

Die zwei Geister des Präsidenten Lincoln-Mythos und politische Theologie im Hollywood-Kino während der *Great Depression*: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933)

Hollywood, Lincoln und die *Great Depression*

Im Jahr 1933 befand sich die Weltwirtschaftskrise in den USA auf ihrem Höhepunkt. Seit dem *Black Friday*, dem großen Börsencrash des Jahres 1929, war die Arbeitslosigkeit auf nahezu 25 % gestiegen,¹ während das Bruttoinlandsprodukt ungebremsst ins Bodenlose zu fallen schien. Wanderarbeiter*innen zogen quer durch das Land, in den *Great Plains* kündigten die ersten schweren Sandstürme den verheerenden *Dust Bowl* der Jahre 1935–38 an, und in vielen Städten, nicht zuletzt im Central Park in New York, entstanden sogenannte *Hoovervilles*, große Elendsviertel, in denen sich die sozial Abgehängten sammelten – und organisierten. Die kommunistische Partei gewann stetig neue Mitglieder, faschistische Untergrundorganisationen wie die *Silver Legion of America* begannen Umsturzpläne zu schmieden, und das öffentliche politische Klima wurde von ‚populistischen‘ Volksrednern wie Huey Long oder Charles Coughlin radikalisiert. Der allgemein als zu passiv geltende und zum Ende seiner Präsidentschaft sichtlich ratlose Präsident Herbert Hoover wurde 1932 mit historischen Stimmenverlusten aus dem Amt gewählt und durch Franklin D. Roosevelt ersetzt, der ab 1933 seinen *New Deal* umzusetzen begann, eine Reihe einschneidender sozialpolitischer Interventionen, die – wenn auch eher Notfallmaßnahmen denn konzises politisches Programm² – in der Geschichte der USA bis heute ihresgleichen suchen.

Auch das Kino war von der Wirtschaftskrise betroffen. Die Gewinne brachen auf ganzer Linie ein, und Paramount – eines der *Big Five*, der fünf großen Studios Hollywoods – ging 1932 sogar vorübergehend bankrott. 1934

¹ Offizielle Zahlen existieren aus dieser Zeit allerdings nicht; bei allen Angaben handelt es sich mithin um spätere Schätzungen. Vgl. Smiley, Gene: Recent Unemployment Rate Estimates for the 1920s and 1930s. In: *The Journal of Economic History* 43, 2/1983, 487–493.

² Vgl. Hofstadter, Richard: *The Age of Reform. From Bryan to F.D.R.* New York 1955.

zog Sinclair Lewis mit seiner EPIC-Kampagne („End Poverty in California“) durch die Straßen von Los Angeles und machte deutlich, dass die Krise auch am *Golden State* keinesfalls spurlos vorüberging. Paradoxerweise gelten die 1930er-Jahre gleichwohl als goldenes Zeitalter in der Geschichte des US-amerikanischen Films. 1927 war mit dem Erfolg von *THE JAZZ SINGER* (USA, R.: 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 Gesellschaft entwickelt, das auf dem Höhepunkt der *Great Depression* von einer Mehrheit der US-Bürger*innen regelmäßig frequentiert wurde.³ Bereits unter Präsident Hoover wurde diese neue gesellschaftliche Bedeutung des Kinos unter anderem dadurch manifest, dass Kinotickets an Arbeitslose ausgegeben wurden, um ihnen zumindest eine basale gesellschaftliche Teilhabe zu sichern.⁴ Nach dem Wahlsieg Roosevelts unterstützten viele der Hollywood-Studios den *New Deal*, indem sie – programmatisch etwa in dem Film *Stand Up and Cheer!* (USA 1934, R.: Hamilton MacFadden), durch den Shirley Temple zum Star wurde – den Zweckoptimismus des neuen Präsidenten publikumswirksam zu verbreiten suchten.⁵

Während ein großer Teil der Spielfilme dieser Zeit aus diesem Grund eskapistische Tendenzen zeigt, können viele erfolgreiche Genres der 1930er-Jahre als direkte Reaktionen auf die oder Auseinandersetzungen mit der Krise gelesen werden: Der Gangster etwa stand für einen neuen Typus von Held, der das gesellschaftliche Chaos für sich zu nutzen wusste; die anarchischen Komödien der Marx Brothers schienen den realen Irrsinn der Wirtschaftskrise zu spiegeln; *KING KONG* (USA 1933, R.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) verbreitete als früher Monsterfilm Untergangsstimmung;⁶ und viele Regisseure – beispielhaft William Wellman in *WILD BOYS*

³ 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, 1–26.

⁴ Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film*. Westport/London 1999, 75.

⁵ Zur zentralen Bedeutung Shirley Temples für diese emotionspolitische Ausrichtung Hollywoods und für die *Great Depression* insgesamt vgl. Kasson, John F.: *The Little Girl Who Fought the Great Depression. Shirley Temple and 1930s America*. New York 2014.

⁶ Es sei hier – mit Verweis auf Jan Distelmeyer – nur am Rande darauf hingewiesen, dass das Verhältnis zwischen fiktionalen Katastrophenerzählungen und gesellschaftlichen Krisen nicht ausreichend gefasst ist, solange das eine als schlichte Spiegelung des anderen

ON THE ROAD (USA 1933), einem Film, der von einer stetig wachsenden Gruppe halbwüchsiger männlicher Wanderarbeiter handelt – machten in Sozial- und Polit Dramen die Missstände der Zeit ganz unvermittelt zum Thema.⁷ Das sozialpolitische Engagement einer großen Zahl von Hollywood-Künstler*innen in dieser Zeit bildete dann Anfang der 1950er-Jahre die Basis für die Kommunisten-Verfolgungen unter McCarthy, wirkten ‚radikale‘ Theorien in den 1930er-Jahren doch allein schon angesichts der Schwere der Wirtschaftskrise deutlich weniger abschreckend, als sie es auf dem ersten Höhepunkt des Kalten Krieges tun sollten. Auch der Misserfolg einiger Genres lässt sich auf die Krise zurückführen: So gingen Erfolg und Zahl etwa der Western in den 1930er-Jahren deutlich zurück, da die optimistische Mythologie des Genres – „linked with the heroic age of American expansion and the dream of limitless growth“ – in einer Zeit allgemeinen Niedergangs nicht mehr gültig zu sein schien.⁸

Auch die direkte Thematisierung der politischen Sphäre Washingtons oder der Bundesstaaten erlebte im Kino der 1930er-Jahre eine – wenn auch kommerziell nur bedingt erfolgreiche⁹ – Konjunktur. Nicht zuletzt gilt das Jahrzehnt als das filmische Zeitalter Abraham Lincolns:¹⁰ Der 16. Präsident der USA, der die Sklaverei bekämpft und die Nordstaaten 1861 in den Sezessionskrieg geführt hatte, bevor er 1865 einem Attentat zum Opfer fiel, war bereits im späten 19. Jahrhundert zum Gegenstand einer verklärenden, mythenbildenden 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. In den 1920er- und 1930er-Jahren wurde das Leben Lincolns zudem prominent zum Thema mehrerer Biopics gemacht, so etwa 1924 von Phil Rosen in *THE DRAMATIC LIFE OF ABRAHAM LINCOLN* und

begriffen wird. In gewisser Weise können Fiktionen an der Herstellung von Krisenzuständen und -narrativen mitarbeiten. Vgl. Distelmeyer, Jan: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin 2013.

⁷ Zu den unterschiedlichen Genres vgl. u. a. Gianos: *Politics and Politicians*, 75–104; sowie Combs, James: *American Political Movies. An Annotated Filmography of Feature Films*. New York/London 1990, 19–28.

⁸ Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1998, 256.

⁹ Maltby, Richard: *Hollywood Cinema. An Introduction*. Cambridge (Mass.) 1996, 368.

¹⁰ Vgl. Cameron, Kenneth: *America on Film. Hollywood and American History*. New York 1997, 58.

von John Ford in *THE IRON HORSE*, 1930 in D. W. Griffiths *ABRAHAM LINCOLN* und 1939 erneut von John Ford in *YOUNG MR. LINCOLN*, direkt gefolgt von *ABE LINCOLN IN ILLINOIS* (USA 1940, R.: John Cromwell). Im Anschluss an die mehrbändigen, populären Biographien Ida Tarbells sowie Carl Sandburgs¹¹ standen in diesen Werken zumeist die „Prairie Years“¹² Lincolns im Fokus, seine frühen Jahre in Kentucky und als Anwalt in Illinois. Sandburgs Lincoln-Bild folgend, reproduziert etwa Griffith in seinem Biopic den „conventional white Southern myth of Lincoln the Healer“¹³: 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 Lincolns begründet. Denn wenn nach Lévi-Strauss die Funktion des Mythos in einer „Bewusstmachung“ und allmählichen „Angleichung“ eigentlich unvereinbarer Gegensätze besteht,¹⁴ so gilt dies für den stets von inneren und äußeren Spannungen geprägten Lincoln dieser Filme in besonderer Weise:

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 peacemaker; 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, says biographer Thomas Keneally, the bloodied nation incarnate.¹⁵

Die Formel der ‚Regeneration durch Gewalt‘, die Richard Slotkin für den amerikanischen Ur-Mythos der *Frontier* in Anschlag brachte, besitzt auch für den filmischen Mythos Lincoln Gültigkeit. Insbesondere der Werdegang Lincolns vom an der *Frontier* geborenen Hinterwäldler zum amerikanischen Präsidenten fungiert dabei als mythische Klammer: Lincoln verbindet das rurale, von Naturrechtsvorstellungen und Religiosität geprägte Amerika der Siedler mit den industriellen Metropolen und ‚liberalen‘ politischen Zentren des Ostens. Die Siedler, so hat Slotkin gezeigt, finden ihre Identität im

¹¹ Vgl. Stokes, Melvyn: Abraham Lincoln and the Movies. In: *American Nineteenth Century History* 12, 2/2011, 203–231.

