

1. Das Theater des Populismus

Ein amerikanischer Präsident, der angeblich von Gott auserwählt wurde, um als »paranoid spokesman«¹ der weißen Bevölkerung das dem Untergang geweihte amerikanische Projekt zu retten, der das Kriegsrecht auszurufen droht, um zu verhindern, dass demokratische Prozesse ihn auf seinem Weg ausbremsen, und der sich schließlich gar an den Kopf eines Marsches der Wütenden und Frustrierten auf Washington stellt, um, wenn nötig, einen Bürgerkrieg zu beginnen: All das mag der internationalen Öffentlichkeit Anfang des Jahres 2021 als Ungeheuerlichkeit erschienen sein. Und doch war es nur die Wiederholung, das Reenactment einer Phantasie, die das Kino Hollywoods längst geträumt hatte, als Donald Trump sie – nur fast erfolgreich – in die Tat umzusetzen versuchte. So weist der 1933 von dem legendären Medienmogul William Randolph Hearst produzierte und von Geoffrey La Cava realisierte Film *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* all die genannten Plot-Elemente auf. Auf dem Höhepunkt der *Great Depression* entstanden, schafft hier ein Präsident im Namen Gottes die Demokratie ab, um eben dieselbe Demokratie zu retten. Einer für Autokraten bis heute charakteristischen Strategie folgend,² versichert er sich zu diesem Zweck der Unterstützung eines gewaltigen Arbeitslosenheeres, das dem *swamp* Washingtons und seinen kapitalistischen Verbündeten den Kampf angesagt hat. Bei diesem Arbeitslosenheer handelt es sich um eine Art Krisenemanation

-
- 1 Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. New York 1965, S. 29.
 - 2 Vgl. Posner, Eric: »The Dictator's Handbook, US Edition«. In: Sunstein, Cass R.: *Can It Happen Here? Authoritarianism in America*. New York 2018, S. 5–7.

jenen in der politischen Geschichte Amerikas oft beschworenen ›wahren‹ Volkes, das sich durch die repräsentativen Organe des republikanischen Systems nicht länger abgebildet findet und das sich daher – ebenso wie das aufgewiegelte Gefolge Trumps – durch seinen Aufmarsch vor den Regierungsgebäuden als eigentlicher Souverän der USA in Erinnerung zu bringen versucht.

Historische Vorbilder für dieses Arbeitslosenheer gab es 1933 bereits mehrere. So hatten im Jahr 1894 etwa 6.000 Anhänger:innen des populistischen Politikers Jacob Coxey vor dem Kapitol für staatliche Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen demonstriert. ›Coxey's Army‹ folgte 1932 – ein Jahr vor der Veröffentlichung von *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* – ›Cox's Army‹, ein Protestzug von 20.000 Arbeitslosen, der sich unter der Leitung des katholischen Priesters James Cox gegen die (vermeintliche³) Laissez-faire-Politik Herbert Hoovers richtete, die für die anhaltende Wirtschaftskrise verantwortlich gemacht wurde. Diese Wirtschaftskrise gilt bis heute als schwerste in der Geschichte der Vereinigten Staaten: Ein Viertel der Bevölkerung war auf Arbeitssuche, Wanderarbeiter:innen zogen quer über den Kontinent, und überall entstanden sogenannte *Hoovervilles*, große Elendsviertel, die nach dem glücklosen Präsidenten der ersten Krisenjahre benannt worden waren – nicht zuletzt Luis Trenker setzte diese inoffiziellen Siedlungen in seinem patriotischen Auswanderer-Drama *DER VERLORENE SOHN* (D/USA 1934) eindrucksvoll in Szene. Cox's Army wurde noch im selben Jahr an Größe durch die ›Bonus Army‹ übertroffen, die aus 43.000 Menschen bestand und die zum direkten Vorbild des Aufmarsches der Unzufriedenen in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* wurde. Es handelte sich um arbeitslose Soldaten und ihre Familien, die besonders von der Krise betroffen waren und daher die Auszahlung versprochener Bonuszahlungen forderten. Zu diesem Zweck versammelten auch sie sich vor dem Kapitol, wo sie über einen Monat lang campierten. Die erhoffte präsidentielle Unterstützung erhielt allerdings keine dieser

3 Vgl. Rothbard, Murray N.: »Herbert Hoover and the Myth of Laissez-Faire.« In: Radosh, Ronald/Rothbard, Murray N. (Hg.): *A History of Leviathan*. New York 1972, S. 112–145.

Protest-→Armeen«; Hoover weigerte sich vielmehr, sich überhaupt mit der Bonus Army auseinanderzusetzen, und ließ sie vom Militär brutal aus der Hauptstadt entfernen.⁴ Dass sich ein Präsident im Namen ›des Volkes‹ gegen die eigene Regierung, ja gar gegen die Verfassung der USA wenden und an die Spitze einer solchen Protestbewegung stellen könnte, blieb bis 2020 eine Phantasie des Kinos.

Der etwas irrealer Charakter dieser Phantasie wird auch dadurch deutlich, dass *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* die antidemokratischen Maßnahmen seines fiktiven Präsidenten nicht nur mittels einer populistischen Identifikation des Staatsmanns mit ›dem Volk‹ rechtfertigt, sondern ihn zugleich als Werkzeug göttlicher Intervention darstellt. Der Engel Gabriel, so der Plot des Films, fährt höchstpersönlich in den sterbenden Körper des amerikanischen Präsidenten ein und verleiht dem einstmaligen mittelmäßigen Staatsmann nicht nur die Kraft, kompromisslos gegen die Korruption der USA durch ihre eigenen Eliten vorzugehen, sondern auch die innere Überzeugung, mit seinen Taten stets auf der richtigen Seite zu stehen. Nur kraft dieser göttlichen Versicherung lässt sich seine totalitäre Intervention als Einsatz für die Demokratie rechtfertigen. Auf dem Höhepunkt der Handlung ist gar eine neu formierte, militärische Polizeieinheit zu sehen, die an die ›Schutzstaffeln‹ totalitärer europäischer Regime erinnert und alle vermeintlichen Feinde Amerikas nach kurzem Prozess hinrichtet – im Schatten der Freiheitsstatue und im Namen des amerikanischen Volkes. Der Film, der aufgrund solcher Szenen heute oftmals als faschistischer Sündenfall Hollywoods rezipiert wird, in seiner Zeit aber ein fulminanter Erfolg war,⁵ kündigt mithin von einer eigenwilligen Verbindung religiöser, republikanischer und autoritärer Elemente, die das amerikanische Demokratieverständnis dieser Zeit gleichermaßen prägten.

-
- 4 Zum genauen Ablauf sowie zur kulturellen Bedeutung dieser Proteste vgl. Dickson, Paul/Allen, Thomas B.: *The Bonus Army. An American Epic*. New York 2006.
- 5 Vgl. Levine, Lawrence W.: »Hollywood's Washington. Film Images of National Politics During the Great Depression«. In: *Prospects* 10 (1985), S. 169–195, hier S. 175.

Sind die Parallelen zwischen dem alten Hollywood-Streifen und den Ereignissen um die US-Präsidentenwahl 2020/21 zufällig, oder lassen sich aus einer Analyse von Kino und Kultur der 1930er Jahre die Umrisse eines politischen Imaginären gewinnen, das bis heute die US-amerikanische Demokratie prägt? Im Folgenden wird die populistische Idee, die das Kino während der *Great Depression* entfaltete, vor dem Hintergrund dieser Fragestellung analysiert. Der Populismus der 1930er Jahre, so wird dabei gezeigt, ist ein ambivalentes, sowohl zwischen Demokratie und Autoritarismus als auch zwischen Tradition und Moderne angesiedeltes Phänomen, das die Erlösungshoffnungen, die sich mit der Gründung der Vereinigten Staaten von Amerika einst verbunden hatten, in einer durch Medialisierung und wirtschaftliche wie politische Krisen charakterisierten Umbruchszeit zu aktualisieren versucht. Auch wenn der gegenwärtige Populismus fraglos eine Vielzahl weiterer Vorbilder hat und auf eine ganze Reihe anderer historischer Zäsuren bezogen werden kann,⁶ ist es die – nicht ohne Grund im Kino greifbar werdende – ›populistische Theologie‹ dieses Jahrzehnts, welche die heutige Konjunktur des autoritären Populismus entscheidend informiert.

1.1 Freiheit und Autorität

In Journalismus und politischer Geschichtsschreibung hat sich die *Great Depression* als historischer Bezugspunkt für aktuelle ökonomische und politische Herausforderungen spätestens seit der Finanzkrise 2008 fest etabliert. Wie Barry Eichengreen in einer umfassenden Studie nachvollzogen hat, dienten die 1930er Jahre bereits im Zuge des Zusammenbruchs von *Lehman Brothers* als ökonomisches wie politisches

6 Beispielhaft wären etwa Versuche zu nennen, den gegenwärtigen Populismus mit den neoliberalen Reformen der 1970er Jahre oder mit der Dekolonisierung in Verbindung zu bringen. Vgl. u.a. Chatterjee, Partha: *I Am the People. Reflections on Popular Sovereignty Today*. New York 2019.

Interpretationsraster.⁷ Auch kulturelle Parallelen lassen sich in vielfacher Hinsicht herstellen: So sind die Krisenzeiten der 1930er und 2010er Jahre jeweils durch neue emanzipatorische, vor allem antirasistische Bewegungen, durch die Wahrnehmung globaler Bedrohungen (Faschismus und Klimawandel), aber auch durch neue Leitmedien (Radio und Social Media)⁸ und infolgedessen durch einen strukturellen Wandel politischer Öffentlichkeit gekennzeichnet.⁹ Ein Blick auf die politische Kultur zeigt zudem eine Radikalisierung der Konfliktlinien, die mit einer weiteren, möglicherweise ausschlaggebenden Parallele verbunden sind: Die 1930er Jahre erscheinen in der Rückschau als Experimentierfeld populistischer Strategien, die nicht nur von aggressiven Volkstribunen wie Huey Long, dem gefürchteten Gouverneur von Louisiana,¹⁰ sondern auch von dem amtierenden Präsidenten Franklin D. Roosevelt selbst sowie von verschiedenen Werken der populären Kultur erprobt wurden. Insbesondere das Hollywood-Kino bezeichnete sich in dieser Zeit zuweilen selbst ganz ausdrücklich als populistisch. Und wie damals, so liegt auch heute die Annahme nahe, dass es die Wirtschaftskrise war, die der politischen wie kulturellen Konjunktur des Populismus den Boden bereitete.¹¹

Die US-spezifische Ausprägung des Populismus ist immer wieder als eine durch die Gegensätze nicht nur von Volk und Elite, sondern

-
- 7 Eichengreen, Barry: *Hall of Mirrors. The Great Depression, the Great Recession, and the Uses – and Misuses – of History*. New York 2015.
- 8 Vgl. Shapiro, Stephen: »Caesarism Revisited. Cultural Studies and the Question of Trumpism.« In: Kennedy, Liam (Hg.): *Trump's America. Political Culture and National Identity. New Perspectives on the American Presidency*. Edinburgh 2020, S. 53–71, hier S. 69.
- 9 Vgl. jüngst Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2022.
- 10 Zur rhetorischen Kraft Longs sowie zu seinem Einfluss auf spätere populistische Bewegungen vgl. Lee, Michael J.: »The Populist Chameleon. The People's Party, Huey Long, George Wallace, and the Populist Argumentative Frame.« In: *Quarterly Journal of Speech* 92, 4 (2006), S. 355–378.
- 11 Vgl. Tooze, Adam: »Die Finanzkrise hat Populisten den Boden bereitet.« In: *Handelsblatt*, 4 Oktober 2018.

auch von Land und Stadt gekennzeichnete Fundamentalopposition zur Zentralregierung in Washington charakterisiert worden und reicht in dieser Form bis in die Zeit der Staatsgründung zurück. Die offizielle Geburtsstunde des US-amerikanischen Populismus war jedoch das späte 19. Jahrhundert, in dem der sogenannte »prairie populism«,¹² eine agrarisch geprägte Bewegung, zur Gründung der *People's Party* führte, die auch *Populist Party* genannt wurde. Sie zeichnete das Bild einer Nation von hart arbeitenden, unabhängigen und selbständigen Amerikaner:innen, die von einer nutzlosen, ausbeuterischen Westküsten-Elite bedroht werden.¹³ Auch wenn die *Populist Party* eine wichtige Referenz populistischer Bewegungen ebenso wie der Forschung zum Populismus bleibt, sind es gleichwohl die 1930er Jahre, die in der Rückschau als der eigentliche Bezugspunkt des aktuellen Populismus betrachtet werden müssen.¹⁴ Denn wie Jeffrey Richards bereits 1973 in einer Studie zum populistischen Hollywood-Kino dargelegt hat, wird der traditionelle, an Jeffersons Ideal eines Bundes freier Siedler:innen orientierte Agrarpopulismus, der ein autarkes Individuum als Gegensatz des Staates konzipierte, in dieser Zeit infolge mehrerer Wandlungsprozesse durch eine neue, gewissermaßen »moderne« Form des Populismus ersetzt.

