

„Taucht unter, ihr Gedanken!‘: Die politisch-ästhetische Funktion der Typen des Bösewichts und des Machiavellis in *Richard III.* und *House of Cards*“

Eline Reinhoud, Universität Utrecht

Der Vergleich zwischen Politikern und Schauspielern gibt in der Regel zwar hauptsächlich Anlass zu zynischen Witzen (z. B. „one acts for money, and the other one is the actor“), aber die derzeit beliebten TV-Serien über Politik spielen aktiv mit diesem Vergleich, und in manchen Fällen verschwimmt sogar die Unterscheidung. Das erstaunlichste Beispiel aus der jüngsten Zeit ist vielleicht Wolodymyr Selenskyj, der die Rolle des ukrainischen Präsidenten zunächst in der Fernsehserie *Слуга народу* (*Diener des Volkes*) spielte und dann 2019 die Wahl in der Ukraine auch im echten Leben gewann, obwohl er so gut wie keine politische Erfahrung hatte.¹ Solche Grenzüberschreitungen zwischen Ästhetik und Politik sind charakteristisch für das sogenannte ‚postfaktische Zeitalter‘, in dem Fakten schnell an Wert verlieren und stattdessen die Emotionen regieren.

Dieses Phänomen des Postfaktischen hat in letzter Zeit eine lebhafte Debatte über die möglichen Ursachen angestoßen. Lösung ist aber noch keine in Sicht, was zum Teil daran liegt, dass die Definition der Idee selbst noch diskutiert wird.² Das Postfaktische wird im Volksmund verstanden als „Bezug auf oder Bezeichnung von Umständen, in denen objektive Fakten einen geringeren Einfluss auf die politische Debatte oder die öffentliche Meinung besitzen als Emotionen und persönliche Überzeugungen“.³ Bei dieser Definition fehlen allerdings einige Aspekte. So könnte beispielsweise argumentiert werden, dass die Vorsilbe ‚Post‘ im Postfaktischen irreführend ist, weil Emotionen schon immer einen stärkeren Einfluss auf die Politik hatten als Fakten, wie unter anderem von Lauren Berlant in ihrer Theoretisierung der öffentlichen Intimität gezeigt wurde. Sie wies bereits 1997 auf den enormen Einfluss von Emotionen und Affekten auf die öffentliche Debatte in den USA hin: „Das Politische und das Persönliche sind zu einer Welt der öffentlichen Intimität [zusammengeführt worden].“ Dort werden private Themen wie „Pornografie, Abtreibung, Sexualität und Fortpflanzung, Ehe,

¹ Cf. Kara Fox, „Volodymyr Zelensky Played Ukraine’s President on TV. Now It’s a Reality,” *CNN*, 21 Apr. 2019, www.cnn.com/2019/04/21/europe/volodymyr-zelensky-ukraine-president-profile-intl/index.html. Geöffnet am 24. August 2019.

² Eine detaillierte Analyse des Phänomens des Postfaktischen und dessen Diskussion findet sich in Eline Reinhoud, *The Post-Truth Era: Crises of Truth in (Post-)Postmodern Literature*, RMA Thesis, Universität Utrecht, 2019, dspace.library.uu.nl/handle/1874/384022.

³ „Post-Truth, Adj.“ Def. 2. *OED Online*, 2019, www.oed.com/view/Entry/58609044. Geöffnet am 3. Juli 2019.

persönliche Moralvorstellungen und die Werte der Familie“ behandelt.⁴ Darüber hinaus könnten die Bedeutung, Wirksamkeit und Tradition des Lügens in der Politik angeführt werden, insbesondere in der Gegenüberstellung mit dem Begriff der ‚objektiven Fakten‘. So beispielsweise Martin Jay in *The Virtues of Mendacity: On Lying in Politics*, wo er sich auf Michel de Montaignes Verteidigung der „*mensonges officieux*“ (altruistische Lügen zugunsten einer anderen Person) bezieht,⁵ die wiederum auf der ähnlichen Rechtfertigung „‚edler Lügen‘ ... wenn es um Politik geht“⁶ durch Platon beruhen. Kurz gesagt verstehe ich das Postfaktische als spezifische, jedoch nicht völlig neue Einstellung und Rhetorik, die beide heute hauptsächlich wegen der Informationsschwemme und der Verbreitung von Fehlinformationen in und durch die zeitgenössischen Online-, sozialen und Nachrichtenmedien eine beispiellose Aktualität erlangt haben.⁷ Das Postfaktische besteht aus zwei Hauptkomponenten, nämlich der selektiven Informationsverwendung und der Gleichgültigkeit gegenüber der Unterscheidung zwischen Wahrheit und Lügen. Anders ausgedrückt sind wir an einer gefährlichen, aber enorm interessanten Kreuzung von Emotion und Gleichgültigkeit angelangt: Ein bestimmter Teil unserer Gesellschaft (Impfgegner, Bestreiter des Klimawandels, Flat-Earthers, Verschwörungstheoretiker etc.) handelt gemäß dem, was sich wahr *anfühlt*. Ob ihre Überzeugung *wahr ist*, ist diesen Menschen egal.

Diese Wahrheitskrise, in der Fakten leicht im Dickicht der Fake News verlorengehen, kann nicht durch den Bezug auf mehr Wahrheiten oder Fakten überwunden werden, hauptsächlich weil es ja gerade dieses Dickicht bzw. diese Schwemme ist, die das Problem verschärft oder sogar verursacht. Deswegen wähle ich in dieser Abhandlung einen anderen Ansatz. Anstatt den bereits vorhandenen, jedoch weitgehend ignorierten Fakten weitere hinzuzufügen, möchte ich versuchen, die postfaktischen Leser mit etwas anzusprechen, in dem sie sich wohlfühlen: mit Theater bzw. TV-Serien. Aufbauend auf Jacques Rancières Theorie

⁴ Lauren Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, herausgegeben von Michèle Aina Barale et al. (Durham, NC: Duke UP, 1997), 1.

⁵ Martin Jay, *The Virtues of Mendacity: On Lying in Politics* (Charlottesville, VA: U of Virginia P, 2010), 50.

⁶ Jay, 50.

