
Judith Wimmer

Vom ersten zum letzten Mann Murnaus Porträt einer Arbeitsgesellschaft

I. Paralysiert starrt er ins Nichts. Gestern noch war er stolzer Portier eines Berliner Grandhotels; heute wird er aufgrund seiner Altersschwäche zum Toilettenwärter degradiert. Während der Protagonist aus Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) sein Schicksal noch gar nicht fassen, sich gefangen im Schock noch gar nicht regen kann, macht sich ein junger Mitarbeiter bereits daran, ihm die Portiersuniform auszuziehen. Dieser eigentlich simple Akt der Entkleidung erfährt durch seine filmische Inszenierung eine enorm starke semantische Aufladung: Zum einen wird die hier zivile Uniform, die den Namenlosen als Teil einer gesellschaftlich angesehenen Berufsgruppe ausweist, zum Symbol für die Arbeit selbst; das heißt, die Uniform ist (entsprechend ihres Bedeutungswandels, der sich zwischen dem 18. und dem frühen 20. Jahrhundert aufgrund der Reorganisierungen der Staats- und Gesellschaftsformen vollzog) weniger Verweis auf etwaige militärische Motive als vielmehr Medium zur Kommunikation all dessen, was sich mit der professionellen Position verbindet, wie Status, Modernität, Männlichkeit.¹ Zum anderen erscheint sie in Anbetracht der langwierigen, schmerzvoll anmutenden Prozedur, die es erfordert, sie abzuziehen, wie eine zweite Haut, die dem Mann abgezogen werden muss.

Im übertragenen Sinne veranschaulicht der Film damit genau jenes Problemfeld, das Wolfgang Engler in seiner 2005 erschienenen Schrift *Bürger, ohne Arbeit* mit folgender Frage umreißt: »Was bleibt vom ›Menschen‹, wenn man die ›Arbeit‹ von ihm abzieht?«² Es ist eine entscheidende Frage, wenn man bedenkt, dass die moderne Gesellschaft sich, um die prominente These Hannah Arendts aufzugreifen, im Ganzen zu einer Arbeitsgesellschaft entwickelt hat.³ Längst wird die Arbeit nicht mehr nur im notwendigen Zusammenhang mit der materiellen Basis gesehen, sondern darüber hinaus als bedeutende Variable im Prozess der sozialen Integration sowie Identifikation begriffen.⁴ Indem die Arbeit das Individuum sowohl in ökonomische Kreisläufe als auch in soziale Netzwerke einspannt, bestimmt sie wie kaum ein anderer Lebensbereich seinen gesellschaftlichen Status sowie sein eigenes Selbstwertgefühl. Es »scheint nichts mehr über die Tüchtigkeit eines Menschen auszusagen als sein beruflicher Werdegang; nichts scheint mehr geneigt zu sein, einem Menschen Vertrauen zu schenken, als seine verantwortliche Stellung in einem Beruf; nichts scheint

mehr seine persönlichen Verdienste zu beweisen als sein beruflicher Erfolg.⁵ Diese identitätsstiftende Funktion ist für die Erwerbstätigen die wahrscheinlich wichtigste. Dass sie im Umkehrschluss für die Arbeitslosen die bedrohlichste sein muss, zeigt kein Film deutlicher als *Der letzte Mann*. Durch die den Leib, die Leibhaftigkeit betonende Darstellung der Versetzung wird der Eindruck evoziert, die berufliche Position sei Teil des Menschen bzw. der Akt der Kündigung komme einer Amputation gleich – eine Auslegung, die natürlich die genuine Dramatik des Vorgangs hervorhebt, die aber, das wird man schwerlich leugnen können, auch etwas überdimensioniert, übersteigert und überzeichnet erscheint. Bisweilen entsteht (auch in Hinsicht auf andere Szenen) gar der Eindruck, die in der Forschung apostrophierte Relation zwischen Beruf und Identität werde als absurd oder grotesk aus- und somit infrage gestellt. Unter Verwendung diverser Theorien zum Komischen sowie zum Grotesken möchte ich diese These weiterverfolgen und sie zudem im Rahmen der aktuellen Debatte um die Arbeit in prekären Verhältnissen diskutieren.