So wird im frühen 20. Jahrhundert zunächst deutlich, dass das Ideal totaler Unabhängigkeit von Staat und Regierung, wie es etwa Henry David Thoreau in seiner berühmten Weigerung zum Ausdruck brachte, an einen kriegführenden Staat Steuern zu zahlen,¹⁵ kein realistisches Lebensmodell für die Nation in der Moderne mehr darstellen kann. An

-
- 12 Vgl. Ostler, Jeffrey: *Prairie Populism. The Fate of Agrarian Radicalism in Kansas, Nebraska, and Iowa, 1880–1892*. Lawrence (Kans.) 1993.
 - 13 Diese Grundkonstellation lässt sich als – rhetorisches – Erbe des Populismus durch die Jahrhunderte begreifen. Vgl. Kazin, Michael: *The Populist Persuasion. An American History*. Ithaca 2017.
 - 14 Zu den vielfältigen Transformationen, die populistische wie progressive Politik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erleben, vgl. grundlegend bereits Hofstadter, Richard: *The Age of Reform. From Bryan to FDR*. New York 1955.
 - 15 Thoreau, Henry David: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat und andere Essays*. Zürich 2010.

die Stelle eines losen Bundes freier und vollkommen selbstbestimmter Siedler:innen tritt nun die Vorstellung einer natürlichen, durch gemeinsame Werte und Lebensformen verbundenen Gemeinschaft, die der anonymen, nur durch abstrakte Regeln organisierten Gesellschaft der großen Ostküsten-Städte durch ihren natürlichen Zusammenhalt Widerstand leisten soll.¹⁶ Ihr Ideal ist, wie Richards darlegt, das der ›guten Nachbarschaft‹, das nun im »small-town populism« seinen Ausdruck findet.¹⁷ Die Kleinstadt erscheint so auch im ›klassischen‹ Hollywood-Kino der 1930er und 1940er Jahre¹⁸ als Modell amerikanischer Normalität und pragmatischen amerikanischen Realitätssinns schlechthin: Die Menschen mögen ihren individuellen ›Spleens‹ nachgehen, doch wissen sie im Herzen stets, was richtig und vernünftig für sie und die Gemeinschaft ist. Ein typisches Beispiel für diesen Kleinstadtpopulismus findet sich in den *Frontier*-Komödien des 1935 verstorbenen, überaus populären Entertainers und Schauspielers Will Rogers, der etwa in John Fords *JUDGE PRIEST* (USA 1934) als exzentrischer Richter den korrupten und anonymen politischen Institutionen der Ostküste die Menschlichkeit kommunalen Lebens und die Vision einer »popular democracy« entgegenhält.¹⁹ Thornton Wilders *OUR TOWN*, 1938 geschrieben und 1940 von Sam Wood verfilmt, kann als nostalgische Würdigung dieser Form von Populismus gelten, die zugleich viele der Filme Frank Capras kennzeichnet – jenes überaus erfolgreichen Regisseurs des *Classical Hollywood*, dessen Name bis heute mit der Idee eines populistischen Kinos verbunden ist. Idealtypisch kommt er

16 Die Kritik Helmuth Plessners an den Gemeinschaftsutopien seiner Zeit, vor allem an dem Zusammenhang von Gemeinschaft und »Herrntum«, lässt sich ohne Weiteres auch auf den Populismus beziehen. Vgl. Plessner, Helmuth: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Frankfurt a.M. 2002, S. 43.

17 Richards, Jeffrey: *Visions of Yesterday*. London 2016, S. 231f.

18 Vgl. grundlegend Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (Hg.): *The Classical Hollywood Cinema*. New York 1985.

19 Brauer, Ralph: »When the Lights Went Out. Hollywood, the Depression, and the Thirties.« In: *Journal of Popular Film and Television* 8, 4 (1981), S. 18–29, hier S. 21.

etwa in seiner Komödie *YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU* (USA 1938) zur Darstellung, in der eine aus lauter ausgemachten Exzentriker:innen bestehende, nahezu mittellose Familie sich erfolgreich dem Versuch eines Großindustriellen widersetzt, ihr Stadtviertel aus rein ökonomischem Kalkül heraus räumen zu lassen. Longfellow Deeds, der Protagonist des Capra-Klassikers *MR. DEEDS GOES TO TOWN* (USA 1936), hält gar vor Gericht eine Verteidigungsrede für die kleinen Absonderlichkeiten und die merkwürdigen Angewohnheiten, durch die sich Menschen voneinander unterscheiden. Die Filme entwerfen so das Bild einer Gemeinschaft von Individualist:innen, deren Eigensinn Bedingung ihres ›natürlich‹ funktionierenden Kollektivs ist, das keiner äußeren Regulierung bedarf.

Eben dieser tendenziell anti-politische, sich als unideologisch und geerdet gebende Kleinstadt-Populismus erfährt im Zuge der *Great Depression* jedoch noch eine weitere, entscheidende Flexibilisierung. Der Populismus dieser Zeit erweist sich letztlich deshalb als besonders folgen- und einflussreich, weil sich die Imagination des ›eigentlichen‹ amerikanischen Volks, die er erzeugt, nun von empirisch verortbaren Bevölkerungsgruppen – den Farmer:innen oder Kleinstädter:innen – ebenso zu lösen beginnt wie von der Idee einer bestimmten – liberalen – Staatsform. Während Will Rogers eine längst im Schwinden begriffene amerikanische Vergangenheit beschwört, erweist sich *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* als symptomatischer Film seiner Zeit, weil er den populistischen Urmythos der korrupten politischen Maschinerie Washingtons einerseits aufrecht erhält, andererseits jedoch eben das als Lösung vorschlägt, was in früheren Jahrzehnten das ausgemachte Schreckensbild populistischer Bewegungen dargestellt hatte: eine starke Zentralregierung, unter der alle Bürger:innen des Landes – vom Arbeiter über die Angestellte bis zum Funktionär der Regierung – eine quasi-militärische Organisation erfahren. In der industrialisierten und medialisierten Moderne, die keinen ländlichen Gegenraum und keine *Frontier* mehr kennt – »our last frontier has long been reached«, verkün-

dete Franklin D. Roosevelt in einer seiner Reden programmatisch²⁰ –, ist Populismus durch eine grundsätzliche Ambiguität gekennzeichnet: Die Lösung des Problems, das stets in einer zu starken Staatlichkeit bestand, muss durch die Gemeinschaft der Individuen bewältigt werden; doch kann diese sich in keinen Mikrokosmos mehr flüchten, um sich zu erneuern. Politische Entwicklungen betreffen nicht mehr die reale Gemeinschaft der Siedler:innen, sondern die »imagined community«²¹ der USA, und für diese kann es durchaus sinnvoll sein, sich einer noch stärkeren, noch zentraleren Macht unterzuordnen, solange diese ihre »wahren« Bedürfnisse vertritt und sie im Kampf gegen die korrupten, überkommenen Eliten unterstützt.

Während die 1890er Jahre in den USA also als historischer Ausgangspunkt der populistischen Bewegung gelten, kann die *Great Depression* als eine Zeit der breiten Dissemination populistischer Ideen angesehen werden. Aus dem agrarischen, ort- und zeitgebundenen Populismus wird ein politischer Populismus,²² der in flexiblen Konstellationen zur Entfaltung kommen kann und sich dabei eher rhetorisch auf »das Volk« als Legitimationsinstanz bezieht. Richtete sich der Agrarpopulismus an eine bestimmte Bevölkerungsgruppe, geht es nun um das Volk als ein durch Massenmedien konstituiertes Kollektivsubjekt, aus dem tendenziell nun einzelne, als schädlich identifizierte Bevölkerungsgruppen herausdefiniert werden – in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* sind dies etwa Kriminelle ausländischer Herkunft. Das populistische Kino dieser Umbruchszeit bezieht sich sowohl auf den alten Agrar- und Kleinstadtpopulismus als auch auf den neuen, politischen Populismus, schafft aber in beiden Fällen Identifikationsangebote, die über eine konkrete Bevölkerungsgruppe hinauszielen. So werden die klassischen Agrarutopien, die King Vidor in *OUR DAILY BREAD* (USA 1934) oder Sidney Franklin in

20 Zitiert nach: Richards, Jeffrey: »Frank Capra and the Cinema of Populism.« In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley 1984, S. 65–78, hier S. 66.

21 Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 2010.

22 Canovan, Margaret: *Populism*. London 1981, S. 88.

THE GOOD EARTH (USA 1937) jeweils unter augenfälliger Bezugnahme auf die verheerende Dürre in den *Great Plains* Mitte der 1930er Jahre entwerfen, zu allegorischen Bildern eines authentischen Lebens, das auch dann auf amerikanische Ideale verweist, wenn die Handlung – wie bei Franklin – in China angesiedelt ist.²³ In GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE oder den späteren Filmen Capras, etwa in MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (USA 1939), wird hingegen gegen den alten Agrarpopulismus eine Vision der Reform amerikanischer Demokratie entwickelt, die die Regierung Washingtons nicht generell ablehnt, sondern immer von Neuem an den amerikanischen Volkswillen anzugleichen und so – zur Not gewaltsam – lebendig zu halten versucht.²⁴

Populismus wird auf diese Weise zu einem ambivalenten Konzept, zu einer Ermächtigungserzählung, die eigentlich gegensätzliche Narrative von Unabhängigkeit und Sicherheit, Freiheit und Autorität zusammenbindet. Die eigentümliche Widersprüchlichkeit, die auch heute noch die gleichzeitig freiheitsliebenden und autoritätshörigen Anhänger:innen Donald Trumps auszeichnet, ist in den politischen Bewegungen und Imaginationen der 1930er Jahre mithin prototypisch angelegt. »How and why have freedom and illiberalism, freedom and authoritarianism, freedom and legitimized social exclusion and social violence, become fused in our time?«, fragte etwa Wendy Brown angesichts des Wahlerfolgs Donald Trumps.²⁵ Insgesamt scheinen Wider-

23 Vgl. Neve, Brian: *Film and Politics in America. A Social Tradition*. London 1992, S. 33f. Zu den unterschiedlichen kulturellen Konjunkturen des agrarpopulistischen Mythos vgl. Brass, Tom: *Peasants, Populism, and Postmodernism. The Return of the Agrarian Myth*. London/Portland 2000.

24 Den Umschlag vom alten Agrarpopulismus zum politischen Populismus der Moderne hat Ralph Brauer am Beispiel von Will Rogers und Frank Capra nachvollzogen. Während für Rogers Franklin Roosevelt lange Zeit für alles stand, das es zu bekämpfen galt, vertreten Capras Filme laut Brauer tendenziell eine *New Deal*-Philosophie, in der Wandel von einer zentralen Regierung ausgeht. Vgl. Brauer 1981, a.a.O., S. 22.

25 Brown, Wendy/Gordon, Peter E./Pensky, Max: *Authoritarianism. Three Inquiries in Critical Theory*. Chicago/London 2018, S. 11.

sprüche wie diese ein regelrechtes »Markenzeichen«²⁶ des Trumpismus zu sein: Wie kann ein Milliardär die Oligarchie bekämpfen? Weshalb sind nachweisliche Lügen und »Halbwahrheiten«²⁷ glaubhafter als jeder fundierte Journalismus? Wie kann ein stolzer Sexist christliche Werte vertreten? In der folgenden Untersuchung des amerikanischen Kinos der 1930er Jahre soll die These entwickelt werden, dass sich für die Beantwortung dieser und weiterer, auf zentrale innere Spannungen des modernen Populismus zielender Fragen ein Blick auf jene Restrukturierung des politischen Diskurses als hilfreich erweisen kann, die mit der *Great Depression* einherging und die insbesondere im Kino dieser Zeit zum Ausdruck kommt.

