



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Unbehagen im Rechtsstaat. Populismus, Nicht-Stil und die Erschöpfung der Demokratie in Show Me a Hero

Boutin, Stéphane

Abstract: Dieser Beitrag untersucht die aktuellen Erzählkämpfe zwischen Populismus und Antipopulismus aus einer wissenschaftlichen Perspektive am Kreuzungspunkt ihrer ästhetischen, epistemischen und politischen Dimensionen. Dazu werden zunächst die inszenatorischen Mechanismen rechtspopulistischer Entpluralisierungsstrategien am Beispiel von Arlie Russell Hochschilds *Strangers in Their Own Land* (2016) herausgearbeitet. Danach wird diesem populistischen Denkstil— anhand einer Analyse von David Simons und William F. Zorzis HBO-Miniserie *Show Me a Hero* (2015)— ein antipopulistisches Wissen gegenübergestellt, dessen Stilistik sich mit Gilles Deleuzes Begriff des minoritär-stotternden Nicht-Stils auf eine pluralisierende Insistenz hin lesen lässt. Dabei wird deutlich, dass *Show Me a Hero* den Konflikt zwischen Rechtsstaat und Populismus als wechselseitigen Abnutzungskrieg um die Frage demokratischer Pluralität inszeniert: Die Serie zeigt einerseits, wie Demokratien durch fortwährende populistische Angriffe bis zur Kapitulation ermattet werden können, stilisiert andererseits aber auch einen Habitus rechtsstaatlicher Resilienz, der im Gegenzug die Kräfte des Populismus zu zermürben und zu redemokratisieren vermag.

DOI: <https://doi.org/10.1111/oli.12216>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-171101>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Boutin, Stéphane (2019). Unbehagen im Rechtsstaat. Populismus, Nicht-Stil und die Erschöpfung der Demokratie in *Show Me a Hero*. *Orbis Litterarum*, 74(3):219-236.

DOI: <https://doi.org/10.1111/oli.12216>

ORIGINAL ARTICLE

Unbehagen im Rechtsstaat

Populismus, Nicht-Stil und die Erschöpfung der Demokratie in *Show Me a Hero*

Stéphane Boutin 

Universität Zürich, Zürich, Schweiz

Dieser Beitrag untersucht die aktuellen Erzählkämpfe zwischen Populismus und Antipopulismus aus einer wissenschaftlichen Perspektive am Kreuzungspunkt ihrer ästhetischen, epistemischen und politischen Dimensionen. Dazu werden zunächst die inszenatorischen Mechanismen rechtspopulistischer Entpluralisierungsstrategien am Beispiel von Arlie Russell Hochschilds *Strangers in Their Own Land* (2016) herausgearbeitet. Danach wird diesem populistischen Denkstil—anzahlreiche Analyse von David Simons und William F. Zorzis HBO-Miniserie *Show Me a Hero* (2015)—ein antipopulistisches Wissen gegenübergestellt, dessen Stilistik sich mit Gilles Deleuzes Begriff des minoritärstotternden Nicht-Stils auf eine pluralisierende Insistenz hin lesen lässt. Dabei wird deutlich, dass *Show Me a Hero* den Konflikt zwischen Rechtsstaat und Populismus als wechselseitigen Abnutzungskrieg um die Frage demokratischer Pluralität inszeniert: Die Serie zeigt einerseits, wie Demokratien durch fortwährende populistische Angriffe bis zur Kapitulation ermattet werden können, stilisiert andererseits aber auch einen Habitus rechtsstaatlicher Resilienz, der im Gegenzug die Kräfte des Populismus zu zermürben und zu redemokratisieren vermag.

STICHWÖRTER

Gilles Deleuze, Demokratie, Arlie Russell Hochschild, Populismus, David Simon, Stil

1 | EINLEITUNG: POPULISMUS—EINE STILFRAGE?

Stilfragen sind immer auch Fragen der Macht. Spätestens seit Pierre Bourdieus Studie *La distinction* (1979) werden die „feinen Unterschiede“ im ästhetischen Geschmacksurteil ebenfalls als Probleme sozialer Abgrenzung verhandelt (Bourdieu, 2014). Zuschreibungen von Stil oder Stillosigkeit reflektieren in diesem Sinn stets sowohl die soziale Stellung der Zuschreibungsinstanz als auch den Privilegierungsgrad, den die Aussage ihrem Objekt zu verleihen oder zu entziehen versucht. Dieses Distinktionsprinzip wirkt gemäß Bourdieu jedoch nicht nur in der Domäne der Kunst, sondern in allen Sphären der Gesellschaft. Mit den Begriffen *Habitus* und *Lebensstil* fokussiert er die Analyse von Machtbeziehungen gerade auf ein dezidiert ästhetisches Moment: auf eine in sämtlichen Lebensbereichen beobachtbare Stilisierung sozialer Praktiken. „Stilisierung“ bedeutet dabei soviel wie „die Setzung des Primats der Form gegenüber der Funktion“: „Nichts hebt stärker ab, klassifiziert nachdrücklicher, ist distinguiert als das Vermögen, beliebige oder gar ‘vulgäre’ [...] Objekte zu ästhetisieren, als die Fähigkeit, in den gewöhnlichsten Entscheidungen des Alltags [...] die Prinzipien einer ‘reinen’ Ästhetik spielen zu lassen“ (S. 25).

Dieser „Primat der Form“ ist aber nicht mit einer strikten Trennung der stilistischen Form von ihrem funktionalen Inhalt zu verwechseln, wie sie etwa von Susan Sontag gerade als Ausdruck unreflektierter Stilkonventionen kritisiert wird: „for a work of art to have ‘content’ is, in itself, a rather special stylistic convention“ (Sontag, 1966, 20). Denn wenn Bourdieu den Prozess der Stilisierung als Ästhetisierung von formlos-funktionalen Lebenszusammenhängen versteht, betrachtet er diese formale Ästhetisierung ihrerseits ebenfalls wieder im Hinblick auf ihre Funktion—als Mittel sozialer Abgrenzung. In diesem Sinn wäre der Stil selbst vielleicht als ein sowohl im sozialen wie auch im ästhetischen Paradigma funktional wirksamer Effekt dieses formalen Stilisierungsprozesses zu begreifen: Stil als *funktionale Distinktion der Form*.

In dieser Verschränkung von formalen und funktionalen Elementen reflektieren Stilkonventionen jedoch nicht nur ästhetische und soziale, sondern auch spezifisch epistemische Paradigmen. Stilfragen erweisen sich damit nicht zuletzt als Fragen des Wissens, wie Sontag ebenfalls festhält: „every style embodies an epistemological decision, an interpretation of how and what we perceive“ (Sontag, 1966, 35). Ähnlich hat etwa Ludwik Fleck bereits 1935 im Begriff des *Denkstils* eine Verflechtung von ästhetisch-epistemischen Wahrnehmungs-, Verarbeitungs- und Ausdrucksweisen adressiert, welche die für ein jeweiliges *Denkkollektiv* interessanten Probleme auf eine bestimmte Weise erkenn- und analysierbar formatieren (vgl. Fleck, 2012, 130). Obwohl sich seither auch die Literaturwissenschaft mit den poetologischen Verfahrensweisen der Gewinnung und Ordnung von Wissen auseinandersetzt, fristet der Stilbegriff dabei jedoch eher ein Nischendasein.¹ Dies nicht zuletzt, weil das Spannungsfeld von Literatur und Wissen im Zug des *narrative turn* häufig vom prominenteren Begriff des Erzählens her informiert wird (vgl. Koschorke, 2010). Angesichts des im einundzwanzigsten Jahrhundert vielerorts beobachtbaren Erstarkens populistischer Bewegungen und den damit einhergehenden Debatten über politischen Stil² wären die aktuellen Erzählkämpfe zwischen Populismus und Antipopulismus allerdings gleichsam prädestiniert dafür, einmal im Register einer *Stilistik des Wissens* thematisiert zu werden.

Schließlich gilt es gemeinhin als ausgemacht, dass der Weg in den Populismus mit guten Geschichten und schlechtem Stil gepflastert sei. So hat jedenfalls Albrecht Koschorke die verschwörungstheoretisch aufgeladenen Verfalls- und Heilsgeschichten des Populismus einmal mit der narrativen Schlagkraft des „Blockbusters“ verglichen, während liberale Narrative eher zum schwach temperierten „Episodenfilm auf ARTE“ tendieren würden (Koschorke, 2017, 5). Die Vulgarität populistischer Rhetorik wiederum ist zwar dermaßen eklatant, dass selbst der notorisch mit dem Vulgären kokettierende Slavoj Žižek in diesem Kontext wieder betont, dass man „gute Manieren in der Politik nie unterschätzen“ sollte. Dabei bleibt aber strittig, ob es sich bei dieser diskursiven Konjunktur der Primitivität³ tatsächlich um „ein Indiz für die Schwäche der hegemonialen liberalen Ideologie selbst“ handelt, wie die revolutionär-optimistische Position Žižeks postuliert (Žižek, 2017, 302),⁴ oder eher—so die demokratisch-pessimistische Einschätzung Oliver Nachtweys—um tiefgreifende Erosionserscheinung

sozialer Affektkontrolle und daher um „gefährliche Prozesse einer regressiven Entzivilisierung“ (Nachtwey, 2017, 215).

Unabhängig davon, wie man diese Analysen konkret beurteilt, fällt dennoch auf, dass sowohl die Blockbuster-Analogie als auch die Rede von Regression und guten Manieren einer bestimmten Distinktionskultur angehören—wenn auch nicht in dem Sinn, dass Episodenfilme stets Überlegenheit markieren würden. Vielmehr gilt als stilsicher, wer sich je nach Anlass im Blockbuster oder im Episodenfilm gleichermaßen zurechtfindet und dabei die jeweils passenden Manieren an den Tag legen kann. „Alles zu seiner Zeit und am rechten Ort“, wie die bürgerliche Maxime sozialer Distinguirtheit einmal vom hochnäsigen Hoteldirektor in Erich Kästners Roman *Drei Männer im Schnee* (1934) auf den Punkt gebracht wird (Kästner, 1969, 152). Wer diese Maxime verletzt—und, wie Kästners schrullige Millionärsfigur, den Habitus eines Arbeiters ins piekfeine Grand Hotel transponiert—riskiert folglich den Vorwurf der Stilllosigkeit. Wie das Beispiel zeigt, lässt sich dieser Vorwurf aber auch mit dem Charme des Unangepassten parieren—oder gar in sein Gegenteil verkehren: Als stil-qua-humorlos lässt der Roman schließlich eher den steifen Hoteldirektor dastehen, während der Millionär seinen exzentrischen Stil gerade dadurch unter Beweis stellt, dass er ihn im sozialen Rollenwechsel souverän aufs Spiel zu setzen versteht.

