

2. Die Urszene populistischer Repräsentation

2.1 Vitalismus und Idealismus: RUGGLES OF RED GAP (1935)

Mit RUGGLES OF RED GAP gelang Leo McCarey nicht nur eine so brillante wie ironische Reflexion des Verhältnisses von alter und neuer Welt, vor allem schuf er eine Art Blaupause für jene Szenographie, die hier als *Inauguration des populistischen Repräsentanten* beschrieben werden soll. Die Handlung des Films führt nicht zufällig aus einer Außenperspektive in die amerikanische Gesellschaft ein. Im Jahr 1908 verwendet der distinguierte englische Earl of Brunstead (Roland Young) bei einer Pokerpartie seinen treuen Butler Marmaduke Ruggles (Charles Laughton) als Spieleinsatz – und verliert ihn an den amerikanischen Neureichen Egbert Floud (Charles Ruggles), der ihn mit in den kleinen Ort Red Gap im Bundesstaat Washington nimmt. Es handelt sich um »quite an untamed country«, wie der Butler Ruggles bereits vor seiner Abreise zutreffend voraussagt: Red Gap ist ein von einer Reihe kauziger Saloon-Dauerbesucher:innen bevölkertes Provinzkaff, zu dessen wenig kultivierter Gemeinschaft auch Floud, für den der ehemalige Butler nun arbeiten soll, im Grunde seines Herzens zählt. Anfänglich versucht Ruggles, Floud die europäische Kultur näherzubringen, doch erweisen sich diese Bemühungen schon bald als zum Scheitern verurteilt. Zudem wird Ruggles in Red Gap beharrlich für einen britischen Colonel gehalten und zur Aufgabe seiner devoten Butler-Identität genötigt.

Scheint Ruggles die Zustände in Red Gap anfangs noch mit Argwohn zu betrachten, wird bald schon deutlich, dass er heimlich Gefallen an ihnen findet. So plant er die Eröffnung eines eigenen Restaurants und

führt damit vor, dass er amerikanischen Individualismus und Unternehmergeist zu verinnerlichen beginnt. In einer aufwändig gestalteten Schlüsselszene kurz vor dem Ende des Films, die den klamaukigen Charakter der Komödie für einen Augenblick unterbricht, wird schließlich deutlich, dass sich der ehemalige britische Butler endgültig in einen freiheitsliebenden Amerikaner verwandelt hat. Eingeleitet wird die Sequenz durch einen Besuch des englischen Earls, der Ruggles zur Rückkehr in die Heimat überreden möchte. In wohlgewählten Worten erklärt dieser zunächst seinem ehemaligen und dann seinem neuen Herrn, dass er nicht länger als Diener leben, sondern sich im »land of great opportunity« selbstverwirklichen möchte. Im örtlichen Saloon, in dem Ruggles Floud aufgespürt hat, bringt der begeisterte Millionär das Gespräch daraufhin auf Lincolns legendäre Gettysburg Address, an welche die Ankündigung des einstigen Butlers ihn erinnert hat. Weder Floud noch sonst jemand unter den Besucher:innen des Saloons können sich jedoch an den genauen Wortlaut der Rede erinnern.

Um diese Ratlosigkeit als bedeutsam vorzuführen, folgt McCarey dem Wirt in einer langen, ungeschnittenen Kamera-Seifahrt durch den ganzen Saloon. Die versammelten Bürger:innen, Cowboys und Trinker von Red Gap werden einer nach dem anderen vorgeführt, doch sie alle reagieren auf die Frage des Wirts – »What did Lincoln say at Gettysburg?« – mit ihrer jeweils ganz individuellen Form der Ratlosigkeit. Zugleich jedoch scheinen sie um die Bedeutung der Rede zu wissen – mit der Ausnahme eines betrunkenen Alten, der mit einem pampigen »I don't know, I wasn't there« reagiert und daraufhin vom Wirt mit einem Fußtritt bestraft wird. Das amerikanische Volk, das sich hier in Form einer zerstreuten Menge verschrobener Individuen zusammengefunden hat, ist sich offenbar durchaus dunkel bewusst, auf Grundlage welcher Prinzipien es ein Volk ist. Es ist allerdings nicht in der Lage, diese Prinzipien in Worte zu fassen und damit in Repräsentation zu überführen. Die Aufgabe des politischen Repräsentanten, zu dem sich Ruggles nun verwandeln wird, besteht mithin in der Kenntlichmachung und Rückversicherung der geteilten politischen Identität, in der Kunst also, in Worte zu fassen, was längst bestimmendes, aber latentes und daher unverfügbares Prinzip der zerstreuten Gemeinschaft ist.

Dies gelingt Ruggles, indem er die komplette Rede mit leiser Stimme und in die Ferne gerichtetem Blick vorträgt. Zunächst fällt kaum auf, dass er überhaupt spricht; als sie es schließlich bemerken, versammeln sich die Menschen im Saloon jedoch um den ehemaligen Butler und hören ihm gebannt zu. Durch ihre halbkreisförmige Anordnung um den Sprecher, der sich von seinem Stuhl erhoben hat, lassen sie eine Bühne entstehen, die vorher noch nicht existiert hat und die sich nach erfolgter Rede wieder verflüchtigen wird. Auf ihr bezeugen sie die Transformation des englischen Butlers zum freien Amerikaner.¹ Zugleich sind sie es selbst, die durch den Auftritt verwandelt werden: Eben noch eine bloße Ansammlung von Individuen, werden sie durch das Schauspiel ihrer Repräsentation zu amerikanischen Bürger:innen, die sich ihrer Freiheit und Souveränität und damit auch der Grundlagen der amerikanischen Demokratie genau bewusst sind. Die Rede spricht von der Aufgabe, dem »great task«, die Freiheit Amerikas zu verteidigen, und verpflichtet diejenigen, die von dieser Freiheit profitieren, somit zu aktiver Identifikation.² Mit dem berühmten Dreiklang am Schluss der Rede – »a Government of the People, by the People, for the People« – bringen die Worte Lincolns zudem den Gedanken der Volkssouveränität, nach Paula Diehl die »primäre Referenz« der demokratischen Repräsentation,³ auf den Punkt.

-
- 1 Nach Siegfried Kracauer, der den Film angeblich sehr mochte, erlaubt es die Bekanntheit der Rede McCarey, den Fokus der Inszenierung ganz auf die optische Wirkung des Auftritts und damit auf die innere Wandlung des Butlers zu legen. Vgl. Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1985, S. 153f.
 - 2 Richard Rorty hat betont, dass die Vorstellung Amerikas als historischer Auftrag gerade keine Teleologie evoziert, sondern Geschichte als ergebnisoffenen Prozess modelliert. Vgl. Rorty, Richard: Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth Century America. Cambridge (Mass.)/London 1998.
 - 3 Diehl, Paula: Das Symbolische, das Imaginäre und die Demokratie. Eine Theorie politischer Repräsentation. Baden-Baden 2015, S. 121–131.

Abb. 1: In RUGGLES OF RED GAP (1935) wird ein Saloon zur Bühne eines idealen Repräsentationseignisses. Die Bewohner Red Gaps bezeugen die innere Wandlung eines englischen Butlers, der sich mit den in Lincolns Gettysburg Address formulierten höheren Werten der USA identifiziert, und formieren sich zugleich selbst zu einem einheitlichen Volkskörper.



Quelle: Screenshots von DVD (Universal Pictures, 2010)

Die staatsbürgerliche Verpflichtung geht mit der visuellen Formierung des Kollektivs einher. Indem sie die räumliche Anordnung eines Theaters herstellen, werden die Besucher:innen des Saloons zu Zuschauer:innen eines Repräsentationsaktes und im Zuge dessen selbst zur Repräsentation eines Volkes (Abb. 1). Diese Verwandlung, die auch als Transformation des »amorphen« Publikums des Kinos in die politische Gemeinschaft des klassischen Theaters lesbar ist,⁴ geschieht eben

4 Vgl. bereits Sontag, Susan: »Film and Theatre.« In: *The Tulane Drama Review* 11, 1 (1966), S. 24–37, hier S. 32.

durch die Orientierung des Geschehens auf die Bühne hin. Der zum politischen Theater transformierte Saal lässt die anwesende Bevölkerung auseinanderfallen in einen, der für die anderen spricht, und ein heterogenes Publikum, das sich spontan mit dem Sprecher identifiziert und auf diese Weise zur Einheit wird. Das Volk erscheint mithin nicht voraussetzungslos, sondern präzise als Folge seiner Repräsentation: »Demokratie ist hier als ein politisches Theater vorgestellt, in dem das Publikum erst durch die Anschauung seiner Repräsentanten überhaupt zu einem Bewusstsein seiner selbst kommt.«⁵ Die Bühne ist dabei nicht bereits vorhanden, als Ruggles sie betritt, sie entsteht erst im Zuge des Repräsentationsgeschehens als Folge des Aktes der Aufmerksamkeit und ist somit mit seinen beiden Konstituenten, dem Volk und dem Sprecher, gleichursprünglich.

Das Repräsentationseignis erhält seine besondere Wirkung in *RUGGLES OF RED GAP* dabei nicht zuletzt dadurch, dass es sich gerade nicht in einem reinen Spiegelverhältnis zwischen Ruggles und den anderen Einwohner:innen von Red Gap erschöpft. Ruggles unterscheidet sich in allem von den anderen Besucher:innen des Saloons: Durch seine Geschichte und seine innere Bewegung ist er ein einzigartiges Individuum geworden, das – ganz der religiösen Grundierung des amerikanischen Individualismus folgend – durch innere Wandlung zur Erleuchtung gelangt.⁶ Politische Repräsentation stiftet aus zerstreuten Individuen ein Volk, doch da Individualismus selbst einer der geteilten Werte der amerikanischen Gesellschaft darstellt, muss es die Identität der beteiligten Personen als distinkte Singularitäten intakt lassen. Das Volk ist weder eine bloße Zweckgemeinschaft autarker Individuen noch »die Einswerdung der Subjekte« in einem Kollektiv,

5 Manow 2008, a.a.O., S. 156.

6 Stanley Cavell hebt in seiner philosophischen Auseinandersetzung mit dem klassischen Hollywood in Anlehnung an Ralph Waldo Emerson eine zentrale Erfahrung des amerikanischen Subjekts hervor, die darin besteht, sich dem Bewusstsein der Anderen auszusetzen und sich auf diesem Weg selbst zu theatralisieren. Vgl. Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodram of the Unknown Woman*. Chicago/London 1989, S. 72.

es bedarf vielmehr einer stetigen Vermittlung von Individualität und Kollektivität.⁷ Dies geschieht durch eine bestimmte Ordnung der Blicke, die nicht zuletzt bedingt, dass sich das amerikanische Volk letztlich dadurch selbst erkennt, dass es sich im Blick eines Fremden spiegelt. Die Ordnung Amerikas ist die Ordnung einer individuell verstandenen Freiheit, die gleichwohl ein von allen geteiltes Prinzip und damit Basis einer Gemeinschaft heterogener Einzelner ist.

Gerade vor diesem Hintergrund ist auffällig, dass Ruggles seine beispielhafte Wandlung zum amerikanischen Individuum nicht in seinen eigenen Worten bezeugt, sondern die Worte Lincolns zitiert. Mehr noch: Lincoln, der in Form eines kleinen Portraits an der Wand des Saloons sogar visuell anwesend ist, scheint durch den gewandelten Engländer geradezu persönlich zu den Einwohner:innen von Red Gap zu sprechen. Ruggles wird auf diese Weise zum Medium einer fremden Stimme, welche die Ur-Idee der amerikanischen Demokratie zum Ausdruck bringt und für die gegenwärtige Gemeinschaft erneuert. Die Identifikation des Volkes mit dem Repräsentanten geschieht also durch die Bezugnahme auf ein Drittes, auf die von allen geteilten Ideale Amerikas. In dieser Sphäre der Idealität ist Lincoln weiterhin der Repräsentant eines geeinten und sich seiner Zusammengehörigkeit, aber auch seiner politischen Souveränität und seiner individuellen wie geteilten Verantwortung bewussten amerikanischen Volkes.

Ruggles wird somit zunächst zu einem Repräsentanten, wenn nicht gar zu einer Inkarnation Lincolns, der seinerseits ein ideales amerikanisches Volk repräsentiert, mit dem die anwesenden Individuen im Saloon von Red Gap sich als identisch erkennen. Der Auftritt verweist durch den tatsächlichen Sprecher auf den idealen Repräsentanten, das empirische Volk auf die Idee des amerikanischen Volkes. Nur über den Umweg über diese Sphäre mythischer Idealität, zu der Ruggles unerwartet den Zugang eröffnet, durch den Aufruf einer symbolischen Wirklichkeit also, welche die Erfahrung der Menschen strukturiert, ohne ihnen in jedem Augenblick bewusst zu sein, und die wiederum durch bestimmte Dokumente und Reden aktiviert werden muss, kann die Deklamation des But-

⁷ Vgl. Därmann 2009, a.a.O., S. 23f.

lers zu einem Repräsentationsereignis werden. In RUGGLES OF RED GAP ist es mit Ulrich Meurer daher »das Zitat, das das Wesen des Performativen ausspricht, denn um Recht zu beanspruchen, um sich ins Recht zu setzen, muss auf dieses Recht als bekannt, geteilt, vorgängig verwiesen werden.⁸ Ebenso definiert sich Populismus über das Ideal eines Repräsentationsgeschehens, das die Individuen auf überzeitliche politische Wahrheiten verweist, die in den Gründungstexten der USA unwandelbar und verbindlich festgeschrieben sind.

Diese Bezugnahme auf eine höhere symbolische Wahrheit, die dem Willen jedes Individuums und des Volkes insgesamt die Richtung weist, ist dem Soziologen Robert N. Bellah zufolge das zentrale Merkmal der zivilen Religiosität Amerikas. »The will of the people is not itself the criterion of right and wrong«, erklärt Bellah die theologische Dimension US-amerikanischer Wertvorstellungen, die auch in das Konzept der politischen Repräsentation eingeht: »There is a higher criterion in terms of which this will can be judged; it is possible that the people may be wrong.« Die Aufgabe des politischen Repräsentanten sei es daher, stets auf diese höhere Ordnung zu verweisen.⁹ Bei ihr handelt es sich, wie Ruggles' Auftritt deutlich macht, um eine Vaterordnung, wird sie doch durch Gesetze garantiert, welche die Gründeräder des Landes erlassen haben und deren höhere Gültigkeit vor allem von Lincoln repräsentiert wird.¹⁰ Da sich das Repräsentationsereignis auf diese Vaterinstanz bezieht, bedarf es keiner formellen Wahl: Der Repräsentant wird nicht qua Verfahren ins Amt gesetzt, sondern in jenem Moment, in dem er den ›idealen‹ Repräsentanten des Volkes – Lincoln – selbst glaubhaft repräsentiert, durch Akklamation bestätigt.

