

Stephanie Willeke (Paderborn)

Auf der Grenze zwischen Fakt und Fiktion.

Fake News in der Polit-Serie *The Good Fight*

This article focuses on fake news in the US-American series *The Good Fight*. This topic is not only explicitly staged, but the series also exhibits the mechanisms of action of fake news by oscillating between fact and fiction. Thus, numerous references from political discourse are presented and at the same time, the series insists on its fictional character through its style, not least through self-referential and meta-referential aspects.

1 Vorüberlegungen

Die Diagnose, dass wir in einem sogenannten 'postfaktischen Zeitalter' leben, in dem Fake News, alternative Fakten und Verschwörungstheorien, besonders befördert durch die sozialen Medien, Konjunktur haben, ist fast schon zu einem Gemeinplatz geworden. Zum Ausdruck kommt dies nicht zuletzt durch die Wahl der Gesellschaft für deutsche Sprache, die das Adjektiv 'postfaktisch' zum Wort des Jahres 2016 kürte, um so, wie es in der entsprechenden Pressemitteilung heißt, "auf einen tiefgreifenden politischen Wandel" aufmerksam zu machen, der sich dadurch auszeichne, "dass es in politischen und gesellschaftlichen Diskussionen heute zunehmend um Emotionen anstelle von Fakten geht" (GfdS 2016). Unterschiedlich ist hingegen die Bewertung, die aus dieser Zustandsbeschreibung resultiert: von einer beinahe resignativen Haltung und ungläubigem Staunen, vor allem in Anbetracht des Erfolgs von Fake News beispielsweise im Rahmen des Brexit-Referendums, über das Einführen aufdeckender 'Faktenfinder', zum Beispiel von der *Tagesschau*, bis hin zu der Kontinuität herstellenden Betonung, dass Lügen und Falschmeldungen keine spezifischen Signaturen der Gegenwart sind, sondern vielmehr schon immer Teil des politischen und medialen Diskurses waren. Dabei fällt zweierlei auf: Auf der einen Seite werden ganz unterschiedliche Phänomene unter dem Begriff 'Fake News' subsumiert:

von eigen- oder fremdstaatlicher 'Social-Media-Propaganda' [...], ideologisch-programmatischer Persuasion und politstrategischer Desinformation über rassistische Hass- und Hetz-Stories, personaler Diffamiation und *Clickbaiting*-Inhalten geschäftstüchtiger Mazedonier [...] bis hin zu Gerüchten und Tratsch, Verschwörungstheorien

und *Urban Legends*, schließlich Aktivismus und Kunst sowie parodistische Satire. (Zywietz 2018: 99f., Herv.i.O.)

So konstituiert sich ein heterogenes Feld sowohl seitens des semantischen und inhaltlichen Kontextes als auch seitens der medialen Repräsentationen, was eine trennscharfe Konturierung des Begriffs beinahe unmöglich zu machen scheint. Auf der anderen Seite zeugen die Reaktionen auf das sogenannte 'postfaktische Zeitalter' von der Relevanz dieser Phänomene für demokratische und mediale Aushandlungsprozesse, sie scheinen "Ausdruck postmoderner Medienkritik" (Barth / Homberg 2018: 619) zu sein und verweisen darüber hinaus auf das Oppositionspaar wahr/falsch, das nicht nur als Orientierungsmaßstab aufgerufen wird, sondern auch eine eindeutige Wertigkeit impliziert. Doch gerade hier liegt das Unbehagen, das durch Fake News hervorgerufen wird, denn die "Wahr/Falsch-Leitdifferenz" erfährt einen diskursiven Bedeutungsverlust, wie Bernd Zywietz verdeutlicht (Zywietz 2018: 117). Fake News seien zwar "nicht wahrheitsfähig, aber einer abstrakten (vermeintlichen) Realität angemessen und sie also veranschaulichend" (ebd.: 124). Es gehe in diesen Kontexten demnach weniger um den "faktischen Wahrheitsgehalt", sondern vielmehr um eine "abstrakte, 'gefühlte' *Wahrhaftigkeit* der Meldung" (ebd.: 123f., Herv.i.O.), was nicht zuletzt Prozesse der Gruppenbildung und Identitätszugehörigkeiten evoziert. Aber mehr noch: Durch Fake News stehen nicht nur die dichotomen und vermeintlich Orientierung herstellenden Bewertungskriterien von wahr und falsch zunehmend zur Disposition, sondern sie zeigen die Mechanismen auf, die hinter diesen Zuschreibungen stehen und dekonstruieren so die raum-zeit-spezifisch kodifizierten Beglaubigungstechniken (Barth / Homberg 2018: 640). Barth und Homberg halten außerdem als zentrales Charakteristikum für Fakes das "Oszillieren an der Grenze zwischen Fakt und Fiktion" (ebd.: 628) fest, was zu einer Irritation von "zeitgenössischen Vorstellungen des Imaginären, Faktischen und Evidenten" (ebd.: 629) führe.