⁷ Es ist dabei nicht unbedingt so, dass sich das Postfaktische auf das Publikum, das eine bestimmte Einstellung aufweist, und den Verbreiter, der eine bestimmte Rhetorik verwendet, aufteilt, sondern Einstellung und Rhetorik sind jeweils auf beiden Seiten vorhanden; das Postfaktische ist damit weniger eine Frage der Absicht als der allgemeinen Verdummung, was so weit geht, dass sich die Menschen möglicherweise nicht mehr darüber bewusst sind, dass sie Publikum oder Verbreiter des Postfaktischen sind. Auf der anderen Seite gibt es auch viele, die diese Verdummung bemerkt haben und mittlerweile dazu in der Lage sind, sie für politische Zwecke vorzutäuschen. Dieser Unterschied ist grob gesprochen der zwischen Donald Trump und Boris Johnson; beide sind postfaktische Politiker, aber zumindest einer von ihnen scheint zu wissen, was er tut.

der Politik und Ästhetik als Formen des Dissens bzw. als Veränderungsmittler werde ich die politisch-ästhetische Funktion der früh- und postmodernen Nachkommen des mittelalterlichen Typus des Bösewichts (Vice) und des frühmodernen Typus des Machiavelli⁸ (neu) konzeptualisieren und anhand meiner Konzeptualisierung untersuchen, wie solche Typen das fördern, was Rancière die Emanzipation des Zuschauers nennt. Insbesondere werde ich darauf eingehen, wie diese Funktionen von Shakespeares Figur Richard III. (1590er-Jahre) und von Frank Underwood in *House of Cards* (2013-2018) ausgeführt wird: Wie wird dort das Publikum in die Handlung einbezogen, welche Dynamik entsteht daraus, und welcher Grad an Komplizenschaft bildet sich mit dem Zuschauer? Lösungen für die Krise des Postfaktischen zu finden, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, aber ich werde dennoch erste Schritte unternehmen um zu untersuchen, wie die Gleichgültigkeit und das allgemeine Desinteresse des postfaktischen Publikums durch eine (Re)emanzipation des Themas durch die Nachkommen des Bösewichts und des Machiavellis überwunden werden können.

Wie bereits erwähnt ist die Beziehung zwischen Ästhetik und Politik in dieser Ära des Postfaktischen besonders angespannt, weswegen wir aber auch dort mit der Lösungssuche beginnen können. In den letzten Jahrzehnten hat Rancière bekanntlich die Ästhetik und die Politik in seinem Konzept der Verteilung oder Aufteilung des Sinnlichen zusammengebracht. Zusammenfassend handelt es sich dabei um „das Aufteilungssystem und die Grenzen, die unter anderem das Sicht- und Hörbare innerhalb eines bestimmten ästhetisch-politischen Systems definieren“.⁹ Ein hilfreiches Konzept für die Verdeutlichung dieser Idee ist Gayatri Chakravorty Spivaks Unterscheidung zwischen verschiedenen Repräsentationsarten anhand der deutschen Begriffe *Vertretung* und *Darstellung*, die sie jeweils als „Repräsentationen versteht, nämlich zum einen als ‚Sprechen für‘ wie in der Politik, zum anderen als ‚Re-Präsentationen‘ wie in der Kunst und der Philosophie“.¹⁰ Das, was entweder politisch oder

⁸ Eine ausführliche Beschäftigung mit den genauen Verbindungen zwischen der Frühmoderne und der Postmoderne ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nicht möglich. Die Verbindungen zwischen diesen beiden Perioden, beispielsweise dass beide durch eine erkenntnistheoretische Krise charakterisiert waren, wurden von verschiedenen Wissenschaftlern ausführlich diskutiert, darunter von Attila Kiss in *Double Anatomy in Early Modern and Postmodern Drama* (Szeged: JATEPress, 2010); und: Ágnes Matuska, *The Vice-Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis* (Szeged, JATEPress, 2011). Alle weiteren Referenzen auf Matuska beziehen sich auf diese Ausgabe und werden in Klammern im Text genannt. Siehe Matuska insbesondere für eine eingehende Untersuchung des Bösewichts und seiner Nachkommen.

⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, übersetzt von Gabriel Rockhill (New York, NY: Continuum, 2004), 1.

¹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ *Marxism and the Interpretation of Culture*, herausgegeben von Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Champaign, IL: U of Illinois P, 1988) 271–313: 275.

ästhetisch oder politisch und ästhetisch repräsentiert wird, wird sichtbar, hörbar, sinnlich. Was nicht repräsentiert wird, bleibt unsichtbar, unhörbar, unsinnlich. Durch den Akt der Repräsentation bzw. durch das Fehlen desselben ist festgelegt, was diskutiert und verändert werden kann und was nicht. Anders ausgedrückt fungieren Kunst und Politik sowie deren Kombination und Gegenseitigkeit – schließlich hat „die Politik ihre Ästhetik und die Ästhetik ihre Politik“¹¹ – als Veränderungsmittler bzw. als „Formen des Dissens, [die] eine Umverteilung des Sinnlichen bewirken [können].“¹²

Diese Umverteilung des Sinnlichen kann innerhalb der Ästhetik und Politik auf verschiedene Weisen erfolgen. Rancière argumentiert, dass sie im Theater durch die Interaktion zwischen den Schauspielern und dem Publikum erfolge und nicht ausschließlich bei den Schauspielern liege.¹³ Wie er erklärt, weist er die gängige Annahme zurück, das Publikum sei entweder passiv oder aktiv oder gar eine von den Schauspielern getrennte Gruppe. Während Dramatiker wie Bertold Brecht und Antonin Artaud mit verschiedenen Mitteln versuchten, das von ihnen als passiv wahrgenommene Publikum zu aktivieren, argumentiert Rancière, dies beruhe auf einer falschen Dichotomie. Seiner Meinung nach „ist es gerade der Versuch, den Abstand [zwischen Schauspielern und Publikum] zu tilgen, der den Abstand selbst ausmacht.“¹⁴ Solche Zweiteilungen und die Begleitannahmen (z. B. Zuschauer zu sein ist schlecht, weil es passiv ist, Schauspieler zu sein ist gut, weil es aktiv ist) sind eine Aufteilung des Sinnlichen, weil aus der darin enthaltenen Wertung eine Kraft bzw. eine Machtdimension entsteht, was wiederum eine Ungleichheit ist, die nicht notwendigerweise vorhanden ist, aber dennoch die Repräsentation auf beiden Seiten der Zweiteilung beeinflusst. Übereinstimmend mit der Metapher des *Theatrum mundi* führt Rancière an, dass der einzelne Zuschauer auf seine Art auch Schauspieler ist; er „sieht, fühlt und versteht etwas in dem Maße, dass er seine Gedichte so schreibt wie der Poet; wie die Schauspieler, Tänzer und Künstler.“¹⁵ Über die Vorstellung, dass sowohl das Publikum als auch die Schauspieler aktiv, emanzipiert und intelligent sind – in anderen Worten ausgedrückt also gleich –, kann die falsche Dichotomie des Sinnlichen überwunden werden. Es kann jedoch hinterfragt werden, ob Rancières

