

Joachim Schätz

Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/4047>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schätz, Joachim: Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges. In: Drehli Robnik, Thomas Hübel, Siegfried Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild. Jacques Rancière und die Geschichtlichkeit des Films*. Wien: Turia + Kant 2010, S. 93–114. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/4047>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ legalcode.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/legalcode.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

EGALITÄRE RECHENFEHLER

Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges

Joachim Schätz

Der folgende Text wird von einigen Affinitäten zwischen der politischen Theorie Jacques Rancières und den Komödien des Hollywoodregisseurs und -drehbuchautors Preston Sturges handeln – etwa ihren gemeinsamen Auffassungen von demokratischer Gleichheit als Rechenfehler, von Worten als produktiv mehrdeutigen oder von Politik als dem Inszenieren von Streitfällen im Inneren einer Ordnung. Das massenkulturelle Terrain, auf dem Sturges' Komödien diese Denkbewegungen vollziehen, wird zuerst aber entlang eines anderen Theorie-Korpus skizziert, zu dem diese Filme ebenfalls eine bemerkenswerte Nähe unterhalten: Während Sturges im Los Angeles der frühen 1940er Jahre im Eiltempo acht Komödien realisiert, schreiben in derselben Stadt die deutschen Exilanten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno an der *Dialektik der Aufklärung*. In mancher Hinsicht drehen die beiden Frankfurter Sozialphilosophen und der Studio-Angestellte parallel denselben Film. Sturges' Komödien und das berühmte Kulturindustrie-Kapitel aus Horkheimers und Adornos Dauerseller der Kritischen Theorie handeln beide, aus radikal unterschiedlichen Perspektiven, von Massenkultur und Politik im Amerika der frühen 1940er Jahre: von Radiowettbewerben, die kleinen Angestellten das große Glück verheißen (*Christmas in July*, USA 1940), von Entertainment als Verschleierung sozialer Ungleichheiten (*Sullivan's Travels*, USA 1942), von der Monopolherrschaft mafiöser *rackets* (*The Great McGinty*, USA 1940) und, immer wieder, von der willkürlichen Unterteilung einer ganzen Bevölkerung in Erfolgreiche und Versager.

Namentlich erwähnt wird der neue Regiestar des Studios Paramount von Horkheimer und Adorno nicht. Dass trotzdem zahllose ihrer Anmerkungen im Kulturindustrie-Kapitel Sturges' Filme an entscheidender Stelle berühren, zeugt vor allem von der Konsequenz, mit der

Sturges sich Mechanismen der US-amerikanischen Massenkultur seiner Zeit zu eigen gemacht hat. Kennzeichen von Kulturindustrie, die Horkheimer und Adorno beklagen, agieren seine Filme formal konsequent aus. Unverblümt werden etwa die Annäherung an Reklametechniken und die Orientierung am Rhythmus maschineller Produktion in Sturges' Komödien bild- und tonprägend.

Die Subsumtion der Kunst unter ihren Warencharakter, ihre Reduktion auf den gefügigen Dienst am Kunden, die Horkheimer und Adorno unter dem Begriff der Kulturindustrie monieren,¹ sind bei Sturges explizites, wiewohl mehrdeutiges Programm. Noch vor anderen arrivierten Studio-Drehbuchautoren wie Billy Wilder oder John Huston erkämpft Sturges sich 1939 das Recht, seine Skripte selbst verfilmen zu dürfen. Aber diese ungewöhnliche Autonomie setzt Sturges vor allem dazu ein, immer ungestörter seiner Vorstellung eines massentauglichen Unterhaltungskinos nachzugehen: gebaut aus erprobten Charakter-Stereotypen und Genre-Schemata, inszeniert mit vulgärem Nachdruck und immer mehr, immer dicker aufgetragenem Slapstick.² Das »geschäftlich Angedrehte, der sales talk, die Stimme des Marktschreiers vom Jahrmarkt«³, worin Horkheimer und Adorno den Makel aller Massenkulturgüter sehen, ist Sturges' Filmen nicht bloß als kulturindustrieller Stempel aufgeprägt, sondern Teil seiner Handschrift.

Sturges' Komödien gehen in der kulturindustriellen Dynamik, die sie forcieren, allerdings nicht bloß auf: Während Horkheimer und Adorno massenkulturelles Amusement als Übergreifen fordistischer Normierungszwänge bis in die Freizeit begreifen, untersuchen diese Filme die konsumkapitalistische Massenkultur auf Chancen politischer Ermächtigung. In der tumultuösen Mise-en-scène von Sturges' Filmen, ihren verdrehten Redeflüssen und sich überschlagenden Ereignisfolgen geraten bestehende Aufteilungen und Hierarchien in Bewegung.

Diese Bewegungen werde ich im Folgenden mit Begriffen und Konzepten aus der politischen Theorie Jacques Rancières beschreiben, wie er sie am systematischsten in *Das Unvernehmen* dargelegt hat. Basis dieses Theoriekomplexes ist die Koppelung eines sehr engen Begriffs von Politik mit einem eher weiten Begriff von Ästhetik: Jedem Gemeinwesen, argumentiert Rancière, liegt eine eigene Ästhetik zugrunde – eine spezifische Aufteilung von Zeit und Raum, die angibt, wer auf welche Weise am Gemeinsamen teilhaben kann.⁴ Politik, wie Rancière sie begreift, besteht darin, einen Einspruch gegen eine solche bestehende Aufteilung anzumelden: einen Typus von Raum und Zeit einzurichten, wo bisher unge-

hörte Forderungen artikuliert werden können – eine emanzipatorische und zugleich ästhetische Praxis. Jede Straßendemonstration, so Rancière, inszeniert – neben allen konkreten Anliegen – einen Streit um den Ort politischer Auseinandersetzung selbst. Die Protestierenden holen die Angelegenheiten des Gemeinwesens aus den dafür vorgesehenen öffentlichen Gebäuden auf die Straße und unterbrechen dort den Fluss von Individuen und Waren:

Der Konflikt stellt so, bevor er die Regierung und die protestierenden Gruppen zueinander in Opposition bringt, zwei wahrnehmbare Welten einander entgegen: zwei Weisen, den öffentlichen und den privaten Raum aufzuteilen, die Angelegenheiten zu bestimmen, die hier verhandelt werden oder nicht, und auch die Akteure, die das Recht oder nicht das Recht haben, sie zu behandeln.⁵

Die folgende Anwendung Rancière'scher Theoreme auf Sturges' Filme zielt weniger auf das Ableiten einer genuin »rancièristischen« Methode der Filmanalyse ab als auf die Suche nach Berührungsflächen und Anknüpfungspunkte zwischen *diesen* Texten und *diesen* Filmen (hier vor allem *Christmas in July*). Die Frage nach der Aufteilung und Besetzung von Räumen und dem Sicht- und Hörbarwerden von Marginalisiertem stellt sich etwa in Preston Sturges' Filmen nachdrücklich: Straßen, Plätze, Eigenheime werden zu Orten öffentlicher Zusammenkünfte und Verhandlungen, »ungerechtfertigte« Ansprüche fordern Hierarchien heraus. Vor allem aber denken Rancière und Sturges beide Gleichheit (für Rancière die zentrale Grundbedingung von Politik) als etwas Angemaßtes und Maßloses, das geltende Zählungen und Aufrechnungen stört. Dementsprechend wird dieser Aufsatz von der seltsamen Arithmetik von Sturges' Filmen handeln, von deren Interesse für im weitesten Sinne gestörte und unterbrochene Zählungen: Figuren sorgen als Überzählige für Verwirrung, Worte entgleiten ihren Sprechern und verdoppeln ihren Sinn, Slogans vervielfachen sich.