¹² Sandburg, Carl: *Abraham Lincoln. The Prairie Years*. New York 1926.

¹³ Wilentz, Sean: The Lost Cause and the Won Cause. Abraham Lincoln in Politics and the Movies. In: *The New Republic*, 31. Dezember 2012, 28–34, hier 32.

¹⁴ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1967, 247.

¹⁵ Pipolo, Tony: Hero or Demagogue? Images of Lincoln in American Film. In: *Cineaste* 35, 1/2009, 14–21, hier 21.

Frontier-Mythos in der Abkehr von diesen als korrupt geltenden urbanen Zentren und zugleich in einer gewaltsamen Abgrenzung von den Indigenen, deren vermeintlich vorzivilisatorischer ‚Wildheit‘ sie eine neue, reinere Form der Zivilisation entgegensetzen können: „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 social contract enacted.“¹⁶ Die Wiedereroberung Washingtons im Geiste der Siedler wurde infolgedessen zentrales Element des US-amerikanischen Populismus, und so kann Lincoln zugleich als mythisches Vorbild aller populistischen Bewegungen von der *People's Party*, die am Ende des 19. Jahrhunderts dem Begriff Populismus eine positive Prägung verlieh, bis hin zu Donald Trump begriffen werden, der im Auftrag der weißen Landbevölkerung mit den korrupten Eliten des Ostküsten-„Sumpfs“ aufzuräumen versprach.

Narrative wie diese prägen auch das Hollywood-Kino der 1930er-Jahre entscheidend, das nicht nur viele der mythenprägenden Paradoxien Amerikas visualisierte,¹⁷ sondern sich in Teilen auch ganz offen als populistisch positionierte.¹⁸ So sind Lincoln und insbesondere seine Reden – allen voran die Gettysburg Address – nicht zufällig zentrale Referenzen in nahezu sämtlichen Filmen der 1930er-Jahre, die in irgendeiner Form von Politikern und ihren Karrieren oder auch nur von – mit wenigen Ausnahmen männlichen und *weißen*¹⁹ – Repräsentanten des Volkes in einem ganz allgemeinen Sinne handeln:

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

¹⁶ Slotkin: *Gunfighter Nation*, 14.

¹⁷ Vgl. Coyne, Michael: *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*. London 2008, 12–17.

¹⁸ Vgl. Richards, Jeffrey: *Visions of Yesterday*. London 2014, 231f.

¹⁹ Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet etwa der 1931 entstandene Film *POLITICS* (USA, R.: Charles Reisner), der an die Komödien des Aristophanes erinnert: Die Frauen übernehmen hier in einer Art symbolischen Kriegs zwischen den Geschlechtern die Kontrolle über eine kleine amerikanische Stadt, die durch grassierende Korruption und Kriminalität bedroht wird. Zwar bleibt die Handlung auf lokalpolitischer Ebene angesiedelt, doch lässt sich der Film insofern auch auf die *Great Depression* beziehen, als die Eskalation von Gewalt und Korruption hier – ganz den populistischen Narrativen folgend – als Elitenversagen vorgestellt wird. Die politische Elite wird dabei als männlich identifiziert.

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.²⁰

Ikonische Szenen finden sich etwa in Frank Capras *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* (USA 1939), 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 Senator Smith (James Stewart) sich vor Frenchs Lincoln-Statue ein: Einerseits ganz von naturrechtlichen Instinkten geleitet, sucht er auf diese Weise andererseits Anschluss an eine bewunderte amerikanische Tradition, die ihn in den Stand versetzt, eine wahrhaft demokratische Intervention zu wagen.²¹ Die geisterhafte Präsenz Lincolns fungiert als mediale Versicherungsinstanz, die den Politiker an seine naturrechtlichen Instinkte rückbindet, welche ihm fernab seiner ländlichen Heimat verloren zu gehen drohen. Auch aus dem einstigen englischen Butler Ruggles (Charles Laughton), der in Leo McCareys Komödie *RUGGLES OF RED GAP* (USA 1935) – einem Lieblingsfilm Kracaurs – zum überzeugten Amerikaner und gleichzeitig zum Sprecher seiner neuen US-amerikanischen Gemeinde wird, indem er im Saloon unvermutet die komplette Gettysburg Address zitiert, scheint der Geist Lincolns selbst zu sprechen.²² Die Eignung zum politischen Vorbild setzt demzufolge in dieser Zeit die Reaktivierung einer als uramerikanisch angesehenen Tradition voraus, die stets von Lincoln repräsentiert wird. Weniger der Präsident selbst als vielmehr sein allgegenwärtig scheinender Geist²³ ermöglichen sowohl dem gewählten Repräsentanten Smith als auch dem spontanen Repräsentanten Ruggles die Einheit von Bühnen- und Hinterbühnen-Verhalten:²⁴ Sie werden zu Personen, die genau das sagen,

²⁰ Stokes: Abraham Lincoln and the Movies, 214.

²¹ Vgl. Rushton, Richard: *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory*. Basingstoke 2016, 151.

²² Vgl. Meurer, Ulrich: *Ruggles*, Rezitieren, Amerikaner-Werden. In: Groß, Bernhard/Öhner, Vräähth/Robnik, Drehli (Hg.): *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracaure*. Wien 2018, 33–46.

²³ Zu diesem – christlich überhöhten – Motiv vgl. auch Coyne: *Hollywood Goes to Washington*, 49.

²⁴ Vgl. hierzu ausführlich Pause, Johannes: Capturing Backstage. Representations of Democracy in Hollywood Cinema. In: *Frames Cinema Journal* 15/2019, online unter:

was sie denken (und andersherum), zu Mustern authentischen Handelns, in denen politische Inszenierung und persönliche Absichten, öffentliche und private Rede, Persona und Charakter zur Einheit werden.

Nur durch die Authentizität ihrer Äußerungen, die zugleich ungebrochen auf die amerikanische Tradition verweisen, ja diese gar wiederbeleben, werden die Protagonisten bei Capra und McCarey als politisch qualifiziert erkennbar. Ihnen steht der entfremdete Polit-Betrieb Washingtons entgegen, in dem jede Äußerung zum bloßen *Staging* geworden ist. Schuld an diesem Verlust der Wahrhaftigkeit sind nicht zuletzt die Medien, die bereits in den 1920er-Jahren zum Gegenstand einer kritischen politischen Debatte werden, da sie zunehmend als Autoren und nicht als bloße Sprachrohre öffentlicher Meinungen identifiziert werden.²⁵ Der Mythos Lincoln gewinnt seine Kraft in den 1930er-Jahren mithin aus der Imagination einer Haltung, die in einer Zeit nicht nur der politischen, sondern auch der epistemologischen Krise gegen alle verfälschenden Einflüsse stets das Richtige erkennt und vermittelt. Auch das Volk, „the people“, vor allem die Bewohner der ländlichen Regionen zwischen den Küsten, sind dem populistischen Mythos zufolge im Besitz dieser naturrechtlichen Intuition, und so können Lincoln und jene, die von seinem Geist geläutert sind, als wahre Repräsentanten des Volkes selbst gelten. Im Zentrum des populistischen Narrativs steht demzufolge weniger die direkte Demokratie – auch wenn das Plebiszit freilich zum Arsenal der populistischen Kampfmittel gehört – als vielmehr die Vorstellung einer direkten Repräsentation: Der populistische Politiker spricht mit der Stimme des Kollektivs selbst, er ist weniger Sprachrohr als vielmehr direkte Inkarnation des Volkswillens.²⁶

Die Verunsicherung des populistischen Narrativs

Auch wenn der 1939 gedrehte MR. SMITH GOES TO WASHINGTON noch zur Ära der *Great Depression* gehört, atmet der Film doch bereits den Geist der Vorkriegszeit, in der eine breite nationale Mobilmachung eine populistische – wenn auch erkennbar zweckoptimistische – Wiederbelebung der

<https://framescinemajournal.com/article/capturing-backstage-representations-of-democracy-in-hollywood-cinema/>.

