

Johannes Pause

POPULISMUS UND KINO

Politische Repräsentation im Hollywood
der 1930er Jahre



[transcript] Film

Johannes Pause
Populismus und Kino

Film

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2023« im Open Access. Der Titel wurde dafür von deren Fachbeirat ausgewählt und ausgezeichnet. Die Open-Access-Bereitstellung erfolgt mit Mitteln des **Bundesministeriums für Bildung und Forschung (Förderkennzeichen 16TOA002)** sowie der »Open Library Community Medienwissenschaft 2023«.

Die Formierung des Konsortiums wurde unterstützt durch das BMBF (Förderkennzeichen 16TOA002).

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2023 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Technische Universität Braunschweig | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Freiberg | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität | Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule der Künste

Sponsoring Light: Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Hochschulbibliothek der Fachhoch-

schule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrosponsoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) e.V. | Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden | Hochschule für Musik Carl Maria Weber Dresden Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Berufsakademie Sachsen | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | HS Fresenius gemGmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bibliothek | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF - Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Regensburg | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt | Hochschule Zittau/Görlitz, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau | Palucca Hochschule für Tanz Dresden

Johannes Pause

Populismus und Kino

Politische Repräsentation im Hollywood der 1930er Jahre

[transcript]

Für Emilian

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Johannes Pause

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Ronald Grant Archive / Alamy Stock Photo

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839465400>

Print-ISBN 978-3-8376-6540-6

PDF-ISBN 978-3-8394-6540-0

EPUB-ISBN 978-3-7328-6540-6

Buchreihen-ISSN: 2702-9247

Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

1. Das Theater des Populismus	7
1.1 Freiheit und Autorität	10
1.2 Heterogenität und Kohärenz	20
1.3 Der Mythos direkter Repräsentation	29
1.4 Die populistische Szenographie	39
2. Die Urszene populistischer Repräsentation	51
2.1 Vitalismus und Idealismus: RUGGLES OF RED GAP (1935)	51
2.2 Die Ordnung der Freiheit: MAN OF CONQUEST (1939)	62
2.3 Die Konversion des Volkes: YOUNG MR. LINCOLN (1939)	69
2.4 Populistischer Dezisionismus: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933)	78
2.5 Repräsentation als Epiphanie: Erstes Zwischenfazit mit OUR DAILY BREAD (1934)	90
3. Die populistische Intervention	101
3.1 Der <i>Shyster</i> als Repräsentant: THE DARK HORSE (1932) und THE PHANTOM PRESIDENT (1932)	101
3.2 <i>Forgotten Men</i> : HEROES FOR SALE (1933) und THE GRAPES OF WRATH (1940)	110
3.3 Politik des Selbstopfers: MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939)	118
3.4 Allegorische Unbestimmtheit: Zweites Zwischenfazit mit THE WIZARD OF OZ (1939)	128
4. Die Säkularisierung der populistischen Theologie	139
4.1 Trump Over the White House?	144

4.2 Populismus in der Mediendemokratie: MEET JOHN DOE (1941)	151
4.3 Die Paranoia des Neopopulismus: THE MATRIX (1999).....	161
4.4 Die politische Anagnorisis	169
Filmverzeichnis	175
Literaturverzeichnis	177
Danksagung	195

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 einstmals 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 antiras-sistische 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 Paralle-le 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: *Distinction. 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 Wahlkampfauftitte 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.

2. Die Urszene populistischer Repräsentation

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

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

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

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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (Universal Pictures, 2010)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Vgl. Därmann 2009, a.a.O., S. 23f.

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

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

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

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

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

Im Unterschied zur Wahl macht die Akklamation als zentraler populistischer Legitimationsmodus deutlich, dass »der Anspruch des Führers, den ›Willen des Volkes‹ auszudrücken, nicht bloß gebilligt und hingenommen wird, sondern dass er als eine Gegenwart anerkannt wird, die nicht angefochten werden kann«¹¹ – die allerdings zugleich nur in der Gegenwart, in der sie auftritt, Gültigkeit besitzt. Populismus wird auf diese Weise als politischer Vitalismus kenntlich: Er ist nicht repräsentations-, sondern institutionsfeindlich, insofern er sich vor allem gegen die Verstetigung der an die Repräsentant:innen delegierten Macht in politischen Institutionen richtet. Das politische Amt, das Ruggles im Anschluss an die Szene angetragen wird, lehnt der Butler daher auch ab. Im Populismus ist die Übertragung der Volkssouveränität auf einen Repräsentanten möglich und erwünscht, doch eben nur, solange der Akt der Übertragung aufgeführt wird, die Repräsentation also Ergebnis einer ›lebendigen‹, bewussten Identifikation ist. Legitim existiert sie nur als Ereignis, das ewig gültige Wahrheiten aktualisiert, nicht aber in institutionalisierten Zeitintervallen wie etwa Legislaturperioden.¹² Dagegen ist die Wahl ein formalisiertes Verfahren, das auch Menschen an die Macht bringen kann, die sich von dem – im Populismus als Einheit konzipierten – Volk früher oder später entfremden, dem Willen zumindest eines Teils dieses Volkes zuwiderhandeln werden.¹³ Populismus zielt darauf, diese Kontingenz des Historischen insgesamt als ein Symptom falscher, da vom wahren Volk entfremdeter Politik zu denunzieren.

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

11 Völz 2020, a.a.O., S. 193.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Ebd., S. 48.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (Criterion Collection, 2018)

48 Cahiers du C inema 1972, a. a. O., S. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

konsequent auf eine reine, nicht rasonierende und nicht diskutierende, sich nicht rechtfertigende, also aus dem Nichts geschaffene absolute Entscheidung«⁵⁶ und somit – so ist Schmitt in seiner rigorosen Ablehnung parlamentarischer Aushandlungsprozesse überzeugt – auf das religiöse Urmoment des Politischen selbst.

