

Geschmack und Öffentlichkeit

Matthias Grotkopp, Hermann Kappelhoff, Benjamin Wihstutz (Hg.)

DIAPHANES

1. Auflage

ISBN 978-3-0358-0183-5

© DIAPHANES, Zürich 2019

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: 2edit, Zürich

Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Matthias Grotkopp und Benjamin Wihstutz Geschmack und Öffentlichkeit. Eine Einleitung	7
Hermann Kappelhoff Gemeinsinn und ästhetisches Urteil	17
Barbara Hahn »Ein geheimnisvoller sechster Sinn.« Hannah Arendt über <i>sensus communis</i> und den <i>gesunden Menschenverstand</i>	35
Ludger Schwarte Zu Dumm zum Applaudieren? Zur Politik des Geschmacksurteils	45
Kai van Eikels Ich bilde mir Öffentlichkeit ein, sie bilden sich Öffentlichkeit ein, wir bilden uns Öffentlichkeit ein... Änderungen im Imaginären	61
Martin Vöhler Enthusiasmus und Mimesis. »Longins« Konzeption des Erhabenen	83
Benjamin Wihstutz Urteilende Zuschauer Über Geschmack und Öffentlichkeit um 1800	103
Meike Wagner Medialer Agon und Kunsturteil Die Theaterpolemik des Moritz Saphir	121
Jan Lazardzig Der Geschmack der Polizei Der Literatur- und Theaterhistoriker Carl Glossy (1848–1937) und die Entstehung des Wiener Theaterzensurarchivs	139
Birgit Peter Zirkus und Geschmack	163

Matthias Grotkopp	
Look at that face!	
Expressivität und demokratisches Pathos bei Frank Capra	181
Sarah-Mai Dang	
»I Object!«	
Kategorisierungsprozesse im gegenwärtigen Woman's Film	207
Jörn Schafaff	
Framing und Reframing. Zur Idee einer »Kunsthalle for Music«	223
Autorinnen und Autoren	245

Matthias Grotkopp

Look at that face!

Expressivität und demokratisches Pathos bei Frank Capra

Eine Situation, wie sie einem heutigen Fernsehzuschauer nur allzu bekannt vorkommen mag: Ein Casting. Ein erster Kandidat läuft kurz auf die Kamera zu, seine Bewegungen werden von der Musik mit ›mickymousing‹ begleitet. Vielsagende Blicke werden zwischen den Mitgliedern der Jury ausgetauscht. Unschwer ist ihre Reaktion als Geschmacksurteil an ihren Mimiken ablesbar: Kopfschütteln, Naserümpfen, vor Ekel verzogene Mundwinkel. So geht es auch den weiteren Kandidaten, die in schneller Abfolge auf die Kamera zu marschieren, während das Weitwinkelobjektiv ihre Gesichtszüge leicht verzerrt, ins Groteske verschiebt. Dann verändert sich die Musik, wird lieblicher, die Einstellungen werden länger, die Blicke der Jury drücken Gefallen und Zustimmung aus, während der Schnitt zwischen ihnen und dem neuen Kandidaten alterniert. In einer weiten Einstellung laufen sie um ihn herum, wie um eine Statue oder ein Rennpferd. Ein kurzes Interview, dann steht die Entscheidung fest: »Look at that face, it's wonderful, they'll believe him.«

Gesucht wurde in dieser kurzen Szene jedoch nicht der Superstar oder das Topmodel, sondern das gewöhnlichste Individuum, ein Jedermann, ein *John Doe*, wie der Ottonormalbürger und anonyme Unbekannte im Angelsächsischen heißt. Dass am Ende mit Gary Cooper einer der größten Stars Hollywoods gefunden sein wird, ist eines der Paradoxa, um die es unter anderem im Folgenden gehen soll. Mit einem solchen Casting wird also Gary Cooper in Frank Capras Film *MEET JOHN DOE* (USA 1941) in die doppelte Rolle des Sportinvaliden Long John Willoughby eingeführt, der für den publicity stunt einer Zeitung die Rolle des gewöhnlichen Jedermann spielen soll. Als die ›Juryvorsitzende‹, die Journalistin gespielt von Barbara Stanwyck, nun gegenüber dem Chefredakteur der Zeitung behauptet, er sei perfekt, und »sie« würden ihm glauben, dann ist dies letzten Endes genauso auf die diegetische Öffentlichkeit wie auf die Zuschauer des Films selbst zu beziehen.

Vollzieht also der Film an seinen Zuschauern den Prozess eines Geschmacksurteils, das sich als ein geteiltes und einander mitgeteiltes

aufdrängt, in dem Moment, wo er es auf den ersten Blick einfach nur darzustellen scheint? Die Antwort ist sicherlich: Ja. Und genau in dieser Überschneidung von medial fabrizierten, orchestrierten Geschmacksurteilen und ihrer unmittelbaren, öffentlichen Wirksamkeit, verorten Capras Filme ab den späten 1930er Jahren eine Krise im Verhältnis zwischen den politischen Idealen Amerikas und den Möglichkeiten sie auszudrücken, d.h. sie als Möglichkeiten zur individuellen Selbstentfaltung zu realisieren.

MR. DEEDS GOES TO TOWN (USA 1936), MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (USA 1939) und eben MEET JOHN DOE werden gemeinhin als die Trilogie an Filmen betrachtet, an denen sich Capras Selbstaussage in seiner Autobiographie *The Name above the Title* am deutlichsten ausprägt, nämlich dass seine Filme ab einem bestimmten Zeitpunkt – beginnend mit MR. DEEDS GOES TO TOWN – nicht einfach mehr nur unterhalten sollten, sondern etwas zu sagen haben sollten: »to carefully – and subtly – integrate ideals and entertainment into a meaningful tale.«¹ Eine oberflächliche, rein handlungsorientierte Betrachtung der einzelnen Filme tendiert in der Regel dahin, dieses Vorhaben als Fabrikation politischer Märchen und populistischer Mythologien² zu betrachten, in denen ein einfältiges Individuum in Machtprozesse verwickelt wird, die es zu übersteigen drohen und über die es aber durch Witz und ansteckenden Idealismus am Ende triumphiert. Wenn man die Filme, die tatsächlich ein gewisses dramaturgisches Grundschema wiederholen, jedoch in ihrer zeitlichen Abfolge betrachtet und die konkrete audiovisuelle Inszenierung der Individualitäten und der Institutionen ernst nimmt, dann wird eine deutliche und sich von Film zu Film steigernde Skepsis gegenüber der Evidenz der Ideale und der Möglichkeiten individueller Selbstbehauptung erkennbar.

Die groben Eckpunkte dieser Skepsis lassen sich an folgenden gemeinsamen Facetten der Filme festmachen: In allen drei Filmen wird an prominenter Stelle eine Form der Begegnung mit den Vertretern der noblen Ideale Amerikas inszeniert, Longfellow Deeds (ebenfalls Gary Cooper) besucht – im Rahmen eines romantischen Dates, was nicht unbedeutend ist – das Grabmal des Bürgerkriegshelden und späteren Präsidenten Ulysses S. Grant, Jefferson Smith (James Stewart) hat eine geradezu mystische Erfahrung der Gettysburg Address im Lincoln Memorial und

1 Frank Capra: *The Name above the Title. An Autobiography*, New York 1997 [1971], S. 185.

2 Glenn Alan Phelps: »The »Populist« Films of Frank Capra«, in: *Journal of American Studies*, Vol. 13, No. 3, Dec., 1979, S. 377–392, hier S. 379. Ray Carney: *American Vision. The Films of Frank Capra*, Hanover und London 1986, S. 281.

Long John Willoughby erfährt eine entscheidende Offenbarung in Form einer Rede über Washington, Jefferson und Lincoln als »lighthouses in a foggy world«. In allen drei Filmen wird die Krise dieses Ideals, d.h. die Erkenntnis, dass die politische und soziale Gegenwart diesen Idealen nicht gerecht wird, überführt in eine traumatische Krise individueller Expressivität: Deeds verstummt, weil ihn eben jene Frau, die ihm das Grabmal zeigte, hintergangen hat. Smith kann seine Verehrung für die Worte der Verfassung und Lincolns nicht in konkrete Handlungen ummünzen, sondern nur als Widerstand in einem leeren Sprechakt – dem Filibuster vor der Senatskammer – bis zur totalen Erschöpfung repetieren. Long John wird schließlich genau in dem Moment, in dem er nicht mehr nur das Sprachrohr anderer Mächte sein will und für sich sprechen will, die Möglichkeit zur Artikulation entrissen, als die Kabel zum Mikrophon, mit dem er sich an die Menge richten will, durchgeschnitten werden, als wären es seine Stimmbänder.³

Die Ideale stehen also in einem extrem engen und dabei stets prekären Zusammenhang mit der Frage der individuellen Äußerung, denn das Erbe einer Nation, die eine historisch datierbare Geburt als Unabhängigkeitskrieg hat und auf einem geradezu fantasmatischen Glücksversprechen beruht, ist nicht zu trennen von der konkreten Artikulation der Zustimmung: Geschmacksurteile und Liebesbekundungen sind ihr einziger Existenzbeweis.⁴ Capra beschreibt in seiner Autobiographie seine Inspiration für die Szene am Lincoln Memorial in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* SO:

»Along with dozens of tourists, I read the words that were carved on the Memorial wall, the words of Lincoln's Gettysburg Address. I heard the voice of a child reciting the words. There, next to me, an eight-year-old boy was holding the hand of a very old man – whose body and sight were failing – and reading him Lincoln's inspirational words in a voice as clear and innocent as a bell. And the old man smiled to himself, nodded proudly after each sentence. I looked up at the marble face of Lincoln. Only imagination, of course, but I was sure he smiled.

