

House of Cards

The American Machiavelli

Florian Breitweg, Jakob Hager, Vanessa Molter, Cornelius Witt

EINLEITUNG: DAS FUNDAMENT DES KARTENHAUSES

Underwood: Okay. This is the memo I've drafted on our middle east policy we've been developing. Now I want to borrow from Reagan. I'd like to coin the phrase ,trickle-down diplomacy'. That way.

Vasquez: Frank, I'm going to stop you there. We are not nominating you for secretary of state. I know he made you a promise, but circumstances have changed (S 1/F 1 /9.23 – 9.43).

Mit dieser Feststellung beginnt die derzeit erfolgreichste Polit-Serie *House of Cards* (*HoC*), die seit 2013 vom Streamingdienst Netflix, basierend auf einer *BBC*-Produktion aus dem Jahr 1990, ausgestrahlt wird. *HoC* ist, wie der vorangegangene Ausschnitt zeigt, die Geschichte einer Kränkung. Frank Underwood, Whip der Demokraten im Abgeordnetenhaus, wird nach erfolgreichem Wahlkampf vom neuen US-Präsidenten Walker politischen Erwägungen geopfert und wird nicht, wie von Underwood fest angenommen, US-Außenminister im neuen Kabinett. Im Gespräch scheint es kurzzeitig so, als ob Underwood die Fassung verlieren könnte, doch ihm gelingt es – ganz Politprofi –, seine Fassade aufrechtzuerhalten. Professionell und scheinbar zustimmend akzeptiert er die Zurückweisung. Allerdings ist dieser Moment Ausgangspunkt der gesamten Erzählung in *House of Cards*, denn Underwood gibt sich keineswegs geschlagen, im Gegenteil: In ihm reift der Plan, zum ganz großen Coup anzusetzen und die demokratischen Mechanismen durch Macht und Intrigen von innen heraus auszuhebeln, um sich so selbst an die Spitze der Nahrungskette zu katapultieren. Underwood wird zur Spinne im Netz, rücksichtslos und perfide bahnt er sich seinen Weg ins Oval Office – und geht dabei wortwörtlich über Leichen.

Bei seinen Intrigen nutzt Underwood nicht nur die Führungsschwäche des Präsidenten aus, sondern kann sich auch ganz auf seinen engsten Vertrauten, den loyalen Douglas Stamper, verlassen. Stamper fungiert als Underwoods Büroleiter und tritt vor allem in Erscheinung, wenn es für Underwood selbst zu riskant ist – beispielsweise, wenn es um die Einschüchterung von unliebsamen Zeugen geht. Außerdem sehr bedeutend für Underwood ist seine Ehefrau Claire. Sie ist nicht weniger ambitioniert und skrupellos als er und leitet ihre eigene NGO, die *Clean Water Initiative*. Diese richtet sie auf internationale Projekte aus, um dem Profil ihres Ehemannes zu entsprechen und seinen erhofften Einfluss im Außenministerium nutzen zu können. Doch als dieser ausbleibt, geht Claire ihren eigenen Weg und trotz ihrem Ehemann.

Die junge und aufstrebende Journalistin Zoe Barnes entwickelt sich in der ersten Staffel zur Antagonistin Underwoods. Sie hadert mit den konservativen Strukturen ihres Arbeitgebers, des *Washington Herald*. Um sich dort mehr Einfluss zu verschaffen, geht sie ein Verhältnis mit Underwood ein und erhält von ihm einige Insiderinformationen, was ihr zur Bekanntheit verhilft. Nichtsdestotrotz verlässt sie den *Herald* und wechselt zum neuartigen Blog *Slugline*. Nach der Beendigung ihres Verhältnisses mit Underwood beginnt sie damit, den Tod des vormals von Underwood protegierten, inkompetenten Kongressabgeordneten Peter Russo genauer unter die Lupe zu nehmen, und wird somit zur Gefahr für Underwoods Pläne. Ein weiterer Gegenspieler des Protagonisten ist Remy Danton, welcher früher Pressesprecher von Underwood war. Dadurch kennt er auch einige von Underwoods Machtspielen, welche er nun als Lobbyist in einer Public Affairs-Agentur zu beeinflussen sucht. Persönlich kann er Underwood nicht ausstehen, was ein Grund dafür war, dass er dessen Team verlies. Durch seinen Einfluss, insbesondere auf Claire, scheitert auch der *Water Shed Bill*, da dieser den Interessen seiner Klienten widerspricht.

Zwei weitere Schachfiguren in Underwoods Spiel sind der Vizepräsident Jim Matthews und die *chief of staff* des *White House Office*, Linda Vasquez. Sie ist loyal und zielstrebig und versucht, den Rücken des Präsidenten freizuhalten. Als einer der wenigen Akteure des Washingtoner Politikbetriebes wird sie auch von Underwood geschätzt, aber nichtsdestotrotz gefügig gemacht. Vom Präsidenten unbeachtet und selten ernst genommen, wachsen Matthews' Unzufriedenheit mit seinem Amt und sein Hass auf den Präsidenten, sodass er ein leichtes Ziel für Underwoods Intrigen wird. Durch geschicktes Manipulieren erreicht Frank Underwood, dass Matthews seinen Posten räumt und der Präsident Underwood zum Vizepräsidenten ernennt, was zum ersten Baustein seines Kartenhauses wird.

Diese Arbeit analysiert die erste Staffel von *House of Cards*. Da bereits die erste Staffel komplexe und parallele Handlungsstränge aufweist, konzentriert

sich dieser Teil auf einzelne, zentrale Elemente der Serie, die wiederum auf die Gesamtanlage von *HoC* schließen lassen. Ein Überblick über das politische System der USA bereitet zunächst den realen Kontext der Serie auf. Im Anschluss daran erfolgt eine theoretische Analyse, um die Politikdarstellung in *HoC* wissenschaftlich zu verorten. Darauf folgt ein Blick auf die Daten, die *House of Cards* bereitstellt: Welche Rückschlüsse lässt die Serie auf die politische Kultur der USA zu und welche Veränderungen spiegeln sich im Serienformat wieder? Abschließend sollen die Sprache, die eines der wichtigsten Machtinstrumente Underwoods ist, und die zentralen Narrative der Serie näher beleuchtet sowie die Rezeption der Serie aufgegriffen werden.

KONTEXT: VON AUFGABEN UND GESETZEN

US-amerikanisches Regierungssystem

Das föderale US-amerikanische System mit Gewaltenteilung und *checks and balances* wurde von den Gründervätern, basierend auf Charles de Montesquieu (Oldopp 2005) und den zeitgenössischen britischen Verfassungsverhältnissen (Hartmann 2011), eingeführt, um eine Machtkonzentration auf eine Person beziehungsweise eine Gewalt, und damit Machtmissbrauch, zu verhindern. Die starke Ausprägung des präsidentialen Systems in Exekutive, Legislative und Judikative mit gleichzeitigen partiellen Verschränkungen hielten die Verfassungsväter für am besten geeignet, obwohl sie nicht zwingend die effizienteste Form des Regierens sein muss (Oldopp 2005: 10).

Trotz dieser Gewaltenteilung kristallisierte sich die heutige große Bedeutung des Präsidenten heraus. Zwar steht ihm verfassungsrechtlich keine Richtlinienkompetenz zu und er darf auch keine Gesetze in den Kongress einbringen, sondern kann diese nur durch ein Veto verhindern. Aber seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts konnten sich die Präsidenten – vor allem aufgrund neuer Telekommunikationstechnik – als Anführer darstellen und direkt mit dem Volk kommunizieren. Auch durch die stärkere Fokussierung auf die Außenpolitik kann der Präsident als *commander-in-chief* und *chief diplomat* eigene Akzente setzen, da er hier verfassungsrechtlich nur noch der Zustimmung und nicht der Beratung des Kongresses bedarf (Stüwe 2008: 550–551). Doch diese starke symbolische Macht des Präsidenten hat auch ihre Schattenseiten, da er für Ereignisse verantwortlich gemacht wird, für die er selbst nichts kann (Stephenson et al. 1988: 424). Dies passiert vor allem im Falle eines *divided government*, bei welcher die Oppositionspartei in mindestens einer der beiden Kammern des Kongresses die Mehrheit hat.

Der Kongress wurde von den Verfassungsvätern als wichtigere Institution angesehen, weswegen er in der Verfassung auch vor dem Präsidenten behandelt wird. Er ist in zwei gleichberechtigte Kammern, Repräsentantenhaus und Senat, geteilt. Im Abgeordnetenhaus repräsentieren direkt gewählte Volksvertreter die Bürgerinnen und Bürger. Ihre Anzahl (derzeit 435) wird auf Grundlage der Bevölkerungszahl und anhand einer festen Berechnungsformel bestimmt; die Wahlkreise müssen hierfür gleich groß sein. Underwood hat im Repräsentantenhaus die Position des Whip inne, welche ein Teil der Leadership ist, die aus dem Speaker, dem *majority leader* und dem Whip besteht. Die Aufgabe des Whips ist vergleichbar mit der des parlamentarischen Geschäftsführers im Bundestag. Er erkundet die Stimmung in der Fraktion, bringt gegebenenfalls abtrünnige Abgeordnete auf Kurs der Fraktionsführung und meldet auch an diese zurück, wie die Chancen eines Gesetzes sind. Dadurch fungiert er als Scharnier zwischen der Leadership und den anderen Abgeordneten (Hartmann 2010: 109f). Der *Speaker of the House* ist gleichzeitig Fraktionsvorsitzender der Mehrheitspartei und Präsident des Repräsentantenhauses und hat damit eine Fülle formaler Befugnisse. Er kann „die Geschäftsordnung und die Tagesordnung sowie die Arbeitsanweisungen der Ausschüsse [...] kontrollieren [und] Debatten und Abstimmungen im Plenum [...] beeinflussen“ (Stüwe 2008: 556). Seine stärkste Kompetenz ist aber, dass er die Vorsitze der *committees* an die Abgeordneten seiner Mehrheitspartei vergeben kann – dadurch ist er die potentiell mächtigste Figur des gesamten Kongresses.