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

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

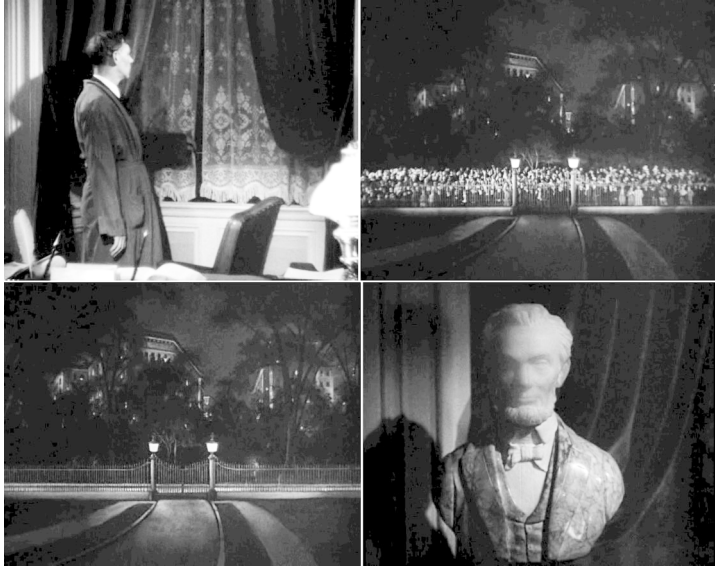
57 Dies zählt vor allem für den Bürgerkrieg: »The flight of Abraham, the desert wanderings of Israel, the revival of the church, its war of independence against Catholic Rome, and the march of civilization from Greece and Rome through Renaissance, Reformation, and Enlightenment: to all these the Revolution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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (MGM, 2010)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Caston, Emily: *Celluloid Saviours. Angels and Reform Politics in Hollywood Film*. Newcastle-upon-Tyne 2020, S. 158. Zur Attraktivität der Engelsfigur für die amerikanische Gesellschaft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vgl. zudem Bloom, Harold: *Omens of Millenium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*. New York 1996.

64 Schmitt spricht so unter anderem von dem »vernünftig-pragmatischen Glauben, daß die Stimme des Volkes Gottes Stimme sei, ein Glaube, der Jeffersons Sieg von 1801 zugrunde liegt. Tocqueville sagte noch in seiner Schilderung der amerikanischen Demokratie, im demokratischen Denken schwebte das Volk über dem ganzen staatlichen Leben wie Gott über der Welt, als Ursache und Ende aller Dinge, von dem alles ausgeht und zu dem alles zurückkehrt.« Schmitt 2015, a.a.O., S. 53.

65 Kahn, Paul: *Political Theology. Four New Chapters on the Concept of Sovereignty*. New York 2013, S. 121.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

71 Ebd., S. 34f.

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

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

72 Die Bedeutung von Augustinus für das amerikanische Selbstbild ist immer wieder hervorgehoben worden. Vgl. u.a. Schlesinger, Arthur M.: *The Cycles of American History*. Boston/New York 1999, S. 4f.

73 Es sei hier am Rand daran erinnert, dass der Begriff der politischen Theologie auf Augustinus zurückgeht, der diese – als Bestandteil der heidnischen Theologie Roms – scharf kritisierte und ihr die Transzendenz Gottes gegenüberstellte, die im »Staat post Christum natum« jede diesseitige Politik zur Orientierung an christlichen Gerechtigkeitsvorstellungen verpflichtet: Die Wahrheit Gottes ist bereits offenbart, sie kann auch von einem restlos säkularisierten Staat nicht ignoriert werden, der daher als Repräsentant des Gottesstaates fungieren muss – diesem verpflichtet, aber doch strikt von ihm unterschieden. Vgl. Maier, Hans: *Politische Theologie – neu besehen* (Augustinus, *De civitate Dei* VI, 5–12). In: *Zeitschrift für Politik* 50, 4 (2003), S. 363–376, hier S. 370.

74 Auf diese Vorstellung einer besonderen Nähe zu Gott hat insbesondere Harold Bloom polemisch hingewiesen: »What makes it possible for the self and God to commune so freely is that the self already is of God; unlike body and even soul, the American self is no part of the Creation, or of evolution through the ages. The American self is not the Adam of Genesis but is a more primordial Adam, a Man before there were men or women. Higher and earlier than the angels, this true Adam is as old as God, older than the Bible, and is free of time, unstained by mortality.« Bloom, Harold: *The American Religion. The Emergence of the Post-Christian Nation*. New York 1992, S. 15.

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

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

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

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

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

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

77 Im Sinne André Bazins repräsentiert das Kino also nicht einfach gelungene Repräsentation als statisches Modell, vielmehr ist dem filmischen Bild – der »Mumie der Veränderung«, wie Bazin es nannte – auch in diesem Zusammenhang immer schon eine zeitliche Dimension eingeschrieben. Vgl. Bazin, André: Was ist Film? Berlin 2004, S. 39.

78 Bei dieser Form der Repräsentation handelt es sich tatsächlich um eine Portraiture, also um eine ästhetische Repräsentation, die als Bestandteil der politischen erscheint. Wie der Philosoph Thomas Fossen ausführt, ist politische Repräsentation nach Saward daher nur durch eine Ausfaltung der in ihr eingeschlossenen anderen Repräsentationsakte zu begreifen. Vgl. Fossen, Thomas: »Constructivism and the Logic of Political Representation.« In: American Political Science Review 113, 3 (2019), S. 824–837.

79 Ankersmit 1997, a.a.O., S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

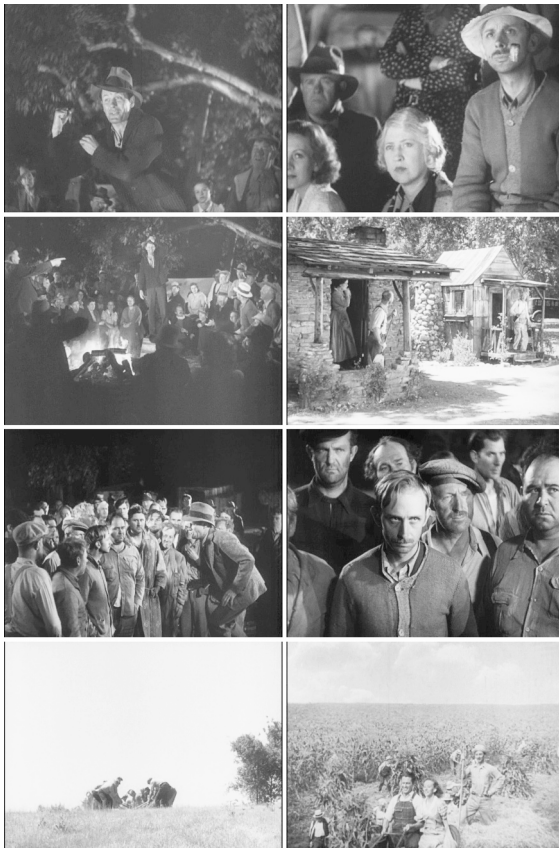
ding, eine erneute Akklamation bestätigt werden, damit sie authentisch bleibt. Die Menschen sind dieses Mal skeptisch, doch Johns Vision, sein Zugang zu einer höheren Wahrheit, führt zu ihrer erneuten Konversion, und schließlich helfen sie ihm bei dem waghalsigen Projekt. Die harte Arbeit, die Vidor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

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

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

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

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



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

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

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

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

3. Die populistische Intervention

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

geringfügig verändert, sodass sie darüber hinaus ihre Anteilsrechte verlieren.

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

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

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

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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (Warner, 2009)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 Ebd. 167.