8 Meurer, Ulrich: »Ruggles, Rezitieren, Amerikaner werden.« In: Groß, Bernhard/Öhner, Vrääth/Robnik, Drehl (Hg.): Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer. Wien 2018, S. 33–46, S. 40.

9 Bellah, Robert N.: »Civil Religion in America.« In: Daedalus 96, 1 (1967), S. 1–21, hier S. 4.

10 Ganz nach Jacques Lacan basiert hier die gesellschaftliche auf einer symbolischen Ordnung, die im Namen eines symbolischen Vaters – in diesem Fall: Lincolns – eingerichtet ist. Vgl. Lacan, Jacques: Namen-des-Vaters. Wien 2006.

Im Unterschied zur Wahl macht die Akklamation als zentraler populistischer Legitimationsmodus deutlich, dass »der Anspruch des Führers, den ›Willen des Volkes‹ auszudrücken, nicht bloß gebilligt und hingenommen wird, sondern dass er als eine Gegenwart anerkannt wird, die nicht angefochten werden kann¹¹ – die allerdings zugleich nur in der Gegenwart, in der sie auftritt, Gültigkeit besitzt. Populismus wird auf diese Weise als politischer Vitalismus kenntlich: Er ist nicht repräsentations-, sondern institutionsfeindlich, insofern er sich vor allem gegen die Verstetigung der an die Repräsentant:innen delegierten Macht in politischen Institutionen richtet. Das politische Amt, das Ruggles im Anschluss an die Szene angetragen wird, lehnt der Butler daher auch ab. Im Populismus ist die Übertragung der Volkssouveränität auf einen Repräsentanten möglich und erwünscht, doch eben nur, solange der Akt der Übertragung aufgeführt wird, die Repräsentation also Ergebnis einer ›lebendigen‹, bewussten Identifikation ist. Legitim existiert sie nur als Ereignis, das ewig gültige Wahrheiten aktualisiert, nicht aber in institutionalisierten Zeitintervallen wie etwa Legislaturperioden.¹² Dagegen ist die Wahl ein formalisiertes Verfahren, das auch Menschen an die Macht bringen kann, die sich von dem – im Populismus als Einheit konzipierten – Volk früher oder später entfremden, dem Willen zumindest eines Teils dieses Volkes zuwiderhandeln werden.¹³ Populismus zielt darauf, diese Kontingenz des Historischen insgesamt als ein Symptom falscher, da vom wahren Volk entfremdeter Politik zu denunzieren.

Die spezifische Form der Akklamation, die RUGGLES OF RED GAP vorführt, ist eine affektive. McCarey inszeniert dies eindrucksvoll, indem

¹¹ Völz 2020, a.a.O., S. 193.

¹² Michael Saward unterscheidet zwischen Repräsentation als »presence« und als »event«. Vgl. Saward, Michael: *The Representative Claim*. Oxford/New York 2010, S. 43.

¹³ In den Begriffen Jane Mansbridges ist Ruggles aus diesen Gründen ein »gyroskopischer« Repräsentant: Er überzeugt nicht durch die Versprechen, die er gibt, sondern allein durch seine Persönlichkeit und durch die Werte, an die er – für jeden sichtbar – glaubt. Vgl. Mansbridge, Jane: »Rethinking Representation.« In: *The American Political Science Review* 97, 4 (Nov. 2003), S. 515–528, hier S. 520.

er auf die Wirkung der menschlichen Gesichter setzt, auf welchen sich die inneren Regungen spiegeln, und mithin auf den Einsatz von »Empathieszenen«,¹⁴ die auch die Zuschauenden in die Gemeinschaft der Stauenden aufnehmen sollen. Gezeigt werden diese Gesichter als schweigende, aber innerlich bewegte.¹⁵ Diese Fokussierung des menschlichen Gesichts dient der Verbürgung einer Authentizität, die das populistische Repräsentationsereignis vor allem vom institutionell-demokratischen unterscheidet. Das bewegte Gesicht wird dabei selbst zum Modell einer ungebrochenen Repräsentation, eines wahren Ausdrucks ohne inszenatorisches Kalkül.¹⁶ Zudem macht es den Ereignischarakter der Szene deutlich: Der zuvor in seiner ganzen Länge eingeführte Handlungsräum des Saloons wird, sobald Ruggles zu sprechen beginnt, auf den ganz am äußersten Rand sitzenden ehemaligen Butler ausgerichtet. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren zeigt McCarey abwechselnd den von Lincolns Worten wie vergeistigt wirkenden Ruggles und die ergriffenen

¹⁴ Plantinga, Carl: »Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film.« In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13, 2 (2004), S. 7–27, hier S. 7. Generell lassen sich die populistischen Szenographien im Sinne Hermann Kappelhoffs auch als filmische Pathosformeln lesen, die im Genrekino auf die affektive Stiftung von Gemeinschaft zielen. Vgl. Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn*. Berlin/Boston 2016.

¹⁵ Vgl. zu diesem Aspekt ausführlicher: Pause, Johannes: »Der stumme Chor des Volkes. Populistische Repräsentation im *Classical Hollywood*.« In: Dembeck, Till/Fohrmann, Jürgen (Hg.): *Die Rhetorik des Populismus und das Populäre. Körperschaftsbildungen in der Gesellschaft*. Göttingen 2022, S. 247–265.

¹⁶ »First of all, the face is part of a signifying system: what is expressed on a face (the signifiers) are the concepts or feelings (the signifieds) ›behind‹ that face. In Peirce's terms, there is an indexical relation between what is on a face and the feelings or ideas it expresses—that is, what is behind the face is what causes the marks or expressions to appear on the face. [...] What the face thus brings forth is a model of representation: the face represents or expresses the inner feelings of a person; it expresses something that is hidden behind the face, yet there is something in the appearance of a face (on the face) that allows access to what is hidden beneath.« Rushton, Richard: »What Can a Face Do? On Deleuze and Faces.« In: *Cultural Critique* 51 (Spring 2002), S. 219–237, hier S. 219.

Zuhörer:innen, welche sowohl in Nahaufnahmen wie auch als Ensemble zu sehen sind. Während des Vortrags bleiben sie stumm und unbewegt, sodass die äußere Geschäftigkeit des Saloons, die zuvor zu sehen war, in einen starken Kontrast zur inneren Bewegtheit tritt, die durch die plötzliche Stasis der versammelten Menschen zum Ausdruck kommt.¹⁷ Die konzentrierte Aufmerksamkeit, die diese an den Tag legen, überträgt sich unweigerlich auf die Zuschauenden des Films, deren Rezeptionshaltung auf diese Weise – im Sinne jener »mechanischen Verlebendigung«, welche die Filmtheorie der Zeit auf unterschiedliche Weise postulierte¹⁸ – ebenfalls »vitalisiert« wird. Inmitten der entfremdeten Welt der Moderne ermöglicht das Kino eine authentische Erfahrung, so wie der Populismus in Form einer durch die Menschen ›live‹ bezeugten Verwandlung die entfremdeten Bühnen der Macht wieder authentisch werden lässt.

Liegt in Filmen, die die politische Sphäre Washingtons thematisieren, das Hauptaugenmerk in der Regel nicht auf den Formen der Präsentation selbst, sondern auf den Mechanismen und Verfahren ihrer Herstellung, die für gewöhnlich von der Hinterbühne der Macht aus gesteuert und eingesetzt werden, so fällt an McCareys Inaugurationsszene ferner ins Auge, dass es hier die Hinterbühne der Macht überhaupt nicht gibt. Politische Präsentation wird vielmehr im Stadium vor ihrer Institutionalisierung gezeigt. Ganz im Gegenteil legt Ruggles die Maske des Butlers gerade ab, als er seinen wahren Überzeugungen im Saloon öffentlich Ausdruck verleiht. War er vorher in eine offizielle Butler-Bühnenidentität und ein geheimes, freiheitsliebendes und amerikanisches Ich gespalten, kommt er im Zuge seines Auftritts als vorübergehender Repräsentant mit sich selbst ebenso ins Reine, wie er mit Lincolns Geist

17 Paul Schrader zufolge sind es Szenen der absoluten Stasis, die das religiöse Kino auszeichnen, da durch sie »an image of a second reality« erzeugt werde. Vgl. Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Los Angeles 1972, S. 49.

18 Vgl. Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn 2014.

zur Einheit verwächst. Die amerikanische Demokratie ist in ihrer Urszene stets maskenfrei: Es existieren hier keine Hinterbühne, keine falschen Inszenierungen und kalkulierten Auftritte. Entsprechend sind die »demokratischen Leidenschaften«,¹⁹ die hervorgebracht werden, affirmativer Natur: Das Volk von Red Gap erfährt einen Moment des politischen Erkennens,²⁰ in dem die ewige Wahrheit Amerikas in Form seines Repräsentanten zum Vorschein tritt und den Subjekten das Gefühl verleiht, amerikanische Bürger:innen und damit freie, sich selbst regierende Menschen zu sein.

Dieser Moment der Erkenntnis ist jedoch gleichwohl immer auch ein Augenblick der Unterwerfung, fordert er doch eine Verpflichtung gegenüber den amerikanischen Prätexten und Moralvorstellungen, eine Unterordnung unter eine bestimmte rechtliche und sprachliche, also symbolische Ordnung ein. Das vitalistisch-populistische Repräsentationsergebnis, von dem hier erzählt wird, verhandelt damit – wie bereits ange deutet – ein spezifisches Problem des amerikanischen Staatsverständnisses: Die USA sind, wie Ruggles mit Lincolns Rede in Erinnerung ruft, das Land der Freiheit, denn nur in einer freiheitlichen Ordnung kann sich – so eine der Grundüberzeugungen, die die zivile Religion Amerikas kennzeichnen – die christliche Ordnung verwirklichen.²¹ Doch um diese Freiheit gewährleisten zu können, müssen sich die Bürger:innen der USA gleichwohl jenem Gesetz unterordnen, das diese Freiheit aller erst garantiert. Auch wenn dieses Gesetz also letztlich eine ›freiheitliche Ordnung‹ errichtet, muss es eben zu diesem Zweck Freiheiten einschränken: Das Bekenntnis zum amerikanischen Staat macht es nötig, die eigene, natürliche und unveräußerliche Freiheit ›freiwillig‹ – jeden falls in Teilen – aufzugeben. Der populistische Hass auf die Institutio-

¹⁹ Vgl. Fassin 2019, a.a.O., S. 76–81.

²⁰ Es ließe sich hier auch von einer Variation der »recognition of the hero« sprechen. Laut den Herausgebern der Cahiers zu Cínema handelt es sich dabei um eine verbreitete Szenographie des klassischen Hollywood-Kinos, die in der Regel theaterhaft inszeniert wird. Vgl. Cahiers du Cínema 1972, a.a.O., S. 37f.

²¹ Vgl. Lynerd, Benjamin T.: Republican Theology. The Civil Religion of American Evangelicals. Oxford/New York 2014, S. 6.

nen Washingtons erweist sich besonders in den USA immer auch als eine Reaktion auf die Unmöglichkeit der absoluten Einlösung des konstitutionellen Versprechens der Freiheit: Die pompösen Regierungsgebäude in Washington repräsentieren hier den Umstand, dass die Freiheit des Individuums in den USA nicht identisch sein kann mit jener unbedingten, da vorgesellschaftlichen Freiheit, die der Mensch nach Hobbes im ›Naturzustand‹ besaß.²² Das vitalistische Repräsentationskonzept des Populismus soll, indem es die Akklamation in jeder seiner Inszenierungen wiederholt, diesem Problem entgegenwirken. Der Repräsentant, der für die anderen spricht, bleibt dies nur so lange, wie diese ihm zuhören und seine Rolle aktiv bestätigen, wie also der Akt der Delegation der eigenen Freiheit ein bewusst vollzogener bleibt.

2.2 Die Ordnung der Freiheit: MAN OF CONQUEST (1939)

Besonders explizit hat dieser Konflikt zwischen Staatlichkeit und Freiheit im Jahr 1939 am Beispiel Sam Houstons in der Republic Pictures-Produktion *MAN OF CONQUEST* (George Nicholls Jr.) eine Umsetzung erfahren. Da es sich hierbei um ein Indie-Studio von der sogenannten *Poverty Row* handelt – ein Sammelbegriff für jene kleineren Studios, die vor allem mit günstig produzierten Genrefilmen Geld zu machen versuchten und mit der Macht der *Majors* nicht mithalten konnten²³ –, findet der Film in den monographischen Überblicken zum politischen oder populistischen Kino Hollywoods selten Erwähnung. Drei Oscar-Nominierungen weisen jedoch darauf hin, dass er in seiner Zeit durchaus wahrgenommen wurde. In seinem Protagonisten, dem Helden des Texanischen

²² Vgl. Skinner, Quentin: *Freiheit und Pflicht. Thomas Hobbes' politische Theorie*. Frankfurt a.M. 2008.

²³ Die *Majors* unterteilten sich in dieser Zeit in die *Big Five* und die *Little Three*. Die *Big Five* waren Paramount Pictures, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Warner Bros. und RKO Pictures, als *Little Three* wurden Columbia Pictures, Universal Pictures und United Artists bezeichnet.

Unabhängigkeitskriegs, erhält das Freiheits-Dilemma geradezu dialektische Konturen: Houston wird dargestellt als freiheitsliebender Krafthemensch, der seinen Posten als Gouverneur von Tennessee wegen einer Verleumdungskampagne kündigt, sich von den USA lossagt und zu den Cherokee zieht, die er bald schon als offizieller Botschafter in Washington vertritt. Später aber wird er dann doch zum Anführer einer Armee der Vereinigten Staaten, denen er im Herzen treu geblieben ist, greift in den Texanischen Krieg ein und unterwirft die Menschen dort im Dienst der Freiheit seinem Kommando. Am Ende seines Lebens, in dem er verschiedene Völker repräsentiert und sich ebenso häufig gegen politische Repräsentationen gewendet hat, gewinnt er Texas als 28. Staat für die USA – und erweist damit seinem im Sterben liegenden Freund und Unterstützer, dem legendären Präsidenten Andrew Jackson, eine letzte Ehre.

