

3. Die populistische Intervention

3.1 Der *Shyster* als Repräsentant: *THE DARK HORSE* (1932) und *THE PHANTOM PRESIDENT* (1932)

Was aber hindert – der populistischen Vision Hollywoods zufolge – das amerikanische Volk daran, seine Ideale zu erkennen und ihnen entsprechend zu leben? Wer hat den »moral, political, and material ruin« der USA zu verantworten, den die *Populist Party* bereits 1892 für unfraglich hielt?¹ Auch die Antworten auf diese Fragen tragen tendenziell theologische Züge, denn wie in der christlichen Ikonographie erscheint im populistischen Kino der Teufel häufig in der Gestalt des Guten. Amerika ist demzufolge von Feinden belagert, die sich als wahre Repräsentanten der Nation ausgeben, die sich ferner für das Volk einzusetzen behaupten und die sich dabei auf die gleichen Vorbilder und Prätexte berufen wie die wahren Repräsentanten, die sie bis ins Detail nachzuahmen versuchen. Auch der zynische Realpolitiker Hammond zitiert in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* Lincolns Reden. Echte und falsche Sprecher:innen sind so für das Volk nur schwer voneinander zu unterscheiden: Die institutionalisierten Bühnen der Politik lassen alles politische Geschehen zu einer Maskerade verkommen, und oft erscheinen gerade diejenigen als lächerlich und unprofessionell, welche die einzig Ehrlichen im dreckigen Spiel der politischen Repräsentation sind. Ganz im

1 So konstatiert es der erste Satz der *Omaha Platform of the People's Party* (1892), in der die zentralen Forderungen der Partei zusammengefasst wurden. Vgl. O. Verf.: *The Omaha Platform of the People's Party* (1892). In: McPherson, Edward (Hg.): *A Handbook of Politics for 1892*. Washington D.C. 1892, S. 269–271.

Geiste des »paranoid style of American Politics« ist der Populismus von der Existenz feindlicher, aber maskierter und daher schwer identifizierbarer Feinde überzeugt.² Das populistische Hollywood-Kino der *Great Depression* entwirft daher nicht nur Szenographien idealer Repräsentation, sondern auch solche der falschen, missverstandenen oder scheitern den Volksvertretung. Insbesondere die verschiedenen politischen Bühnen Washingtons sind in diesen Visionen von gefährlichen Repräsentations-Simulant:innen bevölkert, doch ebenso finden diese sich in der Provinz, in welche die Moderne eingedrungen ist und wo sie traditionelle Lebensweisen zerstört hat, deren Einwohner:innen aber auch zu selbstgerecht geworden sein können, um der politischen Organisation ihrer Gemeinschaft länger die notwendige Lebendigkeit zu sichern.

Vor allem politische Filme aus der Zeit vor der Wahl Roosevelts, die heute oftmals dem nicht selten idealisierten *Pre-Code-Hollywood* zugeordnet werden,³ zeichnen in der Regel ein defätistisches, nachgerade zynisches Bild der US-Demokratie, in der Verfassung, Unabhängigkeitserklärung und die Reden Lincolns nur noch als leere Zitate zirkulieren. Schuld an diesem Verlust der Wahrhaftigkeit sind diesen Filmen zufolge nicht zuletzt die Massenmedien, die bereits in den 1920er Jahren zum Gegenstand einer kritischen politischen Debatte wurden, da sie zunehmend als Konstrukteure, nicht als bloße Sprachrohre öffentlicher Meinungen wahrgenommen wurden.⁴ Der Populismus gewinnt seine Kraft in den 1930er Jahren aus dem Versprechen, in einer Zeit nicht nur der

2 Vgl. Hofstadter 1965, a.a.O.

3 Der Mythos eines »wilden« Pre-Code-Kinos, das durch die Einführung des *Production Codes* im Jahr 1934 moralisch reguliert worden sei, wird etwa von Richard Maltby infrage gestellt. Er beobachtet stattdessen eine allmähliche Entwicklung eines konventionierten Repräsentationssystems im Laufe der 1930er Jahre. Vgl. Maltby, Richard: »The Production Code and the Mythologies of the »Pre-Code« Hollywood.« In: Neale, Steve: *The Classical Hollywood Reader*. London/ New York 2012, S. 237–248, hier S. 245.

4 Vgl. etwa Lippmann, Walter: *Public Opinion*. New York 1922. Eine entsprechende Medienkritik ist so auch Thema des Hollywood-Kinos dieser Zeit, so etwa in dem bitteren Drama *FIVE STAR FINAL* (USA 1931, Mervyn LeRoy) oder in satirischen Komödien wie *LIBELED LADY* (USA 1936, Jack Conway).

politischen, sondern auch der epistemologischen Krisen gegen alle verfälschenden Einflüsse das Richtige erkennen und vermitteln zu können. Der Schlüssel zu diesem Versprechen ist das Volk selbst, das dem populistischen Mythos zufolge im Besitz einer starken Intuition ist: Seine moralischen Instinkte sind höher zu bewerten als jedes politische Kalkül. Es muss sie einzusetzen lernen, um durch den »Schleier der Maja« zu blicken, hinter dem die Berufspolitiker:innen in Washington ihre wahren Absichten verbergen.

Vollziehen sich die wahren Augenblicke der Repräsentation wie gezeigt stets auf einer vorinstitutionellen Bühne, die keine Hinterbühne kennt, sind die politischen Institutionen in den Filmen des *Classical Hollywood* durch einen scharfen Gegensatz von Vorder- und Hinterbühne charakterisiert. Das Bild der Demokratie als Theater, das in *RUGGLES OF RED GAP* die spontane Identifikation des Volkes mit dem Staat zum Ausdruck brachte, steht hier nun im Dienste einer radikalen Kritik jener Institutionen und Akteure, welche die Macht besitzen, über das Schauspiel auf der Bühne aus dem Hintergrund zu entscheiden.⁵ Das Kino findet dabei eine Reihe von Wegen, die Hinterbühnen Washingtons als Handlungsräume zu etablieren. So erscheinen sie etwa als natürliches Spielfeld des »Shysters«, eines bestimmten Antihelden-Typus, der für das Kino der *Great Depression* besonders charakteristisch ist und der sich als »lovable good bad guy who revels in an atmosphere of corruption«⁶ beschreiben lässt. In Alfred E. Greens für Warner gedrehter Komödie *THE DARK HORSE* (USA 1932) wird der verschuldete Gefängnisinsasse Hal Blake (Warren William) als typischer Vertreter dieses Charaktertypus auf erstaunlichen Umwegen zum Wahlkampfmanager eines Gouverneurs-Kandidaten der *Progressive Party*. Dieser Kandidat, ein gewisser Zachary Hicks (Guy Kibbee), stellt sich allerdings als denkbar tumb und einfalllos heraus, sodass Blake und seine *Shyster*-Freundin Kay (Betty Davis) ihn dazu bringen müssen, auf jede Frage, die ihm gestellt wird,

5 Zur Geschichte der Theater-Metaphorik in der politischen Philosophie vgl. Rebenisch, Juliane: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin 2012.

6 Roffman/Purdy 1981, a.a.O., S. 31.

mit einer nachdenklich klingenden, aber nichtssagenden Floskel zu antworten: »Well: yes; but then again: no.« Der Politiker des regulären Repräsentationsbetriebs ist nichts als Fassade ohne Substanz und droht daher jederzeit als »Fake« aufzufliegen. Der Shyster hingegen ist jene Figur, die das Spiel der Hinterbühne beherrscht und dort oftmals gegen ihren eigenen Willen dazu beiträgt, dass die leeren Inszenierungen auf der Vorderbühne zumindest mit ein wenig Inhalt unterfüttert werden.

Nicht nur die Figur des Repräsentanten, auch die Szenographie des öffentlichen Auftritts wird in *THE DARK HORSE* zynisch gewendet, wobei insbesondere die Bezugnahme auf Lincoln karikiert wird. Als eine Wahlkampfveranstaltung bevorsteht, auf der Hicks gegen seinen Konkurrenten antreten muss, zwingt ihn Blake, eine alte Lincoln-Rede auswendig zu lernen. Nur mit größter Mühe kann Hicks den simplen Vortrag memorieren, dessen Gehalt er bis zuletzt nicht zu verstehen scheint. Am Tag der Debatte wird Hicks Gegenkandidat zuerst auf die Bühne gebeten. Dort beginnt dieser in pathetischer, aber leerer Geste, eben dieselbe Lincoln-Rede aufzusagen, die Hicks so mühsam vorbereitet hat. Hicks, dessen Name so viel wie »Hinterwäldler« bedeutet, reagiert entsetzt. Blake kann den Gegner jedoch als Plagiator entlarven und bewirken, dass Hicks um seinen Auftritt herumkommt, indem er selbst auf die Bühne geht, einen Skandal inszeniert und so die Aufmerksamkeit der Zuhörenden meisterhaft vom eigentlichen Kandidaten ablenkt. Nach einer Folge weiterer Hinterbühnen-Verwicklungen gewinnt der verdienstlose Hicks am Ende so tatsächlich die Wahl.

Institutionalisierte Politik erscheint in *Greens* sarkastischer Komödie als bloße Fassade, der »Mann des Volkes« inklusive seiner populistischen Rhetorik als reines Medienprodukt und Klischeebild erfolgreicher Repräsentation, während die auf der Hinterbühne agierenden Berater:innen und Öffentlichkeitsexpert:innen in manipulativer Brillanz mit den Erwartungen der Bürger:innen spielen.⁷ Die Bezugnahme auf Lincoln wird dabei als eines der Klischees amerikanischer Politik vorgeführt und erscheint als restlos entwertet. Die Unfähigkeit Hicks', die Bedeutung der Rede überhaupt zu begreifen, macht zugleich deutlich,

7 Vgl. Decker 2003, a.a.O., S. 238.

dass die bloße Zitation des amerikanischen Prätextes aus populistischer Perspektive nicht ausreicht, um einen wahrhaftigen Repräsentationsanspruch zu erheben: Nur wer wie Ruggles oder Young Mr. Lincoln in der Lage ist, den toten Worten in der Gegenwart neues Leben zu verleihen, ist ein wahrer Repräsentant der Menschen. Der Umstand, dass die dummen Amerikaner:innen in *THE DARK HORSE* den Unterschied zwischen einem echten und einem falschen Repräsentanten gar nicht bemerken würden, verleitet Blake – in zynischer Umkehrung des populistischen Repräsentationsanspruchs – zu der Feststellung: »We're going to convince the voters that at last they're getting one of their own kind to represent them: Honest and dumb«. ⁸

All dieser scheinbaren Generalskepsis gegenüber politischem Geschehen insgesamt zum Trotz ist *THE DARK HORSE* jedoch *ex negativo* ein der populistischen Vorstellungswelt verpflichteter Film, wird doch – wiederum im Geiste der Jeremiade – die Wirklichkeit als Gegenteil des populistischen Ideals kritisiert und dieses somit unterschwellig einklagt: Die Bürger:innen und der Repräsentant erkennen sich hier nicht, sie bleiben blind füreinander und reagieren nicht mit stummen Affekten, sondern mit kindischem Gejubil. ⁹ Interessant ist dabei, dass der Film keine authentische Rede Lincolns verwendet, sondern Hicks eine Klischee-Version von Lincolns Narrativ auswendig lernen lässt:

I am unknown to most of you. I was born and have ever remained in the most humble walks of life. I have no wealthy or popular relations, or friends to recommend me. My case is thrown exclusively upon the independent voters of the country. And if elected they will have conferred a favor upon me for which I will be unremitting in my labors to compensate. But if the people, in their wisdom, shall see fit to keep me in the background, I have been too familiar with disappointments to be very much chagrined.