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

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

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

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

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

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

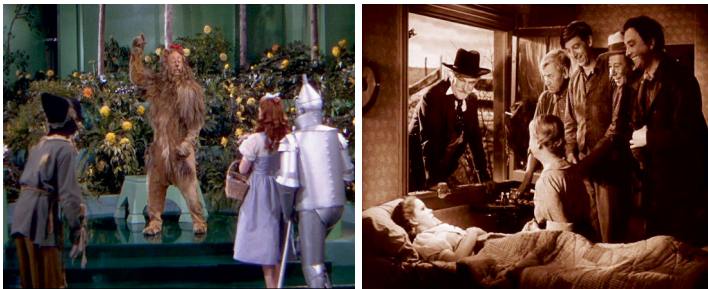
Kaum ein Werk der Zeit mach dies deutlicher als Victor Flemings berühmter, für das Glamour-Studio MGM gedrehter Klassiker *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939), der sich ästhetisch zwar stark von den anderen hier analysierten Filmen unterscheidet, der sich aber gleichwohl als populistische Meta-Allegorie lesen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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (Warner, 2014)

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

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

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

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

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

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

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

4. Die Säkularisierung der populistischen Theologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Trump Over the White House?

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

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

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

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

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

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

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

10 Vgl. Völz 2020, a.a.O.

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Schäfer 2021, a.a.O., S. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (Alpha Video, 2002)

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

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

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

32 Ebd., S. 197.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Die Paranoia des Neopopulismus: THE MATRIX (1999)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Quelle: Screenshots von DVD (Warner, 2013)

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

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

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

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

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

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

4.4 Die politische Anagnorisis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmverzeichnis

THE BIRTH OF A NATION (USA 1915, D. W. Griffith)
THE DRAMATIC LIFE OF ABRAHAM LINCOLN (USA 1924, Phil Rosen)
THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland)
WINGS (USA 1927, William A. Wellman)
THE CROWD (USA 1928, King Vidor)
THE IRON HORSE (USA 1930, John Ford)
ABRAHAM LINCOLN (USA 1930, D. W. Griffith)
CIMMARON (USA 1931, Wesley Ruggles)
FIVE STAR FINAL (USA 1931, Mervyn LeRoy)
POLITICS (USA 1931, Charles Reisner)
THE PUBLIC ENEMY (USA 1931, William A. Wellman)
THE DARK HORSE (USA 1932, Alfred E. Green)
I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG (USA 1932, Mervyn LeRoy)
THE PHANTOM PRESIDENT (USA 1932, Norman Taurog)
WASHINGTON MASQUERADE (USA 1932, Charles Brabin)
WASHINGTON MERRY-GO-ROUND (USA 1932, James Cruze)
THIS DAY AND AGE (USA 1933, Cecil B. DeMille)
GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (USA 1933, Geoffrey La Cava)
GOLD DIGGERS OF 1933 (USA 1933, Mervyn LeRoy)
HEROES FOR SALE (USA 1933, William A. Wellman)
MAYOR OF HELL (USA 1933, Archie Mayo)
WILD BOYS OF THE ROAD (USA 1933, William A. Wellman)
DAVID HARUM (USA 1934, James Cruze)
JUDGE PRIEST (USA 1934, John Ford)
THE LIFE OF VERGIE WINTERS (USA 1934, Alfred Santell)

OUR DAILY BREAD (USA 1934, King Vidor)
 DER VERLORENE SOHN (D/USA 1934, Luis Trenker)
 RUGGLES OF RED GAP (USA 1935, Leo McCarey)
 THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (USA 1936, Michael Curtiz)
 FURY (USA 1936, Fritz Lang)
 LIBELED LADY (USA 1936, Jack Conway)
 MR. DEEDS GOES TO TOWN (USA 1936, Frank Capra)
 THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS (USA 1936, Pare Lorentz)
 THE AWFUL TRUTH (USA 1937, Leo McCarey)
 THE GOOD EARTH (USA 1937, Sidney Franklin)
 MAKE WAY FOR TOMORROW (USA 1937, Leo McCarey)
 NOTHING SACRED (USA 1937, William A. Wellman)
 YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (USA 1938, Frank Capra)
 MAN OF CONQUEST (USA 1939, George Nicholls Jr.)
 MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (USA 1939, Frank Capra)
 A STAR IS BORN (USA 1939, William A. Wellman)
 THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Victor Fleming)
 YOUNG MR. LINCOLN (USA 1939, John Ford)
 ABE LINCOLN IN ILLINOIS (USA 1940, John Cromwell)
 THE GRAPES OF WRATH (USA 1940, John Ford)
 OUR TOWN (USA 1940, Sam Wood)
 MEET JOHN DOE (USA 1941, Frank Capra)
 WHY WE FIGHT (USA 1942–45, Frank Capra)
 THE OX BOW INCIDENT (USA 1943, William A. Wellman)
 THE FARMER'S DAUGHTER (USA 1947, H.C. Potter)
 ALL THE KING'S MEN (USA 1949, Robert Rossen)
 HIGH NOON (USA 1952, Fred Zinneman)
 A FACE IN THE CROWD (USA 1957, Elia Kazan)
 ADVISE AND CONSENT (USA 1962, Otto Preminger)
 THE BEST MAN (USA 1964, Franklin J. Schaffner)
 SEVEN DAYS IN MAY (USA 1964, John Frankenheimer)
 THE PARALLAX VIEW (USA 1974, Alan J. Pakula)
 THE MATRIX (USA 1999, The Wachowskis)
 THE IDES OF MARCH (USA 2011, George Clooney)
 LINCOLN (USA 2012, Steven Spielberg)

Literaturverzeichnis

- Adams, John Quincy: »Speech on Independence Day.« In: Teaching American History (teachingamericanhistory.org).
- Allen, Holly: *Forgotten Men and Fallen Women. The Cultural Politics of New Deal Narratives*. Ithaca 2016.
- Altman, Rick: »Sound Space.« In: Ders. (Hg.): *Sound Theory/Sound Practice*. New York 1992, S. 46–64.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 2010.
- Anderson, David J.: *The Lost Cause of the Confederacy and American Civil War Memory*. London 2018.
- Ankersmit, Franklin R.: *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford 1997.
- Augsberg, Ino: »Im Namen des Vaters.« In: Finkelde, Dominik/Klein, Rebekka (Hg.): *In Need of a Master. Politics, Theology, and Radical Democracy*. Berlin/Boston 2021, S. 49–70.
- Badiou, Alain: *Cinema*. Cambridge 2013.
- Balio, Tino: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley/Los Angeles 1995.
- Barber, Benjamin: *Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age*. Berkeley 1984.
- Baumann, Zygmunt: *Retrotopia*. Berlin 2017.
- Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin 2004.
- Bellah, Robert N.: »Civil Religion in America.« In: *Daedalus* 96, 1 (1967), S. 1–21.
- Bercovitch, Sacvan: *The American Jeremiad*. Madison (Wisc.) 1978.