Then the boy led the old man to the opposite wall and read him the carved words of the Second Inaugural Address. Never had Lincoln's impassioned, moral indictment of slavery sounded so eloquent, so moving, so powerful

3 Carney: *American Vision*, S. 374.

4 Vgl. Stanley Cavell: »The Avoidance of Love. A reading of King Lear«, in: ders.: *Must we mean what we say? A book of Essays*, Updated edition, Cambridge 2002 [1969], S. 246–325, hier S. 317.

as when that young boy read it to his grandfather. That scene must go into our film, I thought. We must make the film if only to hear a boy read Lincoln to his grandpa.«⁵

Es spielt an dieser Stelle keine Rolle, ob Capra hier die Filmszene vor Augen hat, um eine angebliche Ur-Begegnung nachträglich zu fingieren oder ob dies tatsächlich so oder so ähnlich stattgefunden hat, wichtig scheint mir, dass er beides – den Film, den er gemacht hat, und die Performanz der Figuren in dieser autobiographischen Szene – als eine Form der Vergegenwärtigung eines Erbes in Akten des Sprechens und Hörens und vor allen Dingen als eine Imagination eines emphatisch beistimmenden ästhetischen Urteils über diese Akte verstanden hat: die Marmorstatuen zum Lächeln bringen. Wenn die drei Filme, um die es hier gehen soll, von einem politischen Erbe handeln, dann geht es weniger um diesen oder jenen Inhalt des Erbes, sondern darum, dass das Politische die Idee dieses Erbes selbst ist. Der öffentliche Raum erscheint dabei als das Archiv bedeutsamer Handlungen – und dies umfasst im weitesten Sinne die Gedenkstätten und die politischen Institutionen genauso wie die Artefakte der Kunst und selbst noch die Filme, die Capra als Modi der Vergegenwärtigung dieses Erbes macht. Dabei zielt diese Vergegenwärtigung nicht auf ein bloßes papageienhaftes Nachmachen und Wiederkauen, sondern in der filmischen Inszenierung steckt mit der Frage nach dem Geschmacksurteil immer auch die Möglichkeit des Dissens, der Abweichung – sprich es geht um die Grenzen des Gemeinsinns und das Verhältnis zwischen den individuellen Möglichkeiten dieses Erbe auszudrücken und den sozialen, kulturellen, medialen etc. Organisationen und Institutionen in die es eingegangen ist.

In dieser Hinsicht folgt Capra ganz einem Politikbegriff, wie ihn Hannah Arendt aus der amerikanischen Revolution hergeleitet hat, in dem sich die Aufgabe der Politik in der doppelten Bewegung aus Spontaneität und Kontinuität, aus ›Gründen können‹ und ›Bewahren müssen‹ aufgespannt sieht.⁶ Die Frage nach Konsens und Dissens wird nun plötzlich nicht mehr als Frage konkreter Interessen und ihres (vernünftigen) Aushandelns und Ausgleiches wie bei Habermas⁷ oder als ein Wettstreit um

5 Capra: *The Name above the title*, S. 259–260.

6 Hannah Arendt: *Über die Revolution*, München 1986 [1963], S. 259ff.

7 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1962.

Hegemonie wie bei Laclau und Mouffe⁸ behandelt, sondern sie betrifft vielmehr die Möglichkeitsbedingungen einer gemeinsamen Welt, in der Aushandeln und Wettstreit überhaupt erst stattfinden können.

Dass diese Möglichkeit im Ästhetischen und im Geschmacksurteil, in den Techniken des Castings und des gefälligen Auftretens und Vortragens wurzeln soll, scheint auf den ersten Blick einer Trivialisierung gleich zu kommen, erweist sich aber als eine Möglichkeit, das Politische nicht immer schon in Fragen der Identität und der Macht zu gießen, sondern als Modus der Intervention zu begreifen, in dem die Mittel der Emanzipation und Freiheit immer schon identisch sind mit denen des Missbrauchs und der Unterdrückung.

Es war Hannah Arendt, die aus der Idee einer im Ästhetischen wurzelnden apriorischen Soziabilität des Menschen bei Kant, dem Gemeinsinn, eine Grundlegung des Politischen, herausgearbeitet hat.⁹ Den im Geschmacksurteil sich beweisenden Gemeinsinn zeichnet nach Kant aus, dass er sich weder von den kausalen Zwängen und Eigenschaften der Welt der Objekte und Erscheinungen sowie des menschlichen Sinnesapparates bestimmen lässt, noch von den (in allen möglichen Universen, für alle möglichen denkenden Wesen gleichermaßen gültigen) Vernunftgesetzen.¹⁰

Nicht die Vernunft, sondern das In-Gemeinschaft-Sein ist hier der Dreh- und Angelpunkt. Zu sagen, etwas sei schön – »look at that face, it's wonderful« –, macht nur dann Sinn, wenn man nicht alleine auf der Welt ist. Das gesuchte »subjektive Prinzip« des Urteils ist von jeglicher Einschränkung durch das Denken in Begriffen und logischen Schlussfolgerungen befreit. Es ist aber zugleich nicht vollkommen unregelt. Die Urteilskraft passt das Treiben der Einbildungskraft dem Verstand an, indem es diese dazu veranlasst – »they'll believe him« –, auf andere Standpunkte des Urteilens Rücksicht zu nehmen. So macht sie die gesetzlosen Verbindungen von Allgemeinem und Besonderem, welche die Einbildungskraft herstellt, als objektiv gültige Verbindungen zumindest denkbar und realisiert diese Denkbarkeit als ein subjektives Empfinden, ein Empfinden dafür, dass man mit anderen Menschen auf der

8 Ernesto Laclau; Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 1991; Chantal Mouffe: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Frankfurt a. M. 2014.

9 Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, hg. v. Ronald Beiner, Chicago 1992 [1982], S. 73–74. Vgl. dies.: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. von Ursula Ludz, München 1993.

10 Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden. Bd. X: Kritik der Urteilskraft* [1790]. Frankfurt a. M. 1968, § 20, A63, S. 321.

Welt ist.¹¹ »I judge as a member of this community and not as a member of a supersensible world.«¹²

Es geht also um ein Denken, das die Möglichkeit behauptet, eine öffentliche Position einnehmen zu können – zusätzlich zu privaten Rechten und Pflichten, zusätzlich zum persönlichen Gebrauch des eigenen Verstandes – und diese Möglichkeit zugleich ganz unmittelbar durch die subjektiven Vermögen bestimmt sieht. Das Subjekt des Kantschen Urteils, und potentiell auch des Arendtschen, tendiert dabei allerdings immer wieder zu einer Selbstabstraktion, indem das Selbstdenken die Rücksichtnahme auf die anderen Standpunkte extrem betont. Stanley Cavells Ansatz ist es, dem als Korrektiv eine andere Prämisse entgegenzusetzen, nämlich etwas, das man das Selbstsprechen nennen könnte: Denn indem man sich mit seinem subjektiven Vermögen gemein macht, wird man selbst auf neue Art und Weise sozial sichtbar: »My judgments are ineluctable grounds for judgments against me.«¹³

Filmische Bilder machen nun die Pluralität und die Notwendigkeit der Kontingenz und Beschränktheit der Standpunkte, von denen aus es möglich wäre, ›Ich‹ oder ›Wir‹ zu sagen, wahrnehmbar. Die verschiedenen ästhetischen Erfahrungsmodalitäten des Films *repräsentieren* nicht die Gefühlsregister einer empirischen Gemeinschaft, sondern sie *projizieren*, modulieren und gestalten Sinnlichkeiten und Subjektivitätsformen. Sie fragen: Welche Bedingungen sind für den Erfolg oder Misserfolg, für Glück oder Unglück einer Gesellschaft denkbar?

Die Filme Frank Capras erinnern uns daran, dass die Bedingungen für den Erfolg eines demokratischen Gemeinwesens in den USA der 1930er Jahre schwer umkämpft waren. Und vor allen Dingen erinnern sie uns daran, dass es ein nur sehr knapp verpasstes Rendezvous mit dem Faschismus gab: »Hitler's strong-arm success against democracy was catching. Little ›führers‹ were springing up in America, to proclaim that freedom was weak, sterile, passé.«¹⁴ Die Freiheit ist in den Filmen in der Tat sehr schwach und ständig durch ihre eigenen Bedingungen, ihre eigenen Institutionen gefährdet: die parlamentarische Demokratie, der Rechtsstaat, die Künste und Medien in privaten Händen – überhaupt das, was man »free enterprise« nennt. MR. DEEDS GOES TO TOWN, MR. SMITH GOES TO WASHINGTON und MEET JOHN DOE zeigen unerbittlich, wie sehr diese Grundpfeiler der Freiheit korrumpierbar und manipulierbar sind.

