

4. Die Säkularisierung der populistischen Theologie

Die populistische Szenographie handelt von den Möglichkeiten des politischen Auftritts unter medialen Bedingungen. Unter Nutzung des Massenmediums Film setzt sie politische Gründungsszenen ins Bild, die es der zersplitterten amerikanischen Gesellschaft erlauben, sich als Gemeinschaft mit einem höheren Sinn zu imaginieren und zugleich die Bedingungen zu reflektieren, unter denen die Reinigung und Neugründung dieser Gemeinschaft möglich ist. In den 1930er Jahren wird diese Szenographie nicht nur von Hollywood, sondern auch von der Politik selbst, namentlich vom Medienpräsidenten Franklin D. Roosevelt entwickelt und bedient. In den folgenden Jahrzehnten wird sie von einer großen Zahl von US-Politiker:innen aufgegriffen, wobei ihr religiöser Charakter stets erhalten bleibt. Über Ross Perot etwa, der in den 1990er Jahren als ›dritte Kraft‹ sowohl Demokraten als auch Republikaner herauszufordern suchte, hat Linda Schulte-Sasse einmal geschrieben, er bemühe nicht nur »capraeske« Metaphern, Rhetoriken und Argumente, es sei vielmehr gerade die messianische Form seiner Reden, die seine beiden Präsidentschaftskampagnen als populistisch markiere. Das »fantasy scenario« seines Auftritts, also eben die Szenographie der populistischen Repräsentation sei es dabei, die die filmischen Ursprünge dieser Tradition kenntlich mache.¹ Heute, einige weitere Medienrevolutionen später, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit authentischer

1 Schulte-Sasse, Linda: »Meet Ross Perot. The Lasting Legacy of Capraesque Populism.« In: Cultural Critique 25 (Autumn 1993), S. 91–119, hier S. 98.

Repräsentation auf neue Weise. Populistische Strategien zitieren dabei zwar weiterhin jene Szenographien der Repräsentation, die in den 1930er Jahren entwickelt wurden; sie verändern sie jedoch auch, passen sie den neuen medialen Bedingungen und der veränderten politischen Kultur an.

Inwiefern also kann ein Blick auf das populistische Kino, das Hollywood in den 1930er Jahre entwickelte, für eine Analyse gegenwärtiger populistischer Tendenzen nutzbar gemacht werden? Zur Beantwortung dieser Frage erscheint es zunächst notwendig, die zentralen Aspekte, die im Rahmen der Filmanalysen in den vorangegangenen Kapiteln herausgearbeitet wurden, noch einmal prägnant zusammenzufassen. Der Populismus des *Classical Hollywood* hat sich zunächst als eine Variante der politischen Theologie erwiesen, die durch eine starke Bezugnahme auf die – selbst wiederum christlich geprägte – Denktradition des amerikanischen Exzeptionalismus ihre spezifische Ausprägung erfährt. Der wahre Repräsentant des Volkes spricht in den Filmen im Auftrag und Geiste eines höheren Projekts ›Amerika‹, dessen nachgerade heilsgeschichtliche Bedeutung ihm oftmals in einer Schlüsselszene des Films selbst erst bewusst wird. Seine Reden werden von dieser höheren Erkenntnis getragen, die ihm eine unerschütterliche Sicherheit in seinen Ansichten verleiht. Die Überzeugungskraft seines Auftritts führt dazu, dass aus der zerstreuten Menge seiner Zuhörer:innen ein Volk geformt wird, welches im Anblick seines Repräsentanten seine eigene höhere Aufgabe erkennen und dieser gerecht werden kann. Die Ideale, an denen sich das Volk orientieren soll, sind dabei in den Texten der Gründerväter der USA niedergelegt und somit jedermann zugänglich. Der Populismus Hollywoods ist Agent einer symbolischen Bindung, die dem Individuum einen transzendenten Existenzgrund in der politischen Ordnung der USA vor Augen führt.

Wo dem populistischen Sprecher in den Fiktionen der Filme diese grundlegende Reform und Rückbesinnung Amerikas auf seine Werte und Urtexte nicht gelingt, da die Verschwörung der wirtschaftlichen

und politischen Eliten sich als zu stark erweist,² tritt er stattdessen als Prophet auf den Plan, der die Verwirklichung der prophezeiten *City upon the Hill* zumindest vorherzusagen vermag. Der Populist kann dabei als trickreicher *Shyster* auftreten, der in der undurchschaubar modernen Welt Amerikas einfach nur zu überleben versucht, oder aber als schlichte, diesseitige Natur, als »plain Abraham Lincoln«, der die Sprache der einfachen Leute spricht. Und doch ist er ein besonderer, ja auserwählter Charakter, so wie andersherum der Geist Lincolns in allen wahren, noch so durchschnittlichen Amerikaner:innen steckt. Um sein Potenzial zu erkennen, muss der unerkannte populistische Held oftmals einen Wandlungsprozess durchlaufen – ein bis heute für das Hollywood-Kino zentrales »narrative of becoming«³ –, das im Falle populistischer Erzählungen jedoch stets ein Selbsterkenntnisprozess ist, der den Protagonisten zu Überzeugungen und Fähigkeiten *zurückführt*, die er eigentlich immer schon besaß. Der populistische Mythos emergiert im klassischen Hollywood-Kino so direkt aus der Sphäre des Alltäglichen, aus der er die höheren Ideale als stets schon gegenwärtige und implizite lediglich zu »bergen« versucht.⁴

Für den öffentlichen Auftritt des populistischen Repräsentanten, den die Filme wirkungsvoll in Szene setzen, ist eine Reihe von Elementen charakteristisch, die im zweiten Teil dieses Buches exemplarisch erläutert wurden. So wird er nicht gewählt oder durch ein anderes institutionalisiertes Verfahren bestimmt, er tritt *epiphanisch* in Erscheinung: Sein Repräsentationsanspruch wird spontan offenbar, indem er auf den Punkt bringt, was der Situation angemessen ist. In der populistischen

-
- 2 Die starke Tendenz des Populismus zu einem manichäischen Weltbild, in dem das Böse als klandestine Kraft hinter den Kulissen ihr Unwesen treibt, wirft abermals einen religiösen Interpretationsrahmen auf, erscheint der Populismus auf diese Weise doch dem ästhetischen Modus des Melodramatischen verwandt, den Peter Brooks einmal als persistierendes Relikt christlicher Weltanschauung in einer ansonsten säkularisierten Wirklichkeit beschrieben hat. Vgl. Brooks, Peter: *Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London 1995.
- 3 Vgl. Purse, Lisa: *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh 2011, S. 32–35.
- 4 Vgl. Matter 2007, a. a. O., S. 115f.

Weltsicht ist die Wahrheit, sofern sie einmal ausgesprochen wurde, grundsätzlich unstrittig: Es gibt keine demokratische Auseinandersetzung um Weltbilder und Interessen, sondern nur das intuitiv Richtige, das allerdings vom medialen und institutionellen Sperrfeuer falscher Informationen und Interpretationen verdeckt wird. Zur Wahrheit fähig ist der Populist, weil er frei von den Zwängen eines Staates ist, der oft genug falsch liegt, da er in den Händen der Gegner:innen Amerikas ist. Der Populist kann sich daher im Geiste Amerikas gegen den amerikanischen Staat stellen, ja oftmals muss er dies sogar. Populismus zielt auf politische Ordnung im Moment ihrer (Neu-)Setzung: Verpflichtet ist der Populist nicht dem realen, sondern dem idealen, noch zu schaffenden Amerika, und so verweist er stets *medial* auf die amerikanische Ur-Idee, indem er deren Gründungstexte zitiert, doch zugleich auch auf eine höhere Wahrheit, die sich in diese Texte eingeschrieben hat. Die Wahrheit entfaltet sich dabei durch eine Reihe medialer Übertragungen, die vom Urtext über den Repräsentanten schließlich zu den Massenmedien und damit implizit zum Film selbst führt. Sein privilegierter Zugang zu letztlich göttlichen Sphären verleiht dem populistischen Repräsentanten seine große und spontane Wirkung insbesondere bei den »einfachen« Menschen. Wie ein Prediger führt er die Konversion seiner Zuhörer:innen herbei, im Notfall kann er aber auch *autoritär* in das scheindemokratische Geschehen eingreifen, also von jener rechtsetzenden »göttlichen« Gewalt Gebrauch machen, die im politischen Normalbetrieb sublimiert bleibt.

Dass das Amerika der *Great Depression* von seinem Ideal allzu weit abgewichen ist, hat im populistischen Weltbild eine Reihe von Gründen, auf die der populistische Repräsentant – so hat Kapitel drei gezeigt – trickreich reagieren muss. Zunächst besteht seine Aufgabe in Selbstfindung, muss er sich doch von jenen zu unterscheiden lernen, die ihn imitieren, die sich etwa auf die Urtexte Amerikas beziehen und sich als Wiederentdecker:innen amerikanischer Wahrheiten ausgeben, dabei jedoch unlautere Absichten verfolgen. Die entwertete Sprache und das Theater politischer Repräsentation umgeben ihn und machen die andere Seite der Massenmedien deutlich, die auch entfremden und verfälschen können, und seine Aufgabe besteht darin, dort wieder Referenz zu stiften,

wo nur noch Simulation herrscht. Oft genug bedeutet das, dass er seine eigene Rolle im großen falschen Spiel zunächst aufgeben, also etwa die Identität des *Shysters*, der sich über dieses Spiel nur lustig macht, hinter sich lassen muss. Wenn dies erreicht ist, kann er die Mächte des Bösen von unten attackieren und die Menge der Vergessenen zu organisieren versuchen, die als das wahre, verratene Volk Amerikas erscheinen. Oder er nimmt den Kampf direkt auf und versucht unter Einsatz seiner ganzen Kräfte, die Eliten Washingtons auf den institutionellen Bühnen der Macht daselbst herauszufordern – zum Beispiel als *Märtyrer* der Demokratie wie Jefferson Smith. In vielen Fällen wird er dabei zur *Allegorie* – und wirft auf diese Weise die Frage auf, auf welchen Wegen sich eine Erneuerung der Demokratie legitim ins Werk setzen lässt.