Wie Wolfgang Schivelbusch überzeugend dargelegt hat, kennzeichnet der von Brown analysierte Gegensatz dabei bereits die Regentschaft Franklin D. Roosevelts, der bis heute in erster Linie als Vorkämpfer der freien Welt gegen den Faschismus gilt. Seine Politik des *New Deal*, so zeigt Schivelbusch, erweist sich bei genauerer Betrachtung als umfassendes staatliches Zentralisierungsprogramm, das auf verschiedenen Ebenen – etwa in seiner architektonischen Repräsentation, aber auch in seinem Führungsstil, seiner Krisen- und Kriegsrhetorik, seiner Tendenz zum Plebiszit und seiner Mobilisierung der Massen durch neue Medien – starke Überschneidungen mit dem italienischen Faschismus ebenso wie mit dem deutschen Nationalsozialismus aufweist:

Hitler und Franklin D. Roosevelt werden heute als Kontrastgestalten wahrgenommen, wie sie gegensätzlicher kaum vorstellbar sind. Der eine hochgekommener Plebejer, hysterischer Demagoge, skrupelloser Diktator, Inkarnation der Unmenschlichkeit, des Bösen, Totalitären. Der andere Patrizier-Gentleman, von angeborener persönlicher und politischer Autorität, souverän und zugleich liberal, demokratisch und humanistisch bis in die letzte Faser. Beide aber sah die zeitgenössische Wahrnehmung der dreißiger Jahre und sieht die neuere histo-

26 Robin, Corey: Der reaktionäre Geist. Von den Anfängen bis Donald Trump. Berlin 2018, S. 251.

27 Vgl. Gess, Nicola: Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit. München 2021.

rische Forschung als die Massen bezaubernde charismatische Gestalten, ohne die der Nationalsozialismus und der New Deal nicht möglich gewesen wären.²⁸

Der Versuch Roosevelts, eine »plebiszitäre Direktverbindung zwischen Masse und Führer unter Überspringung der durch die Krise diskreditierten alten Vermittlungsinstitutionen (Parlamente, Parteien)« aufzubauen, die eine »Verschmelzung der Masse und der charismatischen Persönlichkeit zur gemeinsamen Bewegung gegen das alte System« ermöglichen sollte,²⁹ macht dabei nicht nur die Nähe zum NS-System deutlich. Sie identifiziert Roosevelt auch als erfolgreichen Volkstribun, in dessen Reden jener Gegensatz von »authentischer« Volkspolitik und von diesem Volk »entfremdeter« Regierungselite stets präsent ist, der seit jeher im Zentrum des amerikanischen Populismus steht. Jefferson Cowie hat dies an der berühmten kämpferischen Rede Roosevelts anlässlich seiner Wiederwahl 1936 exemplarisch nachvollzogen:

From the rostrum, FDR connected his location in historic Philadelphia with his urgent political message. The enemy was not the aristocracy of old but a new breed of »economic royalists« who threatened the nation's political traditions. The government was no longer the people's, but had succumbed to the »privileged princes of these new economic dynasties, thirsty for power« who sought »control over Government itself.« The »political equality we once had won,« he boomed, had been rendered »meaningless in the face of economic inequality.« He shamed those who argued that the New Deal would »overthrow the institutions of America.« Quite the opposite, he emphasized: the very preservation of »American institutions requires the overthrow of this kind of power.«³⁰

28 Schivelbusch, Wolfgang: Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933–1939. Frankfurt a.M. 2008, S. 53.

29 Ebd., S. 55.

30 Cowie, Jefferson: The Great Exception. The New Deal and the Limits of American Politics. Princeton 2016, S. 2.

Obleich seine Politik vielen jener Ideale widersprach, für die der Agrarpopulismus in den USA historisch stand, findet sich bei Roosevelt also die für eben diesen Populismus charakteristische Anklage der Eliten und die Ankündigung eines Umsturzes, der zugleich der Wiederbelebung des ursprünglichen und wahren Geistes der USA dienen soll. Die Vehemenz der Attacke verbindet sich zugleich mit einem diffusen Identifikationsangebot, das sich unterschiedslos an die überwiegende Mehrheit der Amerikaner:innen richtet: Angesprochen fühlen darf sich jeder, der nicht zu augenfällig einer ausbeuterischen Elite angehört. Genau so steht auch im populistischen Narrativ Donald Trumps die Revolte im Dienst der Konservierung des eigentlichen Amerikas, ohne dass endgültig entschieden würde, wer zu diesem gereinigten Staat gehören soll und wer nicht. *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE*, im Jahr der Inauguration Roosevelts in die Kinos gekommen, bringt diese Form von gleichzeitig autoritärem und allgemeinem Populismus in einer filmischen Fiktion auf den Punkt, die, wie noch genauer zu zeigen sein wird, zugleich als dessen theoretische, wenn nicht gar theologische Begründung lesbar ist.

Seit Franklin D. Roosevelt sind in den USA Liberalismus und Autoritarismus, Individualismus und Gemeinschafts-Pathos keine Gegensätze mehr, sondern in einem eigentümlichen Gefüge miteinander verbunden. Das Kino seiner Zeit erweist sich in der Rückschau als eine jener Instanzen, die die Begründung für diese autoritäre Politik im Geiste der Freiheit lieferten, indem sie ihr eine erzählerische Gestalt verliehen, welche die Vermittlung ihrer Gegensätze glaubhaft machte. Zu diesem Zweck aktivierte es andere, oftmals religiös geprägte Mythen und Narrative, mit denen bereits in der Frühzeit der USA deren Sonderstellung in der Welt begründet worden war.³¹ Das mythologische Amalgam, das auf diese Weise entstand, wird heute in der Regel als Populismus identifiziert.

31 Vgl. grundlegend Jewett, Robert/Lawrence, John Shelton: *The American Monomyth*. New York 1977.

1.2 Heterogenität und Kohärenz

Dass populistische Politik keine kohärente ideologische Ausrichtung besitzt, sondern verschiedene, in sich heterogene Ansätze und Vorstellungen bündelt, ist in der Populismus-Forschung oftmals hervorgehoben worden. Unter Verweis auf Michal Freedens Konzept der »thin ideology«³² wird Populismus dabei wahlweise als bloße rhetorische Strategie, als politischer Stil oder gar als inhaltlich parasitäre Form politischer Meinungsmache definiert. Nach Karin Priester etwa ist »Populismus« kein Substanz-, sondern ein Relationsbegriff: Populistische Positionen entwickeln sich in Abgrenzung zu einer vermeintlich dominanten politischen Kultur, die im Namen des »wahren« Volkes als elitär und korrupt gebrandmarkt wird, ohne dass es dafür einer kohärenten Eigenposition bedürfte.³³ Die Volk-Elite-Dichotomie gilt daher als wesentliches Strukturmerkmal des Populismus, das sich je nach Situation und Akteur mit ganz unterschiedlichen Inhalten füllen oder mit geeigneten »Wirtsideologien« kombinieren lässt.³⁴

Die Widersprüchlichkeit der Inhalte und Forderungen populistischer Parteien erscheint aus einer solchen Perspektive nicht weiter erklärungsbedürftig, ergibt sie sich doch nahezu notgedrungen aus dem rein taktischen Charakter des populistischen Kalküls. Unter den vielen Theoretisierungen des Populismus hat einzig der Ansatz von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe der inneren Widersprüchlichkeit populistischer Politik eine erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, sie sogar zum eigentlichen Kern populistischer Bewegungen erklärt. In den meisten Definitionen des Populismus, so hält Laclau zu Beginn seines Buches *On Populism* fest, wird die konzeptuelle Geschlossenheit populistischer

32 Freedon, Michael: *Ideologies and Political Theory. A Conceptual Approach*. New York 1996.

33 Priester, Karin: »Wesensmerkmale des Populismus.« In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 62, 5–6 (2012), S. 3–9, hier S. 3.

34 Vgl. u.a. Stanley, Ben: *The Thin Ideology of Populism*. In: *Journal of Political Ideologies* 13, 1 (2008), S. 95–110, sowie grundlegend: Mudde, Cas/Kaltwasser, Cristóbal Rovira: *Populism. A Very Short Introduction*. Oxford 2017, und: Taggart, Paul: *Populism*. Buckingham/Philadelphia 2000.

Politik abgestritten und ersetzt durch »appeals to a non-verbalized intuition, or by descriptive enumerations of a variety of ›relevant features‹ – a relevance which is undermined, in the very gesture which asserts it, by reference to a proliferation of exceptions.«³⁵ In den anschaulichen Beispielen, die Laclau für diese These liefert, findet sich auch der Gegensatz von Autoritarismus und Freiheitsrhetorik wieder, der bereits als besonders augenfälliges Merkmal des US-amerikanischen Populismus identifiziert wurde.

Solche Widersprüche und Inkonsistenzen, so Laclau weiter, sind jedoch nicht zufälliger Natur, sie entstammen einem grundsätzlichen Problem, das jede Beschreibung von Gesellschaft betrifft und das sich im Falle des Populismus nur in besonderer Weise zeigt: Politische Aushandlungsprozesse spielen sich niemals innerhalb eines bereits vordefinierten Raums von Gesellschaft ab; vielmehr sind alle Beschreibungen dieser Gesellschaft als kontingente Perspektivierungen zu verstehen, die selbst an der diskursiven Herstellung dessen beteiligt sind, was sie beobachten.³⁶ Dies gilt insbesondere für die unterschiedlichen Gruppierungen, die in einer Gesellschaft eine Rolle spielen. So gehören die Bürger:innen eines Staates nach Laclau etwa keinen ›objektiv‹ zu definierenden Klassen an, vielmehr finden sie sich infolge unterschiedlicher Selbstbeschreibungen zu politischen Gruppierungen zusammen, innerhalb derer die Kategorie ›Klasse‹ nur eine unter vielen möglichen Konstitutionsmerkmalen darstellt. Politische Identitäten werden letztlich allein über Abgrenzungen fabriziert und sind aus diesem Grund als diskursive Konstruktionen anzusehen:

Soziale und kulturelle Identitäten lassen sich nicht aus einer ihnen zugrunde liegenden Instanz ableiten, sondern werden durch diskursive Artikulationsprozesse hergestellt. Jede Identität wird in Abgrenzung

35 Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*. London/New York 2005, S. 3.

36 In diesem Sinne lässt sich von einem »fiktiven Staat« sprechen. Vgl. Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a.M. 2007.

zu anderen Identitäten erzeugt und trägt von sich aus keine Bedeutung. Der negative Bezug auf das, was eine Identität nicht ist, führt zur Homogenisierung der inneren Differenzen einer Identität.³⁷

Da das Repräsentierte nach Laclau also erst im Prozess der Repräsentation überhaupt entsteht, variiert jede Gesellschaft in dem Maße, in dem sich ihre verfügbaren Beschreibungen voneinander unterscheiden. Auch »das Volk«, das diese Gesellschaft bewohnt, existiert in seiner kollektivsingularen Gestalt nur infolge seiner Repräsentation; es ist Epiphänomen oder, wie die Medientheoretikerin Ute Holl es einmal ausdrückte, »Effekt einer Nachträglichkeit der Signifikation«.³⁸ Der Raum des Sozialen wird auf diese Weise entessenzialisiert und »im Sinne eines letztlich unauflösbaren Sprachspiels«³⁹ als Feld konkurrierender und sich stetig ablösender Konstruktionsprozesse gefasst, welche in ihrer Gesamtheit als die irreduzible »Unbestimmtheiten der Demokratie«⁴⁰ in Erscheinung treten. Unbestimmtheit und Widersprüchlichkeit des Populismus spiegeln aus Laclaus Perspektive daher eigentlich nur die tatsächliche Verfasstheit moderner Gesellschaften wider: »[P]opulism is the royal road to understanding something about the ontological constitution of the political as such.«⁴¹

In dem dynamischen Feld der Aushandlungen, in dem Gesellschaft sich entwickelt, können Laclau zufolge bestimmte Beschreibungen einen hegemonialen Status erreichen, was letztlich bedeutet: jene universale Gültigkeit beanspruchen, die in der Welt des Politischen

37 Stäheli, Urs/Hammer, Stefanie: »Die politische Theorie der Hegemonie. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.« In: Brodocz, André/Schaal, Gary S. (Hg.): Politische Theorien der Gegenwart. Bd. 3. Opladen 2016, S. 63–98, hier S. 68.

38 Holl, Ute: Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder. Zürich/Berlin 2014, S. 24.

39 Mein, Georg: Crisis? What Crisis? Die abendländische Rationalität im Entwicklerbad der Coronakrise. In: Mein, Georg/Pause, Johannes (Hg.): Self and Society in the Corona Crisis. Perspectives from the Humanities and Social Sciences. Esch-sur-Alzette 2021.

40 Rosanvallon, Pierre: Das Jahrhundert des Populismus. Geschichte – Theorie – Kritik. Hamburg 2020, S. 130.

41 Laclau 2005, a.a.O., S. 67.

eigentlich niemals gegeben ist, *obwohl* sie tatsächlich auf partikularen Interessen und Perspektiven beruhen. Hegemoniale Beschreibungen von Gesellschaft sind jedoch selten in sich homogen. Vielmehr beruhen sie auf dem, was Laclau eine Äquivalenzkette nennt: der Verschaltung unterschiedlicher partikularer Impulse zu einer allgemein akzeptierten Beschreibung von Gesellschaft. Die Stabilisierung einer solchen Äquivalenzkette erfolgt in der Regel über die Repräsentation der egalitär nebeneinanderstehenden Positionen durch einen einzigen Signifikanten, der jedoch selbst inhaltlich entleert werden muss, um diese Funktion zu übernehmen. Es handelt sich dabei einerseits »um einen ganz gewöhnlichen partikularen Signifikanten aus der Reihe aller Signifikanten einer Äquivalenzkette, andererseits signifiziert dieser Signifikant« jedoch »die Einheit dieser Kette als solche, mit anderen Worten: das Prinzip der Kohärenz einer diskursiven Formation.«⁴² Der Begriff ›Volk‹ als zentraler populistischer Signifikant, welcher der Herstellung eben einer solchen Äquivalenzkette dient, muss demzufolge in seiner Bedeutung möglichst nebulös bleiben, um für die verschiedenen Menschen und Interessen, die durch ihn bezeichnet werden, als gemeinsamer Bezugspunkt fungieren zu können. Als solcher suggeriert er dann den Zusammenhang der verschiedenen Einzelanliegen, die in seinem Namen erhoben werden.