Erschwerend für eine eindeutige Definition ist neben der inhaltlichen Heterogenität und medialen Vielfältigkeit ihres Auftretens auch die von der Position der Beobachtenden abhängige Beurteilung von Fake News. In diesem Sinne verwendet beispielsweise Donald Trump 'Fake News' als eine Art Kampfbegriff, um unliebsame Kritik abzuwehren und verhöhnte 2018 verschiedene Medienakteur*innen mit der Verleihung des Negativpreises 'Fake News Awards' (Götz-Votteler / Hesper 2019: 17), aber gleichzeitig wird genau ihm vielfach das Initiieren von Falschmeldungen

vorgeworfen. So wird wohl kaum eine andere Person häufiger mit Fake News und alternativen Fakten assoziiert als Donald Trump (und seine Administration), besonders im Kontext seines Präsidentschaftswahlkampfes 2016 gegen Hillary Clinton. Im direkten Anschluss daran, mit dem Beginn seiner Amtszeit, setzt der Plot der Polit-Serie *The Good Fight* (TGF) ein, die bei den folgenden Überlegungen im Fokus steht. Leitend ist dabei die These, dass die Serie Fake News nicht nur explizit thematisierend aufgreift, sondern dass sie darüber hinaus durch ihre Machart, die das Artifizielle der Serie sowie zahlreiche Realreferenzen aus dem politischen Diskurs gleichermaßen als hybride, grenzverwischende Interferenzzone ausstellt, die Wirkmechanismen und Funktionsweisen von Fake News fortlaufend auch vorführt. In dieser Fluchtlinie spielt nicht nur das offensive Changieren zwischen Fakt und Fiktion, sondern auch der selbst- bzw. metareflexive Charakter der Serie eine zentrale Rolle. Nach einigen Schlaglichtern zu Kontext und Genre der Fernsehserie *The Good Fight*, die als Polit-Serie per definitionem bereits auf den Konnex zwischen Fakt und Fiktion verweist, was dieses Genre für derartige Aushandlungsprozesse geradezu prädestiniert, werden diese Aspekte sowie die explizite Thematisierung von Fake News im Zusammenhang der Serie skizziert. Dabei werden die gerade cursorisch beleuchteten, mit Fake News unmittelbar verbundenen Kriterien im Mittelpunkt stehen: der mit Wertungen einhergehende Aushandlungsprozess innerhalb der Dichotomie wahr/falsch, die durch kategorisierende Gruppenzugehörigkeit hervorgerufene antagonistische Grenze, die beobachtende Position der Rezipient*innen und natürlich Donald Trump selbst.

2 Die Polit-Serie *The Good Fight*

Die seit 2017 ausgestrahlte, mittlerweile vier Staffeln umfassende US-amerikanische Fernsehserie *The Good Fight* ist ein Spin-off der Anwaltsserie *The Good Wife*, beide produziert von CBS Television Studios und basierend auf der Idee von Robert und Michelle King. Die bereits in der Mutterserie zentrale Figur der Strafverteidigerin Diane Lockhart, gespielt von Christine Baranski, wird im Spin-off zur Hauptfigur. Während *The Good Wife* trotz eines Nebenschauplatzes im politischen Bereich dem Genre der Anwaltsserie zugeordnet werden kann, fokussiert ihr Ableger deutlich mehr politische Aspekte. Trotzdem ist zu fragen, inwiefern eine Serie wie *The Good Fight* auch als Polit-Serie gelesen werden kann. Andreas Dörner und Stefan Heinrich Simond halten in ihrer Definition grundlegend fest:

Eine Polit-Serie ist eine in Episoden und Staffeln unterteilte, fiktionale und audiovisuelle Erzählung über politische Wirklichkeiten. Mit 'politische Wirklichkeiten' sind dabei zunächst politische Zusammenhänge im engeren Sinne gemeint: Geschehnisse, die mit politischen Institutionen und Akteuren wie Regierungen und Parlamenten, Präsidenten, Parteien und politischen Journalisten, Geheimdiensten und Spionage zu tun haben. (Dörner / Simond 2018: 34)

Neben einer dergestalt engen Definition kann auch ein weiter Politikbegriff herangezogen werden, mit dessen Hilfe hinsichtlich politischer Lesarten von Fernsehserien untersucht werden kann, "inwieweit etwa Werte verschiedener Institutionen verhandelt, betont, unterstützt, befragt, angegriffen oder untergraben werden, ob und welche Stereotypen verwandt oder kritisiert werden und welche Wertkonflikte, Alltagsmoralen und Kollektivideale abgebildet werden" (Arenhövel 2018: 9). Die Serie *The Good Fight*, so wird im Folgenden argumentiert, nimmt im Sinne eines Genresynkretismus (Schleich / Nesselhauf 2016: 83), der zu einem zentralen Merkmal vieler Fernsehserien avanciert (Winter 2013: 68), zwischen Anwalt- und Polit-Serie eine Mittelposition ein. Zwar werden in den einzelnen Episoden Fälle vor Gericht ausgefochten, anstatt wie die meisten US-amerikanischen Polit-Serien den Präsidenten oder Mitglieder des Parlaments in den Mittelpunkt zu stellen, allerdings ist der juristische Diskurs eng mit dem politischen verknüpft – eine Verbindung, so zeigt Sabine Müller-Mall, die gerade für Fernsehserien, deren Settings im juristischen Raum angesiedelt sind, grundsätzlich zu konstatieren ist, "[d]enn indem Serien unser Rechtsempfinden, unsere Urteilsfähigkeit beeinflussen, schulen oder auch irritieren, werden sie zum politischen Mittel. Die Entscheidung über Recht und Unrecht zu definieren ist nämlich ein Kern des Politischen" (Müller-Mall 2018: 100).