Im gelingenden wie im scheiternden Fall steht im Zentrum des populistischen Kinos die Szenographie der Repräsentation, die sich entweder als reale oder als virtuelle, rein imaginäre oder in eine bessere Zukunft ausgelagerte Inauguration des wahren Volksvertreters vollzieht. Gerade die Konzentration auf den Moment des In-Erscheinung-Tretens des Repräsentanten erlaubt einen Vergleich von filmischen und politischen Sichtbarkeiten, denn hier wie dort wird durch den Auftritt ein Geltungsanspruch erhoben, der sich auf die Legitimation politischer Repräsentation insgesamt bezieht und der durch die ästhetische Gestaltung der Repräsentation als Ereignis vermittelt wird. In beiden Fällen findet dieses Ereignis auf einer Bühne vor einem Publikum statt, deren Interaktion durch Kameras festgehalten und medial verbreitet wird. Die Inauguration des populistischen Repräsentanten ist somit sowohl in seiner fiktionalen wie in seiner nichtfiktionalen Gestalt als transformatives Medienereignis konzipiert, das eine bestimmte Dramaturgie besitzt, die auf die Sicherung der gesellschaftlichen Ordnung zielt.⁵ Gleichzeitig sucht die populistische Szenographie ein bis dahin im Virtuellen verbliebenes Potenzial der Politik zu aktualisieren, dessen Folgen für die Gesellschaft vor allem in ihrer gegenwärtigen, krisen-

5 Vgl. Dayan, Daniel/Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge/London 1992.

haften Verfasstheit überaus einschneidend sein können.⁶ Die Präsenz des Augenblicks der Verwandlung, um den es dem populistischen Kino geht, ist auf diese Weise immer schon virtuelles Bild dieser Präsenz und damit ihre Transformation in »die Modalität einer Zukunft«.⁷

4.1 Trump Over the White House?

Worin aber bestehen die Übereinstimmungen und Differenzen zwischen ›klassischer‹ und gegenwärtiger populistischer Szenographie? Mit Blick auf die autokratischen Volkstribüne der Gegenwart – vor allem auf Donald Trump, den amerikanischen Vertreter der neuen internationalen Riege autoritärer Populist:innen – macht ein Vergleich zunächst deutlich, dass sich bei ihnen nahezu alle Strategien und Überzeugungen wiederfinden, die schon die populistischen Repräsentanten des klassischen Hollywoods auszeichneten. Auch wenn seine Auftritte stark inszenierte Spektakel sind, betont Trump so etwa stets deren spontanen Charakter, vor allem indem er über die Größe der Menge staunt, der er sich gegenübersteht,⁸ und diese so als den eigentlichen Anlass seines Auftritts erscheinen lässt. Trotz seines Reichtums soll er als dieser Menge zugehörig erscheinen, als »One of Us«.⁹ Die freie und geheime Wahl lehnt er als offizielle Legitimation seiner Stellung als Repräsentant des Volkes ab; stattdessen will er vom Volk als legitimer Erlöser erkannt und bejubelt werden, was den transformativen Charakter, den seine

6 Zur Spannung zwischen »subversivem, ›offenem‹ Ereignis und stabilisierendem, ›berechnetem‹ Nicht-Ereignis«, die im Begriff des Medienereignisses angelegt ist, vgl. Nanz, Tobias/Pause, Johannes: »Politiken des Ereignisses. Einleitung.« In: Dies. (Hg.): *Politiken des Ereignisses. Mediale Formierungen von Vergangenheit und Zukunft*. Bielefeld 2015, S. 7–32, hier S. 18.

7 Rieger, Stefan: *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*. Frankfurt a.M. 2003, S. 29.

8 Cillizza, Chris: »Donald Trump is (still) totally obsessed with Crowd Size.« In: *CNN Politics*, 27. Oktober 2020.

9 Haberman, Maggie: »He's ›One of Us‹. The Undying Bond Between the Bible Belt and Trump.« In: *New York Times*, 14. Oktober 2018.

Auftritte in Anspruch nehmen, unterstreichen soll. Seine fortgesetzte Bestätigung durch Akklamation ist, wie Johannes Völz gezeigt hat, das zentrale Element aller Wahlkampfinszenierungen Trumps,¹⁰ und ganz im Sinne Carl Schmitts soll diese im Vergleich zur freien und geheimen Wahl als bessere demokratische Alternative erscheinen.¹¹ Trumps Anhänger:innen verstehen sich dabei als eine Protestbewegung der Vergessenen, als Aufmarsch der von der institutionalisierten Politik aus der politischen Wirklichkeit Amerikas herausdefinierten wahren Bürger:innen des Landes.¹²

Durch die unausgesetzte Folge seiner kalkulierten Tabubrüche gibt sich Trump ferner als über der Ordnung von Gesetz und Staat stehender Repräsentant eines wahren Amerikas zu erkennen, das nichts mit der politischen Gegenwart des Landes gemein hat. Diese Gegenwart ist in seiner Darstellung von Eliten korrumpiert, die Amerika zersetzen: Eine Zukunft unter Clinton oder Biden hat Trump in seinen beiden Wahlkämpfen in apokalyptischen Farben ausgemalt. Von seinen Anhänger:innen wurde die Wahl selbst zu einem »make-or-break moment for conservative resistance against an otherwise perennial liberal supremacy« stilisiert.¹³ Als durch sein Geld immunisierter *Shyster* kann Trump es jedoch mit diesen liberalen Eliten aufnehmen, kann ihr Spiel mitspielen, bis er sie zu Fall gebracht, den »Sumpf trockengelegt« hat. Seine Aufgabe sieht Trump darin, diesen epischen Kampf zu führen, der nicht um eine konkrete Wahl, sondern um die Idee Amerikas an sich ausgestritten wird. Daher muss er das Volk wieder auf das zurückorientieren, was dieses ideale Amerika eigentlich ausmacht: »Finally, we are going to bring our country together. It is so divided. We are going to

10 Vgl. Völz 2020, a.a.O.

11 Vgl. Schmitt, Carl: Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus. Berlin 1991, S. 22f.

12 Vgl. Cowie, Jefferson: »Donald Trump and History's Competing Visions of America's »Forgotten Man««. In: Time, 11. November 2016.

13 Kelleter, Frank: »Hegemononic Vistas. The Pseudo-Gramscian Right from the Powell Memorandum to the »Flight 93 Election««. In: Kennedy, Liam (Hg.): Trump's America. Political Culture and National Identity. New Perspectives on the American Presidency. Edinburgh 2020, S. 72–106, hier S. 90.

bring it together. We are going to do it by emphasizing what we all have in common as Americans«, versprach er etwa in einer 2016 gehaltenen Wahlkampfrede, die von der *Washington Post* als seine beste eingestuft wurde. Diese Einheit *prophezeit* er für ein zukünftiges, von seinen gegenwärtigen Verirrungen gereinigtes Amerika, eine »new future built on our common culture and values as one American people.«¹⁴

Shyster und Prophet, Repräsentant und ostentativ freies Individuum in einem, aktiviert Trump so je nach Situation die passenden Mytheme, die – seit langer Zeit Bestandteil der amerikanischen Alltags- und Populärkultur – von seinen Anhänger:innen wiedererkannt und durch Applaus beglaubigt werden. Gerade dass er einen denkbar unwahrscheinlichen Repräsentanten des christlichen Amerikas darstellt, macht ihn in den Augen seiner Anhänger:innen umso glaubwürdiger, ist der populistische Sprecher doch stets ein Außenseiter, der gleichsam epiphanisch in die politische Sphäre einbricht.¹⁵ So leer seine Versprechen und so falsch seine Selbstmystifikation auch erscheinen mögen, die absolute Überzeugung, mit der Trump jede Kritik und alle realpolitischen Konflikte und Debatten an sich abprallen lässt, macht das dezisionistische Element seiner Politik deutlich. Über Verträge und Gesetze setzt Trump sich etwa regelmäßig hinweg, und die Rhetorik des Ausnahmezustands ist in seinen Reden allgegenwärtig.¹⁶ Trumps öffentliche Auftritte sind einigen seiner Interpret:innen zufolge gar durch eine Art »God Talk« gekennzeichnet, eine Offenbarung unbegründeter und unbegründbarer Wahrheiten – wahrhaftiger »alternative facts« –, deren Medium Trump selbst zu sein beansprucht und die er deshalb widerspruchlos »Politik und Gesellschaft [...] oktroyieren« zu können, ja zu müssen vorgibt.¹⁷ Gerade durch seine Lügen erscheint Trump

14 Blake, Aaron: »Donald Trump's best speech of the 2016 campaign, annotated.« In: *The Washington Post*, 19. August 2016.

15 Schneider, Johannes: »Trump und die Bibel. Eine Kriegserklärung.« In: *Die Zeit*, 3. Juni 2020.

16 Vgl. Schupmann, Benjamin A.: »Emergency Powers and Trump. Lessons from Carl Schmitt.« In: *Public Seminar*, 22. März 2019 (publicseminar.org).

17 Schäfer 2021, a.a.O., S. 26.

seinen Anhänger:innen so als authentischer Messias einer tieferen, echteren Wahrheit,¹⁸ als Regent nicht des gegenwärtigen, empirisch erforschbaren, sondern eines höheren, reineren und mithin virtuellen Amerikas, in dem gänzlich andere Gesetze herrschen als in der Realität. Dass er infolge dieser Apotheose in der Tradition der politischen Theologie steht, dass Trump auch ganz aktiv beweisen zu wollen scheint, dass auch demokratische Staaten auf nichts anderem fußen als auf schierer Macht und rechts- wie wahrheitssetzender Gewalt, hat der Anthropologe Jack David Eller zuletzt in einer monographischen Studie überzeugend herausgearbeitet:

Unless they are [...] accepted and believed without questioning or close inspection, the state, political institutions, and law, and the informal, ubiquitous, and crucial norms and traditions of political and ethical behavior are fragile and easily fractured. A leader with sufficient disregard, even disdain, for them [...] can consolidate power to ignore and overturn them, pulling the levers of government (the Department of Justice, the courts, the military) against them and against civil society (the media, the two-party system etc.). Without external, let alone supernatural, support and justification, the state and the law prove to be defenseless against the onslaught of a Schmittian decider, one who, like a sovereign, produces political acts that need not be based on, are heedless of and are unconstrained by, »normal« law. And as both Schmitt and Hobbes apprehend that authority, not truth, drives politics, so truth is no protection against sheer political will.¹⁹

Gerade in diesem dezisionistischen Element zeigen sich freilich auch die wichtigsten Unterschiede zwischen den klassischen Populisten des 19. Jahrhunderts und den neuen Populisten des 21. Jahrhunderts. So ist die Idee

18 Vgl. Hahl, Oliver/Kim, Minjae/Zuckerman Sivan, Ezra W.: »The Authentic Appeal of the Lying Demagogue. Proclaiming the Deeper Truth about Political Illegitimacy.« In: *American Sociological Review* 83, 1 (2018), S. 1–33.

