

Politik in Serie(n)

Die Politik, das Politische und die Tragödie

Henrik Schillinger

WARUM POLIT-SERIEN ANSEHEN?

Können Serien über Politik mehr sein als Unterhaltung? Können Zuschauer etwas über Politik lernen? Leisten Polit-Serien einen Beitrag zur politischen Bildung? Warum sollte man sich bei politischem Interesse fiktive, fiktionale Politik ansehen, statt seine volle Aufmerksamkeit Nachrichten, Reportagen und Dokumentationen über reale Politik zuzuwenden? Polit-Serien sind in erster Linie Unterhaltungsformate und nicht Bildungsfernsehen. Das Weiße Haus (häufig¹) oder Christiansborg (selten²) sind vor allem ‚Setting‘, eine Kulisse, um einen für moderne Qualitätsserien typischen Genre-Mix aus Kriminalgeschichte, Action, Thriller und Melodram zu erzählen (Dörner 2016: 6).

In diesem Sinne sollen Polit-Serien hier auch verstanden werden: So wie die Arztserie durch das Setting des Krankenhauses als Ort und Institution sowie Ärzte³ als Protagonisten gekennzeichnet sind, definieren sich Polit-Serien über Regierungsgebäude, Ministerien, Parlamente als Orte und Institutionen sowie Politiker, Beamte, Berater und ggf. Journalisten als Haupt- und Nebenrollen. Mit diesem offensichtlichen Politikbezug bilden Polit-Serien einen ‚leichten Fall‘ für die eingangs aufgeworfene Frage. Zwar mögen vor dem Hintergrund eines wei-

1 Z.B. House of Cards, The West Wing, Scandal, Designated Survivor, Veep und viele andere mehr.

2 *Borgen*. Andere Settings bilden etwa das Rote Rathaus (*Die Stadt und die Macht*), der Bundestag (*Die Lobbyistin, Eichwald, MdB*) oder das Rathaus von Marseille (*Marseille*).

3 Hier wie nachfolgend gilt, dass immer alle Geschlechter gemeint sind.

teren Politikbegriffs andere Settings oder gar Formate einen Mehrwert im Sinne des Lernens über Politik bilden (vgl. Dörner 2006), aber bei Polit-Serien ist zu erwarten, dass dieser Mehrwert besonders deutlich wird.

Um produziert und im Produktionszyklus verlängert zu werden, müssen sie vor allem unterhalten. Und um zu unterhalten, müssen auch die Polit-Serien dramaturgisch verkürzen und verdichten, zuspitzen und beschleunigen. „Alles passiert schneller, einfacher, eindeutiger als in Wirklichkeit, daher sind die Serien orientierungsfreudlich“ (Dörner 2016: 7). Trotzdem wird die realistische Darstellung ‚echter‘ (langsamer und komplexer) Politik in Polit-Serien als wichtiges Argument angeführt, warum diese Serien sehenswert sind – wie im folgenden zweiten Abschnitt ausgeführt werden soll. Explizit oder implizit wird so die Vermittlung politischen Wissens als Mehrwert der Polit-Serie für den Zuschauer (und die kritische, auch politikwissenschaftliche Rezeption) behauptet.

Daran anschließend wird im dritten Abschnitt argumentiert, dass der Realismus der Polit-Serien eine an ‚Fakten‘ orientierte, konventionelle und instrumentelle Darstellung der Politik als *politics* reproduziert, dabei die zugrundeliegende Dimension des Politischen ausblendet und so letztlich eine antipolitische Haltung vermittelt. Im vierten Abschnitt wird vorgeschlagen, Polit-Serien eher aus der Perspektive der erzählten ‚Story‘ als Tragödie zu verstehen, statt als Referenzpunkt für ‚Fakten‘. In Analogie zur politischen Rolle der Tragödie in der klassischen griechischen Polis kann die Polit-Serie so einen Beitrag zur politischen Bildung der Zuschauer als Bürger hin zu Demokratie leisten. Die Zeit vor dem Fernseher wäre dann gut investiert.

REALISMUS UND RELEVANZ

Das Realismusprinzip: Relevanz durch Realitätsimitation

Eine mögliche Antwort auf die Frage nach Relevanz von Polit-Serien jenseits der Unterhaltung verweist auf einen Zugewinn an Wissen über Politik.

„Die Serien bieten uns komprimierte Seinsbestimmungen der politischen Welt. Sie können im besten Falle zeigen, wie Politik funktioniert und was die beteiligten Akteure antreibt. Sie führen vor, mit welcher Währung im politischen Geschäft bezahlt wird und welche Kooperationen und Konfrontationen sich zwischen Politik und Medien herausbilden können.“ (Dörner 2016: 7)

Fiktive Politik in qualitativ hochwertigen Polit-Serien muss dieser Argumentation zufolge realistisch sein, um relevant zu sein. Die Befassung mit Polit-Serien

lohnt sich dann, weil (und, als Qualitätsargument, wenn) sie Wissen über ‚echte‘ Politik vermitteln können. Zwar sind Zuschauer bereit, ein gewisses Maß an dramaturgisch begründeter Abweichung von der Realität zu dulden, vielleicht sogar zu fordern, weil sie unterhalten werden wollen (*willing suspension of disbelief*), aber die Serie dürfe „doch bei aller Zuspitzung die Verbindung mit dem, was wir als außermediale Wirklichkeit kennen, nicht völlig verlieren, sonst erscheint sie uns belanglos“ (Dörner 2016: 7).

Auch wenn es in Polit-Serien als Unterhaltungsformaten (im Gegensatz zu journalistischen oder dokumentarischen Formaten) nicht um ‚reale‘ Politik gehen kann und soll, wird zumindest implizit gesetzt, dass die fiktive Politik als Setting, gemäß dem Realitätsprinzip (Walton 1993), bestenfalls minimal von den bekannten Fakten politischer Institutionen und Ereignisse abweichen soll, um relevant zu sein. Realismus bedeutet so verstanden, dass Polit-Serien die politische Wirklichkeit imitieren, indem sie Geschichten erzählen, ‚als ob‘ sie wahr sein könnten. Polit-Serien gewinnen in dieser Sicht Relevanz, indem sie dem Zuschauer erstens Faktenwissen über die ‚reale‘ Politik vermitteln – und damit zweitens reale politische Rückschlüsse ermöglichen. So argumentiert etwa ein wissenschaftlicher Text über die Darstellung von Demokratie in *House of Cards*:

„On this view, *House of Cards* pose a significant challenge to those of us who want to defend or reform democracy, since it is our responsibility to say how (if at all) our real-world political institutions can be safeguarded against the sort of schemes that threaten the citizens of Frank and Claire’s world.“ (Shea 2015: 141–142)

In Anlehnung an das Realitätsprinzip lässt sich in der Rezeption von Polit-Serien von einem Realismusprinzip sprechen, wenn der Mehrwert der Serie auf ihre Leistung in der Vermittlung von Wissen über ‚reale Politik‘ zurückgeführt wird. Dieses Realismusprinzip zieht sich durch journalistische Texte über Polit-Serien: „Willkommen bei ‚House of Cards‘, der Serie, die Politik zeigt, wie sie wirklich ist.“ (Hanfeld 2013) Dabei wird teilweise durchaus das komplexe Verhältnis von Politik und Fiktion reflektiert und auf unrealistische oder utopische Elemente hingewiesen. Die Einordnung dieser Elemente findet dann aber unter Betonung des grundsätzlich realistischen Charakters der Politikdarstellung statt (z.B. Hardt 2016). Auch wissenschaftliche Diskussionen fiktionaler Inhalte folgen wie im oben angeführten Zitat häufig implizit oder explizit dem Realismusprinzip, wenn im Rahmen interpretativer Vorgehen der Gehalt an realer Politik ‚extrahiert‘ wird (Carpenter 2016: 53) oder die realitätsnähere Politikdarstellung sogar als Auswahlkriterium von Fällen für die sozialwissenschaftliche Analyse von Poli-

tikfiktionen angeführt wird, wenn etwa *Zero Dark Thirty* der Serie 24 vorgezogen wird (Heck/Schlag 2015: 138–139).