Darin zeigt sich eine grundlegende Schwierigkeit im Sprechen über Stil: Was von einem bestimmten Standpunkt aus hoffnungslos primitiv erscheint, kann anders perspektiviert gerade als unkonventioneller Charme oder subversiver Stilbruch gelten. Wenn in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Millionären hohe politische Ämter mit dem saloppen Habitus dessen einnahmen, was man sich gemeinhin als „Mann aus dem Volk“ vorstellt, so kann dieses Phänomen daher nicht einfach als „schlechter Stil“ abgehandelt werden. Stattdessen muss die Figur einer ungehobelt, aber genau deshalb auch vermeintlich unmittelbar wahr sprechenden „Stimme aus dem Volk“ als stilistisch-rhetorisches Konstrukt verstanden werden, das am Kreuzungspunkt bestimmter ästhetischer, epistemischer und politischer Strategien erscheint. Dass der sogenannte Mann aus dem Volk dabei ganz selbstverständlich im generischen Maskulin auftritt, weiß, meist älter, mit Hang zum Vulgären und betont heteronormativer Haltung, müsste eigentlich bereits misstrauisch machen. Dass dieses „Volk“—zumindest was die aktuell in Europa und Nordamerika besonders virulente Dynamik des Rechtspopulismus betrifft—zudem vor allem dezidiert rechte Positionen zu vertreten scheint, verengt die demokratisch-pluralistische Konzeption einer vielstimmigen Bevölkerung schließlich vollends auf eine ihrer Teilmengen. Genau in dieser Entpluralisierung liegt nach Jan-Werner Müller jedoch das zentrale Strategem populistischer Diskurse (vgl. Müller, 2016).

Zwar sind Populismus-Definitionen generell so umstritten, dass selbst Standardwerke zum Thema die Frage aufwerfen, ob es sich dabei wirklich um ein einheitliches Phänomen oder nicht doch eher um eine Art von „Gespenst“ handle (Ionescu & Gellner, 1969, 1). Häufig wird in der Forschung aber dennoch eine konservativ-antielitäre Stoßrichtung als Hauptmerkmal angenommen (vgl. Priester, 2011). Auf dieser Basis präzisiert Müller den Begriff weiter, indem er die inhaltlich-konservative Ausrichtung zugunsten des formaleren, antielitären Aspekts zurücknimmt, darüber hinaus aber vor allem den Antipluralismus eines „moralischen Alleinvertretungsanspruch[s]“ als zentrales Kriterium vorschlägt (Müller, 2016, 26).

Müllers Eingrenzung des Populismus auf zugleich antielitäre und antipluralistische Kräfte weist eine Reihe von Vorteilen auf: Erstens gewinnt man damit ein unterscheidungsstarkes Kriterium, mit dem sich der Populismus von bloß antielitärer, aber nicht unbedingt antipluralistischer Demagogie abgrenzen lässt oder—umgekehrt—von antipluralistischen Extremismen, die sich etwa über religiöse Glaubenssysteme, aber im Gegensatz zum Populismus „nicht über das Kollektivsubjekt Volk“ legitimieren (Müller, 2016, 27). Zweitens bleibt das Kriterium zugleich hinreichend offen, um damit linke und rechte Populisten ebenso erfassen zu können wie die zu einer Art Populismus der Mitte neigenden technokratischen Ansätze, welche mit ihrer postulierten Alternativlosigkeit letztlich genauso „antipluralistisch“ argumentieren (S. 115). Trotz dieser Offenheit sperrt sich Müllers Ansatz drittens jedoch konsequent gegen eine verharmlosende Normalisierung des Populismus. Indem er den Antipluralismus als Kern

populistischer Politik begreift, setzt er diese vielmehr in einen unauflösbaren Gegensatz zum modernen, fundamental pluralistischen Demokratieverständnis:

Populismus [...] kann häufig als demokratisch, gar radikaldemokratisch erscheinen. Er kann bisweilen auch positive Effekte für die Demokratie zeitigen. Entscheidend ist jedoch, dass Populismus an sich nicht demokratisch, ja der Tendenz nach zweifelsohne antidemokratisch ist. Um diesen Gedanken [...] nachvollziehen zu können, muss man nicht einer hoch speziellen und deswegen auch umstrittenen Spielart der Demokratietheorie anhängen. Man muss nur einige der Grundprinzipien der modernen repräsentativen Demokratie akzeptieren [...]. Demokratie ist ohne Pluralität jedoch nicht zu haben; wie Jürgen Habermas es einmal kurz und bündig formulierte: Das Volk „tritt nur im Plural auf“.

(S. 14, 19)

Viertens wiederum beschreibt Müller den Populismus damit gerade nicht—wie manche Kritiker argumentieren—im Sinne eines ahistorischen Essentialismus (vgl. D'Eramo, 2017, 134), sondern als „eine spezifische, der modernen repräsentativen Demokratie inhärente Gefahr“, die sich zwar nominell auf deren Versprechen „kollektiver Autonomie“ bezieht, jenes Kollektiv aber entpluralisiert und auf eine bestimmte Klientel reduziert (Müller, 2016, 28). Und fünftens schließlich setzt sich dieser Begriff von Populismus zugleich dezidiert von dem vagen, liberal-paternalistischen Gebrauch des Wortes ab, mit dem etwa jegliche Art von Systemkritik pauschal als vereinfachende Emotionalisierung zurückgewiesen werden kann:

Eine besondere Versuchung besteht darin, die politische Herausforderung durch vermeintliche Populisten sofort als eine Art kollektiven Therapiefall zu behandeln: Natürlich müsse man die Ängste „der Leute“ ernst nehmen—was sie sagen, wird dann aber immer nur als Symptom irgendwelcher Sozialpathologien interpretiert, nicht als eventuell doch bedenkenswerte Systemkritik. [...] Dieser vermeintlich fürsorgliche, de facto aber vor allem herablassende Gestus liberaler Eliten wird echten Populisten in Wahrheit nur weiteren Zulauf verschaffen. [...] Demokratien bilden sich ja etwas darauf ein, dass sie zwar oft langsamer auf Probleme reagieren als Autokratien und vielleicht sogar mehr Fehler machen, dass sie diese Fehler aber im Gegensatz zu autoritären Systemen zugeben und aus ihnen lernen können. Wenn grundlegende Kritik aber immer gleich als „populistisch“ abgetan wird, beraubt sich die Demokratie ihres eigenen Lernstoffs.

(S. 31–32)⁵

Neben diesen Vorzügen hat Müllers Populismus-Theorie allerdings auch eine beträchtliche Schwachstelle. Im Versuch, das Phänomen des Populismus konzeptuell exakt zu bestimmen, verliert Müller tendenziell gerade jene ästhetisch-inszenatorische Dimension populistischer Diskurse aus dem Blick, welche Karin Priester auch als „populistischen Denkstil“ bezeichnet (Priester, 2011, 191).⁶ Zwar dient der Begriff des Denkstils für Priester selbst vor allem als konzeptuell eher unscharfer, ästhetisch nur schwach reflektierter Ausweg aus dem Dilemma, dass dem Populismus keine spezifische Ideologie zugeordnet werden kann. Auf der Basis von Müllers prägnanterem Populismus-Begriff und im Anschluss an Bourdieus Überlegungen zum Stil als sozial und epistemisch funktionaler Distinktionsleistung der ästhetischen Form kann diese inszenatorische Dimension populistischer Entpluralisierung nun allerdings auch wissensstilistisch präziser beschrieben werden. Dazu lässt sich in einem ersten Schritt jene *deep story* heranziehen, welche Arlie Russell Hochschild 2016 aus ihren Gesprächen mit der rechtspopulistischen Wählerschicht in den USA synthetisiert hat. Danach soll diesem populistischen Denkstil in einem zweiten Schritt—anhand einer Analyse der Miniserie *Show Me a Hero* (2015)—die Stilistik eines antipopulistischen Wissens gegenübergestellt werden.

2 | PRIVILEG UND VULNERABILITÄT: DIE POPULISTISCHE ENTPLURALISIERUNG

Hochschild's „Tiefengeschichte“ konstruiert eine Art synthetischen Mythos, der die „Emotionen“ typischer Tea-Party-Anhänger „in Symbolsprache“ übersetzen soll. Diese ausführlich erzählte Szene kann hier nur stark verkürzt wiedergegeben werden:

Du wartest geduldig in einer langen Schlange, die wie bei einer Wallfahrt auf einen Berg führt. Du stehst mitten in dieser Schlange zusammen mit anderen, die ebenfalls weiße ältere Christen und mehrheitlich Männer sind [...]. Gleich hinter der Bergkuppe befindet sich der amerikanische Traum [...]. Im hinteren Teil dieser Schlange sind viele People of Colour [...], und im Grunde wünschst du ihnen alles Gute. Aber du hast lange gewartet, hart gearbeitet, und die Schlange rückt kaum vor. [...] Du bist zwar geduldig, aber müde. [...] Du siehst, wie Leute sich vordrängen! Du hältst dich an die Regeln, sie nicht. [...] Einige sind schwarz. Durch die vom Staat durchgedrückten Antidiskriminierungsmaßnahmen bekommen sie bevorzugt Plätze [...]. Das ist nicht fair. [...] Frauen: Noch so eine Gruppe, die sich vordrängelt, [...] Frauen erheben Anspruch auf Männerjobs. [...] Schwarze, Frauen, Einwanderer, Flüchtlinge [...]—alle haben sich in der Schlange vorgedrängt. [...] Du bist ein mitfühlender Mensch. Aber jetzt verlangt man von dir, Mitleid für alle diejenigen aufzubringen, die sich vorgedrängt haben. [...] Du hast selbst genug durchgemacht, aber du beklagst dich nicht. [...] Dann wirst du misstrauisch. Wenn Leute sich in der Schlange vordrängen, muss ihnen ja wohl irgendjemand dabei helfen. Wer? Ein Mann beaufsichtigt die Schlange, geht auf und ab, passt auf, dass Ordnung herrscht und der Zugang zum amerikanischen Traum gerecht geregelt ist. Sein Name ist Präsident Barack Hussein Obama. Hey—du siehst, wie er den Vordränglern winkt. [...] Du fühlst dich verraten. Der Präsident ist *deren* Präsident, nicht deiner. [...] Du bist ein Fremder im eigenen Land. [...] Es ist ein Kampf, sich wahrgenommen und gewürdigt zu fühlen. [...] Du möchtest am Arbeitsplatz geachtet werden—aber die Bezahlung ist schlecht, und die Arbeitsplätze sind unsicher. Also suchst du andere Quellen der Anerkennung. Durch deine Hautfarbe bekommst du keine Extrapunkte, ebenso wenig durch dein Geschlecht, wenn du ein Mann bist. [...] Leute wie du—weiße, christliche Angehörige der Arbeiterschaft oder der Mittelschicht—leiden auch demografisch unter diesem Gefühl schwindender Anerkennung, da gerade diese Bevölkerungsgruppe kleiner wird. Am liebsten möchtest du rufen: „Ich gehöre auch einer Minderheit an!“ Aber gerade solche Mitleidsappelle hast du kritisiert, als andere sie aus ähnlichen Gründen vorgebracht haben. Du fühlst dich in der Klemme zwischen einem starken Wunsch nach Anerkennung [...] und der Angst, dich der Parade der „armen Würmchen“ anzuschließen. Du möchtest gegen diese Abwärtskräfte angehen. Es gibt eine politische Bewegung von Menschen, die so sind wie du und deine Tiefengeschichte teilen. Sie nennt sich Tea Party.