Durch das Organ des Senats werden den Staaten Mitspracherechte beim Beschluss von Bundesgesetzen gegeben. Der Senat besteht dauerhaft aus 100 Senatoren, nämlich zwei pro Staat. Die Mitglieder des Hauses werden alle zwei Jahre neu gewählt, weswegen sie sich kontinuierlich im Wahlkampf befinden, während im Senat ein Drittel alle zwei Jahre gewählt wird, eine Amtszeit also sechs Jahre dauert. Da Gesetzesvorschläge von Mitgliedern des Kongresses eingebracht werden können, hat sich ein starkes Gegengewicht zum Präsidenten entwickelt. Der Präsident muss sich auf *sponsors* für ein Gesetz verlassen können, also Abgeordnete und Senatoren, die den Vorschlag verfassen oder unterstützen und diesen dann an die jeweiligen *committees* (Fachausschüsse) übergeben (Oldopp 2005: 29–41).

Der Gesetzgebungsprozess als solcher ist nicht weniger kompliziert. Bei *House of Cards* werden zwei solcher Gesetze (*bills*) behandelt. Der *Education Reform and Achievement Act* wird auf Anregung des Präsidenten und nach Formulierung von Frank Underwood verabschiedet, während der *Delaware River Watershed Act*, eingebracht von Peter Russo, an zwei Abgeordneten scheitert.

Kongressmitglieder lassen sich in ihrem Abstimmungsverhalten vor allem von den Interessen ihres Wahlkreises leiten, Wünsche des Präsidenten oder die Linie der Partei treten hier in den Hintergrund. Aus diesem Grund gibt es im Vergleich zu Deutschland auch keine strenge Fraktionsdisziplin, was zu schwierigen Gesetzgebungsverfahren führt (Stüwe 2008: 556–560).

Zur Nachkontrolle der Gesetzgebung gibt es vor allem den Supreme Court als weiteren Vetospieler, welcher „mit dem Instrument der richterlichen Normenkontrolle (*judicial review*) legislative Entscheidungen ganz oder teilweise für verfassungswidrig erklären kann“ (Stüwe 2008: 560).

SPIEGEL: UNDERWOOD, DER MODERNE MACHIVELLI

Nachdem im ersten Teil dieser Arbeit die zentralen Akteure sowie die Grundzüge des politischen Systems der Vereinigten Staaten herausgearbeitet wurden, befasst sich das vorliegende Kapitel mit den politikwissenschaftlichen Bezügen und relevanten Theorien der Serie. Denn neben dem breiten Mainstream-Publikum kommen bei *House of Cards* auch Politik-Nerds und Sozialwissenschaftler auf ihre Kosten.

Streben nach Macht: moderner Machiavelli

„Der, welcher einem anderen zur Macht verhilft, geht selbst zugrunde; denn er macht ihn stark mit Geschick oder durch Gewalt, und beides ist dem, der zur Macht gelangt ist, verdächtig.“ (Machiavelli 2001: 30) Diese Überlegungen Machiavellis, niedergeschrieben und veröffentlicht unter dem Titel *Der Fürst*, sind zwischenzeitlich zu einem Klassiker der Weltliteratur geworden. Und es liegt nahe, dass die Schreiber von *House of Cards* mit dem knapp 500 Jahre alten Werk vertraut sind: Zu deutlich sind die Parallelen im Handeln von Hauptcharakter Frank Underwood und den Zeilen Machiavellis. Das oben aufgeführte Zitat kann gleichermaßen als Underwoods Leitmotiv sowie auch Motivation verstanden werden. *Der Fürst* bietet viele Anknüpfungspunkte an Underwoods Handlungen. Die allgemeine These, wonach der Zweck die Mittel des politischen Akteurs heiligt, lässt sich auch bei Underwood erkennen. Hierfür lässt sich Machiavellis 18. Kapitel heranziehen, in dem es um die Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit des Fürsten geht:

Man muss nur sein Gemüt so gebildet haben, daß man, wenn es nötig ist, auch das Gegenteil vermag. Und dies ist so zu verstehen, daß ein Fürst, insbesondere ein neuer Fürst, nicht all das beachten kann, was bei anderen Menschen für gut gilt; denn oft muß er, um

seine Stellung zu behaupten, gegen Treu und Glauben, gegen Barmherzigkeit, Menschlichkeit und Religion verstoßen. Daher muß er ein Gemüt besitzen, das sich nach den Winden und nach dem wechselnden Glück zu drehen vermag (Machiavelli 2001: 88).

Dieses Verständnis von Politik hat Underwood verinnerlicht, beispielsweise bei seiner hinterlistigen Kampagne gegen Peter Russo: Er baut den zunächst gescheiterten Politiker zum erfolgreichen Wahlkämpfer auf, bis er ihn – in dem für Underwood besten Moment – fallen lässt und diskreditiert, und verstößt damit, um bei den Worten Machiavellis zu bleiben, gegen Menschlichkeit und Barmherzigkeit, um seine eigene „Stellung zu behaupten“ (Machiavelli 2001: 88). Außerdem stellt der Machterwerb, der durch unterschiedliche Methoden erreicht werden kann, für Machiavelli eine zentrale Handlungsmaxime politischer Akteure dar (Zimmer 2004: 44). Entsprechend ist auch Underwood, vor allem in den Staffeln 1 und 2, getrieben vom Streben nach Macht. Dies wird beispielsweise mit Blick auf seinen Rachefeldzug gegen die Regierung des amtierenden US-Präsidenten Garrett Walker ersichtlich. Erstes Opfer dieser Machtgier wird Michael Kern, der anstelle Underwoods zum neuen Außenminister ernannt wird. Mit einer orchestrierten Medienkampagne, basierend auf falschen Aussagen eines ehemaligen Studienkollegen Kerns, leitet Underwood den Rücktritt Kerns ein – ohne Rücksicht auf Reputationsverluste seiner Partei oder der neuen demokratischen Regierung. Ebenso findet sich Machiavellis Prinzip der „Nützlichkeit“ als zentrales Mittel zum Machterhalt in Underwoods Karriere wieder. Es lassen sich zahlreiche Belege finden, die zeigen, wie Underwood seine Kollegen und Rivalen ausnutzt und eigensinnig einsetzt – beispielsweise bei seiner Abmachung mit der Journalistin Zoe Barnes, die er nur aus Eigennutz und politischem Kalkül mit Informationen versorgt. Oder bei seinem Schachzug, nach Russos Scheitern den Vizepräsidenten Jim Matthews ins Rennen um den Gouverneursposten in Pennsylvania zu schicken – nur um selbst dessen Position im Weißen Haus einzunehmen. Eine machiavellistische Handlungsmaxime, die dabei zum Tragen kommt, ist die Verschleierung der eigenen Absichten. Diese Handlungslogik wird bei Underwood vor allem deutlich, wenn er direkt mit dem Zuschauer kommuniziert und dabei seine wahren Absichten äußert (siehe dazu „Die vierte Wand“ im Kapitel „Narrativ“).

Frank Underwoods Handeln im Geiste Machiavellis lässt nur einen Schluss zu: Er ist ein reiner Machtpolitiker, dessen persönliche Interessen für ihn immer an erster Stelle stehen. Dörner (2016) unterscheidet idealtypisch drei Formen der Politik. Die Real-, Ideal-, oder eben jene Machtpolitik, die jegliches politisches Handeln aus dem Streben nach Macht ableitet und moralischen Werten keine Rolle beimisst. Im Gegensatz dazu versteht er unter Realpolitik „ein Konzept,

demzufolge Politik zwar ‚gute‘ Ziele erreichen möchte, dabei aber mitunter moralisch fragwürdige Handlungsweisen toleriert, um sie zu erreichen“ (Dörner 2016). Idealpolitik hingegen geht von einer idealtypischen politischen Bühne aus. Die Akteure handeln für hehre Ziele, weshalb ihnen vorrangig das Gemeinwohl am Herzen liegt. In *House of Cards* spielen die Real- und Ideal-Politiktypen allerdings eine untergeordnete Rolle. Zwar gibt es immer wieder Charaktere, die Anzeichen moralisch guter Politiker zeigen, wie beispielsweise Peter Russo nach seinen Alkohol- und Drogenexzessen oder wie der Reformführer Blythe, der mit aller Überzeugung für seinen liberalen Bildungsentwurf kämpft, um damit Verbesserungen für das amerikanische Schulsystem zu erreichen. Die Serie *House of Cards* wird jedoch durch den machthungrigen Protagonisten Frank Underwood dominiert, der seine Feinde Schachzug um Schachzug aus seinem perfiden Spiel nimmt. Weder Blythe noch Russo bleibt somit eine Chance, ihre idealpolitischen beziehungsweise realpolitischen Politikvorstellungen durchzusetzen.¹

Da Frank Underwood im Mittelpunkt der Serie steht, kann er als Indikator bzw. Vertreter der amerikanischen Politik(er) gelten. Wie der Vergleich mit Machiavelli zeigt, hat die Politikdarstellung der Serie die größten Schnittmengen mit dem machtpolitischen Konzept nach Dörner. Jedoch dehnt Underwood Machiavellis Überzeugungen bis über alle moralischen Grenzen hinweg aus. Zwar ist Machiavelli der Meinung, Menschlichkeit müsse nicht zu jedem Zeitpunkt eingehalten werden (Machiavelli 2001: 88), von Mord spricht er dabei aber nicht. In Folge 11 der ersten Staffel geht Underwood trotzdem wortwörtlich über Leichen: Nachdem Peter Russo seine ihm zugedachte Rolle im Rachefeldzug erfüllt hat, bringt Underwood ihn um. Für die Zuschauer besteht spätestens dann kein Zweifel mehr daran, dass Underwood keine moralischen Grenzen kennt.