Realistische Politikfiktion: „echter als echt“

Das Realismusprinzip wird dabei auf verschiedene Weise durch die Ausgestaltung des Settings gefördert. Auf der inhaltlichen Ebene der Polit-Serien stehen häufig Entscheidungsprozesse und die vorhergehenden Konflikte im Mittelpunkt, denn „[d]ezisionistische Situationen eignen sich vor allem für das serielle Drama“ (Kelleter/Jahn-Sudmann, 2014: 17). Die Zuspitzung auf Entscheidungen und Entscheider geht mit einem erzählerischen Fokus auf politisches Spitzenpersonal (Präsidenten, Premierministerinnen, Mehrheitsführer) und die ihnen unmittelbar zuarbeitenden Stabsstellen (Spindoktoren, Pressesprecher, Stabschefs, Berater) einher (z.B. Switek in diesem Band). Die Hauptfiguren der fiktiven Politik vor der Kamera entsprechen so in der Regel den Hauptfiguren der realen Politik vor der Kamera (oder bilden zumindest deren Referenzpunkt). Das Realismusprinzip wird inhaltlich unterstützt, indem sich die Handlung auf jenes Personal konzentriert, das Zuschauer auch in der Berichterstattung über die echte Politik wiedererkennen können. Dieser Effekt wird durch die Medialisierung vor allem von Wahlkämpfen und die damit einhergehende emotionale Aufladung und Narrativisierung der realen Politik begünstigt (Deacon/Stanyer 2014).

Der realistische Anspruch wird paradoxe Weise dadurch verstärkt, dass Polit-Serien „unterhaltsame Blicke auf die Hinterbühnen der Politik“ gewähren, die der Berichterstattung über reale Politik unmöglich sind (Dörner 2016). Polit-Serien lassen den Zuschauer an der ‚unsichtbaren‘ formellen wie informellen politischen Arbeit der Protagonisten teilnehmen – mit Blick etwa auf die Bildungsreform in der ersten Staffel von *House of Cards*: von Arbeitsbesprechungen mit dem Präsidenten über Verhandlungen mit verschiedenen Interessensvertretern bis hin zur Überredung einzelner Abgeordneter. Dabei werden im Beispiel alle Mittel ausgeschöpft: politische Gegengeschäfte, argumentative Überzeugung, mediale Enthüllungen und der Druck der Öffentlichkeit, aber auch Erpressung und Mord. Polit-Serien greifen dabei oft erkennbar auf reale Gegebenheiten zurück, können aber in der Fiktionalisierung aus dem oft nur bruchstückhaft vorliegenden Wissen und den unauflösbar Ambivalenzen des realen Falls eine eindeutige und abgeschlossene Erzählung mit klaren Ursachenzuweisungen entwickeln (vgl. für ein Beispiel Sneed 2014). So entsteht eine fiktionale Darstellung politischer Vorgänge, die realistischer als die Wirklichkeit wirkt, weil sie vollständiger sein kann als die mediale Abbildung realer Politik.

Das Versprechen des Blicks auf die Hinterbühnen wird auch auf der Dialogebene immer wieder bekräftigt: „There's a whole layer of D.C., you know, whe-

re real politics happen. Where decisions are made. [...] This is about things that go bump in the night. Stuff that regular Americans never hear about. This is the real deal“ (*Scandal*, S 2/F 10). Oder mit *The West Wing*: „There are two things in the world you never want to let people see how you make’em: laws and sausages“ (S 1/F 4). Am weitesten treibt diese Perspektive *House of Cards*, wenn der Protagonist Underwood die ‚vierte Wand‘ (den Bildschirm) durchbricht und sich in ‚asides‘ direkt an das Publikum wendet. Dem Zuschauer wird so vermittelt, dass er einen Einblick in das Sein statt nur den Schein ‚echter‘ politischer Probleme erhält (Gray 2015). Die ‚Asides‘ sind ein wesentliches Element für die Identifikation des Zuschauers mit dem Anithelden Underwood (Kajtár 2015: 235) und damit für eine ‚suspension of disbelief‘, die unrealistische Momente in den Hintergrund treten lässt.

Hyperrealistische Politikfiktion

Mit dem Blick auf Hinterbühnen wandelt sich der Realismus der Polit-Serie in die Hyperrealität, eines ‚authentischen Fakes‘:

„This is the reason for this journey into hyperreality, in search of instances where the American imagination demands the real thing and, to attain it, must fabricate the absolute fake; where the boundaries between game and illusion are blurred, the art museum is contaminated by the freak show, and falsehood is enjoyed in a situation of ‚fullness‘, of horror vacui.“ (Eco/Weaver 2014: 8)

Die Beschleunigung und Verdichtung, die Zuspitzung und Verkürzung, die notwendig sind, um langsame, mühsame Realität der Politik unterhaltsam zu machen, erzeugen, weil alles schneller, einfacher und eindeutiger sein muss, das Bild einer Politik, die in der Überzeichnung kraft ihrer Vollständigkeit authentischer, ‚echter als die echte‘ Politik scheint.

Vor diesem Hintergrund sind auch die ‚Echtheitszertifikate‘ realer Personen aus der Politik zu verstehen – so etwa die Empfehlung Jürgen Trittins zum Einsatz von *House of Cards* im Politikunterricht: „Frank Underwood führt durch das Unterholz von Max Webers Theorie über das Wesen der Politik im Kompromiss“ (Trittin 2014). Oder wenn Bill Clinton, dem Hauptdarsteller der gleichen Serie (dessen Erinnerung zufolge) bescheinigt, dass die Serie in ihrer Darstellung von Politik zu 99 Prozent real sei (Hochman 2015).

In diesen Äußerungen realer Politiker über eine fiktive Polit-Serie offenbart sich eine Vermischung von Realität und Fiktion. Die reale verweist auf die fiktive Politik, um sich dem Bürger verständlich zu machen. Entsprechende Äußerungen aus der politischen Praxis werden von Produzenten wie auch journalisti-

schen Kritikern als Beleg einer authentischen und damit realistischen Darstellung von Politik aufgegriffen. Die Polit-Serie wird so in die reale Politik integriert. Hier deutet sich die Vermischung von Politik und Unterhaltung an, die in der Konsequenz fiktionale und reale Repräsentationen von Politik gleichsetzt.

Der Verweis auf die Einbindung von Fachleuten und Insidern beglaubigt weiter den Anspruch auf eine realistische Darstellung als Relevanzargument – und wird nicht in der Vermarktung wie auch in der journalistischen und kritischen Rezeption regelmäßig als wichtige Kontextinformation präsentiert (z.B. Dörner 2016: 4). Indem sich Polit-Serien auf die Beratung oder Vorlage politischer Insider, wie der Krisenmanagerin Judy Smith für die Serie *Scandal*, berufen, können sie ihren Anspruch auf eine Darstellung von Politik beglaubigen, die ‚echter als echt‘ ist, und so einen sehenswerten Mehrwert besitzen.

In der Vermarktung von Polit-Serien geht die Vermischung aber noch weiter. So bewarb Netflix die vierte Serienstaffel inmitten der realen Vorwahlkämpfe 2016 mit einer fiktiven Präsidentschaftskampagne für den Protagonisten Underwood. Teil dieser Kampagne waren eine Wahlkampfhomepage wie auch Wahlwerbespots, deren fiktiver Charakter nicht weiter gekennzeichnet war – so, ‚als ob‘ (Searle 1997: 156) Underwood ein realer Kandidat wäre. Handwerklich waren echte und fiktive Kampagnen kaum zu unterscheiden (Steinmetz 2015). Mit diesem Nachweis handwerklichen Könnens und politischen Sachverstands unterstrichen die Produzenten ihr Versprechen auf eine realistische Darstellung von Politik als *unique selling point* der Serie. Der realistischen Politikdarstellung wird offensichtlich verkaufsfördernde Relevanz zugebilligt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Perspektiven, die einen Mehrwert von Polit-Serien in der Vermittlung von Wissen über Politik sehen, diesen Mehrwert implizit oder explizit auf die realistische, faktengetreue Darstellung ‚echter‘ Politik zurückführen: Die Kunst imitiert das Leben. Die realistische Anmutung basiert aber im Kern auf einem Hyperrealismus, der durch Überzeichnung intransparente, komplexe und umstrittene politische Zusammenhänge zu eindeutigen Erzählungen verdichtet. Polit-Serien können so eine ‚echtere als echte‘ Politik zeigen und beglaubigen diesen Anspruch durch die Vermischungen fiktionaler und realer Politik, etwa durch die Einbindung politischer Insider als Experten.

