

INDES

ZEITSCHRIFT FÜR POLITIK UND GESELLSCHAFT

Jetzt gratis auf der
V&R eLibrary lesen!

Weitere Infos auf
der Rückseite

Politikserien

Interview mit Frank Kelleter u. Andreas Jahn-Sudmann Von Soap Operas zum Quality TV
Jan Kotowski Schrott und Qualität Annektrin Bock Machtkampf, Intrigen, Manipulation
Clemens Wirries Borgen in der Wirklichkeit Franz Walter Die Pädophiliedebatte
jenseits der Grünen Martin Sabrow Der Erste Weltkrieg im deutschen Zeitgedächtnis

INHALT

1 Editorial

≡ Julia Kiegeland/Jöran Klatt/Katharina Rahlf

POLITIKSERIEN

- > INTERVIEW 5 **»Eine interessante Affinität zwischen dem seriellen Erzählen und dem Thema Politik«**
y Von *Soap Operas* zum *Quality TV*
≡ Interview mit Frank Kelleter und Andreas Jahn-Sudmann
- >> STUDIE 23 **Machtkampf, Intrigen und Manipulation**
Die negative Wahrnehmung von Politikgeschehen in aktuellen Politikserien
≡ Annekatriin Bock
- >> KOMMENTAR 32 **Schrott und Qualität**
Kurze Reflektionen zum Phänomen der politischen Fernsehserie in den USA
≡ Jan Kotowski
- >> ANALYSE 35 **Wie im Film**
x Fernsehserien haben die Mechanismen westeuropäischer Politik verändert
≡ Philipp Loser
- 42 **»I – I'm just making sure we don't get hit again.«**
Serientext und Weltbezug in der TV-Serie *Homeland*
≡ Lars Koch
- 55 **Mal Freund, mal Feind, mal Konkurrent**
y Ein soziologischer Blick hinter die Kulissen des Politikbetriebs in *House of Cards*
≡ H-Tschung Lim
- 62 **Borgen in der Wirklichkeit**
Historische Vorbilder und aktuelle Rezeptionen einer populären Fernsehserie
≡ Clemens Wirries

- 69 **Großes, linkes Kino**
The Wire als Portrait des Oben und Unten US-amerikanischer Politik
 ≡ David Bebnowski
- 78 **»It's a Great Time to be a Woman in Politics!«**
 Politikerinnen als Protagonistinnen von US-Fernsehserien
 ≡ Bettina Soller/Maria Sulimma
- >> MEINUNG 89 **»Eine Katze, die Mäuse fängt, ist eine gute Katze.«**
 Warum *House of Cards* in China erfolgreich ist
 ≡ Felix Flos
- >> ANALYSE 100 **Souveräne Beißer?**
 Die Gerinnung des Ausnahmezustands bei *The Walking Dead* X
 ≡ Julia Kiegeland/Christopher Schmitz
- 110 **Die Schildbürger von Springfield**
 Die *Simpsons*, eine amerikanische Politikserie
 ≡ Jöran Klatt
- PERSPEKTIVEN**
- >> ANALYSE 121 **Im Schatten des Liberalismus**
 Die Pädophiliedebatte begann nicht mit den Grünen
 ≡ Franz Walter
- 134 **Die Rückkehr des Ersten Weltkriegs in das deutsche Zeitgedächtnis**
 Vom Aufarbeitungsjahr 2013 zum Erinnerungsjahr 2014 (Teil 2)
 ≡ Martin Sabrow
- >> PORTRAIT 145 **Alles nur Machtverweigerer in der Weimarer SPD?**
 Erwiderung auf eine Leseranfrage
 ≡ Franz Walter
- >> WIEDERGELESEN 153 **Demokratie versus Diktatur**
 Karl Dietrich Brachers »Zeitgeschichtliche Kontroversen«
 ≡ Eckhard Jesse

»I – I'M JUST MAKING SURE WE DON'T GET HIT AGAIN.«

SERIENTEXT UND WELTBEZUG IN DER TV-SERIE
HOMELAND

≡ Lars Koch

Als Barack Obama Anfang Juni 2014 verkündete, dass es gelungen sei, die Freilassung von Sergeant Bowe Bergdahl im Austausch gegen fünf in Guantanamo inhaftierte *Al-Qaida*-Kämpfer zu erreichen, dachte er zunächst, einen großen politischen Erfolg gelandet zu haben. Kurze Zeit später musste er allerdings realisieren, dass dem nicht so war. Im Gegenteil, es entbrannte eine heftige innenpolitische Debatte über den sicherheitspolitischen Preis der Freilassung. Schlimmer noch: Zweifel an Bergdahls Charakter, an seiner Loyalität zur US-Army und an den Umständen seiner Gefangennahme im Jahr 2009 wurden laut. Die argumentative Folie, vor der diese Diskussion um den *homecoming hero* von den konservativen Kräften vom Zaun gebrochen wurde, lieferte die US-amerikanische Serie *Homeland*, die derzeit in der 4. Staffel beim Kabelsender Showtime zu sehen ist. Kaum ein Debattenteilnehmer, der nicht auf die situative und – was für die Evidenz der Parallelführung von Realität und Serienhandlung nicht unwichtig war – physiognomische Ähnlichkeit zwischen Bergdahl und Nicholas Brody hingewiesen hätte. Von Brody (Damian Lewis) wussten die Serienzuschauer, dass er im Zuge der Gefangenschaft umgedreht wurde und, in die USA zurückgekehrt, einen Anschlag plante. Die Spitze ging in Richtung Präsident Obamas: Könnte Bergdahl möglicherweise eine ähnliche Gefahr darstellen?¹

Jenseits der Frage, inwieweit die Verdachtsmomente gegen Bergdahl berechtigt sind oder nicht, interessiert mich der Fall vor allem als Beleg für die These, dass in der gegenwärtigen Mediengesellschaft populärkulturelle Narrative, verstanden als Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft, ganz wesentlich zur sinnhaften Auslegung und Reflexion von Gefahr und Gewalt beitragen.²

Gerade wenn man sich die jüngere US-amerikanische Filmgeschichte anschaut, fällt auf, wie sehr sich die Figur des aus der Gefangenschaft heimkehrenden Soldaten immer wieder dem Verdacht ausgesetzt sieht, möglicherweise konspirativ zum Feind übergelaufen zu sein oder aber zumindest die Strapazen der Gefangenschaft nicht ohne psychische Schäden überstanden zu haben. In diesem Sinne erscheint der Heimkehrer als die emblematische Figur einer

1 Vgl. zusammenfassend Willi Winkler, Helden wie er, in: Süddeutsche Zeitung, 07.06.2014, online einsehbar unter <http://www.sueddeutsche.de/medien/bowe-bergdahl-und-home-land-helden-wie-er-1.1989194> [eingesehen am 01.11.2014].