8 Diese Aussage ließe sich als Persiflage populistischer Intellektuellenkritik lesen, derzufolge gilt: »The cleverest politician, after all, may be precisely the most dangerous, if he is corrupt.« Vgl. Canovan 1981, a.a.O., S. 212.

9 In der Darstellung der Masse wird mithin das Affektbild wieder in ein Aktionsbild aufgelöst.

Auf ersten Blick ähnelt die Rede jenem Auftritt Lincolns, den John Ford einige Jahre später zu Beginn seines *YOUNG MR. LINCOLN* in Szene setzen wird, um seine Hauptfigur einzuführen. Lincoln ist hier zu sehen, wie er sich als junger Mann erstmals um ein politisches Amt bewirbt. Hier wie dort wird die einfache Herkunft betont, die mögliche Ablehnung durch die Wähler:innen in demonstrativer Bescheidenheit akzeptiert. Fords »plain Abraham Lincoln« kann aber im Gegensatz zu Zachary Hicks davon ausgehen, dass alle seine Zuhörer:innen bereits wissen, wer er ist. Zudem betont er, dass er von seinen vielen Freund:innen geradezu dazu genötigt wurde, sich zur Wahl zu stellen. Der wahre Repräsentant, so macht der Vergleich deutlich, bewirbt sich niemals von sich aus. Die Anpassung der Lincoln-Rhetorik an die Bühnenlogik der institutionalisierten Politik, die *THE DARK HORSE* vornimmt, schließt eine solche Reaktivität hingegen prinzipiell aus: Der Kandidat muss sich hier allein zu verkaufen versuchen; er kann sich nicht auf eine vorweggenommene Unterstützung berufen. Je eindringlicher der Vertretungsanspruch aber durch den Repräsentanten-Anwärter selbst artikuliert wird, desto weniger glaubhaft erscheint er. Noch einmal in den Worten Sawards: Der »Maker« des »Representative Claim« darf – der Philosophie des populistischen Hollywood-Kinos zufolge – niemals der Kandidat selbst sein; vielmehr kommt er aufgrund seiner Eigenschaften und seiner Überzeugungskraft automatisch als Repräsentant zur Erscheinung.¹⁰

Vorder- und Hinterbühne sind in den Politikomödien der frühen 1930er Jahren kaum miteinander in Einklang zu bringen. Das macht auch die Paramount-Komödie *THE PHANTOM PRESIDENT* (USA 1932, Norman Taurog) sinnfällig, in der es um einen Präsidentschaftskandidaten namens Blair (George M. Cohan) geht, der in seiner Partei zwar als fähiger Politiker gilt, gerade deshalb den Menschen des Landes aber unter keinen Umständen als Repräsentant zu vermitteln ist. Die Lösung bringt ein zufällig auftauchender Doppelgänger des Kandidaten, der diesem äußerlich bis in die Haarspitzen gleicht, als Persönlichkeit jedoch sein größtmögliches Gegenteil darstellt: Seinen Lebensunterhalt verdient er als charismatischer Scharlatan und Wunderheiler, der

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

mittels spektakulärer Bühnenshows wirkungslose Medikamente an gutgläubige Menschen verkauft. Das Wahlkomitee nutzt den Wunderheiler – einen weiteren typischen ›Shyster‹ – fortan als publikumswirksames Kandidatenimitat, während der eigentliche Präsidentschaftskandidat im Hinterzimmer die Strippen zieht. Der mögliche Präsident fällt auseinander in unvereinbare Teile, er spaltet sich in sympathisches *Frontend* und ernsthaftes *Backend*, wobei beide Präsidenten-Varianten nach kurzer Zeit bereits mit allen Mitteln gegeneinander zu intrigieren beginnen.

Das Geschäft der Politik wird hier als auf ganzer Linie verbrecherisch vorgestellt, denn einerseits ist Repräsentation bloße Show, andererseits erweist sich die Politik der Hinterbühne im Fortgang der Handlung als korrupt, brutal und vom Volk gänzlich entfremdet. Stärker noch als bei Green wird bei Taurog die Wählerschaft als passives, beeinflussbares Publikum einer völlig inhaltsleeren Inszenierung dargestellt. In dieser wird erneut Lincoln zitiert – dieses Mal der berühmte letzte Satz aus der *Gettysburg Address* –, allerdings nur als Refrain im Rahmen einer Musical-Darbietung. Wie schon in seiner früheren Existenz als *Medicine Man* muss der falsche Präsident vor allem ›verkaufen‹, wozu er sich aller Mittel des Show-Business bedient, nur ist sein Produkt nicht mehr ein wirkungsloses Medikament, sondern er selbst als Kandidat.¹¹ Auf die strategische Identifikation mit dem Publikum und die Verwendung populistischer Slogans wird dabei stets geachtet: »The country needs a man like you«, singt der falsche Kandidat, der auf der Bühne sogar selbst am Klavier sitzt. Die Darbietung endet in einem choralen Wechselgesang zwischen dem angeblichen Blair und den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, in die sich das Publikum unterteilt und die begeistert mitsingen. Der Ästhetizismus des frühen Musicals, in dem das *Continuity Editing* in eine Reihe von dekorativen, narrativ nur lose

11 Krukones, Michael G.: »Motion Picture Presidents of the 1930s. Factual and Fictional Leaders for a Time of Crisis.« In: Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hg.): *Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History*. Lexington 2003, S. 143–158, hier S. 151.

zusammenhängenden Einstellungen zersplittert wird, wird auf diese Weise zur Metapher des Washingtoner Polit-Wahnsinns.¹²

Die zwei Körper des Präsidenten stehen bei Taurog in einem unauflöschlichen, im Lauf der Zeit ernster werdenden Konflikt.¹³ Allmählich muss der Präsidenten-Darsteller begreifen, dass der politische Repräsentant, den er ästhetisch repräsentiert, in kriminelle Machenschaften verwickelt ist. Wie im idealistischen Modell des ›positiven‹ populistischen Films gibt es auch im ›paranoiden‹ Kino der Zeit, das Washington in den Händen krimineller Eliten wähnt, immer zwei gesellschaftliche Ordnungen; die offizielle und die inoffizielle, die sich hinter der offiziellen verbirgt.¹⁴ Der Repräsentationsakt dient hier jedoch nicht dazu, beide miteinander in Einklang zu bringen; vielmehr wird die politische Repräsentation als ästhetische aufgeführt, um die eigentliche Ordnung, die im Hintergrund tatsächlich wirksam und dabei alles andere als ideal ist, zu verdecken. In den Begriffen der psychoanalytischen Theorie ist die Paranoia dieser Filme mithin »at its most elementary a belief into an ›Other of the Other‹, into another Other who, hidden behind the Other of the explicit social texture, programs (what appears to us as) the unforeseen effects of social life and thus guarantees its consistency [...]«. ¹⁵ Der Musical-Wahlkampf ist in der Tat voller unvorhersehbarer Wendungen, doch ist er nur dazu eingerichtet, die eigentlichen Machthaber im Unsichtbaren zu belassen.

-
- 12 Das Musical gilt insofern als atypisches Hollywood-Genre, da es die dominanten Merkmale des klassischen Erzählkinos – »realism, consistency, and narrativity« – durch dessen Gegenteile ersetzt: »contradiction, inconsistency, and show-stopping spectacle.« Rubin, Martin: Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle. New York 1993, S. 2.
 - 13 Vgl. Smith, Jeff: The Presidents We Imagine. Two Centuries of White House Fictions on the Page, on the Stage, Onscreen, and Online. Madison 2009, S. 127
 - 14 Vgl. Boltanski, Luc: Mysteries and Conspiracies. Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies. Cambridge 2014.
 - 15 Žižek, Slavoj: »Cogito, Madness and Religion. Derrida, Foucault and then Lacan.« In: Davis, Creston/Pound, Marcus/Crockett, Clayton (Hg.): Theology after Lacan. The Passion for the Real. Cambridge 2015, S. 19–33, hier S. 33.

Die populistische Pointe des Films besteht am Ende darin, dass der Scharlatan als Mann aus dem Volk und Mann des Volkes erkannt und zum eigentlichen Präsidenten ernannt muss, um die USA zu retten. Wie Roosevelt erscheint er vor allem aufgrund seines unverwüstlichen Optimismus dazu geeignet, doch muss dieser in die richtigen Bahnen gelenkt werden, was nur durch Konversion geschehen kann. Die innere wie äußere Wandlung gelingt dem falschen Präsidenten, indem er – in seiner letzten Rede – tatsächlich zu *meinen* beginnt, was er sagt. War politische Repräsentation in *THE PHANTOM PRESIDENT* bis dahin ausschließlich ein Ablenkungsmanöver, das nur der Hinterbühne der Macht verpflichtet war, wird sie nun auf die Sphäre der Idealität zurückorientiert, die den in den Reden zitierten Begriffen und Konzepten einzig tatsächlichen Sinn zu verleihen vermag. Dazu muss der falsche Blair zugeben, wer er wirklich ist: Peeter Varney, ein Scharlatan, der sein Talent genutzt hat, um gutgläubigen Menschen wirkungslose Medizin zu verkaufen. Die Repräsentation wird wahrhaft durch einen Akt der Demaskierung, die Aufgabe einer Bühnen-Persona, die die falsche Bühne zum Ort der persönlichen wie politischen Erneuerung werden lässt.