Wie realistisch die fiktive Darstellung von Politik ist, ist auch politisch relevant. Fiktionalisierungen autoritärer Politik können beispielsweise entsprechende politische Einstellungen bei Zuschauern aktivieren (Glas/Taylor 2017). Auch wenn Studien zur politischen Wirkung von Populärkultur aufgrund methodologischer Einschränkungen kritisch zu betrachten sind, beeinflussen populäre Darstellungen zumindest die Konstitution des politischen Diskursraums (Carpenter

2016). Fiktive Darstellungen können sowohl bestehendes Wissen über Politik bestärken und reproduzieren und legitimieren als auch subversiv unterlaufen oder kritisieren (Erickson 2007). Die Darstellung der Politik in Polit-Serien beinhaltet folglich eine Politik der Serie. Wenn also der Realismus einer Polit-Serie zum Merkmal ihrer Relevanz und Qualität wird, dann rückt die Frage in den Mittelpunkt, welche Form der Politik als ‚echte‘ Politik dargestellt wird – und so eine hyperrealistische Simulation (Baudrillard 2010) von Politik erzeugt, die das Bild des Zuschauers von realer Politik möglicherweise beeinflusst.

POLITIK UND DAS POLITISCHE

Idealtypen der Serienpolitik

Wie sehen realistische Darstellungen von Politik in Polit-Serien aus, die uns vermeintlich zeigen können, wie Politik funktioniert? Auf den ersten Blick bieten Polit-Serien dabei ein vielfältiges Angebot. Mit Dörner lassen sich drei Idealtypen der Darstellung von Politik in Polit-Serien unterscheiden (Dörner 2016: 7–10).⁴ In der Idealpolitik der Serie *The West Wing* verfolgt demnach ein ‚guter‘ US-Präsident (gebildet, aufrichtig, prinzipientreu) mit guten Mitteln (legal, legitim, ethisch) gute Zwecke (Gemeinwohl, Gerechtigkeit, Frieden). Die Polit-Serie definiert so einen ‚utopischen Raum‘ der als Maßstab und positiver Gegenentwurf zur politischen Realität dienen soll (Dörner 2016: 8). *Borgens* Realpolitik zwingt die dänische Ministerpräsidentin zur Einsicht, dass zum Erreichen guter Ziele manchmal Mittel vonnöten sind, die den eigenen hehren Prinzipien zuwiderlaufen. Die Polit-Serie wird zum politischen Bildungsroman, der als zentrale Erkenntnis eines politischen Coming-of-Age die Botschaft vermittelt, dass der Zweck bisweilen die Mittel heiligt.⁵ Die Machtpolitik in *House of Cards* zeigt Macht und Machtstreben als Mittel und (Selbst-)Zweck allen politischen Han-

4 Die Bildung der Idealtypen erfolgt bei Dörner schon auf der Grundlage einer Voreinschränkung auf politische Prozessdramen, die einerseits sogenannte Sicherheitsdramen (wie bspw. 24) und andererseits fiktionale Inhalte ausschließen, die im Sinne eines erweiterten Politikverständnisses ein anderes Bild von Politik präsentieren könnten. Sie entspricht so der oben getroffenen Definition von Polit-Serien.

5 Siehe hierzu auch die Ausführungen im Beitrag zur Serie *Borgen* in diesem Band.

delns. Politik ist frei von äußerem, höheren Werten und Prinzipien. Die Polit-Serie wird zur Fernsehfassung von Macchiavellis *Der Fürst*.⁶

Idealpolitik wie auch Machpolitik bilden in diesem Verständnis die entgegengesetzten Pole eines Kontinuums in der Darstellung von Politik, die das Bild realer Politik jeweils auf ihre Weise verzerrn. Dazwischen liegt der Ideal-typus der Realpolitik, der so aus der Perspektive realistischer Darstellung wie die „goldene Mitte“ erscheinen mag: „Realpolitische Szenarien in Politserien scheinen einen besonders realistischen Bezug zur außermedialen Wirklichkeit herzustellen, da sie ein simples Schwarz-Weiß-Schema vermeiden und den Preis für Machterwerb und politische Gestaltung aufzeigen.“ (Dörner 2016: 9)

Die Unterschiede in der fiktionalen Politik sind allerdings eher stilistisch bedeutsam. In den Polit-Serien verschwimmen die Idealtypen immer wieder auf eine Weise, die nahelegt, dass die Unterschiede im (dargestellten) Politikverständnis letztlich geringer sind als die Gemeinsamkeiten. Bezeichnenderweise findet Dörner selbst, dass in *Scandal*, „das Abrücken von moralischen Werten um der positiven Ziele willen hier ganz besonders drastisch gezeigt wird und viele der Akteure Entwicklungen durchlaufen, die eher schon dem dritten Muster, der Machtpolitik, entsprechen“ (Dörner 2016: 9), obwohl er die Serie zuvor als Musterbeispiel einer realpolitischen Politikdarstellung anführt.

The West Wing, als „Left Wing“ utopischer Entwurf eines besseren Amerika aus liberaler Sicht, bleibt grundsätzlich „realpolitisch“ in seiner Politikdarstellung: „So ideal hier phasenweise das Personaltableau aufgestellt scheint, so entschieden visionär manche State-of-the-Union-Rede klingt: WEST WING ist auch eine große Desillusionierungsmaschine, die zeigt[,] wie weitreichende Reformideen an den Kompromisszwängen überparteilich erreichbarer *common grounds* scheitern“ (Rothöhler 2012: 36). Zur Verwirklichung des „guten“ Zwecks lassen sich die eigenen Prinzipien immer wieder nur retten, indem man die Verwendung der weniger edlen Mittel delegiert. „Hinter den Kulissen, das ist das Realitätsprinzip der Serie, reicht der zwanglose Zwang des besseren Arguments oft nicht aus, auch wenn ein idealistischer, idealer Präsident sich nie in die Niederungen der Realpolitik herablassen würde. „The president doesn't hold a grudge. That's what he pays me for.“ (Rothöhler 2012: 37)

Auch der Machtpolitiker Underwood aus *House of Cards* ist fest in der Welt der realpolitischen Zwänge verankert. Der Zuschauer erlebt Underwood als Meister der *politics*, der zwar letztlich immer die Mehrung seiner Macht im Sinne hat, dafür aber in mühevoller Kleinarbeit Kompromisse und Bündnisse aus-

6 Siehe hierzu auch die Ausführungen im Beitrag „*House of Cards*: The American Macchiavelli“ in diesem Band.

handeln, überzeugen und sich auf politische Gegengeschäfte einlassen muss. Seine politischen Intrigen erzeugen mittelfristig Feindschaften und Widerstände, wie zum Beispiel in den Handlungssträngen um eine Bildungsreform in Staffel 1 (Fallis 2015) oder in seinen Bemühungen um sein *America-Works*-Programm in Staffel 3 (Byron/Wood 2015) gezeigt. Macchiavelli wäre nicht beeindruckt (Fallis 2015).