Der Konnex von Politik und juristischem Diskurs wird in *The Good Fight* anhand vielfältiger Aspekte realisiert, sei es durch die im Zentrum stehende Anwaltskanzlei, die sich dezidiert der demokratischen Partei zurechnet und politisch engagiert; sei es durch verschiedene, der juristischen Sphäre zugeordnete Figuren, wie einem von Trump eingesetzten Richter, der als Teil des seriellen Gedächtnisses wiederkehrender Figuren (Schleich / Nesselhauf 2016: 117) in der dritten Staffel vermehrt den Vorsitz in den dargestellten Gerichtsprozessen innehat und sich ausschließlich durch eine groteske Darstellung von Dummheit und Unwissenheit auszeichnet; oder sei es durch Diane Lockhart selbst, die, wie bereits in der Serie *The Good Wife*, in ihrem Büro offensiv ein Foto, das vermeintlich die Protagonistin und Hillary

Clinton abbildet, ausstellt. Die für die Serie bestimmende Perspektive der Demokrat*innen wird in diesem Sinne bereits in der allerersten Einstellung der Serie inszeniert, wenn Lockhart mit fassungslosem Gesichtsausdruck die Übertragung der Amtseinführung von Trump im Fernsehen verfolgt (TGF S1 E1: 00:00–00:32). Selbst in den Handlungssträngen, die das Privatleben der Hauptfigur zeigen, ist die Konfrontation zwischen Demokrat*innen und Republikaner*innen, Letztere vertreten unter anderem durch ihren Ehemann Kurt McVeigh, omnipräsent. Zusätzlich, und dies ist auf inhaltlicher Ebene wohl das bedeutsamste Moment, wird durch einen episodенübergreifenden Handlungsstrang von Lockharts Teilnahme bei einer Aktivistinnengruppe von Demokratinnen erzählt, die sich zum Ziel gesetzt hat, die Wiederwahl von Donald Trump 2020 zu verhindern, was die seriell-fiktionale Konstruktion einer politischen Welt sowie die Einbindung "kodierte zeitgeistliche[r] Effekte und dominierende[r] Weltansichten" (Switek 2018: 14) explizit unterstreicht. Somit werden zwar weniger Akteur*innen politischer Institutionen wie beispielsweise Politiker*innen fokussiert, allerdings wird das Politische – im Sinne eines Kontrastbegriffs zur Politik "als bloßer Regierungskunst" – in jedem Handlungsstrang zum konstitutiven Moment der Aushandlung; das Politische wird durch die Inszenierung sichtbar als "inkommensurabler Teil" der Politik, das sie konfrontiert "mit dem Kraft-Akt, der sie eingesetzt hat, indem es ihr als Abwehr und Widerstand entgegentritt, als unverrechenbares Außen, das sich gegen seine Vereinnahmung sperrt und da[s] eine eigene Sprengkraft freisetzt, wo es die Struktur der sozialen Ordnung, ihre Verteilungslogik und symbolische Ökonomie suspendiert" (Hebekus / Matala de Mazza 2003: 8f.).

2.1 *The Good Fight* zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen

The Good Fight zeichnet sich besonders durch zwei verschränkte Pole aus, zwischen denen die Serie changiert. So ist auf der einen Seite eine starke Anhäufung von Realreferenzen zu beobachten. Im Kontext von Polit-Serien halten Dörner und Simond fest, dass der "kommunikative Geltungsanspruch einer Serie" als fiktionales Unterhaltungsformat selbstverständlich anders geartet sei als der einer Dokumentation, trotzdem sei die Polit-Serie "stets auf die Alltagswelt bezogen", was sie mit Authentizität ausstatte und einen ständigen Abgleich zwischen "fiktionaler Welt und außermedialer Alltagswelt" (Dörner / Simond 2018: 34) provoziere. Das

bedeutet indes nicht, dass das Erzählen in irgendeiner Form Abbildungen der 'Realität' bzw. eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe entwerfe (Fludernik 2015), vielmehr werden hier "dynamische Prozesse von Authentifizierungs- und Legitimationsstrategien, die lebensweltlichen Sinn herstellen" (Fludernik / Falkenhayner / Steiner 2015: 10) inszeniert. In *The Good Fight* werden solche "Realitätsindikatoren" (Dörner / Simond 2018: 35) durch das Einbinden unterschiedlicher Medien wie Fernsehausschnitte (wie die bereits erwähnte Amtseinführung Trumps oder Einspieler von Nachrichtensendungen), Zeitungsartikel oder auch Instagram-Profile (zum Beispiel von Eric Trump [TGF S3 E2]) vernehmbar. Gerade dieser intermediale Aspekt weist über die Grenzen des eigenen Mediums als Fernsehserie hinaus und zeigt im Zusammenhang mit den hier thematisierten Fake News, dass diese in allen medialen Repräsentationen gleichermaßen wirken, was den Aspekt des Selbstreferentiellen wiederum hervorhebt, denn der "Verweis auf das Gemeinsame oder gar Gleiche verschiedener Texte im Gesamtsystem der Medien macht das Selbstreferentielle an der Intermedialität aus" (Nöth / Bishara / Neitzel 2008: 47). Zusätzlich werden Realitätseffekte erzeugt durch das Nennen von Namen verschiedener Akteur*innen des öffentlichen und politischen Lebens oder durch das Aufrufen politisch wirksamer Skandale und Gerüchte wie beispielsweise das sogenannte 'Pee Pee Tape', auf dem Präsident Trump mit russischen Prostituierten zu sehen sein soll. Durch diese Referenzen zeigt sich auch an dieser Stelle das vielfältige Partizipieren der Serie an medienreflexiven und in den Medien geführten Debatten, sind es doch vor allem die Massenmedien, die über derartige Normverstöße berichten. Dies impliziert, wie Niklas Luhmann ausführt, nicht nur besondere moralische Dimensionen, sondern dekonstruiert auch die Normen selbst:

Die Massenmedien können durch solche Meldungen von Normverstößen und Skandalen mehr als auf andere Weise ein Gefühl der gemeinsamen Betroffenheit und Entrüstung erzeugen. Am Normtext selbst könnte man dies nicht ablesen, der Verstoß erzeugt erst eigentlich die Norm, die vorher in der Masse der geltenden Normen eben nur "gilt". (Luhmann 2017: 45)

In diesem Sinne sind gerade die über die Massenmedien verbreiteten Skandale besonders prädestiniert, die Normen, auf die sich die Verstöße unmittelbar beziehen, sichtbar zu machen. Indem die Serie diese Skandale aufruft, hält sie diese einerseits im kollektiven Gedächtnis und integriert dergestalt die Erzählung nahtlos in das von Rezipient*innenseite bereits Bekannte, eine Funktionsweise, die von Luhmann

grundsätzlich auch für Nachrichten konstatiert wird, die sowohl einen Neuigkeitswert haben müssen als auch "vertraute[r] Kontexte" (ebd.: 43) bedürfen.¹ Andererseits werden die in *The Good Fight* aufgerufenen Skandale genutzt, um sie innerhalb der Fiktion umzuschreiben und spezifischen Deutungsmechanismen zu unterwerfen – dass das sogenannte 'Pee Pee Tape' in der Serie nicht nur einen Gerüchtestatus innehat, sondern tatsächlich existiert, ist dafür nur ein Beispiel.

Auch die sich grundlegend strukturell wiederholenden Episodentitel machen besonders in der zweiten Staffel eine enge Anbindung an den real-politischen Diskurs deutlich und ermöglichen darüber hinaus eine genaue zeitliche Verortung der Serie: Sie beinhalten ausschließlich die Anzahl der Tage, die Trump bereits im Amt ist (Episode 1: Tag 408, Episode 2: Tag 415 usw.).

Diesem ständigen, Rückbezüge herstellenden Rekurrieren auf politische und mediale Diskurse sowie deren Akteur*innen ist ein anderes Moment entgegengestellt: das Ausstellen des Artifizialen, der eignen Fiktionalität, das ein Erzählen in einem dokumentarischen oder faktualen Modus unterläuft. Dies betrifft bereits die Ordnung des Erzählten: Die dritte Staffel beginnt mit Diane Lockhart, die mit ihrem Ehemann im Bett liegt und über ihr Leben sinniert. McVeigh äußert in diesem Kontext: "Was sollte denn schon schiefgehen, Diane? Alles wird gut" (TGF S3 E1: 01:35). Während hier das Intro startet und dies, in Anbetracht des nun folgenden Serieninhalts, wie eine ironisch-satirische Einführung in das Geschehen anmutet, wird diese Szene am Ende der letzten Folge wiederholt, allerdings mit dem grundlegenden Unterschied, dass sie fortgesetzt wird und ein SWAT-Team die Wohnung des Ehepaares stürmt, was auf inhaltlicher Ebene den Schlusspunkt der Handlung setzt (TGF S3 E10: 52:26–52:41). Das heißt, dass die einzelnen Folgen der dritten Staffel – ohne eine derartige Markierung – eine Analepse darstellen, die erst am Schluss durch die Wiederholung dieser Szene erkennbar wird, was nicht nur dazu führt, dass das bisher Erzählte für die Rezipierenden neu perspektiviert wird, sondern zugleich auch deren vermeintlich eindeutig festgelegte Position als Beobachtende retrospektiv in Frage stellt.

Zu dem den Fiktionscharakter der Serie besonders deutlich ausstellenden Bereich gehören vor allem die selbstreflexiven und metaisierenden Tendenzen der Serie.

¹ Vgl. zum Zusammenhang zwischen Innovation und Selbstreferentialität/Metamedialität und *Quality TV* bzw. Fernsehserien: Jahn-Sudmann / Starre 2013.

Diese werden bereits in den für Serien typischen Rückblicken am Anfang einer jeden Episode realisiert. In der Serie *The Good Fight* werden in einigen Folgen nicht einfach Szenen aus vergangenen Episoden zusammengeschnitten, sondern in dem Bild erscheinen mehrere Fernseher, die jeweils bestimmte Ausschnitte zeigen. Durch diese Machart der *recaps* verweist *The Good Fight* nicht nur selbstreflexiv auf den eigenen Inhalt, sondern es wird zusätzlich eine metareflexive Ebene einbezogen, auf der sich die Serie selbst als Fernsehserie thematisiert, was die Fiktionalität potenziert und die Rezipient*innen explizit auf diesen Status aufmerksam macht. Aber mehr noch: Durch eine metareflexive Ebene wird "ein bestimmtes Verhältnis von Objekt- und Metaebene, d.h. von Beobachtung und Beobachtetem" indiziert; sie verweist darauf, dass durch diese Variante der Reflexion, "ob in Form einer Verdoppelung des Dargestellten, einer Selbstbetrachtung oder eines Illusionsbruchs, die fiktionale Welt ihrer Selbstverständlichkeit, ihrer Stabilität gerade beraubt wird" (Frank 2001: 50).