²⁵ Vgl. etwa Lippmann, Walter: *Public Opinion*. New York 1922.

²⁶ Vgl. hierzu auch Saward, Michael: Performative Representation. In: Vieira, Mónica Brito (Hg.): *Reclaiming Representation. Contemporary Advances in the Theory of Political Representation*. London 2017, online unter: <http://wrap.warwick.ac.uk/87150/>.

politischen Mythologie Amerikas notwendig machte.²⁷ Um das Jahr 1933 herum jedoch, als sich die Wirtschaftskrise in die Länge zu ziehen begann, ohne dass internationale Krisen davon ablenken konnten, und als das amerikanische Projekt infolgedessen seinen Glanz eingebüßt zu haben schien, präsentierten sich selbst die – erst in der Entwicklung befindlichen – mythischen Figuren und Narrative Hollywoods als zutiefst verunsichert. So finden sich aus den letzten *Pre-Code*-Jahren 1932–34²⁸ eine Reihe von Politiker-Filmen, in denen das populistische Narrativ scheitert oder gar karikiert wird, da die Widersprüche, die die politische Sphäre kennzeichnen, endgültig unüberwindbar scheinen. Bevölkert sind diese Filme von rundheraus zynischen, unfähigen oder schlicht hilflosen Charakteren, denen auch die Beschwörung von Lincolns Geist nicht aus der Patsche hilft. Der oftmals beschworenen populistischen Selbstverortung des klassischen Hollywoods geht mithin eine Phase der ideologischen Orientierungslosigkeit voraus, in der die politische Verunsicherung durch eine Reihe narrativer und ästhetischer Störmomente zum Ausdruck kommt.

In Alfred E. Greens Komödie *THE DARK HORSE* (USA 1932) etwa wird der tumbe und rundum einfallslose Zachary Hicks, Kandidat für das Amt eines Gouverneurs, von seinem gewieften Wahlkampfleiter dazu gezwungen, eine alte Lincoln-Rede auswendig zu lernen, um seinen Widersacher rhetorisch in den Schatten zu stellen. Jener Widersacher wird am Tag der Debatte jedoch zuerst auf die Bühne gebeten und beginnt dort zum Entsetzen Hicks' eben jene Lincoln-Rede aufzusagen, die dieser über Tage hinweg mit Mühe memoriert hat. Institutionalisierte Politik erscheint hier grundsätzlich als substanzlose Inszenierung, der ‚Mann des Volkes‘ als reines Medienprodukt und bloßes Klischeebild einer gelungenen demokratischen Repräsentation. Aus dem gleichen Jahr stammt die Polit-Komödie *WASHINGTON MERRY-GO-ROUND* (USA 1932, R.: James Cruze), die wie eine schwarze Version von Capras späterem *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* 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

²⁷ Maltby, Richard: *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford 1996, 371.

²⁸ Der sogenannte Hays Code, der moralische Leitfaden Hollywoods, wurde 1934 zu einem verbindlichen Standard der amerikanischen Filmindustrie. Zu den *Pre-Code*-Jahren 1930–1934 vgl. u. a. Doherty, Thomas Patrick: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934*. New York 1999.

Bemühungen Anerkennung zu erhalten oder gar wiedergewählt zu werden: Seine Enthüllungen und seine brutale Ehrlichkeit machen ihn selbst bei seinen Freunden unbeliebt, sodass er jeden politischen Rückhalt einbüßt. Den kriminellen Kopf der kapitalistischen Korruptions-Maschine kann er – anders als Smith – am Ende so auch nicht öffentlich entlarven, sondern nur mit klandestinen Mitteln zur Strecke bringen. Auch bei Cruze werden Lincoln-Reden von den korrupten Politik-Darstellern in Washington papageiartig rezitiert, um die Menschen zu belügen. In jenen Szenen, in denen Brown (Lee Tracy) sich selbst auf Lincoln bezieht, macht er sich hingegen zum Gespött seiner Zuhörer. 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.

An beiden Komödien fällt auf, dass die Sphäre der Politik als gespalten erscheint. Vorder- und Hinterbühne, *Frontstage* und *Backstage*,²⁹ sind anders als in den späteren, idealistischeren Filmen unter keinen Umständen in Einklang zu bringen. Diese Spaltung durchzieht auch die Politiker-Persönlichkeiten selbst: Je ernster ihre Absichten, desto unmöglicher ist ihnen die Übernahme einer Bühnen-Persona, die sie wählbar machen könnte. Die Komödie *THE PHANTOM PRESIDENT* (USA 1932, R.: Norman Taurog) macht dies besonders sinnfällig, geht es hier doch um einen Präsidentschaftskandidaten, der zwar allgemein als fähiger Politiker gilt, gerade deshalb den Menschen des Landes nicht überzeugend 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 mittels spektakulärer Bühnenshows wirkungslose Medikamente an gutgläubige Menschen verkauft. Das Wahlkomitee nutzt den Wunderheiler nun 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 intrigieren: Das Geschäft der Politik ist verbrecherisch auf

²⁹ Vgl. zu diesen Konzepten grundlegend: Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh 1956.

ganzer Linie, denn einerseits ist Repräsentation bloße Show, andererseits erweist sich das politische Geschäft auf der Hinterbühne als brutal und vom Volk gänzlich entfremdet. Anders als im Falle der „zwei Körper des Königs“ in der politischen Theologie des Mittelalters, die von einem sterblichen und einem unsterblichen Körper ausgeht, zerfällt „die Fiktion der Einheit“³⁰ des Präsidenten der USA in den Hollywood-Filmen der Krisenjahre in den politischen Entscheidungsträger einerseits und die populäre Imagination des Präsidenten andererseits.³¹ Im Unterschied zum unsterblichen Körper des Königs ist der imaginierte Körper des Präsidenten dabei gerade nicht Inbegriff der Souveränität, sondern grundsätzlich prekär: Das Amerika der Krisenzeit bedarf einer charismatischen Identifikationsfigur an seiner Spitze, um „im Herzen“ der Bürger*innen weiterhin Zugehörigkeit zu stiften, doch diese Instanz ist von Imaginationskraft und Identifikationsbereitschaft des Volkes selbst abhängig.³² Der Wahlkampf des Jahres 1932, in dem der einstmals beliebte, aber professionell-bürokratische Hoover gegenüber dem charismatischen, für sein programmatisch optimistisches Lächeln berühmten Franklin D. Roosevelt chancenlos blieb, macht deutlich, wie wirkmächtig diese imaginäre Dimension der Politik im Amerika der *Great Depression* tatsächlich war.³³

In William Wellmans *THE PRESIDENT VANISHES* (USA 1934) ist selbst diese populäre Imagination des Präsidenten indes schon derart beschädigt, dass der Amtsinhaber seine eigene Entführung vortäuschen muss, um eine Gruppe mächtiger Kriegstreiber – eine aus Medienmogulen, Industriellen und Politikern bestehende Hinterzimmer-Verschwörung, deren Darstellung erkennbar auf den *Teapot*-Skandal anspielt – von der Durchsetzung ihrer zerstörerischen Pläne abzuhalten. Nur kraft seiner Abwesenheit vermag es der Präsident hier, die Aufmerksamkeit auf sich, auf die Würde seines Amtes zu lenken; nur durch ein vorgegaukeltes Kidnapping, durch eine halsbrecherisch inszenierte Lüge also, die er durch Glück der faschistischen Gruppe

³⁰ Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990, 53.

³¹ Smith, Jeff: *The Presidents We Imagine. Two Centuries of White House Fictions on the Page, on the Stage, Onscreen, and Online*. Madison 2009, 127.

³² Vgl. Niehaus, Michael: Das Imperium im Herzen. Franz Kafkas *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): *Figurationen des Politischen*. Bd. 2: Die zwei Körper des Staates. Paderborn 2016, 51–74.

³³ Vgl. Kasson: *The Little Girl*, darin insb. Kap. 1: „Smile like Roosevelt“.

der *Grey Shirts* in die Schuhe schieben kann – eine offensichtliche Anspielung auf die *Silver Legion of America* –, trägt er einen politischen Sieg davon, der an der Schwäche seiner Repräsentationskraft *im Amt* jedoch nichts ändert. Wieder zerfällt der Präsident in zwei Rollen, wobei sich diesmal der – im Amt hilflose – Politiker und seine Selbstinszenierung – als hilfloses Opfer – produktiv ergänzen: Die gespielte Entmachtung des Präsidenten erzeugt endlich die Aufmerksamkeit, die die reale längst verdient hätte. Das Volk wird gleichwohl als beeinflussbar und hoffnungslos naiv, die Demokratie mithin als zutiefst gefährdet dargestellt: „(T)he public is portrayed as so gullible and easily influenced that only extra-constitutional means can solve the nation’s problems.“³⁴ Die Institution des Präsidenten ist gestört, das Land destabilisiert, das Volk desorientiert und aufgehetzt, und die politische Mythologie der USA erweist sich als nachhaltig verunsichert.