Damit ist der Film jedoch noch nicht an sein Ende gelangt: Einmal mehr wird deutlich, dass echte Repräsentation nur im Augenblick stattfinden kann. Noch während Varney im Anschluss an das öffentliche, vom Radio übertragene Geständnis in einem moralisch gereinigten Hinterzimmer sitzt und seine neuen Aufgaben diskutiert, kommt im Aufnahmestudio sein grenzwahnsinniger Kampagnenmanager (gespielt von dem Komiker und Musiker Jimmy Durante) ans Radio-Mikrofon – und verbreitet sich dort unzensiert über die *Great Depression*: »A depression is a hole, a hole is nothin', and why should I waste my time talking about nothin'?« Realpolitische wie idealistische Referenzlosigkeit bleibt als Problem der Politik weiterhin bestehen – und wird auch einen Präsidenten Varney ohne Zweifel in seiner weiteren Karriere begleiten. Insgesamt dient auch hier die Shyster-Figur dazu, die Lage kenntlich zu machen, mit der sich das populistische Ideal im Amerika der 1930er Jahre konfrontiert findet: Sie besteht in einem raffinierten Bühnenspiel, in dem alle Äußerungen ihres Sinnes beraubt, alle ehrlichen Statements strukturell verunmöglicht werden. Wer sich auf die

Bühne der institutionellen Politik begibt, wird unweigerlich Bestandteil dieses fortgesetzten Betrugs am Volk, der die Unterscheidung zwischen wahrem und falschem Repräsentanten nahezu unmöglich werden lässt.

3.2 *Forgotten Men: HEROES FOR SALE (1933) und THE GRAPES OF WRATH (1940)*

Unter den Regisseuren der *Great Depression*-Ära nimmt William Wellman eine Sonderstellung ein. Heute vor allem für Genrefilme wie *WINGS* (USA 1927), *THE PUBLIC ENEMY* (USA 1931) oder *A STAR IS BORN* (USA 1939) bekannt, zeigen einige seiner Werke aus den frühen 1930er Jahren in ungewöhnlicher Offenheit die soziale Misere in den USA während der Krise. Diese Filme wurden von Warner vertrieben, dem auf Sozialrealismus abonnierten Studio Hollywoods,¹⁶ das in dieser Hinsicht mit Mervyn LeRoys pessimistischem *I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG* 1932 besonderes Aufsehen erregte. James Allen, der Held des Films (Paul Muni), kommt nach den vielen Hindernisse, die er im krisengerüttelten Amerika zu überwinden hat, nicht – wie es die Hollywood-Formel eigentlich vorsieht – schlussendlich doch noch zum Erfolg, vielmehr endet er als Dieb, der sich aus der bürgerlichen Welt vollständig zurückgezogen hat. In der Tradition dieses sozialrealistischen Klassikers drehte Wellman 1933 *WILD BOYS OF THE ROAD*, der von Jugendlichen handelt, die als Wanderarbeiter durch die USA ziehen, in *Hoovervilles* leben und sich Straßenschlachten mit der Polizei liefern. Wellman zeigt sich hier als Vertreter eines empathischen Realismus, der sich stets auf die Seite der Ausgestoßenen stellt.¹⁷ Bereits zuvor im gleichen Jahr entstand *HEROES FOR SALE* (USA 1933), der wie *WILD BOYS OF THE ROAD* und im Gegensatz zu LeRoys Klassiker zwar auf einer positiven Note

16 Vgl. Schindler, Colin: *Hollywood in Crisis. Cinema and American Society 1929-1939*. New York 1996, S. 152–168.

17 Ganz im Sinne von Sarah Kozloffs nachgerade normpoetischer Einlassung zum Social Problem Film. Vgl. Kozloff, Sarah: »Empathy and the Cinema of Engagement. Reevaluating the Politics of Film.« In: *Projections 7* (Winter 2013), S. 1–40.

endet, gleichwohl aber ein überaus düsteres Bild des Amerikas der *Great Depression* zeichnet. *HEROES FOR SALE* wird prägend für einen zweiten Antihelden-Typus, der das populistische Repräsentations-Ethos auf ganz andere Weise am Leben erhält als der Shyster.

Mit Tom Holmes (Richard Barthelmess), dem Protagonisten von *HEROES FOR SALE*, entwirft Wellman den Prototypen des »forgotten man«, der als »stock figure in the Warner Brothers social dramas of that decade«¹⁸ sowie im sozialkritischen Hollywood-Kino überhaupt gelten kann. Trotz seines anhaltenden Misserfolgs erlebt er im Film eine Apotheose zum Repräsentanten, doch setzt diese – in eigentümlicher Umkehrung des Plots von *THE PHANTOM PRESIDENT* – seine Spaltung in eine Vorder- und eine Hinterbühnen-Figur gerade voraus. Holmes wird bereits zu Beginn des Films als heimlicher Kriegsheld eingeführt, der auf einer gefährlichen Mission nur knapp dem Tode entkommt, während ein Kamerad, der feige die Ausführung des Befehls verweigert hatte, an seiner Stelle als Held gefeiert und ausgezeichnet wird. Infolge seiner schweren Verletzung von Morphin abhängig, verliert Holmes nach Ende des Krieges seinen Job bei einer Bank und muss in Chicago als Wäschelieferant einen Neuanfang machen. Gemeinsam mit einem deutschen Kommunisten (Robert Barrat), der ebenfalls in Chicago lebt, entwickelt und verkauft er schließlich eine professionelle Waschmaschine, die von den Bossen seiner Firma sofort eingesetzt wird und die Arbeitsbedingungen der Angestellten – die von Holmes zu Shareholdern gemacht werden – schlagartig verbessert. Als jedoch das Management der Firma wechselt, werden die Arbeiter:innen aufgrund des technischen Fortschritts, den Holmes mit in die Wege geleitet hat, sofort entlassen. Die Maschine wird

18 Booker, M. Keith: *Film and the American Left. A Research Guide*. Westport 1999, S. 36. Es handelt sich hierbei um einen durch Franklin D. Roosevelt geprägten Begriff, mit dem dieser in seinen Reden wiederholt die sozial und politisch abgehängten Opfer der Wirtschaftskrise bezeichnete. Vgl. Neve 1992, a.a.O., S. 73. Das populäre Warner-Musical *GOLD DIGGERS OF 1933* (USA 1933, Mervyn LeRoy) enthält gar eine Musiknummer mit dem Titel »My Forgotten Man«. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung dieses Figurentypus auch über das Kino hinaus vgl. Allen, Holly: *Forgotten Men and Fallen Women. The Cultural Politics of New Deal Narratives*. Ithaca 2016.

geringfügig verändert, sodass sie darüber hinaus ihre Anteilsrechte verlieren.

Holmes wird von seinen Kolleg:innen eine Mitschuld an den Ereignissen gegeben, und die wütenden Arbeiter:innen versammeln sich vor seinem Haus. Bei seinem öffentlichen Auftritt vor dem zu allem bereiten Mob ist Holmes weniger erfolgreich als der junge Lincoln: Er kann die Gewalt zwar von sich selbst ablenken, die Arbeiter:innen aber stürmen die Wäscherei und werden daraufhin von der Polizei angegriffen. Die innere Konversion bleibt also aus, das Volk degeneriert stattdessen zur gewalttätigen Masse. In dem Tumult, in den sich auch Holmes gestürzt hat, um Schlimmstes zu verhindern, kommt seine Frau (Loretta Young) ums Leben. Holmes selbst wird als vermeintlicher Rädelsführer verurteilt und gilt nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis fünf Jahre später weiterhin als Kommunist, der von Polizei und Behörden drangsaliert wird. Da er an der Entwicklung der Maschine beteiligt war, ist er zugleich reich geworden; sein ganzes Geld spendet er jedoch für eine Armenküche, die Tag und Nacht geöffnet bleiben soll, während er selbst als Wanderarbeiter, als *Hobo* durchs Land zieht. In einer verregneten Nacht trifft er unter einer Brücke den Kameraden aus Kriegszeiten wieder, der an seiner statt als Held gefeiert wurde und nun ebenfalls ohne Arbeit und Wohnsitz ist. Im Gegensatz zu dem resignierten ehemaligen Freund glaubt Holmes trotz allem, was er erlebt hat, weiterhin an die Zukunft Amerikas. So erklärt er den anderen Wanderarbeitern:

It's maybe the end of us, but it's not the end of America. In a few years, it'll go on bigger and stronger than ever. [...] That's not optimism — just common horse-sense. Did you read President Roosevelt's inaugural address? He's right. You know, it takes more than one sock in the jaw to lick a hundred and twenty million people.

Der Optimismus des »forgotten man« wirkt angesichts seiner Erfahrungen kaum glaubhaft. Wie alle populistischen Repräsentanten hat jedoch auch Holmes einen höheren Zugang zum amerikanischen Projekt, kann das Ideal Amerikas durch die Düsternis der Wirklichkeit hindurch erkennen. Die explizite Bezugnahme auf Roosevelt macht dabei deutlich, dass es nur des richtigen Repräsentanten bedarf, um der eigentlichen

Bestimmung der USA zum Durchbruch zu verhelfen. Bis dies geschieht, müssen symbolische und reale Wirklichkeit getrennt bleiben: In der Armenküche, die Holmes eingerichtet hat, hängt eine Plakette, die ihn als Spender ausweist. Sein Sohn, der in Chicago von Pflegeeltern erzogen wird, betrachtet in der letzten Szene des Films das Profilbild, das auf der Plakette zu sehen ist. Wenn er einmal groß ist, so sagt er, möchte er so sein wie sein Vater. So endet Holmes als zweifache Figur: als in die Sphäre der Idealität entrückter amerikanischer Held und Repräsentant, der anderen Amerikaner:innen den Zugang zu dieser Sphäre eröffnet, sowie – gleichzeitig – als mittelloser Wanderarbeiter, der während eines Sturms an einem kleinen Feuer unter einer Eisenbahnbrücke sitzt, bis die Polizei kommt und ihn in den Regen hinaustreibt (Abb. 5). Signifikat und Signifikant fallen hier erneut – wenn auch auf ganz andere Weise als in *THE PHANTOM PRESIDENT* – ebenso auseinander wie Repräsentant und amerikanische Nation: Amerika ist nicht in der Lage, seine wahre Identität zu erkennen und Wirklichkeit werden zu lassen – was nichts daran ändert, dass diese trotzdem existiert, und sei es auch »nur« in einer Sphäre der Idealität. »In der Überblendung, die den Vater durch den Sohn ersetzt,« stecken auf diese Weise zugleich »New Deal-Optimismus und die Erwartung an die Tradierbarkeit der richtigen Ideale« wie »die pessimistische Diagnose einer ›verlorenen Generation‹, die diese Zukunft nicht mehr erleben wird.«¹⁹

Die Figur des heimlichen Repräsentanten hat im klassischen Hollywood-Kino eine ganze Reihe unterschiedlicher Variationen erfahren. So muss es sich bei ihr nicht notwendig um eine Person handeln, die selbst Opfer der *Great Depression* geworden ist. Der gutmütige Bankier aus der Will Rogers-Komödie *DAVID HARUM* (USA 1934, James Cruze) etwa, der nach außen ein Image als harter, profitorientierter Geschäftsmann zu etablieren sucht, während er tatsächlich den sozial Schwachen seines Ortes unter die Arme greift, wäre ein Beispiel für den heimlichen Populismus einer regionalen, kleinstädtischen und wahrhaft amerikanischen Elite. Diese unterscheidet sich im Film von den Wirtschaftseliten

19 Rothöhler, Simon: »Keep on Walking. HEROES FOR SALE (William A. Wellman) USA 1933.« In: Cargo, 19. Februar 2009.

der Großstadt, die den Kontakt zu ihrer konkreten Lebenswelt verloren haben. Auch der zur Menschlichkeit bekehrte Bankier Kirby aus Capras *YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU* gewinnt am Ende des Films Züge eines heimlichen Repräsentanten. In diesen Filmen gelingt die populistische Repräsentation also, auch wenn das für die Feinde Amerikas unsichtbar bleibt, und die Probleme der Wirtschaftskrise werden symbolisch überwunden.