19 Eller, Jack David: *Trump and Political Theology. Unmaking Truth and Democracy*. Denver 2020, S. 20.

einer bindenden Kraft höherer Ideale Trump augenscheinlich fremd. Sein Deziisionismus ist egomanisch, nicht theologisch motiviert: Während die Hollywood-Helden auf den falschen Bühnen Washingtons bis zur Selbstaufgabe für die Rechte und Projekte Anderer kämpften, scheint Trump in seinen Auftritten vor allem sich selbst als exzeptionell darstellen zu wollen.²⁰ Die Idee Amerikas, die er vertritt, bleibt eine bloß strategisch eingesetzte rhetorische Figur ohne Substanz; die eigene Überhöhung tritt an die Stelle derjenigen der USA.²¹ Trumps Bezugnahmen auf die Bibel, etwa während seines pathetischen Auftritts vor der St.-John's-Kirche in Washington am 1. Juni 2020, ähneln weit stärker den leeren Inszenierungen der Repräsentanten-Darsteller in *THE DARK HORSE* als den mitreißenden Reden eines *YOUNG MR. LINCOLN*: Nachweislich verfügt Trump über nur sehr wenige Kenntnisse der Heiligen Schrift;²² seine Zitate dienen der Irreführung seiner christlichen Wählerschaft. Auch ansonsten fühlt er sich in den meisten Situationen nicht an Vorschriften, Gesetze oder Werte gebunden, ebenso wie seine Beschwörung der Einheit des amerikanischen Volkes in der politischen Realität allein auf dessen Spaltung, insbesondere auf die gezielte Unterstützung rassistischer Ressentiments zielt.

Trump's säkularisierter Glaube wirkt so zumindest für jene, die ihm nicht folgen, als Anmaßung, sein Verweis auf eine höhere Ordnung als referenzlose Behauptung, die nur dem eigenen Machtausbau und der Verschärfung der Konflikte dient, von denen er profitiert. Die politische

20 »Trump actively tied the future of American exceptionalism not so much to the inherent qualities of the nation, but rather to himself. Instead of tapping into the power of American values and principles as the basis for American resurgence, he focused more on portraying himself as being uniquely qualified to retrieve a lost America.« Gilmore, Jason/Rowling, Charles M./Edwards, Jason A./Allen, Nicole T.: »Exceptional ›We‹ or Exceptional ›Me‹? Donald Trump, American Exceptionalism, and the Remaking of the Modern Jeremiad.« In: *Presidential Studies Quarterly* 50 (2020), S. 539–567, hier S. 558.

21 Vgl. auch Gilmore, Jason/Rowling, Charles: »Exceptional Me. How Donald Trump Exploited the Discourse of American Exceptionalism.« London 2021.

22 Vgl. etwa Morton, Victor: »Donald Trump favorite Bible verse is one Jesus specifically repudiated.« In: *The Washington Times*, 14. April 2016.

Theologie, die seinem Populismus zugrunde liegt, ist erkennbar eine säkulare, keine christliche Theologie. Dem französischen Rechtsphilosophen Pierre Legendre zufolge kann sie als »Ideologie der normativen Selbstbedienung«²³ beschrieben werden, in der Gesetze und Prinzipien situativ erfunden, reformuliert und willkürlich dem eigenen Bedarf angepasst werden. Diese Ideologie entspricht laut Legendre dem Zustand einer säkularisierten Welt, die ihre reale Abhängigkeit von einer Instanz des Dritten, einem dogmatischen, der Alltagspolitik selbst unzugänglichen, da stets vorgängigen Gesetz, das in den USA vor allem durch die Texte der Gründerväter repräsentiert wurde, gerade hinter sich zu lassen sucht. Die Instanz des Gesetzes kehrt Legendre zufolge jedoch in pervertierter Form zurück: als »Majestätssubjekt«,²⁴ das sich selbst über alle Regeln stellt und das etwa die konkrete Gestalt eines Diktators annehmen kann. Als solcher dient Trump anderen Majestätssubjekten als Vorbild: Auch seine Wähler:innen wollen von sozialer Verantwortung, globalen Zusammenhängen, komplexem Expertenwissen und daraus sich ergebenden Regeln nach Möglichkeit befreit sein. Anstatt die Bindung an eine symbolische Ordnung zu unterstützen, bietet sich Trump für eine rein imaginäre Identifikation, eine Suggestion individueller Handlungsmacht an. Als autoritärer Repräsentant steht er nicht für die Bindung der Individuen an gemeinsame Regeln, sondern vor allem für die gewaltsame Zerstörung dieser Bindung.

Der Unterschied zwischen dem Populismus des klassischen Hollywoods und demjenigen Trumps ließe sich etwa mit Rekurs auf Trumps Pressesprecherin Kellyanne Conway illustrieren, die in einer epochemachenden Presseerklärung auf der Bühne des Weißen Hauses weder Offenbarungen noch inneren Wandel mehr zustande brachte, sondern nur noch die bereits erwähnten »alternativen Fakten«.²⁵ Die höheren

23 Legendre, Pierre: Das politische Begehren Gottes. Studie über die Montagen des Staates und des Rechts. Wien/Berlin 2012, S. 28.

24 Legendre, Pierre: Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder. Wien 2011, S. 73.

25 Vgl. Bradner, Eric: »Conway. Trump White House offered ›alternative facts‹ on crowd size.« In: CNN, 23. Januar 2017.

Wahrheiten, die für das Volk dogmatische Gültigkeit besitzen, werden im Medienpopulismus des 21. Jahrhunderts augenscheinlich nicht mehr aus den Texten von Gründervätern zitiert, sie werden im Moment der Repräsentation frei erfunden mit dem Zweck, die eigene Größe und Überlegenheit zu behaupten. Die rhetorischen Konstruktionsprozesse, die jeder Populismus nach Ernesto Laclau vollzieht, werden auf diese Weise nicht mehr idealistisch legitimiert, sondern in ihrer ganzen Haltlosigkeit und Willkür offen zur Schau gestellt. Der Trumpismus inszeniert zwar weiterhin gelegentlich eine Bindung an die Urtexte der Demokratie, vor allem ans Second Amendment, welches das Recht fest schreibt, Waffen zu tragen; doch wählt er sich auf diesen Urtexten nur diejenigen aus, die im Rahmen der generellen Forderung nach Befreiung von Verantwortung gegenüber der Gesellschaft funktionalisierbar und im Kampf gegen die dominanten Wissenssysteme der Gesellschaft mobilisierbar sind.

Bei den »alternativen Fakten« des Trump-Regimes geht es mit Nicola Gess somit »nicht um die Verkehrung von Wahrheit und Lüge in der Propaganda, sondern letztlich um die vollständige Irrelevanz dieser Unterscheidung in einem totalitären System, das seine Wahrheit gewaltsam setzt.«²⁶ Diese Wahrheit ist in sich nicht kohärent, sie stellt vielmehr Kohärenz selbst – ebenso wie alle anderen »geltenden Wahrheitsstandards« – als Machtinstrument der herrschenden Eliten infrage: »Die Lüge, egal welcher Art, wird zur Kritik *der da oben*, womit jede nachgewiesene Falschaussage Akklamation statt Beschämung erfährt.«²⁷ Mit Laclau gesprochen bündelt Trump in seinen Auftritten so nicht nur heterogene Interessen, sondern auch heterogene Wahrheitsansprüche und -systeme, während er zugleich die symbolische Ordnung, auf die jedes

26 Gess 2021, a.a.O., S. 26.

27 Vgl. Dyk, Silke van: »Die Krise der Faktizität und die Zukunft der Demokratie. Strukturwandel der Öffentlichkeit in Zeiten von Fake News, Technokratie und Wahrheitskritik.« In: Seeliger, Martin/Sevignani, Sebastian (Hg.): Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Sonderband Leviathan 37. Baden-Baden 2021, S. 68–90, hier S. 73 & 76.

Wahrheitssystem verweist, radikal negiert und in narzisstische Regello-
sigkeit überführt. Diese Zersplitterung von Wahrheitsansprüchen wird
durch die Funktionslogiken der für Trumps Kampagne zentralen sozia-
len Medien unterstützt, die analog zum modernen Populismus durch
einen »Widerspruch zwischen der Beschreibung einer holistisch anmu-
tenden Kollektivvorstellung und eines eher auf radikalen individuellen
Ausdruck oder Selbstbespiegelung zielenden Gebrauchs« gekennzeich-
net ist.²⁸ Aus dieser Perspektive wäre Trump weniger die Fortsetzung
politischer Theologie als vielmehr Idealbild eines radikal weltlichen Sub-
jekts, »das sich keinerlei Regeln« mehr unterwirft – nicht einmal den ei-
genen – und für das »die Insistenz auf ehemals noch bestehenden all-
gemeinen normativen Standards keinen Sinn mehr ergibt«, das also in
seinen politischen und sonstigen Entscheidungen reine Willkür walten
lässt.²⁹

4.2 Populismus in der Mediendemokratie: MEET JOHN DOE (1941)

Dieses Umkippen populistischer Theologie in säkulare Selbstermäch-
tigung und letztlich in Diktatur erscheint als zentrales Motiv des
populistischen Hollywood-Kinos der 1940er und 1950er Jahre, das am
Beispiel Europas nun die Gefahren erkennt, die dem populistischen
Narrativ eingeschrieben sind. *It Can't Happen Here* war der Titel eines
1935 erschienenen Romans von Sinclair Lewis, der die Frage der Anfäl-
ligkeit der USA für autoritäre Bewegungen erstmals offen stellte.³⁰ Zwei
Jahre nach *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* drehte Frank Capra mit

28 Doll, Martin: »Theorie und Genealogie des Techno-Imaginären. Social Media
zwischen ›Digital Nation‹ und kosmopolitischem Pluralismus.« In: Doll, Martin/
Kohls, Oliver (Hg.): Die imaginäre Dimension der Politik. Texte zur politischen
Ästhetik 1. München 2014, S. 49–89, hier S. 73.

29 Augsberg, Ino: »Im Namen des Vaters.« In: Finkelde, Dominik/Klein, Rebekka
(Hg.): In Need of a Master. Politics, Theology, and Radical Democracy. Berlin/
Boston 2021, S. 49–70, hier S. 57.