Die Rolle der Medien: digitaler Medienwandel und Interdependenzmodell

House of Cards, beziehungsweise vor allem Zoe Barnes' Handlungsstrang, stellt den digitalen Medienwandel anschaulich dar. Ihr erster Arbeitgeber, der strahlende Verlag des fiktiven Traditionsblatts *Washington Herald*, kämpft mit sinkenden Auflagen und einem mangelnden Online-Geschäftsmodell. Später wechselt Barnes zum Medien-Startup *Slugline*, das an real existierende Online-Seiten wie *Buzzfeed* und *Huffington Post* angelehnt ist (Carr/Parker 2013). Aufgegriffen

1 Im Gegensatz dazu dominiert in *Borgen* die Realpolitik, vgl. hierzu das Kapitel „Narrativ“ der entsprechenden Serienanalyse.

wird diese Disruption in der sich schnell veränderten Verlagsbranche im Gespräch zwischen Barnes und ihrem Chef beim *Washington Herald*, Lucas Goodwin. Der Dialog verdeutlicht anschaulich, mit welchen marktwirtschaftlichen Problemen traditionelle Verlagshäuser im Online-Zeitalter zu kämpfen haben.

Szenen-Beispiel

Barnes trifft in der Küche der Redaktion des *Washington Herald* auf Goodwin, ihren Vorgesetzten (S 1/F 1/6.40 – 7.27).

Barnes: Move me online. My own blog? First-person, subjective, 500 words.

Goodwin: Not going to happen.

Barnes: I go underground. Backrooms. The urinals. I'll win over staff members on the hill.

Goodwin: A gossip column?

Barnes: No! We lift the veil. What's really going on.

Goodwin: This is the *Washington Herald*, Zoe. It's not TMZ.

Barnes: Do you know how many people watch TMZ?

Goodwin: I couldn't care less.

Barnes: Which is why print journalism is dying.

Goodwin: Then it'll die with dignity, at least at this paper.

Barnes: You are stuck in the 20th century, Lucas. You lack imagination.

Bei ihrem neuen Arbeitgeber *Slugline* ist die redaktionelle Arbeitsweise durch einen schnelllebigen Sensationalismus getrieben und durch persönliche Zugänge und Infotainment geprägt. Der Medienforscher Schmidt befasst sich mit diesen neuen Kommunikationslogiken und hält dabei fest: „Themen und Informationen werden aufgrund persönlicher Relevanz ausgewählt und präsentiert, nicht auf der Grundlage institutionalisierter Nachrichtenfaktoren bzw. eines Anspruchs auf gesellschaftsweite Relevanz“ (Schmidt 2016: 272). Seine Schlussfolgerung lässt sich einwandfrei auf *Slugline* als Medienakteur anwenden.

Ebenso befasst sich die Serie mit der wechselseitigen Beziehung zwischen Medien und Politik.² Eine meist „symbiotische Interaktion“ (Sarcinelli/Schatz 2002: 14) wird in diesem Kontext zwischen Underwood und Barnes deutlich, da – zumindest aus einer beruflichen Sicht – beide voneinander abhängen und jeder den jeweils anderen Akteur braucht, um seine eigene Agenda voranzubringen. Während Barnes dabei versucht, durch Insiderinformationen prestigeträchtige

2 Eine ausführliche Darstellung der Theoriemodelle in diesem Kontext ist im Kapitel „Spiegel“ der Analyse zur Serie *Eichwald*, *MdB* zu finden.

Meldungen zu veröffentlichen, geht es für Underwood um das *Agenda-Setting* und die mediale Berichterstattung ‚seiner‘ Themen.

Maklermacht: personelle Faktoren im Entscheidungsprozess politischer Akteure

Jeden Morgen um kurz vor acht Uhr passiert eine Frau in einem dunkelfarbenen VW-Golf das Tor des Kanzleramts. Ihr Büro im siebten Stock der Berliner Regierungszentrale liegt nur drei Türen von dem der Bundeskanzlerin entfernt: Beate Baumann ist die wichtigste Mitarbeiterin von Angela Merkel. Doch kaum jemand kennt diese Frau, die wie die Kanzlerin den leisen Auftritt schätzt. (Delfs/Czuczka 2013)

So wird Beate Baumann, langjährige Merkel-Vertraute und Büroleiterin der Kanzlerin, beschrieben. Baumann ist ein Paradebeispiel für die sogenannten Machtmakler (Korte 2003), beratende Akteure, die, meist außerhalb der Öffentlichkeit, als langjährige Vertraute von politischen Spitzenakteuren ihre Vorgesetzten mit, gegebenenfalls informellen, Informationen versorgen und als Koordinatoren der personellen Netzwerke rund um den Politiker fungieren. Denn politische Entscheidungsvorbereitungen sind oft geprägt „vom Einfluss der personalen Faktoren. Für das Informationsmanagement der Spitzenakteure sind Personen mit Maklermacht (beratender Vermittlungsmacht) [...] unverzichtbar“ (Korte 2003: 17). Doug Stamper verkörpert den Machtmakler in *HoC*. Er kennt die Absichten Underwoods wie kein anderer im Kapitol. Er ist an zentralen politischen Entscheidungen beteiligt und formt die externe sowie interne Kommunikation seines Chefs. Weiterhin hat er als Terminplaner des Politikers eine nicht zu überschätzende Machtposition inne, indem er Einfluss darauf nimmt, wer seinen Chef sehen darf und welche Informationen ihn erreichen (Oldopp 2005: 77). Er fungiert als Sparringspartner und verfügt über „abgeleitete Autorität“ (Korte 2003: 23), wenn er beispielsweise Underwood in den Verhandlungen zum Bildungsgesetz vertritt (S 1/F 3/5.13 – 5.49).³

Der *Revolving-Door*-Effekt: die Drehtür zwischen Politik und Lobbying

Der *Revolving-Door*-Effekt beschreibt den Wechsel eines politischen Amtsträgers beziehungsweise seines Angestellten zu einer anschließenden Tätigkeit bei

3 Die Rolle des Machtmaklers wird auch im Kapitel „Spiegel“ der Analyse zur Serie *The Thick of It* im Zusammenhang mit der Person Glenn Cullen besprochen.

einer Interessenvertretung. Eine Definition hierfür kommt von Vidal et al. (2012), die diese Drehtür als „movement of federal public employees into the lobbying industry“ (Vidal et al. 2012: 3731) beschreiben. Jeffrey Berry ist dem Effekt empirisch nachgegangen und hat festgestellt, dass in den Vereinigten Staaten jeder zweite Lobbyist schon eine Art von staatlichem (Regierungs-) Angestelltenverhältnis hatte (Berry 1997).

Der ‚Drehtür‘-Lobbyist wird bei *HoC* durch Remy Danton, Partner bei der Lobbyvertretung *Glendon Hill* und ehemaliger Pressesprecher Underwoods, verkörpert. Danton nutzt seine alten Kontakte im Kongress, um für die Interessen seiner Klienten zu werben. Baumgartner et al. (2009) haben 1.200 Lobbyisten zu ihren Arbeitsmethoden befragt und herausgefunden, dass diese Taktik in der Realität ihre Anwendung findet: Sogenannte „inside tactics of advocacy“, wie zum Beispiel persönliche Kontakte zu Abgeordneten und deren Mitarbeitern, zählen zu den beliebtesten Methoden der befragten Interessenvertreter: „Over three-quarters work through personal contacts with rank-and-file members of Congress and their staffs“ (Baumgartner et al. 2009: 152).

Bildungsgesetz als Fallbeispiel für das Arenen-Modell

Der wichtigste Gesetzgebungsprozess der ersten Staffel ist das Bildungsgesetz, das Prestigeprojekt des neuen Präsidenten. Mit diesem Cliffhänger, ermöglicht durch den exklusiven Bericht über den Gesetzentwurf von Underwood an Barnes, endet die allererste Folge. Dieser legislative Prozess um die Bildungs-gesetzgebung dient hervorragend, um das Arenenmodell des Politikmanagements (Korte/Fröhlich 2009) zu illustrieren. Dem Modell zufolge hängen politische Entscheidungsfindungen davon ab, in welchen Arenen sie stattfinden.

In der parlamentarischen Arena, die „den Mehrheitsregeln des Parlamentarismus“ (Korte/Fröhlich 2009: 224) folgt, befindet sich Underwood in seiner Funktion als *majority whip* des US-Repräsentantenhauses. Entscheidungen werden durch formale Beschlüsse nach Mehrheiten gefasst. Es gibt etliche Szenen, in denen Underwood mit seinem Machtmakler Stamper vor der weißen Tafel in dessen Büro steht und die einzelnen Stimmen der Abgeordneten zusammenzählt. Außerdem wird der rechtliche Gesetzgebungsprozess durch die Signatur des Bildungsgesetzes durch den Präsidenten veranschaulicht (S 1/F 7/5.00 – 6.15). Die Unterschrift stellt die institutionelle Komponente der parlamentarischen Arena dar; durch sie tritt das Gesetz formal in Kraft.