Houston (Richard Dix) unterscheidet sich in diesem Film von anderen politischen Heldenfiguren dadurch, dass es ihm bei den meisten seiner öffentlichen Auftritte gerade nicht gelingt, die Menschen von seinen Ideen zu überzeugen. Als es etwa um den Widerstand gegen die mexikanischen ‚Unterdrücker‘ geht, hören die weißen amerikanischen Siedler:innen, die in Texas leben und als dessen ‚Volk‘ dargestellt werden, zunächst auf Austin, der Houston für einen Kriegstreiber hält. Ein natürlicher Repräsentant der symbolischen Ordnung ist er somit nicht; vielmehr liegt ihm die Sphäre der Repräsentation insgesamt fern: Nur durch Taten kann Houston die Menschen auf seine Seite bringen, und nur in Situationen der Not wird er zum Anführer der Texaner:innen – allerdings stets, ohne eine Rede gehalten zu haben. In der entscheidenden Szene des Films taucht Houston wortlos auf einer Versammlung auf, auf der darüber gestritten wird, wer der Oberbefehlshaber der Armee von Texas im Krieg gegen Mexiko sein soll. Anders als bei McCarey wird das Volk hier nicht nur als zerstreut, sondern als regelrecht zerstritten vorgeführt, als heterogen im Sinne Laclaus: Immer neue Militärs werden vorgeschlagen, doch auch nach siebenstündiger Debatte hat sich keiner der Kandidaten durchgesetzt, und die anwesenden Volksvertreter – gezwungen, sich zu einer Einheit zusammenzufügen, die sie in Wirklichkeit nicht sind – fangen an, sich wütend gegenseitig

zu beleidigen. Als Houston den Raum betritt, werden die Menschen still und formen – wie schon in *RUGGLES OF RED GAP* – eine Bühne, indem sie sich um ihn versammeln. In kurzen Worten gibt Houston Austin bekannt, dass er mit 200 Soldaten der Vereinigten Staaten bereitstehe. Er wendet sich nicht ans Volk, sondern an den politischen Sprecher, und er demonstriert, dass er seine eigene Freiheitsliebe in den Dienst der Vereinigten Staaten zu stellen gedenkt, sich also den Institutionen Washingtons letztlich doch unterworfen hat. Daraufhin ernennen die Menschen ihn jubelnd und einstimmig zu ihrem neuen Befehlshaber. Die Geste der Unterwerfung, ausgeführt von einem, der für seine bedingungslose Freiheitsliebe bekannt ist, legitimiert in den Augen der Menschen nicht nur ihn, sondern auch die Ordnung der USA selbst.

Dieser Szene geht eine andere voraus, in der Houston von Jackson zu seiner neuen Aufgabe überredet wird. Sie enthält die eigentliche Rede – diejenige Jacksons (Edward Ellis) –, die hier also von der Szene der Akklamation räumlich und zeitlich getrennt wird. Deutlicher noch als bei McCarey wird damit eine Sphäre der Idealität, in der Freiheit, Staatlichkeit und Demokratie als amerikanische Prinzipien artikuliert werden und für die Jackson steht, von dem konkreten politischen Handlungsräum unterscheiden, in dem es um die Anwendung dieser Prinzipien geht und für den Houston der Experte ist. *MAN OF CONQUEST* spricht sich somit für Institutionalisierung aus und richtet eine Hinterbühne der Politik ein, die – wie Jackson zugibt – die Gefahr der Korrumperung freiheitlicher Ideale stets mit sich bringt. Diese erscheint als notwendig, um den Anspruch der Freiheit selbst dauerhaft gewährleisten zu können. Das Pathos, das die Rede Jacksons auszeichnet, kann – und soll – die Spannung, die sich zwischen Staat und Freiheit notwendig auftut, allerdings nicht verdecken:

You are going to war for freedom, as you say. Up in Washinton, you said, we'd buried freedom under a pile of dirty politics. Well, I don't know, but all politics has got some dirt in some place. But remember this: America is still the land of the free, and it's always going to stay that way as long as Americans are running things. Not that our brand of freedom ain't got its faults—couldn't help it, being run by ornery hu-

mans like Congressmen and you and me. But I reckon that the United States is still the only place in the world where a man can cuss the President out loud and all the President can do is cuss back or else go fishin'. That's what I call democracy.

In der politischen Wirklichkeit der USA sind die Sphären der Idealität und der Realpolitik getrennt, aber stets aufeinander verwiesen. Eben das zeichnet die USA Jackson zufolge vor allen anderen Staaten aus: Dass die Freiheit als Ideal anwesend bleibt, obwohl sie sich in ihrer Idealform in der politischen Wirklichkeit gerade nicht umsetzen kann – denn das konstituiert eben den Raum der Politik. Der populistische Gegensatz von einfachem Volk und institutionalisierter Politik wird hier gewissermaßen auf Dauer gestellt: Es ist der notwendige Ort eines immerwährenden Kampfes, dessen Unabgeschlossenheit garantiert werden muss, um die Demokratie zu erhalten. In diesem Kampf wird die symbolische Hierarchie zwischen dem Präsidenten und den Bürger:innen immer wieder situativ nivelliert, indem die Gleichheit der Rechte unterschiedlicher Individuen in den Vordergrund gerückt wird.

Auch aus diesem Grund kann Houston als Held dieses Films nicht Vertreter der Ordnung sein. Wie die Helden des Western-Genres muss er sich stets auf der Grenze zwischen Ordnung und Freiheit, Staat und Wildnis, Recht und Selbstverwirklichung bewegen.²⁴ Texas, dessen militärische Annexion hier freilich revisionistisch überhöht wird,²⁵ wird auf diese Weise zum Ort jener *Frontier*, über die hinweg sich nach Richard Slotkin die stetige Erneuerung der amerikanischen Demokratie im Geiste einer ursprünglichen Freiheit im Naturzustand vollzieht: »The American must cross the border into ›Indian country‹ and experience a ›regression‹ to a more primitive and natural condition of life so that the false values of the ›metropolis‹ can be purged and a new, purified so-

²⁴ Vgl. Früchtli, Josef: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt a.M. 2004, S. 33f.

²⁵ Das stellt bereits eine Rezension aus dem Jahr 1939 fest. Vgl. Nugent, Frank S.: »MAN OF CONQUEST, a Spectacle-Charged Biography of Sam Houston, Reminds the Capitol of the Alamo At the Palace.« In: New York Times, 28. April 1939.

cial contract enacted.²⁶ Als Wanderer zwischen den Welten ist Houston deshalb auch kein guter Redner: Wenn er erfolgreich öffentlich auftritt, sprechen stets andere für ihn; vor allem Andrew Jackson selbst, der sich bereits zu Beginn seiner Karriere für ihn einsetzt. So steht der Held des Films während der ganzen Handlung im Schatten einer institutionellen Macht, die er eigentlich bekämpft, während er sie repräsentiert, und erscheint so stets zugleich als Unterworfer und als Befreier.²⁷ Für ihn selbst ist sein Repräsentationsanspruch nur legitim, insofern er von den Menschen ausgeht, nicht von ihm selbst: im Moment der Akklamation, im Augenblick der Übertragung des Willens der freien Individuen auf ihn, die gleichbedeutend ist mit dem Augenblick einer freien Unterwerfung unter die Norm der Freiheit.

Diese Unterwerfung unter die demokratische Norm ist, wie nicht zuletzt der bewegte Lebenslauf Houstons vorführen soll, grundsätzlich vorläufiger Natur. Wie das Volk seinen Repräsentanten nur für den Augenblick wählt, akzeptiert dieser seinen Einsatz für den amerikanischen Staat immer nur für kurze Dauer. Der populistische Repräsentant ist ein Vertreter des Volkes, bevor er einer des Staates und seiner Institutionen ist. Das Gebot der Verfassungstreue wird daher ins Gegenteil verkehrt: Nicht der Repräsentant widmet sein Leben dem amerikanischen Staat, vielmehr muss dieser Staat immer von Neuem beweisen, dass er tatsächlich noch für die Ideale steht, die er auf dem Papier vertritt. Es

26 Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-century America*. New York 1998, S. 14.

27 Diese Spannung ist nach Robert B. Pippin insbesondere für den Western charakteristisch. »We receive in many Westerns not just a mythic account of the founding of legal, civil society, with an American inflection, but the expression of a great anxiety about what this particular founded society will be like, whether it can hold together, whether it can really leave behind what it was. By this I mean leaving behind the mythic and largely feudal notion of nearly complete self-sufficiency and self-reliance, an honor code, the unavoidability of violence in establishing and maintaining proper status and order, a largely male and isolated world.« Viele Western, so Pippin, handeln von Outlaws, die sich der neuen Ordnung, die sie erkämpfen, selbst nicht anzuschließen vermögen. Pippin 2010, a.a.O., S. 24 u. 145.

ist das Amerika Jacksons, dem Houston sich unterwirft, nicht der Staat als solcher. Wo das klassische Hollywood-Kino die *Frontier* thematisiert, tendiert es zu einer Reproduktion von Frederick Jackson Turners 1893 veröffentlichter *Frontier Thesis*, der zufolge die amerikanische Demokratie nicht aus Theorien und Dokumenten geboren wurde, sondern natürlich aus dem gemeinschaftlichen Leben im Grenzland erwachsen sei und sich daher auch nach dem Untergang des alten Westens an diesem zu messen habe:

American democracy was born of no theorist's dream; it was not carried in the Susan Constant to Virginia, nor in the Mayflower to Plymouth. It came out of the American forest, and it gained new strength each time it touched a new frontier. Not the constitution but free land and an abundance of natural resources open to a fit people, made the democratic type of society in America for three centuries while it occupied its empire.²⁸

Durch die gesamte Geschichte des amerikanischen Kinos hindurch finden sich daher Heldenfiguren, die ihre Aufgabe als staatliche oder inoffizielle Repräsentanten nur für gewisse Zeit annehmen, so als wollten sie die Bevölkerung daraufhin testen, ob sie dieser Repräsentation tatsächlich würdig ist. Der für einen einzigen, ereignisreichen Tag aus dem Ruhestand zurückkehrende Marshal Will Kane, der in Fred Zinnemanns Klassiker HIGH NOON (USA 1952) am Ende den Stern in den Staub wirft, weil die Bewohner:innen seiner Stadt sich als Feiglinge zu erkennen gegeben haben, kann hier als ikonisches Beispiel dienen. Richard Dix, der Darsteller Houstons in MAN OF CONQUEST, hatte selbst bereits in dem einflussreichen, heute aber nur noch wenig bekannten Film CIMMARON (USA 1931, Wesley Ruggles) einen rastlosen Zeitungsbesitzer gespielt, der als Stimme des wahren Volkes neu gegründeten Siedlungen dazu verhilft, sich in zivilisierte Städte zu entwickeln, der es selbst jedoch niemals lange in der Bequemlichkeit der Sesshaftigkeit aushält. Der Kern amerikanischer Identität besteht in der Transgression einer

28 Turner, Frederick J.: *The Frontier in American History*. New York 1950, S. 293.

Ordnung der Freiheit im Namen der Freiheit, die zugleich Bedingung der stetigen Erneuerung dieser Ordnung ist.

Dass der Staat und seine Bürger:innen im Lauf der Zeit vergessen, was ihre demokratische Gesellschaft im Kern ausmacht, ist ebenso ein stehender Topos im politischen Kino Hollywoods.²⁹ Der gelungene Akt der Repräsentation macht es daher nicht nur notwendig, dass der wahre Repräsentant sich zu erkennen gibt, er fordert auch eine Rückbesinnung, ja gar eine innere Wandlung des selbstvergessenen Volkes. In *MAN OF CONQUEST* stellt diese innere Wandlung einen Wendepunkt der Handlung dar: Die weißen Einwohner:innen von Texas, die lange Zeit jede Gewalt ablehnen, begreifen schließlich, dass sie für ihre Rechte kämpfen müssen. In *RUGGLES OF RED GAP* zeigt sie sich in den wirkungsvollen Affektbildern der Zuhörer:innen im Saloon, die das Bekenntnis zur Verfassung der USA als Erinnerung der Individuen an eine Reihe von Werten und Idealen erscheinen lässt, denen sie sich ursprünglich verpflichtet fühlten, die sie aber im Lauf der Zeit aus den Augen verloren haben. Erneut ist der Kern des populistischen Gedankens, dass nur zählt, was in der Gegenwart wirksam ist: Populistische Repräsentation ist ein spontaner Akt der Identifikation mit einer unwandelbaren Idee Amerikas, deren Prinzipien in der Gegenwart zur Wirkung gebracht werden. Ebenso ist in der Demokratie nur frei, wer sich in jeder Situation, in jeder Krise von Neuem freiwillig dieser Ordnung unterwirft, und nur der ist zu dieser Unterwerfung in der Lage, der in dieser Ordnung den Sinn einer Garantie der Freiheit zu erkennen vermag. Der populistische Repräsentant fungiert dabei als jenes Medium, das den gegenwärtigen Moment der Entscheidung mit dem vergangenen der Stiftung von Ordnung in Übereinstimmung bringt.

29 Vgl. Grotkopp, Matthias: »Heroic Ordinariness after Cavell and Capra. Hollywood Cinema and Everyday Heroism in the Interwar Period and World War II.« In: Wendt, Simon (Hg.): *Extraordinary Ordinariness. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Frankfurt a.M./New York 2016, S. 167–184, hier S. 179.

2.3 Die Konversion des Volkes: YOUNG MR. LINCOLN (1939)

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für solch eine Neustiftung der politischen Ordnung findet sich in John Fords vieldiskutiertem, für *Twentieth Century Fox* produziertem Film *YOUNG MR. LINCOLN* (USA 1939), in dessen Mittelpunkt ein spektakulärer Mordprozess steht. Der junge Lincoln (Henry Fonda), noch in Illinois als Jurist tätig, tritt bei Ford als Anwalt der Brüder Clay auf, die von den erbosten Einwohner:innen der Stadt Springfield eines Mordes beschuldigt werden und – im Geiste des in den USA bis heute verklärten »Frontier Laws«³⁰ – ohne Verfahren gelyncht werden sollen. Der Lynchmob ist ein wiederkehrendes Motiv in den Filmen der 1930er und 1940er Jahre und reflektiert zumeist allegorisch die unkontrollierbaren Dynamiken innerhalb der modernen amerikanischen Mediengesellschaft, wobei die rassistischen Motive der meisten historischen Lynch-Morde allerdings systematisch vernebelt werden.³¹ Auch bei Ford sind die Opfer des Lynchmobs weiß. Die Täter repräsentieren das Volk im Zustand des Furors, das seine Prinzipien und damit in gewisser Weise sich selbst vergessen hat.

Lincoln ist bereits zuvor wiederholt zu sehen, wie er zu Teilen der Bevölkerung spricht – die erste Szene zeigt einen noch sehr schlicht gehaltenen Wahlkampfauftritt in seinem Heimatort, in dem er sich als »plain Abraham Lincoln« präsentiert –, doch als er dem wütenden Mob gegenübertritt, der dabei ist, die Tür des Gefängnisses einzubrechen, in dem die Clays gefangen gehalten werden, erweist sich, welche Wirkung er auf die Menschen auszuüben vermag. So gelingt es ihm zunächst, mit einigen selbstironischen Witzen die zerstörerische Dynamik der Situation zu unterbrechen. Dann appelliert er an Einzelne, die er in der

³⁰ Vgl. Berg, Manfred: *Popular Justice. A History of Lynching in America*. Chicago 2011, S. 45.