¹¹ Rancière, *Politics* 62.

¹² Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Hg. Steve Corcoran (New York, NY: Continuum, 2010) 1, Hervorhebung gemäß Original.

¹³ Jacques Rancière, „The Emancipated Spectator“, Eröffnung der 5. Internationalen Sommerschule in Frankfurt am 20. August 2004, in leicht überarbeiteter Fassung veröffentlicht in *Artforum* (März 2007): 270-281: 277-8.

¹⁴ Rancière, „Emancipated“ 277.

¹⁵ Rancière, „Emancipated“ 277.

Argument auch heute noch zutrifft. Das postfaktische, unbewegliche und gleichgültige Publikum ist in vielerlei Hinsicht anders als Rancières emanzipierter Zuschauer. Selbst wenn ein Dialog zustande kommt, ist es viel einfacher, ‚Fake News!‘ zu rufen – was seit Kurzem eher zu einem Werkzeug geworden ist, Informationen zu diskreditieren und zu verwerfen, die nicht zur eigenen (politischen) Einstellung passen, anstatt eine tatsächliche Aussage über die Faktenlage zu sein – es ist also keine kritische Auseinandersetzung mit Ästhetik oder Politik.

Anhand von Rancières Konzepten kann aber dennoch illustriert werden, wie eine (Re)emanzipation des Publikums oder allgemeiner des Subjekts theoretisch erreicht werden kann. Dieser postfaktischen Gleichgültigkeit können die früh- und postmodernen Nachkommen des Bösewichts und des Machiavelli begegnen, indem sie aktiv mit der Aufteilung des Sinnlichen spielen und explizit über dieses reflektieren. Vor der intensiveren Beschäftigung mit dieser Funktion, ist es notwendig, die Unterschiede zwischen diesen Charakteren zu skizzieren. Zugegebenermaßen ist dies eine schwierige Aufgabe, da die psychologisch komplexeren Schurken in der Frühmoderne üblicherweise Charakterzüge beider Typen aufwiesen und daher nicht in die eine oder die andere Kategorie eingeordnet werden können. Die Charaktere sind sich in vielerlei Hinsicht ähnlich: Sie haben zwar einen unterschiedlichen Hintergrund und stammen aus verschiedenen geschichtlichen Perioden – der Bösewicht aus den mittelalterlichen Moralstücken, der Machiavelli aus Niccolò Machiavellis berühmte-berühmter gesellschaftspolitischer Abhandlung *Der Fürst* –, aber beide Charaktere sind traditionell für ihren zweifelhaften Charme und ihre geschickte Manipulation anderer Charaktere und des Publikums bekannt. Sie neigen zu Ambivalenz, entweder in Bezug auf ihren moralischen Status und ihre Rolle innerhalb des Stückes oder allgemeiner in Bezug auf das wissenschaftliche Verständnis der Figur. Durch diese Ambivalenz wird die Kombination des Bösewichts und des Machiavellis zu einer einzigen Figur wie Richard III. oder Frank Underwood besonders flexibel und schwer zu beschreiben und damit faszinieren genug, um das Sinnliche konsequent neu aufzuteilen.

Im Falle des Machiavelli scheint es über die Definition im *OED*¹⁶ hinaus keinen Konsens über die Eigenschaften des Archetyps zu geben. Die *OED*-Definition bezieht sich einfach auf die abwertende Verwendung und deren Ursprung in Machiavellis Abhandlung. Bei

¹⁶ Im *OED* ist ‚Machiavel‘ (der Machiavelli) wie folgt definiert: „Person, die nach den von Machiavelli in seiner Abhandlung über Staatskunst empfohlenen oder vermeintlich empfohlenen Grundsätzen handelt; Intrigant oder Verschwörer. In der frühen Verwendung auch als Apposition. In der Regel *abwertend*.“ („Machiavel, N.“ *OED Online*, 2019, www.oed.com/view/Entry/111831. Geöffnet am 8. Juli 2019, Hervorhebung gemäß Original.)

dieser Definition wird nicht zwischen dem Theater-Typus und den Personen außerhalb des Theaters unterschieden, weswegen die Definition sowohl für die Figur als auch für die Machiavellis im ‚echten Leben‘ gilt und deswegen nicht sehr hilfreich ist für den Versuch, spezifisch den Theater-Typus zu verstehen. Über das *OED* hinaus wird der Typus ganz verschieden interpretiert. Die *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama* versteht den Machiavelli beispielsweise als eine Figur, die sich „dem Bösen um des Bösen willen widmet und sonst keine Motivation benötigt“¹⁷, während Michael Donkor als Autor der *British Library* feststellt, dass „das unzivilisierte Verhalten [des Archetyps Machiavelli] einen klaren Zweck verfolgt und klar ausgelegt ist“ und „sorgfältig und sparsam einzusetzen ist.“¹⁸ Der fehlende Konsens lässt sich bis in das Elisabethanische Zeitalter zurückverfolgen, als Machiavellis Werk in England vor allem über fehlerhafte Übersetzungen und verzerrende Sekundärliteratur bekannt war, die viele Fehlinterpretationen, Missverständnisse und Übertreibungen nach sich zogen;¹⁹ deswegen plädierte Edward Meyer auch im späten 19. Jahrhundert für „die Trennung der Figur des Machiavelli vom Autor Machiavelli“.²⁰ Auch Angst mag eine Rolle gespielt haben – es war schließlich eine Zeit der brutalen religiösen Verfolgung und des allgemeinen Umsturzes. Die charakteristische Eigenschaft des Machiavelli liegt aber vielleicht im Ursprung

¹⁷ Stanley Hochman, Hg. *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in 5 Volumes*. (New York, NY: McGraw-Hill, 1984) 241.