1. VERZÄHLEN

Es gibt Politik – und nicht einfache Herrschaft –, weil es eine falsche Zählung der Teile des Ganzen gibt.⁶

(Jacques Rancière in *Das Unvernehmen*)

They want heroes? We have six of 'em. Alright, we throw in a seventh for good luck. Who's counting?

(Sergeant Julius Heppelfinger in *Hail the Conquering Hero*)

Die Aufzählung führt der Mann mit dem Kneifer und der dünnen Stimme schon im Namen: John D. Hackensacker III, jüngster Spross einer amerikanischen Millionärsdynastie und exzentrische Nebenfigur in der Screwball Comedy *The Palm Beach Story* (USA 1942), trägt seine Ausgaben bis auf den letzten Cent in ein Notizbuch ein. Die pedantische Buchhaltung ist einem ausgeprägten Sinn für Ordnung geschuldet – und führt trotzdem ins Leere: »I write things down«, erklärt Hackensacker seinen Spleen, »but I never add them up.« Auch anderswo in *The Palm Beach Story* bleibt eine Addition aus: Als ein Zugschaffner die Tickets eines betuchten Trink- und Jagdvereins kontrollieren will, drückt man ihm einen Wust Fahrscheine in die Hand und ärgert ihn mit unrichtigen Durchzählversuchen.

Immer wieder verlieren sich Figuren in Sturges' Filmen in Zahlenreihen: Sie behindern die Aufrechnung und bringen die Bilanz fest gefügter Ordnungen durcheinander. In Sturges' Debütfilm *The Great McGinty* beginnt ein Stadtreicher seine steile Karriere damit, dass er an einem Wahlabend 37 Mal seine Stimme abgibt, für einen Lohn von zwei Dollar pro Wahlzettel: der Grundstein einer amerikanischen Laufbahn vom Mafiaschläger über den Gouverneur zum Barkeeper im bananenrepublikanischen Exil, die der Film episodisch abklappert. »You can't get away from arithmetics«, meint der Mafia-Lakai, der den Titelhelden Dan McGinty für seinen Wahlbetrug auszahlt, aber gerade an dieser Verbindlichkeit von Rechenregeln nähren viele von Sturges' Figuren beträchtliche Zweifel.

Ob er denn mit den Grundregeln der Arithmetik vertraut sei, wird ein anderer Sturges-Protagonist in *Christmas in July* von seinem Vorgesetzten gefragt: Jimmy MacDonald, Büroangestellter in einem New Yorker Kaffee-Unternehmen, lässt beim Berechnen der Firmenbilanzen Konzentration vermissen, weil er von einer Zahl in Beschlag genommen ist. Er hofft auf die 25.000 Dollar, die als Hauptpreis eines Werbeslogan-

Wettbewerbs ausgeschlossen sind. Der Vorgesetzte ist verständnisvoll, rät aber zur Vorsicht: Jimmy solle seine Hoffnungen lieber zurückstutzen und den Erfolg in seiner Arbeit suchen: »You see, ambition is alright if it works. But no system could be right where only one half of one percent were successes and all the rest were failures.« Mit diesen Worten wird Jimmy ins streng geometrisch geordnete Großraumbüro zurückgeschickt, wo die Rechenmaschinen klingeln und dröhnen.

Das resignative Sich-Bescheiden mit seinem Platz in der Ordnung, das der Vorgesetzte empfiehlt, ist laut Horkheimer und Adorno die eigentliche ideologische Botschaft hinter all den massenmedialen Erfolgs- und Glücks-Beschwörungen im Spätkapitalismus:

Die Ideologie versteckt sich in der Wahrscheinlichkeitsrechnung. [...] Nur eine kann das große Los ziehen, nur einer ist so prominent, und haben selbst mathematisch alle gleiche Aussicht, so ist sie doch für jeden Einzelnen so minimal, dass er sie am besten gleich abschreibt und sich am Glück des anderen freut, der er ebenso gut selber sein könnte und dennoch niemals selber ist.⁷

Dieser Wahrscheinlichkeitsrechnung hält Jimmy seine eigene entgegen: Jeder Wettbewerb, bei dem er bisher nichts gewonnen hat, habe seine Chancen für den nächsten Versuch verdoppelt, erklärt er seiner Freundin Betty mit verzweifelter Zuversicht. Inzwischen könne er praktisch gar nicht mehr verlieren. Hinter dieser naiven Milchmädchenrechnung steckt eine zweite, nüchternere: Noch in derselben Szene rechnet Jimmy Betty vor, wieso die beiden sich mit ihrem aktuellen Verdienst eine Familiengründung nicht leisten könnten. Das Drehbuch von *Christmas in July* geht auf ein unproduziertes Bühnenstück zurück, das Sturges im Sommer 1931 verfasst hatte,⁸ und der ökonomische Schock der Großen Depression sitzt noch in jeder Zeile von Jimmys sachlicher Aufrechnung wie auch im Setting der Szene: dem Dachgelände jener engen New Yorker Mietskaserne, in der Jimmy mit seiner Mutter lebt.

Aber Jimmy ist nicht einfach ein bedauernswertes Opfer der Versprechungen von Massenkultur und Reklame, Teil jener »betrogenen Massen«, die »mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs«⁹ verfallen. Seine irrationale Hoffnung auf das große Los entspricht einer realen Beliebigkeit der sozialen Aufstiegschancen: »Eben weil die Kräfte der Gesellschaft schon so weit zur Rationalität entfaltet sind, dass jeder einen Ingenieur und Manager abgeben könnte, ist es vollends irrational geworden, in wen die Gesellschaft Vorbildung oder Vertrauen für solche

Funktionen investiert«,¹⁰ konstatieren Horkheimer und Adorno. Mit dem Effekt der eigenen Anstrengungen, mit Verdienst und Erfüllung, hätte der Erfolg kaum mehr zu tun. (In seinen autobiographischen Notizen erwähnt Sturges, sein Adoptivvater, der angesehene Chicagoer Börsenmakler Solomon Sturges, habe die eigene Profession abschätzig mit der eines Wettbüros verglichen.¹¹)

Diese Beliebigkeit des Erfolgs nimmt Jimmy mit seinen lächerlichen Kalkulationen beim Wort, genauso wie der Stadtstreicher McGinty, der sich eines Wahlabends über seine Zählung als Einzelner hinwegsetzt und damit eine Karriere beginnt. Dieselbe Willkür schlägt sich noch im erratischen Finanzgebaren eines Hackensacker nieder, der akribisch jedes Trinkgeld ins Notizbuch einträgt, um gleich darauf spontan Riesensummen in das riskante Bauprojekt eines erfolglosen Erfinders zu stecken.