In einer Zeit solcher Krisen des amerikanischen Projektes, in der selbst Lincoln verlacht wird, müsste es, der These Slotkins folgend, nicht nur außerkonstitutioneller Maßnahmen, sondern auch eines besonders entschiedenen Einsatzes von Gewalt bedürfen, um dem Präsidentenamt seine ursprüngliche Würde zurückzuverleihen. Tatsächlich tendieren insbesondere Wirtschaftskrisen, wie zuletzt Joseph Vogl gezeigt hat, zu einer Reaktivierung und Sichtbarmachung jener – zuvor nur latent wirksamen – staatsgründenden Gewalt, die das Fundament politischer Ordnungen darstellt und die zur Legitimation der „außergewöhnlichen Maßnahmen“, mit denen auf die Krise politisch reagiert wird, auch rhetorisch stets herangezogen werden muss: Die demokratisch legitimierte Regierung erweist sich nicht mehr als ausreichend; ihr treten andere Gestalten politischer Souveränität gegenüber. Regiert wird nun mittels Notstandsverordnungen und autoritärer Interventionen, für die in der Geschichte der USA der *New Deal* als typisches Beispiel fungiert.

So sehr es hier um die Reaktionsform außergewöhnlicher Maßnahmen auf außerordentliche Sachlagen geht, so sehr liegen die dabei verfügbaren Mittel und Potentiale immer schon – latent, ruhend, ungenutzt – bereit. Ihr Aufgebot im Extremfall bedeutet demnach eine akute Selbstäußerung vorhandener Kräfte und Instrumente. [...] In der Ultima Ratio politischer Selbsterhaltung vollzieht sich eine ‚Apokalypse‘ oder Offenbarung des Machtanspruchs. In Notlagen und außerordentlichen Maßnahmen werden also

³⁴ Keyishian, Harry: *Screening Politics. The Politician in American Movies 1931–2001*. Oxford 2003, 120.

gerade jene Kräfte aktiviert und sichtbar, die das bestehende Ordnungsgefüge fundieren und in weniger bewegten Zeiten dezent oder schlicht unbeachtet bleiben.³⁵

Diese Beobachtung verweist auf die Theoretisierung des Ausnahmezustands im Zusammenhang jener politischen Theologie, die wesentlich von Carl Schmitt bereits im Jahr 1922 begründet wurde und die in der Weltwirtschaftskrise eine Art erstes handfestes Anwendungsbeispiel erfuhr: Die Krise, so gilt auch hier die Devise, bedarf eines fundamentalen, da verbriefte Rechte einschränkenden oder gar aufhebenden Eingriffs in die Gesellschaft, der nur durch einen wahren Souverän vorgenommen werden kann, welcher seine Macht gerade nicht aus der bestehenden Ordnung – die durch ihn ja infrage zu stellen ist – herleitet. Vielmehr ist die Krisenmaßnahme stets ein quasi-schöpferischer Akt, in dem der Souverän – in den Worten Jürgen Fohrmanns – „das Heft des Handelns in die Hand und damit den ‚Ort des Fürsten‘ (ein)nimmt (usurpiert)“ mit dem Zweck, eben jene „Katastrophe einzuschränken“ oder zu beenden, die sein Auftreten überhaupt erst notwendig gemacht hat.³⁶

Schmitts Schrift zur politischen Theologie weist bekanntlich eine starke Faszination für die Diktatur auf, die das 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, konsequent auf eine reine, nicht rasonierende und nicht diskutierende, sich nicht rechtfertigende, also aus dem Nichts geschaffene absolute Entscheidung“³⁷ und somit auf das Urmoment des Politischen selbst. Die Sehnsucht nach einem Souverän, der sich durch diese Entscheidungsmacht auszeichnet, kennzeichnet auf dem Höhepunkt der Wirtschaftskrise nicht zufällig auch ein US-amerikanisches Filmprojekt, das als faschistischer Sündenfall Hollywoods in die Filmgeschichte eingegangen ist: den 1933 von William Randolph Hearst – einem bekennenden Bewunderer Mussolinis – produzierten und von Gregory La Cava realisierten Film GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE. Der Hang zu extra-konstitutionellen Lösungen zeigt sich hier in ihrer radikalsten Ausprägung: Niemals verhängte ein amerikanischer Präsident das Kriegsrecht mit

³⁵ Vogl, Josef: *Der Souveränitätseffekt*. Zürich/Berlin 2015, 21.

³⁶ Fohrmann, Jürgen: *Feindschaft/Kultur*. Bielefeld 2017, 49.

³⁷ Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin 2015, 69.

solcher Entschlossenheit und so bar jeden Selbstzweifels wie bei La Cava, niemals wurde der Einsatz autoritärer Gewalt gegen die vermeintlichen Feinde des Volkes in einem Hollywood-Film skrupelloser befürwortet. Gerade diese inszenierte Selbstsicherheit jedoch macht die Tiefe der kulturellen und politischen Verunsicherung spürbar, die der Film zum Ausdruck bringt. Mit ihr geht eine offensive gewaltsame Störung filmischer und literarischer Traditionen und Mytheme einher, wobei die Gewalt auch hier eine gleichermaßen gründende wie läuternde Funktion besitzen soll: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE lässt den strafenden Engel Gabriel in den amerikanischen Präsidenten einfahren, um den Geist Lincolns zu retten und in dessen Sinne die amerikanische Demokratie mit diktatorischen Mitteln zu neuem Leben zu erwecken.

Die göttliche Störung des amerikanischen Präsidenten

Der Film beginnt mit der Inauguration des neu gewählten Präsidenten Judson Hammond (Walter Huston). Sein öffentlicher Auftritt erscheint würdevoll; in den Gesprächen mit den Parteifreunden am Ende der Feierlichkeiten zeigt sich jedoch, dass Hammond die schwere Aufgabe, der er sich gegenüber sieht, nicht übermäßig ernst nimmt. Sein kleiner Neffe prognostiziert zwar, der neue Präsident werde die *Great Depression* beenden, erntet dafür von den Parteifreunden Hammonds, die diesen physisch wie diskursiv umstellt zu haben scheinen, aber nichts als spöttisches Gelächter. Tatsächlich hält Hammond die Arbeitslosigkeit für ein „lokales“ Problem, das ihn nichts angeht, wie er auf seiner ersten Pressekonferenz in staatsmännischer Pose und freilich unter Verweis auf den „Geist von Gettysburg“, welcher das amerikanische Volk zur selbstständigen Lösung seiner Probleme befähige, zu Protokoll gibt – La Cava referiert hier direkt auf die Small-Government-Politik Hoovers. Als eine Rede John Bronsons, des Anführers eines großen Arbeitslosen-Heers, das sich auf einem Protestmarsch Richtung Washington befindet, im Radio übertragen wird, in der sich Bronson direkt an den Präsidenten wendet, spielt Hammond in seinem Büro mit seinem Neffen, ohne zuzuhören. Auch La Cava inszeniert in den ersten Szenen seines Films beständig den Gegensatz von Vorder- und Hinterbühne, doch scheint es hier so, als würden selbst die Journalisten vom Präsidenten nicht mehr erwarten als hohle Phrasen: Die Regierung erweckt nicht einmal mehr den Anschein, die Probleme des Landes lösen zu wollen. 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 (Abb. 1), scheint er nicht zur Kenntnis zu nehmen.

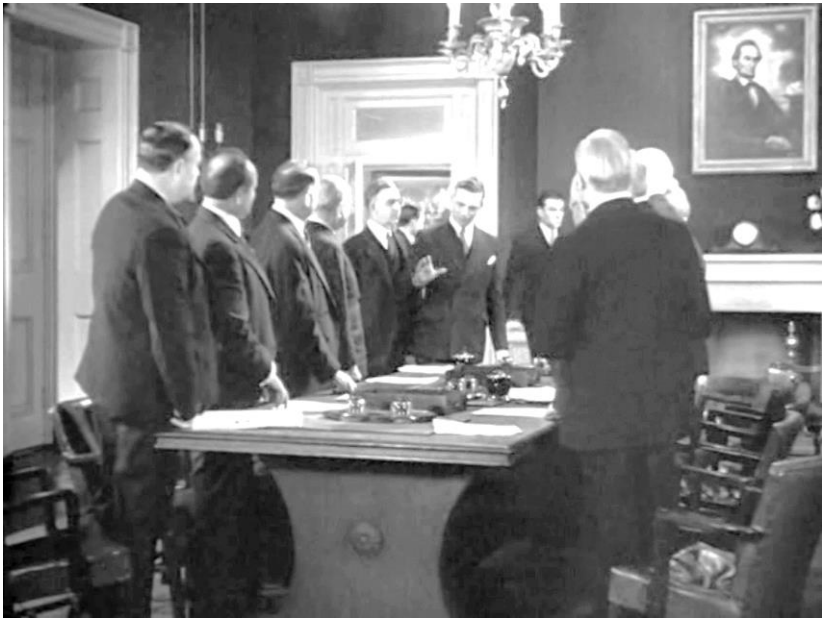


Abb. 1: In GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE ist der Geist Lincolns allgegenwärtig.