Weitere, besonders auffällige Fiktionssignale sind die die Rahmenhandlung unterbrechenden, musikalisch unterlegten und animierten Sequenzen, die *The Good Fight Shorts*. Sie weisen ein breites thematisches Spektrum auf, beinhalten aber ebenfalls zahlreiche Realreferenzen wie Personen aus dem politischen Diskurs – zum Beispiel wird die Beziehung Donald Trumps zu dem umstrittenen und mittlerweile verurteilten Politberater Roger Stone² in aufdeckendem Gestus erläutert, oder zu Roy Cohn, dem Initiator der sogenannten 'roten Verschwörung' in den 1950er Jahren, der, so heißt es dort, neben Mafiosis, Erpressern, Finanziers und Millionären auch den jungen Trump als Anwalt vertrat, sodass der Präsident einer Gruppe mit spezifischen Attributen zugeordnet wird, die in den *Shorts* noch explizit kommentiert wird mit: "Allesamt sind's Regelbrecher, die sich 'nen Scheiß drum scheeren" (TGF S3 E2: 22:57).³

² Am 25. Januar 2019 wurde Stone auf Veranlassung von Sonderermittler Robert Mueller verhaftet, ihm wurden u.a. Falschaussage, Zeugenbeeinflussung und Behinderung von Ermittlungen vorgeworfen. Am 15. November 2019 befand ein Geschworenengericht Stone in allen sieben Anklagepunkten für schuldig. Kurz nach seinem Haftantritt hat Trump ihm seine Gefängnisstrafe von über drei Jahren erlassen.

³ Roy Cohn, der in den *The Good Fight Shorts* in unmittelbarem Zusammenhang mit Trump gebracht wird, wird auch in der Rahmenhandlung mehrfach thematisiert, indem eine Verbindung zwischen ihm, Roger Stone und einer Anwaltsfigur, Roland Blum, inszeniert wird. So berichtet Blum, belegt u.a. durch ein Foto, das vermeintlich alle drei abbildet, in einer Szene über die Zeit, die sie gemeinsam verbracht hätten und in der Cohn ihm alles über das Lügen beigebracht habe, zum Beispiel: "Er hat uns gelehrt, es liege Schönheit in der Lüge, so man sie denn gut erzählt." (TGF S3 E2: 23:30–

Diese animierten Einspieler dienen auch dazu, sich dezidiert über Trump lustig zu machen, was an der Thematisierung von John Barron besonders anschaulich wird. Hierbei handelt es sich, Gerüchten zufolge, um ein Pseudonym Trumps, unter dem er dem *Forbes Magazine* aus Eitelkeit falsche Angaben über sein Vermögen dargelegt haben soll. In der fiktiven Darstellung wird Trump am Telefon sitzend mit der Handpuppe 'John Barron' inszeniert. Das intendierte Verlachen resultiert vor allem aus dem zugeschriebenen kindlichen Verhalten, aber eben auch aus der Vereindeutigung, dass es sich bei Barron tatsächlich um Trump selbst handelt, was mit der Liedzeile "Nur ich und meine Wenigkeit" (TGF S3 E5: 14:03–15:15) wiederkehrend unterstrichen wird.⁴

Ein weiteres Themenfeld der *The Good Fight Shorts* umfasst die Wirkmächtigkeit bestimmter Internetphänomene auf politische und gesellschaftliche Diskurse, wie zum Beispiel 'Trollfarmen', was vor allem in den Handlungsstrang der demokratischen Aktivistinnen integriert wird, wenn diese den Erfolg von Trumps Wahlkampf in den sozialen Medien dekuvirieren (TGF S3 E3: 25:30–26:00). Auf Diane Lockharts Frage, was denn 'Trollfarmen' überhaupt seien, friert das Bild zu einem Standbild ein, ein animiertes Symbol am unteren Bildrand, das als Metalepse bezeichnet werden kann, beginnt sich zu drehen und der das Phänomen 'Trollfarm' erklärende Einspieler setzt ein (ebd.: 26:01–27:12). Neben der sehr eingängigen Musik markieren die *Shorts* durch ihre Machart, vor allem als Animation, nicht nur ihren eigenen artifiziellen Charakter, sondern sie verweisen durch die inhaltlich-thematische Verbundenheit und durch Stilmittel wie der grenzüberschreitenden Metalepse auch immer wieder auf die Künstlichkeit bzw. den Fiktionscharakter der Rahmenhandlung selbst. Darüber hinaus stellt diese illusionsstörende Erzählstrategie auch Zusammenhänge und Themen wie die 'Trollfarmen' und deren Verbindung zu Russland in ihrer erklärenden Haltung vereinfachend und tendenziös dar und bedient

23:35) Indem Blum, der vor allem durch Promiskuität und einen exzessiven Drogenkonsum charakterisiert wird, konstatiert, dass Cohns Geist sowohl in ihm als auch im Weißen Haus weiterlebe, werden nicht nur die *Shorts* mit der Rahmenhandlung thematisch miteinander verbunden, sondern auch der politische mit dem juristischen Diskurs grenzüberschreitend aneinandergekoppelt.