Die Logik der administrativen Arena ist geprägt durch nicht öffentliche Abstimmungen und die Koordination zwischen Partei- und Interessenvertretern. Die Prozesse folgen einer Verhandlungs- und Netzwerklogik. Veranschaulicht wird dies in der Serie auch durch die informellen Treffen zwischen Underwoods

Team und den Vertretern der Lehrgewerkschaften – buchstäblich im Hinterzimmer von Underwoods Büro (S 1/F 3).

Im Gegensatz dazu werden in der öffentlichen Arena die Entscheidungsmuster durch Stimmungen und öffentliche Meinungen geprägt. Aufmerksamkeit dient als Währung im Zerren um die vermeintlich beste Darstellung der eigenen Politik. Korte und Fröhlich betonen, dass die politische Steuerung „über die Beeinflussung und Aktivierung von Stimmungen, nicht über Hierarchie, Mehrheit oder Konsens“ (Korte/Fröhlich 2009: 225) erfolgt. Diese Regeln der politischen Kommunikationen werden im Falle des Bildungsgesetzes vor allem durch medial ausgeschlachtete Streiks und Demonstrationen der Lehrgewerkschaften (S 1/F 5 & F6) sowie im Live-TV-Duell zwischen Underwood und Gewerkschaftsführer Martin Spinella (S 1/F 6/18.17 – 21.59) verdeutlicht. Außerdem gelingt es Underwood, mit dem Slogan „Disorganized Labor“ als Beschreibung des politischen Antagonisten einen politischen Kampfbegriff auf die mediale Agenda zu setzen, den die Medien für ihn aufnehmen und immerzu wiederholen (S 1/F 6).

IN GOD WE TRUST: KULTURELLE WERTE UND NORMEN

Das folgende Kapitel betrachtet die spezifischen US-Vorstellungen über Politik und die damit einhergehenden Normen und kulturellen Werte, die *House of Cards* aufgreift. Als Unterhaltungsserie spitzt *HoC* dabei selbstverständlich Themen und Rollen zu. Die Anlage der Szenarien sowie der handelnden Personen ist dabei angelehnt an real existierende politische Verfahren und zum Teil auch an Personen in öffentlichen Ämtern, an Medienvertreter und an Personengruppen aus der Wirtschaft. Es gilt, diese Bausteine zu erkennen, und herauszuarbeiten, welche Rückschlüsse aus der populärkulturellen Darstellung auf die politische Kultur und deren Wahrnehmung gezogen werden können. Oder anders: Wieviel Washington D.C. steckt in *HoC* und andersrum? Klar ist, dass eine umfassende Analyse der realen Begebenheiten in den USA, von den sozialen über die professionellen bis hin zu den systemischen Komplexen, aus dem Rahmen fallen würde. Daher beschränkt sich dieser Abschnitt darauf, die politische Kultur der USA zunächst in Ansätzen zu beschreiben und daran anschließend Elemente dieser Kultur aufzugreifen und Parallelen zur Anlage der Serie zu ziehen.

Politische Kultur in den USA – und in *House of Cards*?

Zum Verständnis politischer Prozesse und öffentlicher Diskurse ist es stets notwendig, die politische Kultur einer Gesellschaft als kontextgebende Struktur mit einzubeziehen. Gleichwohl ist die Eingrenzung dessen, was unter politischer Kultur zu verstehen ist, naturgemäß schwer. Erstmals explizit eingeführt wird der Begriff der politischen Kultur von Gabriel Almond und Sidney Verba, die folgende Definition zugrunde legen:

„The political culture of a nation is the particular distribution of patterns of orientation toward political objects among the members of the nation.“ (Almond/Verba 1962: 14f.)

In ihrer Studie zur Entwicklungsbedingungen junger Demokratien nehmen die beiden Autoren an, dass eine gewisse Deckung der politischen Kultur in der Gesellschaft mit dem politischen System notwendig sei, um das Funktionieren von Demokratien zu sichern (Almond/Verba 1962: 14f). Darüber hinaus sind auch zunächst unpolitisch anmutende, zum Teil sehr persönliche Einstellungen wie religiöse Überzeugungen von hoher Relevanz. Insbesondere in den USA spielen diese, wie noch zu zeigen sein wird, eine zentrale Rolle. Anhand der Definition wird zudem auch deutlich, dass die politische Kultur einer Gesellschaft ein einendes Potenzial hat, allerdings auch in gleichem Maße spaltende Wirkung entfalten kann, sollten die Erwartungen der Öffentlichkeit als Ganzes oder die einzelner Gruppen in das politische System nachhaltig enttäuscht werden.

Zwischen den westeuropäischen Ausprägungen und der US-amerikanischen Kultur finden sich signifikante Unterschiede. Wesentliche Aspekte dieser Differenzen lassen sich historisch begründen. Die USA weisen eine äußerst heterogene ethnische Differenzierung auf. Neben der weißen Bevölkerung, der aktuell größten Gruppe, wächst der Anteil der schwarzen, hispanischen und asiatischen Bevölkerungsgruppen weiter an. Die ethnische Trennung impliziert eine Reihe weiterer segregierender Mechanismen, wie beispielweise sprachliche, soziokulturelle und nicht zuletzt auch ökonomische Unterschiede. In der Folge ist auch die Verfassung Ausdruck dieser „Segmentierung der Gesellschaft“ (Stüwe 2013: 58). Sie garantiert relativ unabhängige einzelne Bundesstaaten mit einem hohen Grad an politischer Autonomie und stellt somit einen Gegenentwurf zu zentralistischen politischen Systemen wie in Frankreich dar. Die Brücke zwischen den verschiedenen sozialen und politischen Gruppen schlägt dabei „eine gemeinsame, identitätsstiftende öffentliche Philosophie“ (Stüwe 2013: 58). Diese *public philosophy* fußt in der Verfassung und nimmt eine herausragende Stellung innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit ein. Sie zeichnet sich durch eine Rei-

he fester *belief systems*, Symbole und Wertvorstellungen aus, die in weiten Teilen der Bevölkerung „enthusiastische Verehrung“ (Stüwe 2013: 58) auslöst. Der Soziologe Robert N. Bellah prägte hierfür den Begriff der amerikanischen „Zivilreligion“ (Bellah 1967). In seinem bereits 1967 erschienenen Artikel *Civil Religion in America* analysiert er, ausgehend von der Amtsantrittsrede von John F. Kennedy am 20. Januar 1961, dieses spezifisch amerikanische Phänomen (Bellah 1967). Die starke Bezugnahme Kennedys auf Gott erscheint im höchsten politischen Amt eines säkularen Staates zunächst paradox, zumal Religion im Sinne einer strikten Trennung der politischen und religiösen Sphären etwas zutiefst Privates darstellt. Allerdings, so Bellah, gibt es in der heterogenen amerikanischen Gesellschaft gemeinsame religiöse Orientierungsmerkmale, die ein Großteil der Amerikanerinnen und Amerikaner teilen. Diese gemeinschaftlichen Elemente hatten zentralen Einfluss auf die Entwicklung der politischen und zivilgesellschaftlichen Institutionen, ohne dabei ihre religiösen Züge zu verlieren: „This public religious dimension is expressed in a set of beliefs, symbols, and rituals that I am calling the American civil religion.“ (Bellah 1967: 4)

Dabei unterscheidet sich die Zivilreligion von der Rousseau'schen Idee eines *contrat social*. Gleichwohl spielten vertragstheoretische Überlegungen im Sinne des französischen Philosophen eine Rolle, als die amerikanischen Gründerväter die Verfassung im Kontext ihrer Zeit erarbeiteten (Bellah 1967: 5–6). Weiter manifestierte sich die Zivilreligion während des Amerikanischen Bürgerkrieges von 1861 bis 1865. Die in dieser Zeit entstandenen *National Cemeteries*, allen voran in Gettysburg, schafften physische Orte, quasi Wallfahrtsstätten der Zivilreligion und mit dem ermordeten Präsidenten Lincoln zudem einen nationalen Märtyrer (Bellah 1967: 10–11). Auch in der politischen Gegenwart Bellahs erkennt der Soziologe die Lebendigkeit der Zivilreligion in Amerika wieder und konstatiert weiter: „It is certainly true that the relation between religion and politics in America has been singularly smooth“ (Bellah 1967: 13) – eine Auffassung, die Nils Heisterhagen in seinem Beitrag auch für das 21. Jahrhundert teilt. Unter Bezug auf Bellah fasst er die Zivilreligion in Amerika als „Idee vom amerikanischen Israel“ zusammen, also eine Art Exodus-Erzählung nach biblischem Vorbild (Heisterhagen 2016). Dieses amerikanische Selbstverständnis als von Gott auserwähltes Volk wurde spätestens als *Manifest Destiny* auch (außen-)politische Doktrin, die bisweilen in Imperialismus umschlug (Heisterberg 2016). Die christliche Komponente der Zivilreligion hat innenpolitisch vor allem zwei praktische Folgen: So sind amerikanische Politiker de facto stets zwei Souveränen verpflichtet, nämlich Gott und Volk (Heisterberg 2016). Zudem liebt die amerikanische Öffentlichkeit die mediale Aufbereitung der Erzählung vom reuigen Sünder. Für Letzteres hat die Medienlandschaft das griffige Schlagwort

Comeback-Kid parat. Diese innenpolitische Dimension findet sich auch in der ersten Staffel von *HoC* wieder, wie folgend beschriebene Szene zeigt: Der von Frank Underwood instrumentalisierte Peter Russo geht mit dieser Phönix-aus-der-Asche-Story auf Wahlkampftour: In einer Szene erhält der Abgeordnete Russo bei seinem ‚Heimspiel‘ in Bristol im Wahlkampf um den Gouverneursposten in Pennsylvania Unterstützung durch den Vizepräsidenten Jim Matthews. Dieser führt in seinem Grußwort aus, dass er zunächst an Russo aufgrund seiner – teils öffentlichen – Verfehlungen als Politiker und Mensch gezweifelt hat, ihn jedoch jetzt vorbehaltlos unterstützen würde und in ihm den idealen Kandidaten für einen „fresh start“ – so das Wahlkampfmotto Russos – im leidgeprüften, wirtschaftlich in einer Talsohle weilenden Pennsylvania sieht (S 1/F 9/39.01 – 41.07). Laudatio und Hauptrede nutzen dabei beide das Element des gefallenem Individuums, welches mit hohem persönlichem Einsatz geläutert wurde. Der Funke springt auf die Menge über und so gelingt es Russo, seinem Wahlkampf massiv Auftrieb zu verleihen.