Für Laclau ist eine solche strategische Stiftung von Gemeinschaft kein Betrug am Volk, da dieses eben nicht immer schon als existent vorausgesetzt werden kann. Vielmehr wird es infolge seiner Benennung performativ und damit auch ›tatsächlich‹ überhaupt erst hergestellt. Die politische Philosophie Mouffes und Laclaus lässt sich vor diesem Hintergrund regelrecht als Anleitung verstehen, wie Äquivalenzketten gebildet und in den Dienst eines »linken Populismus« gestellt werden können, der die Entwicklung einer neuen, hegemonialen Beschreibung von Gesellschaft vorbereiten soll.⁴³ Für die Analyse existierender wie

42 Marchart, Oliver: »Die Diskursanalyse der Essex-School. Modell und Methode.« In: Ders. (Hg.): Die Ordnung des Politischen. Einsätze und Wirkungen der Hegemonietheorie Ernesto Laclaus. Wiesbaden 2014, S. 57–80, hier S. 58.

43 Mouffe, Chantal: Für einen linken Populismus. Berlin 2018.

historischer populistischer Bewegungen ist der Ansatz insofern nützlich, als dass er Heterogenität und Kohärenz – und damit die rätselhafte Widersprüchlichkeit, die viele populistische Bewegungen tatsächlich kennzeichnet – zu entscheidenden Polen des politischen Spannungsfeldes erklärt. Die populistische Repräsentation, die das Volk als Einheit stiftet, löscht dessen reale Differenz nämlich nicht aus.⁴⁴ Aus diesem Grund wird es nach Laclau auch immer etwas an diesem strategisch hergestellten Volk geben, das seiner Repräsentation entgeht, das sich dem politischen Kalkül entzieht und das entsprechend als widersprüchlich aus der Inszenierung herausfällt.⁴⁵ Populismus wird so als jene politische Strategie erkennbar, die auf die Herstellung einer zwar artifiziiellen, aber doch politisch wirkungsvollen Kohärenz innerhalb einer bestehenden und anhaltenden Divergenz zielt.

Die strategische Entleerung des Begriffs des ›Volkes‹ zum Zweck der Herstellung eines imaginären Kollektivsubjekts lässt sich in der politischen Kultur der USA während der *Great Depression* beispielhaft beobachten. Roosevelts populistische Rhetorik nahm ihren Ausgangspunkt nicht mehr bei lokalen Interessen, sondern verband sich mit einer landesweiten Medienpolitik und zielte mithin auf eine Mobilisierung unterschiedlichster Akteure.⁴⁶ Dies setzte eine weitreichende Kontrolle über die Informationskanäle voraus: Roosevelt konnte nicht nur die Berichterstattung über sich weitgehend steuern, er erwies sich auch selbst als Meister des neuen Mediums Radio, das die auf Präsenz ausgerichtete politische Kultur der USA nachhaltig transformierte. Hatten frühere Präsidenten, namentlich Lincoln, häufig Bürger:innen in ihrem Büro empfangen, war eine persönliche Begegnung mit dem Präsidenten in der Ära Roosevelt für die meisten Menschen schlicht undenkbar geworden. Durch seine Radioansprachen, vor allem die berühmten *Fireside Chats*, gelang es Roosevelt jedoch, per Medium eine neue Intimität mit seinen

44 Laclau 2005, a.a.O., S. 81.

45 Ebd., S. 152.

46 Vgl. Herbst, Susan: *A Troubled Birth. The 1930s and American Public Opinion*. Chicago/London 2021, S. 79f.

Zuhörer:innen aufzubauen und so eine imaginäre Volkseinheit zu konstituieren, die das Gemeinschaftsgefühl der alten politischen Versammlungen auf die ganze Nation ausweitete.⁴⁷ Die Menschen reagierten enthusiastisch auf seine Ansprachen, die den Eindruck erzeugten, der Präsident sage spontan und ungekünstelt seine Meinung, obgleich die Reden tatsächlich sorgfältig vorbereitet wurden.⁴⁸ Amerikaner:innen unterschiedlichster Herkunft und politischer Gesinnung sahen sich durch sie repräsentiert, gelang es Roosevelt doch, die komplexen Themen seiner Ansprachen – etwa die Währungskrise oder sein Programm gegen Arbeitslosigkeit – in einer rhetorischen Form vorzutragen, die es nahezu allen Bürger:innen ermöglichte, sich mit dem größeren Projekt eines einheitlichen, in eine gemeinsame Zukunft schreitenden Amerikas zu identifizieren.⁴⁹ Auch das Kino Hollywoods, das den *New Deal* umfassend unterstützte, stellte Roosevelt stets in ein gutes Licht, und der populistische Film kann als Teil jener Medienstrategie betrachtet werden, die die Modernität von Roosevelts Präsidentschaft ausmachte. Der einflussreiche Komödientar Will Rogers, der auch regelmäßig im Radio auftrat und dort lange Zeit offen mit populistischen Politikern wie Huey Long sympathisiert hatte, sprach sich 1933 etwa mit einem Nachdruck für den *New Deal* und Roosevelts Politik aus, der ihm den Spitznamen »Number One New Dealer« einbrachte.⁵⁰

Auch wenn ihm die Unterstützung Hollywoods bisher versagt bleibt, kennzeichnet sich der Populismus Donald Trumps heute durch

47 Vgl. Lenthall, Bruce: *Radio's America. The Great Depression and the Rise of Modern Mass Culture*. Chicago 2007.

48 Maney, Patrick J.: *The Roosevelt Presence. The Life and Legacy of FDR*. Berkeley 1998, S. 71f.

49 Die Reden sind auch als Medienereignisse beschrieben worden, die schon durch ihre massenhafte Rezeption eine »imagined community« generierten. Sie stehen exemplarisch für den tiefgreifenden Wandel der politischen Öffentlichkeit, der durch das Massenmedium Radio in Gang gesetzt wurde. Vgl. Ryfe, David M.: »Franklin Roosevelt and the Fireside Chats.« In: *Journal of Communication* 49, 4 (1999), S. 80–103.

50 May, Lary: *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago 2000, S. 44f.

eine diffuse, aber pathetische mediale Adressierung des ganzen amerikanischen Volkes im Sinne populistischer Frontbildung, die ihre Wurzeln augenscheinlich im frühen Medienpopulismus der 1930er Jahre hat. Auch Trump setzt dabei auf neue Massenmedien, die es seinen Anhänger:innen ermöglichen, sich als Teil eines größeren Ganzen zu begreifen. Stärker noch als damals fallen dabei jedoch die Inkonsistenzen zwischen rhetorisch beschworenem Volk und tatsächlicher Anhängerschaft Trumps, zwischen Anspruch auf Freiheit und Selbstbestimmung und autoritärem Charakter der MAGA-Bewegung ins Auge. Diese Inkonsistenzen haben Trumps Kritiker:innen sogar dazu verleitet, von einem »Metapopulismus« zu sprechen, in dem die Bündelung der widersprüchlichen Positionen nurmehr eine rein allegorische Operation darstelle.⁵¹ Trumps Slogan »Make America Great Again«, der sein immer wieder bemühtes »Narrativ des Verlusts«⁵² auf den Punkt bringt, erscheint tatsächlich nahezu als Inbegriff jenes leeren Signifikanten, den Laclau zum Schlussstein im Gewölbe der populistischen Äquivalenzkette erklärte. Der Amerikanist Simon Schleusener hat die fehlende Referenz dieses Slogans wie folgt auf den Punkt gebracht:

To be sure, the whole idea of America's past greatness becomes increasingly flimsy the more one reflects on it. Even Trump's diehard fans are often evasive when pressed to say when, exactly, America was great. During slavery? The Jim Crow era? Under McCarthyism? At the time of the Indian Removal Act? Or does the MAGA slogan instead refer to the more recent past, to the years preceding the Obama presidency – years, that is, which were marked by 9/11, the wars in Afghanistan and Iraq, and the financial crisis? What becomes obvious here is that the reference to America's past greatness is typically less grounded in historical particularities than in an exceptionalist mythology that continues to inform American political discourse. Trump's base embodies this tendency in the most obvious

51 Hauser, Michael: »Metapopulism in-between Democracy and Populism. Transformations of Laclau's Concept of Populism with Trump and Putin.« In: *Distinktion. Journal of Social Theory* 19, 1 (2018), S. 68–87, hier S. 69.

52 Robin 2018, a.a.O., S. 41.

and seemingly pure manner: Make America Great Again denotes an imaginary orientation toward a non-existent past, and thus an essentially reactive [...] desire [...].⁵³

Die restaurative »Retrotopie«⁵⁴ des Trumpismus erweist sich als ein so imaginärer wie inkonsistenter Topos und somit als Paradebeispiel populistischer Rhetorik. Eine ähnliche, durch die »Romantik des heroischen Widerstandskampfs« und weitere Formen der »Pathetik« verschleierte inhaltliche Inkonsistenz wurde auch anderen als rechtspopulistisch markierten Bewegungen der Gegenwart, etwa den deutschen »Querdenkern« attestiert.⁵⁵ Wie ist es möglich, so die immer neu wiederholte Frage, dass diesen Bewegungen ihre offensichtliche Inkonsistenz nicht schadet, ja nicht einmal aufzufallen scheint? Am Beispiel Trumps zeigt sich dabei besonders, dass die Verbindung heterogener Elemente im populistischen Kalkül weder durch die Kraft des besseren Arguments noch durch die Aushandlung von Kompromissen geschieht, sondern allein im Rahmen einer affektiv wie mythologisch aufgeladenen *Inszenierung von Repräsentation* stattfinden kann, die die politische Operation unweigerlich zu einer (medien-)ästhetischen werden lässt. Indem der populistische Repräsentant – nur in seltenen Fällen finden sich bislang auch populistische Repräsentantinnen – unterschiedliche Impulse der Frustration oder Opposition unter dem Dach eines gemeinsamen Signifikanten zusammenfasst, entsteht eine emotionale Verbindung, die die Grundlage der Kohärenzbildung darstellt. Dieser affektive Charakter populistischer Repräsentation kann dabei dezidiert aggressiver Natur sein, wie an jenem »safe space for hate«⁵⁶ deutlich wird, den

53 Schleusener, Simon: »Again and Again and Again.« In: *Amerikastudien/ American Studies* 66, 1 (2021), S. 127–31, hier S. 128.

54 Vgl. Baumann, Zygmunt: *Retrotopia*. Berlin 2017.

55 Vgl. Schäfer, Robert/Frei, Nadine: »Rationalismus und Mystifikation. Zur formalen Pathetik des Dagegenseins.« In: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (2021), S. 391–410.

56 Milligan, Susan: *A Safe Space for Hate*. In: *US News*, 24. März 2017.

Trump während seiner Auftritte immer wieder herzustellen vermag.⁵⁷ Dabei besteht jedoch eine kalkulierte Unklarheit darüber, wer genau zu dem vom populistischen Sprecher adressierten Volk gehört und wer nicht.⁵⁸ Die Besonderheit des modernen Populismus findet sich darin, dass er Kohärenz primär auf affektiver Ebene stiftet: Durch den Akt der Identifikation mit einer Repräsentationsfigur entsteht bei den Anhänger:innen populistischer Politik der Eindruck von Zusammengehörigkeit, auch wenn die gestellten Forderungen erkennbar keiner größeren konzeptuellen Idee untergeordnet sind.

Für diesen affektiven Charakter der populistischen Herstellung von Äquivalenz ist die Figur des charismatischen Führers zentral. Auch im Kino ist es in der Regel eine Einzelperson, die das Volk zur Einheit formt, weshalb in diesem Buch auf die Formen der Herstellung *personaler* Repräsentation fokussiert wird. An ihnen kann der Unterschied zwischen Populismus und anderen Formen demokratischer Willensbildung besonders deutlich hervorgehoben werden. Denn während die demokratische Repräsentantin um den Unterschied weiß, der zwischen ihren Positionen und den Forderungen oder Vorstellungen jenes Volkes besteht, für das sie spricht, inszeniert sich der populistische »homme peuple«⁵⁹ als direkte Inkarnation des Volkes, als welche er dessen Willen gewissermaßen verlustfrei zum Ausdruck bringen zu können beansprucht. Gelungene Repräsentation erscheint im Populismus daher als unverzerrter »Spiegel der Gesellschaft« und nicht als etwas im Zuge der »eigentlich politischen Arbeit« diskursiv »Hergestelltes«.⁶⁰ Der Trick des Populismus besteht somit darin, den Konstruktionsakt, den er

57 Vgl. Koch, Lars/Nanz, Tobias/Rogers, Christina: »The Great Disruptor. Eine Annäherung.« In: Dies. (Hg.): *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*. Berlin 2020, S. 1–20, hier S. 6f.