2 Vgl. hierzu das Forschungsprogramm der vom Verfasser geleiteten ERC Starting Grant-Forschungsgruppe »The Principle of Disruption. A Figure Reflecting Complex Societies«, online einsehbar unter <http://www.principleofdisruption.eu> [eingesehen am 01.11.2014].

politischen Heimsuchung jener Kriegsgräuelt und moralischen Versehrungen, die als etwas Unabgeholtenes, Traumatisches in die Gegenwart der US-amerikanischen Heimatgesellschaft hineinreichen und so die US-amerikanische Selbstbeschreibung³ als offene, rechtsstaatliche und moralisch vorbildliche Nation nachhaltig stören. In der Figur des Kriegsheimkehrers verdichtet sich symbolisch die dunkle Seite des *War on Terror*, als Transgressionserscheinung unterläuft sie nicht nur die klare Trennung von gefährvollem Kriegsgelände und sicherem Hinterland, sie perforiert auch die Unterscheidung von Fiktion und politischem Diskurs. Indem sie als affektiv besetzte Projektionsfläche die Diegese sprengt und die Imagination der Zuschauerschaft besetzt, manifestiert sie dabei kollektive Angst- und Schuldscenarien.

Wenn man sich die kinematographische Auseinandersetzung mit den verlustreichen und nicht befriedigend gelösten amerikanischen Kriegen nach 1945 anschaut, so fällt auf, dass alle Kriege, aus denen die USA nicht als Sieger hervorgegangen sind, filmische Ikonen soldatischer Devianz haben entstehen lassen. Für den Koreakrieg war es die Figur des Sergeant Raymond Shaw in John Frankenheimers »The Manchurian Candidate« (1962), der die Nachwirkungen der Kriegsgewalt in die heimischen Kinossessel trug, für den Vietnamkrieg personalisierte der Veteran John Rambo in Ted Kotcheffs »First Blood« (1982) die Unfähigkeit, nach dem Krieg nicht nur physisch sondern auch psychisch in die Friedensgesellschaft zurückzukehren. Für den zweiten Irak-Krieg ist es nunmehr Nicholas Brody aus *Homeland*, dessen vorwiegend aus Rache für einen Drohnenangriff auf eine Schule in Afghanistan motivierte Anschlagpläne die brutale Geopolitik der US-amerikanischen Administration spiegeln. Mit etwas Wagemut kann man vielleicht die These aufstellen, dass die audiovisuellen Geschichten über den heimkehrenden *Prisoner of War* an einem Verarbeitungs- und Vermittlungsprozess teilhaben, den man als ein kollektives »Debriefing« beschreiben kann, als eine Technik also, die versucht, angesichts von undurchsichtigen, vielleicht sogar traumatischen Ereignissen in der Vergangenheit durch das Erzählen von Geschichten Kohärenz und normative Orientierung zu stiften. Dies ist sicher der eine wesentliche Aspekt der US-amerikanischen Faszination für den aus der Kriegsgefangenschaft heimkehrenden Veteranen. Ein anderer Grund, der auf das eigentliche Thema dieser Überlegungen – die Epistemologien der Feindschaft in der Serie *Homeland* – zielt, ist die narrative Verknüpfung des militärischen Scheiterns mit Dimensionen eines politischen Verdachts und einer kollektiven Paranoia, die – so zumindest die These Richard Hofstadters – das politische Imaginäre der USA umfassend beherrscht.⁴

Bei der anschließenden Analyse der Serie *Homeland* soll vor allem auf zwei Aspekte eingegangen werden: (1.) auf die Hauptfigur Carrie Mathison

3 Zur systemtheoretischen Konzeptualisierung des Begriffs »Selbstbeschreibung« vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1998, S. 1096 ff.

4 Vgl. Richard Hofstadter, *The Paranoid Style of American Politics and Other Essays*, New York 2008, S. 3–41.

(Claire Danse) als Allegorie einer Protoparanoia des Politischen und (2.) auf die Gesamtserie *Homeland* als Metareflexion einer nach 9/11 dominant werdenden Medialisierung von Gefahr, die der amerikanische Medientheoretiker Richard Grusin aufgrund ihres konstitutiven Zukunftsbezugs als »Pre-mediation« bezeichnet hat.

Vorab scheint es aber angebracht, in einigen wenigen theoretischen Vorbemerkungen zu skizzieren, wie dabei die TV-Serie als ein Gegenstand der Kulturdiagnostik populärer Medien konzeptualisiert werden soll. Popkulturelle narrative Formate wie TV-Serien, Kinofilme und literarische Texte werden als zentrale Aktanten einer multimodalen Medienkonfiguration begriffen, die einen wesentlichen Beitrag zu jenem kollektiven Aushandlungsprozess leistet, den man mit Nelson Goodman als »Worldmaking« bezeichnen kann.⁵ Ohne die Materialität und die wahrnehmungscodierende Potenz des Medienensembles zu unterschätzen, ist es wichtig, insbesondere die Narrativität der einzelnen Formate zu betonen. Eben weil davon auszugehen ist, dass das Erzählen als ein »Modus der Erzeugung, Gestaltgebung und Transmission sozialer Energien«⁶ eine komplexe symbolische Praxis realisiert, in der Gesellschaften über sich und ihre Gegebenheiten kommunizieren. Verstanden als kulturelle Skripte sind es – nicht ausschließlich, aber aufgrund ihrer Resonanzstärke besonders einflussreich – die popkulturellen narrativen Artefakte, die in der erzählerischen »Kopplung von Bedeutung und Affekt«⁷ das Anschaulichkeitsproblem komplexer Gesellschaften lösen, wobei klar sein muss, dass das einzelne popkulturelle Narrativ mit seinen Genre-Mustern, medialen Notwendigkeiten und ökonomischen Interessen kein neutrales Abbild von Welt erzeugt, sondern im Hinblick auf Inhalt und Form aktiv an gegenwartskulturellen Signifikationsdynamiken beteiligt ist. Indem die TV-Serie wie der Roman oder der Kinofilm in Anlehnung an Bruno Latour als Mediatoren-Instanz gesellschaftlicher Selbstausslegung fokussiert wird⁸, ergibt sich für die Frage nach einer Kulturdiagnostik populärer Medien dementsprechend eine referentielle Analyse-Trias aus Serienartefakt, Weltbezug und Genre/Intertext. Diese geht insofern deutlich über gängige Varianten einer Widerspiegelungstheorie der populären Medien hinaus, als hier betont wird, dass das jeweilige popkulturelle Artefakt als Produzent von Wissen und Evidenz selbst sinngenerierend wirkt.