¹⁸ Michael Donkor, „Richard III and Machiavelli“, *The British Library*, www.bl.uk/shakespeare/articles/richard-iii-and-machiavelli. Geöffnet am 7. Juli 2019.

¹⁹ Siehe N.W. Bawcutt, „‘Policy’, Machiavellianism, and the Earlier Tudor Drama“, *English Literary Renaissance* 1.3 (1971), 195-209: 208; und: Margaret Scott, „Machiavelli and the Machiavel“, *Renaissance Drama* 15 (1984), 147-74: 147. Zeitgenössische Kritiker wie Martin Jay liefern positivere Interpretationen von Machiavellis Abhandlung und argumentieren, dass *der Fürst* eher ein scharfsinniges (wenn auch schonungsloses) Bewusstsein für die Realität der Staatskunst zeigt, wofür Flexibilität und Entscheidungsfähigkeit die Voraussetzungen sind. Jay argumentiert, Machiavellis Vorliebe für die fuchsische Schläue basiere möglicherweise nicht auf der Freude an der Täuschung, sondern auf einer Abneigung gegen Gewalt; mit seiner Bemühung, den Anschein der Moral aufrechtzuerhalten, erkenne er indirekt die Bedeutung derselben an; seine Ablehnung abstrakter Werte leite sich aus dem Verständnis ab, dass diese in der konkreten und häufig ambivalenten Realität der Politik nur von geringem Nutzen seien; durch die Verankerung der Staatskunst in Illusion und Anschein erkenne er die Unhaltbarkeit einer natürlichen oder heiligen Ordnung und sogar einer absoluten Wahrheit an; und schließlich scheine er sich sehr wohl darüber bewusst zu sein, wie auch ethische Absichten zu unethischen Ergebnissen führen können (5-6). Vor diesem Hintergrund können Machiavellis manchmal brutale Ratschläge als in gewisser Hinsicht realistisch und nicht sadistisch interpretiert werden.

²⁰ Scott 148. Elizabeth Scott zieht dieses Verständnis von Machiavellis Werk im frühmodernen England in Zweifel und argumentiert, dass es „Dramatikern wie Kyd oder Marlowe nicht schwergefallen sei, Machiavellis Originalwerke relativ genau und verständlich zu übertragen“ und dass „Machiavelli in literarischen Kreisen und an den Universitäten viel gelesen, debattiert und zitiert wurde“ (151). Dieses Argument mag auf die damaligen Dramatiker und Literaten zugefallen haben, bedeutet aber weder, dass sie nicht mit diesen Stereotypen gespielt haben, noch dass sich das allgemeine Publikum nicht auf diese stützte. Wie Scott eingesteht, wurden nur „geringe Anstrengungen unternommen, zwischen den aus Machiavellis Grundsätzen möglichen Lehren und dem gerechten Urteil über seine eigene Praxis zu unterscheiden“ (154).

der Figur, der im gesellschaftspolitischen Diskurs und nicht im Theater zu finden ist: Während der Bösewicht vor allem als eine dramatische, extradiegetische Kraft fungiert (siehe auch nächster Absatz), spiegelt der Machiavelli letztlich menschliche Eigenschaften wider und ist von menschlichen, wenn auch beklagenswerten Motivationen getrieben. Der häufigste Antrieb ist der egoistische Wunsch nach persönlichem Aufstieg, wobei der Zweck die Mittel rechtfertigt – wie zum Beispiel bei Richard III. und bei Frank Underwood, die beide nach der höchsten Macht streben, der Eine als König, der Andere als Präsident.²¹ Nachdem dieses Ziel erreicht ist, stagnieren die Handlung und die Entwicklung der Figuren tendenziell und enden mit dem Tod: Eine Neuwahl ist einfach nicht so glamourös wie eine Wahl, und die Verteidigung der Krone ist weniger interessant als die Erlangung derselben.²² Der Unterschied zwischen dem Machiavelli und dem Bösewicht ist aber eher ein gradueller als ein auf die Art bezogener: Beide Figuren haben extradiegetische Funktionen, treiben die Erzählung voran, und die ihren Handlungen zugrunde liegenden Motivationen können sowohl dramatischer als auch emotionaler Natur sein. Besonders deutlich wird dies bei ihren gemeinsamen Nachkommen: Sowohl Iago als auch Richard handeln beispielsweise aus Eifersucht und Ehrgeiz, sind gleichzeitig aber auch „die treibende Kraft hinter dem Spiel“.²³ Daher ist jegliche Unterscheidung zwischen dem Machiavelli und dem Bösewicht und insbesondere zwischen ihren Nachkommen immer zu einem gewissen Grad künstlich.

Das wissenschaftliche Verständnis des Bösewichts ist ebenfalls umstritten, aber ein allgemein akzeptierter Unterschied zwischen den beiden Typen ist, dass der Bösewicht im Gegensatz zum Machiavelli keine klar motivierte Zielsetzung oder Motivation benötigt. Die Figur des Falstaff ist hierfür ein hervorragendes Beispiel: Er schafft Chaos einfach um des Chaos willen und kümmert sich nicht besonders darum, ob sich daraus etwas Gutes oder

²¹ Underwood ähnelt auch mehreren anderen Shakespeare-Figuren, so zum Beispiel Iago in *Othello* und Henry Bolingbroke in *Richard II*. Ein weiteres beliebtes Beispiel für die Typen des Bösewichts und des Machiavellis im zeitgenössischen Fernsehen wäre Petyr Baelish bzw. Kleinfinger aus *Game of Thrones*. Eine detaillierte Diskussion der Verbindungen zu Shakespeare in solchen Serien wäre enorm aufschlussreich, geht aber leider über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus.