³¹ Filme wie *THIS DAY AND AGE* (USA 1933, Cecil B. DeMille), *FURY* (USA 1936, Fritz Lang) oder *THE OX BOW INCIDENT* (USA 1943, William A. Wellman) zeigen sehr unterschiedlich motivierte Lynchmobs, aber in der Regel »other ethnic scapegoats (including, in a great many cases, whites)«. Vgl. Jackson, Robert: »A Southern Sublimation. Lynching Film and the Reconstruction of American Memory.« In: *The Southern Literary Journal* 40, 2 (2008), S. 102–120, hier S. 116.

Menge erkennt und die bereits verstanden haben, dass das, was sie tun, falsch ist. Die endgültige Rückverwandlung des Mobs zum Volk erreicht er schließlich durch eine Darlegung sowohl rechtsstaatlicher als auch christlicher Grundsätze:

Trouble is, when men start takin' the law into their own hands, they're just apt, in all confusion and fun to start hangin' somebody who's not a murderer as somebody who is. Then the next thing you know, they're hangin' one another just for fun till it gets to the place a man can't pass a tree or look at a rope without feelin' uneasy. We seem to lose our heads in times like this. We do things together that we'd be mighty ashamed to do by ourselves. For instance, you take Jeremiah Carter yonder. There's not a finer, more decent God-fearing man in Springfield than Jeremiah Carter. And I wouldn't be surprised if, when he goes home, he takes down a certain book and looks into it. Maybe he'll just happen to hit on these words: »Blessed are the merciful, for they shall obtain mercy.«

Die Schlichtheit dieser Argumentation ist bei Ford in erster Linie Nachweis des starken, *Common Sense*-basierten moralischen Kompasses Lincolns. Auch in dem sich anschließenden Prozess, in dem Lincoln die beiden Clay-Brüder – auf ersten Blick chancenlos – verteidigt, fällt er durch die selbstsichere Art auf, mit der er sich auf seine juristischen Instinkte verlässt. So besteht er etwa darauf, vielleicht nicht viel von Rechtswissenschaft zu verstehen, Richtig von Falsch aber intuitiv unterscheiden zu können. Diese letztlich naturrechtlich begründete, intuitive Sicherheit des an der *Frontier* geborenen Lincolns, in dem sich eine für die gesamte amerikanische Mythologie charakteristische Dichotomie von Naturrecht und positivem Recht aktualisiert,³² wird in seiner Rede vor dem Gefängnis an zwei weitere Prätexte gebunden, die dem amerikanischen Staatsverständnis gleichermaßen zugrunde liegen: die rechtsstaatliche Verfasstheit der amerikanischen Republik, die in der Verfas-

³² Besonders prominent wird diese Dichotomie etwa bei James F. Cooper verhandelt. Vgl. Cooper, James F.: *Die Lederstrumpferzählungen*. Vollständige Ausgabe in fünf Bänden. Frankfurt a.M. 1977.

sung zum Ausdruck kommt und hier durch den Hinweis auf die Gewaltenteilung in Erinnerung gerufen wird, sowie die Bibel. Naturrecht, Zivilrecht und christliches Recht, oder kurz: Natur, Staat und Religion sind die drei Pfeiler, auf denen die symbolische Ordnung der USA gegründet ist und denen auch die freien Bürger:innen des Landes immer schon unterworfen sind. Die staatliche Ordnung beansprucht zwar, die beiden anderen in sich aufzuheben, doch führt die Szene vor, dass die Koordinierung der drei Rechtssysteme immer von Neuem geleistet werden muss.³³

Anders als in *RUGGLES OF RED GAP* ist die symbolische Ordnung in *YOUNG MR. LINCOLN* also nicht nur eine Ordnung der Freiheit. Vielmehr handelt es sich hier um eine Rechtsordnung, die widerstrebende Prinzipien enthält, die im Akt gelungener Repräsentation zum Einklang gebracht werden. Der populistische Repräsentant ist erneut derjenige, dem es gelingt, die Prätexte, auf denen diese Rechtsordnung aufbaut, in Erinnerung zu rufen und in der Gegenwart mit neuer, lebendiger Bedeutung zu versehen. Dabei vermag er zugleich das staatliche mit dem Natur- und dem göttlichen Recht in eine selten erlangte Übereinstimmung zu bringen.³⁴ In der Auslegung Lincolns erhalten abstrakte Rechtsvorstellungen, die bei Ford etwa vom anklagenden Staatsanwalt im Clay-Prozess nur als leere Dogmen aufgeführt, aber nicht glaubhaft gemacht werden können, wieder ihren ›ursprünglichen‹ Sinn. Ebenso erinnert Lincoln in seiner Rede vor dem Gefängnis das Volk an die eigentliche göttliche Substanz des amerikanischen Rechts, indem er es an den Urtext der Bibel rückbindet. Das Volk, das gegen diese Prinzipien zu verstößen im Begriff steht, hat den ›höheren‹ Sinn dieses Rechts und

³³ Wie Robert B. Pippin herausgearbeitet hat, brechen aus diesem Grund in den Filmen Fords immer wieder archaisch erscheinende Konflikte durch die Oberfläche der scheinbar zivilisierten Ordnung. Vgl. Pippin 2010, a.a.O., S. 60.

³⁴ In dieser Trias zeichnen sich die drei intellektuellen Traditionen ab, die nach Mark Noll im *American Exceptionalism* zusammenfinden: Evangelikaler Protestantismus, Republikanismus und *Common Sense*-basierte Moralvorstellungen. Vgl. Noll, Mark A.: *America's God. From Jonathan Edwards to Abraham Lincoln*. New York 2003.

mithin sich selbst vergessen; die Aufgabe des populistischen Repräsentanten, der hier eben nicht nur spontanen Volkswillen ausdrückt, sondern grundsätzliche Wahrheiten vertritt, besteht daher darin, die Menschen auf diese Wahrheiten zurückzuorientieren.

Gerade der religiöse Kontext ist für das Verständnis des populistischen Repräsentationsaktes entscheidend. Die innere Wandlung des Volkes, welche die Szene zeigt, muss vor dem Hintergrund der spezifisch amerikanischen Form christlicher Heilserwartung gelesen werden, um in ihrer Bedeutung voll erfasst werden zu können. Die politische Repräsentation fungiert dabei als Re-Präsentation, als Wiedergewinnung einer verlorenen göttlichen Präsenz in der Zusammenkunft und Selbsterkenntnis der Gemeinschaft. Die gleiche Kraft wohnte – den christlichen Ursprungsmythen der USA zufolge – auch der amerikanischen Siedler:innengemeinschaft inne, die in den Bewohner:innen der Provinzstadt in Fords Film ihre natürlichen Nachfahren findet. In dieser Gemeinschaft vollzieht sich eine für die amerikanische Kultur charakteristisch gewordene Vermischung politischer und religiöser Repräsentation, sahen die neuenglischen Siedler:innen ebenso wie viele der frühen Präsidenten der USA ihr Land doch als »Redeemer Nation«³⁵ an, als diesseitige, gegenwärtige Verwirklichung

35 Tuveson, Ernest Lee: *Redeemer Nation. The Idea of America's Millennial Role*. Chicago/London 1968. John Quincy Adams brachte diese Einstellung in seiner Rede vom 4. Juli 1837 – dem Jahrestag der amerikanischen Unabhängigkeit – mit größtmöglicher Überzeugung zum Ausdruck, als er fragte: »Is it not that, in the chain of human events, the birthday of the nation is indissolubly linked with the birthday of the Savior? That it forms a leading event in the progress of the gospel dispensation? Is it not that the Declaration of Independence first organized the social compact on the foundation of the Redeemer's mission upon the earth? That it laid the cornerstone of human government upon the first precepts of Christianity, and gave to the world the first irrevocable pledge of the fulfilment of the prophecies, announced directly from Heaven at the birth of the Savior and predicted by the greatest of the Hebrew prophets six hundred years before?« Vgl. Adams, John Quincy: »Speech on Independence Day.« In: *Teaching American History* (teachingamericanhistory.org).

des tausendjährigen himmlischen Königreichs.³⁶ Lincolns Rede lässt sich vor diesem Hintergrund als klassische »Jeremiade« lesen, als eine jener Reden und Predigten, die in der Frühzeit der Nation den religiöspolitischen Anspruch der USA mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in einen polemischen Kontrast stellten, um die Bevölkerung an ihre besondere Aufgabe, ihre Auserwähltheit zu erinnern.³⁷ Durch die Kraft der Rede soll jener innere moralische Wandel vollzogen werden, der letztlich zur Umsetzung dieser Aufgabe, zur Verwirklichung des himmlischen Reiches auf Erden in Gestalt der USA führen wird. Was oftmals als amerikanischer Exzessionalismus bezeichnet wurde, zeigt sich hier an einen Individualismus gebunden, der von dem Gedanken der Perfektionierung, der stetigen Arbeit an sich selbst und der fortwährenden Transformation zum Besseren getragen wird³⁸ und bis heute im Selbstverständnis vieler Bürger:innen des Landes nachweisbar ist.³⁹ Die christliche Symbolik, die sich in nahezu allen populistischen Filmen des klassischen Hollywoods findet, ruht somit auf einer politischen Metaphysik auf, die die eigentliche Begründung der populistischen »Ideologie« der Werke liefert.

Zugleich zeigt dieser theologische Kern der populistischen Vorstellungswelt aber auch auf, dass die unterschwelligen Ausschlüsse, die die populistischen Visionen Hollywoods kennzeichnen, struktureller Natur sind. Zu dem auserwählten amerikanischen Volk kann nämlich nur gehören, wem alle drei Sphären – Natur, Staat und Religion – prinzipiell zugänglich sind: Die wahre Demokratie Amerikas ist eine

³⁶ Vgl. Schäfer, Heinrich Wilhelm: Die Taufe des Leviathan. Protestantische Eliten und Politik in den USA und Lateinamerika. Bielefeld 2021, S. 104.

³⁷ Vgl. Bercovitch, Sacvan: The American Jeremiad. Madison (Wisc.) 1978.

³⁸ Ebd., S. 48.

³⁹ Christine Matter hat dieses »Prinzip der ungebrochenen Transformation« in einer Reihe von Interviews als verbindendes Element zeitgenössischen amerikanischen Selbstverständnisses nachgewiesen und gleichzeitig gezeigt, dass es sich in europäischen Selbstentwürfen nur selten findet. Vgl. Matter, Christine: »New World Horizon. Religion, Moderne und amerikanische Individualität.« Bielefeld 2007, S. 203.

von Christ:innen, die einen Zugang zu Gott wie zum Naturrecht haben, dieses aber in »Zivilisation« zu überführen in der Lage sind. Wie Philip Manow festgestellt hat, besitzt nicht nur der König, sondern auch das Volk zwei Körper: Es zerfällt in unrepräsentierte Vielheit und repräsentierte Einheit.⁴⁰ Das populistische Kino stellt das amerikanische Volk stets als Gemeinschaft weißer Christ:innen dar, die zwischen dem amerikanischen *Heartland* und den urbanen Zentren der Ostküste ebenso zu vermitteln wissen wie zwischen christlichem Ideal und politischer Gegenwart. Die *American Natives* sowie *People of Color* können hier tendenziell positiv gezeichnete Nebenrollen einnehmen, werden aber in der Regel nicht als Bestandteile jenes idealisierten amerikanischen Volkes gedacht, das einer Besinnung auf ewige moralische Werte fähig ist.⁴¹ In diesem Zusammenhang erklärt sich auch, weshalb die Sklaverei in den Lincoln-Filmen dieser Zeit kein zentrales Thema darstellt: Gerettet werden müssen dem teleologischen Selbstverständnis der USA zufolge stets die weißen Siedler:innen selbst, die ihrem höheren Auftrag nicht gerecht werden.⁴² Der Rassismus des klassischen Hollywoods ist, wie sich hier zeigt, mit dessen politischer und religiöser Ideologie eng verknüpft.

Darüber hinaus verweist die politische Theologie des amerikanischen Populismus auf das autoritäre Element, das den Filmen inne-

40 Manow, Philip: (Ent-)Demokratisierung der Demokratie. Berlin 2020.

41 Wie vor allem Lary May betont hat, finden sich gerade im Kino der 1930er Jahre allerdings immer wieder auch Visionen einer inklusiven und vielstimmigen Gesellschaft. Wurden zum Beispiel Will Rogers-Komödien oftmals für ihren Rassismus kritisiert, sieht May im Erfolg des Entertainers mit Cherokee-Wurzeln vielmehr ein Anzeichen für diese inklusive Vision Amerikas, die sich während der Krisenjahre entwickelte. Vgl. May 2000, a.a.O., S. 18–29.

42 Noch an Steven Spielbergs *LINCOLN* (USA 2012) wird kritisiert, dass er Schwarze stets als passiv zeigt. Alison Landsberg hat den Film gegen diesen Vorwurf mit dem Argument verteidigt, dass in den Distanzierungsstrategien, die es den Zuschauenden unmöglich machen, sich vorschnell mit den Opfern des Rassismus zu identifizieren, eine intellektuelle – und mithin antipopulistische – Strategie am Werk sei. Vgl. Landsberg, Alison: »This isn't usual, Mr. Pendleton, this is History«. Spielberg's *LINCOLN* and the Production of Historical Knowledge. In: *Rethinking History* 19, 3 (2015), S. 482–492.

wohnt. Der Akt der symbolischen Kastration, der das weiße, souveräne Volk einer gleichsam republikanisch, naturrechtlich wie religiös begründeten Rechtsgewalt unterstellt, kann nur durch jemanden ausgeführt werden, der privilegierten Zugang zu den ewigen Wahrheiten der drei genannten Sphären hat. Tatsächlich ist Lincolns Überlegenheit gegenüber allen anderen Figuren des Films und selbst gegenüber der Sphäre der Politik an sich den ganzen Film hindurch zu spüren.⁴³ Die Bezugnahme auf ein höheres moralisches Fundament versetzt den populistischen Repräsentanten in die Lage, auch dem spontan zusammenfindenden Volk im Notfall entgegenzutreten: Er weiß immer schon besser, was dieses im Kern eigentlich ausmacht. Anders als oftmals behauptet, identifiziert der Populismus den ›Willen des Volkes‹ somit nicht direkt mit Recht und Moral.⁴⁴ Nur einem *idealen* Volk kann diese gerechte Intuition zugesprochen werden; das *reale* Volk bedarf jedoch erst der populistischen Formation durch einen charismatischen Führer, um moralisch in der Lage zu sein, Gut von Böse zu unterscheiden. Das »Festlegen von Regeln« aber, die »dem Existenz verleihen, was sie verkünden« und benennen, ist seinem Wesen nach selbst ein »*religiöser Akt*«.⁴⁵ War Ruggles ein Wiedergänger Lincolns, der nur in der Gegenwart wiederholte, was dieser einst festhielt, so beruht die Macht Lincolns selbst direkt auf der schöpferischen Macht Gottes, die in seinen Reden zur Wirkung kommt.