„Klimawandel‘: *HoC* als Produkt einer veränderten politischen Kultur

Weiter dient *HoC* auch als populäre Datengrundlage, um die veränderte öffentliche Rezeption des politischen Geschehens sichtbar zu machen. Die politische Kultur in den USA scheint sich in den letzten 15 Jahren merklich verändert zu haben. Dass die politische Kultur in den Vereinigten Staaten signifikant durch die DNA der Zivilreligion geprägt wurde, wurde eingangs dargestellt. Verändert sich das politische Klima, liegt ein analytischer Blick auf die zugrundeliegenden Parameter nahe: Woran krankt das Konzept der Zivilgesellschaft nach Bellah? Williams und Fuist argumentieren, dass sich die klassische *civil religion*, wie sie Bellah 1967 beschrieb, zu einer „tribal civil religion“ hin verändert hat (Williams/Fuist 2014: 1). Letztere unterscheidet sich in ihrem Effekt auf die amerikanische Gesellschaft fundamental von der Zivilreligion im herkömmlichen Sinne.

Die Reden von Matthews und Russo sind Ausdruck der politischen Kultur der USA, die vor dem Hintergrund der amerikanischen Zivilreligion zu betrachten ist. Aber: Im Verlauf der ersten Staffel wird vor allem in der Person von Russo deutlich, dass sich moralischer Anspruch und politische Realität in der Serie diametral entgegenstehen. Durch diesen Widerspruch zeichnet die Unterhaltungsserie *HoC* ein reales Bild der politischen Veränderungen in den Vereinigten Staaten. Angenommen, Bellahs *civil religion*-Ansatz trifft zu, so bedeutet dies im Umkehrschluss, dass die veränderte politische Kultur, die auch in *HoC* wie-

derzufinden ist, Symptom einer tieferliegenden Veränderung ist: die Krise der Zivilreligion in den USA. Die Autoren argumentieren, dass *civil religion*, verstanden als einendes, prophetisch-soziales Fundament, erodiert (Williams/Fuist 2014: 932). An ihre Stelle ist die „tribalist civil religion“ (Williams/Fuist 2014: 932) getreten: Diese Form der Zivilreligion betont ethno-religiöse Unterschiede in ihren geographischen, ökonomischen und ideellen Dimensionen, fokussiert also auf die sozialen Grenzen innerhalb einer Gesellschaft und wirkt schließlich segregierend (Williams/Fuist 2014: 932). Demnach gibt es, nach Phillip Gorski, drei Ausprägungen „transzendenter Legitimität“ (Gorski 2011), deren Ausrichtung sich in jeweils anderen politischen Programmen niederschlagen. Dabei ist die *civil religion* zwischen zwei Polen zu verorten, dem maximal inklusiven „liberal secularism“ sowie dem exklusivem „religion nationalism“ (William/Fuist 2014: 932). Letzterer erstarkt etwa seit der Jahrtausendwende zunehmend. Begründet wird dieser Richtungswechsel unter anderem mit der Schwächung des Nationalstaates durch die ökonomische und politische Globalisierung (Williams/Fuist 2014: 933). Die Autoren resümieren:

„One could well argue that ‚civil religion‘ is in a crisis, as both as a concept and as a cultural phenomenon, because the legitimacy and what might be called the ‚charisma‘ of the nation-state itself is in crisis.“ (Williams/Fuist 2014: 933)

Das gesellschaftliche Vertrauen in die politischen Institutionen eines Staates wird durch solche Verwerfungen nachhaltig gestört. Diese Vertrauenserosion wird in *HoC* aufgegriffen. In *der Serie* treten politische Inhalte zugunsten isolierter Karrieristen und deren Machtstreben vollkommen in den Hintergrund. Samuels sieht in *HoC* die Versinnbildlichung eines politischen Sozialdarwinismus, der keinen Platz für Ideale lässt (Samuels 2014). Gewichtige soziale Themen werden in den Händen von Frank Underwood „reine Verhandlungsmasse“ (Klatt 2016) ohne feste Wertvorstellungen: „Cynicism here defined as the desire to succeed in a system in which one does not believe“ (Samuels 2014) – oder wie es Frank Underwood an sein Publikum gerichtet ausdrückt: „Democracy is so overrated“ (S2/F2/2.30). Greg Honan, Mitarbeiter des *Institute of Politics (IOP)*, teilt diese Diagnose eines merklich abgekühlten politischen Klimas und untermauert diesen Negativtrend in seinem Artikel statistisch. Demnach ergab eine Umfrage von *CNN* im August 2014, dass nur 13 Prozent der Bevölkerung der Regierung vertrauen. Diesem Tiefpunkt stehen immerhin 42 Prozent Vertrauen in die Clinton-Administration gegenüber. Weiter führt Hogan aus, dass der 113.

Kongress⁴ der ineffizienteste Kongress überhaupt war (Milbank 2014) und so die politischen Institutionen weiter zur Entfremdung von Volk und Staat beitragen. *HoC* ist in dieser Lesart Ausdruck einer Generation, die vom politischen Geschehen desillusioniert ist. Der Filmwissenschaftler Martin Lampprecht sieht für diese gesellschaftliche Bestandsaufnahme diverse Anhaltspunkte in *House of Cards*. Zugleich betont er, dass genau in dieser Negativität paradoxerweise der Erfolg von *HoC* begründet liegt, denn die Serie verweigert jegliche moralische Pointe:

„Wenn die Politik in der Tat, wie wir anzunehmen geneigt sind, von Grund auf verdorben ist, dann muss moralische Empörung als antiquierter Aktionismus erscheinen. Die einzige angemessene und stilsichere Reaktion kann hier sein, unseren eigenen Fatalismus vollauf anzunehmen und in der amüsierten Anerkennung unserer eigenen Machtlosigkeit den Trost eines überlegenen Wissens zu finden.“ (Lampprecht 2015: 20)

ERZÄHLUNG: POLITIK ALS MACHT DES WORTES

Im Folgenden sollen die narrativen Elemente der Serie näher beleuchtet werden. Das Ziel ist es, zu erläutern, wie die Serie Politik als Stoff zum Geschichtenerzählen nutzt. Im Fokus steht dabei die Hauptfigur Frank Underwood. Es wird gezeigt, wie Underwood Sprache und gewisse sprachliche Methoden (Manipulation, vierte Wand) einsetzt, um seine Ziele zu erreichen. Warum ist das so interessant? Schaut man die einzelnen Folgen der Serie, wird man eines schnell erkennen: Underwood dominiert nicht nur mit seiner Körpersprache beinahe jede Szene, sondern vor allem mit der Art und Weise, wie er mit seinen Gegenspielern kommuniziert. Sei es mit anderen Seriencharakteren oder den Zuschauern, Underwood kreiert oftmals eine düstere Gesprächsatmosphäre. Er schafft es, sein Gegenüber zu lenken und zu manipulieren. Dabei ist das TV-Publikum abwechselnd positiv überrascht oder möchte sich ob Underwoods niederträchtiger Art aus der beobachteten Situation entziehen.

In den beiden nun folgenden Unterkapiteln liegt der Fokus auf einer kurzen Ausführung über Sprache sowie Underwoods Sprachstil. Anschließend zeigen Beispiele, wie Underwood sprachliche Mittel zum Zwecke der Manipulation einsetzt.

4 Amtierend von 2013 – 2015, zeitlich parallel zu den ersten Staffeln der Serie.

House of Cards – oder: Wo ist die Politik geblieben?

Man könnte vermuten, eine Polit-Serie wie *House of Cards* würde politischen Reden im parlamentarischen Umfeld sowie der politischen Sprache einen großen Stellenwert einräumen. Schließlich gilt „Sprache [als] Bedingung für Machtausübung und [ist] selbst eine Macht“ (Klein 2010). Ein Mittel also, das im politischen Betrieb durchaus einzusetzen ist. Wenn es um politische Inhalte geht, sind Plenarreden dann auch ein Mittel, um Argumente vorzutragen, Thesen Anderer zu widerlegen und Überzeugungsarbeit zu leisten. Allerdings ist *House of Cards* keine Serie, die diese Art der politischen Darstellung zeigen möchte. Die Serienmacher konzentrieren sich in ihrer Erzählung von Politik nicht auf das politische, sondern auf das persönliche Handeln und Kommunizieren Underwoods. *Policies* spielen dabei keine herausragende Rolle. Abgesehen von dem Bildungsgesetz thematisiert die erste Staffel von *HoC* keine konkreten politischen Inhalte tiefergehender. Zum anderen liegt es an Underwoods Verständnis seiner politischen Funktion. Als demokratischer Abgeordneter des Staates South Carolina sitzt er zwar im Abgeordnetenhaus, besonderes Interesse an der tagesaktuellen politischen Arbeit hat er jedoch nicht. Ihm geht es einzig und alleine darum, seinen persönlichen Rachefeldzug zu orchestrieren. Politische Reden vor Anhängern oder während eines Gottesdienstes nutzt er nicht politisch. Vielmehr setzt er sie gezielt im Rahmen seines Racheplans ein. Für Reden im Repräsentantenhaus bleibt einerseits keine Zeit, andererseits sieht Underwood darin kein Mittel, um seine Ziele zu erreichen. Das zeigt die folgende Szene beispielhaft. Underwood zieht es vor, nicht im parlamentarischen Kontext zu sprechen, sondern tritt direkt vor die Kameras. Er bezieht damit öffentlich Stellung zur politischen Reform des Bildungsgesetzes, obwohl er sich normalerweise nicht an die Öffentlichkeit wendet. Jetzt ist das notwendig, weil er gegenüber Spinella, dem Sprecher der streikenden Lehrergewerkschaft, Stärke zeigen muss. Seit einigen Tagen sind die Schulen aufgrund des Lehrerstreiks geschlossen, als ein Jugendlicher vor seinem Elternhaus erschossen wird. Underwood tritt wenig später zusammen mit der Mutter des Opfers vor die Kameras.