²² In Underwoods Fall hing sein Tod eher mit den Anschuldigungen der sexuellen Gewalt gegen den Schauspieler Kevin Spacey zusammen, die dazu führten, dass die Figur aus der Serie herausgeschrieben wurde. Nebenbei bemerkt hatte Spacey ganz kurz vor seiner Rolle als Underwood in *House of Cards* Richard III. gespielt (Regie Sam Mendes, 2011-2013) (vgl. Ian Crouch: „Richard III’s House of Cards“, *The New Yorker*, 4 Feb. 2013, www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iiiis-house-of-cards. Geöffnet am 19. Juni 2019). Kurz nachdem Underwood am Ende der zweiten Staffel Präsident wird, lässt die Spannung in der Serie allerdings bereits nach, und die Handlung wiederholt sich, weil das höchste Ziel bereits erreicht ist.

²³ Matuska 99.

Schlechtes entwickelt.²⁴ Wie Peter Happé erklärt, handelt es sich bei den traditionellen Bösewichten „weniger um Charaktere als um die Verkörperung dramatischer Kräfte“.²⁵ Ágnes Matuska fügt dem hinzu, dass sie „nicht wirklich Teil der Handlung des Stücks waren“ (46), sondern eher als abstrakte, allegorische dramatische Funktionen gesehen werden können.²⁶ Dieser Außenseiterstatus ermöglicht es der Figur, aus einem leichten Abstand heraus kritische Kommentare abzugeben und als Mediator zwischen Publikum und Stück zu fungieren. Aufgrund seiner allgemein ansprechenden Art und trotz seines ambivalenten moralischen Status stellt der Bösewicht zu einem gewissen Grad Vertrauen und eine Komplizenschaft zwischen ihm und dem Publikum her. Durch den cleveren Gebrauch von Humor und dramatischer Ironie beispielsweise in den an das Publikum gerichteten Monologen und Randbemerkungen denkt der Bösewicht explizit über seine Taten und Muster nach und führt das Publikum durch die Handlung. Wie Matuska erläutert, gehen Bösewichte in ihren metadramatischen und grenzgängerischen Fähigkeiten noch weiter, indem sie die Aufmerksamkeit ausdrücklich auf die Theatralik des Theaters richten und dadurch die Bedeutung ins Schwanken bringen und sogar die Grenzen zwischen Realität und Fiktion auflösen (104-5, 112-3). Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit besonders interessant sind die meta- und melodramatischen Eigenschaften des Bösewichts, die schonungslose gesellschaftspolitische Durchtriebenheit des Machiavellis sowie die politisch-ästhetischen Mittel, mit denen sie das Publikum beeinflussen.

Wie bereits in einem vorherigen Absatz erwähnt, können sowohl Richard als auch Underwood als Machiavellis interpretiert werden. Richard identifiziert sich in 3 Henry VI sogar als solcher, bzw.: Er behauptet von sich, der mörderische Machiavelli könne noch von ihm lernen (III, ii, 193). Sowohl Richard als auch Underwood wurden als Machiavellis charakterisiert, können aber auch als Kritiker von Machiavellis Abhandlung interpretiert

²⁴ Matuska klassifiziert Falstaff spezifisch als Nachkomme des Typus Bösewicht-Narr und untersucht die verschiedenen Arten von Nachkommen des Bösewichts genauer. Allerdings weist sie korrekt darauf hin, dass Bösewicht und Narr „nicht klar voneinander zu trennen sind“ (72). Dies scheint bei den meisten späteren Bösewicht-Figuren der Fall zu sein, die häufig zusätzlich zu den Eigenschaften des Bösewichts noch weitere Eigenschaften von anderen Archetypen ausborgen und übernehmen.

²⁵ Zitiert in Matuska 45.

²⁶ Es kann hier eine interessante Verbindung zum Bereich der Täterstudien hergestellt werden, wo der Tropus des monströsen Schurken als Mittel verstanden wird, einen sicheren Abstand zwischen dem ‚guten‘ Publikum und dem ‚bösen‘ Schurken zu schaffen. Solche Porträtierungen verhindern, dass das Publikum sich damit auseinandersetzt und versteht, wie sich schreckliche Dinge in der Realität ereignen können und ereignen. Im Theater können subtile performative Entscheidungen die Position des Schurken auf einer Skala vom abstrakten Bösen, wie es gemeinhin vom Bösewicht (oder dessen Nachkommen) porträtiert wird, bis zum menschlicheren und greifbareren (wenn auch nicht weniger grausamen) Machiavelli beeinflussen.

werden.²⁷ L. Joseph Hebert argumentiert beispielsweise, dass die Mängel in Machiavellis Argumentation auch die Ursache für den endgültigen Sturz Richards sind, und dieses Argument trifft ebenso auf Underwood zu. Da weder Richard noch Machiavelli (noch Underwood) außer der Erfüllung ihrer eigenen Wünsche etwas objektiv Gutes anerkennen, werden diese Wünsche willkürlich, nicht erfüllend, haltlos und bedeutungslos:

[Richards] Bewusstsein – das alles andere als Feigheit widerspiegelt – ist tatsächlich der Ausdruck der praktischen Vernunft in ihm, die zeigt, dass er sich mit seinen verbrecherischen Taten für eine Krone, die in ihrem Wesen weder objektiv gut noch subjektiv befriedigend ist, nichts Gutes getan hat. (o. S.)

Auch Robert Heilman interpretiert Richard als Machiavelli, findet aber Richards „Entschlossenheit, sich als Schurke zu beweisen und subtil, falsch und heimtückisch zu sein ... zu explizit, und der ausgedünnte, allegorische Anstrich des Moralstücks wird spürbar“ (59). Diese Kombination von Allegorie und Bewusstsein, von höchster Macht und unvermeidlichem Fall verlieh Richard und verleiht jetzt Underwood ihre so starke Anziehungskraft als Schurken. Beide sind rücksichtslos, durchtrieben und erfolgreich und streben rachsüchtig nach Macht, gleichzeitig sind sie aber auch scharfsinnig, anziehend und metadramatisch. Anders ausgedrückt sind sie die Macher und Meister des Stücks. Wie ihre archetypischen Vorfahren strahlen sie das aus, was Matuska „echten Charme“ nennt (69). Das Publikum fühlt sich entgegen seinem Urteilsvermögen zu diesen Figuren hingezogen, weil sie scharfsinnig sind, das Stück geschickt voranbringen und dem Publikum bei der Darlegung ihrer Pläne und Motivationen Anerkennung zollen oder ihm sogar schmeicheln. Wie Stephen Greenblatt betont, hat der verabscheuenswerte Richard „mehr als vier Jahrhunderte lang das Publikum verführt“, und der ähnlich erbärmliche Underwood wurde für seine „lächelnde und eifrige Schurkerei“ und seine „verdrehte Version von Integrität“ gepriesen.²⁸ Diese Figuren sind in