⁴ Die hergestellte Verbindung zwischen Cohn, Trump und Blum in der Rahmenhandlung der Serie wird an dieser Stelle weitergesponnen, indem Blum das Handlungsschema, das Trump zugesprochen wird, übernimmt und sich am Telefon für jemanden namens 'John Barron' ausgibt, um einem Journalisten falsche Informationen zukommen zu lassen (TGF S3 E5: 15:17). Damit wird nicht nur wiederum die serienimmanente Grenzüberschreitung von Rahmenhandlung und *Shorts* verdeutlicht, sondern durch die Inszenierung von Blums täuschender Handlung wird zugleich das außerserielle Gerücht, dass 'John Barron' eben ein Pseudonym sei, vermeintlich bestätigt.

sich damit genau der komplexitätsreduzierenden Mittel, gegen die in der Rahmenhandlung immer wieder Stellung bezogen wird. Inszeniert werden die *Shorts* dabei als eine Art Theaterstück auf einer Bühne, indem sie immer damit beginnen, dass sich ein Vorhang, sozusagen die vierte Wand, hebt. Auch diese Assoziation deutet auf den Fiktionsstatus hin, nimmt aber auch ein Kerncharakteristikum der Polit-Serien wörtlich, nämlich nicht nur das zu inszenieren, was auch in journalistischen Berichterstattungen gezeigt wird, sondern eben auch die 'Hinterbühne', also das, was der Wahrnehmung der Öffentlichkeit durch die Medien entzogen ist. Henrik Schillinger führt aus, dass viele Polit-Serien im Sinne eines "Realismusprinzip[s]" (Schillinger 2018: 56) diese Ästhetisierungsstrategie nutzen, um das in der öffentlichen Berichterstattung nur bruchstückhafte Wissen zu einer kohärenten Erzählung zusammenzufügen und so den paradoxen Effekt erwirken, dass die fiktionale Darstellung politischer Vorgänge "realistischer als die Wirklichkeit wirkt, weil sie vollständiger sein kann als die mediale Abbildung realer Politik" (ebd.). Während viele Polit-Serien so eine komplette Illudierung der Rezipient*innen anvisieren, nutzt *The Good Fight* diese 'Hinterbühne' hier gerade um Realitätseffekten entgegenzuwirken und Distanz zum Erzählten aufzubauen. So können auch die *Shorts* als eine Form der Metaisierung bezeichnet werden, die sich selbst auf einer höheren Fiktionsebene in ihrer Erzählhaltung eben als Fiktion reflektieren, während sie inhaltlich Themen des real-politischen Diskurses verhandeln, was zumindest die Interpretationsmöglichkeit eröffnet, dass dieser ebenso lediglich Fiktion ist.

Strategien der Metaisierung werden nicht nur in den *Shorts*, sondern auch in der Rahmenhandlung, die das Kanzleigeschehen darstellt, virulent. In der achten Episode der dritten Staffel tritt beispielsweise der Schauspieler Gary Carr in der Rolle eines Schauspielers auf, der bei der Anwältin Lucca Quinn hospitiert, um sich auf eine Rolle als Anwalt vorzubereiten. In diesem Zusammenhang wird nicht nur mehrfach auf die Serie *Downton Abbey*, in der er tatsächlich eine Nebenrolle bekleidet, hingewiesen, sondern in diesem Gefüge kommt auch der (vermeintliche) Unterschied von Wirklichkeit und Serie zur Sprache: Auf die Frage, ob Quinn sich das Drehbuch anschauen wolle, um es realistischer zu gestalten, antwortet diese, dass dies wohl kaum gewünscht sei, da der Beruf der Anwält*innen nicht gerade fernsehtauglich sei. Die hier ausgestellte Selbstironie der Serie wird noch potenziert, wenn Quinn fortfährt, dass ihr Alltag mehr aus dem Lesen von Akten denn

aus Gerichtsverhandlungen bestünde und es so gut wie nie vorkomme, dass Partner*innen der Kanzlei in ihr Büro kämen – und ihre Rede durch den Auftritt des Namenspartners Adrian Boseman unterbrochen wird, der sie bittet, als Verteidigerin an einem Prozess teilzunehmen (TGF S3 E8: 08:26–08:53). Zusätzlich stellt Quinns Einlassung während einer Pause dieser Gerichtsverhandlung eine ironische Brechung deutlich aus, indem sie sich Mut zuspricht mit den Worten: "Du bist keine doofe Schauspielerin. Du bist Lucca Quinn. [...] Das ist keine Bühne, sondern Realität" (ebd.: 13:55–14:25).