*Abb. 5: Der ›Forgotten Man‹ in *HEROES FOR SALE* (1933) ist ein in sich gespaltenener Repräsentant. Während eine Plakette ihn als idealen Vertreter des Volkes in Erinnerung hält, wird er tatsächlich als mittelloser Wanderarbeiter von der Polizei drangsaliert. In der politischen wie der ästhetischen Repräsentation bleiben Zeichen und Bezeichnetes unvermittelt.*



Quelle: Screenshots von DVD (Warner, 2009)

Eine weitere, besonders einflussreiche Umsetzung des gespaltenen, durch die Wirtschaftskrise ›verhinderten‹ Typus des heimlichen Repräsentanten stellt hingegen die Figur des Tom Joad aus John Fords Oscar-prämierter Steinbeck-Verfilmung *THE GRAPES OF WRATH* (USA 1940) dar. Die Fox-Produktion erscheint schon deshalb für eine Auseinandersetzung mit dem Populismus im Film als relevant, weil sie den Topos des Volkes, »the people«, über die ganze Handlung hinweg immer wieder ausdrücklich beschwört. Ideologiekritische Filmwissenschaftler:innen bemängelten bereits in den 1960er Jahren, dass das Motiv inhaltlich

leer und zudem an konservative Vorstellungen von Familie sowie an das alte Konzept des Agrarpopulismus gebunden bleibe.²⁰ Gleichwohl kann Tom Joad, der am Ende seines Leidensweges durch *Dust Bowl* und auseinanderfallende Gesellschaft seine Familie verlässt, um als Geist des wahren Amerikas für die Entrechteten zu kämpfen, als komplementäre Figur zum jungen Lincoln gelesen werden: Wie dieser von Henry Fonda gespielt, erlebt auch Tom Joad eine Apotheose, die jedoch nicht mit seinem Aufstieg zum Staatsmann, sondern mit seinem Verschwinden im Untergrund und seiner damit zusammenhängenden Verflüchtigung ins Geisterhafte assoziiert wird.

Zuvor ist Joad, gerade aus dem Gefängnis entlassen, während der verzweifelten Reise seiner Familie durch ein von der Wirtschaftskrise verrohtes Amerika verschiedentlich gedemütigt und ungerechtfertigt kriminalisiert worden. Das offizielle Amerika, repräsentiert vor allem durch die Polizei, lässt die Arbeitssuche der Familie, die ihr Land verloren hat und sich nun auf dem Weg nach Westen befindet, zu einer regelrechten Passionsgeschichte werden. Gerüchte von guter Arbeit in Kalifornien kursieren unter den hungernden Wanderarbeiter:innen, doch überall begegnen ihnen nichts als die Ausbeutung durch einige wenige Großgrundbesitzer und Anfeindungen von der Bevölkerung. Mehrere Familienmitglieder sterben, und auch der kurze Aufenthalt in einem staatlich geführten Migrant:innenlager, das faire Arbeitsbedingungen garantiert – Referenz auf die Maßnahmen des New Deal –, ist nur eine kurze Unterbrechung des Leidenswegs.

Joads Konversion zum Widerstandskämpfer wird schließlich durch einen Wanderprediger initiiert; sie ist mithin religiös, nicht politisch gerahmt. In einer genauen Analyse der visuellen Gestaltung des Films hat Vivian Sobchack festgestellt, dass der Film zudem keineswegs – wie oft angenommen – eine realistische Darstellung der *Great Depression* in der Tradition der fotojournalistischen Arbeit der Zeit darstelle, sondern

20 Vgl. etwa Sarris, Andrew: *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*. New York 1968, S. 45, sowie: Christensen, Terry: *Reel Politics. American Political Movies from BIRTH OF A NATION to PLATOON*. New York 1987, S. 52.

die Joad-Familie vielmehr durch den Einsatz tableauhafter Einstellungen, geschlossener Räume und einer großen Zahl von Nachtaufnahmen von ihrem zeithistorischen Kontext abhebe, sie abstrahiere und in eine Sphäre der mythischen, nicht der geschichtlichen Wirklichkeit verschiebe.²¹ Tatsächlich besitzt *THE GRAPES OF WRATH* etwa mit den erschütternden Filmaufnahmen der großen Dürre, die die Roosevelt-Administration in der Kurzdokumentation *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS* (USA 1936, Pare Lorentz) landesweit publik gemacht hatte, anders als Vidors *OUR DAILY BREAD* ästhetisch kaum Ähnlichkeiten. Die Joads erscheinen auf diese Weise nicht als Fallgeschichte der Krise, sondern umso mehr als Allegorien einer größeren, von konkreten sozialen oder historischen Gegebenheiten unabhängigen Wirklichkeit Amerikas.

Das wird nicht zuletzt an Toms Abschiedsworten gegenüber seiner Mutter deutlich, die weniger einen konkreten Kampf für Gerechtigkeit ankündigen als – einmal mehr – auf jene Sphäre ewiger Wahrheiten verweisen, die für die politische Theologie des Populismus ausschlaggebend sind:

I'll be all around in the dark. I'll be everywhere. Wherever you can look, wherever there's a fight, so hungry people can eat, I'll be there. Wherever there's a cop beatin' up a guy, I'll be there. I'll be in the way guys yell when they're mad. I'll be in the way kids laugh when they're hungry and they know supper's ready, and when the people are eatin' the stuff they raise and livin' in the houses they build, I'll be there, too.

Ma Joad (Jane Darwell) fasst daraufhin wieder Vertrauen, und ähnlich wie bei Tom Holmes erscheint dieses Vertrauen so unbegründet wie unverbrüchlich: »We're the people that live«, so ist sie nach dem Verschwinden ihres Sohnes überzeugt. »They can't wipe us out, they can't lick us. We'll go on forever, Pa, cos we're the people.« Dieses Volk ist auch hier kein konkretes, das dezidierte Forderungen stellen würde, sondern das ewige Volk Amerikas, das durch keine Krise in seiner Existenz infrage

21 Vgl. Sobchack, Vivian C.: »THE GRAPES OF WRATH (1940). Thematic Emphasis Through Visual Style.« In: *American Quarterly* 31, 5 (Winter 1979), S. 596–615.

gestellt werden kann. Indem sich Ma Joad mit diesem Volk identifiziert, gewinnt sie den Kontakt zu der Sphäre der Idealität zurück, zu der ihr Sohn ihr den Zugang eröffnet hat. Paradoxerweise ist es dabei gerade die Krise, die diese Identifikation allererst ermöglicht: Ohne durch das Tal von Armut und Leid zu gehen, so lautet das letztlich eschatologische Narrativ des Films, kann die Besonderheit Amerikas, die Erwähltheit des amerikanischen Volkes nicht erfahren werden. Wie viele populistische Reden des Kinos haben sowohl Toms als auch Mas Worte prophetischen Charakter: Sie interpretieren die Gegenwart aus der Sicht einer Zukunft, die bereits feststeht.²²

Wie Nancy Wright in einer Analyse des Films festgestellt hat, greift Ford einige der christlichen Interpretationen der *Great Depression* ganz direkt auf, die in den 1930er Jahren populär wurden und die die Krise als Zeichen einer unsichtbaren Vorsehung deuteten.²³ John Ford kann auf diese Weise als jener der großen populistischen Regisseure Hollywoods gelten, der die Sphäre der Idealität am direktesten in seine Bildsprache, seine Entwürfe eines mythischen, ewigen Amerikas eingeschrieben hat. In *THE GRAPES OF WRATH* gibt es keine politischen Bühnen, es gibt nur das ideale, prophezeite Amerika, das auch seine grausamsten politischen Misshandlungen immer überleben wird. Wie die idealen Repräsentanten des populistischen Hollywood-Kinos, die auf vorinstitutionellen Bühnen ihre Auftritte haben, bleiben die heimlichen Repräsentanten den Zentren politischer Macht aus diesem Grund aus Prinzip fern. Die Frage, wie der Geist populistischer Vitalisierung nach Washington getragen werden könnte, wird in den Filmen der 1930er Jahre nur selten ernsthaft gestellt. Dies mag einer der Gründe dafür sein, dass Frank Capras im gleichen Jahr realisierter Columbia-Film *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* heute als größter Klassiker des populistischen Kinos gilt.

22 Vgl. Blanchot, Maurice: *The Book to Come*. Stanford 2003, S. 79.

23 Wright, Nancy: »Apocalypse and Eschatology in John Ford's *THE GRAPES OF WRATH* (1940).« In: *Journal of Religion & Film* 24, 1 (2020), Art. 58, S. 4.

3.3 Politik des Selbstopfers: MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939)

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON greift nahezu alle Themen auf, die in den vorangegangenen Analysen aufgeworfen wurden, und erzählt davon, wie in den institutionalisierten Welten Washingtons um sie gekämpft werden kann. In kaum einem anderen Film treffen populistischer Mythos und republikanische Realität der USA so unvermittelt aufeinander wie hier.²⁴ Wie ernst es Capra mit dieser Konfrontation ist, beweist allein schon die genaue Inszenierung des Senatsaals und der Regierungsgebäude Washingtons, die in seiner Geschichte eines jungen, unerfahrenen Senators, der in Washington für seine Ideale und die Rechte des Volkes eintritt, in geradezu pädagogischer Detailtreue gezeigt werden.²⁵ Der originalgetreue Nachbau des Senats setzt dabei idealtypisch die drei politischen Körper des amerikanischen Staates in Szene: das Volk selbst, das sich auf den Zuschauerrängen einfindet, die Repräsentation der Einheit des Volkes durch das Halbrund des Senats sowie den vorübergehenden individuellen Repräsentanten – ein weißer Mann, der sich als Sprecher an die Senatoren wendet. Der Titelheld, der neu zum Senator eines ungenannt bleibenden, aber offenkundig agrarisch geprägten Bundesstaates gewählte Pfadfinderführer Jefferson Smith (James Stewart), stellt sein Engagement in den Dienst amerikanischer Werte, wobei ihm insbesondere die Freiheit wichtig ist:

-
- 24 MR. SMITH GOES TO WASHINGTON steht daher am Anfang einer ganzen Reihe von Hollywood-Filmen, die – über Otto Premingers ADVISE AND CONSENT (USA 1962) bis hin zu George Clooneys THE IDES OF MARCH (USA 2011) – die Bühnenlogiken institutionalisierter Politik in den Blick nehmen und an amerikanischen Idealen messen. Vgl. Pause, Johannes: »Capturing Backstage. Representations of Democracy in Hollywood Cinema.« In: Frames Cinema Journal 15 (2019).
- 25 Siomopoulos, Anna: »Embodying the State. Federal Architecture and Masculine Transformation in Hollywood Films of the New Deal Era.« In: Morgan, Iwan (Hg.): Hollywood and the Great Depression. American Film, Politics and Society in the 1930s. Edinburgh 2016, Art. 10.