II. Doch starten wir am Beginn des Films, wo der letzte Mann, gespielt von Emil Jannings, noch der erste ist: »Er ist der erste, der die Gäste begrüßt an der Drehtür. Und er könnte Gäste, vornehme Gäste abweisen, wenn er wollte. Er steht da, stolz wie ein Feldherr, mit breiter Brust, mit martialischem Bart, den er den Kaisern abgeguckt hat, goldbetreft von oben bis unten. Er repräsentiert das große Hotel vor der Straße draußen. Er ist etwas.«⁶ Diese äußerst treffende Beschreibung stammt aus dem *Illustrierten Film-Kurier* aus dem Jahr 1924, bei dem der Portier es mit seiner imposanten und prächtigen Erscheinung sogleich auf die Titelseite geschafft hat. Er ist eine Respektsperson. Vor dem Hotel schreitet er ostentativ auf und ab, streicht sich immer wieder salbungsvoll den Bart zurecht und auch im Privaten grüßt er seine Nachbarn wie die Hotelgäste nach militärischer *façon*. Er praktiziert jede Geste mit einer überzogenen Förmlichkeit oder Feierlichkeit, einer Art Selbstbeweihräucherung und offenbart sich dadurch nicht nur als Relikt der autoritären Vergangenheit,⁷ sondern zudem als Berufseitle im Sinne Bergsons; spricht: als jemand, der sich durch seine professionelle Position als etwas Besseres, Besonderes, Bewundernswertes fühlt und sich dabei selbst betrügt.⁸ In diesem peinlichen und daher komisch wirkenden Verhalten kündigt sich bereits die Problematik an: Das Selbstwertgefühl des Mannes basiert allein auf der unsicheren und zudem subjektiv überschätzten Portiersstellung. Auf den Punkt bringt es Karl Prümm, wenn er sagt, dass der Diener sich hier die Herrenrolle anmaßt und dass der Film daher eine »böse Satire der Selbstüberschätzung und der Realitätsverleugnung«⁹ ist.

Und so bricht am Tag seiner Versetzung die Welt für ihn zusammen. Als er morgens die Drehtür betritt und ein anderer mit der gleichen Uniform durch sie hinausgeht, erstarrt der alte Mann und stiert ihm nach – offensichtlich schockiert

darüber, dass der Fremde seinen Job ausführt, dass er seine Uniform trägt, dass überhaupt ein Duplikat existiert. Ein Duplikat nicht nur seiner Livree, auch seiner selbst. Schmerzlich muss er erfahren, was in der modernen Arbeitswelt mehr denn sonst wo gilt: Jeder ist austauschbar; niemand ist unersetzlich. So gesehen ist der neue Portier, worauf oftmals und auch völlig zu Recht verwiesen wird, sein Doppelgänger. In dem Augenblick, in dem unser erster Mann durch das Fenster der Drehtür sein jüngeres, stärkeres Double sieht, werden wir unweigerlich an den frühen Klassiker des Doppelgänger-Films, Stellan Ryes *Der Student von Prag* von 1913, erinnert: Wie beim Studenten Balduin löst sich auch bei dem alten Mann ein Teil seiner Persönlichkeit von ihm ab (seine Stellung zusammen mit seiner Uniform, seinem ganzen Stolz und Lebensinhalt), und wie dem Spiegelbild des Balduin wohnt auch seinem Alter Ego ein Eigenleben inne. Obgleich der Schockierte ihm folgt und ihn unverwandt anschaut, würdigt der neue Portier ihn keines Blickes. Da der Doppelgänger nicht nur eine prominente Figur im deutschen Stummfilm (in der Tradition der Romantik), sondern ebenfalls ein charakteristisches Motiv der Groteske ist,¹⁰ wird bereits an dieser Stelle angezeigt, dass die Stimmung umschlagen wird, und zwar ins Phantastische, Bizarre, Schauerliche. War die Figur ursprünglich eine Art Versicherung gegen die Zerstörung des Ichs, tritt sie nunmehr als Indikator für den Verlust der Identität oder, mit Freuds Worten, gar als »unheimliche[r] Vorboten des Todes«¹¹ auf. Dass letzteres in diesem Zusammenhang keine Übertreibung ist, zeigt die nächste, zu Beginn bereits kurz angesprochene Szene, in der dem alten Mann seine Arbeit respektive seine Uniform »wie eine zweite Haut mühsam abgeschält«¹² wird.