Auch die *The Good Fight Shorts* stellen in dieser achten Folge ein metareflexives Moment in besonderem Ausmaß dar. Der Einspieler beginnt wie gewohnt mit dem animierten metaleptischen Symbol während die Musik einsetzt, das aktuelle Szenenbild aus der Rahmenhandlung wird durch den animierten Vorhang ersetzt, der sich am Beginn der *Shorts* stets hebt, und dann sehen die Zuschauer*innen statt des Einspielers mehrere Sekunden lang den folgenden Text: "CBS has censored this content" (ebd.: 24:48–24:57). Dies ist umso brisanter, da aus dem Zusammenhang des Prozesses in der Rahmenhandlung hervorgeht, dass hier die freie Meinungsäußerung verhindernden Zensurmaßnahmen Chinas thematisiert werden sollten. Die Darstellung des Themas Zensur wurde also von dem Sender CBS zensiert und zugleich wird diese Praxis auch offen ausgestellt. Dieses Vorführen ist auf eine Einigung zwischen dem Sender und dem Ehepaar King zurückzuführen, die, nachdem der bereits fertiggestellte Einspieler mit dem Songtitel "Banned in China" komplett gestrichen werden sollte, damit drohten, die Serienproduktion zu verlassen.

The Kings' initial plan was to leave the placard up for the entire ninety seconds that the song was meant to run, accompanied by a countdown clock. During the sound mix, they reconsidered: that approach felt potentially self-indulgent and bratty, and maybe punishing to viewers. Eight and a half seconds of protest seemed like enough, after which they would cut back to the regular episode. (Nussbaum 2019)

Interessanterweise scheinen einige Zuschauer*innen diesen Einspieler gänzlich anders verstanden zu haben als von den Kings intendiert:

As a result, many "Good Fight" viewers interpreted the sign as a satirical gesture, not a real indication that CBS had censored a forbidden subject. "It did not occur to me that people would think that it was a joke – until, literally, we saw our family this weekend and people didn't realize it had happened", Michelle King told me. (Ebd.)

Der Einspieler macht damit auf die eigenen Produktionsbedingungen der Serie unmittelbar aufmerksam. Dass einige Rezipient*innen dies nicht erkannt haben, ist

zum einen auf die satirische Lesart zurückzuführen, in deren Rahmen die *Shorts* normalerweise dekodiert werden, sodass hier von einer Generalisierungstendenz im Modus der Interpretation gesprochen werden kann, und zum anderen auf den üblicherweise verhandelten Referenzbereich der politischen Realität. Durch das metareflexive Ausstellen der Zensur wird zumindest indirekt die Produktion der Serie mit dem sonst satirisch gezeichneten politischen Diskurs verbunden und zeigt, besonders aufgrund des nun gestrichenen Themas der Zensur, dass auch die US-amerikanische Serie nicht frei alles darstellen kann, um nicht selbst der chinesischen Zensur zum Opfer zu fallen. Dies ist umso interessanter, da genau dieses Thema in der Rahmenhandlung im Kontext vor allem mit höher bewerteten ökonomischen Interessen einiger (amerikanischer) Firmen und Konzerne am chinesischen Markt ausführlich aufgegriffen wird, die Zensurmaßnahmen des Senders sich aber ausschließlich auf die *Shorts* konzentrierten. Emily Nussbaum konstatiert in diesem Zusammenhang:

Maybe because it isn't as likely to go viral. Maybe because it isn't funny and musical. Maybe because the dialogue would need to be translated for it to make an impact. Visual images move globally with ease, not just because they are simple and universal but because they can't be picked up as easily by artificial-intelligence algorithms. (Ebd.)

Damit ist nicht zuletzt die Wirkmächtigkeit dieser Einspieler angesprochen, die den satirischen Charakter der gesamten Serie maßgeblich beeinflussen.

Das Aushandeln auf der Grenze zwischen Fakt und Fiktion wird durch die zahlreichen Referenzen stets ausgestellt. Eine explizite Thematisierung des Changierens wird in der Rahmenhandlung erzeugt, wenn Melania Trump in das Geschehen einbezogen wird (TGF S3 E6). Lucca Quinn, die in der Anwaltskanzlei vor allem mit Scheidungen betraut ist, erhält einen dubiosen Anruf von einer Frau, die sich in Bezug auf bestimmte Klauseln in ihrem Ehevertrag beraten lassen möchte. Quinn meint anhand der Stimme und des Akzents Melania Trump zu erkennen und versucht herauszufinden, ob es sich tatsächlich um die First Lady handelt. Unterbrochen wird dies von einem Einspieler der *The Good Fight Shorts*, der die Einwanderungsgeschichte von Melania Trump thematisiert (ebd.: 17:49–19:09) und somit die beiden Fiktionsebenen nicht nur direkt inhaltlich miteinander in Verbindung bringt, sondern auch die Identitätsfrage der Anruferin innerhalb der Serienhandlung zunächst vermeintlich eindeutig auflöst. Unterstützt wird dies auch durch die als sinn-

haft gekennzeichnete Erklärung in der Rahmenhandlung, dass Donald Trumps Ehefrau ständig beobachtet wird und daher keinen persönlichen Kontakt in dieser heiklen Angelegenheit herstellen kann. Wenn kurz darauf aber auf eine Satirikerin hingewiesen wird, die sich am Telefon für Melania Trump ausgibt, führt dies wiederum zu einer Potenzierung der Ungewissheit, denn die Rezipierenden verfügen über den gleichen Informationsstand wie die Anwältin. Schließlich wird ein Treffen zwischen Quinn und der Anruferin inszeniert, das in einer Luxussuite eines Hotels stattfindet. Aber auch hier wird explizit in der Schwebe gehalten, ob es sich tatsächlich um Melania Trump handelt, da vor dem Treffen die Lichter der Suite so weit gedimmt werden, dass sie selbst nur schemenhaft zu erkennen ist und auch das Gespräch auf diese Frage keine eindeutige Antwort gibt, sodass unklar bleibt, ob in der Fiktion tatsächlich die First Lady dargestellt ist oder nicht. An dieser Stelle zeigt *The Good Fight* besonders anschaulich, dass die Wirklichkeit nicht eindeutig erkannt werden kann, selbst wenn sie auf vermeintlich klaren Kriterien wie der eigenen Wahrnehmung beruht.

