

König, Kanzler, Präsident: Träger der Staatsgewalt im Film der Zwischenkriegszeit

Martin Weidinger

Nachschrift verfasst von Martin Weidinger

1. Zum politischen und sozialen Hintergrund und zum Kino der Periode

Deutschland und Österreich erleben im November 1918 einen massiven politischen Einschnitt. Der Krieg ist verloren, die Monarchien sind zusammengebrochen. Der Erste Weltkrieg gilt als Epochenäsur und brachte, wie es heißt, das verspätete Ende des langen 19. Jahrhunderts. Politisch wie wirtschaftlich war die Lage in beiden Ländern prekär. Wirtschaftskrise und Hyperinflation verstärkten ab 1921 zusätzlich zur politischen auch noch die soziale Instabilität, die Menschen waren ohne Arbeit und hungerten. All das hat im Übrigen im Film und auch in der Literatur der Periode sehr deutliche Spuren hinterlassen und bildete vielfach Ausgangspunkt und Kern der Narrative. Norbert Schürgers identifiziert in seiner Monographie *Politische Philosophie in der Weimarer Republik. Staatsverständnis zwischen Führerdemokratie und bürokratischem Sozialismus* folgerichtig die „Krise als bestimmendes Merkmal der Stimmung in Deutschland zwischen 1918 und 1933“ und diagnostiziert eine „Furcht vor Orientierungs- und Haltlosigkeit, Gefühl der Wendezeit, Wunsch nach (entmündigender) Eindeutigkeit (...)“ (1989, 11).

Zu Kriegsende befinden wir uns an einem entscheidenden Punkt in der Geschichte des Kinos. Das Medium ist gut 20 Jahre alt und steht an der Schwelle, an der es beginnen konnte, künstlerisch sowie technisch seinen Kinderschuhen zu entwachsen. Künstlerisch waren die Vorbilder unmittelbar nach Kriegsende die großen in den USA entstandenen epischen Filme D.W. Griffiths: *THE BIRTH OF A NATION* (1915) und *INTOLERANCE* (1916). Vor allem in Österreich hat man in den Jahren bis 1925 versucht, Griffiths Modell – er gilt Vielen als Erfinder des modernen narrativen Kinos – zu adaptieren bzw. zu kopieren und historische Dramen bzw. Monumentalfilme herzustellen. In Deutschland entstand mit *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* 1919 ein einflussreicher, stilprägender Film, der das, was im Weiteren als deutscher Expressionismus bezeichnet werden sollte, nahezu alleine begründete. An ihm tritt auch schon zu Beginn des Weimarer Kinos deutlich hervor, dass es sich dabei, was das an der Herstellung sehr vieler Filme beteiligte Personal betrifft, quasi um österreichisch-deutsche Gemeinschaftsproduktionen handelte.

Um mit Blick auf die Darstellung von Herrschaftstypen einige Tendenzen im Verhältnis zwischen Film und Staatsdiskurs nachzuzeichnen möchte ich Max Weber und seine Aufstellung der drei Idealtypen legitimer Herrschaft heranziehen. Weber benennt als ersten Idealtyp die legale Herrschaft kraft Satzung, deren reinsten Typus er in der Bürokratie erkennt. Der zweite Typus ist die traditionale Herrschaft „kraft Glaubens an die Heiligkeit der von jeher vorhandenen Ordnungen und Herrengewalten.“ (1988, 478) Reinsten Typus in dieser Kategorie ist die patriarchale Herrschaft. Als dritten Idealtypus legitimer Herrschaft identifiziert Weber schließlich die charismatische Herrschaft und diese funktioniert „kraft affektuellem Hingabe an die Person des Herrn und ihre Gnadengaben“ (ebd., 481). Diese Typologie möchte ich im Weiteren als Grundlage für einen Blick auf drei Filmbeispiele und

ihre Repräsentation von Staat und Herrschaft verwenden. In der Praxis treten die drei Typen, wie auch Weber selbst bemerkt, in der Regel nicht in eindeutiger Form auf, d.h. sie sind oft miteinander verschränkt.