Wie arbiträr der Wert des Einzelnen in einer solchen Gesellschaft veranschlagt ist, malt Sturges im weiteren Verlauf von *Christmas in July* satirisch aus: Als Jimmy aufgrund eines Streichs dreier Arbeitskollegen glaubt, den Wettbewerb mit seinem Werbeslogan gewonnen zu haben, wird er vom Arbeitgeber Mr. Baxter umgehend zum Werbefachmann der eigenen Firma befördert und jeder seiner Einfälle zum Geniestreich geadelt. Sobald das Missverständnis aufgeklärt worden ist, haben auch seine Ideen wieder ihren Wert verloren. Mr. Baxter, zuvor noch »aufrichtig beeindruckt« von Jimmys Talent als Sloganeer, will ihn zurück an die Rechenmaschine schicken.

Das ist die eine Seite der Beliebigkeit des Erfolgs, die auch Horkheimer und Adorno festhalten: Die blinde Willkür, die das halbe Prozent der Erfolgreichen von den Versagern trennt, macht aus allen gleichermaßen »bloßes Material«, welches »die Verfügenden [...] in ihren Himmel aufnehmen und wieder fortwerfen können«¹². Doch damit endet *Christmas in July* nicht. Denn diese Kontingenz hat auch noch einen anderen, politischen Namen: den der Gleichheit.¹³ In der Beliebigkeit, mit welcher der Erfolg bei Sturges wahllos diese oder jenen trifft »wie ein Wunder oder ein Donnerschlag«¹⁴, wird eine grundlegende Gleichheit aller Gesellschaftsmitglieder anschaulich. Jede Legitimation der sozialen und ökonomischen Hierarchien wird dadurch potenziell unterhöhlt: Wenn selbst Mr. Baxter keine verlässlichen Kriterien hat, um zu wissen, welcher Mitarbeiter an welchen Platz gehört, wie lässt sich die Zuteilung der Aufgaben und Privilegien im Bürogebäude dann überhaupt rechtfertigen?

Die Idee von Gleichheit, so Jacques Rancière, führt potenziell in jede Gesellschaftsordnung eine »Verrechnung« (*mécompte*), einen Zähl- oder Rechenfehler, ein. Sie macht auch aus Beherrschten, Verschuldeten oder Untergebenen Teilhaber an den Angelegenheiten des Gemeinwesens, und bringt damit die arithmetische Aufrechnung von Besitz und Warentausch genauso durcheinander wie die geometrischen Proportionen von Rang und Ansehen.¹⁵ Sie ermöglicht denen einen Einspruch, deren Worte in der bestehenden Ordnung wenig zählen. Im Namen dieser Gleichheit richtet Betty, die ebenfalls in Baxters Büro arbeitet, schließlich das Wort an ihren Arbeitgeber. Sie fordert die Gründung eines neuen Ortes: Im Privatbüro, das bereits für Jimmy eingerichtet wurde, soll nicht nur er seine Chance bekommen, sich in einem höheren Posten zu beweisen, sondern alle jungen Angestellten: »[Jimmy] belongs in here until he proves himself or fails. And then somebody else belongs in here until *he* proves himself or fails, and then somebody else after that, and then somebody else after him, and so on and so on for always.« Bettys energischer Wortschwall löst die geometrische Ordnung des Großraumbüros auf in eine Aufzählung ohne Summe, wie die Zahlenkolonnen in Hackensackers Notizbuch.

Widerwillig geht Mr. Baxter auf Bettys Vortrag ein und gewährt zumindest Jimmy eine Probezeit im neuen Posten, aber auch damit endet der Film nicht. In einer letzten Wendung gewinnt Jimmy den Wettbewerb tatsächlich. Die Erfolgsgeschichte wird dadurch nicht sinnvoller oder legitimer, nur absurder – und gerade darauf baut der Film gleichermaßen seine Skepsis wie seinen Optimismus.

2. VERWECHSELN

Der vermeintliche Gewinner Jimmy McDonald ist nicht der einzige Sturges-Protagonist, der für etwas gehalten wird, was er nicht ist: In *Sullivan's Travels* zieht ein Hollywoodregisseur als Landstreicher los, um für seinen sozialkritischen nächsten Film das Leben in Armut kennen zu lernen. Ein Wehrdienstuntauglicher wird in *The Miracle of Morgan's Creek* (USA 1944) für einen Sittenstrolch, ein anderer in *Hail the Conquering Hero* (USA 1944) für einen Kriegshelden gehalten – beides irrtümlich und zu ihrem Leidwesen.

André Bazin sah in den Missverständnissen und vorgespielten Identitäten, um die Sturges' Filmhandlungen meist organisiert sind, Werkzeuge

einer Subtraktion. Soziale Mechanismen würden dadurch ihrer Legitimation entkleidet und als nackte Rituale sichtbar: So schnell findet sich ein Landstreicher mit einem Gerichtsurteil von sechs Jahren Strafarbeit in einem Gefängnis wieder (auch wenn er eigentlich ein Hollywoodregisseur mit Luxusvilla ist). So hysterisch wird ein heimkehrender Kriegsheld in seiner Heimatstadt begrüßt (auch wenn er nie gekämpft hat). So hart kann das Gewicht kleinstädtischer Vorurteile und Moralvorschriften junge Menschen treffen (auch wenn sie in Wirklichkeit unschuldig sind).

Den zuversichtlichen Humor, der die amerikanische Komödie paradigmatisch bei Frank Capra ausgezeichnet habe, ersetzt Sturges, so Bazin, durch Ironie und Satire. Die der Komödie eigene Betrachtung amerikanischer Sitten wechsle damit aus dem Register der Ethik in das der Soziologie.¹⁶ Die falschen Identitäten wären bei Sturges ein Mittel, um die brutale soziale Wirklichkeit hinter den US-amerikanischen Mythen von Geld, Glück und Demokratie zu enthüllen.¹⁷

Dieser Art von Argumentation hat Jacques Rancière einen Namen gegeben: Meta-Politik. Diese begreife die politischen Formen als Fassade, die von den tatsächlich wirksamen sozialen und ökonomischen Kräfteverhältnissen ablenkt. Der enorme Überschuss an Ungleichheit in der sozialen Wirklichkeit, so die meta-politische Argumentation, strafe jede Behauptung politischer Gleichheit Lügen. Sinnvolle politische Veränderung wäre in diesem Denkmodell nur durch einen radikalen Umbruch der ökonomischen und sozialen Organisation denkbar, nicht durch Eingriffe in der scheinhaften Sphäre der Politik.¹⁸

Bazin konstatiert, dass Sturges' Filme als satirische Anklagen trügerischer Versprechungen nicht weit genug gingen: Sturges würde sich trotz aller Seitenhieben nie ganz von den Hollywood-Konventionen und den mit ihnen verbündeten gesellschaftlichen Mythen und Idealen los-sagen, hinter die seine Filme doch blicken wollten.¹⁹ Dieser Einspruch weist aber nicht nur auf eine Inkonsistenz von Sturges' Filmen als Sozialsatiren hin, sondern genauso auf ein anderes Programm, das sie verfolgen.