Serien-*politics* und das Fehlen des Politischen

Die Unterschiede in der Politikdarstellung zwischen verschiedenen Polit-Serien sind somit kleiner, als es die stilistischen Variationen der gezeigten Politiker und ihrer Handlungen vermuten lassen. Politik wird vor allem als *politics* gezeigt, als dynamischer Prozess, in dem Akteure (vor allem die Protagonisten) in Machtbeziehungen versuchen, ihre Interessen durchzusetzen (Patzelt 2003: 29) und auszuhandeln „who gets what, when, how“ (Lasswell 1936). Die verfolgten Ziele (*policies*) bleiben dabei in der Regel vage und Vehikel für die dramaturgisch interessanteren *politics*. Die formalen Strukturen der *polity* bilden dabei nur das Spielfeld, auf dem die Protagonisten ihre meisterliche Beherrschung der *politics* bis hin auf die Ebene der Verfahrenstricks vorführen. Ein illustratives Beispiel findet sich wieder in *House of Cards* in der Handlung um eine drohende Haushaltssperre in der zweiten Staffel (Näheres dazu Sneed 2014).

Der gemeinsame Nenner fiktionaler Politik in Politik-Serien ist damit ihr Fokus auf ‚die Politik‘ im Gegensatz zu ‚dem Politischen‘.

„Indem ich substantivisch von *dem* Politischen [*du politique*] spreche, qualifiziere ich damit sowohl eine Modalität der Existenz des gemeinsamen Lebens als auch eine Form kollektiven Handelns, die sich implizit von der Ausübung *der* Politik unterscheidet. Sich auf das Politische und nicht auf die Politik beziehen, d.h. von Macht und von Gesetz, vom Staat und der Nation, von der Gleichheit und Gerechtigkeit, von der Identität und der Differenz, von der *citoyenneté* und Zivilität, kurzum: heißt von allem sprechen, was ein Gemeinwesen jenseits unmittelbarer parteilicher Konkurrenz um die Ausübung von Macht, tagtäglichen Regierungshandelns und des gewöhnlichen Lebens der Institutionen konstituiert.“ (Rosanvallon 2003: 14 zit. n. Marchart 2010: 13).

Was hier als ‚die Politik‘ beschrieben wird, Politik im konventionellen Sinne von *politics*, *policies* und *polity*, erfasst demnach nur die ontische Ebene von Politik – eine historisch bedingte und beschränkte Ausprägung der Gestaltung von Gesellschaft, die ihre Bedingtheit und Beschränktheit aber nicht reflektiert: Politik im ‚Normalmodus‘ – ‚*politics as usual*‘ (Wodak 2011). Das Politische bezeichnet im Gegensatz dazu die ontologische Ebene von Politik, die das be-

gründende Moment von Politik für die Gesellschaft in den Mittelpunkt stellt (Mouffe 2007: 15).

Dieses begründende Moment von Gesellschaft, die spezifische Rationalität des Politischen, kann auf verschiedene Weise gedacht werden. In einem dissoziativen Paradigma ist das Politische durch Antagonismen, also die Konstruktion von Differenzierungen in Freunde und Feinde, Selbst und Anders, gekennzeichnet:

„Unter ‚dem Politischen‘ verstehe ich die Dimension des Antagonismus, die menschlichen Verhältnissen inhärent ist, viele Formen annehmen kann und in unterschiedlichen Typen sozialer Verhältnisse entsteht. Auf der anderen Seite bezeichnet ‚Politik‘ das Ensemble von Praktiken, Diskursen und Institutionen, die eine bestimmte Ordnung zu etablieren versuchen und menschliche Ko-Existenz unter Bedingungen organisieren, die immer potenziell konfliktorisch sind, da sie von der Dimension ‚des Politischen‘ affiziert werden. Ich denke, dass wohl die zentrale Frage demokratischer Politik nur gestellt werden kann, wenn wir die Dimension ‚des Politischen‘ anerkennen und verstehen, dass ‚Politik‘ in der Domestizierung von Feindschaft besteht und im Versuch, den potenziellen Antagonismus, der in menschlichen Verhältnissen herrscht, zu entschärfen.“ (Mouffe 2007: 103)

Die dissoziative Perspektive des Politischen wird durch eine assoziative ergänzt, der zufolge kommunikative und kommunale Momente des *acting in concert* oder *acting together* das spezifisch Politische ausmachen (Marchart 2010: 36–37):

„Ich werde *das Politische* als Ausdruck der Idee verstehen, dass eine freie Gesellschaft, die aus Diversitäten zusammengesetzt ist, sich dennoch Momenten der Gemeinschaftlichkeit erfreuen kann, sobald durch öffentliche Deliberation kollektive Macht eingesetzt wird, um das Wohlergehen der Kollektivität zu fördern oder zu beschützen. *Politik* bezieht sich auf den legitimierten und öffentlichen Konflikt, vor allem durch organisierte und ungleiche soziale Kräfte, um Zugang zu Ressourcen, die den öffentlichen Autoritäten der Kollektivität zu Verfügung stehen. Politik ist kontinuierlich, ohne Unterbrechungen und endlos. Im Gegensatz dazu ist das Politische episodisch und selten.“ (Wolin 1966: 32 zit. n. Marchart 2010: 37)

Serienpolitik als Antipolitik

Was beide Traditionslinien neben ihrer Betonung einer konstitutiven Differenz zwischen dem Politischen und der Politik eint, ist die Neutralisierungs- oder Sublimierungsthese, nach der die Politik das Politische verdrängt (Marchart). Für Mouffe beispielweise sind die politischen Diskurse der Gegenwart durch einen Liberalismus dominiert, der entpolitisierend wirkt, weil er eine post-politische

Politik des Kompromisses und Konsenses befördert. Aushandlungsprozesse zwischen individuellen Interessensvertretern (methodologischer Individualismus) oder die deliberative Findung eines inklusiven Konzernes ermöglichen diesem Liberalismus zufolge das ‚Ende der Politik‘ in ihrer antagonistischen Dimension (Mouffe 2007: 20–21). Politische Akteure werden als Konkurrenten (statt als Freunde oder Feinde) gedacht, die auf einem als neutral gedachten Feld der Politik um Machtanteile und -positionen innerhalb der gegebenen Verhältnisse agieren. „Politik ist für sie nur ein Wettstreit zwischen Eliten.“ (Mouffe 2007: 31)

Wo aber die Frage nach den begründenden Momenten von Gesellschaft in Form von Antagonismen oder von Politik als gemeinschaftsstiftender Lebensform zugunsten einer Post-Politik von Kompromiss und Konsens ‚entpolitisert‘ wird, entstehen antipolitische Bewegungen. Diese umfassen sowohl Politikverdrossenheit als Apathie gegenüber politischen Fragen wie auch radikalierte Gegenbewegungen. Das Erstarken des islamistischen Terrorismus wie auch der Aufstieg rechter Bewegungen in Europa sind für Mouffe beispielsweise Ausdruck einer antagonistischen Gegenreaktion auf einen entpolisierten, (neo-) liberalen Diskurs (Mouffe 2007: 85–87).

Polit-Serien zeichnen in ihrem ‚Realismus‘ diese Neutralisierung des Politischen durch die Politik nach. Der Zuschauer sieht Politik als *politics*, also als Wettstreit zwischen Individuen, die Teil der politischen Elite sind, um größere Machtanteile mit den Mitteln des Kompromisses oder des Konsenses. Wenn *House of Cards*‘ Underwood als „American Macchiavelli“ beschrieben wird (Littmann 2015), dann, weil er den ‚Machiavellischen Moment‘ verkörpert, ab dem gilt: *politics is politics* (Sartori 1973: 11). Der Umgang mit dem grundlegenden und gründenden Moment des Politischen ist bestenfalls noch strategisch. Underwood fehlt eine gesellschaftliche Gründungsidee (vgl. Meyer 2015), gegenüber der man sich als Freund oder Feind verhalten kann.