2. Dr. Mabuse, der Spieler (Fritz Lang, Deutschland 1921/22)

DR. MABUSE, DER SPIELER wurde im Frühling 1922 in Berlin uraufgeführt. Langs zweiteiliger und fast viereinhalb Stunden langer Film zeigt in seinem ersten Teil vor allem die vielfältigen Verbrechen, die Mabuse mit seinen Helfern verübt. Er dirigiert ein Netzwerk, sein Einfluss reicht in alle Sphären von Gesellschaft, Politik und Wirtschaft. Er manipuliert die Börse ebenso nach Belieben, wie er einzelne Menschen mit Hilfe seiner hypnotischen Fähigkeiten seinem Willen unterwirft. Er scheint allgegenwärtig und aufgrund seiner Verkleidungen nicht fassbar. Im zweiten Teil des Films steht dann die Jagd des Staatsanwaltes Wenk auf Mabuse im Mittelpunkt.

Es kristallisiert sich im Filmverlauf also eine Gegeneinander-Positionierung dieser beiden Charaktere – Wenk und Mabuse – heraus. In diesen beiden Figuren stehen einander zwei Herrschaftstypen bzw. zwei Staatsmodelle gegenüber. Mit Weber gelesen, ist der Staatsanwalt der Repräsentant der legalen Herrschaft, der legalen Herrschaft kraft Satzung. Er ist ein staatliches Organ und handelt als solches, wenn auch mithin auf ungewöhnliche Weise, wie man sie ansonsten nicht mit einem Staatsanwalt in Verbindung bringen würde. Mabuse hingegen ist ein charismatischer Führer, ist aber insofern nur zum Teil in Webers Typologie einzupassen, als seine Herrschaft eine illegale ist und die Gefolgschaft der Menschen um ihn herum keine affektuelle Basis hat, sondern einerseits auf durch Mabuse herbeigeführte Abhängigkeit, auf Angst und andererseits auf seine durchaus auch mit seinem Charisma in Verbindung zu setzenden Fähigkeiten zurückzuführen ist.

In der entscheidenden Auseinandersetzung am Ende des Films, in der nicht nur ein Großaufgebot der Polizei, sondern schließlich auch das Militär beigezogen wird, nimmt Wenk explizit in Anspruch, mit dem Apparat, den er hinter sich hat, die Staatsgewalt zu repräsentieren. Mabuse hingegen erklärt, er habe sich immer als Staat im Staat gesehen – in einem Staat, mit dem er sich seit jeher im Kriegszustand befinde.

3. Die Stadt ohne Juden (Hans Karl Breslauer, Österreich 1924)

DIE STADT OHNE JUDEN, basierend auf einem gleichnamigen Roman von Hugo Bettauer, ist eine Satire auf Politik und Gesellschaft in Österreich zu Beginn der 1920er Jahre. In der Zeit der Wirtschaftskrise ist das Land dem Bankrott nahe, die Arbeitslosigkeit steigt stark und die Suche nach einem Schuldigen dauert in einem Klima stark ausgeprägten Antisemitismus nicht lange. Auf Druck der Straße ebenso wie deutschnationaler Abgeordneter sieht der Bundeskanzler sein Heil darin, nach einem einschlägigen Parlamentsbeschluss mit Jahresende alle Juden des Landes zu verweisen. Nach erfolgter Vertreibung entwickelt sich das Leben in Wien allerdings nicht wie erhofft – unter anderem bleibt ein in Aussicht gestellter Großkredit eines amerikanischen Milliardärs und Antisemiten aus. Letztendlich werden die Juden nach einer erneuten parlamentarischen Abstimmung eingeladen, wieder ins Land zurückzukehren.