Boys forget what their country means by just reading *The Land of the Free* in history books. [...] Liberty's too precious a thing to be buried in books. [...] Men should hold it up in front of them every single day of their lives and say: »I'm free to think and to speak. My ancestors couldn't. I can. And my children will.«

Das Problem der Institutionalisierung von Freiheit, das im gleichen Jahr auch von *MAN OF CONQUEST* behandelt wird, ist somit in paradigmatischer Form aufgeworfen. Smith wird es in Washington freilich nicht leicht gemacht: So wird er zunächst ob seiner Naivität verlacht, als er mit zitternder Stimme seinen Plan zu Gehör bringt, ein nationales Jugendcamp errichten zu wollen. Dieses soll zufällig auf eben jenem Gelände entstehen, auf dem der Großkapitalist Taylor (Edward Arnold), Inbegriff der politisch-ökonomischen Elite und damit auch der »Maschinerie« Washingtons,²⁶ einen Staudamm erbauen will – ein korruptes Projekt, für das allerdings längst eine überwältigende Mehrheit im Senat besteht. Das Jugendcamp wird zu einem hoffnungslosen Unterfangen, doch Smith ist keiner, der allzu leicht aufgibt: »Lost causes are the only ones worth fighting for«, lautet eines der bekanntesten Zitate aus dem Film, das auf bis heute populäre Südstaaten-Mythen referiert.²⁷

Smith muss jedoch schmerzhaft lernen, dass der wichtigste politische Handlungsort Washingtons nicht die Vorderbühne des Senatsaals, sondern die Hinterbühne der Macht ist, die paradigmatisch in der Form des Hinterzimmers eingeführt wird, in dem Wirtschaft und Politik »postfaktische« Begründungen des Bauprojektes ersinnen. Die Rechtschaffenheit eines Politikers misst sich bei Capra dabei daran, wie sehr Hinterbühnen- und Vorderbühnen-Verhalten übereinstimmen: Der naive Smith findet sich in Momenten der Krise etwa vor dem Lincoln Memorial ein, wo er sich seines Glaubens an die amerikanische Demokratie versichert und dabei in etwa die gleichen patriotischen Reden schwingt wie auf der Vorderbühne des Senatsaals. Wie Robin

26 Vgl. Richards 1984, a.a.O., S. 71f.

27 Vgl. Anderson, David J.: *The Lost Cause of the Confederacy and American Civil War Memory*. London 2018.

Celikates und Simon Rothöhler in einer genauen Analyse des Films gezeigt haben, steht Smith für einen Idealtyp unmittelbarer, gleichsam mimetischer Repräsentation, in der Inszenierung und Kalkül sich ebenso entsprechen wie Volk und Repräsentant.²⁸ Auch bei Capra ist diese Identifikation aber nur über einen Umweg herzustellen: Lincoln fungiert hier erneut als Medium, das die Verbindung zu der Sphäre der Idealität herstellt, ist doch das Memorial jener Ort, an dem Smith seine naturrechtlichen Instinkte und seinen fast kindlichen Idealismus nach jeder politischen Niederlage wieder zu erneuern versteht.

Um seine »lost cause« durchzusetzen, greift Smith zu einem radikalen Mittel der amerikanischen Demokratie, dem sogenannten Filibuster – einer Dauerrede, die nicht unterbrochen werden darf, solange sich der Redner nicht setzt oder das Wort abgibt. In den 1930er Jahren wurde der Filibuster von berühmten Populisten wie etwa Huey Long wiederholt zum Einsatz gebracht, um die Arbeit der Regierung lahmzulegen. Capras Filibuster-Szene entwickelte jedoch eine derart ikonische Wucht, dass der heutige Glossar-Eintrag des US-Senats zum Filibuster noch auf sie verweist.²⁹ Durch seinen Auftritt bewegt Smith Senator Paine (Claude Rains) dazu, die korrupten Absprachen öffentlich zuzugeben, indem er ihn an den verstorbenen Vater Smiths erinnert, einen alten Freund Paines und aufrechten, allseits anerkannten und bewunderten Politiker. Einmal mehr also wird die Demokratie im Namen eines abwesenden Vaters neu gegründet, der hier nicht nur der ideale Vater Lincoln, sondern auch der »biologische« Vater Smiths ist, und einmal mehr geschieht dieser Wandel durch die Konversion, die innere Läuterung eines Zuhörers der populistischen Rede.

Zuvor sieht es allerdings für lange Zeit kaum danach aus, dass Smith Erfolg haben könnte: Die anderen Senatoren wenden dem über Stun-

28 Celikates, Robin/Rothöhler, Simon: »Die Körper der Stellvertreter. Politische Repräsentation zwischen Identität, Simulation und Institution: MR. SMITH GOES TO WASHINGTON, THE PARALLAX VIEW, THE WEST WING.« In: Diehl, Paula/Koch, Gertrud (Hg.): *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*. München 2007, S. 57–76.

29 Vgl. O. Verf.: *About Filibusters and Cloture*. In: *US Senate* (senate.gov).

den hinweg auf sie einredenden jungen Mann den Rücken zu und lesen demonstrativ Zeitung, um ihn zu entmutigen. Als er beginnt, die Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika vorzulesen, ist empörtes Murren zu vernehmen – der Verweis auf die verbindlichen Urtexte der Demokratie reicht nicht mehr aus, wo realpolitische Machtkalküle die Institution Politik beherrschen. Nur ein Akt totaler körperlicher Verausgabung, eine Rede bis zur Ohnmacht, welche die authentische Einheit zwischen dem Menschen und dem Politiker Smith unter Beweis stellt, kann letztlich die Anwesenden davon überzeugen, den Intrigen der Hinterbühne abzuschwören. Erschöpft von seiner Rede und den Machenschaften Taylors, dem es immer wieder gelingt, ihn vor der Öffentlichkeit und den anderen Senatoren ins Unrecht zu setzen, bricht Smith schließlich im Senatsaal zusammen. Bei Capra muss somit die konstitutive Nicht-Identität zwischen Vorder- und Hinterbühne der Politik, der Graben zwischen Repräsentant und Repräsentierten, durch eine Art körperlicher Entsublimierung repräsentativer Macht überwunden werden, um das Volk und ihren Sprecher wieder zusammenzuführen. Das zumindest symbolische Selbstopfer wird zum – erneut religiös konnotierten – Pfand des populistischen Repräsentanten, der auf der institutionellen Bühne der Macht kein anderes Mittel findet, die Authentizität seiner Botschaft unter Beweis zu stellen.³⁰

Diese ›Inszenierung der Echtheit‹ bleibt jedoch erneut nur von vorübergehender Wirkung: Die »Taylor machine«, in der sich ein verhängnisvoller medial-politisch-industrieller Machtkomplex offenbart, ist nur für diesen Moment besiegt, nicht aber generell.³¹ In dieser Flüchtigkeit der ›wahren‹ Demokratie besteht jedoch auch bei Capra kein Defizit, sie bildet vielmehr ihren eigentlichen mythologischen

30 Raymond Carney liest Capras Filme aufgrund solcher Szenen als romantische Erkundungen des Individuums und seiner Innenwelten, für die das Politische nur als Metapher fungiere. Vgl. Carney, Raymond: *American Vision. The Films of Frank Capra*. Cambridge 1986. Diese Sicht ist allerdings mit guten Gründen kritisiert worden. So hat etwa Brian Neve den Individualismus Capras gerade als politisches Konzept beschrieben. Vgl. Neve 1992, a.a.O., S. 43.

31 Scott, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh 2011, S. 65.

Kern: Wahre Demokratie und gelungene Repräsentation sind auch in Washington nur als aktuell vollzogene, im Augenblick gelebte und verteidigte zu haben. Die zentrale Szene des Filibusters führt dabei vor Augen, dass das Idealmodell einer unmittelbaren Verbindung von Volk und Repräsentant im Reich institutionalisierter Politik immer nur momentan herzustellen ist – und gleichwohl immer wieder hergestellt werden muss, um die Demokratie am Leben zu erhalten. Darin, dass der Film die generelle Möglichkeit dieser performativen Re-Authentifizierung der Politik nicht nur gegenwärtig hält, sondern sie im Modus des Einspruchs, des Widerstands gegen einen falschen Konsens, eine falsche Hegemonie vollzieht, liegt auch nach Richard Rushton – der hier explizit an Laclau anschließt – sein tatsächlich demokratischer Wert begründet: »If MR SMITH GOES TO WASHINGTON at the very least shows us how a world that is constructed in the way it currently is *does not have to be* constructed in such a way, that change or a ›transformation of the social‹ might still be possible, then it strikes me as a film that is still worthy of inspiring us.«³²

Dieses positive Bekenntnis zur Unabgeschlossenheit demokratischen Streits unterscheidet MR. SMITH GOES TO WASHINGTON von vielen anderen populistischen Werken und insbesondere von seinen ›Pre-Code‹-Vorbildern. Aus dem Jahr 1932 stammt etwa die ebenfalls von Columbia produzierte Polit-Komödie WASHINGTON MERRY-GO-ROUND (James Cruze), die wie eine zynische Version von Capras späterem Film wirkt. Auch hier kommt ein junger Abgeordneter nach Washington, um sich der korrupten Maschinerie aus Lobbyismus und Korruption entgegenzustellen. Anders als Smith rechnet er allerdings gar nicht damit, für seine Bemühungen Anerkennung zu erhalten oder gar wiedergewählt zu werden: Seine Enthüllungen und seine brutale Ehrlichkeit machen ihn selbst bei seinen Freund:innen unbeliebt, sodass er jeden politischen Rückhalt einbüßt. Lincoln-Reden werden bei Cruze

32 Rushton 2016, a.a.O., S. 156. Rushtons Argumentation richtet sich insgesamt gegen die Behauptung, das klassische Hollywood sei von einer Ideologie des Konsenses beherrscht. Vgl. hierzu Maltby, Richard: Harmless Entertainment. Hollywood and the Ideology of Consensus. Metuchen (NJ) 1983.

von den korrupten Politik-Darstellern in Washington nur papageiartig rezitiert, um die Menschen zu belügen. In jenen Szenen, in denen der zynische Idealist und Shyster Button Wynett Brown (Lee Tracy), selbst Nachfahre eines der Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung und damit erneut mit der Autorität toter Väter ausgestattet, sich auf Lincoln bezieht, macht er sich hingegen zum Gespött seiner Zuhörer:innen: Als er sich in seiner ersten Rede im Senat einmal als ahnungsloses *Greenhorn* bezeichnet, um sich von den Berufspolitikern Washingtons moralisch abzuheben, applaudieren diese in sarkastischer Akklamation. Den kriminellen Kopf der kapitalistischen Korruptions-Maschine kann er – anders als Smith – am Ende so auch nicht öffentlich entlarven, sondern nur mittels gewiefter Tricks zur Strecke bringen, die sich selbst auf der Hinterbühne der Macht abspielen und den Augen der Öffentlichkeit entzogen bleiben. Er bleibt so dem Typus des heimlichen Repräsentanten verwandt, der selbst von den im *Hooverville* lebenden Arbeitern, für die er sich einsetzen möchte, noch missverstanden und bekämpft wird. Capras Smith hingegen lässt am Ende der krisengeschüttelten 1930er Jahre eine populistische Eroberung und Verlebendigung der institutionellen Bühnen der Politik möglich erscheinen, auch ohne dass diese – wie bei GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE – durch eine autoritäre göttliche Intervention verändert werden müsste.