Szenen-Beispiel: S 1/F 6/41.07 – 41.25

Underwood: It's okay. If Tylers School had been in session, this senseless killing would have never taken place. We need to end this strike now and get all our children back in school where they belong before we risk another death like this. So, Mr. Spinella, I am headed to the Capitol right now, and I will remain there until you are ready to meet and talk.

Underwood gelingt es dank dieses Statements, die Öffentlichkeit auf seine Seite ziehen, wodurch sein Gegner Spinella an Rückhalt verliert. Im Repräsentantenhaus wäre ihm das nicht gelungen, weil erstens die Zielgruppe (Öffentlichkeit) nicht direkt angesprochen worden wäre und zweitens Spinella nicht mit der gleichen Wucht direkt aus dem Weg hätte geräumt werden können. Um dieses Ziel zu erfüllen, schreckt er nicht davor zurück, den Mord an dem Jugendlichen für seine Zwecke zu instrumentalisieren. Er verwendet darüber hinaus auf eine sehr perfide Art das verbindende Element des Wortes „wir“, um deutlich zu machen, dass er doch derjenige sei, der gerne mit Spinella arbeiten und den Streik beenden würde. Somit weist er alle Schuld am Tod des Jugendlichen von sich, verleiht Spinella aber die Aura eines Mitschuldigen. Es wird deutlich, dass die Macher von *HoC* eines zeigen möchten: Politische Inhalte haben im Universum Underwoods keinen Platz. Wenn er sich öffentlich äußert, dann nur, um seinen Racheplan voranzubringen, nicht, um für politische Inhalte zu werben. Deshalb stellt sich bei *HoC* die Frage, wo denn die Politik im klassischen Sinne geblieben ist? In den nun folgenden Unterkapiteln soll gezeigt werden, dass Politik in der Serie als niederträchtige Politik erzählt wird.

Die Erzählung niederträchtiger Politik: Manipulation und der Gebrauch der vierten Wand

Sprache wirkt persuasiv. Idealerweise werden Zuhörer von der Meinung des Sprechers überzeugt, indem sie den besten Argumenten folgen. In der Realität spielen die besten Argumente oftmals keine entscheidende Rolle. Trotzdem wollen Politiker ihre eigenen Ziele durchsetzen. Damit dies gelingt, greifen sie auf bestimmte Strategien zurück. Neben der Argumentation wird oft die Manipulation genutzt. Die linguistische Manipulation ist ein sprachliches Instrument, das vor allem von Politikern eingesetzt wird. Typische Merkmale sind die indirekte Rede sowie Allusionen. Die Autorinnen Rozina und Karapetjana geben für dieses sprachliche Mittel folgende Definition: „[P]*hraseological allusion* is an implicit mental reference to the image of a phraseological unit which is represented in discourse by one or more explicit image-bearing components hinting at the image“ (Hervorhebung im Original, Rozina/Karapetjana 2009: 115).

Underwood: der große Manipulator

Um deutlich zu machen, wie Frank Underwood einen Gegenspieler manipuliert, wird nun auf eine Szene aus der ersten Folge der ersten Staffel von *House of Cards* eingegangen. Underwood empfängt Blythe in dessen Rolle als Reformführer für ein neues Bildungsgesetz in seinem Büro. Blythe hat einen neuen

Entwurf für das Gesetz vorgelegt. Allerdings ist der Entwurf in Präsident Walkers Augen zu liberal. Underwood sieht seine Chance gekommen, sich mit einem eigenen Bildungsgesetz-Entwurf gegenüber Präsident Walker als besonders handlungsfähig und loyal zu beweisen. Jedoch steht ihm Blythe im Weg und er muss sich einen Plan überlegen, wie er ihn aus dem Spiel nehmen kann. Underwood kommt die Idee, den sehr liberalen, links zu verortenden Entwurf durch Zoe Barnes ohne das Wissen der Verantwortlichen an die Presse durchsickern zu lassen. Das Gespräch findet statt, als der Entwurf an die Öffentlichkeit gelangt und die Walker Administration verärgert ist.

Szenen-Beispiel: S 1/F 2/09.22 – 09.50

Underwood: Now look. I'm on your side. But Linda is furious.

Blythe: What is she saying?

Underwood: They want to point fingers.

Blythe: At me?

Underwood: I told her we cannot do that. I mean, you are vital to this process. I'm up to here with them, Donald. For lying, for turning their back on you. You know, I'm of a mind to say 'screw it'. I'll fall on this grenade myself. Just to piss them off. [Picks up the phone]. Give me John King at CNN.

Blythe: Wait, Frank. This is not your fault.

Underwood: No. We have to protect your reputation.

Blythe: No, but you are the man that needs to get the bill through the house.

Underwood: I will. Hang on. I will assign it to one of my deputies and quietly manage it. And I will guide you through the process.

Blythe: I'm not comfortable with this.

Underwood: So then what do you suggest we do?

[Blythe is thinking. Underwood breaks the fourth wall]

Underwood: What a martyr craves more than anything is a sword to fall on, so you share the blade, hold it just the right angle, and then 3-2-1,

Blythe: It should be me.

Hier zeigt Underwood sein wahres Gesicht. Es gelingt ihm, Blythe durch eine Manipulation zum Rücktritt zu bewegen. Besonderes Augenmerk muss auf die verwendeten sprachlichen Mittel gelegt werden. Zu Beginn umschmeichelt er Blythe („I'm on your side“, „you are vital to this process.“). Indem er sich als seinen Freund darstellt, baut Underwood eine Verbindung zu ihm auf. Dann nutzt er jedoch die Kunst der Allusion. Das heißt, er deutet gewisse Handlungen nur an und überlässt seinem Gegenspieler deren Interpretation. Als Blythe wissen möchte, was Linda gesagt habe, antwortet Underwood, ohne konkret auf ihre

Äußerungen einzugehen. Allerdings gelingt es ihm, gegenüber Blythe ein Bedrohungsszenario aufzubauen („They want to point fingers.“). Hinzu kommt die Verwendung der Metapher „I’ll fall on this grenade myself“. So wächst in Blythe schnell der Verdacht, Frank Underwood könnte sich an seiner Stelle opfern. Underwood muss nicht laut aussprechen, dass er sich opfern könnte. Durch die Allusion drängt er Blythe diese Interpretation jedoch förmlich auf. Verstärkt wird dieser Effekt noch, als Underwood (vermeintlich) bei *CNN* anruft. Nun ist sich Blythe sicher, dass sich Underwood jeden Moment selbst als den Schuldigen darstellen könnte. Zu diesem Zeitpunkt hat Underwood Blythe genau dort, wo er ihn haben möchte – nämlich mit dem Rücken zur Wand und mit einem schlechten Gewissen ihm gegenüber. Underwood drängt Blythe in die Rolle eines Märtyrers, der sich selbst für Höheres opfern möchte. Durch seinen Rücktritt schützt Blythe Underwood letztendlich und gibt ihm zu verstehen, welch hohen Stellenwert er ihm im Washingtoner Politikbetrieb zuschreibt. Während der gesamten Szene fällt ihm nicht auf, dass sein vermeintlicher Verbündeter derjenige ist, der ihm das Messer in den Rücken rammt.

Underwood erreicht seinen Sieg ohne Zwang, er war alleine mit Hilfe einer manipulativen Strategie erfolgreich. Einerseits hat er genau gewusst, wie er sprachliche Mittel überzeugend einsetzen musste. Andererseits spielen, wie bereits Aristoteles wusste, der Charakter (*ethos*) des Redners und seine Fähigkeit, für seine Zuhörer eine von ihm bestimmte Gefühlslage zu schaffen (*pathos*), eine Rolle (Jörke 2016: 160). Als Machtpolitiker im Sinne Macchiavellis ist Underwood ein einnehmender Charakter, der auch vor moralisch schlechten Handlungen nicht zurückschreckt. Für eine Manipulation sind das Voraussetzungen. Da Blythe in Frank Underwood einen Freund zu erkennen glaubt, kann er dessen Plan nicht durchschauen. Vielmehr vertraut er vollkommen auf das, was ihm sein Verbündeter sagt. All diese Faktoren helfen dabei, Blythe während des Raufeldzuges zu opfern.