30 Lewis, Sinclair: *It Can't Happen Here*. New York 1935.

seiner eigenen Produktionsfirma die Komödie *MEET JOHN DOE* (USA 1941), die Lewis' Frage ›positiv‹ beantwortet. Gerade die von ihm selbst mitentwickelte, idealistische Version eines spezifisch amerikanischen Populismus ist es dabei, die Capras Film als mögliches Einfallstor für den Faschismus identifiziert.

John Doe stellt eine neue Variation des Motivs der erfundenen Medien-Persona dar: Unter seinem Namen erscheint in einer Zeitung ein – tatsächlich von einer entlassenen Mitarbeiterin dieser Zeitung, Ann Mitchell (Barbara Stanwyck), an ihrem letzten Arbeitstag aus Frust verfassender – Leserbrief, der in klassisch populistischer Manier die Sorgen und Nöte der ›kleinen Leute‹ artikuliert und einen öffentlichen Selbstmord des Autors aus Protest ankündigt. Der Brief findet bei den Leser:innen große Resonanz, und so muss ein tatsächlicher John Doe gefunden werden, der die Rolle des erfundenen Autors übernehmen kann. Der arbeitslose und von der *Great Depression* schwer gebeutelte Baseballspieler ›Long John‹ Willoughby (Gary Cooper) akzeptiert schließlich den Job, tritt öffentlich auf und schafft es unmittelbar, die Menschen zu begeistern. In seiner ersten Rede – es handelt sich um eine Radioansprache vor Live-Publikum – zitiert auch er wieder die Worte eines toten Vaters, die auf ein idealistisches Reich ewiger Werte und Prinzipien verweisen. Da John nicht in der Lage ist, seine Gedanken selbst zu formulieren, benutzt Ann eine alte Rede ihres eigenen Vaters, die in Johns Vortrag wie eine kondensierte Version all jener großen Ansprachen klingt, die die ›wahren‹ Repräsentanten des populistischen Kinos der 1930er Jahre auf die Leinwand brachten. Insbesondere der religiöse Subtext des Populismus wird hier nun ganz offensiv vertreten:

Yes sir, yes sir, we're a great family, the John Does. We are the meek who are supposed to inherit the earth. You'll find us everywhere. We raise the crops, we dig the mines, work the factories, keep the books, fly the planes and drive the buses, and when the cop yells, »Stand back there you,« he means us – the John Does. We've existed since time began. We built the pyramids. We saw Christ crucified, pulled the oars for Roman emperors, sailed the boats for Columbus, retreated from Moscow with Napoleon, and froze with Washington at Valley Forge.

Yes sir, we've been in there dodging left hooks since before History began to walk. In our struggle for freedom, we've hit the canvas many a time, but we always bounced back because we're the people – and we're tough.

Zu Beginn seines Auftritts wirkt John schüchtern, ist er doch wie alle wahren Repräsentanten kein geborener Redner; seine Zuhörer:innen jedoch werden zunehmend aufmerksamer und spenden bald schon begeistert Beifall. Durch diese Reaktion gewinnt John langsam Selbstvertrauen und fängt schließlich an, die Worte, die er während seines Vortrags selbst erstmals liest, zu verstehen und endlich an seine eigene Botschaft zu glauben. Capra zeigt ihn zugleich als Rezipienten wie als Quelle der populistischen Botschaft und stellt auf diese Weise den inneren Wandel des Repräsentanten und die äußere Formierung des Volkes als gleichursprünglich und durcheinander bedingt dar. Der Auftritt führt ganz im Sinne der klassischen populistischen Szenographie zu einer Wandlung des Repräsentanten durch einen Urtext, der die Verwandlung der Menschen in ein Volk bedingt und der zugleich durch diesen Wandel bestätigt wird. Gleichwohl sind Volk und Repräsentant in der Inszenierung dieser Aufführung räumlich fixiert und nicht in der Lage, sich das Dispositiv der theatralen Bühne wirklich anzueignen. Der öffentliche Raum ist durch Massenmedien bereits vorstrukturiert, und selbst die vermeintliche Gegenbühne des populistischen *homme peuple*, seine massenmedial hergestellte ›Präsenz‹ auch fernab des eigentlichen Geschehens, sowie die Akklamationen des Volkes, das sich in seinen Worten erkennt, sind in MEET JOHN DOE nun unhintergebar Teil einer politischen Inszenierung.

Erst spät bemerkt John, dass hinter der John Doe-Kampagne tatsächlich der Medienmogul und faschistische Politiker Norton (Edward Arnold) steckt, der die Bewegung von der Hinterbühne aus funktionalisiert, um selbst ins Präsidentenamt gewählt zu werden und von dort aus die Verwandlung der USA in eine Diktatur in Angriff zu nehmen. Norton folgt dabei keinen politischen Prinzipien; seine Motivation besteht allein im Ausbau und in der Zementierung seiner eigenen Macht. John versucht Nortons Pläne am Ende des Films auf einer spektakulären

Großveranstaltung, die bereits Ähnlichkeiten mit faschistischen Inszenierungen aufweist, öffentlichkeitswirksam auffliegen zu lassen, doch Norton erscheint persönlich und richtet die Aufmerksamkeit auf Johns eigene falsche Identität und den Umstand, dass weder Leserbrief noch Reden tatsächlich von ihm verfasst wurden. So lenkt er erfolgreich von seinen eigenen Vergehen ab, und John wird von den zunächst fassungslosen, dann zunehmend wütenden Menschen, die Norton kurzzeitig zu einem gedankenlosen Mob aufgewiegelt hat, fortgejagt. Die Mobilisierung der Menschen, ihre Eroberung des öffentlichen Raums und ihr Sturm auf die Ordnung der Sichtbarkeit, die die theatrale Inszenierung errichtet hat, ist keine spontane Selbstermächtigung mehr, sondern erneut Ergebnis einer geschickten Manipulation (Abb. 8). Ausgerechnet die Ordnung des Zitats, die den früheren populistischen Helden Legitimation verlieh, wird dem populistischen Sprecher in der auf Authentizitätsinszenierungen ausgerichteten Mediendemokratie dabei zum Verhängnis. Die Authentizitätsbehauptung des Medienpopulismus siegt wie schon in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* über die idealistische Referenz des ›wahren‹ Populismus. Im Anschluss an diese finale Niederlage entscheidet John, sich tatsächlich umzubringen, womit Capra auch auf das im Vorgängerfilm idealisierte Paradigma des Selbstopfers zurückverweist. Im letzten Moment jedoch wird er von Ann Mitchell an der Tat gehindert und dazu überredet, fortan mit ihr gemeinsam und gegen alle Widerstände für den ›wahren‹ Geist ihres John Doe-Narrativs zu arbeiten, das von seinen inzwischen selbstkritisch gewordenen Anhänger:innen weiter akzeptiert wird.

Der Film, der eine Reihe von Motiven aus William A. Wellmans Screwball-Komödie *NOTHING SACRED* (USA 1937) aufnimmt, verkehrt den Plot von *THE PHANTOM PRESIDENT* ins Gegenteil: Hier ist es nicht eine Vorzeigeversion des realen Repräsentanten, die gefunden werden muss, sondern die Realität hinter dessen medialer, eigentlich referenzloser Repräsentation. Ganz nach Laclau lässt diese Repräsentation das Volk überhaupt erst entstehen, verschafft ihm Charakter und Ausdruck.

Abb. 8: In *MEET JOHN DOE* (1941) wird die populistische Bühne heimlich von einem faschistischen Usurpator kontrolliert, der den Repräsentationsakt im entscheidenden Moment sabotiert. Die Identifikation des Volkes mit dem Repräsentanten verweist die Menschen nun nicht mehr auf höhere Ideale, sondern macht sie anfällig für politische Manipulationen.



Quelle: Screenshots von DVD (Alpha Video, 2002)

Wie schon Peeter Varney muss zugleich auch John Willoughby mühsam zum tatsächlichen Vertreter des Volkes verwandelt werden: Durch seinen angekündigten Selbstmord wird er dazu befähigt, »the empty place in some pre-existing symbolic network«³¹ einzunehmen. Im Gegensatz zu allen populistischen Helden der 1930er Jahre bleibt im Falle Johns jedoch bis zuletzt unklar, inwiefern er tatsächlich in der Lage ist, die Ideen und Werte des »wahren« Amerikas zu verinnerlichen. Seine Reden liest er stets ab, ohne sie sich vorher anzusehen oder darüber nachzudenken, und seine eigenen politischen Ansichten artikuliert er in jenen ehrlichen Gesprächen, die auf der Hinterbühne der Inszenierung stattfinden, nur unbeholfen und mit geringer innerer Überzeugung. Als gleichsam »leerer Repräsentant« kann er – und mit ihm der Populismus insgesamt – daher umso besser für jedweden Zweck missbraucht werden. Wie Slavoj Žižek ausgeführt hat, bleibt daher auch die Bewegung, die er ins Leben ruft, eigenartig unpolitisch. Die John Doe-Clubs, die überall im Land im Namen des Ideals guter Nachbarschaft eröffnet werden, nehmen Politiker:innen nicht auf und weigern sich, mit ihnen zu sprechen – und mithin auch, auf sie Einfluss zu nehmen. Nach Žižek ist es dabei gerade diese politische Unbestimmtheit, die den Populismus zur gefährlichen Ideologie werden lässt. Das Versprechen der Eigentlichkeit, das gerade keinen festen Glaubenssätzen folgt, sondern auf konkrete Forderungen gänzlich verzichtet, legitimiert zu jeder Art von gewalttätiger Intervention und in letzter Instanz auch zur Errichtung einer Diktatur.³²

Diese ideologische Entleerung des Populismus hat in MEET JOHN DOE sichtbar damit zu tun, dass Politik in all ihren Formen sich hier unwiederbringlich in ein Medienphänomen verwandelt hat. Nach Joshua Meyrowitz wird durch das Auftauchen der Massenmedien die Goffman'sche Unterscheidung zwischen Vorder- und Hinterbühne verunklart. Meyrowitz erläutert diesen Mechanismus am Beispiel der Situation des Fernseh-Interviews: In dieser neuen Form medialen Bühnengeschehens befindet sich etwa ein Präsident, auch wenn er

31 Žižek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*. London 2009, S. 191.