- Bercovitch, Sacvan: *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York/London 1993.
- Berg, Manfred: *Popular Justice. A History of Lynching in America*. Chicago 2011.
- Blake, Aaron: »Donald Trump's best speech of the 2016 campaign, annotated.« In: *The Washington Post*, 19. August 2016.
- Blanchot, Maurice: *The Book to Come*. Stanford 2003.
- Bloom, Harold: *The American Religion. The Emergence of the Post-Christian Nation*. New York 1992.
- Bloom, Harold: *Omens of Millenium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*. New York 1996.
- Böhme, Hartmut: »Zur Theologie der Telepräsenz.« In: Hager, Frithjof (Hg.): *KörperDenken. Aufgaben der historischen Anthropologie*. Berlin 1996, S. 237–249.
- Boltanski, Luc: *Mysteries and Conspiracies. Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge 2014.
- Booker, M. Keith: *Film and the American Left. A Research Guide*. Westport 1999.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (Hg.): *The Classical Hollywood Cinema*. New York 1985.
- Bordwell, David: *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago/London 2017.
- Bourdieu, Pierre: *Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tauschs*. Wien 2015.
- Bradner, Eric: »Conway. Trump White House offered ›alternative facts‹ on crowd size.« In: *CNN*, 23. Januar 2017.
- Brass, Tom: *Peasants, Populism, and Postmodernism. The Return of the Agrarian Myth*. London/Portland 2000.
- 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.
- Brooks, Peter: *Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London 1995.
- Brown, Wendy/Gordon, Peter E./Pensky, Max: *Authoritarianism. Three Inquiries in Critical Theory*. Chicago/London 2018.

- 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.
- Canovan, Margaret: *Populism*. London 1981.
- Canovan, Margaret: *The People*. Cambridge (Mass.) 2005.
- Carmichael, Deborah: »*GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* (1933). William Randolph Hearst's Fascist Solution to the Great Depression.« In: Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hg.): *Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History*. Lexington 2003, S. 159–79.
- Carney, Raymond: *American Vision. The Films of Frank Capra*. Cambridge 1986.
- Casetti, Francesco: *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York 2008.
- Caston, Emily: *Celluloid Saviours. Angels and Reform Politics in Hollywood Film*. Newcastle-upon-Tyne 2020.
- Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Mass.) 1981.
- Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodram of the Unknown Woman*. Chicago/London 1989.
- Celikates, Robin/Rothöhler, Simon: »Die Körper der Stellvertreter. Politische Repräsentation zwischen Identität, Simulation und Institution: *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON*, *THE PARALLAX VIEW*, *THE WEST WING*.« In: Diehl, Paula/Koch, Gertrud (Hg.): *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*. München 2007, S. 57–76.
- Chapelan, Alexis: »Swallowing the red pill.« *The Coronavirus Pandemic and the Political Imaginary of Stigmatized Knowledge in the Discourse of the Far-Right*.« In: *Journal of Transatlantic Studies* 19 (2021), S. 282–312.
- Chatterjee, Partha: *I Am the People. Reflections on Popular Sovereignty Today*. New York 2019.
- Christensen, Terry: *Reel Politics. American Political Movies from BIRTH OF A NATION to PLATOON*. New York 1987.
- Cillizza, Chris: »Donald Trump is (still) totally obsessed with Crowd Size.« In: *CNN Politics*, 27. Oktober 2020.

- Cooper, James F.: Die Lederstrumpferzählungen. Vollständige Ausgabe in fünf Bänden. Frankfurt a.M. 1977.
- Cowie, Jefferson: »Donald Trump and History's Competing Visions of America's ›Forgotten Man‹.« In: *Time*, 11. November 2016.
- Cowie, Jefferson: *The Great Exception. The New Deal and the Limits of American Politics*. Princeton 2016.
- Coyne, Michael: *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*. London 2008.
- Därmann, Iris: *Figuren des Politischen*. Frankfurt a.M. 2009.
- Dayan, Daniel/Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge/London 1992.
- Decker, Christoph: *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840–1950*. Frankfurt a.M./New York 2003.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1989.
- Dickson, Paul/Allen, Thomas B.: *The Bonus Army. An American Epic*. New York 2006.
- Diehl, Paula: *Das Symbolische, das Imaginäre und die Demokratie. Eine Theorie politischer Repräsentation*. Baden-Baden 2015.
- Dienstag, Joshua Foa: *Cinema Pessimism. A Political Theory of Representation and Reciprocity*. Oxford 2020.
- Dolar, Mladen: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt a.M. 2014.
- Doll, Martin: »Theorie und Genealogie des Techno-Imaginären. Social Media zwischen ›Digital Nation‹ und kosmopolitischem Pluralismus.« In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): *Die imaginäre Dimension der Politik. Texte zur politischen Ästhetik 1*. München 2014, S. 49–89.
- Durgnat, Raymond/Simmon, Scott: *King Vidor, American*. Berkeley/Los Angeles/London 1988.
- Dyk, Silke van: »Die Krise der Faktizität und die Zukunft der Demokratie. Strukturwandel der Öffentlichkeit in Zeiten von Fake News, Technokratie und Wahrheitskritik.« In: Seeliger, Martin/Sevignani, Sebastian (Hg.): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Sonderband Leviathan 37*. Baden-Baden 2021, S. 68–90.

- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München 1987.
- Eder, Jens/Hartmann, Britta/Tedjasukmana, Chris: *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien.* Berlin 2020.
- Eichengreen, Barry: *Hall of Mirrors. The Great Depression, the Great Recession, and the Uses – and Misuses – of History.* New York 2015.
- Eller, Jack David: *Trump and Political Theology. Unmaking Truth and Democracy.* Denver 2020.
- Fassin, Eric: *Revolte oder Ressentiment. Über den Populismus.* Berlin 2019.
- Fohrmann, Jürgen: *Feindschaft/Kultur.* Bielefeld 2017.
- Freedon, Michael: *Ideologies and Political Theory. A Conceptual Approach.* New York 1996.
- Früchtel, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne.* Frankfurt a.M. 2004.
- Gehring, Wes D.: *Populism and the Capra Legacy.* Westport 1995.
- Gess, Nicola: *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit.* München 2021.
- Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film.* Westport/London 1999.
- Gilmore, Jason/Rowling, Charles M./Edwards, Jason A./Allen, Nicole T.: »Exceptional ›We‹ or Exceptional ›Me‹? Donald Trump, American Exceptionalism, and the Remaking of the Modern Jeremiad.« In: *Presidential Studies Quarterly* 50 (2020), S. 539–567.
- Gilmore, Jason/Rowling, Charles: *Exceptional Me. How Donald Trump Exploited the Discourse of American Exceptionalism.* London 2021.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life.* Edinburgh 1956.
- Gradinari, Irina: »Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945.« In: *Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 61 (2015), S. 8–37.
- Gradinari, Irina/Ritzer, Ivo: »Einleitung: Genre und Race. Ein zu berücksichtigendes Verhältnis.« In: Dies. (Hg.): *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik.* Wiesbaden 2021, S. 1–23.