58 Vgl. Panizza, Francisco: »Introduction. Populism and the Mirror of Democracy.« In: Ders. (Hg.): *Populism and the Mirror of Democracy*. London/New York 2005, S. 1–31, hier S. 8.

59 Rosanvallon 2020, a.a.O., S. 44.

60 Fassin, Eric: *Revolte oder Ressentiment. Über den Populismus*. Berlin 2019, S. 15. Fassin übt in seiner Schrift scharfe Kritik am linken Populismus und insbesondere an dessen Repräsentationsbegriff.

durch die Bildung einer Äquivalenzkette vollzieht, im Akt der personalen Repräsentation gleichzeitig unsichtbar zu machen, um die mit dem Volksbegriff unterstellte und fabrizierte Kohärenz als »natürliche« auszugeben. Nicht – wie oftmals behauptet – direkte Demokratie, sondern direkte Repräsentation ist daher das eigentliche Ziel des Populismus.⁶¹ Das Kino bietet sich in den 1930er Jahren als dasjenige Medium an, das dieses Idealbild direkter Repräsentation besonders wirkungsvoll in Szene zu setzen und zu verbreiten vermag. Es verweist dabei nicht nur wiederholt auf Franklin D. Roosevelt als neue Integrationsfigur des Volkes, sondern auch auf eine Reihe historischer Präsidenten, die – allen voran Abraham Lincoln – in der filmischen Darstellung zu regelrechten Prototypen des populistischen Repräsentationsideals werden.

1.3 Der Mythos direkter Repräsentation

Der spezifische Repräsentationsanspruch des Populismus, der in einem Ideal direkter Repräsentation besteht, tritt also notwendigerweise in einen Widerspruch zum demokratischen Repräsentationsbegriff, der die Nicht-Identität zwischen Repräsentantin und Repräsentierten gerade zur politischen Bedingung demokratischer Prozesse erklärt.⁶² Populismus adressiert auf diese Weise ein Kernproblem der Demokratie, für das es mit der Figur des populistischen Repräsentanten eine Lösung anzubieten sucht. Dieses Problem ist von Claude Lefort prominent auf den Begriff der konstitutiven Lücke gebracht worden, die im Zentrum jeder demokratischen Ordnung klafft. Der moderne Staat, so Lefort, gehört niemandem, er ist ein Produkt stetiger Aushandlungen, und deshalb muss der Ort, an dem einst der Körper des Königs die Einheit

61 Urbinati, Nadia: *Me the People. How Populism Transforms Democracy*. Cambridge (Mass.) 2019, S. 162.

62 Nach Hannah Pitkins grundlegender Studie zur politischen Repräsentation ist es daher notwendig, dass die Bürger:innen einer Demokratie ihren Repräsentant:innen stets sowohl mit Vertrauen als auch mit Skesis begegnen. Vgl. Pitkin, Hannah: *The Concept of Representation*. Berkeley 1967, S. 239.

von politischem System und Volk stiftete,⁶³ auf alle Zeit leer bleiben. Das leere Zentrum der demokratischen Macht bedingt nach Lefort jedoch ein fundamentales Repräsentationsproblem: »The locus of power is an empty place, it cannot be occupied – it is such that no individual and no group can be consubstantial with it – and it cannot be represented. Only the mechanisms of the exercise of power are visible, or only the men, the mere mortals, who hold political authority.«⁶⁴

An die Stelle des Körpers des Königs, so hat der deutsche Politologe Philip Manow gezeigt, treten in der Demokratie daher komplexere Formen, ja regelrechte Arenen der Repräsentation, darunter etwa das ritualisierte Geschehen innerhalb des architektonischen Raums des Parlaments, der schon aufgrund seiner Sitzordnung selbst als politische Repräsentation gelesen werden kann.⁶⁵ Sowohl in seiner französischen Variante – als auf eine Redner:innenbühne ausgerichtetes Halbrund – als auch in der englischen Form, die eher einem Stadion mit zwei Tribünen ähnelt, folgt diese architektonische Repräsentation der Grundidee des Theaters: Politisches Geschehen besteht aus den Auftritten von Politiker:innen, die das Wort ergreifen und im Zuge dessen – ganz nach Thomas Hobbes⁶⁶ – zu Schauspieler:innen und Interpret:innen der von ihnen vorgebrachten Ansichten werden. Die anderen anwesenden Politiker:innen formieren sich – ebenso wie die Zuschauenden auf den Rängen – automatisch als Publikum dieses zeitlich begrenzten Geschehens, wodurch sie in ihrer Gesamtheit als Repräsentation des abwesenden Volkes erscheinen. Insgesamt gibt es in dieser Inszenierung somit drei relevante Parteien, die in ein Verhältnis zueinander gestellt werden müssen, damit Repräsentation stattfinden kann: Reales, aber in sich heterogenes und nicht abbildbares Volk, das aber partiell auf den Zuschauerrängen

63 Vgl. Kantorowicz, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton 2016.

64 Lefort, Claude: *Democracy and Political Theory*. Cambridge 1988, S. 17.

65 Manow, Philip: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*. Frankfurt a.M. 2008.

66 Hobbes, Thomas: *Leviathan. Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civill*. New Haven 2010, Kap. 16.

des Parlaments vertreten sein kann, die Abgeordneten, die das verein- te und zugleich in sich heterogene Volk repräsentieren, und die Spre- cher:innen, die jeweils bis zu ihrer symbolischen ›Hinrichtung‹ – dem Ablauf der Redezeit – die leere Stelle der Macht besetzen, ohne sie tat- sächlich einnehmen zu können. Alle zusammen formen die fiktive Per- son des Staates,⁶⁷ die sich auf diese Weise noch einmal von allen ihren Teilen unterscheidet und im parlamentarischen Geschehen selbst ihre komplexe Repräsentation erfährt.

Die amerikanische Verfassung hat diese Repräsentationsordnung durch ihre Aufsplitterung von Zuständigkeiten und durch die gegensei- tige Kontrolle von Präsident, Senat, Abgeordnetenhaus, Bundesstaaten und Justiz mit einigen zusätzlichen Ebenen der Komplexität versehen. Bereits die von Alexander Hamilton, James Madison und John Jay ver- fassten *Federalist Papers*, durch die Teile der amerikanischen Öffentlich- keit nach der Unabhängigkeitserklärung von der Notwendigkeit eines gemeinsamen Staatenbundes überzeugt wurden, rechtfertigen dieses System der *checks and balances* mit Verweis auf das Problem partikularer Positionen, die in einem direkteren demokratischen Prozess zu leicht hegemoniale Macht erreichen und somit mit dem stets vielstimmigen ›Willen des Volkes‹ verwechselt werden könnten. In den Augen James Madisons sind solche *factions* genannten Partikularinteressen eine der zentralen Gefahren für das Gemeinwesen. Das »Heilmittel«⁶⁸ gegen die- se ›demokratische‹ Bedrohung, die heute wohl ›populistisch‹ genannt werden würde, liegt dem berühmten zehnten *Federalist Paper* zufolge in einem ›republikanischen‹ System, das die Macht an unterschiedli- che ausgewählte Akteure verteilt, deren Zusammenspiel letztlich den Erhalt des Gemeinwohls bewirkt. In heutige Terminologie übersetzt: Populismus (»Demokratie«) muss durch politische Repräsentation (»Re- publik«) verhindert oder eingedämmt werden, wobei das Wesen der

67 Vgl. Skinner, Quentin: Die drei Körper des Staates. Göttingen 2012.

68 Hamilton, Alexander/Madison, James/Jay, John: Die Federalist Papers. Vollstän- dige Ausgabe. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Bar- bara Zehnpfennig. München 2007, S. 97.

Repräsentation gerade in der Nicht-Identität von Repräsentantin und Repräsentierten besteht.

Der Populismus des 20. Jahrhunderts interveniert in dieses komplexe republikanische Repräsentationstheater ganz im Sinne – und gegen die Intentionen – Madisons in Gestalt eines besonderen Repräsentanten, der bestimmte Partikularinteressen mit dem Gemeinwohl für identisch erklärt.⁶⁹ Auf diese Weise beansprucht er »nicht mehr nur der Gewählte oder Delegierte, das heißt der Repräsentant im verfahrenstechnischen Sinne« zu sein, der sich für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe oder ein bestimmtes Anliegen einsetzt. Vielmehr tritt er als direktes Sprachrohr des abwesenden Volkes auf, als idealer Repräsentant, der dieses Volk in seiner Gänze »präsent macht, im übertragenen Sinne des Wortes, der ihm Form und Aussehen gibt.«⁷⁰ Der Populist formt also nicht nur seine heterogene Anhängerschaft zu einer Einheit, in den Worten Eric Fassins erzeugt er zugleich eine strategische »Verwechslung der Demokratie mit der Figur des Volkes.«⁷¹ Seine Gegner:innen, ja die Institutionen der repräsentativen Demokratie insgesamt werden gleichzeitig zu Gegner:innen dieses Volkes erklärt. Der Graben, der zwischen den einzelnen Repräsentanten-*Darsteller:innen* und dem eigentlichen Souverän, dem in sich heterogenen und somit in seiner Gesamtheit unrepräsentierbaren Volk, im politischen Normalbetrieb notwendig bestehen bleibt, soll durch die Intervention des populistischen Sprechers nicht nur geschlossen werden,⁷² seine Existenz selbst wird als Beweis eines Betrugs am Volk gelesen und als Ursache aller politischen Übel angeprangert.

Diesem vermeintlichen »Betrug am Volk« wird dann die ereignishafte (Wieder-)Herstellung einer unmittelbar erlebten Einheit von Sprecher

69 Nach Margaret Canovan sind Populisten Politiker »who claim to speak for the whole people rather than for any *faction*«. Canovan 1981, a.a.O., S. 260.

70 Rosanvallon 2020, a.a.O., S. 44.

71 Fassin 2019, a.a.O., S. 17.

72 Vgl. Torre, Carlos de la: »The People, Populism, and The Leader's Semi-Embodied Power.« In: Rubrica Contemporanea 2/3 (2013), S. 5–20.

und Zuhörerschaft im Live-Event des öffentlichen Auftritts gegenübergestellt.⁷³ Wie wichtig solche Live-Events für den Populismus sind, hat Johannes Völz in einer minutiösen Analyse ausgewählter Wahlkampfauftritte Donald Trumps am Beispiel der *Rally* belegt. Der Populismus ist auf solche Formen von Live-Performance laut Völz angewiesen, weil nur hier die affektive Verbindung der unterschiedlichen partikularen Positionen und Interessen und die gleichzeitige Verdammung der feindlichen Eliten – die Kommunikation von Geschlossenheit nach innen und von unbedingter Gegnerschaft nach außen – effektiv ins Werk gesetzt werden können. Dies geschieht durch die Orientierung des Publikums auf den populistischen Redner hin, der gleichzeitig als Repräsentant wie als einer von vielen wahrgenommen wird, der also aus der Gruppe der Repräsentierten heraustritt und doch beansprucht, mit jedem Einzelnen in dieser Gruppe identisch zu sein. Nach Völz bildet dieser paradoxe Anspruch den Kern des populistischen Repräsentationsregimes:

Zwar ist es richtig, dass jede demokratische Öffentlichkeit von performativen Praktiken Gebrauch macht, um die Beziehung zwischen Repräsentanten und Repräsentierten in Szene zu setzen, über sie zu verhandeln und sie infrage zu stellen. Doch anders als in gewöhnlichen demokratischen Repräsentationsverhältnissen beruhen populistische Bewegungen auf dem Anspruch, den Unterschied zwischen Repräsentierten und Repräsentanten zu eliminieren. Der »representative claim« (Saward 2006) des Populismus ist paradoxer Natur, insofern er Repräsentation als Nicht-Repräsentation vorstellt, oder, anders gesagt, insofern er darauf besteht, die einheitliche und unvermittelte Präsenz von Repräsentierten und Repräsentanten zu verkörpern.⁷⁴

-
- 73 Zur performativen Dimension des Populismus vgl. ausführlich Moffit, Benjamin: *The Global Rise of Populism. Performance, Political Style and Representation*. Stanford 2016. Dabei ist es eben dieser »Moment der Kristallisation«, in dem das Volk sich in seinem Repräsentanten wiederzuerkennen meint, der dieses Volk nach Laclau – wie gesehen – als Einheit überhaupt erst konstituiert. Vgl. hierzu auch Laclau 2005, a.a.O., S. 93.
- 74 Völz, Johannes: »Zu einer Ästhetik des Populismus. Teil I: Der populistische Erscheinungsraum.« In: Koch, Lars/Nanz, Tobias/Rogers, Christina (Hg.): *The*

Der populistische Repräsentant kann also nur dann ein direkter sein, wenn er sich selbst als Teil des Volkes ausgibt, für das er spricht. Dazu muss er diesem Volk direkt entgegentreten, wobei sein Auftritt im modernen Populismus allerdings in der Regel zugleich gefilmt und verbreitet wird.