32 Ebd., S. 197.

sich mit seinen Worten an die ganze Nation wendet, häufig in einer eigentümlich privaten Situation, die derjenigen der öffentlichen Rede widerspricht. Dennoch kann er sich auch wieder nicht so verhalten, als befände er sich tatsächlich in einem rein privaten Gespräch, obgleich das Format des Interviews – das im Fernsehen zum Beispiel im privaten Arbeitszimmer des Interviewten oder in dessen Garten durchgeführt werden kann – genau das suggeriert. Wenn die Membrane zwischen Hinter- und Vorderbühne durchlässig werden, entstehen nach Meyrowitz Seitenbühnen: Ehemalige Teile der Hinterbühne, etwa die private Wohnung, werden öffentlich bedeutsam, indem sie zum Beispiel in einem Wahlwerbespot gezeigt werden. »In this sense, we have not only a different situation, but also a different President, and – in the long run – a different presidency«, schlussfolgert Meyrowitz.³³ Durch die Multiplikation der Bühnen, so lässt sich an Capras Film studieren, werden die Machtverhältnisse weiter verunklart, wird vor allem eine Position ›unschuldiger‹ Selbstvergessenheit, wie sie etwa das Volk von Red Gap ›vor‹ seiner Repräsentation auszeichnete, prinzipiell unmöglich.

So findet sich auch John nach seiner Übernahme der John Doe-Persona auf einer kolossalen Seitenbühne wieder, die für ihn errichtet wurde und von der er nicht mehr herunterkommt. Was immer er tut, wird durch Medien wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die vermeintliche Freiheit des Wanderarbeiters etwa, in der er zuvor gelebt hat, ist ihm unzugänglich geworden, wie er schmerzhaft feststellen muss, als er sich mit dem ›Colonel‹, seinem alten Weggefährten aus Hobo-Tagen, wieder auf Wanderschaft zu machen versucht. Schon bei der ersten Gelegenheit wird er erkannt – sein Bild ist längst in allen Zeitungen –, von den lokalen Pressevertretern interviewt und auf diese Weise in das politische Repräsentationstheater zurückbefördert. Sein versuchter Ausstieg macht seine Medienpersona dabei nur umso glaubhafter. Der Colonel begleitet ihn zwar treu zurück auf die Bühnen der medialisierten Öffentlichkeit, fordert John aber im Fortgang der Handlung immer wieder erneut zur Flucht auf. Er repräsentiert auf diese Weise einen neuen

33 Meyrowitz, Joshua: No Sense of Place. The Impact of the Electronic Media on Social Behavior. New York 1986, S. 43.

Figurentypus, der für die filmische Auseinandersetzung mit dem Populismus ab den 1940er Jahren typisch wird: Der Colonel steht nicht mehr für politische Opposition, sondern für eine Position der Nichtteilnahme, der reinen Zeugenschaft, die auf den nicht-repräsentierbaren Rest Amerikas verweist – auf alles, das sich nicht in den Symbolen und Bildern Washingtons (und Hollywoods) verwerten lässt. Mit Urs Stäheli lässt er sich als eine Figur der Entnetzung verstehen, deren Wert in einer Distanzierung und Deintensivierung der populistischen Diskurse gesehen werden kann. Das »Unbehagen des Schweigens« wird so als Gegenfigur zu einem Verständnis des Politischen lesbar, »das sich an Modellen der Versammlung und der Verhandlung« und somit immer am Diskurs orientiert – und das die Populisten wie die von ihnen kritisierten »Eliten« miteinander teilen.³⁴ Anders ausgedrückt: Der Colonel repräsentiert die Nicht-Repräsentation selbst – und mithin die Widerständigkeit des »realen« Volkes gegen jede, auch jede populistische Vereinnahmung, die nun auch als gefährlich erscheint, wenn sie im Dienste eines »wahren Amerikas« stattfindet.

Das politische Spiel der Bühnen und Gegenbühnen, in dem sich John verfangen hat, wird von Capra im Kontrast zu dieser Figur der Entnetzung als piranesihafter Albtraum eines endlos sich verschachtelnden öffentlichen Raums inszeniert, in dem die realen Machtverhältnisse zunehmend opak werden. Auch wenn Capras Film darauf beharrt, dass die »Idee«, die hinter der John Doe-Kampagne stand, letztlich gut war, so führt er doch die universalistische Eigentlichkeitsrhetorik des Populismus als inhaltsleeres Spektakel vor Augen. Wo die idealistische Referenz unklar wird, weil die mediale Inszenierung immer vorgängig ist, degeneriert das Repräsentationsverhältnis zwischen Sprecher und Volk tendenziell zu einer reinen Spiegelbeziehung: John Doe ist nicht länger derjenige, der die Menschen an die Ideale eines idealen Amerikas erinnert, er wird selbst mit diesen Idealen verwechselt. Das symbolische wird so in ein imaginäres Repräsentationsverhältnis überführt, der Akt der Repräsentation, der auf ein Drittes verwies, zu einem der idealisierenden Identifikation, die am Ende durch die peinliche Enthüllung

34 Stäheli, Urs: Soziologie der Entnetzung. Berlin 2021, S. 112.

Nortons schmerzhaft durchbrochen wird.³⁵ Die bloße Spiegelung vermag keine Ordnung mehr zu gründen, sie ist vielmehr – ganz nach Lacan – durch ein gegenseitiges Verkennen charakterisiert. Die Illusion der Identifikation kann der faschistische Norton, der von einer Position ›hinter dem Spiegel‹ und somit vom Ort der symbolischen Macht aus operiert,³⁶ zu seinen Gunsten nutzen. In eben dieser Weise setzen auch in späteren Filmen wie *ALL THE KING'S MEN* (USA 1949, Robert Rossen), *A FACE IN THE CROWD* (USA 1957, Elia Kazan) oder *SEVEN DAYS IN MAY* (USA 1964, John Frankenheimer) Medienschaffende oder Politiker:innen die identifikatorischen Dynamiken populistischer Rhetorik zu unlauteren Zwecken ein und etablieren so ein neues populistisches Narrativ, das weniger auf die Ideale Amerikas als auf die gewaltige Kraft imaginärer Dynamiken zielt, die das Volk in einem nun referenzfreien politischen Theater immer neu formieren können.

Der Populismus, den Capra in *MEET JOHN DOE* eher reflektiert als reproduziert, stellt auf diese Weise die unhintergehbare Medialität aller politischen Repräsentationsakte in den Mittelpunkt des Geschehens. Im Gegensatz zu den frühen, idealistischen Filmen des populistischen Kinos, etwa *RUGGLES OF RED GAP* oder *OUR DAILY BREAD*, wird der mediale Wandel der Gesellschaft hier nicht mehr in Szenen der Präsenz aufgehoben, sondern als irreversibel ausgestellt. Jene Unmittelbarkeit, die in den vormedialen Repräsentationssituationen des *Great Depression*-Kinos erzeugt werden sollte, erscheint nun als reiner Medieneffekt, an

35 Amerikanische Ideale stehen in abstrakter Form weiterhin im Mittelpunkt der Handlung, doch besteht auch hier das Problem, dass diese direkt mit John identifiziert werden. Nach Samantha Vice geht es Capra damit um die »dangers of embodiment« dieser Ideale oder – in anderen Worten – um ein irreführendes Verständnis von politischer Repräsentation. Vgl. Vice, Samantha: »Lighthouses in a Foggy World. Ideals in Frank Capra's *MEET JOHN DOE*.« In: Jones, Ward E./Vice, Samantha (Hg.): *Ethics at the Cinema*. Oxford/New York 2011, S. 159–176, hier S. 168.

36 Vgl. im Anschluss an Legendre: Hackbarth, Sabine: »Quid est pictura? Pierre Legendres Dogmatik des Bildes und die Frage nach dem göttlichen Spiegel.« In: Mein, Georg (Hg.): *Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. Wien 2011, S. 109–126.

dem die Engel Amerikas nicht mehr beteiligt sind. Aus dem kritischen Medienbewusstsein, das Capras Kino hier entwickelt, kann eine weitere Vergleichsebene zum Populismus der Gegenwart gewonnen werden: Wie das von Capra geschilderte Amerika erlebt auch das gegenwärtige eine mediale Revolution, die in der Präsidentschaft Trumps in besonderer Weise zum Ausdruck kommt. Denn auch Trump bedient sich des illusorischen Gegenwartscharakters eines Mediensystems, um eine neue Form politischer Repräsentation zu etablieren, die gleichzeitig seine ständige virtuelle Präsenz erzeugt.³⁷ Die Twitter-Präsenz Trumps ist jedoch von gänzlich anderer Art als jene Gegenwart, die etwa Leo McCarey in *RUGGLES OF RED GAP* inszenierte: Würden dort die Unterschiede zwischen Repräsentant und Bürger:innen infolge eines epiphanischen Augenblicks der Wahrheit für eine kurze Zeit überbrückbar, erscheint Trump eher als auf Dauer gestellte Störung eines medialen Apparates, der nicht anders kann, als seine Aufmerksamkeit beständig auf jede seiner Handlungen auszurichten.³⁸ Symbolische Distanzen werden auf diese Weise nicht überbrückt, vielmehr wird politische Repräsentation immer wieder durch gezielte Attacken zum Kollaps gebracht. Zugleich wird ein immer neuer Deutungsbedarf und damit eine Okkupation des öffentlichen Raums generiert, die Trump als wahren Protagonisten des politischen Geschehens erscheinen lässt – eine Dynamik, welche Capra in seiner Darstellung der wankelmütigen, zwischen Euphorie

37 Vgl. Moffitt, Benjamin: »Populism 2.0. Social Media and the False Allure of ›Unmediated‹ Representation.« In: Fitzi, Gregor/Mackert, Jürgen/Turner, Bryan (Hg.): *Populism and the Crisis of Democracy. Politics, Social Movements and Extremism*. London 2019, S. 30–46, hier S. 37.

38 Vgl. Werber, Niels: »Donald Trumps Medien.« In: Koch, Lars/Nanz, Tobias/Rogers, Christina (Hg.): *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*. Berlin 2020, S. 115–133. Dass gleichwohl auch der Cyberspace als weltweit zugänglicher Raum des Digitalen eine Sphäre der Engel ist, aus der höhere Botschaften zu den einfachen Menschen gesendet werden, hat Hartmut Böhme in Anschluss an Michel Serres deutlich gemacht. Vgl. Böhme, Hartmut: »Zur Theologie der Telepräsenz.« In: Hager, Frithjof (Hg.): *Körper-Denken. Aufgaben der historischen Anthropologie*. Berlin 1996, S. 237–249.

und Hass hin- und herschwankenden, rein personenorientierten Volksmasse bereits vorwegnimmt. Das Ereignis der wahren Repräsentation, von dem die Filme der 1930er Jahre noch handelten, fungiert in dieser Konstellation lediglich noch als Werkzeug und falsches Versprechen.