- Grotkopp, Matthias: »Heroic Ordinarieness after Cavell and Capra. Hollywood Cinema and Everyday Heroism in the Interwar Period and World War II.« In: Wendt, Simon (Hg.): *Extraordinary Ordinarieness. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Frankfurt a.M./New York 2016, S. 167–184.
- Haberman, Maggie: »He's ›One of Us‹. The Undying Bond Between the Bible Belt and Trump.« In: *New York Times*, 14. Oktober 2018.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2022.
- Hackbarth, Sabine: »Quid est pictura? Pierre Legendres Dogmatik des Bildes und die Frage nach dem göttlichen Spiegel.« In: Mein, Georg (Hg.): *Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. Wien 2011, S. 109–126.
- Hahl, Oliver/Kim, Minjae/Zuckerman Sivan, Ezra W.: »The Authentic Appeal of the Lying Demagogue. Proclaiming the Deeper Truth about Political Illegitimacy.« In: *American Sociological Review* 83, 1 (2018), S. 1–33.
- Hamilton, Alexander/Madison, James/Jay, John: *Die Federalist Papers. Vollständige Ausgabe. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Barbara Zehnpfennig*. München 2007.
- 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.
- Hediger, Vinzenz: »Aufhebung. Geschichte im Zeitalter des Films.« In: Hediger, Vinzenz/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Voss, Christiane (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie*. München 2015, S. 169–232.
- Herbst, Susan: *A Troubled Birth. The 1930s and American Public Opinion*. Chicago/London 2021.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan. Or the Matter, Forme, and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill*. New Haven 2010.
- Hofstadter, Richard: *The Age of Reform. From Bryan to FDR*. New York 1955.
- Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. New York: Alfred A. Knopf 1965.

- Holl, Ute: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder.* Zürich/Berlin 2014.
- Jackson, Robert: »A Southern Sublimation. Lynching Film and the Reconstruction of American Memory.« In: *The Southern Literary Journal* 40, 2 (2008), S. 102–120.
- Jameson, Fredric: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System.* Bloomington 1992.
- Jefferson, Thomas: »To James Madison. 30. Januar 1787.« In: *National Archives* (founders.archives.gov).
- Jewett, Robert/Lawrence, John Shelton: *The American Monomyth.* New York 1977.
- Kahn, Paul: *Political Theology. Four New Chapters on the Concept of Sovereignty.* New York 2013.
- Kantorowicz, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology.* Princeton 2016.
- Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn.* Berlin/Boston 2016.
- Kasson, John F.: *The Little Girl Who Fought the Great Depression. Shirley Temple and 1930s America.* New York 2014.
- Kazin, Michael: *The Populist Persuasion. An American History.* Ithaca 2017.
- Kelleter, Frank: »Hegemononic Vistas. The Pseudo-Gramscian Right from the Powell Memorandum to the ›Flight 93 Election‹.« In: Kennedy, Liam (Hg.): *Trump's America. Political Culture and National Identity. New Perspectives on the American Presidency.* Edinburgh 2020, S. 72–106.
- 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.
- Koebner, Thomas/Grob, Norbert/Kaufmann, Anette (Hg.): *Standardsituationen im Film. Ein Handbuch.* Marburg 2016.
- Kohns, Oliver: »Die Politik des ›politischen Imaginären‹.« In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): *Die imaginäre Dimension der Politik. Texte zur politischen Ästhetik 1.* München 2014, S. 19–48.
- Koschorke, Albrecht: »Macht und Fiktion.« In: Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel: *Des Kai-*

- sers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Frankfurt a.M. 2002, S. 73–84.
- 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.
- Kozloff, Sarah: »Empathy and the Cinema of Engagement. Reevaluating the Politics of Film.« In: *Projections* 7 (Winter 2013), S. 1–40.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1985.
- Krämer, Sybille: »Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht.« In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): Was ist ein Medium. Frankfurt a.M. 2008, S. 65–90.
- Krukones, Michael G.: »Motion Picture Presidents of the 1930s. Factual and Fictional Leaders for a Time of Crisis.« In: Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hg.): *Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History*. Lexington 2003, S. 143–158.
- Lacan, Jacques: Das Seminar III. Die Psychosen. Wien 2016.
- Lacan, Jacques: *Namen-des-Vaters*. Wien 2006.
- Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*. London/New York 2005.
- Landsberg, Alison: »This isn't usual, Mr. Pendleton, this is History«. Spielberg's *LINCOLN* and the Production of Historical Knowledge«. In: *Rethinking History* 19, 3 (2015), S. 482–492.
- Landy, Marcia: *Film, Politics, and Gramsci*. Minneapolis/London 1994.
- 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.
- Lefort, Claude: *Democracy and Political Theory*. Cambridge 1988.
- Legendre, Pierre: *Das politische Begehren Gottes. Studie über die Montagen des Staates und des Rechts*. Wien/Berlin 2012.
- Legendre, Pierre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Wien 2011.
- Lenthall, Bruce: *Radio's America. The Great Depression and the Rise of Modern Mass Culture*. Chicago 2007.

- Levine, Lawrence W.: »Hollywood's Washington. Film Images of National Politics During the Great Depression.« In: *Prospects* 10 (1985), S. 169–195.
- Lewis, Sinclair: *It Can't Happen Here*. New York 1935.
- Lickardt, Maren: »Star Trek. Popkultur als Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit.« In: *Pop-Zeitschrift*, 3. Januar 2015.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen 2006.
- Link, Jürgen: »Wiederkehr des Realismus – aber welches?« In: *kultuRRevolu-tion* 54 (2008), S. 6–21.
- Lippmann, Walter: *Public Opinion*. New York 1922.
- Littlefield, Henry M.: »The Wizard of Oz. Parable on Populism.« In: *American Quarterly* 16, 1 (Spring 1964), S. 47–58.
- Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen 1996.
- Lynerd, Benjamin T.: *Republican Theology. The Civil Religion of American Evangelicals*. Oxford/New York 2014.
- Maier, Hans: »Politische Theologie – neu besehen (Augustinus, *De civitate Dei* VI, 5–12).« In: *Zeitschrift für Politik* 50, 4 (2003), S. 363–376.
- Maltby, Richard: *Harmless Entertainment. Hollywood and the Ideology of Consensus*. Metuchen (NJ) 1983.
- Maltby, Richard: »The Production Code and the Mythologies of the ›Pre-Code‹ Hollywood.« In: Neale, Steve: *The Classical Hollywood Reader*. London/New York 2012, S. 237–248.
- Maltby, Richard: »»As Close to Real Life As Hollywood Ever Gets.« *Head-line 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*. Chichester 2016, S. 175–199.
- Maney, Patrick J.: *The Roosevelt Presence. The Life and Legacy of FDR*. Berkeley 1998.
- Manow, Philip: *(Ent-)Demokratisierung der Demokratie*. Berlin 2020.
- Manow, Philip: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*. Frankfurt a.M. 2008.