Die populistische Repräsentation zeigt sich bei Ford so als eine, die das Volk, die es vertritt, durch die Kraft der moralischen Läuterung, der Erinnerung an die eigene, höhere Aufhabe zu sich selbst kommen lässt. Genretypisch zeigt auch Ford in der Gefängnisszene diese Erinnerung, indem er die Gesichter der Zuhörer:innen Lincolns in Großaufnahmen

43 Vgl. Cahiers du Cinema 1972, a.a.O., S. 22 u. 29.

44 So lautet eine vielzitierte Definition des Populismus, die in den 1950er Jahren von dem Sozialphilosophen Edward Shils formuliert wurde. Vgl. Shils, Edward: *The Torment of Secrecy. The Background and Consequences of American Severity Policies*. Glencoe 1956, S. 98.

45 Bourdieu, Pierre: Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tauschs. Wien 2015, S. 122.

filmt, während diese Zuhörenden – dieses Mal unfreiwillig – durch ihre Ausrichtung auf das Gefängnisgebäude erneut eine vorinstitutionelle Bühne der politischen Repräsentation formen (Abb. 2). Die Wandlung, die sich in dieser Szene vollzieht, ist anders als in *RUGGLES OF RED GAP* jedoch nicht eine von zerstreuten Personen zum amerikanischen Volk, sondern diejenige von einem falschen zu einem richtigen Verständnis von Volkswillen. Die populistische Szenographie ist daher als Variante einer melodramatischen »Ästhetik der Konversion« zu identifizieren.⁴⁶ Die Menschen werden durch den Repräsentanten daran erinnert, wer sie eigentlich sind, für welche Werte sie im Grunde ihres Herzens einstehen und in welcher Gesellschaft sie tatsächlich leben wollen. Lincoln ist kein geschickter Manipulator, sondern eine Figur symbolischer Bindung, die eine stets prekäre Sphäre politischer Idealität zugänglich macht. Nur durch die momentane Revitalisierung dieser Sphäre der Idealität kann die demokratische Gesellschaft sich selbst erkennen.

Die Überhöhung Lincolns, auf die Fords Film auch insgesamt zielt, indem er dessen Werdegang vom einfachen Mann aus der Provinz zu jener legendären Erscheinung nachvollzieht, welche die abschließend gezeigte French-Statue verkörpert, entspricht demselben Kalkül: Lincoln institutionalisiert sich nicht als ein politischer Repräsentant unter vielen, sondern geht direkt ein in die Sphäre der Idealität, aus der sich das amerikanische Projekt speist.⁴⁷ Schon in der berühmten Analyse des Films durch die Herausgeber der *Cahiers du Cinema* findet sich daher die zentrale Einsicht, das Thema von *YOUNG MR. LINCOLN* sei nicht dessen Jugend, sondern die Transformation der historischen Figur in einen Mythos und sein Eingang in die Ewigkeit. Von Beginn an, so kritisieren die Autoren, »moral virtues are worth more than political guile, the

46 Decker, Christoph: Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840–1950. Frankfurt a.M./New York 2003, S. 15.

47 Auch das kommuniziert die finale Überblendung von jungem Lincoln und Lincoln-Memorial. Sie ist allerdings auch »a deliberate reminder of the difference between the human, real Lincoln and the icon created in the years after his death. The transition from history to myth is not seamless.« Smyth, J. E.: »YOUNG MR. LINCOLN. Between Myth and History in 1939.« In: Rethinking History 7, 2 (2003), S. 193–214, S. 208.

Spirit more than the Word.⁴⁸ In den finalen Szenen des Films werde auch der Clay-Prozess, den Lincoln gewonnen hat, als großes »rehearsal« für ein anderes Schauspiel erkennbar, das auf der nationalen Bühne stattfinden und dort einen Sieg der Moral über die Politik herbeiführen wird.⁴⁹

Abb. 2: In YOUNG MR. LINCOLN (1939) tritt der Repräsentant einem Lynchmob entgegen. Das Repräsentationsereignis führt zur inneren Wandlung des Volkes, das von Abraham Lincoln an seine christlichen Rechtsvorstellungen erinnert und damit auf die höheren Ideale Amerikas zurückorientiert wird.



Quelle: Screenshots von DVD (Criterion Collection, 2018)

48 Cahiers du Cinéma 1972, a.a.O., S. 14.

49 Ebd., S. 38. Die Cahiers-Autoren bedienen sich hier selbst der Theater- und Bühnen-Metaphorik.

Zwar dominieren in Springfield größtenteils die inoffiziellen Bühnen, wird Lincoln am Ende seines Prozesses auch von einem – nicht mehr gezeigten – Volk spontan als Représenant bejubelt, doch wird sein Einsatz in Washington, sein Aufstieg in die institutionalisierte Politik, die er revitalisieren wird, durch seine ikonische Überhöhung – die Überblendung mit der French-Statue des Lincoln-Memorials am Ende des Films – als bereits geschehene vorweggenommen. Das populistische Repräsentationsergebnis ist daher letztlich ahistorisch: Es verschaltet den Augenblick der Gegenwart – und das ist hier auch die Gegenwart des Films selbst⁵⁰ – direkt mit der Sphäre überzeitlicher Wahrheit, während historische Prozesse, in denen sich Gesellschaft und politische Notwendigkeiten stetig wandeln, durch die Apotheose des populistischen Sprechers regelrecht übersprungen werden.

2.4 Populistischer Dezisionismus: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933)

Die eigentümliche Verbindung von Autoritarismus und Demokratie, die der US-Populismus bis heute erkennen lässt, findet eine ihrer historischen Quellen in der Verschmelzung politischer und religiöser Überzeugungen, von demokratischer Repräsentation, Naturrechts-Gedanke und christlichem Idealismus in der Figur des populistischen Sprechers, wie sie im Kino der 1930er Jahre vorgeführt wird. Individuelle Freiheit und universelle, göttliche Wahrheit sind wechselseitig aufeinander bezogen und formen das moralische Korsett des amerikanischen Projekts. Obgleich als »demokratisch« ausgewiesen, ist dieses im populistischen Zuschnitt antipolitisch, da es komplexe Prozesse der Meinungsbildung

⁵⁰ »Der Film«, schrieb Vinzenz Hediger einmal, »zeichnet historische Ereignisse demnach nicht nur auf, er macht das Ereignis in der Zeit verfügbar und damit auch über den jeweiligen Zeitpunkt hinaus.« Hediger, Vinzenz: »Aufhebung. Geschichte im Zeitalter des Films.« In: Hediger, Vinzenz/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Voss, Christiane (Hg.): Essays zur Film-Philosophie. München 2015, S. 169–232, hier S. 208.

durch eine spontane Repräsentation ›der Wahrheit‹ des einen Volkes ersetzt. In Zeiten der Krise, so wird bereits am Beispiel von Fords Film deutlich, kann die göttliche Autorität des Repräsentanten so auch eingesetzt werden, um den Gründungsakt des Staates zumindest symbolisch erneut zu vollziehen. Krisen und insbesondere Wirtschaftskrisen, so hat Joseph Vogl gezeigt, bringen dabei oftmals eine rhetorische Reaktivierung jener rechtsstiftenden göttlichen Gewalt mit sich, die das Fundament aller politischen Ordnungen darstellt: »In Notlagen und außerordentlichen Maßnahmen werden [...] gerade jene Kräfte aktiviert und sichtbar, die das bestehende Ordnungsgefüge fundieren und in weniger bewegten Zeiten dezent oder schlicht unbemerkt bleiben.«⁵¹ Das Kino Hollywoods bemüht sich in den 1930er Jahren um eine Rechtfertigung auch solcher radikaler Neugründungen der USA im Zeichen der Krise, die nicht zuletzt Jeffersons Gedanken der Notwendigkeit regelmäßig wiederkehrender Revolutionen aufnehmen.⁵²

Von diesem Moment handelt der eingangs bereits vorgestellte Film *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE*, der auf dem Höhepunkt der *Great Depression* das religiöse Element, das auch anderen populistischen Filmen innewohnt, zu einer totalitären Denkfigur der politischen Theologie überhöht. Kurz vor der Wahl Roosevelts von dem Medientycoon William Randolph Hearst finanziert und von MGM in die Kinos gebracht, beginnt der Film seine Erzählung mit der Inauguration des neu gewählten Präsidenten Judson Hammond (Walter Houston), eines laxen Parteipolitikers, der – hierin eine deutliche Karikatur des amtierenden Präsidenten Hoover – vor allem durch seinen Opportunismus gegenüber seinen Parteifreunden und seine Visionslosigkeit im Umgang mit den grassierenden Problemen des Landes auffällt. Die Arbeitslosigkeit in den USA hält Hammond für ein »lokales« Problem, das ihn nichts angehe, wie er auf seiner ersten Pressekonferenz in staatsmännischer Pose und

⁵¹ Vogl, Josef: *Der Souveränitätseffekt*. Zürich/Berlin 2015, S. 21.

⁵² »I hold it that a little rebellion now and then is a good thing, and as necessary in the political world as storms in the physical«, schrieb Jefferson etwa einmal an James Madison. Vgl. Jefferson, Thomas: »To James Madison. 30. Januar 1787.« In: National Archives (founders.archives.gov).

unter Verweis auf den »Geist von Gettysburg« zu Protokoll gibt, der die amerikanischen Bürger:innen zur selbständigen Lösung ihrer Probleme aufrufe. Als eine Rede John Bronsons (David Landau), des Anführers einer großen Gruppe von Arbeitslosen, die sich auf einem Protestmarsch Richtung Washington befindet, im Radio übertragen wird, spielt Hammond in seinem Büro mit seinem Neffen, ohne zuzuhören. Der Geist Lincolns wird an die Menschen zurückdelegiert; in der Regierung selbst ist er abwesend: Mit dem Federhalter Lincolns, der ihm zu seiner Inauguration geschenkt wurde und mit dem Lincoln einst die Sklaverei beendet hatte, unterzeichnet Hammond nur ungern, und auch das Lincoln-Porträt, das seine Kabinettsitzungen still überwacht, scheint er nicht zur Kenntnis zu nehmen.

Dann verunfallt Hammond bei einer wilden nächtlichen Autofahrt. Die Ärzte prognostizieren seinen schnellen Tod, doch der Engel Gabriel, visualisiert durch einen kunstvoll sich bauschenden Vorhang,⁵³ ergreift von Körper und Geist des Präsidenten Besitz und verändert diesen von Grund auf. Bald schon ist Hammond wieder genesen und beginnt wie manisch zu arbeiten. Das erste Treffen mit seinem Kabinett endet mit der Kündigung des *Secretary of the State*, der in dem autoritären Präsidenten seinen früheren Parteifreund nicht wiedererkennt. Als Bronson auf offener Straße erschossen wird, begibt sich Hammond selbst zu den nun führerlosen Arbeitslosen, um in einer eindrucksvollen Rede, deren Rhetorik in einer Analyse des Films als »blatantly Lincoln-esque« bezeichnet wurde,⁵⁴ weitreichende staatliche Arbeitsmaßnamen und mithin einen *New Deal* im Sinne Roosevelts anzukündigen:

It is not fitting for citizens of America to come on weary feet to seek their President. It is rather for their President to seek them out and to bring to them freely the last full measure of protection and help. And so I come to you. [...] I'm going to make you a proposition. You've

53 Selbst Windstöße unterliegen im klassischen Hollywood-Kino in aller Regel einem genau berechneten Kalkül. Vgl. Ray, Robert B.: *The ABCs of Classical Hollywood*. Oxford 2008, S. 171–176.

54 McConnell, Robert L.: »The Genesis and Ideology of GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE«. In: *Cinema Journal* 15, 2 (1976), S. 7–26, S. 15.

been called the army of the unemployed. You're soldiers trained not in the arts of war but in the greater arts of peace – trained not to destroy but to build up, if someone will give you a job. I propose, therefore, to create an army to be known as the army of constructions. Yo'll be enlisted subject to military discipline. You'll receive army rates of pay. You'll be fed, clothed and housed as we did our wartime army. You'll be put to work, each one of you in your own field, from baking loaves of bread to building great dams, without one dollar of profit accruing to anyone. Then, as the wheels of industry begin to turn, stimulated by these efforts, you will gradually be retired from this construction army back into private industry as rapidly as industry can absorb you.

Die ökonomische Krise erfordert eine staatliche Intervention, welche die Interventionen des New Deal erkennbar vorwegnimmt. Begründet wird sie jedoch durch eine hintergründig sich vollziehende göttliche Intervention, einen direkten Eingriff in die Rolle des Präsidenten durch höhere Mächte, die das Legitimationssystem der Demokratie vorübergehend außer Kraft setzt. Verwiesen wird auf diese Weise auf die theoretische Figur des Ausnahmezustands, die wesentlich von Carl Schmitt als Dreh- und Angelpunkt seiner politischen Theologie entwickelt wurde. Der Souverän, so Schmitt, kann seine rechtsetzende Macht nicht aus der bestehenden Ordnung beziehen, da diese durch ihn selbst begründet wird. Er wird Souverän nur dadurch, dass er den Ausnahmezustand ausruft, die bestehende Ordnung also in einem quasi-göttlichen Akt außer Kraft setzt, indem er – in den Worten Jürgen Fohrmanns – »das Heft des Handelns in die Hand und damit den ›Ort des Fürsten‹ (ein)nimmt (usurpiert).«⁵⁵ Schmitts Schrift zur politischen Theologie weist eine starke Faszination für die Diktatur auf, die dieses ›dezisionistische‹ Element der Souveränität in besonderer Weise kenntlich macht, und steht somit in einem geistigen Zusammenhang mit dem späteren Engagement des Rechtsphilosophen für den Nationalsozialismus: Diktatur bedeutet für ihn eine »Reduzierung des Staates auf das Moment der Entscheidung,

55 Fohrmann, Jürgen: Feindschaft/Kultur. Bielefeld 2017, S. 49.

konsequent auf eine reine, nicht räsonierende und nicht diskutierende, sich nicht rechtfertigende, also aus dem Nichts geschaffene absolute Entscheidung⁵⁶ und somit – so ist Schmitt in seiner rigorosen Ablehnung parlamentarischer Aushandlungsprozesse überzeugt – auf das religiöse Urmoment des Politischen selbst.