Der Film unterscheidet sich in zwei entscheidenden Punkten von Bettauers Romanvorlage. Was bei Bettauer eindeutig Wien ist und auch so heißt, sieht zwar auch im Film ganz genau wie Wien aus, heißt aber Utopia. Der Film verlegt zum einen also die konkret im Wien der

frühen 1920er Jahre verortete Erzählung an diesen nur halbherzig fikionalisierten Ort namens Utopia, zum anderen – und hierbei handelt es sich meines Erachtens um den schwerwiegenderen Eingriff in die Romanvorlage– wird die Handlung durch eine Rahmenerzählung zum Traum eines rabiat antisemitischen Parlamentsabgeordneten gemacht und büßt dadurch zusätzlich an Schärfe ein.

Im dargestellten Szenario bekommen wir einen relativ klaren Blick auf die Vorgänge politischer Entscheidungsfindung in einer demokratischen Republik, auf die Rolle des Bundeskanzlers und der einzelnen Parlamentsfraktionen – alles in satirisch zugespitzter Form. Wenn wir uns wieder Max Weber zuwenden, so ist klar, dass wir es hier mit dem ersten Typus der legitimen Herrschaft zu tun haben, mit einer legalen Herrschaft kraft Satzung, einer auf legalen Prozeduren beruhenden Herrschaft, die auf einer demokratischen Verfassung beruht. Tatsächlich bekommen wir in Utopia einen Staat präsentiert, in dem Politik auf populistischen Motiven und auf langfristig tradierten Ressentiments aufbaut und zu einem Großteil in Hinterzimmern des Parlaments und Bundeskanzleramts und in den Extrazimmern von Gasthäusern gemacht wird.

4. Mädchen in Uniform (Leontine Sagan, Deutschland 1931)

MÄDCHEN IN UNIFORM, entstand in der Endphase der Weimarer Republik. Der britische Historiker Peter Gay überschreibt in einem kurzen historischen Überblick in *Weimar Culture. The Outsider as Insider* die Periode von Ende 1929 bis Mitte 1932 als „The Beginning of the End“ (2001, 158ff.). Mit Blick auf das Entstehungsjahr von MÄDCHEN IN UNIFORM muss also festgehalten werden, dass die Republik nach dem „besten Jahrfünft 1924-1929“ (Möller 2006, 172) mit Einbruch der Weltwirtschaft in ihre schwerste Krise stürzt. Die Arbeitslosenzahlen waren von 1930 bis 1931 innerhalb nur eines Jahres von 3,5 auf 4,5 Millionen angestiegen, die NSDAP verbuchte starke Zuläufe und entsprechende Wahlerfolge, die Regierung flüchtete sich vermehrt in Notverordnungen (vgl. ebd., 324).

Zum Film: Um 1930 in einem Potsdamer Stift, das ein Mädcheninternat für die Töchter verarmten Offiziersadels ist. Die Erziehungsgrundsätze sind unzweideutig und werden von der Oberin klar und deutlich ausgesprochen: Die Mädchen seien Soldatenkinder und so Gott will, würden sie ihnen auch wieder Soldatenmütter werden. Zucht und Ordnung tun Not, sonst nichts. Dass die Versorgungslage im Stift nicht die beste ist und die Mädchen über Hunger klagen, entlockt der Oberin lediglich die Platitüde von der Armut, die nicht schändet, sondern ehrt: „Wir Preußen haben uns großgehungert!“

Charakteristisch für das Internatsleben sind die weitgehende Abgeschlossenheit von der Außenwelt, die Eingeschlossenheit in die von der Oberin geprägte Internatswelt, ein System der Disziplinierung und Unterdrückung. Wenn wir uns wieder Max Webers Typologie zuwenden, so haben wir es in MÄDCHEN IN UNIFORM mit seinem zweiten Herrschaftstyp zu tun, mit der traditionellen Herrschaft „kraft Glaubens an die Heiligkeit der von jeher vorhandenen Ordnungen und Herrengewalten.“ (Weber 1988, 478) Die Oberin erfüllt die Rolle des Monarchen, sie ist die Platzhalterin der preußischen Tradition – in der Sekundärliteratur wird beginnend mit Kracauer auch immer wieder darauf hingewiesen, dass sie in Auftreten und auch Kleidung an das vorherrschend Bild Friedrichs des Großen erinnert. Insgesamt erscheint mir das Internatsregime der Oberin als Webers zweiter Herrschaftstyp in seiner konservativsten, wenn man so will reaktionärsten Form. Traditionsanrufung funktioniert hier als Mittel umfassender Unterdrückung.