III. In diesem Akt nun entfaltet sich zum ersten Mal in unübertrefflicher Evidenz die groteske Komik des Films. Wesensmäßig ist dem Grotesken, dass es uns als zerbrochene Ordnung, als entstellte oder entfremdete Welt erscheint, dass die Kategorien unserer Weltorientierung angesichts der wahrgenommenen Verdrehung und Verzerrung bestehender kultureller Paradigmen versagen, sodass sich eine eigenartige Wirkung zwischen den Extremen von Komik und Grauen entfaltet.¹³ Wenn also der alltägliche und damit vertraute Akt, eine Uniform auszuziehen, plötzlich wie eine schmerzvolle, gewaltsame Häutung anmutet, so sehen wir uns dieser entstellten Welt gegenüber. Es ist die maßlose Übersteigerung der Darstellung, oder genauer: Jannings Spiel, sein paralysierter Blick, seine Bestürzung und Erstarrung, die ins Verzerrte, Karikaturistische abdriftet und damit den festen Bezug zur Wirklichkeit verliert. Das schlichte Entkleiden wird hier beinahe zu einem Akt des Körperdramas nach Michail Bachtin, bei dem sich die Grenze zwischen Körper und Welt auflöst und der groteske Körper, hier der »enthäutete Leib« ohne den festen Umriss der Uniform, sichtbar wird.¹⁴ Diese Art der Darstellung erweckt den Eindruck, dass die Arbeit wie ein weiteres Organ zu dem Mann gehörte. Es geht hier nicht, wie in Murnaus anderen

Filmen, die er in den Jahren der Inflation nach dem Ersten Weltkrieg gedreht hat (zu denken wäre an *Phantom* [1922] oder *Die Finanzen des Großherzogs* [1924]), um Geld, um Einkommenseinbußen oder Verarmung; es geht um den Verlust eines persönlichkeitskonstituierenden Faktors.

In dieser zunächst rein äußerlichen Transformation des Mannes offenbart sich bereits das dahinterliegende eigentlich Groteske an der ganzen Situation: Es ist die Tatsache, sich selbst über etwas zu definieren, das Teil der modernen Verwertungsmaschinerie ist und einem daher jederzeit und auch unabhängig von persönlichen Eigenschaften oder Fähigkeiten genommen werden kann. Mit der Vorherrschaft des Kapitalismus werden Angestellte immer häufiger mit prekären Arbeitsverhältnissen konfrontiert, immer öfter müssen sie von einem Arbeitsbereich in einen anderen wechseln, immer seltener verrichten sie ihre Arbeit aus innerer Berufung oder besonderer Begabung. Es stellt sich folglich die Frage, ob die Arbeit unter den Bedingungen noch ihre identitätsstiftende Funktion entfalten kann? Oder ob sie, so die These Richard Sennetts, im Falle der »allgegenwärtigen! Drohung, ins Nichts zu fallen, nichts ›aus sich machen zu können«¹⁵ nicht sogar zur Schwächung des Charakters führt bzw. das Scheitern bei der Identitätsbildung begünstigt? Diese Überlegungen in Rechnung gestellt, erfordert die Reorganisierung der Arbeit in Zeiten der Moderne ein Umdenken bezüglich der Bedeutung der Arbeit für das Individuum. Wenn dieses Umdenken nicht stattfindet, droht im zunehmend wahrscheinlicher werdenden Falle des (zeitweiligen) Verlusts der Arbeit der Untergang, den Murnau aufs Eindringlichste schildert.