11 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, §9, A31, S. 298.

12 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 67.

13 Stanley Cavell: *Cities of Words*, S. 333.

14 Capra: *The Name above the Title*, S. 297.

Und sie versuchen trotzdem in ihren Zuschauern ein Gefühl dafür zu entwickeln, dass diese Fragilität, diese Schwäche das Einzige ist, was die Freiheit davor bewahrt, in ihr Gegenteil verkehrt zu werden. Freiheit gibt es nur als den permanenten Zustand, durch die eigenen Antinomien bedroht zu sein.

Wenn also die optimistischen, mehr oder weniger fröhlichen Enden der drei Filme und ihr komödiantischer Kern im scheinbaren Widerspruch steht zu den eigentlichen Machtverhältnissen der Handlungs-dramaturgie und dem Bild von Amerika als Plutokratie¹⁵, dann liegt es daran, dass sich für Capra der Bezug auf die politische Gemeinschaft eben gerade im Zeichen des möglichen Bruchs der Gemeinsamkeiten artikuliert. Was Zustimmung, Handeln und Erscheinen bedeuten, wird im Angesicht des Zweifels, der Bedrohung und der Fälschung zu einem existenziellen Problem – dass in diesem Zusammenhang in Zeiten von Post-Faktizität und erstarkendem Rechtspopulismus gerade auch die überraschende Aktualität dieser Filme liegt, sollte aus dem Folgenden dann nur zu deutlich hervorgehen.

»Can't read their minds, if they don't say what they want« –

MR. DEEDS GOES TO TOWN

Im ersten Film der Trilogie, MR. DEEDS GOES TO TOWN wird diese Bedrohung des Gemeinwesens als die Bedrohung des Individuums durch »massiveness« verhandelt. Capra bezeichnet den Film als Aufschrei gegen »mass production, mass thought, mass education, mass politics, mass wealth, mass conformity.«¹⁶ Und es ist entscheidend, dass es nicht um den Konflikt des Individuums mit der Massengesellschaft per se ist, sondern um den Konflikt eines Individuums, das um seine Individualität zu artikulieren und verkünden zu können eben zunächst keine anderen Mittel vorfindet als jene, die ihm diese Massengesellschaft zur Verfügung stellt. Es geht also weniger um einen diametralen Widerspruch von Individuum und Masse als vielmehr um ein Drama der eigensinnigen Aneignung.¹⁷

Dieses Drama entfaltet der Film von Beginn an als eine Frage des Sprechens: Drei Figuren kommen an einem Provinzbahnhof an und suchen den Erben eines Millionenvermögens mit Namen Longfellow

15 Phelps: *Populist Films*, S. 386.

16 Capra: *The Name above the Title*, S. 186.

17 Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

Deeds (Gary Cooper). Sie sprechen einen ›Eingeborenen‹ an und adressieren ihn auf vielerlei Weise.

Erster Versuch: Ob er den Gesuchten kenne? – Ja.

Zweiter Versuch: Man möchte mit ihm in Kontakt treten. – Das sollte kein Problem sein, er sei sehr demokratisch, spreche mit jedem.

Dritter Versuch (mit Nachdruck): Wo ist er wohnhaft? – Wer? – Longfellow Deeds, Wo wohnt er? – Ach *das* wollen Sie wissen, warum denn nicht gleich?

Ergebnis: Der Angesprochene bringt die drei zum Wohnhaus des Gesuchten, wohlwissend, dass dieser nicht da ist, da sie ihn ja nicht gefragt haben, ob er sie zu ihm bringen könne: »Can't read their minds, if they don't say what they want.«

Dass man diese Szene doppelt lesen kann, ist dabei genau der Punkt. Denn natürlich ist es genauso möglich, hier eine naive, simple Mentalität am Werke zu sehen, die nur den wortwörtlichen Sinn der Ansprache registriert und für das offensichtlich Gemeinte nicht empfänglich ist, wie es möglich ist, einen gewieften Akt des Widerstands zu sehen, der denjenigen eine Lehre erteilen möchte, die nicht die volle Verantwortung für ihr Sprechen übernehmen und sich mit einem unpersönlichen, floskelhaften, standpunktlosen Sprechen begnügen. Beides sind nicht einfach alternative Sichtweisen, sondern es sind nichtauflösbare, antinomische Bedingungen der Möglichkeit des Sprechens. Und sie sind direkt mit der Frage des Politischen verbunden, denn dieses ist grundiert in einer »dem Handeln und Sprechen eigene[n] Enthüllung des Wer,«¹⁸ die unmittelbar bezogen ist auf eine urteilende Zuschauerschaft.

Nachdem nun die Anwälte der Kanzlei Cedar, Cedar, Cedar & Budington den Erben gefunden haben, stellen sie zu ihrer großen Freude fest, dass sie es scheinbar mit jemandem zu tun haben, der sich naiv wie ein Kind gebiert und ihnen die Kontrolle über das Vermögen daher sicher sei. Dies stellt sich zunächst als nicht so einfach dar. Es ändert sich, als Deeds erfährt, dass die *damsel in distress* (Jean Arthur), in die er sich verliebt, eigentlich für eine Zeitung arbeitet und ihm den Spitznamen »Cinderella Man« verpasst hatte. Daraufhin beschließt er – konfrontiert mit der Verzweigung eines Mittellosen – sein Geld an bedürftige Arbeitslose zu geben. Die Anwälte wollen dies als Zeichen der Unzurechnungsfähigkeit vor Gericht geltend machen und so ihre Hände an das Geld bekommen.

18 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2002 [1958], S. 233.

Die letzten 30 Minuten des Films spielen in einem Gerichtssaal, in dem entschieden werden soll, ob Deeds verrückt ist. Dieser hat sich angesichts der ständigen Vor-Urteile in sich selbst zurückgezogen und sein anhaltendes Schweigen wird permanent als Bestätigung seines Wahnsinns ausgelegt, doch dann ergreift er das Wort und affirmiert alle Exzentrik, Eigenheiten und Ereignisse, die als Zeugnis seiner Unzurechnungsfähigkeit angebracht wurden. Dabei kehrt er sie aber um, erklärt sie zu Zeichen seines Denkens, seiner individuellen Art und Weise, seine Gegenwart in der Welt zu kommunizieren und stellt sie in einen unmittelbaren Zusammenhang der kleinen Eigenheiten und Gewohnheiten der anderen, der Richter, der Anwälte, der Zeugen etc.

Er spricht also und man hört ihn. Was aber auf den erst Blick erscheint wie ein reines Wiedergewinnen der Stimme des Idealisten, der Deeds zu Beginn des Films war, ist komplizierter. Denn es ist eine neue Stimme, mit der er spricht, ein neuer Modus des Sprechens, der die ihm vorangegangenen Diskurse, inklusive des psychiatrischen Fachgutachtens, aufnimmt und aneignet: »Deeds achievement in the courtroom is that he demonstrates his ability to play, in society, with linguistic tones, styles, and metaphors.«¹⁹

Das Entscheidende ist, dass hier beide Facetten zusammenkommen, die Worte und die Identität, nicht als ein romantisches Ausdrücken der Tiefe des authentischen Subjekts sondern als ein Modus des Sprechens, der voll und ganz auf sein Erscheinen in einem öffentlichen Raum zielt, welcher ein gemeinsam geteilter Raum des Handelns und Sprechens ist und zu welcher jeder die gleichen Zugangsberechtigung hat. Das unterscheidet Deeds' Rede vor Gericht von denen der anderen, die dort als Spezialisten des juristischen oder psychiatrischen Diskurses sitzen oder deutlich aus ihrer partikularen, solipsistischen Weltwahrnehmung heraus sprechen.

