)
- 2012 Inspizienz: Festspiele Reichenau *Reigen* (R: Helmut Wiesner)
- 2013 1. Regieassistentz und Abendregie: Festspiele Reichenau *Der einsame Weg*
(R: Hermann Beil)
- 2013 Inspizienz Festspiele Reichenau *Einen Jux will er sich machen*
(R: Nicolaus Hagg)