I. CARRIE MATHISON ALS ALLEGORIE AUF DIE PROTOPARANOIA DES POLITISCHEN

Die Serie *Homeland*, die seit 2011 beim US-amerikanischen Sender Showtime läuft, schlägt ein neues Kapitel der popkulturellen Beschäftigung mit 9/11,

5 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1991.

6 Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a.M. 2012, S. 103.

7 Ebd., S. 109.

8 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007, S. 66–75

dem *War on Terror* und den Feldzügen in Afghanistan und dem Irak auf. Als kreative Adaption der israelischen Serie »Hatufim« (bislang 2 Staffeln, seit 2010), die von der Rückkehr mehrerer israelischer Kriegsgefangener aus libanesisch-syrischer Gefangenschaft erzählt, zeichnet *Homeland* die individual- und kollektivpsychologische Signatur der »Post-Irak-Ära« nach und führt dabei vor Augen, wie eine von der phantasmatischen Bedrohungsfigur des Schläfers initiierte Entgrenzung des Verdachts zu einer Politik und Lebenspraxis der (Proto-)Paranoia führen kann.⁹ Zugleich ist *Homeland* ein Archiv all jener im Fernsehen versammelten popkulturellen Narrationen der Verunsicherung, die nach 9/11 den *paranoid style of american media* konfiguriert haben, wie etwa »Alias« (ABC, 2001–2006) oder »Sleeper Cell« (Showtime, 2005–2006). Ganz direkt ist *Homeland* aber vor allem eine Antwort auf die genreprägende Fox-Serie »24« (2001–2014), wobei bemerkenswert ist, dass mit Howard Gordon und Alex Gansa zwei der »24«-Macher auch an *Homeland* federführend mitwirken. Gegenüber den popkulturellen Terrornarrativen der letzten 10 Jahre markiert *Homeland* insofern einen neuen Einsatz, als hier die eigentliche Anti-Terror-Arbeit in den Hintergrund und stattdessen das emotionale Profil der Akteure in den Vordergrund tritt. Während die Serie um Jack Bauer in einer ersten Phase nach 9/11 mittels der Darstellung verschiedener terroristischer Worst-Case-Szenarien predigte, dass im *War on Terror* der Zweck die Mittel heilige und die Praxis der Folter ein probates Mittel zur Ortung und Ordnung der Feinde darstelle¹⁰, ging es in einer zweiten Phase – man denke vor allem an die Serie »Battlestar Galactica« (SiFi, 2002–2008) – darum, den Antiterror-Krieg allegorisch in seinen moralischen und politischen Ambivalenzen zu beleuchten und den Ausnahmezustand auf einer allgemeineren Ebene als Ursache diverser Autoimmunreaktionen kenntlich zu machen. *Homeland* nun markiert eine dritte Phase, in welcher der Aspekt der Allegorisierung der Terrorangriffe zugunsten einer Evaluation der individuellen, emotionspolitisch vermittelten Subjektivitätseffekte zurücktritt, die ein Leben im permanenten Alarmzustand produziert.

Im Mittelpunkt von *Homeland* steht wie erwähnt Nicholas Brody, ein US-Marine, der nach acht Jahren in irakischer Gefangenschaft befreit wird und nach Hause zurückkehrt. Neben seiner Familie, die mit dem lange Totgeglaubten zunächst nicht viel anzufangen weiß, und Politikern, die den Kriegsveteranen sogleich für den anstehenden Präsidentschaftswahlkampf instrumentalisieren wollen, trifft Brody auf die CIA-Analystin Carrie Mathison, die einige Monate zuvor von einem Informanten erfahren hat, dass ein amerikanischer Soldat in der Gefangenschaft »umgedreht« worden sei und nun einen Anschlag in den USA plane. Um die Frage, ob Brody dieser Schläfer

9 Vgl. hierzu auch Lars Koch, *Das Schläfer-Phantasma. Mediale Signaturen eines paranoiden Denkstils vor und nach 9/11*, in: Sascha Seiler u. Thorsten Schüller (Hg.), *Von Zäsuren und Ereignissen*, Bielefeld 2010, S. 69–88.

10 Lars Koch, »It will even get worse.« Zur Ökologie der Angst in der Serie *24*, in: Sascha Seiler (Hg.), *Arc & Continuity – Die zeitgenössische TV Serie*, Köln 2008, S. 98–116.

ist, was er vorhat und wie er seine Ziele im Spannungsfeld von Familie, CIA und Terrornetzwerk verfolgen kann und wird, dreht sich der Plot der ersten drei Serienstaffeln.¹¹

Die Rede von einer dritten Phase der Terror-Reflexion scheint insbesondere deshalb berechtigt, weil *Homeland* knapp 10 Jahre nach den Anschlägen auf das World Trade Center an den »Ground Zero« der Angst zurückkehrt und jene Traumatisierungen zur Sprache bringt, die seither die amerikanische Gesellschaft bestimmt haben. Die Serie leistet dies, indem sie Brody und Carrie als reziproke Figurationen eines Bruchs des intuitiven Weltvertrauens lesbar macht, als dem wörtlichen Sinne nach »eingeschlossene Ausgeschlossene«, deren gegenwartsbezogene Handlungen und zukunftsbezogene Erwartungen wesentlich von schockhaften Angsterfahrungen in der Vergangenheit bestimmt sind.¹² Beide sind *haunted by the past*, ihre versehrten Seelen, die zugleich symbolische Verdichtungen der Wunden der politischen Kultur der USA nach 9/11 sind, werden in ihrer Psychodynamik erst dadurch sichtbar, dass sie sich komplementär aufeinander zubewegen. Dass Brody und Carrie zeitweise ein Liebespaar werden, hat nicht nur mit melodramatischer Konventionalität zu tun, sondern ist zugleich intrinsisch begründet in der Dialogizität einer Angst, die die Unterscheidung von Privatheit und Politik nivelliert.