Es reicht nämlich nicht zu sagen, dass die Hauptfiguren von Sturges' Filmen für etwas gehalten werden, was sie nicht sind. Ihre Missverständnisse und vorgetäuschten Identitäten enthüllen nicht nur die Mechanismen, die bestimmen, wer im Gefängnis und wer im Bürgermeisteramt landet. Sie bringen diese Mechanismen in Bedrängnis und deuten ihre Veränderbarkeit an: weil Sturges' Figuren nicht bloß unter falscher Iden-

tität agieren, sondern in unmöglichen Positionen zwischen verfügbaren Identitäten. Und dieses Dazwischen-Sein problematisiert die bestehenden Unterscheidungen selbst. Dan McGinty ist nicht bloß ein Politiker mit den Manieren eines Gauners, genauso wenig wie Jimmy MacDonald einfach ein unbedeutender Angestellter ist, der plötzlich für ein Werbegenie gehalten wird. Vielmehr ziehen Jimmys Erlebnisse in *Christmas in July* die Kategorien von Gewöhnlichkeit und Begabung überhaupt in Zweifel – mitsamt der Bürohierarchie, die darauf aufbaut. Und gerade McGintys radikale Ignoranz gegenüber Autoritäten und Überzeugungen, die ihn zuerst zum idealen Gangster macht, kann plötzlich auch seine Wendung zum engagierten Staatsbürger ermöglichen: Angeleitet von seiner Frau stellt er sich gegen den lokalen Mafiaboss, der ihn in sein Amt gesetzt hat.

Diesem Zustand zwischen den Identitäten, der bestehende Zuteilungen von Identitäten und Erfahrungen in Frage stellt, hat Rancière einen großen Namen gegeben: den der politischen Subjektivierung. »Ein politisches Subjekt«, schreibt er, »ist keine Gruppe, die sich ihrer selbst ›bewusst wird‹, sich eine Stimme gibt, ihr Gewicht in der Gesellschaft einsetzt.«²⁰ Subjektivierung bedeute nicht das Finden einer Identität, sondern »eine Ent-Identifizierung, das Losreißen von einem natürlichen Platz«²¹. »Eine politische Subjektivierung«, schreibt Rancière,

zerschneidet das Erfahrungsfeld neu, das jedem seine Identität mit seinem Anteil gibt. [...] Sie fragt zum Beispiel, ob die Arbeit oder die Mutterschaft private oder öffentliche Angelegenheiten sind, ob diese gesellschaftliche Funktion eine öffentliche Funktion ist oder nicht, ob diese öffentliche Funktion eine politische Fähigkeit einschließt.²²

Politische Subjekte in diesem Sinn existieren gerade nicht als Repräsentanten spezifischer Bevölkerungsgruppen, »die schlicht die Verbesserung ihres jeweiligen Teils einfordern«, sondern »als Zusatz oder Überschuss in Bezug auf jeden anderen Teil des Sozialkörpers«, der die Zuteilung von Identitäten selbst durcheinander bringt. Aus diesem Grund denkt Rancière politische Subjektivierung als notwendig instabil und punktuell: Die ihren Identitäten entrissenen Subjekte drohen jederzeit wieder in identitären Zuteilungen aufzugehen.²³

Ihre vorläufige Position zwischen verfügbaren Identitäten würde es ihnen aber ermöglichen, die Distanz zwischen behaupteter Gleichheit und existierenden Ungleichheiten in Szene zu setzen, in Form von »Demonstrationen«²⁴ konkreter Unrechtsfälle. An diesem »Einsatz« von Gleichheit

im politischen Streit bringt Rancière seine Unterscheidung zwischen Politik und Meta-Politik auf den Punkt: Wo Meta-Politik Gleichheitsversprechungen als ideologische Lügen denunziert, hinter denen die »eigentliche« Wahrheit sozialer Ungleichheit steckt, setzt die Politik beides – Gleichheit und Ungleichheit – in ein Verhältnis: Sie macht die Gleichheit zum Einsatz konkreter Streitfälle. Dem Aufscheinen der Gleichheit in Gesetzespräambeln und staatlichen Institutionen, so Rancière, »ist nicht zu widersprechen, sondern im Gegenteil zuzustimmen. [...] Es geht [...] darum, die Sphäre dieses Erscheinens auszubreiten, diese Macht zu erweitern.«²⁵

Die Verwechslungen und Vortäuschungen in Sturges' Paramount-Filmen haben eine bemerkenswerte Affinität zu diesem Verständnis von Politik: Sie lassen trügerische, massenkulturell produzierte Vorstellungen und Wünsche an der erzählten Realität produktiv werden, anstatt nur ihre Scheinhaftigkeit zur Schau zu stellen. Die patriotischen Heroismusfantasien, die sich am vermeintlichen Kriegshelden in *Hail the Conquering Hero* entzünden, helfen, die Machtverhältnisse in seiner Heimatstadt neu zu mischen. Der Vorschein des anständigen Reformeifers, den Gaurer Dan McGinty bis in höchste Ämter vor sich her trägt, kann plötzlich Ernst werden. Und in *Christmas in July* wird die Beliebtheit des Erfolgs gewendet zum Versprechen von Gleichheit und zum Einsatz eines Streits um die Organisation des Büros. Jimmy MacDonald widerfährt in *Christmas in July* nicht das falsche Glück einer illusionären Erfolgsideologie, die ihren Opfern den Kopf verdreht, sondern ein fiktives, fingiertes Glück, aus dem sich reale Ansprüche auf Gleichheit ableiten lassen.

3. VERDOPPELN

Worte haben in Sturges' Filmen die Tendenz, ihre Bedeutung zu verdoppeln: Irrtümlich für einen Kriegshelden gehalten, wird Woodrow True-smith, der Protagonist von *Hail the Conquering Hero*, gegen seinen Willen zum Bürgermeisterkandidaten der örtlichen Reformpartei ernannt. Er versucht verzweifelt, das Angebot abzulehnen, und erklärt, er wäre kein Held, aber die begeisterte Menge deutet jede seiner Äußerungen als Zeichen nobler Zurückhaltung und Bescheidenheit. Große Worte verweisen bei Sturges dagegen meist auf eigennützige Absichten: Es wäre ihre heilige patriotische Pflicht, mit den jungen Soldaten Abschied zu feiern, erklärt die partyhungrige Kleinstadt-Teenagerin Trudy zu

Beginn von *The Miracle of Morgan's Creek* ihrem glücklosen Verehrer Norval – und fährt mit seinem Auto zum wilden Tanzfest davon. Auch die Welt der Politik, in die *The Great McGinty* einführt, ist ein Reich der verdrehten Argumentationen, wo Wahlbetrug, Selbstbereicherung und Schutzgelderpressung im Brustton gespielter Überzeugung legitimiert werden: »You gotta pay somebody«, erklärt McGinty höflich einer Dame, die kein Schutzgeld zahlen will. »Buying from us is just like getting club rates.«