Aber was ist der Grund dafür, dass er überhaupt das Wort ergreift, obwohl er doch zuvor die schmerzhaft Erfahrung machen musste, dass alles was man sagt und tut, in sein Gegenteil verkehrt werden kann? Er tut es nicht obwohl, sondern gerade deswegen. Seine Rede denunziert die anderen nicht, er verknüpft ihre unterschiedlichen Wirklichkeitsbezüge, ihre sprachlichen und körperlichen Dynamiken und bringt in seiner Rede einen Raum der veränderlichen Positionen hervor, in dem es überhaupt erst möglich ist, dass diese verschiedenen Diskurse und Modi aufeinander antworten. Und genau deshalb besteht der Kern seiner Rede in einer Verteidigung des Unsinnns: »Everybody does something

19 Carney: *American Vision*, S. 292.

silly when they're thinking.« Es gibt kein Gesetz, wie Körper, Sprache und Denken vernünftig aufeinander zu beziehen sind, jedes verkörperte Sprechen und Denken ist ungeregelt, unberechenbar. Was Film und Photographie Denken nennen ist – so Cavells Lektüre von MR. DEEDS GOES TO TOWN – die permanente Sichtbarkeit und unregelmäßige Beweglichkeit des menschlichen Körpers als Erscheinung: »fidgetiness as a universal human attribute.«²⁰

Der andere Grund oder vielmehr Anlass für ihn, sein Schweigen zu brechen, ist dass er dazu aufgefordert wurde. Nicht von den Richtern und Anwälten, sondern vom Publikum – und zwar auf eine ganz spezifische Art und Weise: Zuerst fleht die Journalistin, die inzwischen natürlich ganz auf Seiten Deeds' ist, die Richter an: »make him talk!«, aber ihre Rede wird von Cedar abgewertet als ungültige Aussage einer Verliebten. Dann springt ihr Boss ein, will sie verteidigen, hat aber eigentlich nichts hinzuzufügen außer seinen »two cents«, wollte also nur »seinen Senf dazugeben«. Eine andere Figur, die sich von Cedar & Co abgewandt hat, möchte ebenfalls »a few cents« beitragen, worauf andere aus dem Publikum aufspringen: »What about us, Mr.Deeds?« Erst daraufhin erhebt er sich und gibt auch seine »two cents worth« dazu, obwohl er doch 20 Millionen Dollar dazu geben könnte. Aber mit letzterem wäre sein Recht auf Exzentrik keines, das jeder teilen, auf das jeder mit seinen zwei Cents antworten könnte. Wie der Geschmack sind auch die »two cents« jedermann gleich zugänglich und damit gewissermaßen mehr wert als die Millionen.

Es ist übrigens nicht die einzige Szene, in der jemand von einem Publikum zu sprechen aufgefordert wird: Als Deeds daran geht, sein Vermögen zu verteilen, werden die Anträge der einzelnen Bittsteller von ihm selbst beurteilt. In einer räumlichen Anordnung, die dem Gerichtssaal signifikant ähnelt, stehen sie als eine Masse ihm gegenüber. Der Kandidat, der direkt vor ihm steht, bietet nun Deeds ein belegtes Brot an. Genüsslich kauend fällt Deeds' Blick auf die stumme Masse der Wartenden, die sich symmetrisch in die Tiefe des Flures erstreckt, woraufhin er selber einen Gehilfen losschickt, für alle Sandwiches zu besorgen. Freudiges Gemurmel, die Kamera fährt über die Köpfe der Wartenden hinweg. Dann wird einer von ihnen von den anderen vorgeschoben – »Say something!« »Go ahead, tell him!« – und nach einem kurzen Zögern beginnt er zu sprechen, doch bevor er viel sagen kann, außer dem allgemeinen Gefallen – »we think you're swell« – wird er von den eindringenden Polizisten, die Deeds in Gewahrsam nehmen, zum Schweigen gebracht.

20 Stanley Cavell: »What Photography calls thinking (1985)«, in: ders.: *Cavell on Film*, hg. v. William Rothman, Albany 2005, S. 115–134, hier S. 126.

Wenn Deeds am Ende spricht, dann bricht er nicht nur sein eigenes Schweigen, sondern auch das der anderen. Er sagt, was er will. Aber mit einer Stimme, die weder standpunktlos noch ganz und gar eigentümlich ist, sondern mit einer persönlichen Stimme im Modus ihres öffentlichen Gehörtwerdens. Diese Form des öffentlichen Redens zielt also nicht primär auf eine pragmatische, vernünftige Aufforderung zur Deeskalation und Konfliktlösung – Deeds nutzt gerne auch mal den Nasenstüber als letztes, schlagendes Argument – sondern auf das durch kein privates Glück zu ersetzende »Gefühl innerer Befriedigung«²¹ in der Anteilnahme am öffentlichem Leben als einem Selbstzweck:

»The right to speak not only takes precedence over social power, it takes precedence over any particular form of accomplishment, no amount of contribution is more valuable to the formation and preservation of community than the willingness to contribute and the occasion to be heard.«²²

Was die darauffolgenden Filme angeht, so scheint es für Carney so, als hätte Capra festgestellt, dass er es in diesem Fall seinem Helden noch zu leicht gemacht habe, seine Stimme und sein zustimmendes Publikum im öffentlichen Raum zu finden. (Und keinem der Protagonisten in seinen nächsten Filmen fallen 20 Millionen Dollar in den Schoß und damit die Möglichkeit zu einem Versprechen an Andere, ihnen damit die Mittel zum Selbstaussdruck ihrer Existenz zur Verfügung zu stellen.) Im Gegenteil, sie werden in Zusammenhänge verwickelt, in denen es ihnen entweder möglich scheint, selbst zu sprechen aber unverständlich zu bleiben *oder* einen Ort zu haben, an dem sie gehört werden, aber wo sie nur vorgefertigte Worte von sich geben können. Die Antinomien der Sprache, des öffentlichen Raumes und der Demokratie lassen sich so schnell nicht auflösen.

»I'm free to think and to speak« – MR. SMITH GOES TO WASHINGTON

In *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* fügt Capra also zu dem Problem der Überführung des persönlichen in ein öffentliches Sprechen noch ein komplexes Verhältnis zwischen den sprachlichen und den territorialen Verhältnissen hinzu. Dadurch wird schon das individuelle, persönliche, exzentrische Sprechen prekär – und zwar sowohl linguistisch als auch

21 Arendt: *Über die Revolution*, S. 152

22 Cavell: *What Photography Calls Thinking*, S. 133.

ganz physiologisch im Abnutzungsprozess der Stimmbänder – und zum anderen ist der Raum des öffentlichen Sprechens und der Pluralität der Standpunkte selbst bedroht. Waren es bei *MR. DEEDS GOES TO TOWN* die Institutionen des Geldes und der Justiz, an denen sich die Passage zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen zeigte, so ist es hier das Prinzip der parlamentarischen Repräsentation. Zwei große Worte stehen dabei im Zentrum in ihrem jeweiligen Verhältnis zum Politischen: die Freiheit und die Wahrheit.

Der Film mutet dabei über lange Strecken an, als sei er eine vollkommene Illustration der Thesen Arendts, die darauf bestand, dass die Gedanken im Gegensatz zu dem, was das deutsche Volkslied behauptet, nicht in den Herzen, im Stillen und in den Schatten frei sein können, sondern dass es ein freies Denken nicht ohne einen Raum des freien Handelns geben kann:

»Die Freiheit liegt nicht in einem Ich-will, dem dann je nachdem ein Ich kann entsprechen oder widersprechen mag, ohne doch die menschliche Freiheit in Frage zu stellen; das Freisein beginnt überhaupt erst mit dem Handeln, so daß Nicht-handeln-können und Nicht-Freisein auch dann ein und dasselbe bedeuten, wenn die (philosophische) Willensfreiheit intakt fortbesteht. Mit anderen Worten, die politische Freiheit ist nicht »innere Freiheit«, sie kann in kein Innen ausweichen; sie hängt daran, ob eine freie Nation den Raum gewährt, in welchem das Handeln sich auswirken und sichtbar werden kann.«²³

In dem Film geht es um den jungen Jefferson Smith (James Stewart), seines Zeichens Anführer der Pfadfinder, der auf höchst eigenartige Weise in den Senat der Vereinigten Staaten berufen wird, um dort gerade aufgrund seiner verträumten Verehrung für Washington, Lincoln, Jefferson und Co. bei gleichzeitiger völliger Ahnungslosigkeit von praktischer Realpolitik einem höchst korrupten Vorgang möglichst wenig im Wege zu stehen. Doch als er versucht – angeleitet von der ihm zugewiesenen, zunächst zynischen, dann aber immer überzeugteren Assistentin Saunders (Jean Arthur) –, sich als Handelnder zu entfallen und ein Gesetz für ein nationales Boys Camp einzubringen, stößt er genau auf jenen Zusammenhang, in dem in einem Gesetzentwurf zum Staatshaushalt der für einige Individuen lukrative Bau eines Staudamms versteckt

23 Hannah Arendt: »Freiheit und Politik« in: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 1994 [1968], S. 201–226, hier S. 216.

ist. Er wird von seinen vorgeblichen Protektoren – Senator Paine und Medienmodul Taylor – durch gefälschte Dokumente und eine gezielte Medienkampagne denunziert, wogegen er sich nur durch einen Filibuster zu wehren vermag, also eine ununterbrochene Dauerrede, mit der die Abstimmung über das Gesetz verhindern werden soll. Sein eigentliches Scheitern wird nur durch den plötzlichen Sinneswandel seines Gegenspielers in einen Sieg verwandelt.