Als gewissermaßen ›vormediale‹ historische Referenzfigur für eine solche Integrationsleistungen und damit als mythisches Vorbild jedes gegenwärtigen amerikanischen Populisten – inklusive Donald Trumps⁷⁵ – kann in den USA Abraham Lincoln gelten, dem der Aufstieg aus der Provinz ins Weiße Haus der Legende nach vor allem deshalb gelang, weil er politische Konflikte stets aus der Perspektive des *Common Sense* anzugehen vermochte. Zugleich gelang es ihm wie keinem anderen, die von inneren Widersprüchen durchzogenen Vereinigten Staaten von Amerika, deren (Wieder-)Herstellung und Verkörperung er mit dem amerikanischen Bürgerkrieg in Angriff nahm, gerade in seinen öffentlichen Auftritten *als eigentliche Einheit* zu repräsentieren.

Living in a nation divided against itself, Lincoln embodied this contradiction: the great divider and the great reconciler; determined to fight a war in the name of a principle while believing himself the peace-maker; autocratic and democratic, emancipator and reprimander, the God of the Old Testament and the Redeemer of the New, savior and judge, hero and demagogue. And, at his death, [...] the bloodied nation incarnate.⁷⁶

Der Lincoln, von dem hier die Rede ist, ist freilich weniger der tatsächliche 16. Präsident der USA als vielmehr die populistische Imagination, die nach seinem Tod in Umlauf geriet. Der Mythos Lincoln, welcher

Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung. Berlin 2020, S. 187–214, hier S. 188. Vgl. zudem Saward, Michael: »The Representative Claim.« In: *Contemporary Political Theory* 5 (2006), S. 297–318.

75 Vgl. Meltzer, Brad/Mensch, Josh: Trump, stop comparing yourself to Lincoln! In: CNN, 7. Mai 2020.

76 Pipolo, Tony: »Hero or Demagogue? Images of Lincoln in American Film.« In: *Cineaste* 35, 1 (2009), S. 14–21, hier S. 21.

sich auch durch seine zahlreichen filmischen Darstellungen zieht, besitzt unverkennbar religiöse Züge – im Tod erscheint er als »American Christ«⁷⁷ – und verbindet wiederum verschiedene Teilerzählungen des Gesamtmythos Amerika: »Poor boy made good. Ultimate American success story. Saviour. Emancipator. Deliverer. Unifier. Lincoln is America's own Christ-like hero, actually assassinated on Good Friday. It is all the stuff of myth, enshrined on screen as early as 1915 in D. W. Griffith's *THE BIRTH OF A NATION*.«⁷⁸ Die gelungene Herstellung der Einheit von heterogenem Volk und Repräsentant bedarf mithin nicht nur einer wiederholten Inszenierung von Präsenz und Einheit, sondern auch einer imaginären Operation, die in der strategischen Verklärung des populistischen Repräsentanten resultiert. Besonders für diese imaginäre Operation erweist sich, wie sich am populistischen Kino der 1930er Jahre studieren lässt, der Film als ideales Medium.

Bereits im späten 19. Jahrhundert war Lincoln zum Gegenstand einer verklärenden Geschichtsschreibung geworden. 1922 wurde in Washington das Lincoln Memorial eröffnet, dessen von Daniel Chester French geschaffene Kolossalstatue das charakteristische Äußere des Staatsmannes in ikonischer Weise fest schrieb. Kurz darauf begann Hollywood, sich in mehreren Biopics, die sich immer wieder auf Frenchs Monument berufen, vor allem der Vorgeschichte des Präsidenten Lincoln zu widmen. Im Anschluss an die mehrbändigen, populären Biographien Ida Tarbells sowie Carl Sandburgs⁷⁹ und an Griffiths rassistischen frühen Langfilm *THE BIRTH OF A NATION* stellten etwa 1924 Phil Rosen in *THE DRAMATIC LIFE OF ABRAHAM LINCOLN* und John Ford in *THE IRON HORSE*, 1930 erneut D. W. Griffith in *ABRAHAM LINCOLN*, 1939 wiederum John Ford in *YOUNG MR. LINCOLN* und 1940 John Cromwell in *ABE LINCOLN IN ILLINOIS* die »Prairie Years«⁸⁰ Lincolns in den Fokus der Darstellung, al-

77 Coyne, Michael: *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*. London 2008, S. 41.

78 Ebd., S. 42.

79 Vgl. Stokes, Melvyn: »Abraham Lincoln and the Movies.« In: *American Nineteenth Century History* 12, 2 (2011), S. 203–231.

80 Sandburg, Carl: *Abraham Lincoln. The Prairie Years*. New York 1926.

so seine frühen Jahre in Kentucky und als Anwalt in Illinois. Sandburgs Lincoln-Bild folgend reproduzieren die Filme in der Regel den »conventional white Southern myth of Lincoln the Healer«⁸¹: Trotz seiner Rolle als Kriegspräsident steht Lincoln vor allem für die Einheit der Nation – sehr viel mehr als etwa für den Kampf gegen die Sklaverei –, wobei gerade die Widersprüchlichkeit dieser Zuschreibung den Mythos Lincoln begründet. An dem großen Vorbild aller Populisten zeigt sich auf diese Weise auch die Bedeutung von literarischen und filmischen Fiktionen für die einheitsstiftende Kraft dieser Figuren: Ohne Bezugnahme auf jene Mythen, die in der Populärkultur in Umlauf sind, ist die Herstellung populistischer Kohärenz nicht zu leisten.

Diese Kohärenz ergibt sich auch im Falle Lincolns nicht aus einer inhaltlichen Koordination von Forderungen und Positionen, sondern aus der ästhetischen Suggestion einer direkten Verbindung des *homme peuple* mit jenen, für die er spricht. Die filmischen Werke fokussieren eben aus diesem Grund weniger auf die politische Profilierung Lincolns als vielmehr auf die bio- wie ikonographische Genese der mythischen Figur selbst: Zeigen sie zu Beginn einen einfachen, aber ehrlichen Amerikaner, steht an ihrem Ende in der Regel kein gewiefter Politiker, sondern ein zur Allegorie der USA erhobener Staatsmann, in dem das Volk unmittelbar sich selbst erkennt und dessen gereifte Gesichtszüge in manchen Fällen sogar ganz direkt von jenen der French-Statue überblendet werden. Die Genese dieser »Apotheose«⁸² vollzieht sich in Form einer Reihe biographischer Szenen, in denen Lincoln von den Menschen, von denen er umgeben ist, zunächst als einer von ihnen, dann jedoch zunehmend als idealer Repräsentant der USA identifiziert wird. Der Filmwissenschaftler Henry Taylor beschreibt dieses typische Muster (nicht nur) der Lincoln-Biopics anhand von *YOUNG MR. LINCOLN* wie folgt:

Wirkt Lincoln zu Beginn ungelenkt in seiner Größe, so erreicht er am Filmende seine wahre, die Präsidentschaft und den späteren Ruhm

81 Wilentz, Sean: »The Lost Cause and the Won Cause. Abraham Lincoln in Politics and the Movies.« In: *The New Republic*, 31. Dezember 2012, S. 28–34, hier S. 32.

82 Vgl. Coyne 2008, a.a.O., S. 21.

vorwegnehmende Statur. Somit realisiert sich die Substitution des Körpers, indem der lebende dem toten Körper und der Idee weicht. Fast immer findet am Filmende diese Opferung, dieser Übergang vom Körper zur Idee statt, sei der Tod nun physischer oder symbolischer Art, um eine Form der Monumentalisierung und der Erinnerung zu schaffen, die [...] als letzte filmische Möglichkeit, eine Botschaft zu übermitteln, verstanden werden kann.⁸³

Die mythische Kraft Lincolns ist dabei in erster Linie durch seine Reden begründet – allen voran die Gettysburg Address –, die deshalb auch als zentrale Referenzen in nahezu sämtlichen Filmen der 1930er Jahre fungieren, die in irgendeiner Form von Politikern und ihren Karrieren handeln.⁸⁴ In den Worten der Herausgeber der *Cahiers du Cinéma*, die Fords *YOUNG MR. LINCOLN* eine klassisch gewordene Analyse widmeten, und in Vorwegnahme Laclaus erscheint der legendäre Präsident auf diese Weise als »a sort of universal referent« des Kinos dieser Zeit.⁸⁵ Ikoni-sche Szenen finden sich etwa in Frank Capras *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON*, der von einem jungen, idealistischen Senator handelt, welcher gerade erst aus einem provinziellen Bundesstaat in die Hauptstadt gekommen ist und sich dort mit einer gut geölten Maschinerie der Korruption konfrontiert sieht. Nach der absehbaren ersten politischen Niederlage findet Smith sich vor Frenchs Lincoln-Statue ein, um Anschluss

83 Taylor, Henry M.: Von der Besonderheit biographischer Figuren. *YOUNG MR. LINCOLN* als Genrefall. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 8, 4 (1997), S. 484–502, hier S. 491.

84 Melvyn Stokes reflektiert diese Bedeutung Lincolns wie folgt: »During the Depression years of the 1930s, Lincoln's spirit was mobilized by (...) filmmakers in a variety of ways. Many of the political movies of the era made incidental use of him as a means of uniting and encouraging a people who, because of the Depression, appeared to be losing faith in the American democratic experiment. The parallel between the crisis of the 1860s and that of the 1930s was often hinted at in these films. Lincoln brought the two together because he provided an example of strong executive leadership and had helped preserve the American republic at a time of great upheaval.« Stokes 2011, a.a.O., S. 214.

85 *Cahiers du Cinéma*: »John Ford's *YOUNG MR LINCOLN*. A collective text by the Editors of *Cahiers du Cinéma*.« In: *Screen* 13, 3 (Autumn 1972), S. 5–44, hier S. 13.

an die durch sie repräsentierte amerikanische Tradition der Demokratie zu suchen. Danach fühlt er sich in der Lage, es mit den falschen Eliten Washingtons aufzunehmen und im Repräsentationstheater des Senats eine wahrhaft demokratische Intervention zu wagen – einen öffentlichen Auftritt, der den Geist Lincolns in die entleerte Rhetorik des parlamentarischen Theaters zurückbringt.⁸⁶ Die geisterhafte Präsenz Lincolns fungiert als mediale Versicherungsinstanz, die den Politiker mit der Fähigkeit ausstattet, während seines Auftritts zumindest partiell jene Nähe zum Volk wiederherzustellen, die im populistischen Weltbild die wahre von der falschen Repräsentation unterscheidet.

Zusammenfassend erweisen sich die 1930er Jahre so als Geburtsstunde eines politischen Populismus, der sich vor allem durch einen offenen Volksbegriff kennzeichnet, unter dem sich verschiedene Positionen zu einer einheitlichen Opposition im Geiste des ›wahren‹ Amerikas zusammenführen lassen. Die Repräsentation des Volkes durch einen charismatischen Führer erscheint als Schlüsselement dieses neuen Populismus. Unmittelbarkeit und umfassender Vertretungsanspruch lassen das populistische Repräsentationsmodell dabei in einen scharfen Gegensatz zur formellen Repräsentation der parlamentarischen Demokratie treten. Wahlkampfveranstaltungen und andere Inszenierungen verleihen der populistischen Repräsentation Ereignischarakter, während ihre Einbettung in eine idealisierte amerikanische Geschichte sie zugleich mit einer mythischen Legitimation ausstattet: Im populistischen Mann des Volkes, so das Narrativ, lebt die Autorität von Gründervätern und legendären Vorbildern, vor allem aber der Geist des Ur-Populisten Abraham Lincoln wieder auf.