Die Dimension des Politischen bricht in Polit-Serien immer nur kurz in die Handlung ein. In der Handlung um Underwoods radikales sozialpolitisches Arbeitsbeschaffungsprogramm *America Works* in *House of Cards* wird beispielsweise über Bilder von Gegendemonstrationen auf der einen Seite und über eine Nebenhandlung um den arbeitslosen ehemaligen Besitzer von Underwoods Lieblingsrestaurant auf der anderen Seite die gesellschaftliche Spaltung und die damit einhergehende Mobilisierung von Widerstand angedeutet. Auch die Frage nach Gerechtigkeit und Religion wird angesichts eines militärischen Fehlschlags in einer Episode behandelt – und als irrelevant zurückgewiesen, wenn Underwood dem Christusbild bescheinigt: „Liebe. Das ist Deine Message? Die kannst Du behalten!“ (*House of Cards*, S 3/F 4)

Dissoziative wie assoziative Perspektiven setzen auf ein agonistisches Modell zur Wahrung des Politischen. Eine demokratische und liberale Gesellschaft muss demnach Institutionen schaffen, in denen Konflikte in Gegnerschaft ausgedrückt und so Identitäten und Leidenschaften mobilisiert werden können (Mouffe 2007: 42). *The West Wing* scheint diese Idee aufzugreifen, wenn zeitweise eine oppositionelle, republikanische Abgeordnete in das Ensemble des demokratischen ‚Left Wing‘ aufgenommen wird (z.B. *The West Wing*, S 2/F 4). Aber die Auseinandersetzung wird nie zum gleichberechtigten Konflikt, sondern bleibt ein einseitiger Prozess, in dem die Gegenspielerin ‚deliberativ‘ vom immer schon bekannten besseren Argument überzeugt wird (Rothöhler 2012). Das agonistische Experiment endet mit der Verbannung der Figur in den Keller und aus der Serie.

Die ‚realistische‘ Darstellung von Politik, die Polit-Serien einen Anspruch auf einen gewissen Mehrwert in der politischen Wissensvermittlung verleihen könnte, klammert also weitgehend ‚das Politische‘ zugunsten ‚der Politik‘ aus. Politik erscheint als *politics*, als Wettstreit zwischen Individuen um die Durchsetzung ihrer Interessen, während antagonistische und assoziative Momente unsichtbar bleiben. Damit tragen Polit-Serien zu einem Bild von Politik bei, das Entpolitisierung und antipolitische Haltungen fördert – und somit als Beitrag zur politischen Bildung nur unter Vorbehalt geeignet ist.

DAS POLITISCHE IN DER SERIE ALS TRAGÖDIE

Stories statt Fakten: Tragödie statt Realismus

Wenn der ‚Mehrwert‘ im Sinne eines Lerngewinns für den Zuschauer über Politik nicht allein in den dargestellten Fakten über die reale Politik liegen kann, weil mit dem Politischen ein wichtiger Aspekt fehlt – und dieses Fehlen das vermittelte Wissen über Politik verzerren kann –, bietet möglicherweise die Geschichte, die vor der Kulisse der konventionellen Politik erzählt wird, einen Wissensgewinn. „If the world is made up of ‚facts‘ and ‚stories‘ that organize these ‚facts‘, then there is no more important skill to pass on students than to make them better readers and writers of stories, better interpreters of not just ‚facts‘ but the organization of ‚facts‘.“ (Weber 2013: xxv)

Eine Möglichkeit, moderne fiktionale Formate als ‚Story‘ ernst zu nehmen und darin eine Möglichkeit der politischen Bildung zu erblicken, besteht darin, sie als Tragödien zu verstehen (Euben 2003, Euben 1994). Entsprechende Über-

legungen knüpfen in der Regel an Hannah Arendts Betrachtung des Tragischen in der Politik an.⁷ Diese Überlegungen gründen wiederum in ihren Reflexionen zur Rolle des Theaters und der Tragödie für die Demokratie der klassischen griechischen Polis (Athen).

„Greek tragedy is thought by its modern interpreters to have played an important role, fostering critical reflection on community, while at the same time promoting a sense of belonging in community. Central to theorists' understanding of this role is the notion that Greek tragedy, in its novel combination of ritual (choral song and dance) and narrative elements (mythic tales of heroic exertion and doom), could provoke an aesthetic effect that intensified, in a mutually supportive way, theatergoers' dispositions to act *for* one's self without compromising the capacity of detachment *from* one's self that is a condition for acting with others in community.“ (Pirro 2001: 177)

Dem Theater und der Tragödie kommt in dieser Vorstellung eine wichtige Rolle in der politischen Bildung der Zuschauer als Bürger zu, die Politik um ihrer selbst willen als Lebenssinn betreiben, als Quelle ihrer Identität, statt als Mittel zu anderen Zwecken. „[T]he actual content of political life [is] the joy and the gratification that arises out of being in company with our peers, out of acting together and appearing in public, out of inserting ourselves into the world by word and deed, thus acquiring and sustaining our personal identity and beginning something entirely new.“ (Arendt 1978: 263)

Politik als Selbstzweck ist damit unmittelbar an die Möglichkeit geknüpft, unter Gleichen aufzutreten und sich durch Worte und Taten auszuzeichnen. Die Polis ist als Lebensform deshalb essentiell, weil sie eine Bühne bietet, auf welcher der Einzelne sich auszeichnen kann. „The Greek polis was precisely that ‚form of government‘ which provided men with a space of appearances where they could act, with a kind of theater where freedom could appear“ (Arendt 1978: 154). Politik hat somit immer auch einen ‚theaterhaften‘ Aspekt.

Auch zum politischen Handeln gehört die Möglichkeit des Scheiterns. Nicht zuletzt darin besteht das tragische Element der Politik. Zu der „threefold frustration of action“ (Arendt 1958: 20) gehören die Unvorhersehbarkeit der Ergebnisse, die Irreversibilität der angestoßenen Prozesse und die Anonymität des Autors (Pirro 2001: 54–55, Euben 2003: 56). Wer immer Initiative ergreift, wird nicht Herr der Ereignisse bleiben, denn das Handeln wird unvermeidlich Folgen nach sich ziehen, die nicht intendiert und nicht vorhersehbar waren und die sich nicht zurücknehmen lassen. In jedem Fall kann man zwar in Anspruch nehmen, eine

7 Für einen Überblick über entsprechende Ansätze siehe (Pirro 2001: 12–26).

Kette von Ereignissen angestoßen zu haben, aber das Endergebnis ist in der Regel auf viele Ursachen und Verursacher zurückzuführen.

Die eindeutige Zuordnung von Ereignissen als Folge individuellen politischen Handelns – und somit die Möglichkeit für den Einzelnen, in der politischen Gemeinschaft hervorzutreten und sich in Worten und Taten auszuzeichnen – entsteht über das Erzählen von Geschichten. In Geschichten werden ‚Fakten‘ erst geordnet und als politische Handlung unterscheidbar – und als historische Ereignisse und Taten erinnerbar (Pirro 2001: 77–78). Die Fähigkeit, ‚Geschichte zu schreiben‘, beruht auf der Möglichkeit, Geschichten zu schreiben und zu erzählen – und dazu sind das Theater und das Drama besonders geeignet.

„The specific quality of action and speech [...] is so indissolubly tied to the living flux of acting and speaking that it can be represented or ‚reified‘ only through a kind of repetition, the imitation or *mimesis* which according to Aristotle prevails in all arts but is actually appropriate only to the *drama*, whose very name (from the Greek verb *dran*, ‚to act‘) indicates that play-acting actually is an imitation of acting.“ (Arendt 1958: 187)

Als institutionalisierte Form des gemeinschaftlichen Geschichtenerzählens bilden Theater und Drama somit die Voraussetzungen für politisches Handeln, indem sie die politische Handlung und seinen Urheber sichtbar und erinnerbar machen. Das dramatische Geschichtenerzählen bildet so den Kern des politischen Handelns als Quelle von Identität und der Möglichkeit, Neues zu schaffen, weil es eine Möglichkeit zeigt, dieses Handeln gegen die Vergänglichkeit und das Vergessen abzusichern, das allem von Menschen Gemachtem droht (eine weitere tragische Einsicht) (Euben 2003: 45–53).

Indem das Drama, und hier vor allem die Tragödie (dazu unten mehr), über die Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten die Möglichkeit zeigt, wirksam zu werden und ein Vermächtnis zu hinterlassen, indem man sich im Wettstreit mit Gleichen auszeichnet (also Agonismus), ermutigt es zu politischem Handeln. Damit wirkt es gegen einen politischen Fatalismus wie auch gegen eine Reduktion der politischen Tätigkeit als Mittel zu anderen Zwecken (Euben 2003: 57).