(Hochschild, 2017, 187–200)⁷

Im Zentrum der Geschichte steht die Metapher einer ins Stocken geratenen Warteschlange, welche die Suche nach dem amerikanischen Traum in eine Szene erschöpften Stillstands münden lässt, aus dem zuletzt nur das politische Engagement wieder herausführt. Hochschild's betont glatter und teilnehmender Stil—stets sichtlich darum bemüht, die Emotionen ihres direkt adressierten *you* verständnisvoll aufzubereiten—ist dabei jedoch in eine vielfältige Komplizenschaft mit jenem rechtspopulistischen Wissen investiert, dessen Gefühlslage sie nur darzustellen vorgibt: Zum einen kaschiert der empathisch-distanzlose Stil, dass die Leistung, mit der das offenbar so hart arbeitende Du sein Quäntchen Glück einfordert, hauptsächlich aus wartender Anwesenheit besteht. Arbeit und Anstehen fallen in diesem Bild gerade zusammen („du hast lange gewartet, hart gearbeitet“)—eine nicht nur für das amerikanische

Selbstverständnis als Nation des Entrepreneurships bemerkenswert ermüdete Bildlogik. Auch dem Zeitalter neoliberaler Aktivierungsdispositive⁸ setzt die Szene eine eher phlegmatische Anspruchshaltung entgegen: Das Du wird nicht zum aktiven, durch Wettbewerbsdruck energetisierten Schmied seines eigenen Glücks stilisiert, sondern besteht als passiv-erschöpfter Konsument auf einem konkurrenzlos garantierten American Dream.⁹

Diese Entzugsbewegung aus dem ökonomischen Leistungsimperativ versucht wohl zum Gedanken eines jeglicher Konkurrenz enthobenen Grundrechts zurückzufinden und verknüpft dieses Grundrecht nicht zuletzt mit der Forderung nach „Anerkennung“ und politischer Vertretung („*deren* Präsident, nicht deiner“). Daraus wird zum Ende der Geschichte der Anschluss an die politische Bewegung der Tea Party motiviert, welche sich für genau diesen „Kampf“ um Anerkennung engagiere. Abgesehen davon, dass diese Erzählung die Fakten grotesk verdreht—insofern weiße Männlichkeit in den USA strukturell natürlich weiterhin mit gewissen Privilegien verbunden ist und also durchaus „Extrapunkte“ generiert—ist für das hier verhandelte Thema jedoch ein anderer Aspekt interessanter: Formal reproduziert das Tea-Party-Narrativ exakt jene Dynamik, welche von einer Rechtsmissachtung zum kollektiven Widerstand gegen diese ungerechte Behandlung führt—eine Dynamik, die seit Axel Honneth als Grundform der „moralischen Grammatik sozialer Konflikte“ gelten kann (Honneth, 1992).

In Hochschilds Version liegt der Wendepunkt dieser Geschichte zudem in jenem Moment der Bewusstwerdung („Dann wirst du misstrauisch“), welcher dem zunächst als individuell und statisch wahrgenommenen Unrecht einen kollektiv-politischen—und damit auch einen veränderbaren—Charakter aufprägt: Die Job-Schlange zum amerikanischen Traum stockt, weil die Politik an der Seitenlinie ihre Aufseher-Funktion nicht erfüllt. Deshalb kann das angesprochene *you* seinen Anerkennungskonflikt nicht in der privaten Konkurrenz des arbeitenden Anstehens auflösen, sondern muss auf der Suche nach „anderen Quellen der Anerkennung“ selbst auf die Seitenlinie der Politik ausweichen, um sich dort dem kollektiv ausgetragenen Kampf um Inklusion anzuschließen. Im Gegensatz zu anderen Erzählungen über die Krise des amerikanischen Traums nach dem Crash von 2008—wie etwa der Serie *Breaking Bad* (vgl. Gilligan, 2008–2013, dazu auch Boutin, 2016)—versucht das Tea-Party-Narrativ also gerade nicht, den unter Abstiegsängsten und mangelnder Anerkennung leidenden Mittel- und Unterschichten nur einmal mehr das Motto von der Krise als unternehmerischer Chance zu verkaufen und die Frustration über den ausbleibenden sozialen Aufstieg damit umso stärker an ein individuelles Versagen der eigenen Ich-AG zurückzubinden. Die *deep story* der Tea Party lokalisiert Ursache und Lösung ihres zentralen Konflikts stattdessen gerade auf der kollektiven Ebene politischer Auseinandersetzung.

Im Kontext der politischen Theorie kritisiert etwa Bonnie Honig jene Denkmuster, welche die Verantwortung für konfliktive Dissonanzen stets dem Individuum statt der Politik anlasten, unumwunden als „antidemocratic“ (Honig, 1993, 4–5, 128). Stattdessen argumentiert Honig für eine „perpetuity of political contest“: eine demokratische Streitkultur, in der Politik als nie endende Auseinandersetzung betrachtet wird (S. 3). Zumindest auf den ersten Blick kann die Tea-Party-Geschichte daher geradezu urdemokratisch anmuten, wenn sie das Problem individueller Anerkennung als politisch-kollektives Inklusionsnarrativ erzählt. Und zweifellos zielt dieser „demokratische“ Stil der Konfliktbewältigung auch auf eine gewisse Distinktions-„Prämie“, insofern der „Titel 'Demokratie'“, wie Müller bemerkt, „noch immer der begehrteste normativ-politische Begriff weltweit ist“ (Müller, 2016, 70). Doch gerade darin zeigt sich erneut die Komplizität von Hochschilds narrativ-ästhetisierender Darstellung mit der populistischen Logik ihres Gegenstands. Denn in derselben Bewegung, mit der die narrative Form der Konfliktbewältigung hier die funktionale Distinktion eines „demokratischen“ Stils anstrebt, tritt die Geschichte zugleich für eine populistische Entpluralisierung ein: Indem sie scheinbar nur den bedingungslosen Rechtsanspruch auf adäquate demokratische Vertretung verteidigt, führt die Erzählung gleichzeitig ihre eigenen, zutiefst antipluralistischen Bedingungen dafür ein, was als legitime Repräsentanz gelten soll.

Denn im Narrativ der Tea Party scheinen gegenwärtig vor allem die alten weißen Männer repräsentationsberechtigt zu sein, während andere Bevölkerungsgruppen für dasselbe Recht offenbar noch etwas länger anstehen müssen. Indem der Text ein voraussetzungsloses Mitgefühl für sein *you* forciert, legitimiert er damit auch eine Anspruchshaltung, welche ihre Privilegien nur darüber motiviert, schon länger da zu sein. Länger als jene *people of colour*, welche trotz jahrhundertelanger Zwangsarbeit auf dem Kontinent dennoch ganz selbstverständlich als Neuankommlinge im hinteren Teil der Schlange platziert werden. Länger auch als die Frauen,

deren Vertretungsanspruch trotz der bis heute mehrheitlich von ihnen übernommenen Care-Arbeit ebenso begründungslos auf die hinteren Ränge verwiesen wird. Ausgerechnet die Gesellschaftsmitte („mitten in dieser Schlange“), so die Suggestion, werde aktuell derart stark ausgegrenzt, dass weiße Männer nun als benachteiligte Minderheit auftreten können, repräsentativ und ökonomisch überholt von vormals marginalisierten Frauen und Afroamerikanern.¹⁰ Während die Szene vordergründig nur Mitgefühl mit einer um Lohn und Ansehen gebrachten Mittel- und Unterschicht heischt, kanalisiert sie durch ihre Solidarisierung mit der männlich-weißen Dominanzkultur daher zugleich das rassistisch aufgeladene Ressentiment sich erschöpfender Privilegien. Dass der Habitus weißer Männlichkeit nicht mehr automatisch—durch bloße Anwesenheit—zum selben Distinktionsgewinn führt wie es einst der Fall war, wird hier gerade zum Skandalon stilisiert.¹¹

Damit unterhält die Szene ebenfalls eine Komplizität zu jenem Opferdiskurs,¹² den ihr Du gerade zurückweist. Denn das Vordrängeln wird hier nicht nur moralisch kritisiert („Das ist nicht fair“), sondern ebenso stilistisch. Die Vordrängler verstoßen nicht bloß gegen die Regeln, sie tun dies auch auf eine für das Du besonders geschmacklose Weise—indem sie sich als Opfer inszenieren und dafür Mitgefühl erwarten. Das Du hingegen definiert sich über den Stolz, seine Vulnerabilität nicht auszustellen („Du hast selbst genug durchgemacht, aber du beklagst dich nicht“). Es möchte keinesfalls jener „Parade der ‘armen Würmchen‘“ angehören, in der man Verletzlichkeit als Rolle diskursiv stilisiert. In der moralischen Empörung über solche „Mitleidsappelle“ artikuliert sich daher auch das Überlegenheitsgefühl eines männlich konnotierten Lebensstils der Härte: Die Stilisierung zum Opfer ist in dieser Perspektive gerade die größte Stillosigkeit überhaupt. Dennoch präsentiert Hochschild auch dieses Du als Opfer und versucht genau darüber Empathie zu mobilisieren. Der ältere weiße Mann wird gleichsam als Meta-Opfer inszeniert, das sich vom Opferdiskurs selbst viktimisiert sieht. Doch während Frauen und Minderheiten nur vage über „Diskriminierung“ klagen können, attestiert die Tiefengeschichte den weißen Männern ein viel existenzielleres Leid: den Verlust ihrer Heimat. Die für Hochschilds Buch titelgebende Affirmation dieser Verlustempfindung—*Strangers in Their Own Land*—basiert jedoch auf der problematischen Voraussetzung, dass die USA tatsächlich primär jenen weißen Männern gehöre, welche von Frauen und Schwarzen nun gewissermaßen widerrechtlich „enteignet“ würden.

Darin zeigt sich die für den Populismus charakteristische Entpluralisierung von legitimen Vertretungsansprüchen. Da das Land, so die Unterstellung, vor allem den weißen Männern gehört, haben primär sie Anrecht auf politische Repräsentation. Frauen, Minderheiten und Migranten können in dieser Rahmung rechtmäßig nur im hinteren Teil der Schlange verortet werden, an den Rändern des eigentlichen Volkes, an einem marginalen Standpunkt mit höchstens marginaler Vertretung. Wo dagegen adäquate Repräsentation dennoch erzwungen wird, diskreditiert der populistische Denkstil solche Emanzipationsbewegungen über das Bild des Vordrängels als Landraub am „wahren Volk“. In dieser Stilisierung zeichnet sich aber zugleich jenes emotionale Movens ab, das vielleicht die innerste Triebkraft der aktuellen rechtspopulistischen Bewegung ausmacht: das Unbehagen in einem Rechtsstaat, wo auch Frauen, Minderheiten und Migranten Rechte zugestanden werden—Rechte, die unter Umständen sogar gegen den Willen der Mehrheit einklagbar sind.

Hochschilds Geschichte verzichtet dabei aber gerade auf jene Stilistik aggressiver Vulgarität, welche häufig mit rechtspopulistischen Aussagepraxen assoziiert wird. Dafür bespielt sie die gemeinhin eher der Linken zugeordnete Rhetorik von Mitgefühl und Verletzlichkeit. Mit derart generellen Stilparametern sind populistische Wissensformen demnach kaum zu beschreiben—umso mehr, wenn auch die urdemokratische narrative Form einer inkludierenden Aushandlung von Anerkennungskonflikten antipluralistisch vereinnahmt werden kann.¹³ Das Verhältnis von Form und Inhalt scheint hier wesentlich volatiler zu sein, als sich mit gängigen Schemata wie demjenigen vom primitiven, aggressiv-ausschließenden Stil des Populismus fassen ließe. Vielmehr muss konstatiert werden, dass populistisches Wissen sowohl in Formen des vulgären wie auch des vulnerablen Sprechens zirkulieren kann, in Geschichten der Ausgrenzung ebenso wie in solchen der Anerkennung. Trotzdem bleibt die Beziehung von Form und Inhalt hier keineswegs beliebig. Wie ein literarischer Text nur in seiner spezifischen Verbindung von Form und Inhalt untersucht werden kann, müssen auch Wissensformen in ihrer konkreten Verzahnung von formalen und inhaltlichen Merkmalen verstanden werden: „Wissen erscheint nur in der untrennbaren Kopplung von Inhalt und Form und also stets gebunden an spezifische Praktiken und Formate seiner Erzeugung, materialen Speicherung und medial konditionierten Weitergabe“ (Klausnitzer, 2008, 30).