Das Kino ist das Medium, das sowohl die Präsenzeffekte personaler Repräsentation als auch die Wucht mythischer Geschichten besonders wirkungsvoll in Szene zu setzen vermag. Als paradoxes Medium einer vermittelten Unmittelbarkeit holt es den Geist Lincolns ins moderne Amerika zurück. Während der Krisenjahre der *Great Depression* wird es daher zum zentralen Lieferanten populistischer Mythen, von denen viele

86 Vgl. Rushton, Richard: *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory*. Basingstoke 2016, S. 151.

bis in die Gegenwart hinein nachwirken. Die Protagonisten dieses Kinos verdammen die politische und soziale Realität eines Amerikas, dessen Ideale sie zugleich im Dienste einer umfassenden Erneuerung des Landes beschwören. Diese populistische Mythologie ist jedoch nicht starr, sie unterliegt einem stetigen Wandel und lässt sich daher auch als eine facettenreiche filmische Reflexion repräsentativer Demokratie lesen, die je nach Thema und politischem Impuls des jeweiligen Films unterschiedliche Aspekte populistischer Politik hervorheben kann. Im Zentrum dieser Reflexion steht jedoch jeweils das Verhältnis von Repräsentant und Repräsentierten, das in den Schlüsselszenen der Werke mit besonderer Sorgfalt ins Bild gesetzt wird.

1.4 Die populistische Szenographie

Die Filmanalysen, die in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden, fokussieren auf einen Szenentypus, der sich als *Inauguration des populistischen Repräsentanten* beschreiben lässt.⁸⁷ Wie viele andere politische Imaginationen von Staat und Gemeinschaft setzt dieser metonymisch

87 Die politischen Repräsentanten des populistischen Kinos sind in der Regel weiß und männlich, weshalb für sie in diesem Text die männliche Form verwendet wird. Eine seltene Ausnahme stellt die 1931 entstandene MGM-Komödie *POLITICS* (Charles Reisner) dar. In Anlehnung an Aristophanes übernehmen die Frauen hier die Kontrolle über eine kleine amerikanische Stadt, die durch grassierende Korruption und Kriminalität bedroht wird. Zwar bleibt die Handlung auf lokalpolitischer Ebene angesiedelt und erlaubt der Protagonistin keine großen Auftritte vor der Öffentlichkeit – als sie eine Rede zu halten versucht, vertreibt der Regen sämtliche Zuhörer:innen –, doch lässt sich der Film insofern auch auf die *Great Depression* beziehen, als dass die Eskalation von Gewalt und Korruption hier – ganz den populistischen Narrativen folgend – als Elitenversagen vorgestellt wird. Dass sich Weiblichkeit als Chiffre der Opposition gegen eine männlich dominierte Elite einsetzen lässt, wird erst in den späten 1940er Jahren von Hollywood erkannt. So steigt in H.C. Potters 1947 gedrehtem *THE FARMER'S DAUGHTER* eine vom Land stammende und mit unbestechlichem Menschenverstand ausgestattete Krankenschwester zur Kongressabgeordneten auf.

eine »imaginäre Ganzheitsstiftung« ins Bild.⁸⁸ Zugleich ermöglicht er die Entwicklung von Legitimationsnarrativen, welche die spontane Einsetzung des »wahren« politischen Repräsentanten glaubhaft begründen und modellhaft zuspitzen sollen. Der gelungenen Repräsentation werden dabei Szenarien politischer Miss-Repräsentation gegenübergestellt, die den Status quo republikanischer Politik vorführen und infrage stellen. Die Radikalität dieser Gegenüberstellung unterliegt großen Schwankungen: Bewegt sich die populistische Intervention in einem Film wie *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* im Rahmen rechtsstaatlicher Verfahren, machten die Rekordarbeitslosigkeit, die der Weltwirtschaftskrise von 1929 folgte, und die sich daran anschließende ökologische wie ökonomische Katastrophe, die sich in den Jahren 1935–38 in den *Great Plains* abspielte und unter dem Begriff *Dust Bowl* bekannt wurde, auch einen radikalen politischen Umbruch denk- und darstellbar, wie ihn etwa *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* in Szene setzt. Vor allem in den Filmen aus der Zeit vor Roosevelts Amtsantritt findet sich eine Reihe von ungewohnt pessimistischen bis rundheraus zynischen Reflexionen der politischen Sphäre, die den Einsatz von Gewalt auf unterschiedliche Weise rechtfertigen. Nach 1933 verpflichtete sich ein Großteil der Industrie hingegen zur Verbreitung von Zweckoptimismus, der auch in scheinbar unpolitischen Werken, etwa den Filmen Shirley Temples,⁸⁹ zum Ausdruck kommt.

Die *Great Depression* ist nicht nur zentrale Referenz der Filme dieser Zeit, sie beeinflusste zudem die Arbeitsweisen der amerikanischen Filmstudios nachhaltig. Die Gewinne Hollywoods brachen Anfang der 1930er Jahre stark ein, und Paramount, RKO und Fox – drei der fünf großen Studios Hollywoods – gingen vorübergehend bankrott.⁹⁰ Parado-

88 Koschorke, Albrecht: »Macht und Fiktion.« In: Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft*. Frankfurt a.M. 2002, S. 73–84, hier S. 78.

89 Vgl. Kasson, John F.: *The Little Girl Who Fought the Great Depression. Shirley Temple and 1930s America*. New York 2014.

90 Balio, Tino: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley/Los Angeles 1995, S. 16.

xerweise gelten die 1930er Jahre gleichwohl als goldenes Zeitalter in der Geschichte des US-amerikanischen Films. 1927 war mit dem Erfolg von *THE JAZZ SINGER* (Alan Crosland) die Ära des Tonfilms eingeleitet worden. In der Folge waren nicht nur neue Genres und – auch dies wiederum krisenbedingt – neue Produktionsweisen entstanden, das Kino hatte sich, indem es zugleich Unterhaltung und Information bot, zum Leitmedium der amerikanischen Gesellschaft entwickelt, das auf dem Höhepunkt der *Great Depression* von einer Mehrheit der US-Bürger:innen regelmäßig frequentiert wurde.⁹¹ Bereits unter Präsident Hoover wurde diese neue gesellschaftliche Bedeutung des Kinos unter anderem dadurch manifest, dass Kino-Tickets an Arbeitslose ausgegeben wurden, um ihnen zumindest eine basale gesellschaftliche Teilhabe zu ermöglichen.⁹² Der Einfluss Hollywoods auf die politische Kultur dieser Jahre kann kaum überschätzt werden, und auch wenn ein Großteil der Produktionen auf unpolitische Unterhaltung zielte, ja gerade eine Auszeit von den Realitäten des Lebens anzubieten schien, sind die inhaltlichen Bezugnahmen auf *Great Depression* und *New Deal* in vielen Werken der Zeit kaum zu übersehen – unabhängig davon, welchem Genre sie zuzurechnen sind.⁹³

-
- 91 Vgl. Morgan, Iwan W.: »Introduction. Hollywood and the Great Depression.« In: Davies, Philip/Morgan, Iwan W. (Hg.): *Hollywood and the Great Depression. American Film, Politics and Society in the 1930s*. Edinburgh 2016, S. 1–26.
- 92 Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film*. Westport/London 1999, S. 75.
- 93 Die Frage, inwiefern das Kinopublikum der 1930er Jahre die Filme seiner Zeit als Auseinandersetzungen mit der *Great Depression* verstand, ist intensiv erforscht worden. Richard Maltby warnte etwa davor, sozialrealistische Werke vorschnell als »symptoms of national sentiment« zu lesen. Vgl. Maltby, Richard: »As Close to Real Life As Hollywood Ever Gets«. *Headline Pictures, Topical Movies, Editorial Cinema, and Studio Realism in the 1930s*. In: Lucia, Cynthia/Grundmann, Roy/Simon, Art (Hg.): *American Film History. Selected Reading. Origins to 1960*. Chicester 2016, S. 175–199, hier S. 177. Die unhinterfragte Identifikation des arbeitslosen Viertels der Bevölkerung jener Zeit mit den 30 Prozent der regelmäßigen Kinobesucher hat Ralph Brauer zudem einmal als »Depression folklore« kritisiert. Der Großteil der Kinogänger:innen gehörte der Mittelschicht an. Vgl. Brauer 1981, a.a.O., S. 19.

Auch populistische Inaugurationsszenen, in denen eine Person aus der Masse der Menschen hervortritt, um weniger *für sie* als *mit ihrer Stimme* zu sprechen, finden sich in den unterschiedlichsten Filmen. In Anlehnung an Umberto Eco kann hier von einer »Szenographie«⁹⁴ gesprochen werden, einer wiedererkennbaren und stets ähnlich dargestellten sozialen Situation, die sich durch bestimmte Akteure und Aktivitäten auszeichnet und die von den Zuschauenden daher rasch eingeordnet werden kann, bei ihnen aber auch konkrete Erwartungen auslöst. Nach Eco nehmen Szenographien eine Zwischenstellung zwischen abstrakten Gattungsregeln und konkreten Inhalten ein, da sie einerseits die Handlung strukturieren, andererseits selbst Teil der Handlung sind. Zugleich charakterisieren sie sich durch eine Spannung zwischen stereotypem Handlungsmuster und überraschender Variation, zwischen allgemeiner Formel und konkreter Aktualisierung.⁹⁵ Sorgt die relative Verlässlichkeit von Szenographien einerseits für stabile »kommunikative Anschlüsse« zumindest innerhalb einer bestimmten Epoche und Zuschauer:innengruppe,⁹⁶ kann der iterative Bedeutungswandel von Szenographien als eine Form der filmischen Begriffsarbeit gefasst werden, da sich mit neuen Aktualisierungen auch die impliziten Bedeutungen verschieben, die eine Szenographie transportiert.

Die populistische Szenographie, in der Volk und Repräsentant zusammenfinden, beinhaltet in der Regel eine politische Rede oder eine andere Form des öffentlichen Auftritts, die sich von den gestelzten, unehrlichen Reden der ›Berufspolitiker‹ und anderer bloß institutionell legitimierter Repräsentant:innen durch ihre authentische Wucht abhebt. Zudem bedarf sie der Darstellung eines Publikums, das durch diesen Auftritt eine Wandlung, ja eine Formierung erfährt. Das Kino

94 Vgl. Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München 1987, S. 98.

95 In der deutschsprachigen Filmwissenschaft sind Szenographien auch als »Standardsituationen« beschrieben worden, wobei der Fokus auf eben diesem Raum möglicher Varianz liegt. Vgl. Koebner, Thomas/Grob, Norbert/Kaufmann, Anette (Hg.): *Standardsituationen im Film. Ein Handbuch.* Marburg 2016.

96 Vgl. Lickardt, Maren: »Star Trek. Popkultur als Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit.« In: *Pop-Zeitschrift*, 3. Januar 2015.

stellt die Menschen dabei zunächst als eine zerstreute Masse dar, als »Wirrwarr der Singulare«,⁹⁷ der erst dadurch, dass er sich um einen wahrhaftigen Repräsentanten versammelt und ihm aufmerksam zuhört, in die Lage versetzt wird, sich zu einem Volk zu formen. Durch die Identifikation mit dem Repräsentanten erkennen die Menschen sich selbst als kollektives Subjekt, das aufgrund geteilten Leids, geteilter Aufmerksamkeit und geteilter Interessen als einheitliches zu handeln vermag. Oftmals geschieht dies in Form eines Dominoeffekts: Eine Person beginnt zuzuhören, die anderen folgen ihrem Beispiel, bis in der vormals unruhigen Menge eine feierliche Stille entsteht, die die geteilte Aufmerksamkeit der Menschen zum Ausdruck bringt und zugleich den Worten des Repräsentanten Gewicht verleiht. In der filmischen Darstellung des Repräsentationsgeschehens entsteht so eine rituelle Anerkennungsform, die als regelrechte Visualisierung der Äquivalenzkette im Sinne Laclaus erscheint. Der populistische Sprecher erweist sich zugleich als zwar wahrer, aber auch als unwahrscheinlicher Repräsentant, muss er sich doch – dem populistischen Narrativ folgend – gegen eine kleine, aber übermächtige Elite und deren »falsche« Repräsentant:innen durchsetzen, welche die Aufmerksamkeit von ihm abzulenken, ihn zu verleumden und zu bekämpfen suchen. Im klassischen, am Land-Stadt-Gegensatz orientierten populistischen Film Frank Capras handelt es sich zumeist um einen unauffälligen, aber politisch bewussten weißen Mann, der den Kampf gegen diese Elite aus innerer Überzeugung heraus aufnimmt, um nach dem hart erkämpften Sieg in die Anonymität des ländlichen oder kleinstädtischen Familienlebens zurückzukehren.⁹⁸

Indem sich die Untersuchung im Folgenden auf diese *Szenographie der Inauguration des populistischen Repräsentanten* konzentriert, die zugleich immer auch eine Szene der erneuten »inauguration of the

97 Därmann, Iris: *Figuren des Politischen*. Frankfurt a.M. 2009, S. 30.

98 Vgl. hierzu ausführlich Gehring, Wes D.: *Populism and the Capra Legacy*. Westport 1995.

law« darstellt,⁹⁹ sucht sie jene Elemente des populistischen Diskurses dingfest zu machen, die bis heute die politische Kultur der USA – und, mindestens zu einem gewissen Grad, auch Europas – prägen. Die Analyse vollzieht sich dabei in zwei Schritten: Zunächst werden jene Filme vorgestellt, in denen sich die Szenographie gewissermaßen in Reinform entfalten kann, was in der Regel heißt: jenseits der Sphäre institutionalisierter Politik. In einem zweiten Kapitel wird dann der Frage nachgegangen, was passiert, wenn die populistische Inauguration auf die politische Wirklichkeit der *Great Depression*-Ära und auf die realpolitischen Kämpfe trifft, die etwa im Senat oder im Weißen Haus ausgetragen werden. Erst durch die Differenzierung dieser beiden komplementären Szenarien ergibt sich die Möglichkeit, in einem abschließenden Blick auf die gegenwärtige politische Kultur den Einfluss der populistischen Szenographie zu ermessen, den das klassische Hollywood-Kino entwarf.