Jenseits der Figurenpsychologie, die ihre Spannung aus einer permanenten Konterkarierung von Vertrauen und Verdacht gewinnt, fungiert *Homeland* aber auch im Hinblick auf eine Vermessung des politischen Feldes als ein hochaktuelles Krisenexperiment. Da der potenzielle Feind, das ist die Ausgangsidee der labyrinthischen Serienhandlung, möglicherweise in die eigenen Reihen zurückgekehrt ist, stellt sich das Problem einer exakten Epistemologie der Feindschaft mit neuer Brisanz. Binäre Unterscheidungen von Peripherie und Zentrum, wie sie seit George W. Bushs »You are either with us or against us«-Rede aus dem Herbst 2001 lange Zeit die Politik der USA organisierten, sind der Komplexität der Lage nach mehr als zehn Jahren Krieg nicht mehr angemessen. In der Figur Brody verdichtet sich diese politische Ambivalenz des *War on Terror*: Nach außen ein affektkontrollierter Held und Familienvater, ist Brody von den Jahren in der Gefangenschaft psychisch und emotional tief gezeichnet. Zunächst gefoltert, wird er dann von dem Top-Terroristen Abu Nazir (Navid Negahban) in einem raffinierten Recodierungsversuch in sein Haus aufgenommen. Spätestens als Issa (Rohan Chand), der achtjährige Sohn Nazirs und zeitweilige Englisch-Schüler Brodys, zusammen mit vielen anderen unschuldigen Schulkindern bei einem amerikanischen Drohnenangriff zu Tode kommt, kollabiert Brodys schon zuvor destabilisiertes Koordinatensystem von Freund- und Feindschaft. Sukzessive enthüllt die

11 Derzeit (November 2014) läuft die vierte Staffel von *Homeland*. Die die ersten drei Staffeln bestimmende Beziehung zwischen Brody und Mathison spielt dabei keine Rolle mehr. Auch der Komplex »Epistemologie der Feindschaft – Protoperanoia« scheint dabei zugunsten anderer Aspekte des *War on Terror* in den Hintergrund zu treten.

12 Die Denkfigur des »eingeschlossenen Ausgeschlossenen« markiert bei Giorgio Agamben ein Verfahren, das konstitutiv für die im rechtlichen Ausnahmezustand vollzogene Produktion von »nacktem Leben« ist. Vgl. Giorgio Agamben, *Homo Sacer*. Die Souveränität und das nackte Leben, Frankfurt a. M. 2002. Davon abweichend meint die Formulierung hier ein verkapseltes Relationalverhältnis zur Welt, das für traumatische und/oder paranoide Wahrnehmungsmuster konstitutiv ist: Die Welt erscheint als eine undurchdringliche Umwelt, zu der ein verstehender Kontakt kaum möglich ist.

erste Serienstaffel, dass er mit dem Plan in die USA zurückgekehrt ist, den US-amerikanischen Vizepräsidenten Walden (Jamey Sheridan) für den Befehl und die Vertuschung der Bombardierung zur Rechenschaft zu ziehen. Seine Legitimation bezieht er dabei, wie ein Bekennervideo deutlich macht, aus einem latent paranoiden Gerechtigkeitsverständnis, das dazu auffordert, die amerikanische Nation gegen äußere und – genau das ist der Einsatzpunkt der Paranoia – innere Feinde zu verteidigen.¹³

Das Staffeldende zeigt, wie unübersichtlich die Lage geworden ist: Als Wahlkampf helfer des Vizepräsidenten wird Brody zusammen mit diesem nach einem Attentat auf dessen Stabschefin in einen Sicherheitsraum verbracht. Er ist jetzt buchstäblich ein eingeschlossener Ausgeschlossener, ein »innerer Feind« im Sinne Elias Canettis¹⁴, der sich nur von einem Anruf seiner Tochter davon abhalten lässt, seine Sprengstoffweste zur Detonation zu bringen.

Es scheint fast, als hätten die Serienmacher in der Figur Brody Carl Schmitts Einsicht verkörpert, dass der Feind unsere eigene Frage als Gestalt ist.¹⁵ Oder aber, was näher liegt, sie haben sich von einem Gedanken Slavoj Žižeks inspirieren lassen, der in seinem bekannten Essay über die »Wüste des Realen« feststellte: Die »sichere Sphäre des amerikanischen Lebens wird als ständig von einem Außen bedroht erlebt, von terroristischen Angreifern, die sich rücksichtslos selbst opfern und feige sind. Wo immer wir solch einem rein bösen Äußern begegnen, sollten wir den Mut haben, die Hegelsche Lektion zu unterstreichen: In diesem reinen Äußern gilt es, die destillierte Version unseres eigenen Wesens zu erkennen.«¹⁶ Wenn es zutrifft, dass Brody als ein alle Verortungsversuche unterlaufender Störenfried die moralische Bruchlinie markiert, die seit der Ära Bush durch die US-amerikanische Zivilgesellschaft verläuft, dann ist sein Ende nur konsequent: Bei dem Versuch, die durch ihn verursachte Verletzung des US-amerikanischen Gemeinschaftskörpers durch eine Geheimoperation im Iran zu heilen, wird Brody am Ende der dritten Staffel festgenommen und zum Tod durch Erhängen verurteilt. Seine Sterbeszene, die viele Monate vor den Terror-Videos des IS ein Höchstmaß an televisueller Liminalität bedeutete, schließt innerdiegetisch den Bogen zur allerersten Szene der Serie, in welcher der Galgen gezeigt wird, an dem Carries Informant den Tod finden wird. Extra- bzw. transdiegetisch hingegen erscheint Brodys Tod in der Ferne, an der äußeren Grenze des US-amerikanischen Einflussbereichs, als »eine paradoxe Prozedur der inkludierenden Exklusion«¹⁷, die ihn schlussendlich als jenen heimlichen Helden zurückkehren lässt, der er nie gewesen ist.¹⁸

Im Kern erzählt *Homeland* damit auf unterschiedlichen Handlungsebenen von dem durch Taktiken der mimetischen Anverwandlung und der Unterwanderung erzeugten Vertrauensverlust. Immer wieder wird der Status von

13 Vgl. Folge 1,12: »Marine One«

14 Vgl. das Kapitel »Verfolgungsgefühle«, in: Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. 2011, S. 11 ff.

15 Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Berlin 1947, S. 89.

16 Slavoj Žižek: »Willkommen in der Wüste des Realen«, in: Christian Geulen u. Anne von der Heiden u. Burkhard Liebsch (Hg.), *Vom Sinn der Feindschaft*, Berlin 2002, S. 53–76, hier S. 59.

17 Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*, S. 95.

18 Brodys juristischem Status entsprechend, wird sein Tod auch nicht im Rahmen offizieller Gedenkprozeduren verzeichnet. Stattdessen bringt Carrie heimlich mit einem Filzstift einen irregulären Stern an der Erinnerungswand im CIA-Hauptquartier an, die alle Namen jener Agents verzeichnet, die im Dienst für die Nation gefallen sind. Auch in dieser Geste bestätigt sich Brody als »eingeschlossener Ausgeschlossener«.