Wissensstilistisch betrachtet, eignet der jeweiligen Kopplung von Inhalt und Form in diesem Sinn immer eine gewisse strategische oder funktional-distinktive Dimension, mit der ein bestimmtes Wissen sich innerhalb jener Machtbeziehungen und Erzählkämpfe verhält, in die es immer schon investiert ist. Nach dem bisher Gesagten lässt sich deshalb festhalten, dass populistisches Wissen in verschiedenen Stilen zirkuliert, diese jedoch primär für Strategien der Entpluralisierung funktionalisiert, während es sich zugleich über die Distinktionsprämie demokratisch konnotierter Stilmittel zu legitimieren versucht. Um diesen Punkt zu präzisieren, kann vielleicht ein Blick auf die inszenatorischen Strategien der Gegenseite hilfreich sein: Wie also wird die Konfliktsituation von Hochschilds Tea-Party-Geschichte in der stilistisch-strategischen Kopplung eines antipopulistischen Wissens inszeniert? Die basale Struktur des erzählten Konflikts müsste dieselbe sein: Eine weiße Mehrheitsgesellschaft verteidigt ihren privilegierten Standort gegen marginalisierte Gruppen, die mit Hilfe von Antidiskriminierungsmaßnahmen nun ebenfalls Anspruch darauf erheben. Genau dieses Setting bildet auch die Grundlage von David Simons und William F. Zorzis Miniserie *Show Me a Hero*, deren Analyse nun die zweite Hälfte dieser Überlegungen gewidmet ist.

3 | ERSCHÖPFTE DEMOKRATIE: STILISTIK DER INSISTENZ

Die sechsteilige HBO-Produktion *Show Me a Hero* basiert auf einem 1999 erschienenen Tatsachenroman von Lisa Belkin und erzählt die Geschichte einer realen populistischen Krise, welche sich zwischen 1987 und 1993 in Yonkers, New York, zutrug. Seit Dekaden hatte die Stadt ihre Sozialwohnungen verfassungswidrig in ärmeren Vierteln mit überwiegend afroamerikanischer und hispanischer Bevölkerung konzentriert, was zu stark segregierten Schulen führte. 1987 ordnete ein Gericht als desegregierende Maßnahme den Bau von 200 Sozialwohnungen in weißen Mittelklassequartieren an. In der Folge kam es zu massiven, gewalttätigen Protesten gegen die Verfügung. Unter diesem Druck widersetzte sich der Stadtrat dem Gerichtsbeschluss und wurde dafür vom Gericht mit Strafzahlungen belegt, bis Yonkers beinahe bankrott war. Dann endlich konnten die Wohnungen gebaut werden.

Wenn der Populismus-Begriff weder im Buch noch in der Serie eine Rolle spielt, dann wohl deshalb, weil der Fall Yonkers historisch exakt am Ursprungspunkt dessen liegt, was sich seither zur aktuellen „populistischen Situation“ (Mouffe, 2015)¹⁴ entwickelt hat. Gemeinhin wird dieser Aufstieg des Populismus aus dem Niedergang des Systemantagonismus von Kapitalismus und Kommunismus und der daraus resultierenden Abschleifung von ideologischen Gegensätzen zwischen den etablierten Parteien hergeleitet (vgl. Priester, 2012, 8, 16). In der vermeintlich alternativlosen Gesellschaftsordnung nach 1989, so der Gedanke, können sich vor allem Populisten als alternative Kraft profilieren, insofern sie sich tendenziell bereit zeigen, die ansonsten allgemein etablierte Allianz von Rechtsstaat und Demokratie zugunsten einer autoritäreren, rechtsstaatlich weniger stark reglementierten Form repräsentativer Volksherrschaft aufzukündigen. Dazu muss der Populismus allerdings den institutionalisierten Schutz eben jener Grundrechte abbauen, welche das Fundament der „normativen Infrastruktur der Demokratie“ ausmachen: Ohne diese pluralitätssichernde Infrastruktur des Rechtsstaats, so argumentiert etwa Matthias Mahlmann, können Demokratien nur allzu leicht „in Willkürherrschaft ihr trauriges Ende finden“ (Mahlmann, 2018). In der Krise von Yonkers—einer Stadt wechselnder politischer Mehrheiten, in der „parties don't matter“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 1) und der populistische Wortführer Hank Spallone auch ohne Weiteres mitten im Wahlkampf die Partei wechseln kann (Episode 4)—zeigt sich diese Problematik einer auf Parteiebene nicht mehr abgebildeten, aber durch populistische Bewegungen erneut reaktivierten und nun gegen den Rechtsstaat selbst in Stellung gebrachten „Systemfrage“ ebenso *avant la lettre* wie *in nuce*: „Yonkers in 1987 was a microcosm, a perfect preamble. It was us, all of us, in this very day, and at this very hour“, rekapituliert Simon im Jahr 2015 (zitiert nach Belkin, 2015, X).

Dieser Mikrokosmos wird im mittlerweile für Simon typisch gewordenen Stil präsentiert: eine nüchtern-zurückhaltende Visualisierung mit starker szenischer Immersion, quasi-dokumentarischem Ethos und Fokus auf milieuspezifische Eigengesetzlichkeiten, dazu eine multiperspektivische Erzählstruktur, deren Stränge hin und wieder in popmusikalisch untermalten Montagen synchronisiert werden. Wenn Stil gemäß Sontag

als „signature of the artist's will“ (Sontag, 1966, 32) erscheint, so zeigt sich hier, wie diese stilistische Autorfunktion für zeitgenössische Serien trotz der Vielzahl von daran Beteiligten meist um die Figur eines, für die künstlerische Handschrift als zentral angesehenen, häufig männlichen *creators* oder *showrunners* herum organisiert wird.¹⁵

Ebenfalls typisch für die Autorfunktion „David Simon“ ist die Detailtreue in der filmischen Reproduktion eines Milieus, was in diesem Fall einen gewissen Retro Chic mit sich bringt. Es erklingen frühe Songs von Bruce Springsteen und Rap von Digable Planets, Mode, Frisuren und Design sind im Stil der Achtziger und frühen Neunziger gehalten, bis hin zu historisch akkurat versprayten Hauswänden: „The graffiti [...] had been painted by an artist whose PhD was in the graffiti styles of the 1980s“, protokolliert Belkin (Belkin, 2015, 337). Dennoch wäre es verfehlt, die Serie bloß als Symptom jener Nostalgie zu lesen, die man dem einundzwanzigsten Jahrhundert gerne unterstellt (vgl. Bauman, 2017). Mit ihrer eigenen Gegenwart konfrontiert, sieht sich die Serie vielmehr geradezu gezwungen, den Fall Yonkers als „Präambel“ zu einer mittlerweile überregional virulent gewordenen Problematik zu denken: In die Zeit der Dreharbeiten fielen etwa die #BlackLivesMatter-Bewegung und die Proteste gegen Rassendiskriminierung in Ferguson, Missouri (vgl. Belkin, 2015, 343), welche den strukturellen Rassismus in den USA auch in der Ära Obama wieder verstärkt thematisierten.

Den Fall Yonkers als Präambel zur populistischen Herausforderung des einundzwanzigsten Jahrhunderts zu verstehen, bedeutet zunächst einmal, die Versuchung des Populismus ernst zu nehmen. Dazu fokussiert die Serie auf den jungen Stadtrat Nick Wasicsko, der für den Posten des Bürgermeisters gegen den langjährigen Amtsinhaber Angelo Martinelli kandidiert, obwohl sich dieser in seinem politischen Profil kaum von Nick unterscheidet. Anders als Martinelli will Wasicsko aber gegen das Desegregationsurteil Berufung einlegen. Über diese Minimaldifferenz empfiehlt er sich fortan als volksnahe Alternative zum elitär-abgehobenen Langzeit-Bürgermeister: „Martinelli's been mayor for a long time. Too long, in fact. [...] He's no longer listening to the voters because what I'm hearing, what he should be hearing, is that the people of Yonkers want the housing decision appealed“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 1).

Was zunächst als wahltaktisches Manöver beginnt, eskaliert mit der Wahl von Wasicsko zu einem Grundsatzkonflikt. Da Nick als Kandidat des *appeals* auftritt, wird ihn seine Wählerschaft fortan darauf befehlen, dass er ihren gegen Desegregation optierenden Mehrheitswillen über das rechtsstaatliche Prinzip des Minderheitenschutzes stellt. Das würde jedoch bedeuten, die Interessen einer privilegierten weißen Mittelschicht jenem allgemeinen Recht auf Gleichbehandlung aller Bürger und Bürgerinnen vorzuziehen, das durch den vierzehnten Verfassungszusatz der USA garantiert wird und seit den Fünfzigerjahren die Basis für unzählige *school desegregation cases* bildet. So weit kann und will Wasicsko nicht gehen: „Majority rules in America, but it can't rule contrary to law“, entgegnet er dem populistischen Protest (Simon & Zorzi, 2015, Episode 2)—und wird dafür bei der nächsten Gelegenheit abgewählt.

Während Hochschild diesen Konflikt zwischen der Mehrheitsgesellschaft und den von ihr Marginalisierten als Auseinandersetzung zwischen korrekt Wartenden und frechen Vordränglern darstellt, präsentiert *Show Me a Hero* dieselbe Szene als Divergenz zwischen reiner *majority rule* und deren Beschränkung durch die *rule of law*: Ähnlich wie Müller eine fundamentale Opposition zwischen populistischem Antipluralismus und demokratischer Pluralität aufmacht, stellt die Serie also eine populistische, von rechtsstaatlichen Institutionen der Gewaltenteilung und des Minderheitenschutzes Abstand nehmende Mehrheitsdiktatur jenem demokratischen Rechtsstaat gegenüber, in welchem der Mehrheitswillen institutionell durch die *checks and balances* eben solcher pluralitätssichernden Verfahren vermittelt und beschränkt wird. Da demokratische Mehrheiten als variable Zahlenverhältnisse aber nie stabil sind, müssen populistische Kräfte aus den real stets fluktuierenden Stimmanteilen demokratischer Willensäußerungen inszenatorisch immer wieder die vermeintliche Konstanz eines eindeutigen „Auftrags“ konstruieren. Denn nur so können sie sich selbst in der distinktiven Rolle jener „wahren“ Repräsentant*innen profilieren, welche als einzige dazu befähigt—und auch willens—sind, diesen Auftrag pflichtgetreu zu erfüllen.¹⁶

Diese Inszenierung einer eindeutigen Majorität unterläuft die Serie, indem sie den Konflikt pluralistisch über mehrere, und nicht zuletzt auch über eine Vielzahl nichtweißer Blickpunkte perspektiviert. So folgt sie nicht nur

Wasicsko, sondern integriert mit Mary Dorman auch die Stimme einer weißen Protestwählerin. Dieser wiederum sind die Sichtweisen von gleich vier weniger privilegierten, afroamerikanischen und hispanischen Frauen in den segregierten Sozialbauten entgegengesetzt: An Diabetes erblindend (Norma O'Neil), drogensüchtig (Doreen Henderson) oder als alleinerziehende Mütter (Carmen Febles, Billie Rowan) versuchen sie ihrer durch Kriminalität verseuchten Umgebung zu entkommen. Dadurch rückt die Serie verstärkt das Leid der von Segregation betroffenen Menschen in den Fokus, statt—wie Hochschilds Geschichte—nur die Herausforderungen der Desegregation für die weiße Bevölkerung zu betonen. Die Empathie des Blicks wird hier auch jenen Marginalisierten zuteil, mit denen sich das Narrativ der Tea Party gerade entsolidarisiert.