- Mansbridge, Jane: »Rethinking Representation.« In: *The American Political Science Review* 97, 4 (Nov. 2003), S. 515–528.
- 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.
- Matter, Christine: »New World Horizon. Religion, Moderne und amerikanische Individualität.« Bielefeld 2007.
- May, Lary: *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago 2000.
- McConnell, Robert L.: »The Genesis and Ideology of GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE.« In: *Cinema Journal* 15, 2 (1976), S. 7–26.
- 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.
- Meltzer, Brad/Mensch, Josh: »Trump, stop comparing yourself to Lincoln!« In: CNN, 7. Mai 2020.
- Meurer, Ulrich: »Ruggles, Rezitieren, Amerikaner werden.« In: Groß, Bernhard/Öhner, Vrääth/Robnik, Drehli (Hg.): *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*. Wien 2018, S. 33–46.
- Meyrowitz, Joshua: *No Sense of Place. The Impact of the Electronic Media on Social Behavior*. New York 1986.
- Milligan, Susan: »A Safe Space for Hate.« In: *US News*, 24.03.2017.
- Minsky, Marvin: »A Framework for Representing Knowledge.« In: Winston, Patrick Henry (Hg.): *The Psychology of Computer Vision*. New York 1975, S. 211–277.
- Moffitt, Benjamin: *The Global Rise of Populism. Performance, Political Style and Representation*. Stanford 2016.
- Moffitt, Benjamin: »Populism 2.0. Social Media and the False Allure of ›Unmediated‹ Representation.« In: Fitzi, Gregor/Mackert, Jürgen/ Turner, Bryan (Hg.): *Populism and the Crisis of Democracy. Politics, Social Movements and Extremism*. London 2019, S. 30–46.
- 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.
- Morton, Victor: »Donald Trump favorite Bible verse is one Jesus specifically repudiated.« In: *The Washington Times*, 14. April 2016.
- Mouffe, Chantal: Für einen linken Populismus. Berlin 2018.
- Mudde, Cas/Kaltwasser, Cristóbal Rovira: *Populism. A Very Short Introduction*. Oxford 2017.
- Nanz, Tobias/Pause, Johannes: »Politiken des Ereignisses. Einleitung.« In: Dies. (Hg.): *Politiken des Ereignisses. Mediale Formierungen von Vergangenheit und Zukunft*. Bielefeld 2015.
- Neale, Steve: »Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema.« In: *Screen* 24, 6 (1983), S. 2–16.
- Neve, Brian: *Film and Politics in America. A Social Tradition*. London 1992.
- Neve, Brian: »A FACE IN THE CROWD in the Trump Era.« In: *Film Criticism* 44, 4 (2020).
- Noll, Mark A.: *America's God. From Jonathan Edwards to Abraham Lincoln*. New York 2003.
- Nugent, Frank S.: »MAN OF CONQUEST, a Spectacle-Charged Biography of Sam Houston, Reminds the Capitol of the Alamo At the Palace.« In: *New York Times*, 28. April 1939.
- O. Verf.: »About Filibusters and Cloture.« In: *US Senate* (senate.gov).
- O. Verf.: »The Omaha Platform of the People's Party (1892).« In: McPherson, Edward (Hg.): *A Handbook of Politics for 1892*. Washington D.C. 1892, S. 269–271.
- O'Leary, Brian: »King Vidor's Communitarian Vision in OUR DAILY BREAD.« In: *Film and Philosophy* 4, 4 (1997), S. 66–73.
- Ostler, Jeffrey: *Prairie Populism. The Fate of Agrarian Radicalism in Kansas, Nebraska, and Iowa, 1880–1892*. Lawrence (Kans.) 1993.
- Oudart, Jean-Pierre: »Cinema and Suture.« In: *Screen* 18 (1978), S. 35–47.
- 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.
- Pause, Johannes: »Topologien der Macht. Zum filmischen Raum des Polit-Thrillers.« In: Engelke, Henning/Fischer, Ralf Michael/Prange,

- Regine (Hg.): Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden. Marburg: Schüren 2012, S. 177–191.
- Pause, Johannes: »Capturing Backstage. Representations of Democracy in Hollywood Cinema.« In: *Frames Cinema Journal* 15 (2019).
- Pause, Johannes: »Der stumme Chor des Volkes. Populistische Repräsentation im *Classical Hollywood*.« In: Dembeck, Till/Fohrmann, Jürgen (Hg.): Die Rhetorik des Populismus und das Populäre. Körperchaftsbildungen in der Gesellschaft. Göttingen 2022, S. 247–265.
- Pipolo, Tony: »Hero or Demagogue? Images of Lincoln in American Film.« In: *Cineaste* 35, 1 (2009), S. 14–21.
- Pippin, Robert B.: *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven/London 2010.
- Pitkin, Hannah: *The Concept of Representation*. Berkeley 1967.
- Plantinga, Carl: »Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film.« In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13, 2 (2004), S. 7–27.
- Plessner, Helmuth: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Frankfurt a.M. 2002.
- 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.
- Priester, Karin: »Wesensmerkmale des Populismus.« In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 62, 5–6 (2012), S. 3–9.
- Purse, Lisa: *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh 2011.
- Rancière, Jacques: *La fable cinématographique*. Paris 2001.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2002.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002.
- Rancière, Jacques: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Berlin 2012.
- Ray, Robert B.: *The ABCs of Classical Hollywood*. Oxford 2008.
- Rebentisch, Juliane: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin 2012.

- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2018.
- Richards, Jeffrey: *Visions of Yesterday*. London 2016.
- Rieger, Stefan: *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*. Frankfurt a.M. 2003.
- Ritzer, Ivo: *Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*. Wiesbaden 2017.
- Ritzer, Ivo: *Medientheorie der Globalisierung*. Wiesbaden 2018.
- Robin, Corey: *Der reaktionäre Geist. Von den Anfängen bis Donald Trump*. Berlin 2018.
- Robnik, Drehli: »Politisches Film-Denken durchkreuzt Ästhetisierungsneigung. Anknüpfungen an Oliver Marcharts Vergleich der (Geschichts-)Politiken von Laclau und Rancière.« In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 27, 1 (2016), S. 76–87.
- Roffman, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington 1981.
- Rorty, Richard: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth Century America*. Cambridge (Mass.)/London 1998.
- Rosanvallon, Pierre: *Das Jahrhundert des Populismus. Geschichte – Theorie – Kritik*. Hamburg 2020.
- 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.
- Rothöhler, Simon: »Keep on Walking. HEROES FOR SALE (William A. Wellman) USA 1933.« In: *Cargo*, 19. Februar 2009.
- Rubin, Martin: *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York 1993.
- Rushton, Richard: »What Can a Face Do? On Deleuze and Faces.« In: *Cultural Critique* 51 (Spring 2002), S. 219–237.
- Rushton, Richard: *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory*. Basingstoke 2016.
- Ryfe, David M.: »Franklin Roosevelt and the Fireside Chats.« In: *Journal of Communication* 49, 4 (1999), S. 80–103.
- Sandburg, Carl: *Abraham Lincoln. The Prairie Years*. New York 1926.

- Sarris, Andrew: *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*. New York 1968.
- Saward, Michael: »The Representative Claim.« In: *Contemporary Political Theory* 5 (2006), S. 297–318.
- Saward, Michael: *The Representative Claim*. Oxford/New York 2010.
- Schäfer, Armin/Zürn, Michael: *Die demokratische Regression. Die politischen Ursachen des autoritären Populismus*. Berlin 2021.
- Schäfer, Heinrich Wilhelm: *Die Taufe des Leviathan. Protestantische Eliten und Politik in den USA und Lateinamerika*. Bielefeld 2021.
- Schäfer, Robert/Frei, Nadine: »Rationalismus und Mystifikation. Zur formalen Pathetik des Dagegenseins.« In: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (2021), S. 391–410.
- Schindler, Colin: *Hollywood in Crisis. Cinema and American Society 1929–1939*. New York 1996.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933–1939*. Frankfurt a.M. 2008.
- Schlesinger, Arthur M.: *The Cycles of American History*. Boston/New York 1999.
- Schleusener, Simon: »Again and Again and Again.« In: *Amerikastudien/American Studies* 66, 1 (2021), S. 127–131.
- Schmidt, Gunnar: *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld 2008.
- Schmitt, Carl: *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*. Berlin 1991.
- Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin 2015.
- Schneider, Johannes: »Trump und die Bibel. Eine Kriegserklärung.« In: *Die Zeit*, 3. Juni 2020.
- Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Los Angeles 1972.
- Schulte-Sasse, Linda: »Meet Ross Perot. The Lasting Legacy of Capraesque Populism.« In: *Cultural Critique* 25 (Autumn 1993), S. 91–119.

- Schupmann, Benjamin A.: »Emergency Powers and Trump. Lessons from Carl Schmitt.« In: Public Seminar, 22. März 2019 (publicseminar.org).
- Scott, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh 2011.
- Serres, Michel: *Die Legende der Engel*. Frankfurt a.M. 1995.
- 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.
- Shils, Edward: *The Torment of Secrecy. The Background and Consequences of American Security Policies*. Glence 1956.
- Siomopoulos, Anna: »Embodying the State. Federal Architecture and Masculine Transformation in Hollywood Films of the New Deal Era.« In: Morgan, Iwan (Hg.): *Hollywood and the Great Depression. American Film, Politics and Society in the 1930s*. Edinburgh 2016, Art. 10.
- Skinner, Quentin: *Freiheit und Pflicht. Thomas Hobbes' politische Theorie*. Frankfurt a.M. 2008.
- Skinner, Quentin: *Die drei Körper des Staates*. Göttingen 2012.
- Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-century America*. New York 1998.
- Smith, Jeff: *The Presidents We Imagine. Two Centuries of White House Fictions on the Page, on the Stage, Onscreen, and Online*. Madison 2009.
- Smyth, J. E.: »YOUNG MR. LINCOLN. Between Myth and History in 1939.« In: *Rethinking History* 7, 2 (2003), S. 193–214.
- Sobchack, Vivian C.: »THE GRAPES OF WRATH (1940). Thematic Emphasis Through Visual Style.« In: *American Quarterly* 31, 5 (Winter 1979), S. 596–615.
- Sonderegger, Ruth: »Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt.« In: Robnik, Drehli/Hübel, Thomas/Mattl, Siegfried (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien 2010, S. 29–59.
- Sontag, Susan: »Film and Theatre.« In: *The Tulane Drama Review* 11, 1 (1966), S. 24–37.

- Spiegel, Simon/Anton, Andreas/Amlinger, Caroline/Pause, Johannes/Nitzke, Solveig: »Verschwörungstheorien als narratives Phänomen.« In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 8, 1 (2020), S. 1–49.
- Stäheli, Urs: *Soziologie der Entnetzung*. Berlin 2021.
- 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.
- Stanley, Ben: »The Thin Ideology of Populism.« In: *Journal of Political Ideologies* 13, 1 (2008), S. 95–110.
- Stegemann, Bernd: *Das Gespenst des Populismus. Ein Essay zur politischen Dramaturgie*. Berlin 2018.
- Stokes, Melvyn: »Abraham Lincoln and the Movies.« In: *American Nineteenth Century History* 12, 2 (2011), S. 203–231.
- Taggart, Paul: *Populism*. Buckingham/Philadelphia 2000.
- Taylor, Henry M.: »Von der Besonderheit biographischer Figuren. YOUNG MR. LINCOLN als Genrefall.« In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8, 4 (1997), S. 484–502.
- Taylor, Henry M.: *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*. Marburg 2017.
- Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn 2014.
- Thayer, William M.: *From Log-cabin to the White House. Life of James A. Garfield: Boyhood, Youth, Manhood, Assassination, Death, Funeral*. Boston 1881.
- Thoreau, Henry David: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat und andere Essays*. Zürich 2010.
- Tooze, Adam: »Die Finanzkrise hat Populisten den Boden bereitet.« In: *Handelsblatt*, 4 Oktober 2018.
- de la Torre, Carlos: »The People, Populism, and The Leader's Semi-Embodied Power.« In: *Rubrica Contemporanea* 2/3 (2013), S. 5–20.
- Turner, Frederick J.: *The Frontier in American History*. New York 1950.
- Tuveson, Ernest Lee: *Redeemer Nation. The Idea of America's Millennial Role*. Chicago/London 1968.