Zufall und Zeichen verhandelt, denkt die Serie über Praktiken und Aporien von Prävention und Überwachung nach, etwa wenn Carrie am Anfang der ersten Staffel wie gebannt tagelang auf die Monitore der heimlich in Brodys Haus verbauten Kameras schaut, dabei viele intime Momente beobachtet, aber die entscheidenden Indizien gerade nicht entdeckt.¹⁹ Daran gekoppelt macht die Serie im Modus der Identifikation mit Carries Verdacht, der immer wieder Nahrung erhält, die Spirale der Paranoia für den Zuschauer performativ nachvollziehbar. Indem *Homeland* das Verunsicherungspotenzial des Schläfers in seinen unterschiedlichen emotionalen Registern ausleuchtet, setzt die Serie jene von Jacques Derrida beschriebenen politischen Autoimmunreaktionen der Terror-Abwehr in Szene,²⁰ die 2013 anhand der Aufdeckung des Überwachungsprogramms »Prism« einmal mehr ans Tageslicht getreten sind. Prävention tendiert zur Entgrenzung, insbesondere dort, wo keine gültige Semiotik der Feindschaft mehr existiert und zwischen Sicherheit und Katastrophe nur die Plötzlichkeit der Tat zu liegen scheint.

Während Brody somit als Figuration einer unheimlichen Wiederkehr der verdrängten Peripherie im Zentrum lesbar ist,²¹ fungiert Carrie sowohl als »emotionaler Fokus der Dramaturgie«²², als auch als Allegorie und Akteurin einer politischen Protoparanoia, wie sie nach 9/11 als Wahrnehmungskonfiguration des *War on Terror* re-aktualisiert wurde; als ein Subjekt, welches sich in einem permanenten Alarmzustand befindet und dessen dominantes Wesenskennzeichen ein forciertes Aktivismus unter Zeitdruck ist. Carrie dämmert auf hohem Erregungsniveau dahin, sie ist bestimmt von einem Deutungswahn, der pathologische Züge annimmt. Angetrieben von einem tiefsitzenden Gefühl des Versagens und der Schuld, ist ihr ganzes Handeln unter das Paradigma einer totalen Vorsorge gestellt: »I – I'm just making sure we don't get hit again.«²³ Carrie leidet an einer latenten Krankheit der Vernunft, die sie Strukturen und Zusammenhänge ahnen lässt, die außerhalb des konventionellen nachrichtendienstlichen Denkhorizonts liegen. Sie sieht mehr, weil sie unfähig ist, Kontingenz zu denken und stattdessen überall Übersignifikation produziert. Die Ambivalenz der Serie ist darin begründet, dass Carrie einerseits den Verschwörungszusammenhängen deutlich schneller und gründlicher auf die Spur kommt als ihre CIA- und FBI-Kollegen, andererseits aber über das Aufklärungsziel hinauschießt und zu einem unkalkulierbaren Risiko für sich und die Agency wird, eben weil sie auch dort im Modus des Ausnahmezustands agiert, wo dies weder von den Routinen der CIA noch gar von juristischen Regeln gedeckt wäre.

Gerade die Gleichzeitigkeit der unübersehbaren Präsenz und rätselhaften Unfassbarkeit der Figur Brody, die Unmöglichkeit, sein Handeln eindeutig

19 Dies ist ein weiteres der vielen Beispiele dafür, dass die Serie Feindschaft in Form ambivalenter Reziprozität zu denken versucht. Während Carries »Monitoring« erscheint sie eindeutig als Eindringling und innerer Feind, Brody hingegen ist ahnungslos.

20 Vgl. Lars Koch, Angst im Post-9/11-Cinema. Zur filmischen Bearbeitung eines Erwartungsaffekts, in: Søren Fauth u. a. (Hg.), *War – Literature, Media, Emotions*, Göttingen 2012, S. 73–86.

21 Vgl. Frederic Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana 1992.

22 Vinzent Hediger, Einübung in paranoides Denken. »The Wire«, »Homeland« und die filmische Ästhetik des Überwachungsstaats, in: Deutscher Hochschulverband (Hg.), *Glanzlichter der Wissenschaft 2013. Ein Almanach*, Stuttgart 2013, S. 67–70, hier S. 68.

23 So Carries Rechtfertigung gegenüber Saul, ihrem Vorgesetzten und Mentor, als dieser sie in Folge Eins wegen ihrer illegalen Überwachung zur Rede stellt.

auf *Conspiracy* oder *Contingency* festzulegen, schürt in ihr eine Mischung aus Faszination und Bedrohungserwartung. Je öfter ihr Verdacht von ihm entkräftet wird, umso verzweifelter glaubt sie an seine terroristischen Absichten. Ihre Paranoia ist eine Extremform von Gewissheitsforderung, eine Maschine des unaufhörlichen Verlangens nach einem unumstößlichen Sinn. Die schlussendliche Erkenntnis, dass sie mit ihrem Verdacht trotz aller Anfeindungen seitens der CIA-Bürokratie richtig gelegen hat, kommt einer parareligiösen Parusie gleich. Diese Erlösungserfahrung ist es, die Paranoiker herbeisehnen, die aber in aller Regel trotz aller Anstrengungen immer weiter hinausgeschoben wird. Dass Carries Verdachtsdenken im Zuge der ersten Staffel immer radikalere Züge annimmt, bis sie schlussendlich in einem psychotischen Schub zusammenbricht, kann so als eine figurale Übersetzung der Steigerungsdynamik der Paranoia gelesen werden, deren Denkstruktur das Subjekt nur stabilisieren kann, indem es sich sozial immer weiter isoliert.

Extradiegetisch als eine Pathologie des Politischen in Zeiten des *War on Terror* lesbar, wird Carries Krankheit innerdiegetisch auf eine bipolare Störung zurückgeführt, die sie von ihrem Vater geerbt hat. Einmal mehr zeigt sich aber auch in dieser Facette das hohe Maß an politischer Reflexivität, das *Homeland* ausmacht. Nicht nur aktualisiert die Serie in unterschiedlichen Konstellationen das Motiv der Hirnwäsche – bei Brodys Umcodierung zum Attentäter²⁴, bei Carries Therapie²⁵, aber auch in Anspielungen auf die Programmierungsmacht der Medien –, darüber hinaus eröffnet das Motiv des kranken Vaters eine genealogische Dimension, die die Protoparanoia der latenten Feindschaft in der politischen Kultur des 20. Jahrhunderts verortet und so deutlich macht, dass die Post-9/11-Paranoia kein ganz neues Phänomen ist, sondern eine lange Vorgeschichte hat, die mindestens bis zu den Paranoia-gestimmten 1970er Jahren zurückreicht.²⁶