,Underwood Tyrannos‘: *House of Cards* als Tragödie

Dramen, also auch Tragödien, mit populärem Anspruch werden heute im Fernsehen erzählt. Polit-Serien stellen dabei über ihr Setting einen direkten Bezug zum weiteren politischen Kontext her, der die Zuschauer zur Reflexion einlädt.⁸

House of Cards bietet mit dem Protagonisten Francis Underwood ein besonders aussagekräftiges Beispiel, weil Underwood als idealtypischer Macchiavellist geradezu eine Verkörperung des Antipolitischen zu sein scheint.⁹ Aber Underwood geht es nicht um Macht als Selbstzweck, sondern darum, ein Vermächtnis zu hinterlassen:

„Money is the Mc-mansion in Sarasota that starts falling apart after 10 years. Power is the old stone building that stands for centuries. I cannot respect someone who doesn't see the difference.“ (*House of Cards*, S 1/F 2)

Der Kern dieses oft (auch auf T-Shirts) zitierten Underwood-Ausspruchs ist nicht ein absolutes Streben nach Macht, sondern der Wunsch, durch (macht-)politisches Handeln der Vergänglichkeit zu entgehen und einen bleibenden Eindruck in der Welt zu hinterlassen: „I will win and I will leave a legacy.“ (*House of Cards*, S 3/F 12)

In seinem Streben, sich hervorzuhalten und sich von seinesgleichen abzuheben, zeigt Underwood alle Züge des tragischen Helden, der sich durch seine Kompromisslosigkeit und seine Maßlosigkeit auszeichnet.

„[I]n Sophoclean tragedy the hero faces an issue on which he cannot compromise and still respect himself. [...] They have a profound sense of their own worth as individuals. And this exasperates the anger they feel at the world's denial of respect. In the crisis of their lives, abandoned by friends, ringed by enemies, unsupported by the gods, they have nothing to fall back on for support but this belief in themselves, their conception of their own unique character and destiny.“ (Knox 1964: 36)

8 Euben argumentiert, dass die klassischen Tragödien zwar implizite, aber für die zeitgenössischen Zuschauer im antiken Athen wahrscheinlich deutlich erkennbare Bezüge zu den aktuellen politischen Fragen der Zeit herstellten, wie etwa die Krise der athenischen Hegemonie zu Ende des Peloponnesischen Krieges (Euben 2003: 53–54).

9 Weitere und ausführlichere Beispiele, wie Tragödien politisch interpretiert werden können, zeigt Euben am Beispiel klassischer antiker Dramen (Euben 1994).

Diese Maß- und Kompromisslosigkeit steht am Anfang der Tragödie *House of Cards*. Underwood bringt mit allen Mitteln der politischen Intrige und der Täuschung einen Präsidenten zu Fall – und geht dabei nicht nur im übertragenen Sinne, sondern buchstäblich über Leichen, weil ihm dieser Präsident den zugesagten Kabinettposten als *Secretary of State* verweigert – ein Posten, der ihn aus seiner eher unsichtbaren und zuarbeitenden Funktion als Mehrheitsführer auf die Vorderbühne der Politik geführt hätte (*House of Cards*, S 1/F 1). Underwood kann nicht akzeptieren, dass ihm die Möglichkeit genommen wurde, sich auszuzeichnen – und wird zum Antipolitiker, der nur noch die eigene Macht als Ziel verfolgen kann (Meyer 2015). Das maßlose Selbstwertgefühl und die Isolation des tragischen Helden kommen exemplarisch in Underwoods ‚Gebet‘ zum Ausdruck: „There is no solace above or below, only us, small, solitary, striving, battling one another. I pray to myself, for myself.“ (*House of Cards*, S 1/F 13)¹⁰

House of Cards ist aber vor allem deshalb eine Tragödie, weil die Serie Underwoods Scheitern zeigt. Als (aufgerückter) Präsident findet er in Staffel 3 keine Mehrheit für das sozialpolitische Arbeitsprogramm *America Works*, sondern muss auf Rechtstricks und Dekrete zurückgreifen, um eine Minimalversion dieser *policy* einführen zu können. Seine Nahostfriedensinitiative zum Jordan-Tal scheitert an den Komplikationen der Außenpolitik – und nicht zuletzt am russischen Präsidenten Petrov (ebenfalls in der dritten Staffel). Petrov ist gewissermaßen das erfolgreiche Spiegelbild Underwoods, insofern er seine Machtpolitik unverhohlen autoritär durchsetzen kann. Im Gegensatz zu Underwood kann er dazu stehen, dass er selbst schon getötet hat (*House of Cards*, S 3/F 12) – und macht so deutlich, wie ‚unpolitisch‘ Underwoods Morde sind, da sie als private Verzweiflungsstat statt als politische Schachzüge aufgefasst/begangen wurden.

Das Scheitern ist kein Zufall. Seine politischen Machenschaften rufen Widerstände und Feindschaften hervor. Underwood wird von Untersuchungsausschüssen, Gerichtsverfahren und der Presse bedrängt. Seine Intrigen, Betrügereien und Morde machen immer weitere ‚Verschleierungstaten‘ notwendig. Die Maßlosigkeit, mit der er sich an die Macht und in das Präsidentenamt befördert hat, drohen durchgängig über die Handlung der Serie hinweg, ihn wieder zu Fall zu bringen. Am Ende muss er angesichts eines drohenden Amtsenthebungsverfahrens in Staffel 5 gar zurücktreten, um sein Vermächtnis zu schützen – ein Zug, der ihn politisch schnell marginalisiert.

10 Die Qualität dieser Serie zeigt sich vielleicht auch darin, dass sie dieses Streben nach einem Vermächtnis mit der Figur des Thomas Yates als ‚Hof-Tragiker‘ der Underwoods thematisiert (z.B. *House of Cards*, S 3/F 12).

Der tragische Held handelt also nicht nur, sondern er leidet auch, weil jedes Handeln letztlich unkontrollierbare und nicht intendierte Konsequenzen hat. Es ist die Kehrseite des Drangs nach Auszeichnung.

„In the tragic perspective, acting and being an agent has a double character. On the one side it consists in taking counsel with oneself, weighing for and against and doing the best one can to foresee the order of means and ends. On the other hand, it is to make a bet on the unknown and incomprehensible and to take the risk on a terrain that remains impenetrable.“¹¹

Indem sie uns das Leiden des Helden als Folge seines Handelns in einem überzogenen Drang, sich auszuzeichnen, zeigt, offenbart die Tragödie als Gattung ihre besondere politische Qualität. Die Inspiration zum Handeln könnten auch Heldenerzählungen etwa im Stile der *Illias*, oder modern in Form der Superheldengeschichten, aber auch ‚Sicherheitsdramen‘ wie etwa *24* oder *Homeland* (Dörner 2016: 6), bieten. Auch Action-Storys bieten Formen des Erinnerns und damit Inspiration zum Handeln.

„To understand the promise of Arendt’s mode of tragic storytelling to foster kinds of heroism compatible with democratic community, attention should be given to the other dimension of the tragic hero, his or her role as doomed sufferer. This theory of tragedy raises an expectation that identification with the hero in this aspect will serve to train the imagination to achieve a reflective distancing from the press of need, the pull of desire, the partiality of vision characteristic to the claimant self.“ (Pirro 2001: 182)

In der Figur Underwood zeigt *House of Cards* einerseits, dass Politik eine lohnende Beschäftigung ist. Der Zuschauer identifiziert sich mit Underwood – und lässt sich möglicherweise inspirieren –, weil er zeigt, dass politisches Handeln möglich ist, dass der Einzelne sich auszeichnen, etwas Neues schaffen und ein Vermächtnis hinterlassen kann. Den Politiker Underwood darf man sich als glücklichen Menschen vorstellen. Es macht aber die Tragik Underwoods aus, dass er das gemeinschaftliche Moment des Politischen vergisst. Mit maßloser politischer Intrige und Betrug verlässt Underwood die agonistische Ebene des Wettstreits unter Gleichen und schafft Antagonismen. Er radikalisiert den politi-

11 Das Zitat wird in der einschlägigen Literatur häufig verwendet und meist ohne Seitenangabe Vernant/Pierre (1988) zugeschrieben. Leider findet sich das Zitat in dieser Form dort jedoch nicht. Möglicherweise handelt es sich um eine ältere Eigenübersetzung aus dem französischen Orginal.

schen Raum und schafft sich Feinde, deren Widerstand ihn immer wieder zu Fall zu bringen droht (Shea 2015: 144–146).