Dann verunfallt der begeisterte Autofahrer Hammond, als er mit seiner Staatskarosse in unverantwortlichem Tempo durch die Nacht rast. Die Ärzte prognostizieren seinen Tod, doch der Engel Gabriel, visualisiert durch einen sich plötzlich bauschenden Vorhang, ergreift in einem stillen Moment von Körper und Geist des Präsidenten Besitz. Während Hammond öffentlich zunächst weiterhin als bewusstlos gilt, beginnt er tatsächlich, nun auf einmal ein ernster, autoritärer Führer, hinter den Kulissen manisch zu arbeiten, wobei er auf sein Umfeld wirkt „like a gaunt, grey ghost with burning eyes“. Das erste Treffen mit seinem Kabinett endet schnell in einem Eklat und dem Herauswurf des *Secretary of the State*. Auch hier tritt Hammond autoritär auf, wobei er sich auf die Verfassung der

USA bezieht, die die Macht des Präsidenten festschreibe. Den Rauswurf gibt Hammond bei einer Pressekonferenz dann selbst bekannt, auf der er nun betont, dass ab sofort alles, was er sage, im Wortlaut zitiert werden dürfe: *Frontstage*- und *Backstage*-Verhalten fallen in Washington auf einmal zusammen.

Der Film folgt im Weiteren vor allem dem Marsch der Arbeitslosen und ihrem Anführer Bronson, den ein reicher Mafioso zunächst zu bestechen versucht, bevor er ihn auf offener Straße erschießen lässt. Der Protest wird gleichwohl fortgesetzt, und Hammond begibt sich selbst zu den nun führerlosen Arbeitslosen, um in einer eindrucksvollen Rede, deren Rhetorik in einer Analyse des Films als „blatantly Lincolnesque“ bezeichnet wurde,³⁸ 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 feel certain the last thing you men want is charity-money for idleness and the demoralization which follows in its wake [...] You have been told there is no chance of getting work. But I say there is work, necessary work, waiting to be done. I'm going to make you a proposition. You've 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, die ihrerseits nur durch eine göttliche Intervention, einen direkten Eingriff in die Rolle des Präsidenten hervorgerufen werden kann. Die Menschen scheinen den überirdischen Charakter ihres Präsidenten dabei unmittelbar zu erkennen, antworten sie doch auf die Rede Hammonds mit religiösem Gesang: „Our Eyes have seen the glory of the coming of the Lord“. Anders als in anderen

³⁸ McConnell, Robert L.: The Genesis and Ideology of „Gabriel over the White House“. In: *Cinema Journal* 15, 2/1976: American Film History, 7–26, hier 15.

populistischen Filmen Hollywoods ist Hammond kein Repräsentant, der aus der Mitte des Volkes stammt und der dessen Willen gleichsam inkarniert. Vielmehr handelt es sich bei ihm um ein Medium, eine Figur des Dritten, die gewaltsam die auseinandergefallenen Teile der amerikanischen Gesellschaft – Volk und Elite, Land und Stadt, Wort und Bedeutung, natürlicher und politischer Körper des Präsidenten – wieder zusammen zwingt.

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“,³⁹ derer es in der Krise bedarf. Der Begegnung mit dem Arbeitslosenheer folgt eine Schlüsselszene des Films, die die spezifisch amerikanische Variante dieses Schmitt'schen Repräsentationsmodells auf den Punkt bringt. Obgleich die Zuschauenden seit dem ersten *Plotpoint* bereits wissen, dass Hammond vom Erzengel Gabriel ‚gesteuert‘ wird, vollzieht diese Szene die göttliche Übernahme des Präsidenten ein zweites Mal. Sie beginnt damit, dass Hammond sich nicht erinnern kann, eine Rede geschrieben zu haben, die seine Sekretärin ihm vorlegt. Dann verändern sich die Lichtverhältnisse im Raum, 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. Die Krise Amerikas besteht präzise in 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. Das Göttliche ist das Medium der politischen Repräsentation.

³⁹ Fohrmann: *Feindschaft/Kultur*, 92f.

La Cava schneidet nun ins Arbeitszimmer des Präsidenten zurück. Hammond hört im Hintergrund die religiösen Gesänge des inzwischen eingetroffenen Arbeitslosenheeres. Die Kamera zeigt daraufhin eine Büste Lincolns, wobei filmisch angedeutet wird, dass auch *sein* Geist hier im Spiel ist – tatsächlich ist Lincoln durch den ganzen Film hindurch schon dadurch gegenwärtig, dass Hammond von Walter Huston gespielt wird, der Lincoln drei Jahre zuvor in dem frühen Tonfilm Griffiths selbst verkörpert hatte. Hammond geht daraufhin ans Fenster und betrachtet die Menschen, welche nun – ein weiterer Verweis auf Lincoln – die *Battle Hymn of the Republic* angestimmt und dafür vor dem Weißen Haus in eigentümlich symmetrischer Form Aufstellung genommen haben. Kurz vor dem Ende der Szene verschwinden die Arbeitslosen jedoch aus der Szenerie, als wären sie selbst nur der Geist des Volkes, während ihr Gesang weiter zu hören ist: Es scheint sich um eine Vision des Präsidenten zu handeln. Ebenso wie dem realen Präsidenten ein Präsidenten-Ideal – versinnbildlicht durch Lincoln – entgegensteht, existiert auch „das Volk“ als Einheit nur in Form einer idealisierten Repräsentation. Die göttliche Intervention in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* öffnet den Zugang zu dieser Sphäre der Idealität, die zugleich die Sphäre des politischen Imaginären ist, und nur in dieser vermag der Präsident verlustfrei das Volk zu repräsentieren (Abb. 2). Diese Vorstellung der Repräsentation als genauer Entsprechung dominiert auch das populistische Kino etwa Frank Capras,⁴⁰ doch geht hier der Repräsentant auf natürliche Weise aus dem Volk hervor; die Identität von Volk und Sprecher ist also real. Bei La Cava besteht die Einheit nur in einer abstrakten, letztlich überirdischen Sphäre der Idealität, der im Moment der höchsten Not die Wirklichkeit mit Gewalt angeglichen werden muss: Wie der ideale, göttliche Präsident an die Stelle des toten, realen tritt, nimmt der ideale Repräsentant der Menschen – der nun mit dem Präsidenten identisch ist – die Stelle Bronsons, des verstorbenen populistischen Sprechers ein.

⁴⁰ Vgl. ausführlich 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, 57–76.

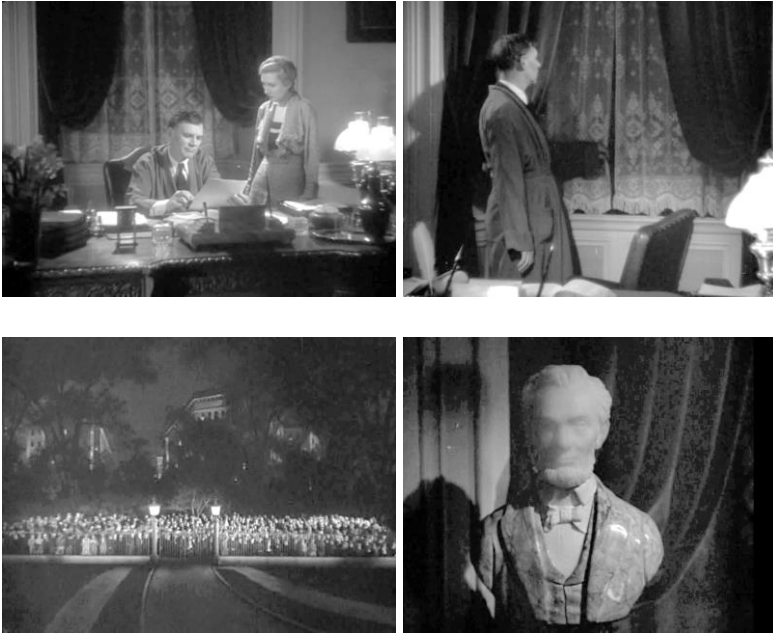


Abb. 2a–d: Wie der Präsident als realer Mensch und idealer Repräsentant existiert, so erscheint auch das Volk in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* zugleich als ideale Repräsentation seiner selbst.