Trotz ihres dokumentarischen Looks setzt die Serie einige prägnante Stilmittel ein. Dazu gehört etwa jenes unsichtbare Telefon, das unmittelbar nach Nicks Wahl zu klingeln beginnt. Im Saal der Wahlfeier gibt Wasicsko Interviews, nimmt Gratulationen entgegen, hält die Siegesrede. Die ganze Zeit über ist im Hintergrund ein Klingeln zu hören: Zweieinhalb Minuten lang piepst alle fünf Sekunden ein Telefon, das nirgendwo zu sehen ist und dessen Signal niemand zur Kenntnis nimmt. Zuletzt schiebt sich das Klingeln in den Vordergrund, der Saal ist nur noch gedämpft zu hören. Dann kommt das Telefon in den Blick, doch die Szene ist eine andere, irgendwann später im Rathaus, der *mayor-elect* raucht zufrieden eine Zigarre, während es im Vorzimmer weiter klingelt. Zuletzt nimmt Nicks Frau Nay den Anruf entgegen—„We can't just leave the phones.“ Es sind die Anwälte vom Berufungsgericht, das den *appeal* soeben als gegenstandslos abgelehnt hat: „No grounds at all?“ Ein Moment der Ratlosigkeit, dann folgt der Abspann der ersten Folge und Steve Earle singt: „Where you gonna run to? Where you gonna hide? When the people find out that you lied“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 1).

Das Stilmittel des Geistertelefons ist natürlich nicht neu. Prominent erscheint es etwa zu Beginn von Sergio Leones *Once Upon a Time in America*, als vier Minuten lang ein noch deutlich lautereres, schrilleres Klingeln durch die Szenen spukt (vgl. Leone, 1984). Wie im Fall von Leone läge es auch bei *Show Me a Hero* nahe, in diesem Klingeln die Erinnerung an eine Schuld zu suchen, und der moralische Ton von Earle würde dies zweifellos unterstützen. Wenn man das Klingeln jedoch nicht gleich auf einen Sinngehalt hin vereindeutigen möchte, besteht seine Funktion als Toneffekt zunächst einfach in einem enervierenden Insistieren: Das Klingeln punktiert die Bilder mit Irritation, infiltriert den gelösten Moment des Wahlsiegs mit einer Anspannung, welche in der Szene nicht zu sehen ist, aber ihr durch dieses penetrante Piepsen dennoch eingebrannt wird wie ein unterschwelliges Stocken des Bildflusses.

Solche Signale der Insistenz durchziehen die Serie von Anfang bis Ende. Bereits der Prolog—eine Vorblende zu Wasicskos Suizid—hält das Piepsen von Nicks Pager in der Tonspur, als das Bild schwarz wird und der Serientitel erscheint. Die dritte Folge wiederholt die Szene, in einem Baum antwortet das schneller getaktete Klopfen eines Spechts, bevor der Pager in den Abspann hineinpiepst. In der sechsten Folge, als die Diegese ihren proleptischen Beginn einholt, erklingt der Piepton erneut. Jetzt sieht man auch Nay am Telefon, vergebens den Pager anwählend. Dann wechselt die Szene zur Baustelle, auf der die neuen Wohnungen entstehen. Eine davon hat Carmen zugesprochen bekommen, mit ihren Kindern beobachtet sie nun die Arbeiten, als noch einmal das szenenfremde Piepsen erklingt. In diesem Moment wendet Carmens Tochter für einen Moment suchend ihren Kopf, ganz als ob sie das Signal auch hören würde. Der Ton trägt uns zurück zu Wasicsko und dem Specht, dann setzt mit einem herzsschlagartigen Pochen Springsteens *Lift Me Up* (1999) ein, das Vorblenden zu Nicks Beerdigung begleitet, bevor dessen Revolverschuss die finale Punktierung setzt.

Zum einen wirken diese Signale hier gleichsam als akustische Nadelstiche, welche die multiplen Handlungsstränge und die verschiedenen Zeitebenen miteinander vernähen. Zum anderen bringen die jeweiligen Klänge aber natürlich auch ihr eigenes Assoziationsgeflecht mit. So lässt das Klopfen des Spechts vielleicht nicht zuletzt auch Max Webers berühmte Beschreibung von Politik als heroischem Holzverarbeitungshandwerk mit anklängen:

Politik bedeutet ein starkes langsames Bohren von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich. Es ist ja durchaus richtig, [...] daß man das Mögliche nicht erreichte, wenn nicht immer wieder in der Welt nach dem Unmöglichen gegriffen worden wäre. Aber der, der das tun kann, muß ein Führer und [...]—in einem sehr schlichten Wortsinn—ein Held sein. Und auch die, welche beides

nicht sind, müssen sich wappnen mit jener Festigkeit des Herzens, die auch dem Scheitern aller Hoffnungen gewachsen ist, jetzt schon, sonst werden sie nicht imstande sein, auch nur durchzusetzen, was heute möglich ist.

(Weber, 1919, 66–67)

Auch wenn die Serie ihren Titel über ein Zitat von F. Scott Fitzgerald motiviert—„Show me a hero, and I will write you a tragedy“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 4)—kann Webers „schlichter“ Heroismus möglicherweise einen gewissen Kontrast dazu herstellen. Denn in Fitzgeralds Sinn qualifiziert Nick genau deshalb als Held, weil seine Abwahl und die zunehmend verzweifelten Versuche, danach in der Politik wieder Fuß zu fassen, zuletzt in der Tragödie des Suizids gipfeln. Mit Weber hingegen ließe Wasicsko zwar nicht die Leidenschaft des Heroischen, wohl aber das nötige Augenmaß für die Langsamkeit des Politischen vermissen, wenn er, überstürzt ins Spiel zurückdrängend, davon aufgerieben wird. Jene Stärke, die auch „dem Scheitern aller Hoffnungen gewachsen ist“, erschöpft sich bei Nick gerade zusehends.

Da Nick im Konflikt zwischen *majority rule* und *rule of law* im Lauf der Serie immer stärker mit dem Rechtsstaat assoziiert wird, figuriert die Ermüdung seiner Kräfte auch als Erschöpfung der rechtsstaatlichen Demokratie insgesamt. Die Punktierungen der Insistenz, von Pager über Telefon, Specht und Herzschlag bis zum Todesschuss, stilisieren in diesem Sinn eine Art Ermattungsstrategie des Populismus, welche die Demokratie fortwährend in Spannung hält und, wie in der Figur Wasicsko, bis zur Kapitulation zu treiben droht. Am deutlichsten zeigt sich diese Stilistik der Erschöpfung in jenen Szenen, in denen der Stadtrat direkt mit der Wut der Bevölkerung konfrontiert wird. Die sonst nur als einzelne Punktierungen auftretenden Stresssignale verdichten sich hier zu einer *wall of sound* aus brutalem Lärm. Immer wieder werden Ratsmitglieder mit Sprechchören und Beleidigungen niedergeschrien und die Sitzungen deswegen unterbrochen. Die Nachwirkungen dieser Anspannung behandelt Nick später mit einem Cocktail aus Wodka und Magengeschwür-Medikamenten: „I need to decompress, okay? I'm wired and exhausted all at once“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 2).

Show Me a Hero denkt diese Erschöpfung der Demokratie als wechselseitigen Abnutzungskrieg: Die Serie inszeniert einerseits in der Figur Wasicsko, wie die Kräfte rechtsstaatlich verfasster Demokratien durch fortwährende populistische Angriffe bis zur Kapitulation ermattet werden. Andererseits zeigt sie aber auch, wie populistische Bewegungen ihrerseits durch eine auf Pluralität und Rechtsstaatlichkeit insistierende Demokratie zermürbt und redemokratisiert werden können. Im folgenden Abschnitt muss nun auch noch die andere Seite dieses *war of attrition* betrachtet werden.

4 | DEMOKRATISCHE ERSCHÖPFUNG: DAS STOTTERN DER BILDER

Im Gegensatz zur empathischen Glätte von Hochschilds Stil ist *Show Me a Hero* in einer Stilistik punktierender Insistenz gehalten, die ihre nüchtern-dokumentarischen Bilder über Irritationssignale in eine stockende Spannung versetzt. Vielleicht gelingt der Serie damit eine filmische Annäherung an jene Dimension des Stils, die Gilles Deleuze in seinem Essay „Bégaya-t-il“ (1993) gerade als „Nicht-Stil“ bezeichnet: „Wenn die Sprache so gespannt ist, dass sie zu stottern, murmeln, stammeln... beginnt“ (Deleuze, 2000, 152–153). Im Nicht-Stil verbinden sich mindestens zwei Elemente: Erstens eine Ästhetik der Reduktion, welche Sandro Zanetti als „Verknappung der Stilmittel“ und „Minimalisierung der Gesten“ beschreibt (Zanetti, 2012, 323). Zweitens aber auch eine Überschreitung stilistischer Konventionen, welche die etablierten „Meinungen“—den Denkstil des Common Sense als ein an den Interessen und Begehrensweisen der Mehrheitsgesellschaft orientiertes Wissen—zum Stottern bringt (Deleuze, 2000, 153).¹⁷ Werke eines solchen Nicht-Stils reduzieren und pervertieren die Mehrheitsprache also gleichermaßen: Sie „*minorisieren* diese Sprache“ (S. 148) und beginnen in diesem Sinn nicht mit einem „gegebenen Inhalt“, für den sie „die passende Ausdrucksform“ suchen, sondern ganz einfach „mit dem Sagen“ (Deleuze & Guattari, 1976, 40).

Show Me a Hero wiederum beginnt mit dem Zeigen: Nach dem piepsend punktierten Titel der ersten Folge startet eine fließend gestaltete Montage von Alltagsszenen aus Yonkers, in der sich Aufnahmen aus Mittelschichtsquartieren kommentarlos mit Bildern der Sozialghettos abwechseln, dazu spielt Springsteens *Gave It a Name* (1998). Hier finden sich gleich beide Bewegungen des Nicht-Stils: Einerseits wird in einer dokumentarisch reduzierten Ästhetik einfach die faktische Pluralität eines Gemeinwesens gezeigt, um in diesem Zeigen andererseits mit einer überschreitenden, durch punktierende Irritation in Spannung versetzten Stilisierung die Erfahrung und das Wissen dieser Pluralität auf eine minoritäre Weise zu benennen, statt sie wie üblich majoritär zu marginalisieren. Dafür bringt die Serie ihre Bilder ins Stottern: Die fließenden Stadtaufnahmen beginnen zu stocken, das Bild wird vom Ton eines Kameraauslösers angehalten und für einen Moment auf Schwarzweiß gestellt, dann geht es wieder farbig weiter bis zum nächsten Stocken.