²⁷ Zu Richard als Machiavelli-Typus siehe Scott 152; und: Robert B. Heilman, „Satiety and Conscience: Aspects of Richard III“, *The Antioch Review* 24.1 (1964), 57-73: 59. Zu Underwood als Machiavelli-Typus siehe Don Fallis, „Machiavelli Would Not Be Impressed“, *House of Cards and Philosophy: Underwood's Republic*, Hg. J. Edward Hackett (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2016) 92-101. Zu Richard Kritiker von Machiavelli siehe L. Joseph Hebert, „Richard III and the Machiavellian Madness of Postmodernity“, *Public Discourse*, 15. Sept. 2017, www.thepublicdiscourse.com/2017/09/20004/. Geöffnet am 22. September 2019).

²⁸ Zu Richard siehe Stephen Greenblatt, „Richard the Third.“ Introduction to the play. *The Norton Shakespeare*, Hg. Stephen Greenblatt et al. (New York, NY: Norton, 2016) 555-562: 557; und zu Underwood siehe Crouch. Diese Bewunderung wurde problematisch, nachdem Spacey wegen sexueller Belästigung angeklagt wurde. Sein wirklich bizarres Video „Let Me Be Frank“ (Lassen Sie mich ehrlich sein), in dem er indirekt auf seine persönliche Situation als Underwood eingeht, ist nicht hilfreich: Als Spacey anfang, sich im echten Leben wie Underwood anzuhören, war es mit der Verblendung schnell vorbei.

den Geschichten die Schurken, aber auf der Bühne sind sie die Helden. Sowohl bei Underwood als auch bei Richard ist die beste Interpretation der Figur eine Kombination aus Bösewicht und Machiavelli, die einen besonders mächtigen Akteur hervorbringt, welcher das Sinnliche aufteilen kann, indem er seine wahre Natur gleichzeitig zeigt und verbirgt: Er ist das abstrakte Böse, das menschliche Böse und vielleicht aus beidem ein bisschen. Der Machiavelli alleine wird den Mätzchen und Erfolgen der Figur nicht gerecht, wenn sein Antrieb aber mit dem metadramatischen Bewusstsein des Bösewichts kombiniert wird, werden die Spieler zu Spielmachern. Insbesondere kurz vor dem Ende der jeweiligen Erzählung, wenn diese Macht zu zerbröckeln beginnt, ist sie es, mit der der Bösewicht-Machiavelli die Verblendung des Publikums auflösen kann: Durch den Akt des Zeigens der Puppenspielerfäden werden diese Fäden sowohl für das Publikum in der Frühmoderne als auch für das Publikum in der Ära des Postfaktischen in Rancières Sinne sinnlich.

Ich habe bereits beiläufig einige der von Richard und Underwood verwendeten metadramatischen Techniken erwähnt: scharfsinnige Nebenbemerkungen, dramatische Ironie und die direkte Ansprache des Publikums. In der TV-Serie und auch in den Kinoadaptationen von *Richard III.* wird noch die vierte Wand durchbrochen, indem der Schauspieler Blickkontakt mit der Kamera aufnimmt. All dies sind typische Bösewicht-Techniken, die aber einem machiavellischen Zweck dienen und seit langer Zeit mit der Rolle von Richard III. in Verbindung gebracht werden.²⁹ Ähnlich wie die heutigen populistischen Politiker geben sich diese Figuren ehrlich, offen oder zumindest an das Publikum gewandt, um ihm mit dem Anvertrauten zu schmeicheln und es in ihre Handlungen mit hineinzuziehen – sowohl in Bezug auf die Erzählung als auch in Bezug auf ihre Komplotte. Sie lassen das Publikum die Handlung von einer Metaebene aus verfolgen und teilen diese nur mit diesem Publikum oder vermitteln zumindest diesen Eindruck. Je nach Aufführung kann diese Schmeichelei den Schurken höchste Anziehungskraft verleihen. In Richards Worten ausgedrückt: „Ich kann lächeln und morden, während ich lächle“³⁰, eine Aussage, die sich leicht und mit einem gewissen

²⁹ Siehe Barbara Freedman, „Critical Junctures in Shakespeare Screen History: The Case of *Richard III.*“, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hg. Russell Jackson (Cambridge: Cambridge UP, 2007) 47-71 für eine Analyse der Verwendung der direkten Ansprache in Aufführungen von *Richard III.*, von Frederick Wardes ‚Nebenschauplatz-Kommentar‘ zu seinem Stummfilm, in dem er Passagen rezitiert und die Situationen wie eine zweifach extradiegetische Bösewicht-Figur erklärt (48) bis zu Lawrence Oliviers ‚Flirt mit der Kamera ... das Publikum war schockiert und entzückt über Oliviers Verwendung der direkten Ansprache in die Kamera; er fesselt damit bis heute die Zuschauer‘ (59).

³⁰ *3 Henry VI* III, ii, 182.

Schaudern auf die Aussage von Präsident Trump übertragen lässt, er könne auf der Fifth Avenue jemanden erschießen, ohne Wähler zu verlieren.³¹ Das Publikum gerät dadurch in eine schwierige Position: Einerseits weiß das Publikum, dass es mit einem Schurken zu tun hat und kennt dessen wahre Absichten und Grausamkeit, aber andererseits spornt das Publikum diesen Schurken wegen seiner Arglist und seiner Monopolstellung an – als einzige Figur, von der es anerkannt wird.