Wenn es in den Erzählungen des Spielfilms um die institutionalisierte Sphäre demokratischer Politik geht, steht dabei nicht allein die politische Repräsentation, sondern stets auch deren Zustandekommen im Fokus: Politiker:innen werden dadurch interessant, dass sie Vorgeschichten haben, auf Grund derer sie erst zu – besseren oder schlechteren – Repräsentant:innen der Bevölkerung geworden sind, dass sie sich im Umgang mit ihren Parteigenoss:innen oder Mitarbeiter:innen anders gebärden als während ihrer Auftritte, dass sie Opfer von Erpressungen oder Verschwörungen sein können, die sie anders handeln lassen als von der Bevölkerung erwartet. Hollywood-Filme, die sich mit dem täglichen Geschäft der Politik auseinandersetzen, kennzeichnen sich daher durch eine eigentümliche Doppelbewegung: Einerseits reproduzieren sie die mythische Ursprungserzählung der wahren Repräsentation, die sich infolge einer spontanen Versammlung

99 In diesem Anspruch findet sich die zentrale Parallele des populistischen Kinos mit dem Western. Vgl. Pippin, Robert B.: *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy.* New Haven/London 2010, S. 40.

von Menschen um eine bestimmte, in diesem Moment besonders repräsentative Person konstituiert. Andererseits artikulieren sie jedoch ein tiefes Misstrauen gegenüber der Inszeniertheit des Politischen selbst, die von den Filmen gerade dadurch dekonstruiert wird, dass sie die Politik als Theater mit dem Geschehen auf der Hinterbühne konfrontieren. Immer wieder wird die Szenographie so zum Medium einer Gesellschaftsanalyse, das den Film selbst zugleich als investigatives Medium etabliert, das durch den Blick hinter die Kulissen Wahrheit zu sehen gibt.

Der Konflikt zwischen Vorder- und Hinterbühne kann in der populistischen Szenographie dabei auf unterschiedliche Problemfelder verweisen, je nachdem, ob die Hinterbühne eher – wie etwa in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* – als konspiratives Hinterzimmer gezeigt wird, in dem sich die wahrhaft Mächtigen treffen, ob sie – wie in *MAYOR OF HELL* (USA 1933, Archie Mayo) – in einem kriminellen Doppelleben des Repräsentanten besteht, der sich erst selbst aus dem falschen Spiel der Korruption befreien muss, bevor er für andere eintreten kann, oder ob sie – wie zum Beispiel in *THE LIFE OF VERGIE WINTERS* (USA 1934, Alfred Santell) – die Form einer heimlichen Liebesbeziehung annimmt, die auf die unmögliche Vermittlung zwischen privater und öffentlicher Sphäre verweist. In jedem Fall besteht das populistische Ideal jedoch darin, beide Sphären miteinander in Einklang zu bringen: Während Repräsentation im Normalfall nichts als Inszenierung ist, kommt auf der Bühne des Populismus die Wahrheit zur Erscheinung. Die Momente der Übereinstimmung vollziehen sich dabei wiederum selbst als Augenblicke der Erkenntnis: Das Volk entdeckt den wahren Repräsentanten, weil ihm in dessen Worten, einer politischen Anagnorisis gleich, der wahre amerikanische Geist vor Augen geführt wird. Ist das Theater einerseits Ort des Maskenspiels, erlaubt die Bühne andererseits also auch das Ereignis der Demaskierung, das die Wahrheit zur Erscheinung bringt. Die Bühnensymbolik bildet daher einen der Schwerpunkte der Analysen in diesem Buch: Das Verhältnis von Vorder- und Hinterbühne wird im populistischen Kino dafür genutzt, den wahren von falschen politischen Repräsentanten zu unterscheiden.

Durch diesen investigativen Gestus vermittelt sich auch eine Selbstverortung des Mediums Film und eine Reflexion seines politischen Potenzials. Der Begriff der Hinterbühne entstammt der Soziologie Erving Goffmans, der das soziale Leben als Abfolge mehr oder minder definierter Situationen analysiert hat, die jeweils eine Reihe von Regeln und Rollen beinhalten. In solchen Situationen kommt es zu Aktionen, die das anwesende Publikum adressieren, wie auch zu solchen, die »backstage« stattfinden und etwa der Probe oder Diskussion des eigentlichen Auftritts dienen. Die Metapher des Theaters, die Goffman verwendet, legt dabei die Begriffe der Vorder- und Hinterbühne nahe, wobei ein bekanntes Beispiel Goffmans das Service-Personal eines Hotels oder Restaurants ist, das sich auf der Vorderbühne des Gastraums vollkommen anders als auf der Hinterbühne der Küche verhält – ohne dass dieser Gegensatz selbst besonderes Irritationspotenzial böte.¹⁰⁰ Als Medium der Investigation von Wirklichkeit begnügt sich in diesem Sinne auch der Spielfilm Hollywoods seit jeher nicht damit, seinen Zuschauer:innen Kellner, Sängerinnen, Sportler, Detektive, Politikerinnen, Königinnen oder Superhelden in ihrer sozialen Funktion vor Augen zu stellen; vielmehr führt er vor, wie konkrete Individuen diese Rollen an- und ablegen, wie sie an ihrer Fähigkeit zweifeln, sie auszufüllen, oder welchen Kalkülen sie heimlich folgen, während sie sie einstudieren. Die Oszillation zwischen Vorder- und Hinterbühne spiegelt dabei in gewissem Maß immer auch die identifikatorische Dynamik des Film-erlebnisses selbst wider, das die Zuschauenden kraft seiner immersiven Möglichkeiten mal ganz in der filmischen Handlung aufgehen, dann jedoch in die Position des Publikums zurückfallen lässt, das die sozialen Situationen auf der Leinwand aus der Distanz beobachtet, interpretiert und beurteilt.

Die populistische Szenographie betreibt so zugleich immer auch Medienanalyse, stellt sie das Bühnengeschehen doch als Resultat apparativer Techniken der Sichtbarmachung aus. Sie reagiert auf einen medientechnischen Wandel der Öffentlichkeit und des öffentlichen Redens, indem sie die Bedingungen festzulegen versucht, untern denen

100 Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh 1956, S. 72.

die Entfremdung, die durch die Medialisierung der Politik entstanden ist, durch den Einsatz von Medien wieder überwunden werden kann. Damit ist einerseits die Funktion erfasst, die dieser Szenographie selbst in der politischen Kultur der 1930er Jahre zukommt. In der modernen Gesellschaft der USA verlieren die Live-Versammlungen und die öffentlichen Reden, die die politische Kultur Amerikas lange Zeit prägten, zunehmend an Bedeutung, und werden durch medialisierte Formen politischer Auseinandersetzung ersetzt. So wie Roosevelts Stimme durch das Radio in die Wohnzimmer der Menschen drang und Ersatz für die alten Formen der direkten Demokratie schuf, indem sie ein imaginäres Resonanzverhältnis zwischen Bürger:innen und Präsident aufzubauen half, bildet auch die populistische Szenographie einen Ersatz für jene Szenen wahrer Repräsentation, die sie vorführt. Sie verbindet die anonym und abstrakt gewordene Herrschaft mit der Imagination eines Ortes, den sie zugleich unter der Nutzung der neuen Massenmedien für das ganze Land verfügbar macht. Andererseits ist sie jedoch immer schon Analyse dieser medialisierten politischen Kultur, indem sie die investigativen Werkzeuge mitliefert, die politische Inszenierungsformen aufzuschlüsseln vermögen. Die *Mise-en-scène* der populistischen Szenographie geht in der Bühnenlogik, die sie vorstellt, dabei ebenso wenig auf wie in dem politischen Repräsentationsgeschehen, das auf dieser Bühne stattfindet.¹⁰¹ Vielmehr erlaubt sie der Kamera die Einnahme wechselnder Standpunkte, die die unterschiedlichen Parteien und Elemente dieses Ereignisses sichtbar machen. Sie macht die Zuschauenden zu Beobachter:innen, die sowohl durch das Spektakel ergriffen werden können als auch hinter dessen Kulissen zu blicken vermögen. Immersion und Reflexion, Teilhabe und Analyse sind, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, in der populistischen Szenographie wechselseitig aufeinander verwiesen.

Durch den Fokus auf Szenen der politischen Repräsentation unterscheidet sich das Korpus des populistischen Films, das hier betrachtet

101 Vgl. Ritzer, Ivo: *Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*. Wiesbaden 2017, S. 15.

wird, trotz vieler Überschneidungen von jenem, das in der filmwissenschaftlichen Forschung bereits in früheren Studien untersucht wurde. Wie in der politischen Populismus-Theorie wird auch der filmische Populismus in diesen Untersuchungen in der Regel in Form einer Aufzählung unterschiedlicher nur lose zusammenhängender Motive definiert, so etwa die »celebration of rural and/or small-town life, mythic-like leaders who have risen from the people [...], an adherence to traditional values and customs (mirroring the phenomenon's strong sense of nostalgia), anti-intellectualism (in an elitist sense), a faithfulness to honest labor, and a general optimism concerning both humanity's potential for good and the importance of the individual.«¹⁰² Aus filmhistorischer Perspektive gehören zum populistischen Kino dieser additiven »Definition« folgend dabei zum Beispiel auch jene sentimentalischen Werke der 1930er Jahre, die das Ideal guter Nachbarschaft und freundlichen, respektvollen Umgangs miteinander als apolitische Lösung politischer Probleme ausstellen. Der Regisseur Leo McCarey, der mit einer Reihe von *Stan & Ollie*-Klassikern bekannt wurde, schuf mit *MAKE WAY FOR TOMORROW* (USA 1937) ein wirkungsvolles Beispiel dieses Kinos: Im Zuge der *Great Depression* verarmt, wird ein alt gewordenes, rührend eigensinniges Ehepaar von den eigenen Kindern so lange durchs Land geschoben, bis sich Mann und Frau, in unterschiedlichen Bundesstaaten untergebracht, für immer voneinander verabschieden müssen. Der herzlose Nachwuchs weiß freilich um sein Versagen, reklamiert das populistische Kino McCareys doch die Menschlichkeit als *Common Sense*, die einst das Herz des amerikanischen Projektes dargestellt habe – und nun, im Zuge von Modernisierung und Anonymisierung der Gesellschaft, vergessen worden sei.¹⁰³ »[I]t is not society that has betrayed its citizens, but rather the individual who has

102 Gehring 1995, a.a.O., S. 1.

103 Der Populismus Hollywoods verfügt somit – wie Populismen generell – über einen monolithischen *Common Sense*-Begriff, der keine Unterschiede zwischen Angehörigen verschiedener Klassen, Milieus oder sozialer Gruppen macht. Zu einem alternativen, an Gramsci orientierten Konzept vgl. Landy, Marcia: *Film, Politics, and Gramsci*. Minneapolis/London 1994, S. 79.

betrayed society«, lautet die moralisierende Botschaft des Films, die sich als populistisches Ethos beschreiben ließe.¹⁰⁴

Die Frage nach der politischen Repräsentation wird in diesem Zchnitt des populistischen Kinos jedoch nicht aufgeworfen. Diese steht dafür im Mittelpunkt eines anderen Werkes desselben Regisseurs: Liefert *MAKE WAY FOR TOMORROW* ein filmisches Sinnbild einer einstmals funktionierenden »populistischen« Gemeinschaft, die sich im modernisierten Amerika nun im Niedergang befindet, so hatte McCarey bereits im Jahr 1935 eine Vision der ursprünglichen, moralisch noch intakten USA entworfen. Als »classic populist fairy tale«¹⁰⁵ beschreibt Jeffrey Richards die burleske Paramount-Komödie *RUGGLES OF RED GAP* (USA 1935), die vor allem für die unvergessliche schauspielerische Leistung Charles Laughtons berühmt wurde, jedoch auch eine eigentümlich ernste Schlüsselszene enthält, die das populistische Repräsentationsverständnis auf den Punkt bringt. Mit ihr soll daher der analytische Rundgang durch das populistische Hollywood-Kino der 1930er Jahre beginnen.

104 Roffman, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington 1981, S. 47.

105 Richards 2016, a.a.O., S. 268.