Jenseits des Paranoia-Themas markiert Carries Vater zugleich aber auch eine für die 2000er Jahre zu konstatierende Krise von Vaterschaft sui generis, die sich auf abstrakterer Ebene als Verweis auf die Erosion eines die Stabilität der symbolischen Ordnung garantierenden Herrensingularen decodieren lässt. Der Figurenkosmos von *Homeland* ist gespickt mit schwachen oder gebrochenen Vater-Figuren: Allen voran Brody, dessen Brandmarkung als Terrorist seine Tochter in einen Selbstmordversuch treibt. Aber auch Abu Nazir und Vizepräsident Walden repräsentieren Väter, die ihrer Rolle als Garanten von familiärer Stabilität und politischer Sicherheit nicht mehr gerecht werden. Nicht zufällig gehört das Motiv des schwachen Mannes, der seine Familie nicht zu schützen vermag, zum narrativen Repertoire des Post-9/11-Kinos. In Filmen wie Oliver Stones »World Trade Center« (2006) oder Neil Jordans »The Brave

24 Damit stellt sich *Homeland* intertextuell deutlich in die Tradition von »The Manchurian Candidate«.

25 Wie vielseitig das Paranoia-Thema in *Homeland* perspektiviert wird, zeigt sich auch in vielen en passant in die Handlung eingestreuten Referenzen. So wird ist es kein Zufall, dass sich Carrie in der letzten Folge von Staffel Eins einer Elektroschock-Behandlung unterzieht. Gerade diese Technik der Gehirnwäsche war es, mit der die CIA seit den 1950er Jahren in zahlreichen Menschenversuchen Erfahrungen gesammelt hatte, mit dem Ziel Gedanken kontrollieren zu können. Vgl. o.V., Unorthodox, unethisch, illegal, in: Der Spiegel, 11/1984, online einsehbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13508748.html> [eingesehen am 01.11.2014].

26 Peter Knight, *Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America*, New York 2002.

One« (2007) wird das Versagen der US-amerikanischen Sicherheitsinstitutionen geschlechtspolitisch kodiert, etwa indem Stone die Angriffe auf New York als Vergewaltigung einer Stadt erzählt.²⁷ In *Homeland* findet sich hierzu neben vielen kleinteiligen Beobachtungen und Anspielungen auf die Insuffizienz nahezu aller Männer- und Vaterfiguren vor allem die Szene des Angriffs auf die CIA-Zentrale am Ende der zweiten Staffel, die deutlich macht, dass die Stabilität der symbolischen Ordnung nur eine scheinbare ist, die jederzeit erneut zusammenbrechen kann. In eine trianguläre Montage, die zwischen einem Kriegsschiff und der dortigen Seebestattung für den von CIA-Einsatzkräften getöteten Abu Nazir, der Trauerfeier für den von Brody und Nazir zuvor ermordeten Vizepräsidenten Walden und einer Liebesszene zwischen Brody und Carrie hin und her wechselt, bricht die Explosion einer Autobombe, die nahezu die gesamte Führungsriege der amerikanischen Sicherheitsdienste auslöscht. Um einen solchen, schockartig-traumatischen Zusammenbruch aller Ordnungsstrukturen geht es auch auf der meta-reflexiven Ebene der Serie, die diese zu einer der klügsten fiktionalen Auseinandersetzungen mit dem *War on Terror* macht.

II. HOMELAND ALS METAREFLEXION DER PREMEDIATION NACH 9/11

Die in der Figur Carrie reflektierte protoparanoide Struktur des politischen Denkens nach 9/11 erfährt – das ist die These – auf einer Metaebene in der serienspezifischen Auseinandersetzung mit dem von Richard Grusin in die Diskussion eingeführten Beschreibungs- und Analysekonzept der »Premediation« eine dialogische Entsprechung. Premediation, so Grusin, markiert eine andere massenmediale Bearbeitung von Zukunft als dies noch vor 9/11 der Fall gewesen ist. Ging es in der massenmedialen Auseinandersetzung mit Gewalt und Krieg im 20. Jahrhundert in erster Linie um die retrospektive Verarbeitung von zeitlich vorgängigen, *realen* Denormalisierungsereignissen, so hat sich um 2000 herum und forciert durch 9/11 eine Umstellung des medialen Zeitbezugs von Vergangenheit auf Zukunft vollzogen. Die Vorstellungen von Zukunft speisen sich seither wesentlich aus einem katastrophischen Imaginären, das das Kommende nur noch als Schreckensereignis denken kann.²⁸ Der Antrieb der Premediation resultiert, so könnte man eine Einsicht Jacques Derridas aufgreifend fortführen, aus der Angst, dass es einen kommenden Anschlag gegeben haben wird. »Die Prognose ist düster: Als Produkt der Gewalt, die ihn zu unterdrücken sucht, schuf der Terrorismus ein Trauma, das nicht durch Trauer gelindert werden kann, weil das Herz des Traumas nicht das vergangene Ereignis ist, sondern die Angst vor einem zukünftigen Ereignis, dessen katastrophische Natur nur geraten werden kann.«²⁹

27 Vgl. Douglas Kellner, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Oxford 2010.

28 Vgl. Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe. Fiktion und Prävention*, Frankfurt a. M. 2014.

29 Jacques Derrida: *Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde*. Ein Gespräch mit Jacques Derrida, in: Jürgen Habermas u. Jacques Derrida, *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche*, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin 2004, S. 117–178, hier S. 123.

In gewisser Weise reagiert Premediation also, indem sie alle möglichen Zukunftsszenarien durchspielt, als serielle Form der Antizipation auf den traumatischen Schock, der von den Livebildern des 11. September in der US-amerikanischen Öffentlichkeit ausgelöst wurde. Premediation »works to prevent citizens of the global mediasphere from experiencing again the kind of systemic or traumatic shock produced by the events of 9/11 by producing an almost constant, low level of fear or anxiety about other terrorist attacks.«³⁰ Ausgehend von Sigmund Freuds Konzeptualisierung von Angst als Absicherung gegen den traumatischen Schock³¹, sieht Grusin die amerikanische Öffentlichkeit seit 9/11 von einer spezifischen Politik der Angst bestimmt, die in einer bloßen Mobilisierungsfunktion für den *War on Terror* nicht aufgeht, wohl aber als eine wesentliche Triebfeder eines zügellosen Sicherheitsdenkens zur Beschneidung von Bürgerrechten beiträgt: »Thus the historical event of 9/11 continues to live and make itself felt in the present as an event that both overshadows other recent historical events and that continues to justify and make possible certain governmental and medial practices of securization.«³²