Trudy und die Mobster wissen, was sie mit ihren Worten bezwecken. Trotzdem führt die doppeldeutige Rede ein Moment des Unbestimmten ein: Trudy wirkt am Ende ihrer Brandrede selbst von ihrer patriotischen Pflicht überzeugt – und sei es nur aufgrund der Leidenschaftlichkeit ihres eigenen Vortrags. Der falsche Held Woodrow in *Hail the Conquering Hero* wird bald von Kriegsallträumen heimgesucht, als wäre er tatsächlich ein Veteran. Die Sprache, konstatieren Horkheimer und Adorno, wäre durch die Kulturindustrie zum bloßen Mittel von Werbung und Geschäft reduziert worden: »Sprache, die sich bloß auf Wahrheit beruft, erweckt einzig die Ungeduld, rasch zum Geschäftszweck zu gelangen, den sie in Wirklichkeit verfolge.«²⁶ In Sturges' Filmen wird diese Dynamik durch eine gegenläufige ergänzt: Die doppeldeutige Rede nimmt die Sprecher in Beschlag und trägt sie über ihre Kalkulationen hinaus. Der *sales talk* beginnt, sich selbst zu glauben.

Am klarsten kristallisiert sich diese Tendenz in den Sturges-Charakteren heraus, denen Raymond Walburn seine pompöse Erscheinung leiht: kariierter oder gestreifter Anzug, getrimmter Schnurrbart, voluminöse Stimme, unruhige Glupschaugen. Seine Figuren steigern sich in jede ihrer Formulierungen hinein, als gälte es, nicht nur ihren Zuhörern, sondern auch sich selbst etwas zu verkaufen. »He talks that way in public«, entschuldigt in *Hail the Conquering Hero* Mrs. Noble eine spitzzüngige Bemerkung ihres Gatten. Aber tatsächlich gibt es keine Szene, in der Everett Noble (Walburn), Sesselfabrikant und Bürgermeister von Oakridge, Kalifornien, nicht redet, als stünde er im Mittelpunkt der Öffentlichkeit. Nicht einmal in Krisensitzungen mit seinem schweisgamen Berater legt er seine salbungsvolle, umständliche Polit-Rhetorik ab. »Save your voice, Evvy«, beschwichtigt der ihn immer wieder, wenn er sich in staatsmännischen Argumenten gegen die Kandidatur des vermeintlichen Kriegshelden Woodrow Truesmith zum Bürgermeister ergeht. Es ist bezeichnender Weise dieser Berater, nicht Noble, der auf die Idee kommt, sich bei den Behörden nach Woodrows soldatischer



Hail the Conquering Hero

Laufbahn zu erkundigen. Die Fakten hinter der Sprache kümmern Noble nicht. Er ist, über alle Machtpragmatik hinaus, ein Mann der Worte, und ihrer Wirkung genauso ausgeliefert, wie er sie beherrscht.

An diesem Punkt schlägt die satirische Anklage der Verlogenheit bei Sturges in die Möglichkeit politischer Veränderung um: Die hehren Begriffe und Argumente, die Noble und Co. für ihre Zwecke einspannen, werden durch den Missbrauch nicht einfach unbrauchbar. Eine Veränderung der Ordnung wird in Sturges' Erzählungen im Gegenteil gerade dort möglich, wo Worte und Argumente von jenen gebraucht werden, die dazu keine Befugnis haben: Die Logik, nach der Everett Noble sich als demütiger Diener des Volkes bezeichnet oder Dan McGinty Schutzgelder zu Mitgliedschaftshonoraren umdeutet, ist schon dieselbe, mit der ein kleiner Angestellter aus Glücksversprechungen Ansprüche ableitet oder ein schüchterner falscher Held sich am Ende von *Hail the Conquering Hero* zu einem tatsächlich heroischen Geständnis aufschwingt.

Auch darin sind sich Sturges und Rancière einig: Wörter sind nicht allein Werkzeuge der Identifizierung, die jeder Person ihren Ort und jedem Wort seinen empirischen Referenten zuweisen. In ihrer Mehrdeutigkeit stören sie »die natürlichen Kreisläufe von Produktion, Repro-

duktion und Unterwerfung«. ²⁷ In *Die Namen der Geschichte* notiert Rancière, Thomas Hobbes habe die modernen politischen Ordnungen durch die Unbestimmtheit der Worte bedroht gesehen, die sich unvermeidlich einer Vielzahl von Zwecken und Bedeutungen öffnen. ²⁸ In der doppeldeutigen Rede von Sturges' Figuren vollzieht sich genau ein solches »Wuchern der Scheinnamen«, die »von Leuten gebraucht werden, die sich ihrer nicht bedienen dürften, die sie aus ihrem Zusammenhang gerissen haben, um sie in einer Situation anzuwenden, die nichts mit ihnen zu tun hat.« ²⁹

Am Ende von *The Miracle of Morgan's Creek* werden ausgerechnet die korrupten Mächtigen zu Beschützern der Hauptfiguren: Nachdem die ledige 18-jährige Protagonistin Trudy Sechslinge geboren hat, halten Gouverneur Dan McGinty und sein Mafia-Boss – ein Gastauftritt des Personals aus *The Great McGinty* – aus Publicity-Gründen die Hand über sie und den vermeintlichen Vater Norval. Mit wenigen Sätzen vermählt McGinty die beiden rückwirkend, erklärt den tatsächlichen, Trudy unbekannten Vater für nicht existent und würgt diverse Anklagen gegen Norval ab. Siegfried Kracauer kritisierte, Sturges würde damit insinuieren, dass in der gezeigten Gesellschaft auf die Dauer jede schlechte Handlung einem guten Zweck diene. ³⁰ Aber eher gibt Sturges damit zu verstehen, dass die doppelzüngige Rede eines McGinty, die sich leichtfertig über Fakten und Gesetze hinwegsetzt, potenziell schon die Rede jener ist, welche kein Recht oder keinen Ort haben, öffentlich zu sprechen. Dan McGinty, Everett Noble und Jimmy MacDonald sind gleichermaßen »literarisch[e] Lebewesen, eingepasst in den Lauf einer Literarizität, die die Verhältnisse zwischen der Ordnung der Wörter und der Ordnung der Körper [...] auflöst.« ³¹

4. VERSAMMELN

Pardon me for intruding, but is anybody getting on the train,
or is this the Democratic National Convention?
(Schaffner über eine spontane Menschenversammlung
am Bahnhof in *Hail the Conquering Hero*)

Missverständnisse, verdrehte Argumente und angemähte Ansprüche reißen Menschen in Sturges' Filmen von ihrem Ort, aber sie schaffen auch, wo vorher Wohn-, Durchzugs- oder Arbeitsbereiche waren, neue Orte:

Versammlungsplätze. In Einfamilienhäusern (*The Miracle of Morgan's Creek*) und Operationssälen (*The Great Moment*, USA 1944), in Gärten und auf Bahnhöfen (*Hail the Conquering Hero*) drängen sich Menschenmengen um die Hauptfiguren, um Ereignissen von allgemeinem Interesse beizuwohnen. Vielmehr: Diese Ereignisse werden als solche von allgemeinem Interesse erst hergestellt, indem herrschende Aufteilungen von öffentlich und privat übertreten und bestritten werden. Die Verwechslungen und Vortäuschungen, in die sich Sturges' HeldInnen verstricken, ziehen ihre Mitmenschen an. Als politische Subjekte sind sie Pluralwesen: Gerade indem sie einen Abstand zu verfügbaren Identitäten aufbauen, eröffnen sie einen »Subjektrau[m], in dem sich jeder dazuzählen kann, da es ein Raum einer Zählung der Ungezählten [...] ist.«³²

Ob das denn erlaubt sei, fragt Bürgermeister Noble in *Hail the Conquering Hero* entrüstet, als er erfährt, dass der falsche Kriegsheld Woodrow Truesmith von der Stadtbevölkerung als Gegenkandidat für die baldige Bürgermeisterwahl aufgestellt wurde. Dass sie tatsächlich wählen dürfen, wen sie wollen, bezeugen die Einwohner von Oakridge, indem sie im Garten der Truesmiths den Erzählungen von Soldaten applaudieren oder eine Wahlkampfhymne singend durch die Straßen ziehen. Die Möglichkeit von Politik ist geknüpft an das Vermögen, sich in Raum und Zeit des Gemeinwesens einzuschreiben: »Die Politik ist zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne, über das Dasein und die Eigenschaft derer, die auf ihr gegenwärtig sind.«³³

Dementsprechend wird in *Christmas in July* die Wendung vom fingierten Glücksversprechen zum emanzipatorischen Einfordern von Ansprüchen anhand der Versammlung zweier sehr unterschiedlicher Menschenmengen erzählt: Der Werbeslogan-Wettbewerb des Kaffee-Herstellers Maxford, an dem Jimmy teilnimmt, wird über eine Unterhaltungs-Radiosendung des Unternehmens durchgeführt. Die Wahl des Medienkanals ist folgerichtig: In den USA der 30er und frühen 40er Jahre war kein anderes Massenmedium in Finanzierung und Programmgestaltung so sehr von Werbung bestimmt wie das Radio.³⁴ Dessen Macht, Worte und Wünsche in Umlauf zu bringen und Menschen um diese zu versammeln, setzt Sturges gleich in den ersten Minuten von *Christmas in July* prägnant in Szene: Betty und Jimmy werden im Gespräch von der samtenen Moderatorenstimme aus Jimmys Radio unterbrochen. Mittels Kamerafahrt und Überblendungen verfolgt der Film diese Stimme an ihren Ursprung zurück: hinter die mit Neon-Werbung verzierte Front eines Wolkenkratzers, ins Radiostudio, wo der Moderator im



Christmas in July

Smoking die Verlautbarung der Wettbewerbsgewinner ankündigt. Es folgt, zusammengehalten von dessen Stimme, eine Montage, die einen Querschnitt des Radio-Publikums zeigt: Barkeeper und Krankenschwestern, Taxifahrer und Billardspieler warten an ihren Radiogeräten gespannt auf die Bekanntgabe der Sieger. Die einzelnen Personen und Gruppen addieren sich durch den Schnitt zur Masse: vereint wie separiert durch die vervielfältigte Stimme.

Aber die Werbe-Inszenierung entgleitet: Weil ein obstinater Choleriker in der Wettbewerbs-Jury die Entscheidungsfindung blockiert, verstreicht die Sendezeit ohne Gewinner. Dank dieser Unterbrechung kann sich ein Fehler in die Wettbewerbs-Dramaturgie einschleichen: Am nächsten Morgen findet Jimmy an seinem Schreibtisch ein Glückwunschtelegramm, das drei Arbeitskollegen gefälscht haben, und der überrumpelte Unternehmer Maxford wird das Telegramm ebenfalls für bare Münze nehmen und Jimmy den Gewinner-Scheck überreichen.

Als guter Konsument und Radiohörer unternimmt Jimmy umgehend einen Großeinkauf, bei dem er Geschenke für die gesamte Nachbarschaft besorgt. Beim Einladen der Einkäufe wird die schiere Warenmenge direkt zum Bild: Das Innere des Taxis, in dem Jimmy und Betty Platz genommen haben, wirkt im seitlichen Querschnitt wie ein Aquarium,

das – zuerst durch die Tür, dann durch das Fenster – mit einem Strom von Paketen und Spielzeugen aufgefüllt wird. Durch das Autofenster verabschiedet sich der beglückte Kaufhausleiter samt Verkaufspersonal, während der Rest der Bildfläche mit Waren zugestellt wird. Dem abfahrenden Wagen folgen drei weitere mit Geschenken.

Diese Übererfüllung von Konsumwünschen geht sogleich wieder in die Versammlung einer Menschenmenge über: Als Jimmy und Betty die Geschenke für ihre Nachbarn austeilen, füllt sich die Straße vor dem New Yorker Arbeiterklasse-Wohnblock wie zu einem Volksfest. Gemeinsam werden die Präsente begutachtet und ausprobiert. Schon der Filmtitel verweist auf den Zusammenhang von Kaufverhalten und moderner Festkultur: »Weihnachten im Juli« – mit Santa Claus, Weihnachtsdekoration und Kunstschnee – ist in der US-Geschäftskultur sowohl ein Vorwand, um im Sommer ohne offiziellen Anlass Feste zu feiern als auch ein Marketing-Werkzeug des Handelsgewerbes, um dem Verkauf im Sommerloch nachzuhelfen:³⁵ das Beispiel schlechthin für ein Fest als synthetisches Konsumevent. Auch die Menschen aus Jimmys Nachbarschaft versammeln sich gerade nicht als Volk mit fest verankerten Traditionen, sondern als Konsumenten. Als solche feiern sie hier allerdings einen Reichtum, der nicht ihrer ist: so als wäre die Masse von Einzelnen aus der Radio-Sequenz zusammengekommen, um die in der Werbung angepriesenen Güter endlich entgegenzunehmen. Wenn man sie ihnen kurz darauf wieder nehmen will, wissen sie sich zu wehren.

Um ihre Modelle von Versammlung als Selbstermächtigung in Szene zu setzen, sind Rancières politische Theorie und Sturges' Komödien gleichermaßen auf anachronistische Rückgriffe angewiesen. Was für Rancière die antike Fabel vom Rückzug der römischen Plebejer auf den Aventin-Hügel,³⁶ das ist für Sturges der Topos der idyllischen, sozial homogenen US-Kleinstadt: ein Anschauungsmodell von Gemeinwesen, das eine vage Nostalgie für übersichtliche Öffentlichkeitssphären mit-evokiert. Die zeitenthobene Hollywoodfilm-Kleinstadt mit ihren herzlichen, loyalen Einwohnern – in *The Miracle of Morgan's Creek* und *Hail the Conquering Hero* Schauplatz der Handlung – ist merklich auch das Modell für jene ethnisch stereotypisierte Arbeiterklasse-Nachbarschaft, die sich in *Christmas in July* auf der Straße versammelt.³⁷ Als der Kaufhausleiter Mr. Shindel schließlich auftaucht, seine Waren zurückverlangt und Jimmys Verhaftung fordert – er hat erfahren, dass es sich bei dem Geldgewinn um ein Missverständnis handelt –, werden der



Christmas in July

Ankläger und seine Helfer von den Anrainern einmütig mit Eiscreme beschmiert, mit Fischen beworfen und mit Festnahme bedroht.