5. Resümée: Staatstheoretische Debatten und Film

Die politische Philosophie bzw. die Politik- und Demokratietheorie der Zwischenkriegsjahre ist stark von Vertretern der konservativ-nationalistischen bzw. der völkischen Ideologie, von präfaschistischen Denkern geprägt. Diese Denker sind vielfach auch heute noch diejenigen, die am besten in Erinnerung sind und am intensivsten rezipiert werden – beispielsweise Carl Schmitt oder Oswald Spengler. Im linken oder mittleren politischen Spektrum waren es sehr oft Juristen und Staatsrechtler, weniger Philosophen, die versucht haben, Republik und Verfassung gegen die massiven antidemokratischen Angriffe von rechts zu verteidigen (vgl. Schürgers 1989, 9 und 13). Auf Seiten der national-völkischen Denker gab es eine massive Angst, dass der starke deutsche Staat nach der Kriegsniederlage durch eine Republik verweichlichter Pazifisten ersetzt werden könnte (vgl. Schürgers 1989, 13).

Am Beispiel von *MÄDCHEN IN UNIFORM* ist an der Figur der Oberin diese konservative, nationalistische Grundeinstellung, die Verherrlichung von Preußentum und Militarismus gut zu erkennen. Der Film ist freilich einer, der sehr deutlich politische Stellung bezieht und sich entschieden gegen das von der Oberin verkörperte System wendet. Der Traditionsbezug auf den einstigen preußischen Glanz, wesentlich charakterisiert durch die militaristische Komponente, wird hier, bereits sehr nahe dem Ende der Weimarer Republik, nicht nur als unterdrückerisch, sondern als menschenvernichtend dargestellt. Die Hauptfigur des Films, die Schülerin Manuela kann erst im letzten Augenblick davor bewahrt werden, Selbstmord zu begehen. Ob am Ende von *MÄDCHEN IN UNIFORM* das System der Oberin als überwunden angesehen werden kann, bleibt freilich offen. Im Moment der Rettung Manuelas stellen sich die Schülerinnen der Oberin entgegen, sie erscheint geschlagen und zieht sich zurück. Ein Ende, das meiner Meinung nach höchstens Grund für schwachen Optimismus sein kann, nämlich dahingehend, dass das System in Zukunft weniger restriktiv bzw. „menschlicher“ auftreten wird – nicht primär aus Menschenliebe, sondern um sein eigenes Weiterbestehen zu garantieren. Die demokratische Moderne, wie sie im Film im Kollektiv der Mädchen repräsentiert ist wird auf Basis dieses einen Vorfalls meines Erachtens nicht zum Durchbruch gelangen..

Fritz Langs *DR. MABUSE, DER SPIELER* ist, wie erwähnt, beinahe 10 Jahre vor *MÄDCHEN IN UNIFORM* entstanden und somit in einer vollkommen anderen Periode der kurzlebigen Republik zu verorten. Die einsetzende Wirtschaftskrise und die damit einhergehende politische und soziale Instabilität ist dann auch der Nährboden für die filmische Erzählung bzw. für die Entstehung einer Figur wie Mabuse. An der Filmerzählung und den beiden Hauptfiguren tritt auch der Konflikt zwischen Irrationalismus und Rationalismus hervor, wie er in dieser Phase auch in der philosophischen Diskussion eine Rolle spielte. Mabuse kann als Übermensch im Sinn Nietzsches gelesen werden. Seine irrationale Herrschaft ist durch seine nahezu übermenschlich erscheinenden Fähigkeiten gestützt, den Aufbau eines Netzwerks von Abhängigkeiten, gestützt durch Angst, seine Verkleidungskünste und, als Inbegriff des Irrationalen, die Hypnose und Telepathie, mit der er Menschen beliebig zu manipulieren und zu dirigieren scheint.