Der zweite Film, auf den Capra in MR. SMITH GOES TO WASHINGTON zurückgreift, ist Charles Brabins MGM-Produktion WASHINGTON MASQUERADE aus dem Jahr 1932. Der Held dieses Werks, der Provinz-Anwalt Jefferson Keene (Lionel Barrymore), trägt wie Smith den Nachnamen des Vorbildes aller Agrarpopulisten als Vornamen. Wenn er spricht, so in »plain words of a plain man« und ergo mit der rhetorischen Gewalt Lincolns. Auch er folgt dem klassischen populistischen »Log Cabin to White House«-Topos,³³ schafft er es doch als Junior Senator aus dem Agrarstaat Kansas nach Washington, wo die räumliche Anordnung des

33 Richards 1976, a.a.O., S. 68. Dieser Topos ist nicht allein mit Abraham Lincoln verbunden. Vgl. u.a. bereits Thayer, William M.: From Log-cabin to the White House. Life of James A. Garfield: Boyhood, Youth, Manhood, Assassination, Death, Funeral. Boston 1881.

Senats ähnlich wie bei Capra als demokratisches Modell vorgestellt wird. Auch er gerät in das Visier der Eliten, die hier wie der Hofstaat eines europäischen Königs des 19. Jahrhunderts inszeniert werden, und auch er blickt – wie Smith in mehreren ikonisch gewordenen Szenen (Abb. 6) – wiederholt durchs Fenster auf das Kapitol. Wie bei Capra geht es auch bei Brabin in den politischen Konflikten, in die Keene sich einmischt, zudem um das Land und wem es gehört: den großen Konzernen oder dem amerikanischen Volk. In der Idee der ›Commons‹ sieht Keene, so sagt er in seiner eindrucksvollen ersten öffentlichen Rede, »the very essence and foundation of ›plain American‹: This land belongs to its millions of people.« Als Beleg dafür, dass die Privatisierung des Landes abzulehnen ist, führt er in drastischen Bildern das Leid der *Great Depression* ins Feld – und erntet begeisterten Applaus von den Zuhörer:innen auf den Rängen, nicht aber freilich von den anderen Senatoren.

Wie Smith erhält Keene in Washington zudem Hilfe von einer einflussreichen Frau (Karen Morley) – doch diese spielt ein falsches Spiel und verführt ihn als moderne Eva zum Verrat: Keene nimmt aus blinder Liebe eine große Geldsumme an, um seinen Posten als Senator zu verlassen. Der Senat leitet ein Untersuchungsverfahren gegen ihn ein, auf dem die korrupten Partner:innen Keenes ein perfektes Alibi zusammenspinnen, doch der moralisch geläuterte Ex-Senator überrascht sie mit dem Geständnis, er habe Geld dafür angenommen, sein Mandat und seine politischen Pläne aufzugeben. Durch diese Enthüllung werden auch seine Partner:innen entlarvt – jene Eliten, die in Washington die Strippen ziehen. Er selbst, innerlich zerrüttet, stirbt kurz nach der Anhörung, doch wird er aufgrund seiner Ehrlichkeit durch seine Parteifreunde politisch rehabilitiert. Auch hier ist es also ein äußerster körperlicher Akt, der benötigt wird, um die ›Maskerade‹ der korrupten Polit-Institutionen zu durchbrechen. Der Film wirkt jedoch insgesamt deutlich pessimistischer als Capras Beinahe-Remake, zeigt er doch, dass selbst der Idealtypus des populistischen ›neuen Lincolns‹ nicht nur den Kampf gegen die Eliten, sondern auch seine naturrechtliche Intuition in der Washingtoner Bühnenrepublik verlieren kann.

Abb. 6: Das populistische Kino des Classical Hollywood zeigt immer wieder die Regierungsgebäude Washingtons, die metonymisch für Geist und Ideale der Gründerväter stehen. In MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939) ist das Kapitol zudem die Arena, in der die Demokratie durch einen authentischen Repräsentanten des Volkes erneuert werden muss.



Quelle: Screenshots von DVD (Sony Pictures Home Entertainment, 2008)

Im Vergleich mit diesen beiden offensichtlichen Vorbildern wird deutlich, dass das offene Ende, das Capra *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* verleiht – es bleibt trotz Smiths Einsatz unklar, ob sein politisches Projekt Erfolg haben wird –, von einer tatsächlichen Unsicherheit zeugt: Der Kampf des populistischen Repräsentanten gegen das Establishment kann auch zugunsten des letzteren ausgehen. Diese Unsicherheit lässt sich auch an der Rolle beobachten, die dem öffentlichen Sprechen in den populistischen Filmen zukommt. Die meisten populistischen Repräsentanten nämlich – und das gilt selbst für Lincoln – sind von sich aus keine großen Redner: Sie suchen nicht die Bühne, bleiben vielmehr lange schweigsam, denn ein Sich-Einlassen auf die Sprache bedeutet eine ›symbolische Kastration‹, einen Macht- und Souveränitätsverlust, ein Sich-Unterordnen unter die Gewalt des Staates.³⁴ Nur die Erkenntnis, dass die ganze symbolische Ordnung der Politik falsch ist, dass sie falsche Aussagen und eine grundfalsche Wirklichkeit hervorbringt, zwingt den Populisten in die Arena. Hier geht es letztlich darum, welchem ›Herrensignifikanten‹³⁵ diese Ordnung unterliegt, in anderen Worten: Welche unhinterfragbare Wahrheit es ist, um die herum sich alle anderen Aussagen organisieren. In der ›paranoiden‹ Lesart ist dieser Herrensignifikant die Hinterzimmer-Verschwörung der Mächtigen; aus idealistischem Blick besteht er jedoch im Idealbild des naturrechtlich selbstgewissen Gründervaters, in dessen Urtexten unzweifelhaft ›richtige‹ Prämissen der politischen Ordnung festgehalten sind.

Der Herrensignifikant ist mithin jener Signifikant, in dem Zeichen und Bezeichnetes zwar nicht gänzlich zur Deckung gelangen, doch derart miteinander vernäht werden, dass ihr Zusammenhang unfraglich erscheint. Er ermöglicht auf diese Weise eine provisorische Letztbegründung bestehender Ordnung: Am Herrensignifikanten endet die Infragestellung. Indem sie einen ›idealen‹ Herrensignifikanten entwirft, bemüht sich auch die populistische Szenographie beständig darum, sym-

34 Neale, Steve: »Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema.« In: *Screen* 24, 6 (1983), S. 2–16, hier S. 12.

35 Vgl. u.a. Lacan, Jacques: *Das Seminar III. Die Psychosen*. Wien 2016, S. 316f.

bolische Gegensätze zur Einheit zu bringen: Der populistische Repräsentant ist mit sich selbst identisch, wie er zugleich mit Lincoln, dem amerikanischen Volk und den Gesetzen Gottes und der Natur im Einklang ist. Der Modus Washingtons ist hingegen jener der Spaltung, der alle Individuen dazu zwingt, sich von ihrer Bühnen-Persona zu entzweien, soziale Rollen anzunehmen und jede »ursprüngliche« Authentizität oder »Naivität« abzulegen. Die Frage der Macht im populistischen Kino ist die Frage danach, welcher dieser beiden Herrensfiganten tatsächlich regiert: Jener, der Differenzen will, oder jener, der Übereinstimmung etabliert. Als einzige Möglichkeit, die Authentizitätsbehauptung auf der falschen Bühne der Politik glaubhaft zu vertreten, erscheint dabei das Selbstopfer, das den populistischen Repräsentanten als jemanden erscheinen lässt, der zu keiner Heimlichtuerei oder Heimtücke fähig ist.³⁶

Die ikonische Schlusssequenz des Films (Abb. 6) zeigt Smith am Ende seines Filibusters, der inzwischen landesweit zum Medienereignis geworden ist. Die Massenmedien werden jedoch von dem Großkapitalisten Taylor kontrolliert, der überall in den USA gegen Smith Stimmung macht. Die Briefe der empörten Menschen, die sich gegen den einstigen Pfadfinder aussprechen, lässt Taylor körbweise in den Senatssaal tragen, wo Smith sie als Zeichen seiner Niederlage in Empfang nimmt. Gleichwohl ist er entschlossen, weiter für seine gerechte Sache einzustehen, und so kann nur seine Ohnmacht seine politische Dauerrede unterbrechen, der nun endlich auch die Senatoren gebannt und bestürzt

36 Nach Paul Kahn ist der Topos des Opfers fester Bestandteil auch der politischen Theologie Amerikas: »The fundamental character of the relationship of citizen to sovereign is not contract—as in the social contract—but sacrifice.« Kahn 2013, a.a.O., S. 121. Im Kino der 1930er Jahre ist das Motiv des Selbstopfers vor allem mit dem Militär verbunden, so etwa in *THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE* (USA 1936, Michael Curtiz), in dem die berühmte selbstmörderische Attacke britischer Kavalleristen während des Krimkrieges als Kompensation für politische Fehler erscheint, die zuvor in *British Raj* begangen wurden. Auch hier stellt das Selbstopfer somit eine fehlgeschlagene politische Repräsentation wieder her.

zuhören. Wie die Briefe demonstrieren, kann in der medialisierten Gesellschaft die Akklamation durch das Volk als authentische Bestätigung des Repräsentanten in die falsche Richtung gelenkt werden: Sie setzen sich für die Anliegen des Demagogen ein und erkennen denjenigen, der mit ihrer Stimme spricht, nicht mehr. Capra lässt auf diese Weise zwei unterschiedliche Populismen miteinander kollidieren: Den Distanz- und Massenmedien des negativen Populisten, der aus der Opazität des Hinterzimmers heraus Propaganda betreibt und Feedback nur in Form schriftlicher Botschaften empfängt, steht anders als in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* die Präsenz des Auftritts eines maskenlosen, durch die Unmittelbarkeit der Mündlichkeit als ehrlich markierten Vertreters des Volkes gegenüber. Das wahre Amerika, in dem die Gemeinschaft der Siedler:innen in direktem Austausch Politik betreibt, wird bei Capra so zugleich als politisches Ideal und als hoffnungslos veraltet vorgeführt. Die Moderne hat die Regeln des politischen Spiels nachhaltig verändert, und damit gerät auch die Zuversicht in die endlose Erneuerungsfähigkeit der Demokratie ins Wanken, die das populistische Kino bis dahin ausgezeichnet hatte.