Diese Slapstickrevolte gegen die Mächtigen (später wird Dr. Maxford mit Tomaten beworfen) stellt für einen Moment einfältig klare Fronten her: Großkapital hier, solidarische kleine Leute da. Weil in diesem Klassenkampf-Szenario die Absichten und Begehrlichkeiten von Anbietern wie Abnehmern einer modernen Konsumökonomie aber nicht aufgehen, wird die Lage gleich wieder verwickelter, unabsehbarer. (Auch das eine Affinität zu Rancières politischer Theorie, die generell die Produktivität punktueller Verschiebungen, Aneignungen und Allianzen stark macht gegen ein Verständnis von Politik als klar abgegrenztem, identitär abgesichertem Lagerkampf.) In einer halb kalkulierten, halb sentimental gesten verbündet sich Kaufhausbesitzer Shindel mit der Menge und zwingt Maxford, für die Geschenkkosten aufzukommen: ein veritabler Reklameschachzug. Der Tonfall von Sturges' Inszenierung bleibt bei aller Zuversicht gerade in den Massenszenen uneindeutig, skeptisch. Völlig trauen seine Bilder nicht den emanzipatorischen Versammlungen, von denen seine Filme erzählen: *Hail the Conquering Hero* lässt in der überschwänglichen Oppositionsmenge, die Woodrow zum Bürgermeister machen will, mehrmals den Lynchmob durchschimmern, zu dem sie jederzeit werden

könnte. *Christmas in July* setzt das Regressive der beschenkten Menge schrill ins Bild. Das Szenario kommunalen Konsumierens erscheint als Kinderspielplatz: Es gibt Gratis-Eis und Freifahrten auf dem Karussell, und Kindergruppen jagen in ihren neuen Baseballtrikots und Indianerkostümen, auf Springstöcken und in Spielzeugautos durch die in Halbtotale und Totale aufgestellte Statisterie. Wenn Jimmy und Betty Geschenke austeilen, ragt die Menschenmenge oft nur als hingestrecktes Händemeer in die Einstellungen: ein Bild, das den illegitimen, anarchischen Konsum in dieser Szene eher mit Almosenempfang assoziiert denn mit Emanzipation.

Auch die gestaffelten Enden des Films – von Jimmys Enttäuschung, nicht gewonnen zu haben, bis zu seiner widerwilligen Beförderung durch den Arbeitgeber Mr. Baxter (siehe Abschnitt 1) – vollziehen eine Schlingerbewegung zwischen Ernüchterung und erneutem Optimismus, die das finale Glücksversprechen zum Kippbild macht: Dass Jimmy dank jenes renitenten, asozialen Jurymitglieds, das den Wettbewerb zuerst schon lahmgelegt hat, schließlich tatsächlich zum Wettbewerbsgewinner gewählt wird, lässt sich genauso gut als versöhnliche Geste verstehen wie als besonders sarkastische Schlusspointe.³⁸ Ob es Glück oder Unglück bedeute, wenn eine schwarze Katze ihren Weg kreuzt, will Betty gegen Ende des Films wissen. Das hänge ganz davon ab, was danach passiert, entgegnet der afroamerikanische Nachtwächter, der im Hintergrund den Büroboden schrubbt.³⁹ Mit dem fingierten Glück namens Kulturindustrie lässt sich nicht rechnen. Genau deshalb kann es zum Material politischer Streitfälle werden.

5. SCHLUSSBEMERKUNG

An Sturges' Paramount-Komödien erweisen sich Horkheimers und Adornos Kulturindustrie-Kritik und Rancières politische Theorie als wechselseitig produktiv. Zugleich macht gerade die Verbindung im Medium dieser Filme eine wesentliche Differenz zwischen Rancières und Horkheimers und Adornos Konzeptionen von Politik anschaulich. Mit Rancières Begrifflichkeiten lässt dieser Unterschied sich benennen als einer zwischen Politik und Meta-Politik: Meta-politisch argumentiert die *Dialektik der Aufklärung*, insofern darin die Sphäre der Politik mit ihren Versprechungen von Gleichheit zur Fassade erklärt wird, hinter der die eigentlich wirksame Realität des Sozialen, der gesellschaft-

lichen Klassen und der ökonomischen Verteilung der Anteile verborgen würde.⁴⁰ Gerade der Monopolkapitalismus, so Horkheimer und Adorno, würde diesen Schein einer Autonomie von Politik gegenüber der Ökonomie wieder aufheben⁴¹ und das obsolet gewordene bürgerliche Individuum rückwirkend als das kenntlich machen, was es schon immer gewesen wäre: ein Effekt und Instrument des Konkurrenzkapitalismus.⁴² Im Gegensatz zu dieser Denunziation der ideologischen Scheinhaftigkeit von Politik besteht Politik im Sinne Rancières gerade darin, die zirkulierenden Behauptungen und Erscheinungen der Gleichheit in konkreten Streitfällen zum Werkzeug der Veränderung zu machen.⁴³

Diese Diskrepanz markiert auch die unterschiedlichen Denkmodelle politisch emanzipatorischer Veränderung in Rancières Texten und denen von Horkheimer und Adorno: Denkt vor allem Adorno gesellschaftliche Veränderung zum Besseren als grundlegende Umgestaltung der ökonomischen Sphäre hin zu einer nicht-benennbaren Utopie⁴⁴ – und damit im Modus des radikalen Bruchs –, so entspricht Rancières Konzeption des politischen Akts als Moment der Unterbrechung, Infragestellung und möglichen partiellen Änderung der bestehenden Ordnung einer Auffassung von Demokratie als unabschließbarem Prozess, die Rancière mit poststrukturalistischen Politik-TheoretikerInnen wie Judith Butler oder Ernesto Laclau und Chantal Mouffe teilt.