Gerade im Vergleich zu den populistischen Polit-Visionen Capras fällt an La Cavas Film ins Auge, dass die gelungene Repräsentation, die auch hier als unvermittelte vorgestellt wird, selbst einer Vermittlung höherer Ordnung bedarf. Anders gesagt: Um mit den Menschen eins zu werden, die er repräsentiert, muss der Präsident mit sich selbst uneins sein, muss von dem Idealbild seines Amtes regelrecht überwältigt werden. In diesem Zusammenhang ist die konkrete Benennung des Engels von Interesse, der diese gewaltsame Vermittlung zweiter Ordnung vornimmt: Auch sie wird durch die Sekretärin geleistet, 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. Im Kino ist die Funktion Gabriels dabei generell nicht nur diejenige eines Boten, sondern auch die einer „Differenzfigur“: Als Figur der Vermittlung führt sie dem Subjekt gerade seine Nicht-Identität mit

seinem Ich-Ideal vor Augen.⁴¹ Der Präsident, der sich seiner Autorschaft nicht erinnert, bleibt zweigespalten, doch indem das Medium des Engels gewaltsam eingreift, kommt jene politische Repräsentation zustande, die der demokratische Normalbetrieb allein nicht mehr zu leisten vermag.

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich die politische Theologie schon bei Carl Schmitt vor allem gegen eine Form der realpolitischen Wirklichkeit richtet, die das dezisionistische Moment der Souveränität – nach Schmitt das eigentlich Politische, das immer nur in Form der Ausnahme, der extremen Störung in Erscheinung treten kann – in Verwaltung aufzulösen sucht:

Heute ist nichts moderner als der Kampf gegen das Politische. Amerikanische Finanzleute, industrielle Techniker, marxistische Sozialisten und anarcho-syndikalistische Revolutionäre vereinigen sich in der Forderung, daß die unsachliche Herrschaft der Politik über die Sachlichkeit des wirtschaftlichen Lebens beseitigt werden müsse. Es soll nur noch organisatorisch-technische und ökonomisch-soziologische Aufgaben, aber keine politischen Probleme mehr geben.⁴²

Derselbe Konflikt findet sich bei La Cava, welcher die Regierung Hoovers/Hammonds gerade durch einen feigen ‚Realitätssinn‘ gekennzeichnet sieht, der politische Handlungsspielräume routiniert leugnet. In einer frühen Szene des Films erklärt der noch mit sich identische Hammond seiner Sekretärin, dass es idealistisch sei, zu glauben, er könne kraft seines Amtes tatsächlich etwas verändern: Die Partei habe einen Plan, den er nur abzuarbeiten habe. Der eigentümliche Einsatz von GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE besteht nun darin, dass die diktatorische Intervention des Engels anders als beim Anti-Demokraten Schmitt gerade das Ziel verfolgt, den Handlungsspielraum im Sinne der amerikanischen Demokratie wieder zu eröffnen. Als Hammond in einer Rede vor dem Senat, welcher eigentlich gerade ein Impeachment-Verfahren gegen ihn in Gang setzen will, 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

⁴¹ Vgl. Urban, Teresa: *Mit Engelsaugen Sehen. Überlegungen zur Figur des Engels im Film*. Stuttgart 2006, 89f.

⁴² Schmitt: *Politische Theologie*, 68.

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 ureigenstem Sinne. Gerade deshalb kann sie sich aber nicht mehr direkt aus dem Volkswillen legitimieren, sondern bedarf eines göttlichen Ursprungs, der den Volkswillen als zentrale Referenz demokratischer Politik überhaupt wieder ins Recht setzt.

Ein solches Narrativ ist in der Geschichte Hollywoods keinesfalls ungewöhnlich: In Zeiten der Krise, so hat Emily Caston gezeigt, hat das – dem Übersinnlichen ohnehin zugeneigte – Hollywood-Kino immer wieder auf göttliche statt auf menschliche Interventionen gesetzt. „Despite being, in myths of origin, a nation born of Reformation“, führt Caston aus, „and despite early Puritan declarations of the illegitimacy of petitionary prayer, American political leaders and media figures have not deterred from calling upon God's services to intervene in difficult times.“⁴³ GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE steht selbst am Anfang einer bis heute anhaltenden filmischen 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 reform.“⁴⁴ Wie schon Schmitt selbst wusste, spielt der Gedanke dezisionistischer Souveränität in dieser politischen Mythologie der USA eine zentrale Rolle⁴⁵ – und das nicht nur, weil, wie immer wieder betont worden ist, die Durchsetzung der amerikanischen Verfassung selbst nur durch deren religiöse Überformung möglich war.⁴⁶ Der Rechtswissenschaftler Paul Kahn hat vielmehr den genuin amerikanischen Charakter der politischen Theologie in einer aktuellen Relektüre Schmitts herausgearbeitet:

⁴³ Caston, Emily: *Celluloid Saviours. Angels and Reform Politics in Hollywood Film*. Newcastle-upon-Tyne 2020, 11.

⁴⁴ Ebd., 158.

⁴⁵ 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: *Politische Theologie*, 53.

⁴⁶ Witte, John: *Religion and the American Constitutional Experiment*. Boulder 1999.

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. The popular sovereign can always demand a life; it can demand of citizens that they kill and be killed for the state. The fundamental character of the relationship of citizen to sovereign is not contract—as in the social contract—but sacrifice. To be a citizen is to imagine the possibility of the sacrificial act. This is affirmed in the Pledge. The sacrificial moment appears as a kind of sacred violence: a force that realizes a transcendent meaning.⁴⁷

Wie die kulturelle Erinnerung an Revolution und Bürgerkrieg die Akte staatsgründender – oder, mit Benjamin: „rechtsetzender“⁴⁸ – Gewalt stets im Bewusstsein halten, die der amerikanischen Demokratie zugrunde liegen, so fungiert das Opfer als deren individualisierte, augenblickshafte Aktualisierung. Nachdem Hammond/Gabriel weitreichende soziale Maßnahmen für die Arbeitslosen veranlasst hat, setzt er in seinen weiteren politischen Entscheidungen so auch nicht zufällig eben auf die Dispositive Bürgerkrieg und Opfer. Den Bürgerkrieg führt er gegen eben jene kriminellen Mafiosi der Prohibitionszeit, die schon für den Tod Bronsons verantwortlich waren. Hammond folgt dabei den naturrechtlichen Regeln des Wilden Westens: Stets wartet er auf den aggressiven Akt des Gegners, um auf diesen dann mit umso härterer Gewalt zu reagieren. Am Ende werden die Feinde des Volkes, die mehrfach ausdrücklich als Immigranten ausgestellt werden,⁴⁹ vom Kriegsgericht zum Tode verurteilt und unter der Freiheitsstatue erschossen. Die Gewalt des Bürgerkriegs führt wiederum auf die dezisionistische Dimension der Politik zurück, da sie sich nicht aus den Regeln der Demokratie rechtfertigen kann, die hier verteidigt werden sollen: Der Bürgerkrieg ist eine Verhandlung der Gültigkeit dieser Ordnung selbst und nicht ihre Durchsetzung,

⁴⁷ Kahn, Paul: *Political Theology. Four New Chapters on the Concept of Sovereignty*. New York 2013, 121.

⁴⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II (1). Frankfurt a. M. 1991, 179–204.

⁴⁹ 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, 159–79, hier 172.

weshalb er außerhalb der Gesetze der Demokratie stattfindet. Er ist, in anderen Worten, „pure Dezsion“ und mithin göttliche Gewalt.

Die letzte Maßnahme Hammonds ist außenpolitischer Natur. In einer zwischen Drohgebärde und Opfer-Geste ununterscheidbar schwankenden Inszenierung vor den Staatschefs Europas sowie der Öffentlichkeit der Welt – die Massenmedien arbeiten ihm inzwischen zu – lässt der Präsident zwei große Kriegsschiffe der amerikanischen Marine spektakulär versenken. Von den anderen Staatschefs verlangt er ebenfalls das Opfer der eigenen Kriegsmaschinerie, deren Instandhaltungskosten direkt für den Hunger in der Weltwirtschaftskrise verantwortlich erklärt werden, nicht ohne allerdings darauf zu verweisen, dass den USA inzwischen neue Waffensysteme zur Verfügung stehen, mit denen er diesen Verzicht zur Not auch militärisch erzwingen könnte: „The world will not learn without bitter lessons.“ Auch hier erfolgt also der Verweis auf die Möglichkeit rechtsetzender Gewalt. Das Resultat des Auftritts ist der Vertrag von Washington, ein globales Abrüstungs-Abkommen, das Hammond als letzter und freilich mit Lincolns Feder unterzeichnet, nur um danach entkräftet zusammenzuberechnen. Ein Vorhang bauscht sich, Gabriel verlässt den Körper des Präsidenten, dieser verstirbt. Der leichtsinnig herbeigeführte Tod des alten Hammonds wird durch die Intervention des Engels und den damit verbundenen Aufschub zu einem Opfer für die Nation umgestaltet. Kamen in Lincoln noch idealer und realer Präsident, Demokratie und gründende Gewalt zusammen, ist diese Verbindung nun selbst nur noch um den Preis des Opfers herzustellen.