Underwood durchbricht die ‚vierte Wand‘

Manipulation durch Sprache gelingt nicht nur durch Allusionen, sondern auch durch andere Kniffe oder sprachliche Stilmittel. Besonderes Augenmerk sollte auf die sogenannte vierte Wand gelegt werden. Hierbei handelt es sich um eine konzeptionelle Idee mit Ursprüngen im naturalistischen Theater. Damit den Schauspielern ein möglichst natürliches Spiel gelingen konnte, sollten sie eine imaginäre Wand zwischen sich und dem Publikum errichten. Theaterregisseure wollten hiermit Interaktionen zwischen Schauspielern und Publikum verhindern, denn nur so war ein möglichst ablenkungsfreies Spiel mit völliger Konzentration auf die Rollen möglich. Des Weiteren liegt dieser Idee das Ziel zugrunde, „den

Zuschauer in einen traumhaften, passiven, mitfühlenden Zustand zu versetzen und ihm so eine vollständige Identifikation mit dem bürgerlichen Helden zu ermöglichen“ (Stiftung digitale Spielkultur 2013).

In *House of Cards* wäre dieses Ziel höchstwahrscheinlich nur unzureichend erfüllt worden. Warum? Weil während der kompletten ersten Staffel immer wieder das Stilmittel der ‚vierten Wand‘ eingesetzt wird. Diese Art zu erzählen ist ein Alleinstellungsmerkmal von *HoC* und der Originalserie der *BBC*. Aufgrund des besonderen, machthungrigen, gefährlichen Charakters Frank Underwoods, wäre den Zuschauern die vollständige Identifikation mit der Figur wohl schwergefallen. Sie hätten seine Beweggründe für den Rachefeldzug sowie seine illegalen Handlungen nicht nachvollziehen können. Aus diesem Grund haben bereits die Macher der *BBC*-Version auf das Stilmittel ‚Durchbrechen der vierten Wand‘ zurückgegriffen. Immer, wenn der Schauspieler aus der Spielszene ausbricht und seine Worte direkt an das Publikum richtet, findet ein solches Durchbrechen statt. Underwood blickt den Zuschauern dann direkt in die Augen.

Bei den Zuschauern kann das Durchbrechen der vierten Wand positive Gefühle hervorrufen. Immerhin werden sie zu Verbündeten Underwoods, die es wert sind, in seine geheimen Rachepläne eingeweiht zu werden. Im Gegensatz zu seinen schwachen, unfähigen Gegenspielern sind die Zuschauer immer über seine nächsten Schritte informiert. Man kann deshalb so weit gehen, sie als Mitwisser und Komplizen zu bezeichnen. Neben der Tatsache, dass die TV-Zuschauer Underwoods Komplizen sind, zeichnet ihre Beziehung noch ein weiteres Merkmal aus: Baut er im Umgang mit seinen politischen Feinden auf ein Konstrukt aus Lügen sowie Betrug, äußert er seinen Mitwissern gegenüber immer die Wahrheit (Sorlin 2015: 134). Er schafft es, dass sich das TV-Publikum mit ihm identifizieren kann. Sogar seine Taten kann er bis zu einem gewissen Grad rechtfertigen. Immer wieder erwischen sich die Zuschauer auch dabei, Sympathien für Underwood zu empfinden, obwohl er in der ersten Staffel von *House of Cards* alles andere als moralisch richtig handelt. Ohne das Stilmittel ‚Durchbrechen der vierten Wand‘ würde das Publikum weder einen Einblick in Underwoods Gedanken noch hinter die Kulissen Washingtons erhalten, wodurch eine Verurteilung des Politikers sehr viel wahrscheinlicher wäre. Darüber hinaus gibt es bis heute nicht viele Serien, welche dieses Stilmittel nutzen. Die Macher von *House of Cards* waren sich dessen bewusst. Im Endeffekt geht es deshalb nicht nur darum, einen Keil zwischen das TV-Publikum und Underwoods Feinde zu treiben (Sorlin 2015: 127), sondern auch schlicht um den Unterhaltungswert.

Abschließend soll eine Szene nochmals Einblick darin geben, wie Underwood die vierte Wand durchbricht. Diese Szene wurde ausgewählt, weil er keinen Gesprächspartner hat, wodurch die Wirkung des Durchbrechens stärker ist.

Ziel ist es diesmal jedoch nicht, das Publikum zum Mitwisser zu machen, sondern es soll Underwood Halt geben und ihm zuhören. Einige Zeit nachdem Frank Underwood Peter Russo in dessen Auto umgebracht hat, besucht er alleine eine Kirche. Vor dem Altar, mit dem Rücken zum Kirchenschiff, spricht er folgenden Monolog:

Szenen-Beispiel: S 1/F 13/21.42 – 22.28

Underwood: Every time I've spoken to you, you've never spoken back. Although, given our mutual disdain, I can't blame you for the silent treatment. [Breaks the fourth wall] Perhaps I'm speaking to the wrong audience. Can you hear me? Are you even capable of language, or do you only understand depravity? [Door thuds] [Looks around] Peter, is that you? Stop hiding in my thoughts and come out. Have the courage in death that you never had in life. [Breaks the fourth wall again] Come out, look me in the eye and say what you need to say.

Selbst Frank Underwood kommt manchmal an einen Punkt, an dem er sich Sorgen macht und Rat braucht. Während seines Monologs durchbricht er gleich mehrmals die vierte Wand, wodurch die Zuschauer direkt angesprochen werden („Can you hear me?“). Indem er das theatralische, unpersönliche ‚Du‘ nutzt, meint er jeden Zuschauer von *House of Cards*. Eigentlich kann sich so niemand diesem Monolog entziehen. Deshalb scheint es, als würde er sich mit allen Zuschauern unterhalten und von ihnen Antworten auf seine Fragen verlangen (Sorlin 2015: 128). Dadurch entsteht erneut eine Verbindung zwischen ihm und dem Publikum. Allerdings weicht er hier niemanden in seine Pläne ein. Alleine in der Kirche, sucht Underwood vielmehr eine Bestätigung für seine Taten durch das ihm verbundene TV-Publikum. Ihm dämmert wohl, wie verstörend der Mord für seine Verbündeten gewesen sein muss („I can't blame you for the silent treatment.“). Im letzten Satz „come out, look me in the eye and say what you need to say“ könnte er zwar den Geist Russos meinen, aber eigentlich ist jedem Zuschauer klar, dass Underwood diese Frage direkt an ihn richtet. Er fordert das Publikum quasi heraus, den von ihm verübten Mord zu verurteilen. Underwood kann diese Frage so provokant stellen, weil ihm natürlich eines bewusst ist: Die Zuschauer werden ihm nicht antworten und er wird mit dem Mord davonkommen.

Gemeinsam haben alle Beispiele eines: Den Machern der Serie gelingt es, eine Geschichte über Macht zu erzählen. Es ist keine schöne Geschichte, in der Macht und das Erreichen politisch hehrer Ziele Hand in Hand gehen. Es ist eine Geschichte von Manipulation, Intrigen, Niedertracht. In *House of Cards* ist Poli-

tik nichts anderes als ein Stoff, um eine düstere Geschichte von Macht zu erzählen. Sie ist Mittel zum Zweck.

FAZIT: FRAGE NACH DER MORAL

Der Washingtoner Politikbetrieb, wie er in *House of Cards* dargestellt wird, wirkt für die Zuschauer oftmals wie ein Treffpunkt für Menschen ohne Moral. Viele Akteure, allen voran Frank Underwood, verfolgen sehr persönliche Ziele. Um diese zu erreichen, nutzen sie die unterschiedlichsten, moralisch fragwürdigen Methoden. Einige von ihnen gehen über Leichen, werfen Freundschaften über Bord oder bringen mit ihrem Handeln einen ganzen Berufsstand in Verruf. *House of Cards* zeichnet deshalb das Bild einer machthungrigen, egoistischen politischen Elite, die sich nicht für das Gemeinwohl einsetzt, geschweige denn interessiert. Vermeintlich schwache Charaktere, wie Russo oder Blythe, haben in einer solchen Atmosphäre keine Chance, sich zu profilieren. Vielmehr zählen in der Serie vor allem Skrupellosigkeit, Machtbewusstsein und Prinzipienlosigkeit. Manipulationen scheinen ein legitimes Instrument zu sein, mehr politische Macht zu gewinnen.

Diese Art der (Macht-)Erzählung hat nach Meinung der *House of Cards*-Regisseurin Folgen: „Heute, nach *House of Cards*, denken die Menschen, dass Washington und die Politiker zynischer Abschaum sind und dass sie ihnen weder vertrauen noch sie respektieren müssen“ (Szyzkowitz 2016). Dieses Zitat Szyzkowitz' fasst sehr gut zusammen, was Viele vermuten: Die fehlende Moral Frank Underwoods und seiner Verbündeten könnte zu einer sehr negativen Rezeption der Zuschauer hinsichtlich politischer Eliten geführt haben. Auch der vorliegende Aufsatz macht dies deutlich. Es wurde herausgearbeitet, dass *House of Cards* eine eindeutig negative Darstellung der politischen Akteure in Washington und des politischen Systems der USA zeigt. Frank Underwood manipuliert seine politischen Gegner, nutzt die Presse geschickt für seine Ziele und geht sogar über Leichen. Für sein Ziel, politische Macht zu erlangen, überschreitet er oftmals die Grenzen der Moral. Hieraus ergibt sich die Frage, wie sich das Bild einer manipulativen, niederträchtigen und machthungrigen amerikanischen Politik tatsächlich auf die Rezipienten der Serie auswirkt. Mit diesem Aspekt haben sich bereits einige Studien beschäftigt. Sie kommen zu dem Ergebnis, dass die Art und Weise, wie eine Serie Politik erzählt, auf die Bewertung der Zuschauerinnen und Zuschauer hinsichtlich der realen politischen Akteure und deren Handlungen großen Einfluss nimmt. Holbert et al. belegen in ihrer Studie, dass die Serie *The West Wing* sogar auf das Ansehen der oftmals kritisierten Bush-Administration eine positive Wirkung hatte (Holbert et al. 2003). Eine neuere

Studie von Weiner sieht in politischen TV-Serien sogar Katalysatoren für politisches Engagement. So können Serien die Zuschauer in ihrem eigenen Selbstbild festigen und sie in politischen, gesellschaftlichen oder sozialen Einstellungen bestärken (Weiner 2012). Wenn Serien wie *HoC* allerdings eine korrupte, unmoralische Politikdarstellung zeigen, dann wird auch das Publikum gegenüber der realen Politik misstrauischer (Mulligan/Habel 2013). Die Darstellung Frank Underwoods in *House of Cards* belegt, dass dessen manipulative Schachzüge auf eine Weise eingesetzt wurden, die die Zuschauer zu folgender Überzeugung verleitet haben: Politiker müssen manipulativ sein (Morris/Evans 2014).