IV. Zum Toilettenwärter degradiert, ist das Leben von Murnaus Protagonisten ein einziger Niedergang. Markant ins Bild gerückt wird dieser Sachverhalt immer wieder mit Hilfe der für diesen Film so berühmten bewegten oder »entfesselten« Kamera. Während diese den alten Mann vor seiner Versetzung noch vornehmlich mit *low angle shots* aufgenommen und somit mächtig und imposant hat wirken lassen, filmt sie ihn nunmehr fast ausschließlich aus dem *high angle*, wodurch er potenziell elender aussieht.¹⁶ Eine klare Abwärtsbewegung zeichnet sich direkt nach der Versetzungsszene ab, wenn die Kamera den Mann die Treppe hinab in das Dunkel der Toilettenanlage geleitet, das ihn, so Deleuze, wie ein Schwarzes Loch verschlingt.¹⁷ Suggestierte die sich stetig drehende Tür am Haupteingang des Hotels noch, dass es sich bei dem Schicksal des Mannes um den natürlichen »Lauf der Dinge« handelt, stellt die Schwingtür, die sich nun langsam, aber sicher hinter ihm schließt, seinen physischen sowie sozialen Abstieg als dramatisch endgültig aus. Hier angekommen, gibt es kein Zurück mehr.¹⁸ Doch der alte Mann will es nicht wahrhaben: Anstatt sich, wie Kracauer formuliert, »reif mit seinem Schicksal abzufinden«,¹⁹ schleicht er, als der Abend hereinbricht, durch die Korridore, stiehlt seine Uniform und stürmt voller Angst vor dem Wachpersonal auf die Straße hinaus. Atemlos und entkräftet, dazu gepeitscht vom Wind, lehnt

er an einer Häuserwand, wagt noch einen letzten Blick auf das Grandhotel, fällt aber sodann der Vergeltungs- bzw. Strafphantasie zum Opfer, unter der bereits der ebenfalls schuldig gewordene Lorenz Lubota aus Murnaus früherem Werk *Phantom* (1922) leidet: Die Häuserfronten drohen auf ihn einzustürzen.

Aus dem bemitleidens- und bedauernswerten Arbeiter wird also nun jemand, der sein Unglück zu vertuschen und zu verdrängen sucht und dabei unvergleichlich komisch wirkt. Sein Verhalten weist genau die von Bergson beschriebene mechanische Starrheit auf: Wenn er die Uniform überzieht, sich den Bart zurechtstreicht, nach Hause geht und am nächsten Morgen wieder in voller Montur zum Hotel schreitet, agiert er wie ein Roboter, der auf das Tragen der Livree, die Ausführung seiner Arbeit programmiert ist. Mit den Worten des Philosophen handelt er »nach einer vergangenen, bloß noch eingebildeten Situation [...], wo lerl sich dem, was augenblicklich wirklich ist, anzupassen hätte.«²⁰ Doch die evozierte Komik ist hier keine, die unbeschwertes Lachen hervorruft, denn der Mann scheint nicht nur aus Gewohnheit zu handeln, sondern lässt zudem eine Art manischen Zwang, vielleicht gar einen Funken Wahnsinn erkennen, was wiederum zu den Urerfahrungen des Grotesken zählt.²¹

V. Dass der alte Mann mit dem Bröckeln des Lügengerüsts sein Selbst, seine Identität verliert, macht Murnau unter Verwendung diverser filmischer Mittel sichtbar: Nicht nur, dass der Protagonist sich nach seiner Versetzung oftmals von der Kamera abwendet, sich einer Wand zudreht, kaum noch wagt, jemanden anzusehen; es wird zudem vielfach »das Profil seines Gesichts, Ausweis der Identität schlechthin, vollständig verdeckt«²² – von ihm selbst, von einer Angestellten oder auch dem Nachtwächter, dessen Umhängelampe sein Gesicht zuweilen dermaßen ausleuchtet, dass es einer weißen Fläche gleicht. Auffällig sind ebenso die Aufnahmen seines Schattens, eines klassischen Topos des Subjektsdiskurses, denn anders als in Murnaus erstem großen Erfolgsfilm *Nosferatu* (1922), wo der dunkle Begleiter untrennbar zu Graf Orlok gehört, ja der Vampir gerade in dieser Gestalt ganz bei sich ist, scheint er sich in *Der letzte Mann* zunehmend von seinem Träger abzulösen. Das beobachten wir beispielsweise im Treppenhaus oder auch an der Pforte des Hinterhofs, wenn wir ihn schon sehen, lange bevor der alte Mann zaudernd und schwerfällig in den Bildkader rückt. All das sind visuelle Hinweise auf die Dissoziation, die Spaltung bzw. den Zerfall des Ichs.²³ Ganz bei sich ist der Alte nur noch in seinem (Wunsch-)Traum, wenn er, wieder als Portier, herkulesgleich mit einem gigantischen Koffer jongliert, an dem sich zuvor sechs Männer abgemüht hatten. Prominent in Szene gesetzt sind dabei durch eine bildliche Überlagerung die stetig rotierende Drehtür, der Hinterhof des Wohnviertels sowie jubelnde und klatschende Hotelgäste. Entscheidend ist, dass durch die Verbindung der beiden Lebensräume augenscheinlich wird, inwieweit die Anerkennung seiner beruflichen Leistungen konstituierend für

seine soziale und private Identität ist.²⁴ Nur daraus kann er Selbstbestätigung beziehen, nur darüber ein Selbstbild generieren, Selbsterkenntnis erlangen, Selbstbejahung entwickeln.