4.3 Die Paranoia des Neopopulismus: THE MATRIX (1999)

Indem es seine eigenen Mythen also hinterfragt und variiert, wird das Hollywood-Kino als Historiograph populistischer Politik lesbar. Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, beteiligt es sich während der *Great Depression* an der Herstellung eines antagonistischen Politikverständnisses, in dem Institution und Individuum, korrupte und ideale Vertreter:innen der Demokratie einander diametral gegenübergestellt sind. Der immer wieder erneuerte Bezug auf ein bestimmtes Set von Werten sowie auf den von christlichen Vorstellungen getragenen Glauben an die Sonderstellung der USA ermöglicht es dabei, die eigentlich referenzlose Konstruktion der populistischen Äquivalenzkette über den leeren Signifikanten des ›Volkes‹ als substantiell begründeten und begründbaren Vorgang erscheinen zu lassen. Ab den 1940er Jahren jedoch wird dieses Konzept der idealistischen Repräsentation zunehmend problematisiert. *MEET JOHN DOE* und *ALL THE KING'S MEN* thematisieren den Faschismus als Extremform des populistischen Repräsentationskonzepts und somit als diesem inhärente Gefahr, und auch John Ford erzählt in *THE LAST HURRAH* (USA 1958) vom Wandel der Demokratie und seiner – auch medialen – Formen. In den Filmen der 1960er Jahren rücken dann zunehmend die rechtsstaatlichen Verfahren der Demokratie in den Fokus, die nun als dasjenige erscheinen, das gegen alle idealistischen Versuchungen verteidigt werden muss. An die Stelle der demokratischen Interventionen der 1930er Jahre tritt in Filmen wie *ADVISE & CONSENT* (USA 1962, Otto Preminger) oder *THE BEST MAN* (USA 1964, Franklin J. Schaffner) die ausdrückliche Frage, welche Mittel im parlamentarischen Kampf um die bessere politische Idee erlaubt sind – und ab wann der Zweck diese Mittel nicht mehr rechtfertigt. Nach Michael Coyne geht damit die idealistische Phase

Hollywoods, in der ein Einzelner einen politischen Unterschied machen konnte, in die pragmatische Phase über, die – in direkter Umkehrung der populistischen Logik – das politische System gegen seine Infragestellung durch einzelne Politiker:innen verteidigt.³⁹ Die idealistische Referenz, die den klassischen Populismus auszeichnet, geht dabei nicht vollends verloren, wird jedoch zum Gegenstand der moralischen wie rechtlichen Moderation.

Dieser vermeintlich ›postideologische‹ Umbruch, der auch auf die Legitimationszwänge zurückgeführt werden kann, denen sich die westlichen Demokratien während des Kalten Kriegs ausgesetzt sahen, führt dazu, dass die politische Sphäre im Kino immer stärker als Feld flexibler und vielschichtiger Aushandlungen wahrgenommen wird. Idealistische Positionen können hier *per se* nicht bestehen, da sie innerhalb des politischen Diskurses der Mediengesellschaft grundsätzlich für konkurrierende hegemoniale Projekte funktionalisierbar sind. Die politische Arena erscheint stattdessen ganz nach Laclau als von diskursiven Operationen und wirkmächtigen Konstruktionen beherrscht, nicht von ewigen Wahrheiten. Populisten müssen nun entlarvt und vorgeführt werden, weshalb der investigative Impuls des Kinos umso stärker in den Fokus rückt. Nimmt das idealistische Kino der 1930er Jahre auf eine positive Arkansphäre höherer Idealität Bezug, tritt seit den 1960er Jahren zunehmend die rein negativ besetzte Klandestinität der Verschwörung an deren Funktionsstelle, die auch das Gegenwartskino noch stark dominiert.⁴⁰ Die Machteliten, die sich auf der Hinterbühne anders gebärden als auf der Vorderbühne der Demokratie, werden in den Filmen Hollywoods nun zu übermächtigen, konspirativen Netzwerken überhöht –

39 Coyne 2008, a.a.O., S. 27.

40 Nach Henry Taylor ist die Ästhetik der Paranoia nicht nur für den klassischen Politthriller der 1970er Jahre, sondern für große Teile des Unterhaltungskinos seit dem Zweiten Weltkrieg charakteristisch. Gerade als – mit Bazin – »der »totale Realismus« des Kinos erreicht« schien, schlägt das Kino nach Taylor in dessen Gegenteil um: in den »geschlossenen« Film, in dem die Zuschauenden es mit der »Simulation und der Hermetik paranoider Systeme zu tun« bekommen. Taylor, Henry: Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms. Marburg 2017, S. 54.

eine Entwicklung, die sich in MEET JOHN DOE bereits ankündigt und die im Paranoiakino der 1970er Jahre, in dem die Verschwörung als gänzlich ortlos und depersonalisiert und mithin als übermächtig erscheint,⁴¹ ihren Höhepunkt findet.

In der Folge von Kennedy-Attentat und Watergate wird politische Repräsentation nun zugleich als bloße Fassade dargestellt, die, in Szene gesetzt von unbekanntem Kräften mit undurchschaubaren Kalkülen, der Tarnung einer letztlich gegen Bevölkerung und Staat gerichteten Mega-Verschwörung dient.⁴² Einen »systemisch gewordenen Riss zwischen Vorder- und Hinterbühne der Politik« zeigt nach Celikates und Rothöhler besonders Alan J. Pakulas Film THE PARALLAX VIEW (USA 1974),⁴³ in dem der Reporter Joe Frady die Hintergründe eines Mordes an einem Senator aufzuklären versucht. Im Zuge seiner Recherchen kommt Frady den Machenschaften einer anonymen Firma auf die Spur, die im Auftrag unbekannter Akteure politische Morde in Serie durchführt. Die Täter sind dem Anschein nach Einzelgänger, die im Rahmen sogenannter psychologischer Tests gewirngewaschen und regelrecht zu »Einzeltätern« umprogrammiert werden. Die Vorstellung einer idealen Volksherrschaft, die im Alltagsgeschäft republikanischen Geschehens vergessen wird, wird in THE PARALLAX VIEW so strukturell von der umfassenden Bedrohung einer Konspiration gegen die Demokratie ersetzt, die sich – wie der Fortgang der Handlung zeigt – jeder Darstellbarkeit entzieht: Der Verdacht wird stets auf den Einzelnen zurückgelenkt, der als »Einzeltäter« am Ende sogar selbst für die Morde verantwortlich gemacht wird, die er aufzuklären versuchte.

41 Vgl. Pause, Johannes: »Topologien der Macht. Zum filmischen Raum des Polit-Thrillers.« In: Engelke, Henning/Fischer, Ralf Michael/Prange, Regine (Hg.): Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden. Marburg: Schüren 2012, S. 177–191.

42 Nach Fredric Jameson ist das Verschwörungsmotiv der ästhetische Versuch des Kinos »to think a system so vast that it cannot be encompassed by the natural and historically developed categories of perception with which human beings normally orient themselves.« Jameson 1992, a.a.O., S. 2.

43 Celikates/Rothöhler 2007, a.a.O., S. 67.

Eben diese paranoide Gegenfigur zum Idealismus der 1930er Jahre ist es, die auch Trump und Orban, QAnon und Querdenker:innen heute noch mobilisieren. Sie alle kämpfen nicht für eine Verwirklichung eines idealen demokratischen Staats, sondern gegen eine dämonisierte politische Sphäre, die unter dem ständigen und unaufhebbaren Generalverdacht steht, dunklen und geheimen Mächten zu gehorchen.⁴⁴ Tatsächlich folgen jene politischen Akteure unserer Tage, gegen die der Neopopulismus sich in erster Linie wendet, jedoch sichtbar keinem sinisternen Masterplan, sondern in überwiegender Mehrheit einem normalistischen Kalkül, das die alte Bezugnahme auf höhere Ideale seinerseits durch ein statistisches Paradigma abgelöst hat: Orientierungspunkt politischen Handelns ist zunehmend eine rein empirisch definierte »Mitte der Gesellschaft«, deren Ansichten und Prinzipien in Form von Umfragewerten und Normalverteilungskurven ausgedrückt werden. Die Konstruktion des Volkes geschieht hier also nicht in Referenz auf Vortexe, sondern auf die Durchschnittsverteilung der verfügbaren Meinungen.⁴⁵ Populismus erscheint in dieser Konstellation zunächst als antagonistisches Aufbegehren gegen diesen Normalismus der Mitte und seine Rhetoriken der Alternativlosigkeit, denen in gegenwärtigen Analysen des Populismus aus diesem Grund auch immer wieder Sympathien entgegengebracht werden. Für Bernd Stegemann zum Beispiel hat der normalistische »Liberalismus« der westlichen Gesellschaften »sich das Paradox der Demokratie so ausgelegt, dass er darin selbst nicht als Partei, sondern als Stimme der Vernunft auftritt, die berechtigt ist, jede Opposition moralisch zu kritisieren. Diese besondere Entparadoxierung durch den Liberalismus«, also die strategische Verunsichtbarung vermeintlich »echter« Antagonismen, »ist das Geheimnis seiner aktuellen Meinungsführerschaft«⁴⁶, gegen die nur durch populistische Opposition vorgegangen werden könne.

44 Vgl. Rushton 2016, a.a.O., S. 216.

45 Vgl. grundlegend Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen 2006.

46 Stegemann, Bernd: Das Gespenst des Populismus. Ein Essay zur politischen Dramaturgie. Berlin 2018, S. 32.

Die Wiedereinführung des Antagonismus durch neopopulistische Bewegungen, wie sie heute zu beobachten ist, steht jedoch gerade nicht im Zeichen eines politischen Idealismus oder auch nur einer ›Nostalgie der Werte‹, sondern ist durch eine paranoide Hermeneutik des Verdachts geprägt, die sich, wie gezeigt, gegen alle Instanzen der Bindung gleichermaßen richtet. Wo er auf Christentum, Demokratiegeschichte, Gründungstexte oder höhere Prinzipien überhaupt Bezug nimmt, erscheint der Neopopulismus bestenfalls als Karikatur oder Verfallsprodukt jener politischen Theologie der Demokratie, der sich der klassische Populismus einst verschrieben hatte. Ganz im Gegenteil ist auch der Neopopulismus von einer Generalskepsis gegen höhere politische Werte und Prinzipien getragen, die ihn noch einmal von den paranoiden Visionen der 1970er Jahre unterscheidet. Auch das lässt sich an Entwicklungen des Hollywood-Kinos nachvollziehen, auch wenn das engere Genre des Politiker:innen-Films hierfür nicht mehr als signifikant erscheint.