LITERATUR

- Almond, Gabriel/Verba Sidney (1963): *The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Boston/Toronto.
- Baumgartner, Frank/Berry, Jeffrey/Kimball, David/Leech, Beth (2009): *Lobbying and Policy Change*, Chicago.
- Bellah, Robert N. (1967): *Civil Religion in America*, in: *Daedalus* 1/1967, S. 1–21.
- Berry, Jeffrey (1997): *The Interest Group Society*, 5. Aufl., Harlow.
- Carr, David/Parker, Ashley (2013): *Journalism in 8-Minute Chunks: A Back-and-Forth on ‚House of Cards‘*, in: https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2013/03/07/journalism-in-8-minute-chunks-a-back-and-forth-on-house-of-cards/?_r=0 (zugegriffen am 1.3.2017).
- Committee on House Administration (2009): *Overview of 13 Common Staff Positions at the United States House of Representatives*, in: <http://cha-diversity.house.gov/position-descriptions.pdf> (zugegriffen am 19.3.2017).
- Delfs, Arne/Czuczka, Tony (2013): *Beate Baumann – Merkels mächtiges Phantom im Bundeskanzleramt*, in: <https://www.welt.de/newsticker/bloomberg/article118037076/Beate-Baumann-Merkels-maechtiges-Phantom-im-Bundeskanzleramt.html> (zugegriffen am 1.3.2017).
- Dörner, Andreas (2016): *Politserien: Unterhaltsame Blicke auf die Hinterbühnen der Politik*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 51/2016, S. 4–11.
- Gorski, Philipp S. (2011): *Barack Obama and Civil Religion*, in: *Political Power and Social Theory* 22: S. 179–214.
- Hammelehle, Sebastian (2014): *Der Teufel trägt Nadelstreifen*, in: *Spiegel Online* vom 27.3.2017, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/serie-house-of-cards-bbc-original-aus-grossbritannien-a-960911.html> (zugegriffen am 27.3.2017).

- Hartmann, Jürgen (2011): *Westliche Regierungssysteme: Parlamentarismus, präsidentielles und semi-präsidentielles Regierungssystem*, 3. Aufl., Wiesbaden.
- Heisterhagen, Nils (2016): Skurrile Kandidaten für das Weiße Haus – und ihr Bibelfokus, in: <http://www.theeuropean.de/nils-heisterhagen--2/10768-politische-kultur-in-den-usa> (zugegriffen am 20.3.2017).
- Helpman, Elhanan/Persson, Torsten (2001): Lobbying and Legislative Bargaining, in: *Advances in Economic Analysis & Policy* 1/2012, S. 1–31.
- Holbert, Lance/Pillion, Owen/Tschida, David A./Armfield, Greg G./Kinder, Kelly/Cherry, Kristin L./Daulton, Amy R. (2003): The West Wing as Endorsement of the U.S. Presidency: Expanding the Bounds of Priming in Political Communication, in: *Journal of Communication* 3/2003, S. 427–443.
- Honan, Greg (2015): House of Cards, West Wing and the Millennial Generation, in: <http://iop.harvard.edu/iop-now/house-cards-west-wing-and-millennial-generation> (zugegriffen am 14.3.2017).
- Jörke, Dirk (2010): Aristoteles' Rhetorik: Eine Anleitung zur Emotionspolitik, in: *Austrian Journal of Political Science*, 2/2010, S. 160.
- Klatt, Jöran (2016): Ränkespiele zweier Serien (1): House of Cards, in: http://www.demokratie-goettingen.de/blog/house-of-cards#_ftn4 (zugegriffen am 25.3.2017).
- Klein, Josef (2010): Sprache und Macht, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 8/2010, S. 7–13.
- Korte, Karl-Rudolf (2003): Maklermacht: Der personelle Faktor im Entscheidungsprozess von Spitzenakteuren, in: Hirscher, Gerhard/Korte, Karl-Rudolf (Hrsg.): *Information und Entscheidung: Kommunikationsmanagement der politischen Führung*, Wiesbaden, S. 15–28.
- Korte, Karl-Rudolf/Fröhlich, Manuel (2009): *Politik und Regieren in Deutschland: Strukturen, Prozesse, Entscheidungen*, 3. Aufl., Paderborn.
- Lamprecht, Martin (2015): Serial Nation: Amerikanische TV-Politdramen als Visionen der Macht, Vortrag am 17.11.2015 an der Atlantischen Akademie/Technische Universität Kaiserslautern, in: http://www.academia.edu/20797739/Serial_Nation_Amerikanische_TV-Politdramen_als_Visionen_der_Macht (zugegriffen am 24.9.2017).
- Machiavelli, Niccolò (2001): *Der Fürst*, 11. Aufl., Frankfurt a.M.
- Milbank, Dana (2014): Good riddance to the worst Congress ever, in: *Washington Post* <http://wapo.st/16A1qZF> (zugegriffen am 23.3.2017).
- Morris, Joseph M./Evans, Henry (2014): Our House of Cards? Political Fiction and Belief Change, Paper prepared for presentation at the Western Political Science Association Conference, Seattle 17.–19.4.2014, in: <https://wpsa.research.pdx.edu/papers/docs/Our%20House%20of%20Cards%20-%20Ficti>

- onal%20Narratives%20and%20Belief%20Change.pdf (zugegriffen am 25.10.2017).
- Mulligan, Ken/Habel Philip (2013): The Implications of Fictional Media for Political Beliefs, in: *American Politics Research* 1/2013, S. 122–146.
- Murphy, Katharine (2013): How similar to real life politics is House of Cards?, in: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jul/04/house-of-cards-real-life-politics> (zugegriffen am 1.3.2017).
- Oldopp, Birgit (2013): *Das politische System der USA*, 2. Aufl., Wiesbaden.
- Rozina, Gunta/Karapetjana, Indra (2009): The Use of Language in Political Rhetoric: Linguistic Manipulation, in: <http://sdu.dergipark.gov.tr/download/article-file/117981> (zugegriffen am 10.3.2017).
- Samuels, Bob (2014): From The West Wing to House of Cards, in: *Huffington Post* vom 17.2.2014, http://www.huffingtonpost.com/bob-samuels/from-the-west-wing-to-hou_b_4803155.html (zugegriffen am 24.3.2017).
- Sarcinelli, Ulrich/Schatz, Herbert (2002): *Mediendemokratie im Medienland?*, Opladen.
- Schmidt, Jan-Hinrik (2016). Soziale Medien in Krisen und Katastrophenfällen, in: Zoche, Peter/Kaufmann, Stefan/Arnold, Harald (Hrsg.): *Grenzenlose Sicherheit?*, Münster, S. 271–288.
- Schwarz, Hunter (2015): Bill Clinton said ‚House of Cards‘ is 99 percent realistic. Here are eight plot twists that prove he’s wrong, in: *Washington Post* <http://wapo.st/1xTnpr7> (zugegriffen am 1.3.2017).
- Sorlin, Sandrine (2015): Breaking the forth wall. The pragmatic functions of the second person pronoun in House of cards, in: Gardelle, Laure/Sorlin, Sandrine: *The Pragmatics of Personal Pronouns*, Amsterdam/Philadelphia, S. 125–146.
- Stephenson Jr, D. Grier/Bresler, Robert J./Friedrich, Robert J./Karlesky, Joseph J. (1988): *American Government*, New York.
- Stiftung Digitale Spielkultur (2013): Der entfremdete Spieler, in: <http://www.stiftung-digitale-spielkultur.de/der-entfremdete-spieler/> (zugegriffen am 25.3.2017).
- Stüwe, Klaus (2008): Das politische System der USA, in: Stüwe, Klaus/Rinke, Stefan (Hrsg.): *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika: Eine Einführung*, Wiesbaden, S. 540–582.
- Szyszkowitz, Tessa (2016): „House of Cards“-Regisseurin Agnieszka Holland: „Eine gefährliche Schöpfung“, in: *Profil* vom 27.5.2016, <https://www.profil.at/gesellschaft/house-cards-Agnieszka-holland-kevin-spacey-6383363> (zugegriffen am 10.1.2017).

- Vidal, Blanes/Jordi, Mirko Draca/Fons-Rosen, Christian (2012): Revolving Door Lobbyists, in: *American Economic Review* 7/2012, S. 3731–3748.
- Weiner, Juli (2012): West Wing Babies, in: <http://www.vanityfair.com/news/2012/04/aaron-sorkin-west-wing> (zugegriffen am 10.1.2017).
- Williams, Rhys H./Fuist, Todd Nicholas (2014): Civil Religion and National Politics in a Neoliberal Era, in: *Sociology Compass* 7/2014, S. 929–938.
- Zimmer, Robert (2004): *Das Philosophenportal: Ein Schlüssel zu klassischen Werken*, München.