Um es auf den Punkt zu bringen, so ist der Raum der Freiheit, den die parlamentarische und mediale Öffentlichkeit hier darstellen, just in dem Moment, in dem sich in ihnen ein spezifisches (und eigentlich im Gegensatz zu so gewichtigen Sachen wie dem Staatshaushalt eher geringfügiges) Handeln auswirken soll, bedroht durch den Gegensatz von Wahrheit und Lüge. Das Drama des Filibusters ähnelt dabei dem der Gerichtsverhandlung von Mr. Deeds darin, dass die Wahrheit im öffentlichen Raum ebenso prekär und scheinbar machtlos ist, wie die geistige Gesundheit – nicht nur deswegen dauern beide Sequenzen eine gute halbe Stunde und ist die Dauer und der Wechsel der expressiven Modalitäten wichtiger als das dargestellte narrative Geschehen. Smith kann die Lüge, die gegen ihn vorgebracht wird, nicht erwidern, er kann die Wahrheit nicht beweisen, aber er kann der Machtpolitik der Zweck-Lüge das Politische der zweckfreien Rede entgegenhalten – bis zur völligen Erschöpfung.

Für die Zuschauer erscheint diese Rede dabei weniger als ein artikulierter Diskurs, kein gesprochenener Text, sondern vielmehr ein Wechselbad der Intensitäten:

»Smith's speech – though ultimately enriched and authenticated by its emotionality – is broken up, disrupted, interrupted, and frequently completely arrested by his overcharge of feeling. His speech is a language of melodramatic silences, pauses, exclamations, gestures, and glances that emphatically is not reducible to anything that might appear in the script of a stage play.«²⁴

Was dabei auf dem Spiel steht, ist nicht die Übertragung der demokratischen Ideale, die mit den Schriften und Monumenten der großen Vorbilder verbunden sind, in das pragmatische, alltägliche Aushandeln der Realpolitik als vielmehr das Auswirken und Sichtbar-Werden dieser Ideale im freien Raum – und zwar im Modus des Wünschens und Begehrens, in einer melodramatischen Bereitschaft zum Leiden, die für

24 Carney: *American Vision*, S. 336.

Cavell nicht zu trennen ist von der kinematografischen Erscheinung James Stewarts:

»[...] Capra and Hitchcock see in Stewart's temperament (which, of course, is to say, see in what becomes of that temperament on film, its photogenesis) the capacity to stake identity upon the power of wishing, upon the capacity and purity of one's imagination and desire – not on one's work, or position, or accomplishments, or looks, or intelligence. Call the quality Stewart projects a willingness for suffering.«

Die Antwort auf die Lügen ist also auch hier das Finden einer Stimme, aber eine Stimme, die einerseits selber auch noch einen Ort finden muss – in der Reise von der ländlichen Peripherie zur Hauptstadt und vom äußersten Rand der Senatskammer in deren Zentrum im Laufe des Filibusters – und in der andererseits auch dieser leere Ort des Zentrums der Macht zu Gehör kommen kann. Dieser Prozess wird in einer anderen Szene bereits als Projekt angekündigt – wie überhaupt alle drei Filme insgesamt auf ein systematisches Prinzip der Wiederholung und Entsprechung von Situationen des Sprechens und Angesprochen-Werdens aufbauen. Jene Szene ist dabei zugleich die Verbindungsstelle zweier anderer Szenen: In der ersten (21.–24. Minute) gibt es die bereits in meiner Einleitung erwähnte Begegnung Smiths mit dem kleinen Kind und dem alten Mann im Lincoln Memorial, in der zweiten (86.–92. Minute) überzeugt Saunders (ebenfalls im Lincoln Memorial) Smith davon, den Kampf gegen Paine und Taylor nicht aufzugeben. Dass sie dabei fast nur als Schattenrisse erscheinen, Gestalten aus Licht und Schatten mag ein Hinweis darauf sein, inwiefern der Film, den die Zuschauer gerade sehen, selber einen Versuch darstellt, die in Stein gemeißelten und gebauten Ideen zu aktualisieren.

Zuvor aber musste Saunders noch überzeugt werden von der Möglichkeit, den Capitol Dome zu Papier zu bringen. Und zwar in der Szene (46. – 55. Minute) in der Smith mit ihr seinen Gesetzentwurf verfasst. Diese gesamte Szene ist, bis auf zwei signifikante Ausnahmen, aus einem einfachen Muster weniger Einstellungstypen aufgebaut: Halbtotale, die den Raum erfassen und immer wieder eingesetzt werden, wenn Smith vor Energie platzend auf und ab läuft – dabei oft von Kameranäher verfolgt –, sowie statischen Halbnahe- und Nahe, die im Schuss-Gegenschusswechsel den Dialog zwischen den beiden präsentieren. Die Bildgestaltung ist dabei klar, scharf und kristallin. Saunders erklärt ihm zunächst das Prozedere, das ein Gesetz von ersten Einbringen bis zur finalen Abstimmung durchläuft, und je komplizierter es dabei wird,

umso begeisterter wird sein Gesichtsausdruck. Seine Unterbrechungen, ihre rhetorischen Fragen geben für die Zuschauer den Raum, gleichermaßen eine Bewunderung für die institutionalisierte Verzögerung des Handelns zu entwickeln, wie über das süffisante, man möchte sagen zynische Lächeln Saunders' eine abgeklärte Distanz zu bewahren.

Eine Überblendung, Musik setzt ein, wieder die Halbtotale: Smith geht unruhig auf und ab, die Pfeife in der Hand, das Haar schon etwas wirr. Sie nähern sich der Frage, was denn eigentlich in dem Gesetz drin stehen soll, die Einzelheiten aber eben auch den Geist, die Idee. Dann folgt die erste der zwei Ausnahmen: Eine Amerikanische, Smith steht vor dem Fenster, im Hintergrund das United States Capitol mit dem in der Nacht hell erleuchteten Dom. Die Blickrichtung der Kamera entspricht dabei genau dem Gegenschuss zu den Halbtotale, die zuvor Smith, Saunders am Schreibtisch zeigten, so dass dieser Anblick des statischen Gebäudes unmittelbar das Gegenstück zu der Unruhe und Energie des Handelns Smith's wird: »That's what's got to be in it. The capitol dome. [...] I wanna make that come to life for every boy in this land. Yes, and all lighted up like that too.« Im Umschnitt auf Saunders bleibt diese zum ersten Mal für längere Zeit still, ihr Gesicht wird nachdenklich. Dann schwillt die Musik an, Smith erscheint nun in einer Nahen: »Liberty is too precious a thing to be buried in books, Miss Saunders. 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.«

Dann überträgt Smith seine Begeisterung für die Freiheit – ganz in der Tradition Thoreaus und Emersons – auf eine Erfahrung der Wunder der Natur nur damit im nächsten Schritt die Frage nach Freiheit und transzendentaler Naturerfahrung überführt wird in eine Metapher der Wahrheit als Licht, genauer als dem Licht, für das man dankbar ist, nachdem man einen Tunnel, das Reich der Lüge und der Kompromittierung durchquert hat. Und hier erscheint die zweite Ausnahme, die einzige Großaufnahme der Szene und eine der wenigen Großaufnahmen des ganzen Films (darunter Smith's erschöpfter, verzweifelter Blick ganz am Ende seines Filibusters), in der Saunders ganz verklärt ins Off blickt. Mit extremen Weichzeichner wird das ganze Bild zum Leuchten gebracht:

»It is as though Saunders's protective shield has been pierced so that, having had nothing to believe in and having been comfortably ensconced in a mode of living detachment her whole adult life, she finally discovers something to believe in. She discovers, one might say, a ›truth‹.«²⁵

25 Richard Rushton: *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory*, London 2013, S. 148.

Wenn nun Saunders' Selbstschutzzynismus und, man sollte hinzufügen, auch die Distanz der Zuschauer zu Smith' Idealismus hier durchbrochen werden auf das Erscheinen einer Wahrheit hin, dann wäre zu fragen, worin nun diese ›Wahrheit‹ besteht? Und in welchem Verhältnis steht diese Wahrheit zu der Frage nach den faktischen Lügen und Wahrheiten der Narration, des wer und wie und welche private Vorteilsnahme tatsächlich stattgefunden hat? Mit Arendt wäre die Antwort, dass die ›Wahrheit‹, die Saunders hier entdeckt und die sie Smith später wieder zurückgeben wird, die ist, dass die Wahrheit in der Politik nichts zu suchen hat, dass sie das Außen, die Grenze der Politik bezeichnet: Sie ist »der Grund, auf dem wir stehen, und der Himmel, der sich über uns erstreckt.«²⁶

Dies hat zweierlei Konsequenz: Zum einen, und das ist es, was vordergründig durch den Konflikt in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* verhandelt wird, ist durch das Aufweichen der Tatsachenwahrheiten der Raum des Politischen bedroht. Denn während die Wahrheit nicht-politisch ist, ist der Lügner »immer schon mitten in der Politik«²⁷ und eröffnet, da wo die Lüge systematisch wird, einen Kontext, in dem nicht einzelne Fakten verdreht, sondern beliebig der Gesamtzusammenhang der Wirklichkeit manipuliert wird. Und dort ist die Wahrheit nicht mehr so einfach wieder zu rehabilitieren, da der »menschliche Orientierungssinn im Bereich des Wirklichen, der ohne die Unterscheidung von Wahrheit und Unwahrheit nicht funktionieren kann, vernichtet wird.«²⁸ Die Maßnahmen Taylors gegen Smith zielen in diesem Sinne nicht darauf, die konkrete andere Sichtweise Smiths zu zerstören, sondern überhaupt die Möglichkeit einer Unterscheidung von Wahrheiten und Meinungen, einer pluralen Öffentlichkeit, einer Vielzahl möglicher Meinungen und Standpunkte. Die Bezeichnung hierfür ist: Totalitarismus.²⁹

Denn das ist die zweite Konsequenz, die uns wieder zu der Frage der Freiheit zurückführt: Paines letzter Appell an Smith, die Dinge auf sich ruhen zu lassen und den korrupten Vorgang zu tolerieren, läuft auf ein simples Argument hinaus: Man muss auf seine Ideale verzichten, um in der Welt der Politik etwas zu erreichen: »Well, I've had to compro-

26 Hannah Arendt: »Wahrheit und Politik«, in: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S.327–370, hier S. 370.