Die rationale Seite, also der Staatsanwalt bzw. die legitimen Vertreter des Staatsgewalt, müssen sich zum Teil derselben Mittel wie Mabuse bedienen, um diesen zu bezwingen, etwa der Verkleidung. Der Staatsanwalt ist die herausragende Figur auf Seiten des legitimen Staates. Wenk scheint auch Oberpolizist zu sein und bekämpft Mabuse über weite Strecken des Films im Alleingang. Insofern wird auch er als charismatische Figur in den Vordergrund gerückt und über die anderen Instanzen des Staates hinausgehoben. Das ist natürlich auch der

dramaturgischen Notwendigkeiten in einem Film dieses Zuschnitts zu schulden. Trotzdem ist das Ausmaß von Wenks Eigenmächtigkeit, der Umfang seiner Kompetenzen bemerkenswert. Er spielt zweifelsohne die Rolle eines starken Mannes innerhalb des exekutiven Apparates. Die legitime Staatsgewalt in ihrer ganzen Breite und Wucht tritt erst am Ende des Films im bürgerkriegsähnlich anmutenden Kampf um Mabuses Haus, in dem der Verbrecher verschanzt ist, auf, als dann nicht nur ein Polizei-Großaufgebot unter dem Kommando Wenks das Haus beschießt, sondern auch noch die Armee eintrifft. Das Irrationale ist vorerst besiegt, Mabuse wird wahnsinnig und endet in einer psychiatrischen Anstalt.

Ein Blick auf DIE STADT OHNE JUDEN zeigt insoferne ein abweichendes Bild als es sich hier um ein österreichisches Szenario handelt und überdies um einen satirischen Text, eine Satire auf den grassierenden Antisemitismus der zwanziger Jahre. Der Bundeskanzler als de facto-Staatsoberhaupt spielt nicht die herausragende Rolle, die Wenk und Mabuse bzw. der Oberin des Stifts zugeschrieben wird. Er agiert auf Basis bzw. reagiert auf Gefühlslagen in der Bevölkerung, beeinflusst, ja wie es scheint weitgehend gelenkt von Ratgebern und Einflüsterern – ein hoher katholischer Würdenträger, vermutlich der Erzbischof von Wien, tritt hier als jener Mann hervor, dem der Bundeskanzler besonders gut zuhört. Das System der demokratischen Republik steht nicht in Frage, es wird auch kein Gegenbild zu diesem entworfen. Vielmehr kritisiert der Film (und noch prononcierter Bettauer in seinem Roman) die Art des Politik-Machens und die Grundlagen der politischen Entscheidungsfindung – konkret den vorherrschenden Antisemitismus in jener hegemonialen Bevölkerungsschicht, die sich als Deutsch-Österreicher begreift. Das für die erste Republik und schließlich auch für den Austrofaschismus so typische Ineinandergreifen von christlich-sozialen Kräften und katholischen Einflüssen ist ein wichtiger Teil dieser Darstellung. Wenn also der Film auch keine autoritäre Alternative zum Parlamentarismus aufbietet, so stellt er diesen vor allem anhand einzelner Parlamentarier als beeinflussbar und insgesamt negativ dar. Insgesamt zeigt der Blick von DIE STADT OHNE JUDEN auf das als spezifisch österreichisch gezeichnete politische System wenig Positives und kann insoferne im Kontext des Staatsdiskurses der 1920er Jahre durchaus als Parlamentarismuskritik gelesen werden, wenn auch der satirische Ton des Films und die entsprechende (Über)Zeichnung der Figuren dieses kritische Element weniger scharf erscheinen lassen mögen und der Fokus der Erzählung woanders liegt.

Literatur

Gay, Peter (2001): Weimar Culture. The Outsider as Insider, New York/London.

Möller, Horst (2004): Die Weimarer Republik. Eine unvollendete Demokratie, München.

Schürgers, Norbert J. (1989): Politische Philosophie in der Weimarer Republik. Staatsverständnis zwischen Führerdemokratie und bürokratischem Sozialismus,

Weber, Max 1988 (1922): Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft, in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen, 475-488.