Im tragischen Scheitern, im Erleiden, liegt paradoxerweise immer noch eine Ermutigung zum Handeln, weil in der Tragödie eine erzählens- und erinnernswerte Geschichte liegt. So betrachtet Arendt beispielsweise den gescheiterten Ungarn-Aufstand von 1956 als Tragödie, die aber zugleich zeigt, dass das Streben nach Demokratie lebendig ist (Pirro 2001: 82).

Polit-Serien und die Politik der Tragödie

In der Spannung zwischen Handeln und Erleiden, zwischen Machen und Scheitern, liegt der Kern der Tragödie. Die Tragödie beschränkt sich nicht auf eine unqualifizierte Feier des Handelns. Theater fungierte in der antiken Polis als eine zweite Agora¹², als öffentliche Institution, die es der Gemeinschaft ermöglichte, ihre politischen Optionen in dramaturgisch gebrochener Version abzuwagen. Das Fehlen des Entscheidungsdrucks, der in der eigentlichen Agora herrschte, erlaubte eine umfassendere Betrachtung von Optionen und Implikationen angesichts der dramatisch präsentierten gesellschaftlichen und politischen Probleme (Euben 2003: 56).

Vor allem aber ermöglicht es das Betrachten der vorliegenden Probleme und Optionen aus der Perspektive anderer. Die Möglichkeit des unvoreingenommenen Blicks, die Möglichkeit, die Welt aus anderen Augen zu sehen, die Fähigkeit, unabhängiges Urteilen zu entwickeln, ist Teil der Erfahrung des Theaters (Euben 2003: 59). Die Tragödie schreibt nicht bestimmte Handlungen vor, sondern versucht, die Bedingungen des Handelns zu erfassen und zu reflektieren. Nicht das Lösen von Problemen steht im Vordergrund, vielmehr soll über die Tragödie soll ein tieferes Verständnis dieser Probleme gewonnen werden. „Arendt expected from story-telling not only the inspiration of glory-seeking publicly individuating heroes but the cultivation of citizens' capacities to see things from the points of view of their fellow citizens.“ (Pirro 2001: 139)

In Underwoods Streben und tragischem Scheitern können Bürger als Zuschauer reflektieren, wie eine Politik, die nur der maß- und kompromisslosen Verfolgung von Partikularinteressen dient, ihre eigenen Grundlagen in der Anerkenntnis durch Gleichgestellte untergräbt. Underwood ermöglicht den Blick auf einen politischen Menschen, der in einem auf Kompromiss und Konsens ausgerichteten politischen System keinen Weg findet, sich als Einzelperson aus-

12 Die Agora ist der Versammlungsplatz des antiken Athen, auf dem Volks-, Gerichts- und Heeresversammlungen stattfanden.

zuzeichnen. In seiner maßlosen Gegenreaktion entwickelt er letztlich eine anti-politische Haltung, unterläuft oder zerstört die demokratischen Institutionen und versucht, sich zum Tyrannen aufzuschwingen: „Underwood. Underwood. 2016. 2020. 2024. 2028. 2032. 2036. One nation... Underwood.“ (*House of Cards*, S 5/F 4). In der tragischen Perspektive betrachtet, erweckt Underwood aber nicht einfach Unverständnis und Ablehnung, sondern bietet dem Betrachter eine Identifikationsmöglichkeit – ein Verständnis für den Wunsch nach Anerkennung und die Folgen ihrer Verweigerung (Kajtár 2015).

Als Tragödien können Polit-Serien so mehr als (mehr oder weniger realistisch bewertete) „Geschichten über Politik“ sein. Sie sind selbst Politik. Diese Politik der Tragödie (Euben 1994) fördert die demokratische Bildung der Bürger, indem sie zu politischem Handeln als Selbstzweck inspiriert und das kritische Denken über die gemeinschaftliche Bedingtheit dieses Handelns anregt. Die Polit-Serie als Tragödie schafft in den Begriffen der sozialwissenschaftlichen Literatur zur Frage des sozialen Zusammenhalts so einerseits die Voraussetzungen zum Erwerb sozialen Kapitals (Putnam 2001), indem sie zeigt, dass Anerkennung des eigenen Handelns und der eigenen Besonderheit möglich ist.

Zum anderen trägt sie über die kritische Reflexion zur Bildung von *bridging-Kapital* (Putnam 2001: 22–23) bei, indem sie über die Identifikation mit dem Helden als Leidendem die Entwicklung eines überparteiischen Blicks ermöglicht. Auf diese Weise wirkt sie opportunistischen Tendenzen in der repräsentativen Demokratie entgegen und trägt zur Förderung gesellschaftlichen Zusammenhalts und Gemeinsinns bei (Pirro 2001: 185–186).

Eine „tragische“ Perspektive auf Polit-Serien als Instrument politischer Bildung, wie hier vorgeschlagen, wird durch Befunde der Rezeptionsforschung durchaus gestützt. Die Präsentation politischer Themen resultiert demnach weniger in einer direkten Beeinflussung politischer Einstellungen, sondern eher in der Bildung eines vergleichsweise offenen Raumes diskursiver Auseinandersetzung (Carpenter 2016). Insbesondere die fiktionale Darstellung von Politik in popkulturellen Formaten fördert eher eine kritische Distanzierung (Holland 2016). Der Politikwissenschaft kann hier eine neue Rolle zukommen, wenn sie Polit-Serien nicht länger nur als Untersuchungsgegenstand versteht, der Erkenntnisse über Politik ermöglicht (die dann wieder vermittelt werden), sondern mit Interpretationshilfen die politische Reflexion anhand der erzählten Geschichten unterstützt. Auf diese Weise kann die Befassung mit Polit-Serien (und anderen popkulturellen Erzeugnissen) möglicherweise der Politikwissenschaft wieder mehr Relevanz verleihen, die sie im Zuge einer zunehmend eng verstandenen Verwissenschaftlichung (Probst 2016) in der Konzentration auf Fakten verloren hat.

Das Versprechen der Politik der Tragödie liegt folglich in einem Beitrag zur demokratischen Bildung der Zuschauer-Bürger. Das Setting der Polit-Serie in der konventionellen Politik bietet dabei einen Hintergrund, der besonders geeignet ist, politisches Denken anzuregen, weil er einen unmittelbaren Bezug zum ‚realen‘ politischen Kontext wie ihn der Zuschauer kennt, schafft. So wird der Hyper-Realismus der Polit-Serie sogar zum Vorteil. Auf diese Weise können Polit-Serien als Tragödien über die Politik als Setting auf den Horizont des Politischen verweisen und mehr sein als Unterhaltung in einer beliebigen Kulisse.

SCHLUSS

Welchen Mehrwert bieten Polit-Serien dem Zuschauer im Lichte der oben geführten Diskussion? Können sie mehr als Unterhaltung in der Kulisse des Politikbetriebs sein?

Eine mögliche Antwort liegt darin, dass der Zuschauer aus Polit-Serien etwa *über* Politik lernen kann. Die fiktive Politik weist diesem Argument zufolge zwar aus dramaturgischen Gründen zahlreiche und für den Zuschauer auch erkennbare Unterschiede und Übertreibungen im Vergleich zur realen Politik auf. Zugleich ist sie aber realistisch genug, um Einblicke in die reale Politik zu vermitteln. Realismus ist bei Polit-Serien ein wichtiges Bewertungsmerkmal. Dies gilt sowohl für die öffentliche Rezeption und die Verwendung als popkulturelle Referenz wie auch für die wissenschaftliche Bewertung ihres Mehrwerts. Dieses Bewertungsmuster wird von Produzentenseite gefördert, die durch Einbeziehung von Experten und durch hyper-realistische Werbung die Realitätsnähe der Serien als Verkaufs- und Relevanzmerkmal hervorzuheben versucht.