Agenten und mediale Techniken der Produktion einer auf Dauer gestellten, niederschweligen Angst waren neben dem spezifischen Emergency-Design der »Breaking News«³³ etwa das farb-kodierte Terrorwarnsystem, das die amerikanischen Zuschauer nach 9/11 allabendlich in völlig unkonkreter Weise über gestiegene oder gefallene Terrorwahrscheinlichkeiten informierte, oder der sogenannte »Preparedness Guide«, der von der amerikanischen FEMA in mehreren Auflagen veröffentlicht wurde und den amerikanischen Bürgern spezifische Terrorabwehr- und Bespitzelungsregeln nahebrachte.³⁴ Hinzukommt der gesamte Bereich der popkulturell-narrativen Auseinandersetzung mit 9/11 und dessen Folgen im Spielfilm und in der TV-Serie, die – und das macht das paradoxale Ansteckungsgeschehen medialer Angst aus – auch dort zur Fortführung von Angst beitragen, wo sie Bedrohung nicht alleine parasitär für den eigenen Spannungshaushalt nutzen, sondern auch reflektieren wollen. Ein exzellentes Beispiel für die paradoxale Verquickung der Produktion und Reflexion von Angst ist *Homeland*, deren Macher genau um die Mechanismen der Premediation und deren pathologische Effekte wissen, sie gleichzeitig aber auch überaus erfolgreich nutzen. Dies wird gerade am Vorspann der Serie deutlich, der in symbolisch verdichteter Form als ein Selbstkommentar der gesamten Produktion fungiert.³⁵

Allgemein kann gesagt werden, dass es sich beim Vorspann der Serie *Homeland* um eine komplexe Bild- und Tonkomposition handelt, die in die Themen der Serie einführt, zugleich aber auch eine Außenposition zur

30 Richard Grusin, *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*, New York 2010, S. 2.

31 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Gesamtausgabe, S. 222f.

32 Grusin, *Premediation*, S. 8.

33 Vgl. Yana Milev, *Design Governance und Breaking News. Das Mediendesign der permanenten Katastrophe*, in: Christiane Heibach (Hg.), *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*, München 2012, S. 43–58.

34 Die aktuelle Fassung ist online einsehbar unter <http://www.fema.gov/media-library/assets/documents/7877> [eingesehen am 01.11.2014].

35 Die Forschung zum Serienvorspann als einer Matrix der Gefühle steht noch am Anfang. Für den Filmvorspann und seine metareflexive Funktion vgl. Georg Stanitzek, *Vorspann (titles/credits, générique)*, in: Ders. u. a. (Hg.), *Das Buch zum Vorspann*, Berlin 2006, S. 8–19.

kommenden Ausfaltung der Handlung einnimmt, sich also strukturell zur eigentlichen Serie verhält wie der multifaktorielle Zusammenhang der Premediation zur bedrohlichen Zukunft. Dabei gehen Inhalt und Form eine komplexe Referenz- und Signifikationsbeziehung ein. Zunächst zur Form: Der Vorspann dauert knapp 1,5 Minuten und beinhaltet bei mehr als sechzig Schnitten eine stakkatohafte Bilderflut, die, indem sie permanent den Wahrnehmungsraum destabilisiert, fortwährend den Eindruck von Bedrohlichkeit und Verstörung vermittelt. Er erzeugt gewissermaßen eine Reizüberflutung als performativen Nachvollzug der im Zuge der Premediation durchgeführte Kopplung von Bilderflut, drängender Immersion und Wachsamkeitszumutung. Die Kombination unterschiedlicher Bildquellen und realpolitischer Bild- und Tonzitate rund um den Themenkreis »Terror« versinnbildlicht die Ermittlungswut und den Beziehungswahn der Hauptfigur Carrie. Man könnte in diesem Sinne davon sprechen, dass der Vorspann auf der Ebene der Montage im Sinne einer paranoiden Fokalisierung nachvollzieht, wovon er inhaltlich erzählt: von einer Verschaltung der medial aufgezeichneten und zugleich neu produzierten Terrorgefahr mit einer Rezeptionshaltung, die eine spezifische, katastrophische Somatizität und Subjektivität erzeugt.

Inhaltlich lassen sich im Vorspann drei Subsequenzen unterscheiden.³⁶ Die ersten etwa dreißig Sekunden erzählen von Carries Kindheit seit den 1980er Jahren und reichen bis 9/11. Es wird deutlich, dass schon vor dem 11. September Bedrohung, kommuniziert durch die damals tätigen Präsidenten Reagan, Bush senior und Clinton, ein zentraler Medieninhalt war, der Carrie als Kind dieser Zeit in unruhige Träume versetzt. Die wahrnehmungsdeterminierende Funktion der Premediation wird in einem (mehrfach wiederholten) Bild besonders deutlich, das Carrie von hinten vor einem Fernseher zeigt und so anschaulich macht, dass ihr primärer Zugang zur Welt durch die Dramaturgien und Inhalte des Fernsehens determiniert ist. Das Kind mit der Löwenmaske, das etwas später durch ein Labyrinth irrt, wird so lesbar als ein Selbst der Sorge und der Sicherheitssehnsucht. Die Löwenmaske deutet zudem darauf hin, dass es in der Serie fortgesetzt um Fragen der Maskierung und tarnenden Affektkontrolle sowie um die für den Prozess der ideologischen Anrufung konstitutive Dopplung von Er- und Verkennung des politischen Subjekts geht.³⁷

Die zweiten knapp 15 Sekunden rufen dann 9/11 selbst als ein Ereignis auf, das eine Zeit *davor* von jener *danach* unterscheidet, ohne aber eine völlige Diskontinuität herbeizuführen. Im Gegenteil: Auch wenn die Premediation einen dominanten Zug auf die Bearbeitung von Zukunft aufweist, bleibt sie auch im Hinblick auf die Vergangenheit nicht ohne Effekte. Die

36 Vgl. hierzu instruktiv auch Victoria Varga, *Anderthalb Minuten Homeland: Eine Vorspann-Analyse*, online einsehbar unter <http://www.serienjunkies.de/news/anderthalb-minuten-homeland-vorspann-analyse-57291.html> [eingesehen am 01.11.2014].

37 Vgl. Benjamin Scharmacher, *Wie Menschen Subjekte werden. Einführung in Althusser's Theorie der Anrufung*, Marburg 2004.

zurückliegenden Ereignisse werden in einem retroaktiv-performativen Verfahren zur Vorgeschichte der Angriffe von 2001, die über diese Zäsur hinaus in der Gegenwart präsent ist. Die traumatische Wucht der Angriffe markieren die *Open Credits* von *Homeland*, indem sie die kollabierenden »Twin Towers« aussparen und stattdessen in verwackelten Handkamera-Bildern vor allem fliehende Passanten, Rauch und Desorientierung zeigen. Wichtig ist, dass die Bildebene auf der Ebene des Tons eine Entsprechung erfährt. Die Tonspur, die ganz wesentlich zur Erzeugung einer ästhetischen Erfahrung des Ausnahmezustands beiträgt, arbeitet mit überbetonten Geräuschen und Soundeffekten, die eine atmosphärische Fremdheit erzeugen und so die dokumentarischen Augenzeugen- und Breaking-News-O-Töne rahmen. Der sich daran anschließende Ausschnitt aus der Obama-Rede zur Tötung Osama Bin Ladens macht deutlich, dass mit der Premediation ein Vorgang der Anrufung verbunden ist, wie er von Louis Althusser in seinem Text über »Ideologie und ideologische Staatsapparate«³⁸ skizziert wurde. Nachdem zunächst Obamas Konterfei zu sehen ist, der gemeinsame Entschlossenheit konnotierend in die Kamera schaut, wechselt das Bild auf Carrie, die mit geschlossenen Augen als Adressatin der Ansprache markiert wird.