Zudem macht der Film viele Andeutungen darauf, dass die berufliche Degradierung insbesondere seine männliche Identität angreift, wodurch die mitunter aufgeworfene These einer Analogie zwischen Kündigung und Kastration bekräftigt wird.²⁵ Erste Indikatoren dafür sehen wir in den Szenen, in denen andere Männer Zeugen seines Verfalls werden und sich eine Art Kastrationsangst auszubreiten scheint. Die Furcht des Vorgesetzten in der ›Häutungsszene‹ beispielsweise zeigt sich darin, dass er sich von dem Alten abwendet und sich mit betont kontrollierten Bewegungen die Hände wäscht sowie die Nägel manikürt – als versuche er in Anbetracht des womöglich noch ansteckenden Verderbens seine physische Integrität aufrecht zu erhalten.²⁶ Ähnlich die Toilettenbesucher: Während der erste, jüngere den Wärter ob seiner körperlichen Verfassung, seiner müden Erscheinung auslacht, reagiert der zweite, ältere ungehalten. Er verlangt Unterstützung bei seiner Schönheitspflege, will, dass der Anzug abgebürstet und die Schuhe poliert werden und schimpft den alten Mann aus, als dieser nicht pariert. Seine pedantischen Gesten sowie sein entrüsteter, unbeherrschter Blick wirken beinahe verzweifelt, was nur einen Schluss zulässt: Der Jüngere hat noch gut lachen (seine Männlichkeit und Potenz wird noch nicht durch Altersschwäche bedroht); den Älteren hingegen erschreckt der Anblick eines derart Entmachteten, da er weiß, dass bald auch er an der Reihe ist.

Noch deutlicher tritt der Verlust seiner Männlichkeit jedoch in dem Moment zutage, in dem die Bewunderung vonseiten der Frauen in Verachtung umschlägt – sind es doch gerade die weiblichen, anerkennenden Blicke, die zuvor sein Ego gestärkt hatten.²⁷ Eingeleitet wird diese Entwicklung dadurch, dass die Tante ihm eine Suppe zur Arbeit bringen will und im Zuge dessen notwendigerweise feststellen muss, dass er versetzt wurde. Nebenbei sei erwähnt, dass sie den neuen Portier *prima facie* als den alten identifiziert und erst auf den zweiten Blick erkennt, dass in der imposanten Uniform ein Anderer steckt, vor der mächtigen Drehtür ein Anderer steht. Die These, der zufolge Arbeit und Identität derart eng verknüpft sind, dass Menschen, die demselben Beruf nachgehen, in gewisser Weise Doppelgänger sind, wird hier also erneut illustriert. Als sie den ehemaligen Portier dann in der Toilette sieht, verwandelt sich ihr Gesicht unter anderem durch den Einsatz eines dramatisierenden Zooms in ein verzerrtes Schreckbild, das nicht unerheblich an den Kopf der Medusa erinnert und damit an den Topos der aggressiven Frau, der das Weimarer Kino beherrschte,²⁸ denken lässt – zweifellos eine epische Vorausdeutung auf das bevorstehende Szenario. Die Tante rennt schreiend zurück ins Wohnviertel; die Neuigkeit verbreitet sich wie ein Lauffeuer; die Tratschweiber ergießen sich in Schadenfreude. Eine Montage aus mehreren riesigen offenen Mündern zeigt das fratzenartige Lachen, das nicht

nur als Anspielung auf die *vagina dentata* gelesen,²⁹ sondern auch als genuin groteskes Motiv hervorgehoben werden kann, denn, so Bachtin, »im Grunde reduziert sich das groteske Gesicht auf den Mund, den aufgerissenen Mund, alles andere ist nur Umrahmung dieses Mundes, Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers.«³⁰ Es wird folglich nicht nur der alte Mann und seine Fixiertheit auf den Portiersjob als bizarr dargestellt, sondern auch die Mitglieder der Arbeitsgesellschaft, die nicht fähig sind, in einem Menschen mehr zu sehen als einen Teil der Produktions- und Wertungskette.