Hammonds Maßnahmen sind zwar zunächst in erster Linie sozial-politischer Natur, seine Rhetorik lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass hier ein politischer wie ökonomischer Ausnahmezustand geschaffen werden soll. Während Hammond im Geheimen mit der dezisionistischen Macht Gottes ausgestattet ist, rechtfertigt er seine Maßnahmen öffentlich jedoch mit einer Erläuterung seiner eigenen Rolle, die er allein dem Volk verpflichtet sieht. Der Präsident, so mach La Cava Film deutlich, ist zweifach gebunden: offiziell an das Volk, unsichtbar aber an Gott, der hier als Medium fungiert, welches Repräsentant und Volk zusammenführt. Die Menschen scheinen den überirdischen Charakter ihres Präsidenten dabei durchaus zu erkennen, antworten sie doch auf die Rede Hammonds mit religiösem Gesang: »Our Eyes have seen the glory of the coming of the Lord«. Das Göttliche fungiert hier als Figur des Dritten, die Politik und Menschen – zur Not gewaltsam – aneinanderbindet, und somit als weitere religiöse Überhöhung jener Sphäre mythischer Idealität, auf die auch Ruggles in seiner Rede Bezug nimmt. Während Ruggles jedoch auf politische Macht verzichtet, wird diese durch Hammond überschritten. Und tatsächlich sind Exzesse politischer Gewalt in der Geschichte der USA oftmals in diesem Sinne als spirituelle Erneuerungen der Nation interpretiert und gerechtfertigt worden.⁵⁷

56 Schmitt, Carl: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. Berlin 2015, S. 69.

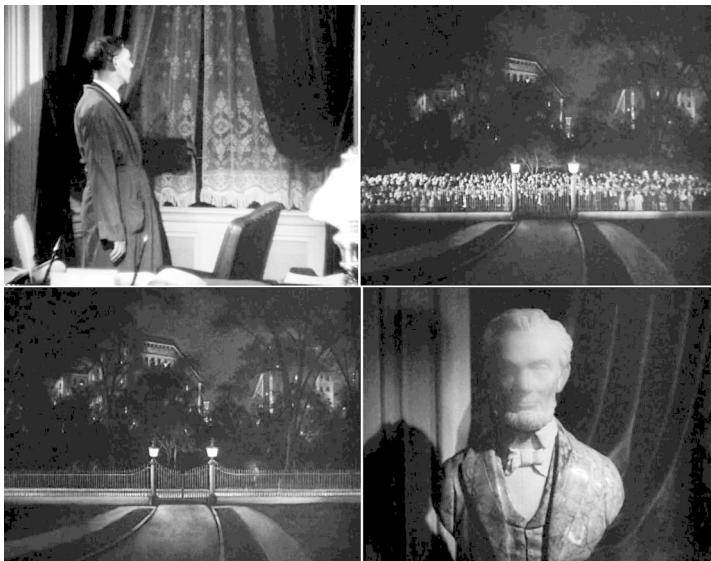
57 Dies zählt vor allem für den Bürgerkrieg: »The flight of Abraham, the desert wanderings of Israel, the revival of the church, its war of independence against Catholic Rome, and the march of civilization from Greece and Rome through Renaissance, Reformation, and Enlightenment: to all these the Revolution stood as fulfillment to promise. And as fulfillment, it obviates the need for any further American uprisings.« Bercovitch, Sacvan: The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America. New York/London 1993, S. 39.

Eben diese Figur des Dritten ist es, die auch im Zentrum der politischen Theologie Schmitts steht: »Nur ein fixiertes Drittes, das, wie die Position des allmächtigen Gottes in der Religion, unverrückbar und sich der menschlichen Einsicht entziehend dasteht, kann die notwendige ›gründende‹ Leistung erbringen«⁵⁸, derer es in der Krise bedarf. Wieder also ist es eine Sphäre der Idealität, von der die Wirklichkeit Amerikas sich ableitet. Der Begegnung mit dem Arbeitslosenheer folgt eine Schlüsselszene des Films, welche die metaphysische Struktur des populistischen Repräsentationsmodells auf den Punkt bringt. Obgleich die Zuschauenden bereits wissen, dass Hammond vom Engel Gabriel ›gesteuert‹ wird, vollzieht die Szene die göttliche Übernahme des Präsidenten ein zweites Mal. Sie beginnt damit, dass Hammond sich nicht daran erinnern kann, eine Rede geschrieben zu haben, die seine Sekretärin ihm vorlegt. Auf einmal jedoch verändern sich die Lichtverhältnisse in seinem Arbeitszimmer, Hammonds Augen beginnen suchend zu kreisen, bis er eine innere Stimme wahrzunehmen scheint, die ihm seine eigene Autorschaft in Erinnerung ruft. Lächelnd beginnt er in seinem eigenen Manuskript zu lesen. Seine Sekretärin bringt die eigentümliche innere Spaltung des Präsidenten, deren Zeugin sie geworden ist, in einer nachträglichen Beschreibung der Szene auf den Punkt: »The president was really two men«, ruft sie sich in Erinnerung; aber dann sei ein »third being« hinzugekommen, das zwischen den beiden Hammonds vermittelt habe. Ganz nach Kantorowicz besteht der Präsident aus einem leiblichen Menschen und einer überindividuellen Rolle.⁵⁹ Die Krise Amerikas resultiert aus der Unüberbrückbarkeit dieser Kluft, die in der Entfremdung zwischen Menschen und Politik ihren realpolitischen Niederschlag findet. Die göttliche Intervention jedoch bewirkt die Angleichung des konkreten Menschen Hammond an die Sphäre der Idealität, die ihm unzugänglich geworden war, und damit, wie der Fortgang der Szene zeigt, eine Identifikation von Souverän und Volk. Voraussetzung dafür ist die Eroberung, ja Zerschlagung der Hinterbühnen Washingtons im Rahmen einer göttlichen Intervention.

58 Fohrmann 2017, a.a.O., S. 92f.

59 Vgl. Kantorowicz 2016, a.a.O.

Abb. 3: In GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933) werden protestierende Arbeitslose und US-Präsident ganz direkt an ein transzendentes, ideales Amerika gebunden. Präsident Hammond wird vom Engel Gabriel sowie vom Geist Lincolns innerlich verwandelt, während die Arbeitslosen mit dem Geist des amerikanischen Volkes identifiziert werden, der Hammond in einer Vision erscheint.



Quelle: Screenshots von DVD (MGM, 2010)

La Cava zeigt nun Hammond, der aus seinem Arbeitszimmer die religiösen Gesänge der inzwischen eingetroffenen Arbeitslosen hört. Kurz ist eine Büste Lincolns zu sehen, dessen Geist hier ebenfalls im Spiel zu sein scheint und mit demjenigen Gabriels überblendet wird.⁶⁰ Hammond geht daraufhin ans Fenster und betrachtet die Menschen, die er-

60 Lincoln ist in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* auch dadurch gegenwärtig, dass Hammond von Walter Huston gespielt wird, der Lincoln drei Jahre zuvor in Griffiths *ABRAHAM LINCOLN* (USA 1930) verkörpert hatte.

neut – ein weiterer Verweis auf Lincoln – die *Battle Hymn of the Republic* angestimmt und dafür vor dem Weißen Haus in eigentlich symmetrischer Form Aufstellung genommen haben. Kurz vor dem Ende der Szene verschwinden die Arbeitslosen jedoch, als wären sie nur der Geist des Volkes gewesen, während ihr Gesang weiter zu hören ist: Es scheint sich um eine Vision des Präsidenten zu handeln (Abb. 3). Ebenso wie dem realen Präsidenten ein Präsidenten-Ideal – versinnbildlicht durch Lincoln – entgegensteht, existiert auch das Volk als Einheit nur in Form einer idealisierenden Repräsentation. Die göttliche Intervention in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* öffnet den Zugang zu dieser Sphäre der Idealität, womit im Umkehrschluss die Fähigkeit, zwischen Realität und Ideal vermitteln zu können, als eine Form göttlicher Offenbarung kenntlich wird. Wie der ideale, göttliche Präsident an die Stelle des toten realen tritt, nimmt dabei der ideale Repräsentant der Menschen die Stelle sowohl des Präsidenten als auch des Arbeiterführers Bronson – des verstorbenen populistischen Sprechers – ein und kittet somit die Brüche, die zwischen Politik und Volk bestehen.

Dass bei La Cava das Göttliche letztlich das Medium der politischen Repräsentation ist, wird durch den Namen des Engels deutlich, der diese Vermittlung vornimmt. Auch er wird von der Sekretärin genannt, die in – allerding wenig bibelfester – Bezugnahme auf das Buch Daniel die Frage aufwirft, ob der Engel Gabriel, der »Angel of Revelation«, nicht ebenso wie einst von Daniel, so nun von Hammond Besitz ergriffen haben könnte. Als Bote ist der Engel ein Medium, das nicht nur eine Botschaft überbringt, sondern das den Urheber dieser Botschaft selbst präsent macht, indem es die Distanz zwischen idealer und realer Welt überbrückt.⁶¹ Er ermöglicht also mehr als eine bloß formale Repräsentation, ohne deshalb den Unterschied zwischen der Welt, aus der er stammt, und derjenigen, in der er spricht, ganz einzuebnen. Gerade im Kino ist die Funktion Gabrieles in diesem Sinne immer auch die einer

61 Krämer, Sybille: »Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht.« In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): *Was ist ein Medium*. Frankfurt a.M. 2008, S. 65–90, hier S. 70.

»Differenzfigur«: Als Figur der Vermittlung führt sie dem Subjekt gerade seine Nicht-Identität mit jenem Ideal-Ich vor Augen, das sie zugleich verfügbar macht.⁶² Auch der Präsident, der sich seiner Autorschaft nicht erinnert, bleibt letztlich in sich gespalten, doch indem das Medium des Engels gewaltsam eingreift und eine Vermittlung vornimmt, die irdisch nicht zu leisten wäre, kommt eine politische Repräsentation zustande, die dem populistischen Ideal eines verlustfreien Ausdrucks entspricht.

Diese Adaption politischer Theologie erweist sich insofern als typisch amerikanisch, als die diktatorische Intervention des Engels anders als beim Anti-Demokraten Schmitt gerade das Ziel verfolgt, die Demokratie zu retten. Als Hammond in einer Rede vor dem Senat den nationalen Notstand und das Kriegsrecht ausruft und im Gegenzug beschuldigt wird, das Land in eine Diktatur verwandeln zu wollen, führt er in utilitaristischer Beweisführung aus: »I believe in democracy as Washington, Jefferson and Lincoln believed in democracy, and if what I plan to do in the name of the people makes me a dictator, then it is a dictatorship based on Jefferson's definition of democracy – a government for the greatest good of the greatest number.« Wie der Engel Gabriel in den Präsidenten der USA gewissermaßen zu dessen Besten interveniert, so interveniert die Diktatur in die Demokratie nur in deren Sinne. Da sich dieser rechtsetzende Akt aber nicht direkt aus dem Volkswillen legitimieren kann, bedarf er eines göttlichen Ursprungs, der den Volkswillen als zentrale Referenz demokratischer Politik überhaupt erst einsetzt. Der Präsident mag vom Volk gewählt werden, doch die demokratische Ordnung, die dieser Wahl Gültigkeit verleiht, kann nicht selbst auch demokratisch legitimiert sein: Sie ist Resultat einer absoluten Entscheidung.

GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE repräsentiert damit eine bis heute anhaltende filmische Tradition der Überblendung von Politik und Religion, in der die Engel als Geister der amerikanischen Urgemeinschaft fungieren, die die individualistische Gesellschaft an ihre Wurzeln erinnern: »America's angels were allied to a 1930s programme of moral

⁶² Vgl. Urban, Teresa: Mit Engelsaugen sehen. Überlegungen zur Figur des Engels im Film. Stuttgart 2006, S. 89f.

reform«,⁶³ schreibt Emily Caston. Wie schon Schmitt wusste, spielt der Gedanke dezisionistischer Souveränität in der politischen Mythologie der USA dabei eine zentrale Rolle.⁶⁴ Der Rechtswissenschaftler Paul Kahn hat den genuin amerikanischen Charakter der politischen Theologie in einer Relektüre Schmitts herausgearbeitet:

For countless Americans, sovereignty remains the critical element of their conception of the source and meaning of political life. The popular sovereign brought itself into being through a violent act of self-creation: the Revolution. The Constitution appears as a product of that sovereign actor, We the People. The popular sovereign sustained itself through the Civil War, and will continue to defend itself against enemies. The popular sovereign is understood as a collective, transtemporal subject in which all participate. It is the mystical corpus of the state, the source of ultimate meaning for citizens.⁶⁵

Im weiteren Fortgang der Handlung ist es so nicht zufällig der Bürgerkrieg, der handlungsbestimmend wird. Nachdem Hammond/Gabriel weitreichende soziale Maßnahmen für die Arbeitslosen veranlasst hat, widmet er sich den Mafiosi, die für den Tod Bronsons verantwortlich sind. Dabei folgt er den naturrechtlichen Regeln des Wilden Westens: Stets wartet er auf den aggressiven Akt des Gegners, um auf diesen

- 63 Caston, Emily: *Celuloid Saviours. Angels and Reform Politics in Hollywood Film*. Newcastle-upon-Tyne 2020, S. 158. Zur Attraktivität der Engelsfigur für die amerikanische Gesellschaft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vgl. zudem Bloom, Harold: *Omens of Millenium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*. New York 1996.
- 64 Schmitt spricht so unter anderem von dem »vernünftig-pragmatischen Glauben, daß die Stimme des Volkes Gottes Stimme sei, ein Glaube, der Jeffersons Sieg von 1801 zugrunde liegt. Tocqueville sagte noch in seiner Schilderung der amerikanischen Demokratie, im demokratischen Denken schwebe das Volk über dem ganzen staatlichen Leben wie Gott über der Welt, als Ursache und Ende aller Dinge, von dem alles ausgeht und zu dem alles zurückkehrt.« Schmitt 2015, a.a.O., S. 53.
- 65 Kahn, Paul: *Political Theology. Four New Chapters on the Concept of Sovereignty*. New York 2013, S. 121.

dann mit umso härterer Gewalt zu reagieren. Am Ende werden die Feinde des Volkes, die mehrfach ausdrücklich als Immigranten ausgestellt werden,⁶⁶ vom Kriegsgericht zum Tode verurteilt und von einer militärischen Sondereinheit erschossen. Wieder werden also göttliches Recht, positives Recht und Naturrecht durch den Populistern zur Deckung gebracht.

Da anders als bei Schmitt die Demokratie bei La Cava die angestrebte und von Gott gewollte Ordnung bleibt, müssen göttliche und politische Macht jedoch stets methodisch unterschieden werden, ebenso wie realer und ›idealer‹ Präsident den ganzen Film hindurch deutlich erkennbar entzweit bleiben – ihre Einheit ist selbst nicht ›real‹, sondern imaginär. So beherrscht Hammond nur deshalb die Sprache der einfachen Menschen, weil er göttliche Allwissenheit besitzt und daher ihre Nöte kennt, nicht weil er ›einer von ihnen‹ ist und diese Nöte selbst erlebt hat. Das populistische Motiv des *homme peuple* wird bei La Cava daher auch irritiert: Hammond spricht bei seinen Reden nicht zu seinesgleichen, sondern stets von erhobener Position aus auf die Menschen herab. Seine Stimme ist nicht diejenige des Volkes, sondern eine »Master's Voice«⁶⁷, die zum Gehorsam zwingt – auch die Staatschefs anderer Nationen können nicht anders, als ihrem Befehl zu folgen.