Erwartung der rettenden Katastrophe

In der filmwissenschaftlichen Forschung zu GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE stand von Beginn an die Frage im Mittelpunkt, ob es sich bei La Cavas Werk tatsächlich um einen faschistischen Film handelt. Die Antworten reichen von plumpen Gleichsetzungen von Filmhandlung und politischer Ideologie bis hin zu differenzierten Versuchen, beides in einem Spannungsverhältnis zu denken⁵⁰ – denn schon dadurch, dass der ‚gute Diktator‘ hier als Ergebnis einer göttlichen Intervention ausgestellt wird, wird zumindest implizit die Frage aufgeworfen, ob es ein rein irdisches Äquivalent zu

⁵⁰ Eine ausgewogene Auseinandersetzung findet sich bei Hoberman, J.: Executive Action. The 1933 Quasi-Fascist Presidential Fantasy of Gabriel Over the White House. In: *Film Comment* 48 (2012), 80–83.

diesem göttlichen Rechtsetzer überhaupt geben kann. Daran schließt sich die Frage nach dem Verhältnis von Faschismus und jenem Populismus an, der zu Beginn dieses Beitrags als dominante politische Ideologie Hollywoods vorgestellt wurde. Andrew Arato hat vorgeschlagen, den Unterschied zwischen beiden mit Verweis auf Leforts Denkfigur des leeren Zentrums der Demokratie zu definieren, denn „Lefort’s concepts allow us to make the distinction between occupying the empty place of symbolic power and obliterating the distance between the symbolic and the real. Totalitarianism does both, while populism only the former.“⁵¹

La Cavas Film handelt ohne Zweifel von der vorübergehenden Okkupation des ‚leeren Zentrums‘ der demokratischen Macht; der Zusammenfall von Symbolischem und Realem im Sinne Aratos, also die Aufhebung des Unterschieds zwischen dem Volk und seinem Repräsentanten, ist hier allerdings nur um den Preis des Opfers und durch den Einsatz der göttlichen Gewalt zu haben, die zugleich den Zuschauenden selbst als vermittelndes Element stets bewusst bleibt. Realer und symbolischer Präsident werden ebenso wie Repräsentant und Volk nur kraft eines unsichtbaren Dritten zu vermeintlicher Deckung gebracht – ihre Einheit ist selbst nicht ‚real‘, sondern vielmehr imaginär. Der Film wäre mithin im Anschluss an Arato als Ausdruck einer faschistischen Sehnsucht zu deuten, die aber gleichzeitig um die Gewalttätigkeit einer Umsetzung dieser Sehnsucht weiß. Vermutlich aus demselben Grund lehnte Adolf Hitler das politische Konzept des Films auch als zu abstrakt ab: In GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE kommen Führer und Volk gerade nicht zur Identität, sondern bedürfen einer Medialisierung, die zudem eindeutig den Charakter einer Intervention trägt und somit auch keine tausendjährige Ordnung installiert, sondern vor allem eine destabilisierte und insgesamt gescheiterte vergangene Ordnung beseitigt und durch einen neuen Gründungsakt den Raum politischer, ja letztlich sogar demokratischer Gestaltung wieder zu öffnen sucht.⁵²

Das politische Programm des Films kann mit Blick auf die Frage nach dem Verhältnis von Störung, Destabilisierung und Verunsicherung im

⁵¹ Vgl. Arato, Andrew: Political Theology and Populism. In: *Social Research* 80, 1/2013, 143–172, hier 157.

⁵² Vgl. Cook, Dodie: *Images Behind the Curtain. Hitler’s Private Film Viewings*. Master’s thesis. Harvard Extension School 2020, 71, online unter: <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/37365407/COOK-DOCUMENT-2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

gesellschaftlichen wie ästhetischen Feld reformuliert werden. So lässt sich die Handlung von GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE als vielschichtige Imagination einer Störung⁵³ begreifen, die wiederum eine Entstörung der vom Film beobachteten, fundamental verunsicherten gesellschaftlichen Ordnung in Szene setzen soll. Verunsichert ist diese Ordnung, weil der Kontakt zwischen ihren Verwaltungs- und Regierungsorganen und der Bevölkerung gerissen ist und daher ersteren die Fähigkeit abhandengekommen ist, regulatorisch auf die Gesellschaft einzuwirken, diese kybernetisch auszubalancieren und als ökologisches System zu stabilisieren.⁵⁴ Verunsicherung beschreibt mithin – der diesem Band zugrundeliegenden Terminologie folgend – eine verminderte Störungstoleranz, die – nun wiederum der Logik des Films folgend – selbst nur durch eine Störung höherer Ordnung aufgehoben werden kann. Die Ordnung bedarf einer Neusetzung, die nur von außen – in der Erscheinungsform der Störung – überhaupt auftreten kann. Im Vergleich mit einer schleichend sich verschlimmernden Katastrophe, die auf den totalen Zusammenbruch der Gesellschaft hinausläuft, erscheint diese interventionistische Gewalt als das geringere Übel. Generell unterstellt der Film mithin eine grundsätzliche Instabilität und Störungsanfälligkeit demokratischer Ordnungen, die eben deshalb auf außerdemokratische Entstörungsmechanismen angewiesen bleiben, weil sie aus sich selbst heraus nicht souverän existieren können.

Politisch vollzieht sich die rettende Störung in La Cavas Film in der Form des Ausnahmezustands, der durch die Gewalt eines göttlichen Souveräns eingeführt und wieder aufgehoben wird. Auf mythologischer Ebene handelt es sich bei ihr um eine Irritation den populistischen Narrativs vom aus dem Volk hervorgehenden Repräsentanten, spricht Hammond doch 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. Dramaturgisch besteht die Störung in einem Entzug des Protagonisten, der in GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE keine psychologische Motivation besitzt und keine persönliche Wandlung erfährt und der deshalb den Zuschauenden notgedrungen fremd bleiben muss –

⁵³ Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes: Imaginationen der Störung. Ein Konzept. In: *Behemoth. A Journal of Civilisation* 9, 2/2016: Imaginationen der Störung, online unter: <https://doi.org/10.6094/behemoth.2016.9.1.885>.

⁵⁴ Vgl. Gros, Frédéric: *Die Politisierung der Sicherheit. Vom inneren Frieden zur äußeren Bedrohung*. Berlin 2015.

jene Fokalisierungsfiguren, die ihn umgeben und aus deren Perspektive seine Wandlung immer wieder nachvollzogen wird, ändern daran nur wenig. Eine Wandlung des ‚echten‘ Hammond wird zwar angedeutet, als der Engel den Präsidenten am Ende verlässt und dieser im Moment seines Todes – im Gegensatz zum Hammond der Romanvorlage⁵⁵ – glücklich auf seine Handlungen als Präsident zurückblickt. Über weite Strecken des Films bleibt der präsidiale Protagonist jedoch ohne den für die Dramaturgie des Hollywood-Kinos zentralen inneren Konflikt. Auch der Held des klassischen Hollywoods, jenes „unverschämte“, sich selbst stetig neu erfindende Ich,⁵⁶ muss im Zeichen der Krise offenbar eine gewaltsame Störung erfahren.

Dass es sich bei La Cavas Film tatsächlich um einen Bruch mit dem populistischen Narrativ handelt, wird auch durch die Form des *Stagings* deutlich, die Hammond auszeichnet. Wird dieser bei seinen frühen Auftritten, in denen er noch als allzu menschlicher Mann seiner Partei agiert, in der Regel zwar im Zentrum des Bildes, doch als Teil der Menge ihn umstehender Politiker gezeigt, erscheint er bei seinen späteren Auftritten als Hammond/Gabriel gegenüber den Menschen, die ihn umgeben, nun stets in erhöhter oder hervorgehobener Position (Abb. 3). Die Bühne, die seine Zuhörer um ihn bilden, kommt ohne jene Choralität aus, die das Publikum von Ruggles oder Smith auszeichnete:⁵⁷ Hammond spricht nicht mit der Stimme des Volkes, die in den Menschen auf unmittelbare Resonanz stößt und daher zu politischer Beteiligung führt, sondern mit einer autoritären „Master’s Voice“⁵⁸, die zum Zuhören und anschließenden Gehorsam nachgerade zwingt. Seine Worte sind nicht authentischer Ausdruck, sondern das Gesetz selbst, dem unmittelbar Folge geleistet wird und das auf diese Weise sogar noch über dem verschriftlichten Recht der Verfassung steht. Sein Auftritt dient zugleich nicht der Versprachlichung eines geteilten Geistes, sondern ist vielmehr einschränkendes Verbot angemaßter Freiheiten. Die Trennung zwischen ihm und seiner Zuhörerschaft erzeugt auch ästhetisch das, was

⁵⁵ Tweed, Thomas Frederic: *Gabriel Over the White House. A Novel of the Presidency*. New York 1933.

⁵⁶ Fruchtl, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M. 2004.

⁵⁷ Vgl. 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, 247–265.

⁵⁸ Dolar, Mladen: *His Master’s Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt a. M. 2014.