Unfähig, die Schmach und Schande zu ertragen, flüchtet der Mann, bringt noch am gleichen Abend seine Uniform zurück und verzieht sich für den Rest seines Lebens in den Keller des Hotels. Es ist ein Szenario, wie es der Offizier aus Kafkas *In der Strafkolonie* prophezeit: Mit dem Ausziehen der Uniform verliert der Mann seine Heimat.³¹ Dennoch wird deutlich, dass die Uniform auch hier als Sinnbild für die Arbeit verwendet wird, denn am letzten Abend, als er nach Hause kommt, trägt er die Livree noch und wird trotzdem zurückgewiesen; akzeptiert oder geachtet wird er nur, wenn er sie *rechtmäßig* trägt, wenn er die spezifische Anstellung, die das Tragen ihrer beinhaltet, innehat. Nur die Arbeit, so suggeriert der Film, ist instande, das Gefühl einer Heimat, eines festen Platzes in der (Arbeits-)Gesellschaft zu verleihen. Wie irrwitzig dieses System ist, zeigt das zugleich komische wie grauenvolle Zugrundegehen eines Mannes, der versetzt (nicht entlassen!) wurde und der sich noch lange nicht am Ende, sondern nur in einer Krise seines Lebens befindet. Das heißt, so sehr der Film die enorme Bedeutsamkeit der Arbeit für das Individuum ausstellt, so sehr verspottet er diese extreme Werthaltung auch. Ebenso konstatiert Thomas Elsaesser, dass Murnau und Mayer eine Art »komisches Porträt« der autoritären Persönlichkeit zeichnen, einer Persönlichkeit, »die sich verzweifelter an den Schmuck des Amtes als an das Leben selbst klammert.«³²

VI. Dass eine Lösung für das Dilemma zwar denkbar, aber fernab jeder Lebenswirklichkeit ist, legt der Epilog nahe, in dem Murnau seinem gebeutelten Arbeiter ein märchenhaftes Nachspiel mit unzähligen Exzessen und Extravaganzen gewährt: Ein Zeitungsartikel verkündet die frohe Botschaft, dass der alte Mann unversehens zu Reichtum gekommen ist, da ein berühmter amerikanischer Multimillionär, bezeichnenderweise mit dem Namen A. G. Money, in der Toilette des Grandhotels verstorben ist und sein Testament vorsah, denjenigen zum Universalerben seines Vermögens zu machen, in dessen Armen er stirbt. Und so sehen wir ihn in den letzten fünfzehn Minuten im glamourösen Speisesaal des Grandhotels, umringt von sechs Kellnern, wie er Torte schlemmt und Champagner trinkt. Er scheint wieder ganz der Alte zu sein: von der äußerlichen Aufmachung her adrett, von der Attitüde her majestätisch, vom Charakter eitel, aber herzlich und großzügig. Da er, egal, was ihm widerfährt, Positives oder Negatives,

konstant den gutmütigen großväterlichen Charakter beibehält, argumentiert Bert Cardullo, dass er sich im Gegensatz zu den Figuren im *classical cinema* nicht weiterentwickelt habe und sich somit einmal mehr als starre komische Figur oute.³³ Doch hat es wirklich keine Veränderung gegeben?