Denn wie Neo (Keanu Reeves) in den MATRIX-Filmen (USA 1999–2003, The Wachowskis), Vorbild aller gegenwärtigen konspirativen Populisten,⁴⁷ reicht dem Neopopulismus zur Legitimation seiner Macht allein die Erkenntnis der grundlegenden Falschheit der ihn umgebenden Welt. Die Einsicht in höhere politische Wahrheiten, die den Populismus des klassischen Hollywood motivierte, und die Angst vor einer Mega-Verschwörung, die im Zentrum der paranoiden Ästhetik des New Hollywood stand, wird im postklassischen Film daher von jener absoluten ›Durchsicht‹ abgelöst, die ästhetisch in der *Bullet-Time* zum Ausdruck kommt.⁴⁸ Neo, der Held der Matrix-Filme, ist kraft seiner Einsicht in

47 Vgl. etwa Chapelan, Alexis: »Swallowing the red pill.« The Coronavirus Pandemic and the Political Imaginary of Stigmatized Knowledge in the Discourse of the Far-Right.« In: *Journal of Transatlantic Studies* 19 (2021), S. 282–312.

48 Gunnar Schmidt sieht in der *Bullet-Time* den Ausdruck eines ganzen Dispositivs, das in der Gegenwart in einer »ultimative[n] Real-Paranoia« mündet. Vgl. Schmidt, Gunnar: *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld 2008, S. 132.

den Konstruktionscharakter der Wirklichkeit⁴⁹ in der Lage, selbst noch die auf ihn abgeschossenen Pistolenkugeln als reine Artefakte zu erkennen und zu neutralisieren.⁵⁰ Am Ende des ersten Teils der Saga hält er eine neopopulistische Rede, die das Prinzip der Bindungslosigkeit, dem er folgt, unmissverständlich auf den Punkt bringt:

I know you're out there. I can feel you now. I know that you're afraid. You're afraid of us. You're afraid of change. I don't know the future. I didn't come here to tell you how this is going to end. I came here to tell you how it's going to begin. I'm going to hang up this phone and then I'm going to show these people what you don't want them to see. I'm going to show them a world without you, a world without rules and controls, without borders or boundaries, a world where anything is possible. Where we go from there is a choice I leave to you.

Diese Worte werden während des Abspanns gesprochen. Ihnen folgt eine Szene, in welcher Neo aus einer Telefonzelle tritt. Er hat seine Rede nicht an die Menschen gerichtet, die sich – als zerstreute Menge – um ihn herumbewegen, sondern sie mithilfe des antiquierten Sprachmediums ›nach oben‹ übertragen, um als einzelnes Individuum einer göttlichen Macht den Kampf anzusagen. Entsprechend richtet er seinen Blick nicht auf seine Mitbürger:innen, vor denen er sich mit Hilfe zuerst der Telefonzelle, dann einer Sonnenbrille abschottet, sondern auf den Himmel. Dass er dabei auf einer Bühne steht, wird niemandem außer ›ihnen‹ überhaupt offenbar (Abb. 9). Was den archimedischen Punkt jenseits der sichtbaren Ordnung genau auszeichnet, den Neo anspricht, welche Instanzen diese Ordnung geschaffen und eingerichtet haben und welchen höheren Prinzipien sie folgen, spielt keine Rolle mehr.

49 Alain Badiou sieht auch hier einen »heroism of conversion« am Werk, der allerdings anderer Natur ist als jener des klassischen Hollywood-Kinos. Vgl. Badiou, Alain: Cinema. Cambridge 2013, S. 199.

50 Vgl. Spiegel, Simon et al.: »Verschwörungstheorien als narratives Phänomen.« In: Zeitschrift für Fantastikforschung 8, 1 (2020), S. 1–49, hier S. 27–35.

Abb. 9: Der Neopopulismus von THE MATRIX (1999) etabliert ein neues Verhältnis von Volk, Repräsentant und Sphäre der Transzendenz. Anstatt die Menschen an die höheren Ideale Amerikas zurückzubinden, erklärt Neo – hier ein von der zerstreuten Menge unbeachteter Anti-Ruggles – als Inbegriff eines anti-sozialen »Majestätssubjekts« (Legendre) den heimlichen Ordnungsmächten der Wirklichkeit den Krieg.



Quelle: Screenshots von DVD (Warner, 2013)

Der Ort der Transzendenz kann in *THE MATRIX* kein *tertium comparationis* mehr sein, er ist vielmehr der Gegner eines totalen Krieges zwischen Individuum und Wirklichkeit. Die Welt ohne Regeln und Beschränkungen, die Neo als Alternative imaginiert, ist augenscheinlich mit Hobbes' Naturzustand identisch, der hier den Umsturz einer Ordnung herbeiführen soll, die durch den neuen, gänzlich unmenschlichen Herrensignifikanten des Computers stabilisiert wird. Zugleich handelt es sich um den ultimativen paranoiden Gegenentwurf zu der idealistischen Vision, die der Butler Ruggles einst als populistisches Ideal entwarf: Die Ordnung der Freiheit wird durch das Versprechen einer Freiheit von Ordnung ersetzt, die Berufung auf Transzendenz in eine Utopie radikaler Immanenz überführt.⁵¹

Der Idealismus der 1930er Jahre wird so zunächst von der medienkritischen Selbstreflexion im Hollywood der 1940er- und 1950er-Jahre, dann von der paranoiden Verunsicherung der 1970er Jahre und schließlich von den verschwörungstheoretischen Gewissheiten der Gegenwart abgelöst. Im Zeitalter digitaler Medien sind dabei Bewegtbilder weiterhin ein zentrales Instrument der politischen Mobilisierung gegen herrschende Eliten, auch wenn der investigative Gestus, mit dem sie agieren, und die affektiven Dynamiken, die sich mit ihnen verbinden, neue Formen annehmen.⁵² Die Mythen, die der idealistische Populismus geschaffen hatte, bleiben wirkmächtig, doch beziehen sie sich nicht mehr auf eine außer ihnen liegende Wahrheit, sondern allein auf den Akt der Setzung selbst: Die politische Ordnung wird nicht von einem erleuchteten, von Gott beseelten Abraham Lincoln und auch nicht von einer undurchschaubaren Megaverschwörung eingesetzt, sondern von einem selbsterklärten Majestätssubjekt, das die Wirklichkeit nach

51 Vgl. auch Valentin, Joachim: »Versprechen der Digitalisierung und Verheißungen Gottes. Markierungen und Übergänge.« In: Beck, Wolfgang/Nord, Ilona/Valentin, Joachim (Hg.): *Theologie und Digitalität. Ein Compendium*. Freiburg/Basel/Wien 2021, S. 347–367.

52 Das gilt nicht nur für die Anhänger rechter Populisten, sondern für alle Formen des Online-Aktivismus, der im Videoclip einflussreiche filmische Ausdrucksformen entwickelt. Vgl. Eder, Jens/Hartmann, Britta/Tedjasukmana, Chris: *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien*. Berlin 2020.

Gutdünken zu programmieren vermag. Der Wille des Volkes, den der populistische Repräsentant zum Ausdruck bringt, formiert sich zugleich nicht in Relation zu einer geteilten Wirklichkeit und zielt auch nicht auf die Herstellung einer Gemeinschaft, er artikuliert sich als Bestätigung der Einzigartigkeit, der Singularität jedes Individuums.⁵³

Auch Trump ist in diesem Sinne kein Repräsentant eines Volkes, sondern vielmehr bloßes Spiegelbild vieler jeweils autarker Handlungs-subjekte, die alle ihre eigene Bühne beanspruchen. Im Januar 2021 formierte sich somit kein klassisch populistisches Kollektivsubjekt vor dem Kapitol, dieses wurde vielmehr von einer Reihe von selbstermächtigten Individuen gestürmt, die ihrem eigenen Repräsentationsanspruch Ausdruck verleihen wollten. Die populistische Repräsentation des 21. Jahrhunderts hat zwar den Konflikt in die Politik zurückgetragen, sie ist jedoch gleichwohl *postpolitisch*, da sie schon die Existenz einer Arena oder Bühne der Aushandlung radikal infrage stellt und somit nicht nur auf Konsens, sondern auch auf diskursiven Dissenz prinzipiell verzichtet. Mit Pierre Rosanvallon ist sie in letzter Instanz der Ausdruck einer Gesellschaft, »der es an Repräsentation mangelt«, die sich also »ein Einwirken auf sich selbst« nicht mehr »konkret vorstellen« kann und die daher beständig dazu tendiert, von Wut und »Ressentiment beherrscht zu werden«.⁵⁴

4.4 Die politische Anagnorisis

Wie bereits gezeigt wurde, reproduziert das Kino die hier vorgestellten populistischen Paradigmen nicht einfach; vielmehr gibt es den ihnen zugrundeliegenden abstrakten Ideen und Konzepten eine Form und setzt unterschiedliche Aspekte der populistischen Repräsentation miteinander in Beziehung, indem es die gleiche szenographische Anordnung immer von Neuem aufgreift. So entsteht ein intertextuelles Gefüge, in dem

53 Vgl. Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2018.

54 Rosanvallon 2020, a.a.O., S. 223.

Filme verschiedener Regisseure und Studios auch über größere Zeiträume hinweg miteinander in Korrespondenz treten. Wie Francesco Casetti einmal ausgeführt hat, ist das Kino einerseits ein realitätskonstitutives Medium der Identifikation und Teilhabe, andererseits aber auch ein Medium der Beobachtung, das gesellschaftliche Prozesse für Interpretationen und Deutungen überhaupt erst verfügbar macht.⁵⁵ Wenn Populismus den Versuch darstellt, eine hegemoniale Repräsentation von Gesellschaft zu konstruieren, so machen populistische Filme nicht einfach Propaganda für diese Repräsentation, als »heuristische Karte[n] sozialer Konstellationen«⁵⁶ bringen sie vielmehr dem Publikum eines krisengeschüttelten Amerikas nahe, welchen umfassenderen Mechanismen und Ideen das populistische Konzept von Repräsentation folgt.⁵⁷

Die Szenographie der Inauguration des populistischen Repräsentanten übersetzt diese Ideen in räumliche Anordnungen und eröffnet somit gleichermaßen Möglichkeiten der Identifikation wie der sinnlich-intellektuellen Reflexion ihrer abstrakten, im Modus der Teilhabe normalerweise nicht explizierten Grundlagen.⁵⁸ Dieses reflexive Potenzial wird nicht zuletzt durch den epistemologischen Charakter der hier verhandelten Szenographie ermöglicht, bei der es sich nicht umsonst um eine Epiphanie handelt. Als solche nämlich ist die populistische Szenographie, wie die Analysen in diesem Band veranschaulicht haben, stets auch rezeptionsästhetisch beschreibbar: Anders als andere, konventionell erzählte Szenen – und anders als die Repräsentationsszene in

55 Vgl. Casetti, Francesco: *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York 2008, S. 24.

56 Ritzer, Ivo: *Medientheorie der Globalisierung*. Wiesbaden 2018, S. 46.

57 In diesem Sinne hat auch Joshua Foa Dienstag die filmische Repräsentation reflektiert: »Film representation offers us the chance to reflect on political representation from a unique perspective, one where the act of representation can, in a sense, be isolated from the flows of power and interest that commonly modify its political expression.« Dienstag, Joshua Foa: *Cinema Pessimism. A Political Theory of Representation and Reciprocity*. Oxford 2020, S. 2.