27 Arendt: »Wahrheit und Politik«, S. 353.

28 Ebd., S. 361.

29 Vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft, Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986 [1951]; Rushton: *The Politics of Hollywood Cinema*, S. 141ff.

mise. You have to play ball. [...] That's how empires and states have been built since time began. [...] That's how things are.« Hier wird eine vorgebliche Vernunftwahrheit ausgesprochen, die das was sich ändern lässt – nämlich die Regeln politischen Handelns in einem konkreten Gemeinwesen – präsentiert als etwas, das sich nicht ändern lässt. Und dies ist die eigentliche Lüge, um die es geht – die aber auch im Umkehrschluss das Credo der amerikanischen Demokratie, der Unabhängigkeitserklärung betrifft. Denn die Gleichheit der Menschen und das Recht auf »life, liberty and the pursuit of happiness«³⁰ sind eben keine Wahrheiten, die »self-evident«³¹ sind, sondern eine Frage des Übereinkommens in Meinungen.³² Die »Wahrheit«, die den Zuschauern und Saunders also offenbart wird, ist nicht die Freiheit und Gleichheit aller, sondern die Tatsache, dass diese Freiheit etwas ist, das eben nicht zwingend evident ist sondern durch Handeln zu etwas gemacht werden muss, was geerbt und vererbt werden kann.

»Daß alle Menschen als gleiche geschaffen sind, ist weder zwingend evident, noch kann es bewiesen werden. Wir sind dieser Ansicht, weil Freiheit nur unter gleichen möglich ist und weil wir meinen, daß die Freuden freien Zusammenlebens und Miteinanderredens dem zweifelhaften Vergnügen, über andere zu herrschen, vorzuziehen sind. Man könnte fast sagen, dies sei eine Sache des Geschmacks, und solche Geschmackssachen sind politisch von größter Wichtigkeit, weil es wenig Dinge gibt, durch die Menschen sich so grundlegend voneinander unterscheiden wie durch sie.«

Wahrheitsfähig ist politisches Handeln in diesem Sinne immer nur über die Ergebnisse, die es produziert, d.h. über die Beispiele, die es gibt. Wenn Jefferson Smith seinen Filibuster hält, dann adressiert er immer weniger die Senatoren, die über ihn abzustimmen haben und immer mehr das Publikum in den Rängen. Wenn er die Unabhängigkeitserklärung und die Verfassung rezitiert, dann nicht um ihre »Wahrheiten« als Argumente zu nutzen, sondern als Appell, das in ihnen sedimentierte Handeln, das Erbe zu bewahren, d.h. ihm im Sinne eines Geschmacksurteils beizustimmen. Fast alle Tätigkeit Smiths, vom seinem ersten

30 Thomas Jefferson et al., *The Declaration of Independence*, 1776, National Archives and Records Administration, http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html.

31 Ebd.

32 Arendt: »Wahrheit und Politik«, S. 349.

Auftritt an, dreht sich um »the production or reproduction of text.«³³ Die Texte, die er vorträgt, sind die Bedingung der Möglichkeit, dass er sprechen kann, denn sie sind die Bedingung dafür, dass der öffentliche Raum und die Orte der politischen Macht, von denen aus gesprochen wird, immer wieder neu besetzt werden, dass die Stimmen und Positionen in einer Demokratie sich ständig verschieben können.³⁴

»Little punks« – MEET JOHN DOE

In MEET JOHN DOE gerät nun ein Faktor ins Zentrum, der durch die Zeitung in Mr. Deeds und den Zeitungsapparat Taylors in Mr. Smith bereits eine wichtige Rolle im Bild der Öffentlichkeit und der Politik bei Capra spielte, nämlich die Medientechniken, mit denen der öffentliche Raum als eine geteilte Welt hergestellt wird. Auch hier ist eine grundlegende Antinomie am Werk, denn wenn man zum einen davon ausgehen muss, dass es keinen gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeitszugang außerhalb der Medientechniken gibt, die eine geteilte Wahrnehmung der Welt herstellen, so sind es zugleich aber immer auch diese Medientechniken, denen das Potential innewohnt, dass in ihrem Gebrauch die Pluralität der Wirklichkeitsbezüge gefährdet und durch eine totalitäre Weltsicht ersetzt wird. Medientheoretisch formuliert heißt dies, dass Medien einerseits im strengen Sinne soziale, historische und kulturelle Rahmungen des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens sind und zugleich in ihrem Gebrauch, in den jeweiligen Taktiken ihrer Aneignung der Bruch dieser Rahmung, die Möglichkeit des Neuen gegeben ist.

Der Film schließt sich damit ganz direkt an eine breit geführte Diskussion in den 1920er und 1930er Jahren an, die meist unter dem Kürzel Lippmann-Dewey-Debate geführt wird, nämlich um die Frage, inwiefern die Komplexität der Tatsachenverhältnisse überhaupt eine öffentliche Meinungsbildung unmöglich macht oder ob nicht eine medial vermittelte Expertenherrschaft angemessener wäre.³⁵ Dass die technischen Massenmedien dabei Problem und Lösung, Ursache und Wirkung zugleich sind, gehört zu den Paradoxien, die – so die Position John Deweys darin – eben nicht so einfach aufzulösen, sondern auszuhalten

33 Leland Poage: *Another Frank Capra*, Cambridge 1994, S. 163.

34 Vgl. Rushton: *The Politics of Hollywood Cinema*, S. 145.

35 Vgl. Sue Curry Jansen: »Phantom Conflict: Lippmann, Dewey, and the Fate of the Public in Modern Society«, in: *Communication & Critical/Cultural Studies* 6, no. 3, 2009, S. 221– 245.

sind: »The same forces which have brought about the forms of democratic government [...] have also brought about conditions which halt the social and humane ideals that demand the utilization of government as the genuine instrumentality of an inclusive and fraternally associated public.«³⁶

MEET JOHN DOE lässt sich nun als Versuch verstehen, die Techniken, Poetiken und Rhetoriken der medialen Produktion von Wirklichkeit offenzulegen, indem er seine eigenen Medien, die kinematografischen Modi und die Typen und Stars des Hollywood-Films, zum Thema macht. Der Film handelt davon, wie ein Niemand zu einer medialen Berühmtheit, einem Helden des Alltags,³⁷ gemacht wird und wie diese Berühmtheit selber als Marke von dieser Figur losgelöst bleibt und zum Mittel eines totalitären Machtanspruchs wird:

»Capra sees that if his pet myth of personal freedom and independence from the mass market can be converted into a marketable commodity for sale to the mass market (in society or in film production), then none of our personal dreams and fantasies are safe from the threat of social, political, and institutional systematization and exploitation.«³⁸

Der Zweck des Castings, das in der Einleitung kurz beschrieben wurde, ist es, genau eine solche Idee der Freiheit und Unangepasstheit zu vermarkten: Die Kolumnistin Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) verliert ihren Job, nachdem ihre Zeitung von D.B. Norton (Edward Arnold) gekauft wird, einem reichen Mann mit politischen Ambitionen. Als letzten Akt des Widerstands verfasst sie einen gefälschten anonymen Leserbrief, unterschrieben mit »John Doe«, in dem dieser ankündigt, aus Protest gegen den allgemeinen Zustand der Welt an Weihnachten öffentlichen Selbstmord zu begehen. Dieser Brief schlägt hohe Wellen und es entsteht die Notwendigkeit, dieser Fiktion einen konkreten Körper zu verleihen, wofür nun also der arbeitslose Baseballspieler Long John Willoughby (Gary Cooper) gecastet wird. Die Kolumnistin, der Herausgeber und der Eigentümer der Zeitung haben in der Folge – jeder aus seinen eigenen Beweggründen – die Absicht, die Aufmerksamkeit, die

36 John Dewey: *The Public and its Problems*, New York 1927, S. 109.

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

38 Carney: *American Vision*, S. 354.

die Affäre ›John Doe‹ produziert hat, auszunutzen. Schließlich entstehen im ganzen Land »John Doe Clubs«, die nachbarschaftliche, humanitäre Werte fördern wollen, zugleich aber zum Vehikel des populistischen Machtanspruchs Nortons werden. Als Long John erfährt, womit er es zu tun hat, und beschließt, aus seiner Passivität herauszutreten und seinen nächsten Auftritt zur Warnung der Öffentlichkeit zu nutzen, wird er stumm gestellt und als Hochstapler denunziert. Schließlich finden sich alle an Weihnachten auf dem Dach des Rathauses wieder, wo Long John das Versprechen erfüllen will, dass er nie gegeben hat und nur die Appelle Mitchells und einer Handvoll treuer John Does halten ihn schließlich vom Selbstmord ab.