Während er seinen Gelüsten frönt, krümmen sich die Hotelgäste vor Lachen. Sie lachten schon, als sie von seinem Schicksal in der Zeitung lasen, lachten jedes Mal, wenn sie zu ihm herüberschauten und lachten auch, als er seinem Freund, dem Nachtwächter, löffelweise Kaviar servierte. Keine Frage: Sie verlachen ihn. Obleich er jetzt reich ist und sich ein Leben im Stil der *upper class* leisten kann, gehört er nicht zu ihnen. Er hat nicht die Manieren, die Zurückgenommenheit, vielleicht Reserviertheit eines Gentlemans; vielmehr lässt er an die Karikatur eines neureichen Bourgeois denken. Dieses Mal allerdings erreicht das Lachen seine Ohren nicht; er ist zufrieden und glücklich, und das *ohne* Arbeit – ohne die Uniform, ohne den sozialen Status, ohne die Anerkennung seiner beruflichen Leistungen. Er hat sich also nicht nur in materieller, sondern auch in geistiger Hinsicht von der Arbeitsgesellschaft emanzipiert. Dieses neue Gefühl beflügelt den Alten dermaßen, dass er sogleich versucht, es an so viele ehemalige, treu dienstleistende Kollegen weiterzugeben wie möglich. Zum Beispiel an seinen Nachfolger im Waschraum: Herzlich küsst und streichelt er dessen Kopf mit seinen noch seifennassen Händen. Bevor der andere weiß, wie ihm geschieht, überschüttet er ihn mit Geld und steckt ihm eine Zigarre in den Mund. Bezeichnend ist, dass der Neureiche bemüht zu sein scheint, den Toilettenwärter aufzumuntern, ihm die Kraft zu geben, die ihm selbst in der Situation gefehlt hatte. Dieserart hebt er liebevoll dessen Kinn an, fordert ihn somit auf, sich selbst zu behaupten und lässt auch einen reichen Gast nicht einfach gehen, ohne dass er ein Trinkgeld für den Toilettenwärter hinterlassen hätte.

Es ist ein *happy end*, das Hollywood gleichzeitig nachahmt sowie verspottet und aufgrund dessen in der Forschung oftmals heftig diskutiert wurde: Während es für Lotte Eisner nichts weiter als eine Plattitüde des Ufa-Stils bzw. eine Konzession an den Publikumsgeschmack ist,³⁴ betont Éric Rohmer dessen Schönheit und Außergewöhnlichkeit.³⁵ Relevant für meine These aber ist vor allem Kracauers Sichtweise, der zufolge kraft des zweiten Schlusses die Bedeutung des ersten unterstrichen wird.³⁶ Denn tatsächlich wirkt die Lage durch die unrealistische Darstellung der einzig denkbaren Lösung noch auswegloser. Wenn der Mensch in Zeiten des Kapitalismus, in denen eine lebenslange Anstellung in einer Position nicht mehr gewährleistet ist, nicht lernen kann, sich wenigstens teilweise zu emanzipieren, also unabhängig vom Beruf eine stabile Identität auszubilden, und sich stattdessen weiterhin starr an der Arbeit festklammert, sich an ihr festkrallt, dann wird er nicht nur unweigerlich komisch, ja grotesk wirken, sondern auch schwach und haltlos werden, wenn die Arbeit, um bei der Terminologie der Ausgangsfrage zu bleiben, von ihm abgezogen wird.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Stefan Haas (Hg.), *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, München 2006, 7; Elisabeth Hackspiel-Mikosch, *Die Theorie der Uniform. Zur symbolischen Kommunikation einer männlichen Bekleidungsform am Beginn der Moderne*, in: André Holenstein, Ruth Meyer Schweizer, Tristan Weddigen, Sara Margarita Zwahlen (Hg.), *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, Bern 2010, 65–90.
- 2 Wolfgang Engler, *Bürger, ohne Arbeit. Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft*, Berlin 2005, 24.
- 3 Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960, 11.
- 4 Vgl. dazu beispielsweise: Rainer Zoll (Hg.), *»Hauptsache, ich habe meine Arbeit«*, Frankfurt/Main 1984; Ute Luise Fischer, *Zur Bedeutung der Arbeit für die Sinnstiftung des modernen Subjekts*, in: Wieland Jäger, Kurt Röttgers (Hg.), *Sinn von Arbeit. Soziologische und wirtschaftsphilosophische Betrachtungen*, Wiesbaden 2008, 183–201; Hella André, *Arbeit ist mehr als das Geld, das man verdient*, in: Günter Myrell (Hg.), *Arbeit, Arbeit über alles? Arbeit und Freizeit im Umbruch*, Köln 1985, 75–80; Sabine Kudera, *Arbeit und Beruf. Zur Bedeutung der Erwerbstätigkeit für Individuum und Gesellschaft*, München 1976.
- 5 Michael S. Afländer, *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung. Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit*, Marburg 2005, 9.
- 6 Zitiert nach Claudia Heydolph, *Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus »Der letzte Mann« und die Herkunft der Bilderzählung*, Kiel 2004, 60.
- 7 Vgl. Sabine Hake, *Who Gets the Last Laugh? Old Age and Generational Change in F.W. Murnau's »The Last Laugh« (1924)*, in: Noah Isenberg (Hg.), *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, New York–Chichester, West Sussex 2009, 119.
- 8 Vgl. Henri Bergson, *Das Lachen* [1900], Meisenheim am Glan 1948, 98.
- 9 Karl Prümm, *Die bewegliche Kamera im mobilen Raum. »Der letzte Mann« von Friedrich Wilhelm Murnau*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der »Dämonischen Leinwand«. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003, 47.
- 10 Vgl. dazu beispielsweise Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* [1969], Frankfurt/Main 1996, 64; Peter Fuß, *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln–Weimar–Wien 2001, 207.
- 11 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: Freud, *Studienausgabe in 10 Bänden*, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/Main 1982, 258. Vgl. diesbezüglich auch Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Leipzig–Wien–Zürich 1925.
- 12 Thomas Koebner, *Der romantische Preuße*, in: Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, Berlin 2003, 35.
- 13 Vgl. Andrea Bartl, *Das Grotteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists*, in: Catrin Gersdorf, Sylvia Mayer (Hg.), *Natur, Kultur, Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2005, 177; Carl Pietzcker, *Das Gro-*