Es ist an dieser Stelle bemerkenswert, dass sowohl Richard als auch Underwood in ihren jeweiligen Handlungen gewiefte Staatsmänner sind: In einem gewissen Sinne repräsentieren sie (ästhetisch) die (politische) Repräsentation selbst, indem sie den ästhetischen, abstrakten, von dem Bösewichte dominierten Bereich mit dem traditionell mit diesem überlappenden jedoch gleichzeitig von diesem getrennten gesellschaftspolitischen Bereich des Machiavelli zusammenbringen. Durch die Repräsentation der Repräsentation und durch die Bündelung der Aufmerksamkeit des Publikums auf die politisch-ästhetischen Werkzeuge, mit denen der Bösewicht-Machiavelli diese Repräsentation aktiv beeinflusst, dramatisieren das Stück und die Serien die Aufteilung des Sinnlichen: Sie zeigen ästhetisch die Brutalität der politischen Funktionsweise der Repräsentation. Ein wichtiger Unterschied zwischen Richard und Underwood beleuchtet dies weiter. Während Richard in der Regel ehrlich mit seinem Publikum ist, legt Underwood nur selten alles offen und belügt sein Publikum sogar auf der Metaebene, gibt dies anschließend schamlos zu und bezeichnet die Zuschauer als Narren, weil sie ihm geglaubt haben.³² Obwohl dies der Bereitschaft des Publikums, Underwoods Mitverschwörer zu sein, nur vorübergehend schadet, zerstören solche Momente sowie einige weitere metadramatische Techniken die Illusion des Stücks und auch die Metaebene. Sie zeigen dem Publikum, das hinter der Geschichte mehr steckt als der

³¹ Jeremy Diamond, „Donald Trump Could ‚Shoot Somebody and Not Lose Voters“ *CNN*, 24. Jan. 2016, www.cnn.com/2016/01/23/politics/donald-trump-shoot-somebody-support/index.html. Geöffnet am 10. Juli 2019. Es ist die Frage, ob Trump – in Anbetracht seines TV-Hintergrunds und seines Ausflugs in die Politik – ein getarnter Bösewicht-Machiavelli ist. Diese Frage ist interessant und würde es verdienen, näher untersucht zu werden. Meiner Meinung nach besitzt er einige Eigenschaften beider Typen (das Streben nach Macht, das fast karikaturhafte melodramatische Verhalten), aber es fehlt ihm die Nuanciertheit, die jeder dieser Typen und erst recht die Kombination der beiden Typen voraussetzt. Dies könnte auch erklären, weshalb Trump polarisiert und einige sein Puppenspiel durchschauen (was für einen Machiavelli fatal ist), wohingegen andere meinen, er sei keiner dieser Typen (ein absolut gescheiterter Bösewicht).

³² Zum Beispiel in „Kapitel 4“ (*House of Cards*, Regie Robin Wright, Staffel 5, Episode 12, Netflix, 30. Mai 2017): „... Ich bin höllisch schuldig, aber alle von Ihnen sind es auch. Ja, das System ist korrupt, aber Sie wollten einen Wächter wie mich. Und warum? Weil Sie wissen, dass ich alles tun werde, was nötig ist. Und Sie haben es alle genossen, waren mit dabei und haben davon profitiert. [Randbemerkung:] Oh, streiten Sie es nicht ab. Sie haben es geliebt. Sie brauchen mich nicht dafür, für etwas zu stehen. Ich muss nur stehen ...“ (48:45-50.30).

kontrollierende Bösewicht-Machiavelli preisgibt; dies ist eine noch exklusivere und geheimere Metaebene. In Richard III. gibt es einen ähnlich zerstörenden Moment, jedoch umgekehrt: Anstatt wie Underwood eine übergeordnete Metaebene zu zeigen, von der aus der Bösewicht alles steuert, führen Richards Bösewicht-Eigenschaften ihn am Vorabend der Schlacht von Bosworth in eine von den sich rächenden Geistern hervorgerufene Vertrauenskrise. Dies ist eine der wenigen Szenen, in denen Richard alleine auf der Bühne steht und sich nicht an das Publikum wendet; stattdessen spricht er mit sich selbst; „Ich bin Ich“ (V, iii, 181). Dies ist der einzige Moment, in dem Richards Kontrolle über die Metaebene zusammenbricht, und er zieht sich auf eine privatere Ebene des Stücks zurück, die er weder mit den Figuren noch mit dem Publikum teilt. Die in den beiden Szenen verwendeten Techniken sind verschieden – in der einen wird die Kontrolle bekräftigt, in der anderen verloren –, aber beide Szenen dienen dazu, das Vertrauen des Publikums in die Bösewicht-Machiavelli-Figur zu erschüttern; Underwood bekräftigt seine Bösewicht-Eigenschaften, Richard verliert sie. Indem der Bösewicht-Machiavelli die Aufmerksamkeit des Publikums zunächst auf der ersten Ebene erregt und dieses dann mit Aufmerksamkeit überschüttet, bevor er es von einer privateren Ebene ausschließt, spielt er mit den Gefühlen des Publikums und zeigt ihm die Marionettenfäden, mit denen er sowohl die Figuren als auch das Publikum steuert – Underwood zeigt, dass an den Fäden weitere Fäden hängen, Richard lässt die Fäden vorübergehend fallen. Die ungewöhnlich direkte Beziehung zum Publikum – die dieses zum Komplizen macht und in die Handlung einbezieht, bevor es wieder ausgeschlossen wird – kann als Mittel dazu dienen, das Publikum dazu zu zwingen, seine Position gegenüber der Aufführung zu überdenken: sich der Fäden bewusst zu werden und zu entscheiden, ob man diese und die vom Bösewicht-Machiavelli vorgeschlagene Aufteilung des Sinnlichen akzeptiert oder ob man sich der Fäden entledigt und die Handlungsfähigkeit im Stück (zurück)fordert; vielleicht bringt dies das Publikum sogar dazu, wie Rancière über den emanzipierten Zuschauer sagt, „etwas in einem solchen Maße zu sehen, zu fühlen und zu verstehen, dass es seine Gedichte auf dieselbe Weise schreibt, wie es der Poet, die Schauspieler, Tänzer oder die Künstler getan haben.“³³

Es ist die Kombination der vom Bösewicht und vom Machiavelli abgeleiteten Eigenschaften, die Richard und Underwood ihren besonderen zweifelhaften Charme verschaffen. Damit können die Figuren das Publikum fesseln und mit dessen Gefühlen spielen.