Der Kern von MEET JOHN DOE ist nun also die parallele, filmische Hervorbringung einer Figur »John Doe« und ihre Verkörperung durch einen Star, durch Gary Cooper. Dies ist besonders in jener Szene evident, die den Mittelpunkt des Film darstellt (40. – 53. Minute): Eine Radioansprache vor großem Publikum. Während Long John nervös auf seinen Auftritt wartet, redet Mitchell auf ihn ein, motiviert ihn: »Just think of yourself as the real John Doe.« Dies ist auf den ersten Blick absurd, insofern es diesen ›wirklichen‹ John Doe nie gegeben hat, aber es ist alles andere als absurd, wenn man bedenkt, dass hier lediglich die Schauspielerin Barbara Stanwyck ihren Kollegen Gary Cooper daran erinnert, was das alltägliche Geschäft des Schauspielens ausmacht. Das Vortragen des von ihr verfassten Textes ist daher konsequenterweise gefilmt als genau der Prozess, in dem sich nicht nur die Figur Long John mehr und mehr mit ihrer Rolle »John Doe« anfreundet, sich als eigenes Sprechen aneignet, sondern auch der Prozess in dem Gary Cooper, der Schauspieler, sich mehr und mehr verhält wie Gary Cooper, der große Leinwandstar. Die Komplexität dieser parallelen Hervorbringung wird allein dadurch noch einmal erhöht, dass von all den Medientechnologien, die im Laufe des Films zum Einsatz kommen – Zeitung, Billboards, Radio etc. – ausgerechnet die bewegten Bilder selbst nicht vorkommen. Es ist, als ob die Zuschauer darauf gebracht werden sollen, die Inszenierungsweisen des Films als Teil und Fortsetzung der in der Handlung gezeigten Inszenierungen zu verstehen, die Sentimentalität der Rede und die Sentimentalität der filmischen Ausdrucksformen zu verknüpfen.

Während des gesamten Vortrags wird Cooper schließlich, mit nur wenigen, leichten Variationen, in der gleichen frontalen, nahen Einstellung gefilmt. Dieser fixe Rahmen betont die Art und Weise, in der seine Stimme, Körperhaltung und Gestik stetig sicherer werden, wie die Betonungen und Pausen zunehmend sitzen. Zu Beginn bricht seine Stimme permanent weg, seine Hände zittern so sehr, dass sie das Mikrofon

stören, er sieht permanent hilfeschend zu Mitchell – und zum Notausgang. Aber nicht nur Coopers Performance verändert sich graduell sondern auch die filmische Ausdrucksweise: Je gefestigter seine Rede, desto mehr Raum gewährt die Montage den Zuhörenden: erst Mitchell und der Herausgeber, dann das Publikum im Saal und schließlich die Radio-Zuhörer. Es ist als sei seine Selbstsicherheit gewissermaßen das Produkt ihrer Aufmerksamkeit und des gemeinschaftlichen Übereinstimmens im Geschmacksurteil über den angenehmen, ansprechenden Charakter der Rede in Form und Inhalt.

Der Höhepunkt der Rede, in dem das Ideal des kleinen Mannes, »the little punks«, seine volle Entfaltung als politische Utopie erfährt, ist jedoch auch genau der Moment, in dem John Doe aufhört, ein kleiner Mann zu sein und zur Berühmtheit, zum Star wird. Und noch etwas anderes passiert: John Doe spricht, Applaus im Publikum, Norton zu Hause am Radio, eine Gruppe Hausangestellter um ein Radio versammelt applaudiert ebenfalls – und zum einzigen Mal löst sich die Kamera von der direkten Montage aus Rede und Wirkung und zeigt nun wieder Norton, der diese Gruppe Hausangestellte heimlich beobachtet, während die Tonqualität sich verändert und so die Medialität der Radioübertragung gegenüber der sonst vorherrschenden, scheinbar direkten Präsenz der Stimme betont. Eine Großaufnahme auf Norton im verzerrenden Weitwinkel, ein Denkprozess wird angedeutet, während die Stimme von Teamwork und Nachbarschaftlichkeit spricht: Das Star und Medium-Werden John Does ist nun auch präzise der Moment, in dem der Tycoon das Potential erkennt, mit dieser Figur die Unterstützung für sein politisches Vorhaben zu mobilisieren.

Die Tatsache also, dass von all den Medien innerhalb des Films der Film selbst abwesend ist, deutet nun einerseits daraufhin, dass Medien als Medien der Künste eben auch der Bruch mit den Strukturen des Manipulierens und Inszenierens sein können. Sie deutet aber andererseits auch darauf hin, dass dieser Film sich selbst gerade nicht als Ausnahme verstehen möchte, sondern genau diese Frage stellt: Wie kann es eigentlich sein, dass ein so distinkter Jemand wie Gary Cooper glaubhaft einen Jedermann darstellen kann? Und die Antwort ist dabei optimistisch und pessimistisch zugleich, denn der Film weist uns darauf, dass es kein außerhalb der je konkreten Medientechniken gibt, die in einem bestimmen sozialen, historischen und kulturellen Kontext eben Identitäten und Subjektivierungsprozesse herstellen. Weder »John Doe« noch »Gary Cooper« existieren außerhalb der Techniken und Gestaltungsweisen des Kadrierens, Beleuchtens, Montierens etc.: »There is no

one there, only a series of images or masks. Doe is an absence at the centre of the events in which he nominally stars.«³⁹

Aber in dem gleichen Maße, in dem das Starsystem hier kritisiert wird, da es eine bloße Medienpraxis ist, die dem demokratischen Grundwert der Gleichheit zu widersprechen scheint, wird es zugleich verteidigt als eine geeignete Form diesem Wert Ausdruck zu verleihen. Denn, so Cavell, die Stars und Typen des klassischen Hollywoods waren eben weder reine Ausnahmeseinungen noch reproduzierbare Stereotypen sondern dynamische Formen der Oszillation zwischen diesen Polen, zwischen den widersprüchlichen Ansprüchen von Individualität und Vergesellschaftung: »individualities that projected particular ways of inhabiting a social role.«⁴⁰ Für die Zuschauer wurden sie so zu Wahrnehmungsweisen der Möglichkeiten, sich selbst als Individualität im Rahmen einer Pluralität der Rollen und Verhaltensmuster zu entwerfen. Gerade als Medientechnik ist der Star eine Denkform: »Their singularity made them more like us – anyway, made their difference from us less a matter of metaphysics, to which we must accede, than a matter of responsibility, to which we must bend.«⁴¹

Die Frage der Verantwortung stellt nun einen Anknüpfungspunkt dar, zwischen diesem Aspekt und der politischen Allegorie darüber, wie schnell eine Politik der falschen Versprechungen in den Horror der Repression kippen kann. Während aber die Ähnlichkeit der paramilitärischen Trupps um Norton für das zeitgenössische Publikum allzu leicht auf die Selbstinszenierung des europäischen Faschismus zu beziehen war, so besteht die zentrale Bedrohung in Capras Film in etwas ganz anderem: Nicht vor den bösen Absichten wird hier eindrücklich gewarnt, sondern vor dem Eskapismus, vor der innerlichen und äußerlichen Loslösung vom Gemeinwesen. Long John Willoughby erscheint auf den ersten Blick wie der perfekte Demokrat: »willing to obey the majority vote, the perfect unprincipled pragmatist, with no convictions apart from what opinion polls and advisers tell him.«⁴² Aber er ist das genaue Gegenteil, er verkörpert die völlige Indifferenz und auch wenn er immer wieder für einen Moment von den Worten bewegt scheint, die man ihm in den Mund legt, so zielt doch sein Handeln fast den gesamten Film lang auf nicht anderes als mit der Gesellschaft keinerlei Verbindung

39 Carney: *American Vision*, S. 363.

40 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Cambridge 1979, S. 33 [Herv. im Orig.].