- Urban, Teresa: *Mit Engelsaugen Sehen. Überlegungen zur Figur des Engels im Film*. Stuttgart 2006.
- Urbinati, Nadia: *Me the People. How Populism Transforms Democracy*. Cambridge (Mass.) 2019.
- Valentin, Joachim: »Versprechen der Digitalisierung und Verheißungen Gottes. Markierungen und Übergänge.« In: Beck, Wolfgang/Nord, Ilona/Valentin, Joachim (Hg.): *Theologie und Digitalität. Ein Kompendium*. Freiburg/Basel/Wien 2021, S. 347–367.
- Vice, Samantha: »Lighthouses in a Foggy World. Ideals in Frank Capra's MEET JOHN DOE.« In: Jones, Ward E./Vice, Samantha (Hg.): *Ethics at the Cinema*. Oxford/New York 2011, S. 159–176.
- Vogl, Josef: *Der Souveränitätseffekt*. Zürich/Berlin 2015.
- Völz, Johannes: »Zu einer Ästhetik des Populismus. Teil I: Der populistische Erscheinungsraum.« In: Koch, Lars/Nanz, Tobias/Rogers, Christina (Hg.): *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*. Berlin 2020, S. 187–214.
- Wentz, Daniela: *Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie*. Paderborn 2017.
- Werber, Niels: »Donald Trumps Medien.« In: Koch, Lars/Nanz, Tobias/Rogers, Christina (Hg.): *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*. Berlin 2020, S. 115–133.
- Wihstutz, Benjamin: »Der Streit um die Bühne. Theatralität im politischen Denken Jacques Rancières.« In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): *Die imaginäre Dimension der Politik. Texte zur politischen Ästhetik 1*. München 2014, S. 229–256.
- 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.
- Wright, Nancy: »Apocalypse and Eschatology in John Ford's THE GRAPES OF WRATH (1940).« In: *Journal of Religion & Film* 24, 1 (2020), Art. 58.
- Žižek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*. London 2009.
- Žižek, Slavoj: »Cogito, Madness and Religion. Derrida, Foucault and then Lacan.« In: Davis, Creston/Pound, Marcus/Crockett, Clayton (Hg.): *Theology after Lacan. The Passion for the Real*. Cambridge 2015, S. 19–33.

Danksagung

Für die genaue Lektüre des Textes sowie zahlreiche wertvolle Hinweise und Inspirationen danke ich herzlich Christoph Purschke, Tobias Nanz und Jochen Pause. Ein besonderer Dank gebührt zudem Georg Mein, der die Entstehung des Buchs als Dekan der Fakultät für Geisteswissenschaften, Erziehungswissenschaften und Sozialwissenschaften der Universität Luxemburg inhaltlich und institutionell unterstützt hat.

Die Idee, ein Buch über populistische Repräsentation im klassischen Hollywood zu schreiben, wurde nicht zuletzt durch Marian Kaiser inspiriert, der mich vor vielen Jahren mit Marmaduke Ruggles bekannt machte. Einzelne Kapitel und Gedanken konnte ich in der Folgezeit im Rahmen von Tagungen und Vortragsreihen diskutieren und erproben, die von Katrin Becker, Till Dembeck, Jürgen Fohrmann, Irina Gradinari, Oliver Kohns, Michael Niehaus, Ivo Ritzer und Ewa Wojno-Owczarska organisiert wurden. Profitiert hat das Buch von Vorarbeiten, die im Rahmen des von Lars Koch geleiteten Dresdener ERC-Projektes *The Principle of Disruption* stattfanden, sowie von Diskussionen, die ich mit Niels-Oliver Walkowski über Geschichte und Gegenwart westlicher Demokratien geführt habe. Daniel Bonanati und Katharina Kotschurin vom transcript-Verlag haben die Produktion des Buches sehr professionell betreut. Allen Genannten möchte ich herzlich für ihre Unterstützung und die vielen guten Ideen und hilfreichen Rückmeldungen danken.

Vor allem aber danke ich meiner Lebensgefährtin Sandra für ihre stetige Unterstützung und wertvolle Freiräume in entscheidenden Arbeitsphasen. Dieses Buch ist unserem Sohn Emilian gewidmet, mit dem es zeitgleich auf die Welt kam.

Johannes Pause (Dr. phil.), geb. 1976, ist Research Scientist und stellvertretender Studiengangsleiter des »Bachelor in Animation« an der Université du Luxembourg. Nach seiner Promotion an der Freien Universität Berlin arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Vertretungsprofessor in Gießen, Trier, Dresden und Mannheim. In seiner Forschung beschäftigt er sich u.a. mit dem politischen Kino, den Medienkulturen des Kalten Kriegs sowie mit der Kultur- und Imaginationsgeschichte der Isolation.

Medienwissenschaft



4Martin Donner, Heidrun Allert

Auf dem Weg zur Cyberpolis

Neue Formen von Gemeinschaft, Selbst und Bildung

Oktober 2022, 496 S., kart.,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5878-1

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5878-5

ISBN 978-3-7328-5878-1



Geert Lovink

In der Plattformfalle

Plädoyer zur Rückeroberung des Internets

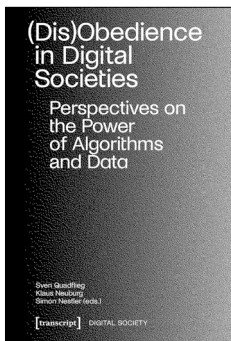
August 2022, 232 S., kart.

28,00 € (DE), 978-3-8376-6333-4

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6333-8

EPUB: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-6333-4



Sven Quadflieg, Klaus Neuburg, Simon Nestler (eds.)

(Dis)Obedience in Digital Societies

Perspectives on the Power of Algorithms and Data

March 2022, 380 p., pb., ill.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5763-0

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-5763-4

ISBN 978-3-7328-5763-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Florian Sprenger (Hg.)

Autonome Autos

Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität

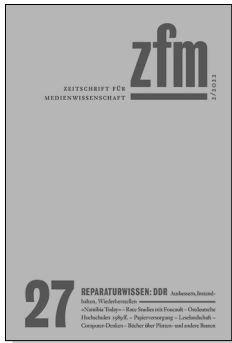
2021, 430 S., kart., 29 SW-Abbildungen

30,00 € (DE), 978-3-8376-5024-2

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5024-6

ISBN 978-3-7328-5024-2



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 27

Jg. 14, Heft 2/2022: Reparaturwissen DDR

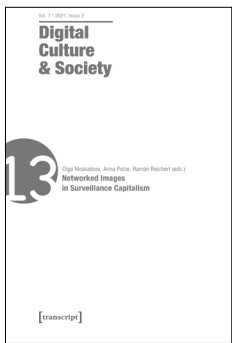
September 2022, 180 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-5890-3

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5890-7

ISBN 978-3-7328-5890-3



Olga Moskatova, Anna Polze, Ramón Reichert (eds.)

Digital Culture & Society (DCS)

Vol. 7, Issue 2/2021 –

Networked Images in Surveillance Capitalism

August 2022, 336 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5388-5

E-Book:

PDF: 27,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5388-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**