³³ Rancière, „Emancipated“ 277.

Darüber hinaus wird das Publikum durch die Inszenierung der Aufteilung des Sinnlichen dazu aufgefordert, sich zu (re)emanzipieren – sich auf dieselbe Stufe zu stellen wie diese durchtriebenen Schurken, die eigene Handlungsfähigkeit in dem gleichermaßen ästhetischen und politischen Spiel zu fordern, die Figuren so zu sehen, wie sie sind, und zu entscheiden, wie die Geschichte weitergehen soll: ob das Publikum den Schurken ablehnt oder ihm sein Marionettenspiel weiter gestattet. Daher ist die politisch-ästhetische Funktion des Bösewicht-Machiavellis, dem verblendeten Publikum die Möglichkeit zu geben, in Rancières Sinne zu ‚emanzipierten Zuschauern‘ zu werden. Daher wird das Publikum dazu ermutigt, die vor seinen Augen gesponnenen Fiktionen zu durchdringen. Wenn das Publikum sich der vielen in die Ästhetik eingebundenen Metaebenen bewusst ist, könnte es dieses Bewusstsein – theoretisch – auch in anderen Lebensbereichen anwenden und so einen Anreiz erhalten, seine Gleichgültigkeit abzuschütteln und den durch das aktuelle Problem des Postfaktischen drohenden Teufelskreis zu durchbrechen.

Bibliografie

- Bawcutt, N. W. „„Policy‘, Machiavellianism, and the Earlier Tudor Drama.“ *English Literary Renaissance*, Vol. 1, Nr. 3, 1971, S. 195-209.
- Berlant, Lauren. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, herausgegeben von Michèle Aina Barale et al., Duke UP, 1997.
- „Chapter 64“. *House of Cards*, Regie Robin Wright, Staffel 5, Episode 12, Netflix, 30. Mai 2017.
- Crouch, Ian. „Richard III’s House of Cards“. *The New Yorker*, 4. Feb. 2013, www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iiis-house-of-cards. Geöffnet am 19. Juni 2019.
- Diamond, Jeremy. „Donald Trump Could ‚Shoot Somebody and Not Lose Voters.““ *CNN*, 24. Jan. 2016, www.cnn.com/2016/01/23/politics/donald-trump-shoot-somebody-support/index.html. Geöffnet am 10. Juli 2019.
- Donkor, Michael. „Richard III and Machiavelli.“ *The British Library*, www.bl.uk/shakespeare/articles/richard-iii-and-machiavelli. Geöffnet am 7. Juli 2019.
- Fallis, Don. „Machiavelli Would Not Be Impressed.“ *House of Cards and Philosophy: Underwood’s Republic*, herausgegeben von J. Edward Hackett, John Wiley & Sons, 2016, S. 92-101.

- Fox, Kara. „Volodymyr Zelensky Played Ukraine’s President on TV. Now It’s a Reality.“ *CNN*, 21 Apr. 2019, www.cnn.com/2019/04/21/europe/volodymyr-zelensky-ukraine-president-profile-intl/index.html. Geöffnet am 24. August 2019.
- Freedman, Barbara. „Critical Junctures in Shakespeare Screen History: The Case of *Richard III*.“ *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, herausgegeben von Russell Jackson, Cambridge UP, 2007, S. 47-71.
- Greenblatt, Stephen. „Richard the Third.“ Introduction to the play. *The Norton Shakespeare*, herausgegeben von Stephen Greenblatt et al., Norton, 2016, S. 555-562.
- Hebert, L. Joseph. „*Richard III* and the Machiavellian Madness of Postmodernity.“ *Public Discourse*, 15. Sept. 2017, www.thepublicdiscourse.com/2017/09/20004/. Geöffnet am 22. September 2019).
- Heilman, Robert B. „Satiety and Conscience: Aspects of *Richard III*.“ *The Antioch Review*, Vol. 24, Nr. 1, 1964, S. 57–73.
- Hochman, Stanley, Hg. *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in 5 Volumes*. McGraw-Hill, 1984.
- Jay, Martin. *The Virtues of Mendacity: On Lying in Politics*. U of Virginia P, 2010.
- Kiss, Attila. *Double Anatomy in Early Modern and Postmodern Drama*. JATEPress, 2010.
- „Let Me Be Frank.“ *YouTube*, von Kevin Spacey hochgeladen am 24. Dez. 2018, www.youtube.com/watch?v=JZveA-NAIDI. Geöffnet am 9. Juli 2019.
- „Machiavel, N.“ *OED Online*, Oxford UP. *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/view/Entry/111831. Geöffnet am 8. Juli 2019.
- Matuska, Ágnes. *The Vice-Device: Iago and Lear’s Fool as Agents of Representational Crisis*. JATEPress, 2011.
- „Post-Truth, Adj.“ *OED Online*, Oxford UP. *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/view/Entry/58609044. Geöffnet am 3. Juli 2019.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Herausgegeben von Steve Corcoran, Continuum, 2010.
- . „The Emancipated Spectator“, Eröffnung der 5. internationale Sommerakademie in Frankfurt am 20. August 2004, in einer leicht überarbeiteten Fassung veröffentlicht in *Artforum* (März 2007): 270-281.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Übersetzt von Gabriel Rockhill, Continuum, 2004.

Reinhoud, Eline. *The Post-Truth Era: Crises of Truth in (Post-)Postmodern Literature*, RMA Thesis, Universität Utrecht, 2019, dspace.library.uu.nl/handle/1874/384022.

Scott, Margaret. „Machiavelli and the Machiavel.“ *Renaissance Drama*, Vol. 15, Modes, Motifs and Genres, 1984, S. 147-74.

Shakespeare, William. „Richard the Third.“ *The Norton Shakespeare*, herausgegeben von Stephen Greenblatt et al., Norton, 2016, S. 566-648.

---. „The Third Part of Henry the Sixth.“ *The Norton Shakespeare*, herausgegeben von Stephen Greenblatt et al., Norton, 2016, S. 276-342.

Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?“ *Marxism and the Interpretation of Culture*, herausgegeben von Cary Nelson und Lawrence Grossberg, U of Illinois P, 1988, S. 271-313.