3.4 Allegorische Unbestimmtheit: Zweites Zwischenfazit mit *THE WIZARD OF OZ* (1939)

Anders als die idealen Repräsentanten, die in Kapitel 2 vorgestellt wurden, erleben die heimlichen, scheiternden und unfreiwilligen Helden des populistischen Kinos, um die es in diesem Kapitel ging, in der Regel keine Inauguration. Ihr repräsentativer Status wird nicht von einer innerdiegetischen Versammlung von Menschen, sondern nur durch den Film selbst reklamiert. Der ›representative claim‹ wird von der auktorialen Erzählinstanz der Filme übernommen: Indem diese Narrative und Bilder entwerfen, die von der Genese jener Narrative und Bilder handeln, an welche die Menschen glauben, indem die Filme also Vorder- und Hinterbühnen der modernen Welt gleichermaßen sichtbar machen, können sie zeigen, welche Personen sich als politische Repräsentanten tatsächlich eignen. Gleichzeitig aber machen sie

auch deutlich, dass und weshalb dieser Repräsentationsanspruch keine Umsetzung erfährt. Durch diesen diagnostischen wie idealistischen Wirklichkeitsbezug erscheinen die Figuren der Filme tendenziell eher als ambivalente denn als idealistische Repräsentationen der USA: Der zur Plakette erstarrte Tom Holmes und der ins Geisterhafte entrückte Tom Joad, der auf dem Theater des Senats zusammenbrechende Jefferson Smith und der tot im Stuhl sitzende Jefferson Keene sind keine Apotheosen eines wahren, einheitlichen Amerikas, sondern in sich spannungsreiche Sinnfiguren, die ebenso als Metonymien des realen wie als Platzhalter eines idealen Amerikas gelesen werden können.³⁷ Als solche bedürfen sie einer weiteren Ausdeutung: Weshalb ist das prophezeite Amerika keine Realität geworden? Was wäre zu tun, um die realen Zustände den idealen Forderungen anzupassen?

An diese Beobachtung schließt sich unweigerlich die Frage an, wie es generell um das Verhältnis der Filme zur gesellschaftlichen Wirklichkeit bestellt ist. Wie verhalten sich politische und ästhetische Repräsentation mit Blick auf die Bilder und Narrative, die dieses Kino entwirft, zueinander? Die Frage nach dem Repräsentationscharakter des filmischen Bildes hat in der Medienwissenschaft eine lange Geschichte. So ist einerseits die Repräsentationspolitik des Kinos mit Blick auf Zuschreibungen vor allem von ›Gender‹ und ›Race‹ in den vergangenen Jahren stark diskutiert worden. Im Anschluss an Jacques Rancières Theorie zur Politik des Ästhetischen hat sich andererseits ein – auch im politikwissenschaftlichen Kontext aufzufindender³⁸ – generell repräsentationskritischer Impetus verbreitet, der sich – etwas polemisch zusammengefasst

37 Wie Irina Gradinari am Beispiel des Kriegsfilms gezeigt hat, organisiert die »Logik der metonymischen Vertretung« insbesondere Fragen der Zugehörigkeit zum ›Volk‹. Die scheinbar aus der Ordnung gefallenen Wanderarbeiter etwa werden bei Ford in diesem Sinne visuell ins Zentrum des amerikanischen Volkes zurückgeführt. Vgl. Gradinari, Irina: »Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmen nach 1945.« In: AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 61: Kino und Erinnerung (2015), S. 8–37, hier S. 19.

38 Vgl. etwa Barber, Benjamin: Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age. Berkeley 1984.

– durch das »Etikettierungsmuster Politik-Ästhetik-Gut versus Polizei-Repräsentation-Schlecht«³⁹ kennzeichnen lässt. Demzufolge stehen politische wie ästhetische Repräsentation auf der Seite einer »polizeilichen« Ordnung, die Wirklichkeit in einer bestimmten Weise zu sehen gibt: Indem den Individuen in der Gesellschaft bestimmte Plätze und Eigenschaften zugeordnet werden, indem Welt also auf bestimmte Weise dargestellt wird, werden auch geltende politische Ordnungen nach Rancière bestätigt und naturalisiert.⁴⁰ Ästhetische ebenso wie politische Ereignisse hingegen brechen diese Ordnungen auf, indem sie dasjenige, das zuvor keinen Anteil an der »Aufteilung des Sinnlichen«⁴¹ hatte, als Gleichberechtigtes sicht- und hörbar machen. Wie die Filme des klassischen Hollywoods bedient sich Rancière dabei der Metapher des Theaters, die keineswegs (nur) mit dem Modus der Repräsentation verbunden ist, sondern als »Raum öffentlicher Teilhabe« auch als Ort ästhetisch-politischer Interventionen erscheint.⁴²

Aufgrund seiner Fähigkeit, Ungleiches in neue Relationen zu stellen und auch scheinbar Unwichtiges in den Mittelpunkt zu rücken, gilt der Film Rancière gar als Medium des Ästhetischen schlechthin: Er dynamisiert und überschreitet fest gefügte Formen der Wahrnehmung.⁴³ Rancière erkennt jedoch durchaus, dass die Ästhetik des Kinos auf Repräsentationsordnungen aufbaut, die etwa in seinem Genresystem, in dem Hang seiner Narrationen zur Linearität und seiner Bilder zu einem

39 Robnik, Drehli: »Politisches Film-Denken durchkreuzt Ästhetisierungsneigung. Anknüpfungen an Oliver Marcharts Vergleich der (Geschichts-)Politiken von Lacclau und Rancière.« In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 27, 1 (2016), S. 76–87, hier S. 78.

40 Vgl. grundlegend Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt a.M. 2002.

41 Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2002.

42 Wihstutz, Benjamin: »Der Streit um die Bühne. Theatralität im politischen Denken Jacques Rancières.« In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): Die imaginäre Dimension der Politik. Texte zur politischen Ästhetik 1. München 2014, S. 229–256, hier S. 231.

43 Rancière, Jacques: La fable cinématographique. Paris 2001.

konventionellen Realismus zum Ausdruck kommen. Es wäre daher verkürzt, den Film als per se anti-repräsentational zu beschreiben, kann der ästhetisch-politische Impuls sich doch nur im Kontrast zu einer bestimmten Repräsentationsordnung überhaupt entfalten. Repräsentation muss daher zunächst aufgebaut werden, bevor sie unterlaufen werden kann. Beide »Regime«, das ästhetische und das repräsentationale, bilden in Werken vor allem des Hollywood-Kinos dabei ein Spannungsgefüge, und politische Kunst »ereignet« sich eben »dort, wo geordneter Sinn mit chaotischer Sinnlichkeit in Kontakt tritt.«⁴⁴ Das macht Rancière zum Beispiel anhand einer Analyse von John Fords *YOUNG MR. LINCOLN* deutlich: Die visuelle Apotheose des Protagonisten, auf die der Film zuläuft und die augenfällig dem Regime der Repräsentation zuzurechnen ist, werde zuvor beständig durch die schlaksige Körperlichkeit des Protagonisten konterkariert, durch die lümmelhafte Haltung, die Henry Fonda etwa in den Szenen einnehme, die vor Gericht spielen und die das »Fähig-Werden des einfachen Menschen« zeigten, »das einen für die Einsamkeit der Landarbeit geschaffenen Körper in einen der kollektiven Gerechtigkeit verpflichteten Körper verwandelt, ohne ihn zu verändern.« Die abschließende Transformation Lincolns in ein Symbol Amerikas stehe daher in einem Widerspruch zum eigentlichen »Programm des Films, das eben darin besteht, der Statue ihre Beweglichkeit zurückzugeben.«⁴⁵ Nur weil Lincoln aber als starre Repräsentation im kollektiven Imaginären vorherrscht und vom Film erneut in dieser Weise aufgerufen wird, kann er überhaupt ästhetisch derart »in Bewegung versetzt« werden.

Diese Revitalisierung einer festen Ikonographie entspricht wiederum augenscheinlich dem populistischen Programm, das im Kino der

44 Sonderegger, Ruth: »Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt.« In: Robnik, Drehli/Hübel, Thomas/Mattl, Siegfried (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien 2010, S. 29–59, hier S. 32.

45 Rancière, Jacques: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*. Berlin 2012, S. 164.

1930er Jahre stets gegen Erstarrung gerichtet ist. Rancières Ausführungen zu Ford ließen sich so auf die Mehrheit der hier analysierten Werke übertragen: Auch Ruggles, Tom Holmes oder Mr. Smith sind durch eine Reihe von Eigenschaften gekennzeichnet, die der Überhöhung widerstreben, und gehen daher in ihren heroisierenden Schlussbildern nicht gänzlich auf. Ruggles etwa ist in vielen Szenen des Films betrunken, wobei die steife Haltung, die er als Butler an den Tag legt, infolge kurzer Exzesse gebrochen und letztlich ins Lächerliche gezogen wird. Freilich stellen die Filme nicht nur existierende Wirklichkeit infrage, sondern kündigen auch von der Hoffnung auf eine neue Ordnung, so wie auch »große Kunst« nach Rancière niemals einfach »die der gebrochenen Linie« ist, sondern »die, welche die gerade Linie in eine andere gerade Linie verwandelt.«⁴⁶ MR. SMITH GOES TO WASHINGTON inszeniert dementsprechend populistische Politik zunächst als Intervention und Revitalisierung, die das erstarrte Schauspiel der institutionalisierten Politik durch authentische Persönlichkeit ins Wanken bringt. Gleichzeitig wird Smiths Auftritt – ebenso wie diejenigen von Ruggles oder dem jungen Lincoln – jedoch zu einem neuen Schauspiel, einem neuen Repräsentationsakt, der bei den Zuschauenden auf den Rängen zu einer Läuterung führt und die Hoffnung auf ein »anderes«, besseres Washington und eine neue Ordnung der Repräsentation begründet. Die im populistischen Kino durchgehend präsente Theater-Metaphorik ist stets darauf angelegt, den Scheincharakter politischer Repräsentation einerseits entlarvend auszustellen und zu durchbrechen, sich jedoch andererseits selbst der illusorischen Effekte theatraler Inszenierungen zu bedienen, ja im Zuge der Entlarvungsgeste gar ein noch wirkungsvolleres Schauspiel einzurichten.⁴⁷ Populismus erweist sich als konservativ, insofern er auf die Repräsentation des Volkes als ganzheitlicher Einheit

46 Ebd. 167.

47 Mit Jürgen Link könnte in diesem Akt der Desillusionierung der gekonnte Realitätseffekt des Populismus vermutet werden. Realismus beruht nach Link auf der gezielten Störung und Zurschaustellung eines zuvor eingeführten Realitätssystems als illusionär. Vgl. Link, Jürgen: »Wiederkehr des Realismus – aber welches?« In: kultuRRevolution 54 (2008), S. 6–21.

zielt, entfaltet aber dort ein kritisches Potenzial, wo er existierende politische Imaginationen als unvollständig entlarvt und darauf hinweist, dass sie große Teile der Menschen eben nicht umfassen.⁴⁸ Er resultiert aus einem demokratischen Impuls, kann jedoch auch im Feld des Ästhetischen unmittelbar in die autoritäre Gründung einer neuen Ordnung umschlagen.