Die letzte politische Episode, in der er unter dem Verweis auf eine neue Waffe und damit unter Androhung ›göttlicher‹ Gewalt die Staaten der Welt zum Frieden zwingt, zeigt ihn nicht inmitten des Volkes, sondern auf dem Deck eines Schiffs vor einer Reihe von Mikrophonen. Roosevelts Medium, das Radio, überträgt seine Worte, die eigentlich die Worte des Engels sind, in die ganze Welt und führt einen Wandel herbei,

66 Zu diesem xenophoben Aspekt des Films vgl. u.a. Carmichael, Deborah: »GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933). William Randolph Hearst's Fascist Solution to the Great Depression.« In: Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hg.): Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History. Lexington 2003, S. 159–79, hier S. 172.

67 Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt a.M. 2014.

den kein Mensch allein hätte erzwingen können. Der Film stellt so zuletzt eine Parallele zwischen der Medialisierung der amerikanischen Demokratie und der populistischen Vision einer gelungenen Repräsentation her, was La Cava Werk deutlich von anderen filmischen Populismus-Versionen abhebt: Der Mythos der Präsenz wird hier gerade nicht in die bekannte institutionskritische Form gebracht, in der der Repräsentant von einer kleinen Urgemeinschaft von Amerikaner:innen auf die Bühne gehoben wird; vielmehr erscheint sie als Resultat einer medientechnischen Distanzierung zwischen Volk und Menschen und einer durch sie bedingten Ästhetisierung der Politik, die an die Stelle ›echter‹ Nähe die Suggestion von Gemeinschaft stellt. Die Autorität, die die Stimme des Präsidenten erhält, scheint dabei zu gleichen Teilen aus ihrer göttlichen wie aus ihrer medialen Quelle zu stammen: Die technisierte Stimme ist bei La Cava ein unheimliches Werkzeug der Unterwerfung und der Aufhebung von Distanzen, dessen Wirkung nur durch theologische Bezüge erklärbar ist.

Die Massenmedien haben die Politik einerseits entfremdet, doch besitzen sie ganz nach Michel Serres zugleich das Vermögen der Engel, das Wort Gottes wieder lebendig werden zu lassen.⁶⁸ Bei La Cava werden Repräsentant und Volk ebenso wie idealer und realer Präsident als Verschiedenes vorgestellt. Die Überbrückung des Grabens der Repräsentation ist jeweils nur durch Medien herzustellen, wobei das göttliche Medium des Boten und das neue Massenmedium des Radios letztlich durch das Medium Film zusammengeführt werden. *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* ist auf diese Weise weniger eine populistische Fiktion als eine fiktionale Reflexion des Populismus, die dessen theologische wie mediale Basis freilegt: Die populistische Identifikation von Repräsentant und Volk kann nur funktionieren, wenn unter ihrer Oberfläche eine rechtsetzende Gewalt mobilisiert wird, die gerade nicht vom Volk ausgeht, sondern von ›höherer‹ Natur ist. Und diese Gewalt bedarf einer Stimme, die nicht einem Menschen, sondern einem Lautsprecher entstammt, der die Allgegenwart der Botschaft herstellt.

68 Vgl. Serres, Michel: *Die Legende der Engel*. Frankfurt a.M. 1995.

2.5 Repräsentation als Epiphanie: Erstes Zwischenfazit mit **OUR DAILY BREAD (1934)**

Die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Analysen, die allesamt von vor- oder überinstitutionellen Inaugurationen des populistischen Repräsentanten erzählen, haben eine Reihe verbindender Merkmale zutage gefördert. Das populistische Repräsentationsmodell kennzeichnet sich demzufolge zunächst durch eine vitalistische Konzeption der Repräsentation als gegenwärtigem Ereignis, wodurch es jeder institutionalisierten Form von Repräsentation entgegengestellt wird. Die Anerkennung des Repräsentanten durch das Volk bleibt dabei ebenso vorläufig wie dessen Einsatz für die Vereinigten Staaten von Amerika, deren Bevölkerung sich in einem Akt der Konversion immer wieder auf ihre eigenen, überzeitlichen Ideale und Werte zurückbesinnen und somit der Repräsentation durch den wahren Vertreter Amerikas als würdig erweisen muss. Hier zeigt sich der ahistorische Impuls der Filme: Das amerikanische Volk >entwickelt< sich nicht, es verliert sich und findet im Moment gelungener Repräsentation wieder zu sich selbst zurück. Die Verbindung von ahistorischem Idealismus, politischem Vitalismus und säkular-messianischem Konversionsgedanke resultiert schließlich in einem christlich begründeten Dezisionismus, der den Populismus Hollywoods in das Theoriefeld der politischen Theologie überstellt. Armin Schäfer und Michael Zürn zufolge, die sich in einer materialreichen Querschnittsanalyse dem gegenwärtigen Populismus widmen, ist eben dieser Dezisionismus ein zentrales Merkmal auch des autoritären Populismus, wie er etwa von Donald Trump, Victor Orban, Recep Tayyip Erdogan oder der deutschen AfD heute vertreten wird:

Politische Einstellungen und Interessen sind gegeben. Welche Ziele des Volkes Willen sind und wie diese erreicht werden können, wird nicht im Dialog und in der Auseinandersetzung mit anderen konstituiert oder verändert. Legitimen Streit über Ziele oder über den besten Weg, diese zu erreichen, kann es nicht geben, da das Richtige von

vornherein fixiert ist. Es braucht daher auch keine komplizierten Verfahren, um die richtigen politischen Entscheidungen zu treffen.⁶⁹

Der populistische Anspruch einer verlustfreien Repräsentation des Volkes als Einheit, die auch für Schäfer und Zürn ein Kernmerkmal des populistischen Repräsentationsmodells ist, ist somit auf überzeitliche Wahrheiten angewiesen. Wie Frank Ankersmit gezeigt hat, liegt die Annahme solcher Wahrheiten vom europäischen Mittelalter über die klassische politische Philosophie bis in die Gegenwart hinein der Idee der politischen Repräsentation zugrunde. Diese bezieht ihre Legitimität stets aus der Hypostasierung eines »tertium comparationis«, das wahlweise als Naturrecht, göttliche Vorsehung oder *Common Sense* konzipiert und mit universeller Gültigkeit versehen wird. Dieser ideale Bezugspunkt allen positiven Rechts wird als statisch konzipiert und dient als allgemeingültiger Orientierungspunkt für jedwede politische Entscheidung.⁷⁰ In der Moderne sind die Existenz universeller Wahrheiten ebenso wie die Möglichkeit der einheitlichen Repräsentation eines Volkes zwar zunehmend fraglich geworden; dennoch, so Ankersmit, unterliegt die Politik weiterhin der Versuchung, ein *tertium comparationis* zu behaupten, das die Heterogenität der Wirklichkeit auf universelle Wahrheiten zurückorientiert.⁷¹ Der Populismus erscheint – zumindest durch das Prisma des klassischen Hollywood-Kinos – als jene politische Kraft, die sich eine solche Rückorientierung zum Ziel setzt, und daher als grundlegend konservativ. Die populistische Äquivalenzkette, die nach Laclau durch den Signifikanten des ›Volkes‹ zu einem Kollektivsubjekt zusammengeschmiedet wird, erhält durch das Kino eine metaphysische Bindung. Der leere Signifikant ›Volk‹ erscheint

⁶⁹ Schäfer, Armin/Zürn, Michael: Die demokratische Regression. Die politischen Ursachen des autoritären Populismus. Berlin 2021, S. 65f.

⁷⁰ Sein Zweck ist, in den Worten Ankersmits, »to derive the ›ought‹ of the good ethical or political order from the ›is‹ of human nature or the nature of society«. Ankersmit, Franklin R.: Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value. Stanford 1997, S. 32.

⁷¹ Ebd., S. 34f.

nicht mehr als leer, sondern als Ausdruck einer in Christentum, Naturrecht und dem Gründungsakt der Amerikanischen Revolution und der Selbstanstrengung des Bürgerkriegs angelegten höheren Bestimmung der USA.

In den Filmen des klassischen Hollywoods stehen sich Repräsentant und Volk in dieser Sphäre der Idealität gewissermaßen in ihrer Reinform gegenüber. Die Idee Amerikas, an der sich das empirische Amerika stets zu messen hat, erweist sich auf diese Weise als ewiger *Gottesstaat*.⁷² Wie bei Augustinus müssen Zeitlichkeit und Ewigkeit, wirklicher und göttlicher Staat aufeinander bezogen werden, ohne miteinander identifiziert werden zu können.⁷³ Zugleich werden Gott und Volk jedoch in ein direktes Verhältnis zueinander gestellt in dem Sinne, dass der eigentlich transzendentale Gottesstaat der amerikanischen Gesellschaft, ja sogar jedem einzelnen Amerikaner immer schon immanent ist.⁷⁴ Nur durch die Wiederentdeckung dieser dem amerikanischen Projekt, aber auch dem

- 72 Die Bedeutung von Augustinus für das amerikanische Selbstbild ist immer wieder hervorgehoben worden. Vgl. u.a. Schlesinger, Arthur M.: *The Cycles of American History*. Boston/New York 1999, S. 4f.
- 73 Es sei hier am Rand daran erinnert, dass der Begriff der politischen Theologie auf Augustinus zurückgeht, der diese – als Bestandteil der heidnischen Theologie Roms – scharf kritisierte und ihr die Transzendenz Gottes gegenüberstellte, die im »Staat post Christum natum« jede diesseitige Politik zur Orientierung an christlichen Gerechtigkeitsvorstellungen verpflichtet: Die Wahrheit Gottes ist bereits offenbart, sie kann auch von einem restlos säkularisierten Staat nicht ignoriert werden, der daher als Repräsentant des Gottesstaates fungieren muss – diesem verpflichtet, aber doch strikt von ihm unterschieden. Vgl. Maier, Hans: Politische Theologie – neu besehen (Augustinus, *De civitate Dei VI*, 5–12). In: *Zeitschrift für Politik* 50, 4 (2003), S. 363–376, hier S. 370.
- 74 Auf diese Vorstellung einer besonderen Nähe zu Gott hat insbesondere Harold Bloom polemisch hingewiesen: »What makes it possible for the self and God to commune so freely is that the self already is of God; unlike body and even soul, the American self is no part of the Creation, or of evolution through the ages. The American self is not the Adam of Genesis but is a more primordial Adam, a Man before there were men or women. Higher and earlier than the angels, this true Adam is as old as God, older than the Bible, and is free of time, unstained by mortality.« Bloom, Harold: *The American Religion. The Emergence of the Post-Christian Nation*. New York 1992, S. 15.

amerikanischen Subjekt von Beginn an eingeschriebenen Divinität kann auch der populistische Repräsentant in den Krisenfiktionen Hollywoods moralisch wie juristisch unanfechtbare Lösungen finden, die das Volk unmittelbar überzeugen und repräsentieren. Zugleich muss das Volk jedoch selbst die höhere Wahrheit in den Worten ihres Repräsentanten erkennen und den Repräsentationsanspruch von sich aus bestätigen, damit der populistische Sprecher ins Amt treten kann. Erst wenn das Volk den Sprecher als wahren Repräsentanten bestätigt hat, wird es selbst zur Einheit. All dies geschieht auf einer vorinstitutionellen Bühne und in lebendiger Auseinandersetzung, also ohne dass institutionelle Ansprüche aus dem Repräsentationseignis abgeleitet werden könnten.

Mit Blick auf Michael Sawards Konzept des Repräsentationsanspruchs – des »representative claim«⁷⁵ – wird deutlich, dass sich hier unterschiedliche Repräsentationsakte gegenseitig bedingen. Zunächst reklamiert der populistische Sprecher, dass bestimmte Überzeugungen, Wahrheiten, Prätexe oder Gesetze repräsentativ für die Idee Amerikas sind. Er repräsentiert also in erster Instanz nicht die Menschen, sondern – in Anlehnung an mittelalterliche Repräsentationskonzepte – Amerika selbst, und zwar als überzeitliches, von historischen Krisen und Verirrungen unabhängiges »realm«, als »a broader, profounder, or more fundamental order or structure encompassing both the representative and the represented«.⁷⁶ Im Gegenzug sind es die versammelten Individuen, die den Mann, der zu ihnen spricht, als Repräsentanten dieses wahrhaften Amerikas anerkennen. Im Zuge dessen erinnern sie sich selbst ihrer Zugehörigkeit zu diesem Amerika; sie werden also zu Repräsentationen eines idealen Volkes. Volk und politischer Sprecher stehen somit in keinem direkten Spiegelverhältnis; sie müssen beide erst eine Identifikation »im Reich des Idealen« vollziehen, bevor sie in ein Verhältnis politischer Repräsentation eintreten können. Die hier vorgestellten Filme handeln auf je unterschiedliche Weise daher von der *Repräsentation der einen Verwandlung durch eine andere* – Ruggles erinnert

75 Zu dessen rhetorischer Struktur vgl. Saward 2010, a.a.O., S. 36.

76 Ankersmit 1997, a.a.O., S. 30.

die Menschen an ihre eigenen Werte; die Menschen bezeugen, dass Ruggles zu einem Amerikaner geworden ist – und somit von wechselseitig sich bedingenden Konversions- und Repräsentationsakten.⁷⁷

Dass der ideale Repräsentant auch ein tatsächlicher Repräsentant der Menschen im politischen Sinne ist, dass also Ruggles, der junge Mr. Lincoln oder Präsident Hammond tatsächlich für das amerikanische Volk sprechen, wird indes durch keinen Akteur der Filme öffentlich beansprucht. Dieser »representative claim« wird vielmehr auf der politischen Bühne, die durch die vorangegangenen, idealistischen Repräsentationen entstanden ist, gleichsam offenbar. Diese Bühne wird nun zu dem – politischen wie filmischen – Ort, an dem der Sprecher das anwesende wie abwesende Volk *als* das wahre Volk eines idealen Amerikas repräsentiert.⁷⁸ Populistische Repräsentation ist daher in ihrer letzten Instanz nicht Resultat eines bewussten »claim«, sondern vielmehr Ereignis, wenn nicht gar Epiphanie: Der Repräsentant erscheint als Medium einer höheren Wahrheit; er ist weder ein gewählter Politiker noch ein Diktator, der das Volk durch Zwang zur Einheit bringt, vielmehr ermöglicht er die Offenbarung der wahren, höheren Einheit dieses Volkes in jenem Moment, in dem er als wahrer Repräsentant in Erscheinung tritt. Durch die Offenbarung wird diese Einheit Wirklichkeit: Populistische Repräsentation wird, noch einmal in der Formulierung Ankersmits, zur »Parusie« ewiger politischer Wahrheit.⁷⁹

-
- 77 Im Sinne André Bazins repräsentiert das Kino also nicht einfach gelungene Repräsentation als statisches Modell, vielmehr ist dem filmischen Bild – der »Mumie der Veränderung«, wie Bazin es nannte – auch in diesem Zusammenhang immer schon eine zeitliche Dimension eingeschrieben. Vgl. Bazin, André: Was ist Film? Berlin 2004, S. 39.
- 78 Bei dieser Form der Repräsentation handelt es sich tatsächlich um eine Portraitiertierung, also um eine ästhetische Repräsentation, die als Bestandteil der politischen erscheint. Wie der Philosoph Thomas Fossen ausführt, ist politische Repräsentation nach Saward daher nur durch eine Ausfaltung der in ihr eingeschlossenen anderen Repräsentationsakte zu begreifen. Vgl. Fossen, Thomas: »Constructivism and the Logic of Political Representation.« In: American Political Science Review 113, 3 (2019), S. 824–837.
- 79 Ankersmit 1997, a.a.O., S. 34.