Fotografiert werden hier mögliche Standorte für die neuen Sozialwohnungen und der Fotograf entpuppt sich später als Oscar Newman, stadtplanerischer Berater für die Desegregation von Yonkers, der neben Richter Leonard Sand als zweite Säule rechtsstaatlicher Insistenz auftritt. Während Sand als verkörperte Gewaltentrennung auf kompromissloser Desegregation beharrt, auch wenn er Yonkers dafür in den Bankrott zwingen muss, besteht Newman auf einer stadtplanerischen Innovation. Statt die Sozialbauten an einem isolierten, für Verslumung anfälligen Ort zu konzentrieren, verteilt er sie auf mehrere Standorte, um sie in die Textur—„into the fabric“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 3)—ihres Milieus zu integrieren: Desegregation als nachhaltige Pluralisierung der Gesellschaftsmitte. Wenn der Populist Spallone die Verslumung als notwendige Entwicklung präsentiert— „You can see here, what public housing always leads to: [...] crack jungles which have trapped innocent people in the name of helping minorities“ (Episode 2)—unterstellt die Serie diesem Denken nicht einfach rechthaberisch Rassismus, sondern mobilisiert stattdessen ein lösungsorientiertes Wissen, das konkrete, pluralitätssichernde Maßnahmen gegen Verslumung vorschlägt.

Visualisiert wird diese Haltung erneut über ein Stottern der Bilder. Dieses Mal ist es ein von Spallone beauftragter Fotograf, der in den alten Sozialsiedlungen nach visuellem Beweismaterial für dessen Verslumungs-These sucht. Der Fokus verschwimmt und wird wieder scharf gestellt, erneut stolpert der Film über schwarzweiße Standbilder, wenn ein geeignetes Sujet in den Sucher rückt und etwa die schulschwänzende Billie uns den Mittelfinger zeigt: „Well, there you have it“, kommentiert Spallone. Doch die Serie bleibt bei diesem unscharfen, schwarzweißen Denken nicht stehen, sondern lässt die Suchbewegung der Kamera weiterlaufen, fängt etwa Billies Mutter ein, von der Arbeit kommend. Während der Fotograf seine Kamera desinteressiert sinken lässt und Spallone sich enerviert—„I mean, look at it. Look for yourself“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 3)—tut die Serie genau dies und schaut hin, hört Billie und ihrer Mutter zu, folgt ihrer Geschichte über das Stottern der Vorurteile hinweg. Und doch ist es genau dieses Stottern, der Nicht-Stil, der die Bilder minorisiert: Erst die Stilllegung der Realität im schwarzweißen Klischee entlarvt die populistische Entpluralisierung als majoritäre Verengung des Blicks.

Als dritte, afroamerikanische Säule rechtsstaatlicher Insistenz schließlich figuriert Bob Mayhawk, dessen Sozialarbeit die Spaltung der Protestbewegung besiegelt. Indem Mayhawk lösungsorientierte Aktivistinnen wie Mary Dorman in den Desegregationsprozess involviert, isoliert er damit zugleich die rechtsradikalen Kräfte um Jack O'Toole. „You will never hear Jack O'Toole utter a racist phrase“, bemerkt Nick, „because guys like that, they learn how not to say the bad words. [...] No more nigger. [...] It's all property values“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 4). Diesen Spin übernimmt zunächst auch Mary. Auf die Frage „It's not about race?“ antwortet sie: „It's an economic issue. People are worried about their property values“ (Episode 3). Später demonstriert sie vor einer der Baustellen, während O'Toole mit dem Megaphon rhythmisch punktierte Sprechchöre diktiert: „No rest till we've won!“ Dorman ist irritiert: „What are we doing here? They started building already.“ Doch Jacks Agenda erschöpft sich nicht in der Verhinderung der Sozialbauten: „We're letting them know that this doesn't end. They're never gonna be welcome here.“ Mary hakt nach: „What are we trying to accomplish?“, worauf Jack wortlos weitergeht. Doch während sein Megaphon kurz schweigt, ändert der Sprechchor und für einen Moment kommt insistierend der rassistische Grundton des Protests zum Ausdruck, der wie im Tea-Party-Narrativ eine angebliche Entrechtung der Weißen beklagt: „No rights for the whites!“ Jack greift sofort ein und lenkt den Chor zurück zu

einer demokratischeren, auf die nächsten Wahlen bezogenen Parole: „We'll remember in November!“ Doch es ist zu spät: Mary bleibt stehen, während die Demonstration weiterzieht (Episode 4).

Wenn der Populismus seine Verschwörungstheorien hier erneut über die Distinktionspraxis demokratisch stilisierter Parolen zu legitimieren versucht, akzentuiert die Serie mit dem Bruch zwischen Jack und Mary aber zugleich die Unvereinbarkeit zwischen populistischen Verschwörungsdiskursen und einer auf pluralitätsorientierte Lösungen fokussierten demokratischen Streitkultur. Nach diesem Bruch klingelt Mayhawk bei Dorman und rekrutiert sie bei Kaffee und Kuchen für sein Sozialarbeits-Programm, das den Einzug der neuen Anwohnerinnen begleitet. Einige Krümel aufwischend, stellt er klar: „It is going to happen. And what is left for all of us to decide is exactly what it will be. Or, more importantly perhaps, what it will not be“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 5). Damit setzt eine Redemokratisierung der einst militant gegen Desegregation kämpfenden Mary ein. Denn im Gegensatz zu O'Toole nimmt Mayhawk ihr Anliegen tatsächlich auf, insofern die Sorge um *property values*—einmal von Jacks *white supremacy*-Agenda gelöst—genau dies beinhaltet: zusammen mit den neuen Anwohnerinnen für gute Nachbarschaft zu sorgen und die teilnahmslose Anonymität von Verslumungsspiralen gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Während Sand das Prinzip der Desegregation durchsetzt, besorgen Newman und Mayhawk daher dessen nachhaltige Umsetzung. In diesem zwar nicht ausschließlich weißen, aber dennoch rein männlich besetzten Dreigestirn¹⁸ zeigt sich Webers Politik der Insistenz: nur lange, unnachgiebige Arbeit am Unmöglichen verwirklicht das Mögliche. Und nur fortwährende, nachhaltige Pluralisierung zermürbt den Populismus, bringt seinen Entpluralisierungsapparat zum Stottern. Denn auch die Figur Mary redemokratisiert sich erst in einem stotternden Moment der Erschöpfung, der chronologisch exakt zwischen dem Bruch mit O'Toole und dem Besuch von Mayhawk liegt. Schneeschaukelnd mit ihrem Mann Buddy bricht plötzlich stammelnd eine ermüdete Frustration aus ihr heraus: „I just... it feels like there's... [stammering]... Nothing's ever finished, nothing's ever accomplished. I mean, you shovel the walk and you shovel it again. I weed the garden and I weed it again. We mow the lawn, we mow it again.“ Buddy wirft ein: „Is this about the house?“ Doch Mary fährt fort: „We voted for Wasicsko over Martinelli because he said he would fight for us. But he didn't really fight, so we vote for Hank Spallone, who said he would fight, but he... [...] We keep shoveling the same walk. It never ends.“—„So it is about the house“, grinst Buddy (Simon & Zorzi, 2015, Episode 5).

Zwar erschöpfen sich populistische Bewegungen nicht zwangsläufig in institutionellen Praktiken (vgl. Müller, 2016, 67 ff.), aber wie alle Menschen lassen sich die daran Beteiligten ermatten, wenn man ihnen immer neue Hindernisse—oder immer neuen Schnee—in den Weg legt. Buddys Einwürfe rahmen die Szene dabei noch auf eine andere Weise, indem sie vorausweisen auf ein Wissen, das Mary bald zu Mayhawks wichtigster Verbündeter werden lässt: das Wissen, dass ein Gemeinwesen genauso auf andauernde Care-Arbeit angewiesen ist wie ein Haus—„building the people up“, wie Mayhawk sagt (Simon & Zorzi, 2015, Episode 5). Und weil auch eine Demokratie die fortwährende Pflege ihrer Institutionen benötigt, arbeitet *Show Me a Hero* genau daran: gegen das populistische Unbehagen erneut Vertrauen in den demokratischen Rechtsstaat aufzubauen. Allerdings kein blindes Vertrauen in die Unverletzlichkeit oder Alternativlosigkeit dieser Institutionen, denn Wasicskos Tod stellt gerade auch ihre Vulnerabilität aus: Nichts garantiert, dass der nächste Zermürbungskrieg zwischen Demokratie und Populismus nicht in der Kapitulation der Demokratie enden wird.

5 | FAZIT: PLURALITÄT ALS HABITUS RECHTSSTAATLICHER RESILIENZ

Die aktuellen Erzählkämpfe zwischen populistischem und antipopulistischem Wissen demonstrieren nicht zuletzt, dass es in solchen Auseinandersetzungen stets auch auf den Stil ankommt. Denn gerade die drei Säulen rechtsstaatlicher Stressresistenz—Sand, Newman, Mayhawk—zeichnen sich in *Show Me a Hero* durch eine spezifische Stilisierung aus: alle drei erscheinen auf bestimmte Weise schräg, etwas umständlich und egozentrisch in ihrer Sprache, ihrem Gang, ihrer Frisur oder Barttracht, dabei aber stets fokussiert, eloquent und von einer entschlossenen Insistenz, die sich durch keine Zermürbungsstrategie ermatten lässt. Während Hochschilds Narrativ eine wohlmeinende Einfühlung in die majoritäre Figur des einfachen, exemplarisch auftretenden „Mannes aus dem Volk“ artikuliert, pluralisiert *Show*

Me a Hero die Bevölkerung dagegen zu einer vielstimmigen Gemengelage, in der die Kräfte der Entmarginalisierung zugleich mit stark idiosynkratischen Zügen minorisiert werden.

Mayhawk etwa praktiziert Sozialarbeit als skurriles Storytelling und erzählt im urbanen Gemeinschaftszentrum etwas surreal wirkende Tiergleichnisse:

Consider the watering hole on the African veld where all the great herds gather, the zebra, the giraffe, the gnu, the wildebeest, and the predators that prey upon them, the lion, the cheetah. Imagine for one moment that there is a race to that water. It's been a long, hot summer [...].

Hier erlöst ein Cut die bereits sehr skeptischen Blicke der Zuhörenden, später folgt die philologisch informierte Analyse zwischen Mayhawk und dem Direktor der Wohnungsbehörde, Peter Smith: „You like metaphor and simile and you're partial to parable, too...“–„And allegory. Don't forget allegory.“–„What are you trying to give them with all these stories?“, will Smith wissen. Darauf Mayhawk: „The mysteries of life, keys to the universe. Special weapons that they can believe they possess that will keep them confident.“–„Really? And what are the keys to the universe?“–„I have no idea. Do you? But before we're done, they'll believe they have a few of them. And isn't that the point?“ (Simon & Zorzi, 2015, Episode 5).