Die Zwischenstellung, die den Repräsentationsmodus des populistischen Kinos auszeichnet, wird auch in dessen Tendenz zur Allegorese fassbar, lässt sich die Allegorie doch als Gegenmodell zur Repräsentation begreifen. So hat Fredric Jameson in der Allegorie den Modus der Spätmoderne erkannt, in der Produktions- und Herrschaftsverhältnisse ungreifbar und daher unrepräsentierbar geworden sind. Als visuelle Repräsentation abstrakter Begriffe, die zur Wirklichkeit in einem gebrochenen, indirekten Verhältnis steht, fungiert die Allegorie im Kino im Sinne einer den gesellschaftlichen Verhältnissen adäquaten Herstellung brüchiger Repräsentierbarkeit.⁴⁹ Die tatsächliche Bedeutung, die die starken Schlussbilder der Filme vermitteln, bleibt für die Rezipienten im Film – den Sohn etwa, der in *HEROES FOR SALE* so werden möchte wie sein Vater – dementsprechend Gegenstand eines Interpretationsaktes, dessen Ergebnis keinesfalls immer auf der Hand liegt. Im Falle von *WASHINGTON MASQUERADE* erscheint die finale Deutung des Gesändnisses Keenes als Sieg gegen die Korruption derart überraschend, dass auch Keene selbst dadurch nicht mehr zu retten ist. Wieder ist der Verweis auf eine Sphäre der Idealität, deren Existenz von einem Glaubensakt abhängt, entscheidend: Letztlich handelt es sich in den Filmen, die von geglückten oder verkannten populistischen Interventionen han-

48 Vgl. Rebutisch 2012, a.a.O., S. 330.

49 Jameson, Fredric: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington 1992.

deln, um Allegoresen, deren Sinn sich nur jenen erschließt, die im Herzen längst wissen, wovon die Rede ist.⁵⁰

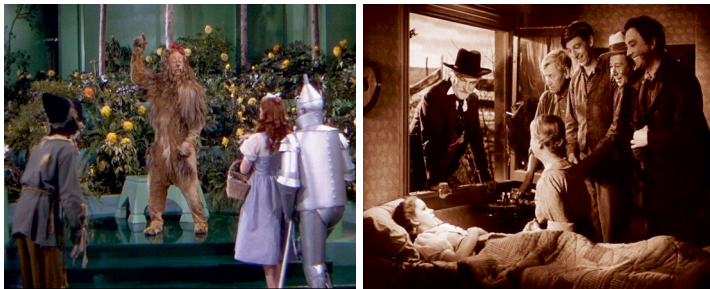
Kaum ein Werk der Zeit mach dies deutlicher als Victor Flemings berühmter, für das Glamour-Studio MGM gedrehter Klassiker *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939), der sich ästhetisch zwar stark von den anderen hier analysierten Filmen unterscheidet, der sich aber gleichwohl als populistische Meta-Allegorie lesen lässt. Wurde die literarische Vorlage bereits als kritische Reflexion des Agrarpopulismus der 1890er Jahre interpretiert,⁵¹ ist Flemings Filmversion sichtbar der populistischen Vision der *New Deal*-Ära verpflichtet: Der Zauberer von Oz (Frank Morgan) mit seiner dampfenden und donnernden Theatermaschine erscheint hier als ultimative Verbildlichung des falschen Schauspiels inszenierter Politik, während Dorothy (Judy Garland) und ihre Gefährten ihre Legitimation als unschuldige Volksvertreter:innen wiederentdecken müssen, um das Repräsentationsgebäude des falschen Souveräns zum Einsturz zu bringen. Erneut geht es also um eine Transformation des Volkes durch ein unerwartetes Repräsentationsereignis – Dorothys überraschende Ankunft in Oz, durch die ein Teil des Volkes aus der Unterdrückung befreit wird und zu sich findet. Gemeinsam sind Dorothy und ihre Begleiter der Inbegriff eines zunächst verstreuten, durch eine Folge unwahrscheinlicher Repräsentationsakte aber zu sich selbst findenden Volkes, das sich in der Schlusszene ganz sichtbar zu einer Äquivalenzkette vereinigt. Vor allem der feige Löwe (Bert Lahr), der – im Gegensatz zu seinen Mitstreiter:innen – sogar das Privileg einer symbolischen Krönung erfährt (Abb. 7), steht allegorisch für das Motiv der Konversion, das ihn sich selbst als ›natürlichen‹ Repräsentanten erkennen lässt.

50 Auf die Abhängigkeit der Allegorie von den Rezipient:innen bekannten Prätexten hat etwa Anke-Marie Lohmeier hingewiesen, die den Begriff zugleich für die Filmanalyse zugeschnitten hat. Vgl. Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen 1996, S. 342.

51 Vgl. Littlefield, Henry M.: »The Wizard of Oz. Parable on Populism.« In: *American Quarterly* 16, 1 (Spring 1964), S. 47–58.

Gleichzeitig ist die ganze Binnengeschichte jedoch als politische Fabel ausgestellt, deren deutliche Parallelen zu Dorothys Lebenswirklichkeit im *Dust Bowl* von Kansas nach ihrem Erwachen von ihr selbst richtig interpretiert werden müssen. Mit der Frage, welche Folgen Dorothy denn nun genau aus ihrem Traum ziehen wird, lässt der Film die Zuschauenden jedoch allein: Oz ist eine vieldeutige Allegorie, keine eindeutige Repräsentation der USA der *Great Depression*. Die Vieldeutigkeit der Bilder – der Zauberer von Oz etwa kann sowohl als Repräsentation der Washingtoner Elite wie selbst als Populist gelesen werden – ist dabei gerade Kennzeichen der Allegorie, die stets auf das gebrochene Verhältnis ihrer Bilder zu den ›wahren‹ Bedeutungen, auf die diese referieren, aufmerksam macht.

Abb. 7: Wie viele Hollywood-Filme der 1930er Jahre handelt auch *THE WIZARD OF OZ* (1939) von den unerfüllten Hoffnungen und Idealen Amerikas. Der populistische Repräsentationsakt erscheint hier nun als Allegorie, die in einem interpretationsbedürftigen Verhältnis zu Dorothys eigentlicher Lebenswirklichkeit in Kansas steht.



Quelle: Screenshots von DVD (Warner, 2014)

Allegorische Rede, im Kino zumal, gibt kund, dass die Ordnung der Welt nicht in ihren Erscheinungen zu haben ist, dass die Erscheinungen diese Ordnung nicht ent-, sondern vielmehr gerade verhüllen,

dass folglich die sie bezeichnenden Wörter oder Bilder, eben weil sie nur die Erscheinungen erfassen, Welt ›falsch‹ abbilden, weshalb sie auch nur noch als ›alieniloquium‹ taugen, als Andersrede, die die ›wahren‹ Referenten notwendig ›falsch‹ bezeichnet.⁵²

Das populistische Kino des klassischen Hollywoods, so wie es hier vorgestellt wurde, nimmt auf diese Weise eine überraschende Zwischenstellung ein. Einerseits setzt es sich – auf ästhetischer wie politischer Ebene – für eine Erneuerung der Repräsentation ein, indem es – wie gezeigt – eine Sphäre der politischen Idealität entwirft, die ganz nach Ankersmit als *tertium comparationis* der politischen Gegenwart und somit als Herrensingifikant des politischen Diskurses fungieren soll. In den politischen Welten, welche die Filme entwerfen, stehen dabei stets die richtigen Repräsentanten, die das wahre Amerika aufzurufen vermögen, den falschen, da bloß gewählten, offiziellen Amtsinhabern gegenüber, die ihre Verbindung zum Volkswillen bestenfalls geschickt simulieren und daher als nachgerade betrügerisch erscheinen. Der Topos der richtigen und falschen Repräsentationen lässt sich auf die Bilder der Filme selbst übertragen, die ebenfalls zutreffende und weniger zutreffende Bilder Amerikas aufeinanderprallen lassen.

Andererseits jedoch machen die Filme auch die gelungenen Repräsentationsakte stets als ästhetische Operationen kenntlich, als wirkungsvolle Aufführungen, Erzählungen und symbolische Handlungen, die allegorisch und mithin deutungs offen und in sich unabgeschlossen bleiben. So sind viele der in diesem Kapitel vorgestellten Protagonist:innen nicht zufällig selbst mehr oder weniger verkappte Bühnen- und Künstlerfiguren, die Inszenierungen, Bilder oder mythische Narrative entwickeln, welche das Volk begeistern und mobilisieren sollen. Diese Inszenierungen repräsentieren kein ideales Amerika, sie referieren auf dieses lediglich im gebrochenen Modus der Allegorie, in dem die Verwirklichung populistischer Volksherrschaft als unerreichter Fluchtpunkt erscheint – das utopische Schlussbild aus *OUR DAILY BREAD* mag hier erneut als Illustration dienen. Das populistische Kino, das

52 Lohmeier 1996, a.a.O., S. 357.

Hollywood während der *Great Depression* entwickelt, ist daher keineswegs einfach Propaganda für einen politischen Populismus. Es liefert vielmehr ein Framing – eben eine Szenographie⁵³ – für die krisengeschüttelte amerikanische Gesellschaft, das durch die Spannung von Ideal und Inszenierung ebenso gekennzeichnet ist wie durch jene zwischen christlicher Heilserwartung und realpolitischer Pragmatik. Je mehr das Kino sich dabei auf die gesellschaftlichen Realitäten einlässt, von denen es umgeben ist, desto stärker artikuliert sich die Sehnsucht nach einer neuen politischen Repräsentation im Modus der Allegorie – und damit als Frage.

53 Ecos Szenographie-Begriff geht auf Marvin Minskys Konzept des kognitiven Frames zurück. Vgl. Minsky, Marvin: A Framework for Representing Knowledge. In: Winston, Patrick Henry (Hg.): *The Psychology of Computer Vision*. New York 1975, S. 211–277.