Polit-Serien können in ihrem Realismus zur Vermittlung von Wissen über politische Prozesse und Institutionen, über Verfahren und im Einzelfall auch Politikfelder nützlich sein. Aber in der realistischen Darstellung ‚der Politik‘ liegt auch eine Verzerrung begründet, indem ‚das Politische‘ und damit antagonistische wie auch assoziative Dimensionen ausgeblendet werden. Polit-Serien tragen so zur Reproduktion eines liberalen und instrumentalistischen Bilds von Politik bei, wenn man die Forschung zum Einfluss popkultureller Darstellungen auf politische Einstellungen betrachtet. Damit fügen sich Polit-Serien, wie auch die Politikwissenschaft (Probst 2016), in ein Politikverständnis, das antipolitischen Ressentiments Vorschub leisten kann.

Als Vehikel zur Vermittlung von Faktenwissen *über* reale Politik sind Polit-Serien somit nur bedingt zu empfehlen und gewissermaßen nur ‚unter Aufsicht‘ zu gebrauchen. Betrachtet man Polit-Serien aber nicht so sehr unter dem Aspekt der realistischen Faktenvermittlung, sondern mit Blick auf die Form der Erzäh-

lung *als* Politik, können sie einen Beitrag zur politischen Bildung und zur Erziehung der Bürger als Demokraten leisten. Als Tragödien im politischen Setting ermutigen sie zu politischem Engagement, indem sie zeigen, dass das Individuum im politischen Handeln Geschichte schreiben kann, während sie zugleich eine kritische Reflexion der gemeinschaftlichen Bedingungen dieses Handelns anregen und so gesellschaftlichen Zusammenhalt befördern.

LITERATUR

- Arendt, Hannah (1958): *The Human Condition*, Chicago.
- Arendt, Hannah (1978): *Between Past and Future*, New York.
- Baudrillard, Jean (2010): *Simulacra and simulation*, 17. Aufl., Ann Arbor.
- Byron, Chris/Wood, Nathan (2015): „*Money Gives Power ... Well, a Run for Its Money*“: Marx’s Observations on Why Capital and Not Frank Is Really in Charge of the White House, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 152-162.
- Carpenter, Charli (2016): Rethinking the Political-/Science-/Fiction Nexus: Global Policy Making and the Campaign to Stop Killer Robots, in: *Perspectives on Politics* 14 (1), S. 53-69.
- Deacon, David/Stanyer, James (2014): Mediatization: key concept or conceptual bandwagon?, in: *Media, Culture & Society* 36 (7), S. 1032-1044.
- Dörner, Andreas (2006): Politik als Fiktion, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 56 (7), S. 3-11.
- Dörner, Andreas (2016): Politserien: Unterhaltsame Blicke auf die Hinterbühnen der Politik, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 66 (51), S. 4-11.
- Eco, Umberto (2014): *Travels in Hyperreality*, San Diego.
- Erickson, Christian W. (2007): Counter-terror culture: Ambiguity, subversion, or legitimization?, in: *Security Dialogue* 38 (2), S. 197-214.
- Euben, J. Peter (1994): *The Tragedy of Political Theory: the Road not Taken*, 2. überarbeitete Aufl., Princeton.
- Euben, J. Peter (2003): *Platonic Noise*, Course Book, Princeton.
- Fallis, Don (2015): Machiavelli Would Not Be Impressed, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 92-101.
- Glas, Jeffrey M./Taylor, J. Benjamin (2017): The Silver Screen and Authoritarianism: How Popular Films Activate Latent Personality Dispositions and Affect American Political Attitudes, in: *American Politics Research*, Online first, S. 1-30.

- Gray, John Scott (2015): Being versus Seeming: Socrates and the Lessons of Francis Underwood's Asides, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 16-27.
- Hanfeld, Michael (2013): Der Haifisch liebt das Blut, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9.2., online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehserie-house-of-cards-der-haifisch-liebt-das-blut-12655049.html> (zugegriffen am 07.02.2018).
- Hardt, Maria-Xenia (2016): Serienversteher: „Scandal“. *Blogseminar*, <http://blogs.faz.net/blogseminar/serienversteher-scandal/> (zugegriffen am 07.02.2018).
- Heck, Axel/Schlag, Gabi (2015): „And... Cut!“. In: *Zeitschrift für internationale Beziehungen* 22 (2), S. 125-148.
- Hochman, David (2015): What Bill Clinton told Kevin Spacey about ‚House of Cards‘, in: *Gotham* vom 20.4.
- Holland, Jack (2016): Visual Literacy in International Relations: Teaching Critical Evaluative Skills through Fictional Television, in: *International Studies Perspectives* 17 (2), S. 173-186.
- Kajtár, László (2015): Rooting for the Villain: Frank Underwood and the Lack of Imaginative Resistance, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 227-236.
- Kelleter, Frank/Jahn-Sudmann, Andreas (2014): „Eine interessante Affinität zwischen dem seriellen Erzählen und dem Thema Politik.“ Von *Soap Operas* zum *Quality TV*, in: *INDES*, 3 (4), S. 5-22.
- Knox, Bernard MacGregor (1964): *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkley.
- Lasswell, Harold D. (1936): *Politics: Who Gets What, When, how*, New York/London.
- Littmann, Greg (2015): American Machiavelli, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 81-91.
- Marchart, Oliver (2010): *Die politische Differenz: zum Denken des Politischen* bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin.
- Meyer, Matt (2015): Why Underwood Is Frankly Not an Overman. *House of Cards and Philosophy*, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 68-80.
- Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt a.M.
- Patzelt, Werner J. (2007): *Einführung in die Politikwissenschaft: Grundriß des Faches und studiumbegleitende Orientierung*, 6. überarb. u. erw. Aufl., Passau.
- Pirro, Robert (2001): *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy*, DeKalb.

- Probst, Lothar (2016): Was ist Politik, in: Blätter für deutsche und internationale Politik (10), S. 105-114.
- Putnam, Robert D. (2000): *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York.
- Rothöhler, Simon (2012): *The West Wing*, Zürich.
- Sartori, Giovanni (1973): What is „Politics“, in: Political Theory 1 (1), S. 5-26.
- Searle, John R. (1997): Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit: zur Ontologie sozialer Tatsachen, Reinbek bei Hamburg.
- Shea, Brendan (2015): „Democracy Is So Overrated“: The Shortcomings of Popular Rule. House of Cards and Philosophy, in: Hackett, J. Edward (Hrsg.): *House of Cards and Philosophy*, Chichester, S. 141-151.
- Sneed, Tierney (2014): Explaining That Bonkers ‚House of Cards‘ Senate Sequence, in: U.S. News am 14.2., online unter <https://www.usnews.com/news/articles/2014/02/13/explaining-frank-underwoods-bonkers-house-of-cards-senate-maneuver> (zugegriffen am 07.02.2018).
- Steinmetz, Vanessa (2015): Der bessere Trump, in: Spiegel Online am 16.12., online unter <http://www.spiegel.de/kultur/tv/a-1068074.html> (zugegriffen am 07.02.2018).
- Trittin, Jürgen (2014): Wer das Feuer liebt, in: Der Freitag am 9.2., Ausgabe 2, online unter <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wer-das-feuer-liebt> (zugegriffen am 07.02.2018).
- Vernant, Jean-Pierre/Pierre, Vidal-Naquet. (1988): *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, New York.
- Walton, Kendall L. (1993): *Mimesis as Make-Believe. In the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge.
- Weber, Cynthia (2013): *International Relations Theory: A Critical Introduction*, London.
- Wodak, Ruth (2011): *The Discourse of Politics in Action: Politics as Usual*, Basingstoke.