Der letzte Teil des Vorspanns führt dann auf die eigentliche Serienhandlung hin. Er zeigt Carrie und Brody im Labyrinth des wechselseitigen Verdachts. Indem Carries Stimme aus dem Off zu vernehmen ist, die in gehetztem Tonfall Auskunft darüber gibt, dass die Angst, einen Terrorhinweis zu verpassen, ihr gesamtes Tun bestimmt, wird schon zu Beginn der Serie klar, worum es eigentlich geht: um das Portrait einer Wahrnehmungs- und Denkweise, die in der Verhinderung eines Anschlags ihre ganze Daseinsberechtigung zu finden scheint, und die darum soziale Interaktion wie mediale Kommunikation nur als Epistemologie der Feindschaft vollziehen kann. Genau hier wird einmal mehr deutlich, dass Carries Mission – »I'm just making sure we don't get hit again.« – nicht nur eine Charakterzeichnung ist, sondern auch als ambivalente Selbstbeschreibung der Serie insgesamt fungiert.³⁹

III. SCHLUSS

Gegenstand dieses Beitrags war es, darzustellen, dass die Serie *Homeland* weit mehr ist als eine bloße »Einübung in diesen neuen paranoiden Stil des Denkens«⁴⁰ ist, der nach 9/11 die US-amerikanische Öffentlichkeit prägt. Als kulturelles Skript trägt sie in einem komplexen kommunikativen Prozess zur Konfiguration politischer Subjektivität bei, allerdings nicht in Form einer monodirektionalen Weitergabe hegemonialer Ideologie, sondern vielmehr,

38 Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg/1977.

39 Die Verschaltung einer von der Autorität bzw. dem großen Anderen medial übertragenen Rede mit einem den Auftrag annehmenden Subjekt findet sich vor *Homeland* schon in Chris Goraks Post-9/11-Thriller »Right at Your Door« aus dem Jahre 2006. Auch dort geht es um die wahrnehmungskonfigurierende Macht der Politik der Angst.

40 Hediger, *Einübung in paranoides Denken*, S. 69.

indem sie selbst als Aktant bzw. Mediator in einem komplexen Gefüge gesellschaftlicher Wissens- und Meinungsproduktion agiert und dabei ihre eigenen Wirkungspotenziale beobachtet und so ausstellt, dass die affektsteuernden Techniken und Effekte einer audiovisuellen Praxis des Ausnahmezustands sichtbar werden.

Wichtig für die Beschäftigung mit politischen TV-Serien im Allgemeinen und mit *Homeland* im Besondern ist also die Berücksichtigung der inhaltlichen wie formalen Reflexivität bzw. Relationalität zur Welt, die das jeweilige Artefakt ausbildet. Indem der Serientext nicht alleine als Themenreservoir oder bloße Abbildung realer Verhältnisse aufgefasst wird, erscheint es möglich, die Leistung der Populärkultur als Produzentin und Reflexionsorgan medial zirkulierender Kompakteindrücke der Gegenwart genauer zu erfassen. Stand in diesem Beitrag das Verhältnis von Serientext und Weltbezug im Vordergrund, ist der dritte Angelpunkt des hier anfangs vorgestellten Analysemodells zur politischen Funktion populärer Medien, also der Aspekt der Intertextualität, etwas in den Hintergrund getreten. Wollte man das Bild abrunden, wäre also die Genre-Politik von *Homeland* noch deutlicher zu untersuchen gewesen. Dabei wäre es dann darum gegangen, die filmischen und literarischen Genealogien der Paranoia genauer herauszuarbeiten, die in *Homeland* impliziert sind und die Serie einordnen in eine Linie, die von »The Manchurian Candidate« der 1950er Jahre über den Paranoia-Thriller der 1970er Jahre bis zu aktuellen Verschwörungserzählungen reicht. Ein wesentlicher Referenztext, auf den sich *Homeland* vor allem in der zweiten Staffel in zahlreichen Zitaten bezieht, ist etwa Mark Pellingtons Paranoia-Film »Arlington Road« aus dem Jahr 1999, der sich mit dem Bombenanschlag von Oklahoma City aus dem Jahr 1995 auseinandersetzt und so eine spezifisch inneramerikanische, rechte Tradition der Paranoia ins Spiel bringt. Und auch andere Bezüge, wie etwa der zu Ted Kaczynski, der als der sogenannte »Una-Bomber« zu einer Berühmtheit des Verdachtsdenkens geworden ist, wären dann von Interesse gewesen. Kaczynski, der seine zahlreichen Briefbomben-Anschläge auf Vertreter der Industrie in einer Hütte in den Wäldern von Montana plante, ist selbst schon ein wandelndes Zitat, insofern seine spartanische Behausung in einer direkten Linie zum Zivilisationsüberdruß eines Henry Thoreau steht, der in einer ebensolchen *Cabin* sein Aussteigerbuch »Walden« (1854) schrieb. In *Homeland* taucht eine solche Block-Hütte am See als geschützter Raum für die Affäre von Brody und Carrie wieder auf. Ob sie dabei vor allem als Liebesnest oder doch eher als Treibhaus der Paranoia zu werten ist, bleibt – wie so vieles in der Serie – letztlich ambivalent und unentscheidbar.



Prof. Dr. Lars Koch ist seit Mai 2014 Prof. für Medienwissenschaft und Neuere deutsche Literatur an der TU Dresden (Open Topic Verfahren) und seit 2013 zudem Principal Investigator der ERC Starting Grant-Forscherguppe »The Principle of Disruption. A Figure Reflecting Complex Societies«. Er forscht zur Medialisierung von Gefahr, kulturellen Codierungen von Angst, Populärkultur als Medium und Aktant des sozialen Imaginären. Aktuelle Veröffentlichungen zum Thema: Lars Koch (Hg.), »Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch«, Stuttgart 2013; Stefan Habscheid u. Lars Koch (Hg.), Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Nr. 173 (2014): Katastrophen, Krisen, Störungen.