Das Meta-Politische an seiner Gesellschaftstheorie benennt und problematisiert Adorno selbst an einer Stelle in den *Minima Moralia* sehr klar: »Unser Leben«, heißt es dort,

haben wir der Differenz zwischen dem ökonomischen Gerüst, dem späten Industrialismus, und der politischen Fassade zu verdanken. Der theoretischen Kritik ist der Unterschied geringfügig: allerorten läßt sich der Scheincharakter etwa der angeblichen öffentlichen Meinung, der Primat der Ökonomie in den eigentlichen Entscheidungen dartun. Für ungezählte Einzelne aber ist die dünne und ephemere Hülle der Grund ihrer ganzen Existenz.⁴⁵

Für Adorno ist diese real wirksame Minimaldifferenz zwischen der ökonomischen Wirklichkeit und dem politischen Schein nicht möglicher Schauplatz der Emanzipation, sondern vor allem Hemmnis der notwendigen umfassenden Veränderung: »Gerade die, von deren Denken und Handeln die Änderung, das einzig Wesentliche, abhängt, schulden ihr Dasein dem Unwesentlichen, dem Schein [...].« Trotzdem bezeichnet er diese »Lüge«, die vielen »das geduldete, gleichsam abnorme Weiterleben« ermöglicht, als »Platzhalter der Wahrheit«.⁴⁶

Für eine Konzeption von Politik als Inszenierung von Streitfällen im Inneren einer Ordnung sind Adornos Begriffe und Theorien wegen dieser Differenz nicht »verloren«. Konzepte politischer Philosophie wie die Meta-Politik, notiert Rancière, schaffen den »Skandal der Politik«⁴⁷ nicht einfach ab: Sie stellen der Politik Begriffe bereit, die sich zu Instrumenten für die Behandlung von Unrechtsfällen wenden lassen.⁴⁸ Wo Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der Kulturindustrie Ohnmacht und lückenlose Verstrickung in Herrschaftsverhältnisse ausmachen, orten Sturges' Paramount-Komödien Chancen auf Ermächtigung. »Hierzulande gibt es keinen Unterschied zwischen dem wirtschaftlichen Schicksal und den Menschen selbst«, heißt es in einem Fragment am Ende der *Dialektik der Aufklärung*. »Jeder ist so viel wert wie er verdient, jeder verdient so viel er wert ist. [...] I am a failure, sagt der Amerikaner. – And that is that.«⁴⁹ »Everybody's a flop until he's a success«, setzt in *The Palm Beach Story* ein erfolgloser Erfinder dagegen: Aus der Resignation wird ein anmaßendes Versprechen von Gleichheit.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente [1947]. Frankfurt am Main 2004, S. 166 und 173.
- 2 Zur ungehobelten volkstümlichen »Posse und Clownerie«, wie sie Horkheimer und Adorno noch bei Chaplin und den Marx Brothers explizit loben, lassen sich Sturges' Paramount-Filme trotzdem nur bedingt hinbiegen: Zu sehr spielen sie alle, sogar noch *The Miracle of Morgan's Creek* mit seiner drastischen Sturzakrobatik und unmondänen Kleinstadtkulisse, auf der Klaviatur der eleganteren *sophisticated comedy*. Diese Filme sind nach Horkheimers und Adornos Diktion »unheilbar erkrankt an Kultur.« Ebd., S. 146, S. 166.
- 3 Ebd., S. 153.
- 4 Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik, in: ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. v. Maria Muhle. Berlin 2006, S. 25f.
- 5 Jacques Rancière: Konsens, Dissens, Gewalt, in: Mihran Dabag (Hg.): *Gewalt*. München 2000, S. 107.
- 6 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main 2002, S. 23.
- 7 Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 153f.
- 8 Vgl. Preston Sturges: *Preston Sturges. Adapted and edited by Sandy Sturges*. New York 1991, S. 261, S. 293.
- 9 Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 142.
- 10 Ebd., S. 155.

- 11 Vgl. Sturges: Preston Sturges, S. 143.
- 12 Horkheimer, Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 155.
- 13 Vgl. Rancière: Das Unvernehmen, S. 28.
- 14 Frieda Grafe: Hallo Amerika, wie geht's? Zu Filmen von Preston Sturges [1977], in: dies.: In Großaufnahme. Berlin 2005, S. 64.
- 15 Vgl. Rancière: Das Unvernehmen, S. 24.
- 16 Vgl. André Bazin: Héros d'Occasion. (Hail the Conquering Hero) [1949], in: ders.: Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa. Hg. v. François Truffaut. Paris 1987, S. 60f.
- 17 Vgl. André Bazin: Les Voyages de Sullivan. (Sullivan's Travels) [1948], in: ders.: Le cinéma de la cruauté. Hg. v. François Truffaut. Paris 1987, S. 53.
- 18 Zum Begriff der Meta-Politik vgl. Rancière: Das Unvernehmen, S. 92-104.
- 19 Vgl. Bazin: Les Voyages de Sullivan, S. 55.
- 20 Rancière: Das Unvernehmen, S. 52.
- 21 Ebd. S. 48. Diese Definition steht in direktem Gegensatz zu jenem einflussreichen Subjekt-Begriff, den Rancières Lehrer Louis Althusser geprägt hat: Für Althusser sind Individuen Subjekte, gerade insofern sie sich den vorherrschenden Bedeutungssystemen unterwerfen. Die Subjektivierung vollzieht sich demnach in der Anrufung und Identifikation durch die »ideologischen Staatsapparate« Massenmedien, Schule, Kirche etc. Vgl. Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate [1970], in: ders.: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg, Westberlin 1977, S. 140-145.
- 22 Rancière: Das Unvernehmen, S. 52.
- 23 Rancière: Konsens, Dissens, Gewalt, S. 107f.
- 24 Rancière: Das Unvernehmen, S. 43.
- 25 Ebd. S. 99.
- 26 Vgl. Horkheimer, Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 156.
- 27 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 62.
- 28 Vgl. Jacques Rancière: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens. Frankfurt am Main 1994, S. 34-37.
- 29 Ebd. S. 37.
- 30 Vgl. Siegfried Kracauer: Preston Sturges or Laughter Betrayed, in: ders.: Werke. Band 6.3 – Kleine Schriften zum Film. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main 2004, S. 507.
- 31 Rancière: Das Unvernehmen, S. 48.
- 32 Ebd., S. 48.
- 33 Ebd., S. 38.
- 34 Vgl. James L. Baughman: The Republic of Mass Culture. Journalism, Filmmaking, and Broadcasting in America since 1941. Baltimore, London 1992, S.18f.
- 35 N.N.: Christmas in July. In: Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Christmas_in_july (20.12.2009).
- 36 Rancière: Das Unvernehmen, S. 34-37.
- 37 Vgl. James Harvey: Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges [1987]. New York 1998, S. 537.

- 38 Vgl. Kracauer: *Preston Sturges or Laughter Betrayed*, S. 500.
- 39 Die Rolle des Nachtwächters ist so stereotyp rassistisch ausgestaltet – hohe Stimme, freundlich geselliges Gemüt –, wie der Spitzname seines Darstellers Fred »Snowflake« Toones vermuten lässt. In anderen Sturges-Komödien (*The Palm Beach Story*, *Hail the Conquering Hero*) werden auch derartige rassistische Stereotypen der zeitgenössischen US-Massenkultur zum Gegenstand »streitbarer«, mehrdeutig kippender Bilder. Vgl. dazu meine Ausführungen in: Joachim Schätz: *Fingiertes Glück, umstrittene Zählung. Demokratie und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges*. Unpublizierte Diplomarbeit. Wien 2009, S. 58-60.
- 40 Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 92-104.
- 41 Vgl. Rolf Johannes: *Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie*. In: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.): *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt 1995, S. 55f.
- 42 Vgl. Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 163-165.
- 43 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 99.
- 44 Vgl. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main 2003, S. 177-179.
- 45 Ebd., S. 127f.
- 46 Ebd., S. 128.
- 47 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 73.
- 48 Vgl. ebd. S. 90 und S. 100f.
- 49 Horkheimer, Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 220.