Indem die Serie Mayhawks Erzählung gleich zu Beginn unterbricht, bremst sie damit auch eine allzu präskriptive Lektüre ihrer selbst aus. *Show Me a Hero* kann natürlich kein Geheimwissen über *special weapons* für die aktuelle populistische Krise beanspruchen, nicht zuletzt deshalb, weil der Fall Yonkers trotz aller Parallelen mit der heutigen Problematik dennoch dem Kontext eines vergangenen Jahrhunderts angehört. Genauso wie sich politische Mehrheitsverhältnisse ändern können und vormals majoritäre Proteste plötzlich nur noch eine „loud minority“ vertreten (Simon & Zorzi, 2015, Episode 4), unterliegen zudem auch stilistische Konventionen gewissen Konjunkturen: Der Distinktionswert eines Habitus sinkt oder steigt, ein Lebensstil verdrängt einen anderen und was stilistisch gerade noch als nonkonform galt, wird von neuen Nonkonformismen unvermittelt in die Rolle einer verknöcherten Konformität gedrängt.

Gerade ein auf Nonkonformismus angelegter Begriff wie Deleuzes Nicht-Stil muss deshalb immer wieder darauf befragt werden, gegen welchen majoritären Stil er sich nun genau wendet–und mit welchen Mitteln. Tatsächlich wird der anarchische, institutionenkritische Nonkonformismus, wie er nicht nur für Deleuze, sondern für viele Theorien der Postmoderne prägend war, mittlerweile auch von rechtspopulistischen Kräften vereinnahmt und für eine antiemanzipative Agenda nutzbar gemacht.¹⁹ *Show Me a Hero* reflektiert diese Problematik dahingehend, dass das Stottern der Bilder hier von beiden Seiten zugleich kommt: Einmal klickt der Fotoapparat in Spallones Auftrag für die Segregation und einmal in der Hand Newmans für die Desegregation. Sowohl der Populismus als auch der demokratische Rechtsstaat operieren also mit demselben Stottern, mit denselben Punktierungen, innerhalb derselben Stilistik erschöpfender Insistenz.

Wenn die Serie in diesem Ermattungskampf Partei ergreift, dann eben gerade nicht in dem Sinn, dass sie einen „guten“ Stil gegen einen „schlechten“ Stil ausspielen und etwa eine populistische Ästhetik der Vulgarität mit einer antipopulistischen Ästhetik der Vulnerabilität kontrastieren würde. Obwohl die Serie punktuell tatsächlich hin und wieder solche Gegensätze bedient, funktionieren diese eher als situative Kontrasteffekte, etwa wenn von der lauten, tumultartigen Ratssitzung direkt zur stillen, ordentlichen Gerichtssitzung geschnitten wird (Simon & Zorzi, 2015, Episode 2). Allgemein jedoch gilt: Newman argumentiert im Tonfall keineswegs sanfter oder weniger aggressiv als O'Toole, Wasicsko flucht genauso oft und vulgär wie Spallone, und beide legen schon einmal in Gesten demonstrativer Distinktion die Füße auf den Amtstisch. Während diese Stilisierung im Fall von Spallone allerdings öffentliche Ablehnung für die geregelten, einen wahren „Mann der Tat“ nur langweilenden demokratischen Verfahrensweisen der Ratssitzung signalisiert–„Wake me when there's something that matters“ (Episode 4)–drückt Wasicsko mit derselben Geste eher die narzisstische Freude des Wahlsiegers aus, der im privaten Kreis den lang ersehnten Sessel des Bürgermeisters nun genussvoll ausfüllen darf (Episode 1). Populistischer „Stil“ ist in diesem Sinn weniger eine Sache bestimmter, formal katalogisierbarer Stilisierungen als vielmehr eine Frage ihrer jeweiligen Funktionalisierung innerhalb eines auf Entpluralisierung zielenden Distinktionsprozesses.

Denn Stilfragen sind, wie eingangs festgestellt, immer auch Fragen der Macht und des Wissens. Folglich lassen sie sich nie allein auf einer ästhetisch-formalen Ebene verhandeln, sondern müssen als Probleme eines sowohl

stilistisch als auch epistemisch und strategisch funktionalisierten Gefüges reflektiert werden. In diesem Sinn inszeniert auch *Show Me a Hero* nicht den Kampf zwischen zwei Stilen, sondern die Auseinandersetzung zweier ästhetisch-epistemischer Strategien, welche zwar auf formal ähnliche Stilisierungen zurückgreifen, diese jedoch für unterschiedliche Zwecke funktionalisieren: einer populistisch-antipluralistischen Erschöpfung der Demokratie einerseits und einer auf demokratischer Pluralisierung insistierenden Erschöpfung des Populismus andererseits.

Wie in der aktuellen Debatte um die rechtspopulistische Aneignung von poststrukturalistischen und postmodernen Denkstilen geht es auch hier letztlich um die zentrale Divergenz von Pluralisierung und Entpluralisierung. Denn obwohl der institutionenkritische Impetus der Postmoderne zweifellos populistisch gegen demokratische Rechtsstaatlichkeit gewendet werden kann, unterschlägt man damit doch gerade die Pointe des postmodernen Wissens: dass seine Problematisierung von Institutionalität—im Gegensatz zur antipluralistischen Stoßrichtung des Populismus—primär eine pluralistisch-emanzipative Machtkritik abzielt.²⁰ Wenn nun mancherorts die Frage gestellt wird, auf „welcher normativen Grundlage“ man denn—bei „Einsicht in die historisch-kulturelle Gebundenheit von Realität“—der relativistisch argumentierenden Institutionenkritik des Rechtspopulismus überhaupt etwas entgegensetzen könne, wie sich also die Institutionen verteidigen ließen, „innerhalb deren Machtkritik praktiziert werden kann“ (Koschorke, 2018), so hat eben genau jene zu Unrecht diffamierte *French theory* die Antwort darauf längst schon vorweggenommen: Die normative Grundlage der Kritik ebenso wie der Verteidigung von rechtsstaatlichen und wissenschaftlichen Institutionen ist der diesen Institutionen seit der Aufklärung als Grundprinzip stets eingeschriebene Pluralismus.

Vor diesem Hintergrund verhandelt *Show Me a Hero* ein dezidiert antipopulistisch stilisiertes Wissen, das sich von der unübersichtlichen Situation rechtspopulistischer Aneignungskämpfe nicht verwirren lässt. Die Serie behält stets die Verteidigung demokratisch-rechtsstaatlicher Pluralität im Fokus, inszeniert diese jedoch im ästhetisch-strategischen Paradigma einer wechselseitigen Zermürbung, das beiden Seiten dieselbe Stilistik erschöpfender Insistenz zuordnet. Alles geschieht wie auf einer Ebene, in ein und derselben Abnutzungslogik—die Frage ist allein, wer geschickter vorgeht und länger durchhält. Die einzige Spezialwaffe dieser Serie ist deshalb jene unnachgiebig-zuversichtliche Souveränität, die Mayhawks Geschichten inspirieren sollen („keep them confident“).

Indem die Serie jene eigenartige Wasserloch-Parabel allerdings unvollendet lässt, verschiebt sie die zentrale Ressource dieser *confidence* von der narrativen auf die stilistische Ebene. Was am Ende von *Show Me a Hero* bleibt, ist daher kein nützliches Gleichnis, kein Schlüsselnarrativ für die Probleme der Gegenwart, sondern eher ein gewisser Habitus, der jene drei Figuren demokratischer Resilienz auszeichnet: eine bestimmte Stilisierung rechtsstaatlicher Unnachgiebigkeit, die angesichts fortwährender populistischer Entpluralisierungsbemühungen nicht kapituliert, sondern immer wieder von Neuem auf Pluralität insistiert. Was bleibt, ist ein Nicht-Stil pluralistischer Insistenz, der selber nie stammelt, aber den Populismus gerade dadurch zuverlässig zum Stottern bringt.

ANMERKUNGEN

¹ So führen einschlägige Überblicksdarstellungen und Handbücher meist keine Artikel zum Begriff „Stil“, vgl. etwa Klausnitzer (2008) oder Borgards et al. (2013).

² Wobei dieser Fokus auf Stilfragen von politiksoziologischer Seite oft kritisiert wird, vgl. Priester (2007).

³ Die vielerorts konstatierte Zunahme von Aggressivität im öffentlichen Diskurs wird oft mit digitalen Vernetzungsprozessen in Verbindung gebracht, vgl. etwa Pörksen (2018). Andere Analysen führen die gegenwärtigen „Extremismen“ hingegen auf eine seit den späten Siebzigerjahren beobachtbare Radikalisierung der politischen Rechten zurück, vgl. Mann & Ornstein (2012).

⁴ Vgl. ähnlich auch Badiou (2017).

⁵ Müller plädiert stattdessen im Umgang mit dem Populismus unter anderem dafür, pluralistische demokratische Institutionen zu stärken, um „illegitime Macht unter Kontrolle zu bringen“, etwa die Macht deregulierter „Märkte“. Denn das „gegenwärtige Unbehagen“ gründe gerade „in Erfahrungen des Kontrollverlusts und des Ausgeliefertseins“ an solche illegitimen Mächte (Müller, 2016, 109–110).

⁶ Priester bezieht sich mit dem Begriff des Denkstils allerdings weniger auf Fleck als auf Karl Mannheim.

- ⁷ Aus Gründen der Kürze kann hier nur Hochschilds Tiefengeschichte selbst behandelt werden, insofern diese eine prägnante Ästhetisierung populistischen Wissens darstellt. Hochschilds weitere Argumentation, Kontextualisierung und Interpretation dieser *deep story* muss daher bewusst ausgespart bleiben.
- ⁸ Vgl. zur Ich-AG als neoliberal-aktivierender „Subjektivierungsform“ Bröckling (2013).
- ⁹ Der für diesen Aufsatz insgesamt leitende Fokus auf Ermüdungs- und Erschöpfungslogiken verdankt Georges Felten wichtige Anregungen (vgl. Caduff & Felten, 2013; Felten & Pankow, 2015), ebenso wie den Studierenden eines gemeinsam mit ihm im Frühling 2018 an der Universität Zürich unterrichteten Seminars über Erschöpfungsszenarien.
- ¹⁰ Dieser Substitution von *race* und *gender* durch eine weißgewaschene, von Rassen- und Geschlechterdiskriminierung bereinigte *class*-Perspektive kann etwa mit Didier Eribon ein Narrativ entgegengehalten werden, das ökonomische Ungleichheit und Ausgrenzung „minoritärer Subjektivität“ gleichermaßen problematisiert (Eribon, 2017, 235). Während der Rechtspopulismus also auf eine einseitige Entpluralisierung sozialer Konfliktlinien abzielt, plädiert Eribon dagegen für deren erneute Vervielfältigung.
- ¹¹ Vgl. zur „Entthronung“ weißer Männer auch Brown (2017).
- ¹² Vgl. zum rechten Opferdiskurs Leo et al. (2017); zur Geschichte des Opferbegriffs siehe Goltermann (2017).
- ¹³ Verkomplizierend kommt hinzu, dass rechtspopulistisch formatiertes Wissen mittlerweile oft auch von gemäßigt auftretenden Stimmen vertreten wird. So läuft etwa Mark Lillas „liberale“ Kritik an der sogenannten Identitätspolitik über exakt dieselben denkstilistischen Register wie das Narrativ der Tea Party (vgl. Lilla, 2017): Verrat der politischen Elite am weißen Herzland durch übertriebene Fokussierung auf Minderheitenrechte, und Forderung nach Rückbesinnung auf ein Gemeinwohl, das sich in der sogenannten Mitte der Gesellschaft lokalisiert—womit aber gerade sämtliche Ansätze zur Pluralisierung dieser Mitte erneut remarginalisiert würden. Vgl. zu dieser Kritik an Lilla auch Eribon (2018).
- ¹⁴ Zur Kritik an Mouffes und Ernesto Laclaus Forderung nach einem linken Populismus vgl. Sarasin (2017).
- ¹⁵ Vgl. zur Diskussion um die Autorschaft von TV-Serien etwa Lavery (2010) und Grampp (2015).
- ¹⁶ Der Populismus verkehrt in diesem Sinn das ergebnisoffene, „freie“ Mandat demokratischer Repräsentanz zur „bloßen Vertragserfüllung“ eines „imperativen Mandats“—wobei das „Vertragsangebot“ aber üblicherweise gerade „nicht vom ‚Volke‘, sondern von einer partikularen Partei“ kommt (Müller, 2016, 45–46).
- ¹⁷ Vgl. dazu auch Zanetti (2012, 197–198).
- ¹⁸ Wie die meisten bisherigen Serien von Simon reflektiert auch *Show Me a Hero* die Konfliktlinien von *race* und *class* deutlich differenzierter als den *gender*-Aspekt. Vgl. in Bezug auf *The Wire* (Simon, 2002–2008) etwa die Kritik von Jones (2008) und Drapela (2013). Erst die neuste Serie *The Deuce* (Simon & Pelecanos, 2017) versucht die Problematisierung von *gender* nun in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken.
- ¹⁹ Vgl. dazu allgemein Sasse & Zanetti (2017); spezifisch zu den aktuellen *online culture wars* siehe Nagle (2017).
- ²⁰ Vgl. am Beispiel Paul Feyerabends etwa Hagner (2017). Programmatisch zum machtkritischen, egalitären Pluralismus der Postmoderne siehe Deleuze & Guattari (2005, 16, 35): „Das Mannigfaltige *muß gemacht werden*, aber nicht dadurch, daß man immer wieder eine höhere Dimension hinzufügt, sondern vielmehr schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt, immer n-1 (das Eine ist nur dann ein Teil des Mannigfaltigen, wenn es davon abgezogen wird). [...] Um zu der Zauberformel zu kommen, die wir alle suchen: *Pluralismus = Monismus*.“