41 Ebd., S. 35.

42 Carney: *American Vision*, S. 357.

eingehen zu müssen. Der Gegenstand des Films ist also nicht das Böse politischer Unterdrückung, sondern das, was Arendt eben die »Banalität des Bösen« nannte, nämlich die Indifferenz als die Verweigerung selbst zu denken, die Unfähigkeit selbst über seine Gesellschaft zu urteilen.⁴³

Die eigentlich Dystopie ist also nicht die offene Unterwerfung, sondern politischer Terror als eine Welt ohne Ideale und Träume, in der Freiheit und Unterdrückung ununterscheidbar geworden sind: »The real horror of the film is thus not a vision of the repression, but of blankness and vacancy.«⁴⁴ Weder der Star noch der »Jedermann« können zu einem Symbol demokratischer Werte werden, wenn sie nicht zugleich Symbole der Verantwortung werden für die eigene, alltägliche Existenz und für die Gesellschaft, in der man sich befindet. Darin letztlich steckt die Bedeutung des Titels *MEET JOHN DOE*: John Doe oder Gary Cooper können nur durch diejenigen Figuren, die sie treffen, zu den Helden dieses Films werden. Ihre Singularität ist an die Pluralität gebunden. Mensch sein heißt auf andere angewiesen sein und daher ist dem Menschen »Freiheit nur unter der Bedingung der Nicht-Souveränität geschenkt.«⁴⁵

Das Ende des Films steht nun exemplarisch für diesen Perspektivwechsel: Der mediatisierte »John Doe« wird entlarvt und ihm wird jegliche Form des befriedigenden Widerstands oder Triumphs versagt. Er bekommt nicht viel mehr als einfach nur Trost durch eben jene, zu deren Betrug er benutzt wurde, eine Handvoll einfacher Leute. Dass dieses Ende – bzw. jedes der mindestens fünf verschiedenen Versionen des Endes – keine befriedigende Lösung für die Medienkritik und den Konflikt zwischen »John Doe« als medialem und politischem Problem und »John Doe« als Lösung dieses Problems darstellt, hat viele frustriert und irritiert, darunter auch Capra selbst.⁴⁶ Allerdings lässt sich auch behaupten, dass gerade diese Unaufgelöstheit eine zentrale Erkenntnis darstellt: Weder dem Helden und Star als außergewöhnlichem, beispielhaften Akteur noch dem alltäglichen Normalbürger kann man einfach so vertrauen – aber genauso wenig kann man auf sie als einer wesentlichen Antinomie demokratischer Imagination verzichten.

43 Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2011 [1963].

44 Carney: *American Vision*, S. 369.

45 Arendt: »Freiheit und Politik«, S. 214.

46 Capra: *The Name above the Title*, S. 338–339. Vgl. Carney: *American Vision*, S. 371; Joseph McBride: *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, New York 1992, S. 431.

Wenn es in der Politik um ein Handeln geht, dass auf die Möglichkeit eines Übergangs zielt zwischen der Welt, wie sie jetzt ist, und der Welt, wie sie sein könnte, dann meint dies nicht einfach nur das Drehen von dieser oder jener Stellschraube sondern den radikalen Übergang in eine andere Welt. Die Wahrnehmung dieser Möglichkeit und dieser Übergänge ist dabei nicht zu trennen von den konkreten Medien und Modi, in denen wir eine geteilte Weltsicht, geteilte Geschmacksgemeinschaften herstellen. Capras Filme weisen uns darauf hin, dass die Medientechnologien dieser Passagen immer auch umgewandelt werden können in verkäufliche Waren und Werkzeuge der Unterdrückung, dass es aber keine schlimmere Reaktion gibt, als die, einfach auf die Beschreibung der eigenen Träume und Ideale verzichten. Die Institutionen, die das Leben einer demokratischen Gemeinschaft ermöglichen und lebenswert machen – und dazu zählt Capra das Kino selbst – sind zugleich die Quellen der größten Gefahren für die politische Gemeinschaft: »What our film said to bewildered people hungry for solutions was this, ›No answers this time, ladies and gentlemen.«⁴⁷

Geschmack, Rhetorik und die Politik des Zeitgewinns

Die drei Filme, die hier in einer Kürze präsentiert wurden, die ihnen mit Sicherheit nicht gerecht wird, sowie einige andere aus dem Werk Frank Capras, bringen Figuren hervor, die ihre Stimme, ihren Ort, eine Art und Weise ihre Individualität öffentlich zur Erscheinung zu bringen suchen und diese dafür erst verlieren müssen. »Capra directly confronts the potentially tragic separation of imagination from social expression.«⁴⁸ Die Figuren und Filme durchlaufen dabei zentrale Institutionen, Gewalten des politischen Gemeinwesens. Dabei geht es ihm allerdings weniger um eine Kritik konkreter, vorfindlicher Prozesse als vielmehr um konkrete Denkformen für das abstrakte Verhältnis von sozialen Organisationsformen und den Möglichkeiten individueller Expressivität – so gab es eine weite Kreise erfassende Debatte⁴⁹ darüber, ob die Darstellung des US Senats in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* sowohl nach Innen als auch nach Außen das Ansehen der US-Amerikanischen Politik beschädige, die den eigentlichen Kern des Films völlig verpasste. Denn letzten Endes geht es diesem und den anderen Filmen ja gerade darum, selbst

47 Capra: *The Name above the Title*, S. 305.

48 Carney: *American Vision*, S. 263.

49 Capra: *The Name above the Title*, S. 279–293

noch angesichts der Korruptierbarkeit der sozialen Wirklichkeiten die Möglichkeit zu verteidigen, in ihnen seine Ideale ausdrücken und ein Publikum – »invariably hostile or indifferent«⁵⁰ – zu adressieren.

In allen drei Filmen besteht der Modus der Adressierung dabei immer auch darin, das manipulative Eingreifen in und automatische Funkzionieren von Institutionen – Gerichtsurteile, Abstimmungen, Bildung von Körperschaften – hinauszuzögern. Genau in diesen Unterbrechungen zielen sie darauf, das Gemein-sinnige sichtbar zu machen. Sie sind Momente der Rhetorik als einer Einrichtung des Nicht-Selbstverständlichen, der Öffnung von Handlungsspielräumen und einer Temporalstruktur, die dem Imperativ des Jetzt-Handelns, Techniken entgegengesetzt, mit denen man sich im »Provisorium vor allen definitiven Wahrheiten und Moralen«⁵¹ arrangiert: »Verzögerung, Umständlichkeit, prozedurale Phantasie, Ritualisierung.«⁵² Die Filme zeigen, was seit Tocquevilles *Demokratie in Amerika* wahlweise als große Schwäche und – wie hier – als große Stärke der Demokratie verhandelt wird, nämlich dass sie unkontrollierbar, unvorhersehbar und unreguliert funktioniert⁵³ – wie das Geschmacksurteil – und dass es möglich ist, das unmittelbare, direkte des Geschmacksurteils in Formen, Institutionen, Poetiken und Rhetoriken zu überführen, die ein Atemholen möglich machen, die es möglich machen, in der Einbildungskraft auf die Standpunkte Anderer Rücksicht zu nehmen.

Dabei ist die Form, die diese Unterbrechung und Adressierung in den Filmen annimmt, noch einmal besonders hervorzuheben, denn es handelt sich in den Sprechakten – und in den melodramatischen Pausen und Gesten – nie im bloße Mitteilungen oder Fragen, sondern um »passionate utterances«⁵⁴, die konfrontieren, die geschuldet und eingefordert werden können und deren Struktur seit Kant eben als Geschmacksurteil beschrieben wird:

»It seems right to emphasize that Kant's aesthetic judgment (in radical contrast with his moral judgment) is a form, yet to be specified, of passionate utterance: one person, risking exposure to rebuff, singles out another,

50 Carney: *American Vision*, S. 273.

51 Hans Blumenberg: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 104–136, hier S. 110.

52 Ebd., S. 122.

53 Rushton: *The Politics of Hollywood Cinema*, S. 154.

54 Stanley Cavell: »Performative and Passionate Utterance«, in: ders.: *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, MA/London 2005, S.155–191.

through the expression of an emotion, to respond in kind, that is, with an appropriate emotion and action (if mainly of speech), here and now.«⁵⁵

Das Geschmacksurteil, das die Filme selber sind und das sie den Zuschauern abverlangen, kommuniziert dabei nicht einfach Wertungen. Gerade wenn man nicht mehr von einem neutralen Raum der Öffentlichkeit ausgeht, wie ihn das Theater-Zuschauer-Modell seit der amerikanischen und französischen Revolution über Kant und Hegel bis Arendt und Habermas entwirft, sondern von konkreten Körpern und konkret verkörperten Wahrnehmungen und Denkweisen, dann ist mit jedem Urteil eine Veränderung der gesamten Wirklichkeit impliziert. Jedes Urteil stellt dann eine, und sei sie noch so minimale, Veränderung der Welt dar. Und wenn man jedes Urteil immer nur als Mitglied eines Gemeinwesens fällen kann – »I judge as a member of this community and not as a member of a supersensible world.«⁵⁶ – dann entspricht der leidenschaftlichen Mitteilung von Gefallen und Missfallen, von Gefühlen und Genießen immer auch die Wahl der eigenen Gefährten, der Geschmacksgemeinschaft, mithin eine permanente qualitative Modulation dessen, wovon man Mitglied ist.

55 Stanley Cavell: »Something out of the ordinary (1996)«, in: ders.: *Cavell on Film*, S. 226–240, hier S. 238f.

56 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S.67.