58 Der Szenographiebegriff wird auf diese Weise auch anschlussfähig für eine Diagrammatologie des Films. Vgl. Wentz, Daniela: *Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie*. Paderborn 2017.

THE MATRIX – zielt sie nicht darauf, die Zuschauenden im Kino mit dem Subjekt der Handlung, also etwa dem Politiker, welcher der Protagonist des Films sein mag, identifikatorisch zu »vernähen«.⁵⁹ Vielmehr positioniert sie die Zuschauenden auch hinter den Kulissen oder, besonders häufig, auf Seiten des in passivem Staunen gefangenen Publikums, das Teil der Szene ist, und versetzt sie damit in einen Zustand affektiver, aber abwartender Aufmerksamkeit. Der Protagonist selbst wird zugleich ästhetisch entrückt und so der identifikatorischen Dynamik enthoben. Das politische Ereignis wird auf diese Weise nicht – im Sinne des klassischen Aktionskinos – als Handlung, als aktive Bewältigung eines Problems vorgeführt, sondern als Augenblick der Veränderung einer geteilten politischen Wahrnehmung. Sein epiphanischer Charakter markiert diesen Augenblick dramaturgisch als Anagnorisis, als Moment des Umschlags von Unkenntnis in Kenntnis, wobei das Subjekt dieser Erkenntnis weniger der Protagonist selbst als vielmehr eben das innerwie außerdiegetische Publikum und mithin das Volk ist.

Die Anagnorisis richtet ein reflexives Verhältnis zum Augenblick des Geschehens ein, der durch ihn bezeugt wird, macht sie ihn doch zu einem Gegenstand der Lektüre und Interpretation, zu einem Anlass der aktiven Genese von Bedeutung, an der die Zuschauenden des Films immer schon beteiligt sind. Die Inaugurationsszene schafft, in anderen Worten, nicht allein – im Sinne der politischen Ikonographie – eine Metapher der Einheit und Ganzheit von Gesellschaft; vielmehr vollzieht sie sich gerade als Beobachtung einer solchen Einheitsstiftung und wird auf diese Weise als politische Ikonographie zweiter Ordnung lesbar, die das Volk »im Moment seiner Vereinigung« als Ergebnis der »theatralische[n] Inszenierung eines Kollektivs«⁶⁰ vorführt. Das Repräsentationsgeschehen wird damit als mediales und ästhetisches Produkt bewusst, ohne seine Wirkung deshalb einzubüßen. Gegenüber diesem

59 Vgl. grundlegend Oudart, Jean-Pierre: »Cinema and Suture.« In: Screen 18 (1978), S. 35–47.

60 Kohns, Oliver: »Die Politik des »politischen Imaginären««. In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): Die imaginäre Dimension der Politik. Texte zur politischen Ästhetik 1. München 2014, S. 19–48, S. 44.

Produkt können die Zuschauenden eine Reihe von Standpunkten und Perspektiven einnehmen, deren potenzielle Vielfalt durch das innerdiegetische Publikum des Ereignisses, das in der Regel aus einer Menge eigenständiger Individuen besteht – man denke an die vierschrötigen Saloon-Besucher in *RUGGLES OF RED GAP* oder das interkulturelle Kollektiv in *OUR DAILY BREAD* –, unterstrichen wird. Die im Repräsentationsakt geschaffene Kollektivität wird so als eine in sich vielstimmige bewusst, die auf den freien, aber koordinierten ästhetischen Urteilen einzelner Beobachter:innen beruht.⁶¹ Die Freiheit dieses ästhetischen Urteils wird in vielen Filmen dabei auch ästhetisch durch den Wechsel der genrespezifischen Darstellungsmodi unterstützt – zum Beispiel von der Komödie zur politischen Apotheose –, der nach Hermann Kappelhoff selbst wiederum ein demokratisches Gemeinschaftsideal visualisiert.⁶²

Indem sie sich diesem reflexiven, dialogisch auf die Zuschauenden bezogenen politischen Potenzial des Kinos zuwendet, richtet sich die szenographische Methode, der die vorliegende Untersuchung folgte, gegen ein Verständnis Hollywoods, das dessen Filme – bei aller Parteilichkeit, die diese an den Tag legen – als naive Affirmationen bestehender Ideologie⁶³ oder bestenfalls als Blaupausen oder ›Vorwegnahmen‹ gesellschaftlicher Entwicklung beschreibt – auch wenn der

61 Nach Hermann Kappelhoff kommt im Genrekino »das ästhetische Urteil als Movens des Gemeinnsinns« zum Tragen. Vgl. Kappelhoff 2016, a.a.O., S. 375.

62 Exemplarisch erläutert das Kappelhoff an einer Analyse der *WHY WE FIGHT*-Filme Frank Capras (USA 1942–45): »Capra [...] vervielfältigt Perspektiven und Standpunkte, indem er die Montage nutzt, um höchst heterogene Darstellungsmodi des Kinos gegeneinander zu setzen: jeder dieser Modi eine andere Perspektive, eine andere affektive Ladung des Wirklichkeitsbezugs: die Assoziationsmontage, die Querschnittsmontage, der sentimentale Modus des Melodramas und der Thrill des Gangsterfilms.« Ebd., S. 67.

63 Richard Rushton konstatiert in diesem Sinne: »For too long film scholars have been taught to denigrate Hollywood films as politically naive or backward, or if such films could be said to have anything to do with politics, then those politics must necessarily be of a conservative, reactionary kind.« Rushton 2016, a.a.O., S. 1.

schwerreiche vermeintliche Philanthrop Norton in *MEET JOHN DOE* oder der Kraftmeier Larry Rhodes in *A FACE IN THE CROWD* der Figur Trumps aus unterschiedlichen Gründen sehr nahekommen mögen.⁶⁴ Vielmehr sucht die szenographische Methode filmische Werke an theoretische Diskurse anschlussfähig zu machen, ohne sie dabei gänzlich in Thesen oder Botschaften und mithin in sprachlichen ›Diskurs‹ aufzulösen. Ihr Ziel besteht darin, den Eigencharakter ebenso wie das theoretische Potenzial einer bestimmten medialen Form herauszuarbeiten und zugleich die spezifische Epistemologie dieses Mediums für andere Repräsentationen anschlussfähig zu machen. Hollywood entwickelt durch die Wiedererkennbarkeit und die Reflexivität seiner ästhetischen und narrativen Formen ein Wissen, das »in Analogie zum Denken in sprachlich gefassten Begriffen« steht, während es sich gleichzeitig »im Bereich des Sinnlichen und am ästhetischen Material selbst« vollzieht. Durch stetiges Umschreiben und Neukombinieren seiner Elemente, die nicht als feste Formeln, sondern vielmehr als »Bausteine oder Schablonen« eines kreativen Spiels begriffen werden müssen, wird jedes einzelne Werk in eine komplexe »Verweislogik« integriert und auf diese Weise innerhalb eines größeren ästhetischen Denkprozesses situiert.⁶⁵ In diesem Zusammenspiel, das zwischen den einzelnen Filmen, aber auch zwischen Regisseuren und Genres entsteht, in dem Kosmos der Anschaulichkeit und der gegenseitigen Kommentierung, den Hollywood trotz des Kommerzes und seiner Tendenz zur moralischen Vereindeutigung entstehen ließ,⁶⁶ betreibt das klassische Kino

64 Vgl. hierzu kürzlich: Neve, Brian: »A FACE IN THE CROWD in the Trump Era.« In: *Film Criticism* 44, 4 (2020).

65 Gradinari, Irina/Ritzer, Ivo: »Einleitung: Genre und Race. Ein zu berücksichtigendes Verhältnis.« In: Dies. (Hg.): *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik*. Wiesbaden 2021, S. 1–23, hier S. 12. Gradinari und Ritzer analysieren in erster Linie Genres als Medien filmischer Denkprozesse.

66 David Bordwell hat diesen Kosmos einmal im hier ausgeführten Sinne, allerdings mit Blick auf die 1940er Jahre mit jenem des elisabethanischen Theaters verglichen. Vgl. Bordwell, David: *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago/London 2017.

Amerikas weder Ideologie noch Politik, sondern letztlich eine Epistemologie der Anschauung – und damit, im ursprünglichen Sinn des Wortes, Theorie.

»The real can never be represented; representation alone can be represented«, schrieb Rick Altman einmal, denn: »For in order to be represented, the real must be known, and knowledge is always already a representation.«⁶⁷ Die populistischen Filme Hollywoods wurden in diesem Buch in eben diesem Sinne als genuin ästhetische Repräsentationen eines politischen Repräsentationsregimes analysiert. Indem sie sein idealistisches Erbe in den Fokus rücken, können sie zum Verständnis des Populismus auch in seiner gegenwärtigen Form einen Beitrag leisten. Die Analysen, die dieses Buch versammelt, verstehen sich daher als Dialoge mit ihrem Material. In den szenographischen Anordnungen des Kinos wird ein Modus des Denkens greifbar, der anderen Modi – etwa jenen der Wissenschaft – auf Augenhöhe zu begegnen vermag, auch wenn er sich gänzlich anderer medialer Formen bedient.

67 Altman, Rick: »Sound Space.« In: Ders. (Hg.): *Sound Theory/Sound Practice*. New York 1992, S. 46–64, hier S. 46.