- teske, in: Otto F. Best (Hg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980, 86–87; Fuß, *Das Grotteske*, 69–74; Arnold Heidsieck, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1969, 16–20; Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* [1957], Reinbek bei Hamburg 1960, 136–137.
- 14 Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 359. Passend dazu heißt es im ersten Teil von Hermann Brochs zeitdiagnostischer Romantrilogie *Die Schlafwandler*: »[...] ist es ja der Uniform wahre Aufgabe, die Ordnung in der Welt zu zeigen und zu statuieren und das Verschwimmende und Verfließende des Lebens aufzuheben.« Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie* [1924], Frankfurt/Main 1994, 24.
- 15 Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus* [1998], München 2000, 190.
- 16 Vgl. hierzu auch Lotte H. Eisner, *Murnau* [1964], Berkeley–Los Angeles 1973, 155.
- 17 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I* [1983], Frankfurt/Main 1997, 76.
- 18 Vgl. Alfred Stumm, »... es wäre die Geschichte hier eigentlich aus ...«. *Identitätsverlust und soziale Desintegration in Murnaus »Der letzte Mann«*, in: Maik Bozza, Michael Herrmann (Hg.), *Schattenbilder - Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Filmstudien*, Bielefeld 2009, 50, 56.
- 19 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt/Main 1995, 110.
- 20 Bergson, *Das Lachen*, 19.
- 21 Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 90.
- 22 Stumm, »... es wäre die Geschichte hier eigentlich aus ...«, 49.
- 23 Vgl. ebd.
- 24 Vgl. ebd., 52f.
- 25 Vgl. Stephan Schindler, *What Makes a Man a Man. The Construction of Masculinity in F.W. Murnau's »The Last Laugh«*, in: *Screen*, 37(1996)1, 34.
- 26 Vgl. ebd., 34f.
- 27 Vgl. ebd., 36.
- 28 Vgl. Ian Roberts, *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*, London–New York 2008, 71–88.
- 29 Vgl. Hake, *Who Gets the Last Laugh?*, 130.
- 30 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 358.
- 31 Auf die Bemerkung des Reisenden, die Uniformen seien für die Tropen zu schwer, antwortet der Offizier: »Gewiß [...] aber sie bedeuten die Heimat; wir wollen nicht die Heimat verlieren.« Franz Kafka, *In der Strafkolonie* (1919), in: Kafka, *Das Urteil und andere Prosa*, Stuttgart 1995, 57.
- 32 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London–New York 2000, 232 [Übersetzung J.W.I.].
- 33 Vgl. Bert Cardullo, *»Der letzte Mann« Gets The Last Laugh. F.W. Murnau's Comic Vision*, in: *Post Script*, 1/1981, 43.
- 34 Vgl. Eisner, *Murnau*, 158.
- 35 Vgl. Éric Rohmer [Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas], *Was denkt Éric Rohmer zu Murnau*, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau*, München–Wien 1990, 95.
- 36 Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 110.