ORCID

Stéphane Boutin  <http://orcid.org/0000-0002-3070-1268>

LITERATURVERZEICHNIS

- Badiou, A. (2017). *Trump. Amerikas Wahl* (M. Born, Übers.). Wien, Österreich: Passagen.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Cambridge, England: Polity.
- Belkin, L. (2015). *Show me a hero. A tale of murder, suicide, race, and redemption*. London, England: Pan.
- Borgards, R., Neumeyer, H., Pethes, N., & Wübben, Y. (Hrsg.) (2013). *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Deutschland: Metzler.
- Bourdieu, P. ([1979] 2014). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (B. Schwibs & A. Russer, Übers.). Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.

- Boutin, S. (2016). Das Unbehagen im amerikanischen Traum. *Breaking bad* und der Niedergang der Mittelschicht. In N. Mattern & T. Rouget (Hrsg.), *Der große Crash. Wirtschaftskrisen in Literatur und Film* (S. 451–473). Würzburg, Deutschland: Königshausen & Neumann.
- Bröckling, U. ([2007] 2013). *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.
- Brown, W. (2017). Demokratie unter Beschuss. Donald Trump und der apokalyptische Populismus (L.-A. Geese & M. de la Riva, Übers.). *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 8, 46–60.
- Caduff, M., & Felten, G. (Hrsg.). (2013) Müdigkeit/Fatigue. *figurationen*, 14(1).
- D'Eramo, M. (2017). They, the people. *New Left Review*, 103, 129–138.
- Deleuze, G. ([1993] 2000). „Stotterte er...“. In *Kritik und Klinik* (J. Vogl, Übers.) (S. 145–154). Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.
- Deleuze, G., & Guattari, F. ([1975] 1976). *Kafka. Für eine kleine Literatur* (B. Kroeber, Übers.). Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.
- Deleuze, G., & Guattari, F. ([1980] 2005). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (G. Ricke & R. Voullié, Übers.). Berlin, Deutschland: Merve.
- Drapela, L. A. (2013). Women of *The wire* and the sociological imagination. In P. A. Collins, & D. C. Brody (Hrsg.), *Crime and justice in the city as seen through The wire* (pp. 299–314). Durham, SC: Carolina Academic Press.
- Eribon, D. ([2009] 2017). *Rückkehr nach Reims* (T. Haberkorn, Übers.). Berlin, Deutschland: Suhrkamp.
- Eribon, D. (2018, 19. Februar). Das Problem ist sicher nicht der Feminismus. *Republik*. Online unter: <http://www.republik.ch/2018/02/19/interview-eribon-teil1>
- Felten, G., & Pankow, E. (Hrsg.) (2015). Erschöpfung/Épuisement. *figurationen*, 16(1).
- Fleck, L. ([1935] 2012). *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.
- Gilligan, V. (2008–2013). *Breaking bad*. USA: AMC.
- Goltermann, S. (2017). *Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne*. Frankfurt am Main, Deutschland: Fischer.
- Grampp, S. (2015). „Folge dem auteur!“ Serielle und transmediale Autorenschaft am Beispiel Joss Whedon. In C. Ernst & H. Paul (Hrsg.), *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies* (S. 305–342). Bielefeld, Deutschland: Transcript.
- Hagner, M. (2017). Wider den Populismus. Paul Feyerabends dadaistische Erkenntnistheorie. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 14, 369–375.
- Hochschild, A. R. ([2016] 2017). *Fremd in ihrem Land. Eine Reise ins Herz der amerikanischen Rechten* (U. Bischoff, Übers.). Frankfurt am Main, Deutschland: Campus.
- Honig, B. (1993). *Political theory and the displacement of politics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Honneth, A. (1992). *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main, Deutschland: Suhrkamp.
- Ionescu, G., & Gellner, E. (Hrsg.) (1969). *Populism. Its meaning and national characteristics*. New York, NY: Macmillan.
- Jones, S. (2008, 24. August). Women and *The wire*. *PopMatters*. Online unter: <http://www.popmatters.com/women-and-the-wire-2496134929.html>
- Kästner, E. ([1934] 1969). *Drei Männer im Schnee*. In *Gesammelte Schriften für Erwachsene* (Bd. 3, S. 7–173). Zürich, Schweiz: Atrium.
- Klausnitzer, R. (2008). *Literatur und Wissen. Zugänge, Modelle, Analysen*. Berlin, Deutschland: de Gruyter.
- Koschorke, A. (2010). Wissen und Erzählen. *Nach Feierabend*, 6, 89–102.
- Koschorke, A. (2017, 8. Mai). Geschichten vom Volk. Aktuelle Probleme einer politischen Erzählanalyse. Manuskript eines Vortrags an der Universität Zürich.
- Koschorke, A. (2018, 18. April). Die akademische Linke hat sich selbst dekonstruiert. Es ist Zeit, die Begriffe neu zu justieren. *Neue Zürcher Zeitung*, S. 39. Online unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-akademische-linke-hat-sich-selbst-dekonstruiert-ist-zeit-die-begriffe-neu-zu-justieren-ld.1376724>
- Lavery, D. (2010). The imagination will be televised. Showrunning and the re-animation of authorship in 21st century American television. In C. Dreher (Hrsg.), *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens* (S. 64–111). Stuttgart, Deutschland: Merz & Solitude.
- Leo, P., Steinbeis, M., & Zorn, D.-P. (2017). *Mit Rechten reden. Ein Leitfaden*. Stuttgart, Deutschland: Klett-Cotta.
- Leone, S. (1984). *Once upon a time in America*. Italy/USA: Warner.
- Lilla, M. (2017). *The once and future liberal. After identity politics*. New York, NY: Harper.
- Mahlmann, M. (2018, 5. September). Demokratie ohne Rechtsstaat? *Geschichte der Gegenwart*. Online unter: <https://geschichtedergegenwart.ch/demokratie-ohne-rechtsstaat/>

- Mann, T. E., & Ornstein, N. J. (2012). *It's even worse than it looks. How the American constitutional system collided with the new politics of extremism*. New York, NY: Basic Books.
- Mouffe, C. (2015, 30. März). Für einen linken Populismus. *IPG*. Online unter: <http://www.ipg-journal.de/rubriken/soziale-demokratie/artikel/fuer-einen-linken-populismus-857>
- Müller, J.-W. (2016). *Was ist Populismus?* Berlin, Deutschland: Suhrkamp.
- Nachtwey, O. (2017). Entzivilisierung. Über regressive Tendenzen in westlichen Gesellschaften. In H. Geiselberger (Hrsg.), *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit* (S. 215–231). Berlin, Deutschland: Suhrkamp.
- Nagle, A. (2017). *Kill all normies. The online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump*. Winchester, England: Zero Books.
- Pörksen, B. (2018). *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Empörung*. München, Deutschland: Hanser.
- Priester, K. (2007). *Populismus. Historische und aktuelle Erscheinungsformen*. Frankfurt am Main, Deutschland: Campus.
- Priester, K. (2011). Definitionen und Typologien des Populismus. *Soziale Welt*, 62, 185–198.
- Priester, K. (2012). *Rechter und linker Populismus. Annäherung an ein Chamäleon*. Frankfurt am Main, Deutschland: Campus.
- Sarasin, P. (2017, 29. März). Die autoritäre Logik des Populismus. *Geschichte der Gegenwart*. Online unter: <http://geschichtedergegenwart.ch/die-autoritaere-logik-des-populismus>
- Sasse, S., & Zanetti, S. (2017, 11. Juni). #Postmoderne als Pappkamerad. *Geschichte der Gegenwart*. Online unter: <https://geschichtedergegenwart.ch/postmoderne-als-pappkamerad>
- Simon, D. (2002–2008). *The wire*. USA: HBO.
- Simon, D., & Pelecanos, G. (2017). *The deuce*. USA: HBO.
- Simon, D., & Zorzi, W. F. (2015). *Show me a hero*. USA: HBO.
- Sontag, S. (1966). On style. In *Against interpretation, and other essays* (S. 15–36). New York, NY: Picador.
- Weber, M. (1919). *Politik als Beruf*. München, Deutschland: Duncker & Humblot.
- Zanetti, S. (2012). *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*. München, Deutschland: Fink.
- Žižek, S. (2017). Die populistische Versuchung (F. Born, Übers.). In H. Geiselberger (Hrsg.), *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit* (S. 293–313). Berlin, Deutschland: Suhrkamp.

Stéphane Boutin (stephane.boutin@uzh.ch), M.A., Studium der Philosophie, Germanistik und Politikwissenschaft an der Universität Zürich. Seit 2014 Assistent am Deutschen Seminar der Universität Zürich und Redaktionsmitglied der Zeitschrift *figurationen*. Arbeit an einer Dissertation über Konflikt narrative in zeitgenössischen TV-Serien. Publikationen u.a.: „Die Dramatisierung der Macht. Zur Genealogie von Foucaults Metapher der Werkzeugkiste“, *Le foudaldien*, 1(10) (2015. Online unter: <https://doi.org/10.16995/lefou.10>); „Das Unbehagen im amerikanischen Traum. *Breaking bad* und der Niedergang der Mittelschicht“, in N. Mattern & T. Rouget (Hrsg.), *Der große Crash. Wirtschaftskrisen in Literatur und Film* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, S. 451–473).

How to cite this article: Boutin S. Unbehagen im Rechtsstaat. *Orbis Litter*. 2019;74:219–236. <https://doi.org/10.1111/oli.12216>