Der populistische Repräsentant ist damit zugleich eine demokratische Figur, da an das Volk als Souverän gebunden, und ein Autokrat, da er über den institutionellen Verfahren demokratischer Staaten steht. Vor diesem Hintergrund erklärt sich das Misstrauen aller populistischen Bewegungen in »die Medien«: Als klassische externe »maker« eines »representative claim« in modernen Demokratien verfehlten diese immer schon den theologischen Charakter der populistischen Repräsentation, die sich ereignet, anstatt eingefordert oder behauptet zu werden.⁸⁰

Dieses komplexe Gefüge aus demokratischen, autoritären und religiösen Aspekten, das die populistische Repräsentation im Hollywood-Kino der 1930er Jahre ausmacht, wird fast wie auf dem Reißbrett von einem Film vorgeführt, der sich ganz der Ausgestaltung einer agrarpopulistischen Utopie widmet: King Vidor's *OUR DAILY BREAD* (USA 1934). In diesem von United Artists vertriebenen Depressions-Drama erzählt Vidor die Geschichte von John (Tom Keene) und Mary Simms (Karen Morley) weiter, jenem typisch amerikanischen Paar, das in seinem Klassiker *THE CROWD* (USA 1928) bereits zueinandergefunden hatte. Geplagt von Armut und Perspektivlosigkeit, folgen John und Mary der Einladung von Marys reichem Onkel, eine brachliegende Farm fernab der Stadt zu betreiben. Da sie keinerlei Erfahrung mit der Landwirtschaft haben – Vidor macht auf diese Weise deutlich, dass sein Film anders als der klassische Agrarpopulismus nicht nur für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe eintritt –, laden John und Mary alle von der Wirtschaftskrise gebeutelten Menschen, die an ihrer Farm vorbeikommen, dazu ein, mit ihnen zusammen eine landwirtschaftliche Kooperative aufzubauen. Aus zerstreuten Menschen mit unterschiedlichsten Berufen, denen hier auch zahlreiche Immigranten angehören, wird durch den Enthusiasmus Johns ein einheitliches Volk geformt, das sich auf dem Gelände der Farm sein eigenes kleines Dörfchen baut. In mitreißenden Auftritten entwirft John das kommunitaristische Ideal einer Mikrogesellschaft, in der sich alle Mitglieder tatkräftig gegenseitig unterstützen und die daher ohne staatliche Regelungen und sogar ohne

80 Saward 2010, a.a.O., S. 36.

Geld auskommt.⁸¹ Wie in vielen anderen Filmen Vidors ist das Land in *OUR DAILY BREAD* der idealisierte Gegenraum zur Stadt, in dem ein uramerikanischer Geist wieder zum Leben erwachen kann, der in der modernen Lebenswirklichkeit seine Kraft eingebüßt hatte. John erkennt dieses Potenzial und wird daher trotz seiner Unerfahrenheit von den Menschen, die ihm folgen, zum rechtmäßigen Anführer erklärt.

Dies geschieht in einer politischen Verhandlung, die die populistischen Prinzipien Hollywoods explizit ausformuliert. In der ersten nächtlichen Versammlung der Kooperative kommt die Frage auf, wie die neu gegründete Gemeinschaft politisch zu regieren sei. Der Vorschlag, eine konstitutive Demokratie aufzubauen, wird mit der Begründung abgelehnt, eben dieses System hätte Amerika in die Krise getrieben, der man hier zu entkommen suche. Auch der Vorschlag eines sozialistischen Modells kann sich nicht durchsetzen. Beide Zurückweisungen erstaunen schon deshalb, weil die agrarische Kommune offenkundige Merkmale der zwei genannten Staatsformen aufweist und etwa die Regierungsform der Demokratie durch Mehrheitsentscheid, also demokratisch ablehnt. Der Geist des Volkes richtet sich augenscheinlich gegen die Abstraktion dieser Prinzipien, gegen ihre Festschreibung und Institutionalisierung: Das demokratische System Amerikas ist korrupt und bedarf einer lebendigen Neugründung, die an die Stelle der abstrakten Regeln, die der Fürsprecher des demokratischen Systems in Form einer neuen Verfassung einführen möchte, den Augenblick der spontanen Volksbildung stellt.

Schließlich findet der Ausruf, eine starke Gemeinschaft brauche einen starken Führer, und dieser Führer sei kein anderer als John Simms, die Zustimmung der Menschen. Ein autoritäres politisches Modell wird also durch die Menschen demokratisch eingerichtet, die sich durch ihren Repräsentanten als Volk geformt und erkannt haben.⁸² Dass es sich hier um eine Konversion handelt, wird von Vidor durch die Figur

81 Vgl. O'Leary, Brian: »King Vidor's Communitarian Vision in *OUR DAILY BREAD*.« In: *Film and Philosophy* 4, 4 (1997), S. 66–73.

82 Der Film wurde sowohl als kommunistische wie als faschistische Vision gelesen und kritisiert, bleibt politisch jedoch letztlich kalkuliert ambivalent. Vgl.

des gesuchten Verbrechers Louie (Addison Richards) verdeutlicht, der in Johns Kommune einen neuen Lebenssinn findet und der sich schließlich für die Farm opfert. In einer späteren Szene, in der die Farm versteigert werden soll, wird zudem vorgeführt, dass sich dieses Volk durch Gewalt gegen äußere Einflüsse und scheindemokratische Gefahren schützen muss: Interessierte Investoren werden durch Drohungen davon abgehalten, Gebote abzugeben, sodass die Kommune selbst das Land schließlich für den Preis von 1,85 Dollar erwerben kann. Louie sorgt zudem durch die handfeste Umsetzung einer *Common Sense*-basierten Ordnung für die innere Stabilität der Gemeinschaft.

Deren religiöser Charakter wird spätestens deutlich, als John in seiner Rolle durch die Ankunft Sallys (Barbara Pepper) irritiert wird, einer verführerischen Frau aus der Stadt, die ihn während einer Dürre, welche die Existenz der Farm bedroht, von Mary und der Kommune zu trennen versucht. Die biblische Metaphorik ist augenfällig und macht den Graben bewusst, der zwischen Ideal und Wirklichkeit besteht: John beginnt an seiner Eignung für die Rolle des Repräsentanten zu zweifeln und schmiedet Pläne, in die Stadt zurückzukehren, die mit Sünde und Selbstverlust assoziiert wird. Doch dann erlebt er eine nächtliche Epiphanie, die ihn dazu befähigt, der modernen Eva zu widerstehen: Während einer Autofahrt erscheint ihm der inzwischen verhaftete Louie, der ihn als guter Geist der Kommune an seine Aufgaben erinnert und auf die Idee bringt, einen nahegelegenen Fluss umzulenken und die Felder auf diese Weise zu bewässern. Das frustrierte Volk muss durch einen weiteren öffentlichen Auftritt, in dem durch die Versammlung der Menschen wieder eine spontane Bühne entsteht, neu gewonnen werden. Die einmalige Wahl zum Anführer schafft auch hier keine institutionalisierte Regentschaft, sondern muss – ähnlich wie die Ehe in der von Stanley Cavell analysierten *Comedy of Remarriage*⁸³ – durch eine zweite Entschei-

Durnat, Raymond/Simmon, Scott: King Vidor, American. Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 149f.

83 Auch dieses Subgenre der Screwball-Komödie richtet sich gegen Institutionalisierung, eröffnet in Filmen wie *THE AWFUL TRUTH* (USA 1937, Leo McCarey) doch erst die vorübergehende Trennung des Ehepaars die Möglichkeit, dass dieses

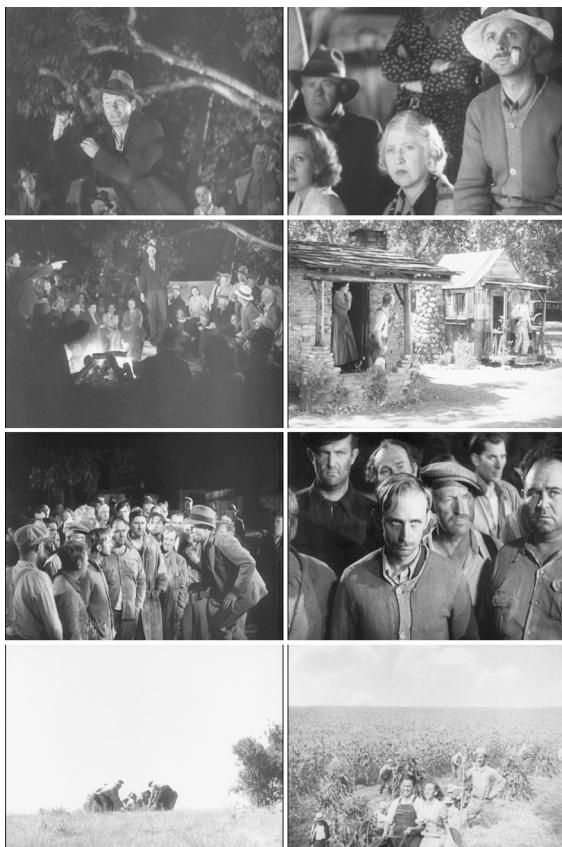
dung, eine erneute Akklamation bestätigt werden, damit sie authentisch bleibt. Die Menschen sind dieses Mal skeptisch, doch Johns Vision, sein Zugang zu einer höheren Wahrheit, führt zu ihrer erneuten Konversion, und schließlich helfen sie ihm bei dem waghalsigen Projekt. Die harte Arbeit, die Vidor im Detail zeigt, zahlt sich aus: Als das Wasser das ausgetrocknete Land erreicht, feiert die Kommune in einem rauschhaften Fest ihre Auferstehung. Der Film endet mit Bildern zeitlosen ländlichen Glücks, in denen weniger die Zukunft des konkreten Kollektivs als das Ideal des amerikanischen Volks selbst zum Ausdruck kommt (Abb. 4). Der Moment der gegückten Kollaboration, der auf die ›Drangsalzeit‹ der Dürre folgt, geht so über in eine Vision der Parusie als des gelebten und zugleich zeitlosen Glücks der amerikanisch-christlichen Gemeinschaft, mit der das reale, zusammengewürfelte Volk der Kommune nun identisch geworden ist.

Wie in vielen anderen Filmen der Zeit inszeniert auch Vidor die öffentlichen Auftritte seines populistischen Repräsentanten als Momente der Offenbarung. Der Eindruck wird erneut vor allem durch den Einsatz von Affektbildern hergestellt, die das Ereignis als ausgedehnte Gegenwart, als *nunc stans* markieren, indem sie die handlungsorientierte Dramaturgie des Hollywood-Kinos unterbrechen. Die Repräsentation vollzieht sich so in einem Moment reiner Anschauung, in dem Wahrnehmung nicht mehr in Aktion umschlagen kann, sondern in überwältigter und überwältigender Affektivität verharrt.⁸⁴ Die Epiphanie des populistischen Sprechers erhält auf diese Weise den Charakter der Erhabenheit.

durch eigene und freie Entscheidung eine authentische und gleichberechtigte Liebesbeziehung entwickelt. Vgl. Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Mass.) 1981.

84 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1989, S. 96.

Abb. 4: In OUR DAILY BREAD (1935) entdeckt der Protagonist das wahre Amerika auf dem Land. Von seinen Anhänger:innen wird er durch Akklamation zum informellen Anführer bestimmt. Eine neue amerikanische Siedlung und ein neues Volk entstehen. In einer Dürrezeit muss sich der Protagonist als Anführer beweisen. Infolge seiner erneuten Inauguration wird auch sein Gefolge wieder zur Einheit und schafft sich durch harte Arbeit ein irdisches Paradies.



Quelle: Screenshots von DVD (The Film Detective, 2015)

Die dünne Grenze zwischen Sehen und Agieren indes wird im populistischen Kino der 1930er Jahre tendenziell mit jener zwischen Populismus und Totalitarismus überblendet: Die politische Repräsentation bewirkt in *OUR DAILY BREAD* eine innere Befriedung der Konflikte zwischen den Mitgliedern der Gemeinschaft, so wie sie in *YOUNG MR. LINCOLN* zu einer Selbstbesinnung und daraufhin zum Abbruch der Gewalthandlung führte. Dagegen wird der populistische Sprecher in späteren, populismuskritischeren Filmen wie etwa *ALL THE KING'S MEN* (USA 1949, Robert Rossen) das Volk so lange aufwiegeln, bis die Empörung in willkürliche Gewaltakte umschlägt.⁸⁵ An die Stelle der inneren Konversion tritt hier nun eine äußere Mobilisation, die das Volk zur bloßen Masse verkommen lässt: Die »people in action«, die direkt in das politische Geschehen eingreifen, ersetzen die »people in reserve«, die die politischen Repräsentanten nur passiv legitimieren, indem sie deren eigene Wandlung bezeugen.⁸⁶ Eine solche – erst im Kino der 1940er Jahre ausdrücklich als faschistisch konzipierte – Mobilisierung der Massen ist nicht Ziel des Populismus, wie ihn das Hollywood-Kino der 1930er Jahre entwickelt. Es wäre daher ungenau, Filmen wie in *OUR DAILY BREAD* oder *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* Proto-Faschismus vorzuwerfen. Wo hier Elemente eines politischen Autoritarismus erkennbar werden, bleiben die Unterschiede zu den Repräsentationsformen, die sich in dieser Zeit in Europa entwickeln, vielmehr stets deutlich erkennbar. Der Populismus amerikanischer Prägung kann daher als eigene Form des Autoritarismus verstanden werden, der Elemente sowohl der Radikalisierung wie auch der Infragestellung demokratischer Prinzipien miteinander verbindet.

85 Vgl. Pause 2022, a.a.O.

86 Vgl. Canovan, Margaret: *The People*. Cambridge (Mass.) 2005, S. 11–15.