Gustave Le Bon einmal den Nimbus nannte – womit erneut auf eine Inklusion des Religiösen in das Politische verwiesen wird:

Der Nimbus ist in Wahrheit eine Art Zauber, den eine Persönlichkeit, ein Werk oder eine Idee auf uns ausübt. Diese Bezauberung lähmt alle unsre kritischen Fähigkeiten und erfüllt unsre Seelen mit Staunen und Ehrfurcht. Die Gefühle, die so hervorgerufen werden, sind unerklärlich wie alle Gefühle, aber wahrscheinlich von derselben Art wie die Suggestion, der ein Hypnotisierter unterliegt. Der Nimbus ist der mächtige Quell aller Herrschaft. Götter, Könige und Frauen hätten ohne ihn niemals herrschen können.⁵⁹



Abb. 3a+b: Während der alte Hammond und seine Parteifreunde eine geschlossene Gruppe bilden, fungieren die versammelten Staatschefs Europas für den neuen Hammond als Publikum, das die Bühne seines öffentlichkeitswirksamen Auftritts herstellt.

Die Reden Hammonds bringen einerseits zwar die ‚Stimme der Vernunft‘ zu Gehör, suchen sie doch durch Gründe zu überzeugen, zielen andererseits jedoch auf unmittelbare Wirkung – und den unmittelbaren Gehorsam der am Ende in die USA geladenen europäischen Staatschefs selbst, die der Präsident durch Drohungen gleichsam erpresst. „Das oberste Ziel des faschistischen Herrschers“, so schreibt Dolar, „besteht darin, ein Ereignis im Hier und Jetzt zu produzieren. Der Faschismus konzentriert all seine Kräfte auf die Techniken der Faszination und des Spektakels, deren ideales Medium die Stimme bildet, weil sie eine unmittelbare Verbindung zwischen Herrscher und Massen schafft.“⁶⁰ Auch vor dem Spektakel schreckt Hammond nicht zurück, wobei seine Ausführungen zugleich auf eine Imagination der „Zukunft

⁵⁹ Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*. Norderstedt 2019, 104.

⁶⁰ Dolar: *His Master's Voice*, 161.

als Katastrophe⁶¹ umschaltet: Der verunsicherten (Welt-)Gesellschaft wird in der nahezu messianischen letzten Rede Hammonds eine apokalyptische Erwartung offenbart und bildgewaltig Ausdruck verliehen. Hammond beschwört im Zuge dessen einen – im Jahr 1933 durchaus nicht völlig aus der Luft gegriffenen – kommenden Krieg als totale Vernichtung:

The next war will be a terrible story of the terrible failure of antiquated machinery and antiquated methods and of the horrifying destructiveness of modern agencies of war. Navies and armies will be destroyed from the air, and as these airplanes destroy navies and armies, they will destroy cities, they will destroy populations. Peace and faith are necessary among men, not merely for the welfare of nations but for the very existence of nations. The next war will depopulate the earth. Invisible poison gases, inconceivably devastating explosives, annihilating death rays will sweep to utter destruction not only the men but the children who would constitute another generation and the mothers who would bear them. Unless man's God-given faculty for utilizing the forces of nature for beneficent purposes shall surpass their vicious genius for destruction, the race of man shall perish from the earth and the world will be left to the less destructive, less cruel and less stupid wild animals.

Auch inmitten der schweren Krise der *Great Depression* bedarf es mithin noch des Verweises auf eine imaginierte katastrophale Zukunft, um den Einsatz der wahrhaft souveränen, ordnungsetzenden Gewalt als einen Akt der Vorbeugung, der vorweggenommenen Schadensregulierung zu rechtfertigen. Eine der Stärken des Films besteht darin, diese imaginäre Dimension des Politischen deutlich zu zeigen: Die Krise vollzieht sich bei La Cava als ein Krieg in einem nahezu platonischen Reich des Imaginären, in dem weniger reale Personen als vielmehr idealisierte Konzepte – der Herrschaft, des Volkes, auch der Gefahr selbst – gegeneinander antreten. Die Tragik, auch die Schuld des Films besteht jedoch darin, das politische Imaginäre mit göttlicher Souveränität ausstatten zu wollen – und darin eben den vielfach beschworenen Mythos Lincolns zu verraten, der, als Erzählung einer niemals vollends gelingenden Vermittlung zwischen Krieg und Frieden, Einheit und Spaltung, Gegenwart und Zukunft, gerade an die Schwierigkeit der Notwendigkeit hätte erinnern können, diese Spannung stets aushalten und realpolitisch vermitteln zu müssen. Der Versuch einer quasi-göttlichen Neugründung der Souveränität sollte im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts dann eben jene zukünftige Katastrophe herbeiführen, die er bei La Cava gerade

⁶¹ Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a. M. 2014.

zu verhindern angetreten war. Auf eigentümliche Weise imaginiert GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE so die reale zukünftige Katastrophe als deren mögliche Aufhebung.

Auch wenn GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE in gewisser Weise einen Bruch mit dem populistischen Narrativ darstellt, haben insbesondere die politisch-theologischen Formeln, die er entwirft, in der Gegenwart eine neue Aktualität gewonnen. Ein naheliegendes Beispiel liefert hier Donald Trump. Auch der 45. Präsident der USA galt seinen Anhängern und Weggefährten als Inkarnation göttlichen Willens, als „chosen by God“,⁶² und auch seine Reden besaßen oftmals messianische Elemente, etwa wenn er ein mögliches Kabinett Biden als apokalyptisches Endzeit-Szenario schilderte. Ebenso wie Gabriel/Hammond versprach Trump den Krieg auf der Welt zu beenden, und ebenso wie dieser stellte er sich an den Kopf eines Marsches der Frustrierten und Aufgebrachten auf Washington. Genau wie die Arbeitslosen in La Cava's Film fühlten sich die Wähler Trumps in großen Teilen von einer korrupten Politiker- und Lobbyisten-„Kaste“ betrogen, mit der aufzuräumen ihnen ein Bürgerkrieg zunehmend als probates Mittel erschien. Die Wahl des Jahres 2020/21 kulminierte bei seinen Anhängern schließlich in der Erwartung, Trump würde das Kriegsrecht ausrufen, also über den Ausnahmezustand entscheiden, und die gesetzgebenden, die rechtsetzenden Kräfte selbst entfesseln, die außerhalb der demokratischen Ordnung stehen.⁶³ Wie La Cava's Film bediente Präsident Trump also eine Sehnsucht nach einer Diktatur als göttlicher Intervention. In dem Maße, in dem er sich selbst mit dieser göttlichen Macht identifizierte – nicht zuletzt durch einen selbst für US-amerikanische Verhältnisse exzessiven Gebrauch christlicher Rhetorik in seinen Reden⁶⁴ –, bewegte er sich scharf an jener Grenze, die den Populismus vom Faschismus trennt.

Doch wohin weist uns eine solche historische Parallele? Jenseits moralischer Urteile bestünde eine mögliche Lehre wohl in der Erkenntnis, dass der von Schmitt eingeführte Gegensatz zwischen Entscheidung und Verwaltung in dem seither vergangenen knappen Jahrhundert nichts von seiner

⁶² Vgl. Newsinger, John: *Chosen by God. Donald Trump, the Christian Right and American Capitalism*. London 2020.

⁶³ Vgl. ausführlich Eller, Jack David: *Trump and Political Theology. Unmaking Truth and Democracy*. Denver 2020.

⁶⁴ Vgl. Hughes, Ceri: The God Card. Strategic Employment of Religious Language in U.S. Presidential Discourse. In: *International Journal of Communication* 13/2019, 528–549.

Diskursmacht eingebüßt hat. Die „blutige Entscheidungsschlacht“, die nach Schmitt das Wesen des Politischen zum Ausdruck bringt, erscheint in dieser Wahrnehmung weiterhin als die ‚wahrhaftigere‘ Alternative zu jener parlamentarischen Debatten, die echte Politik „durch eine ewige Diskussion ewig suspendieren“ zu wollen scheinen.⁶⁵ Die Persistenz solcher Topoi ist gefährlich, da sie die Idee der radikalen Intervention prinzipiell aufwertet; sie ist zugleich lehrreich, da durch sie die Kontingenz jeder politischen Ordnung und somit die Notwendigkeit ihrer Verteidigung im Gedächtnis gehalten wird. Denn politische Ordnungen sind auf keine ihnen „gemäße Fundierung zurückzuführen“.⁶⁶ Die Spannung zwischen demokratischer Arena und einer – auch ästhetischen – Politik, die auf diese Grundlosigkeit verweist, indem sie die „Metaphysik gegebener Gründe“⁶⁷ immer neu infragestellt, muss eine demokratische Gesellschaft, die sich dem Geiste Lincolns verpflichtet fühlt, gerade integrieren und aushalten können. Produktiv gelesen, kann ein Film wie GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE somit die Kontingenz des Sozialen ins Bewusstsein rufen *und zugleich* daran erinnern, welche Gefahren vom Versuch einer autoritären Entstörung der Gesellschaft notwendig ausgehen müssen.

⁶⁵ Schmitt: *Politische Theologie*, 67.

⁶⁶ Robnik, Drehli: *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*. Berlin 2010, 48.

⁶⁷ Ebd.