2.2 Die explizite Thematisierung von Fake News in *The Good Fight*

Es wurde schon von dem die Serie *The Good Fight* bestimmenden enttarnenden und aufdeckenden Charakter gesprochen. Die darauf basierende Darstellung einer antagonistischen Grenze wird nicht nur aufgrund der das Feld in zwei disjunkte Bereiche unterteilenden Parteizugehörigkeit evoziert, sondern auch aufgrund der diese Teilbereiche semantisierenden Handlungsweisen und -strategien der Figuren zum Beispiel in Bezug auf Fake News. Dafür ist die Erzählperspektive das bestimmende Moment: Durch die Sicht der Demokrat*innen werden die Aktivitäten der Republikaner*innen aufgezeigt und bewertet. In den theoretischen Definitionen von Fake News wird das Merkmal der Intention der Urheber*innen von gefälschten Nachrichten auf der einen Seite als konstitutiv konzipiert – so beispielsweise von Götz-Votteler und Hesper, die die Täuschungsabsicht als "Unterscheidungsmerkmal für die Abgrenzung 'echter' Fake News gegen andere Formen der Falschmeldung wie beispielsweise Zeitungsenten oder journalistische Irrtümer" (Götz-Votteler / Hesper 2019: 19) bestimmen –, auf der anderen Seite wird aber gerade diese Intention, angesiedelt im Bereich der Unterstellung der Produzent*innen-Absicht und darüber hinaus noch mit moralisch-ethischen Implikationen versehen, als nur schwerlich nachweisbar und daher als Definitionsmerkmal beispielsweise von

Zywietz bemängelt (Zywietz 2018: 100). Eine derartige Frage stellt sich in der konstruierten politischen Wirklichkeit der Fiktion durch die eingenommene Erzählperspektive indes gerade nicht – der politische Nutzen zeugt von der Täuschungsabsicht. Die mit Fake News und alternativen Fakten einhergehende Verunsicherung über den Wahrheitsgehalt wird zudem aufgehoben, indem immer wieder auf ihren 'unwahren' Status insistiert wird. Damit werden Normen und Wertvorstellungen aufgegriffen, die indirekt durchaus auch eine moralische Überlegenheit der Demokrat*innen aufzeigen, sodass Dirk Peitz in seiner Rezension über die zweite Staffel in der Wochenzeitung *Die Zeit* die US-amerikanische Serie *The Good Fight* als "Wohlfühlserie für verzweifelte Trump-Gegner" (Peitz 2018) bezeichnet. Verhandelt wird also die hegemoniale Überlegenheit der Republikaner*innen im politischen Diskurs, aber im erzählerischen Kontext ist die Deutungshoheit bestimmt durch die Demokrat*innen.

Im Handlungsstrang der demokratischen Aktivistinnengruppe findet das diskurskritische Potenzial des Enttarnens und Thematisierens der Fake News in der dritten Staffel auf inhaltlicher Ebene eine Potenzierung. Denn in Anerkennung des Erfolgs, den die Republikaner*innen mit gezielt eingesetzten Fake News haben, beginnen die Frauen über Möglichkeiten nachzudenken, selbst diese Methode zu nutzen, um den politischen Gegner mit dessen eigener Strategie zu schlagen. Auch hier ist sowohl die Erzählperspektive entscheidend, die aus der Innensicht der Frauengruppe heraus erzählt und so den Aushandlungsprozess von der Idee bis hin zur Ausführung verfolgt, als auch das Spiel von Realreferenzen und Fiktion. Nachdem in der oben bereits angesprochenen animierten Sequenz die Mechanismen und Zusammenhänge von 'Trollfarmen' erklärt wurden, lokalisiert die Gruppe in der Rahmenhandlung ein Gebäude, in dem sich eine solche 'Trollfarm' der Republikaner*innen befindet (TGF S3 E3: 27:18). Die in dem Präsidentschaftswahlkampf 2016 aufgetretenen Fake News, die unter dem Schlagwort *Pizzagate* subsumiert werden und in denen behauptet wurde, dass sich in einer Pizzeria in Washington D.C. die Zentrale eines Kinderpornorings befinde, in deren Machenschaften die Demokratin sowie Präsidentschaftskandidatin Hillary Clinton involviert sei, werden in diesem Kontext nicht nur durch ihre Nennung in die Fiktion *eingeschrieben*, sondern die Fiktion knüpft direkt daran an, die Realreferenz wird hier *fortgeschrieben*: Die Gruppe bringt in einem Internetforum sowohl die Lüge in Umlauf, dass sich in dem Gebäude der 'Trollfarm' illegale Einwanderer verstecken als auch, dass dorthin ein

zehnjähriges Mädchen verschleppt wurde, was deutlich an die Referenz des Pädophilenerings anknüpft (ebd.: 32:40–33:45; 40:30–41:00). Im Folgenden berichten verschiedene Medien darüber, was zum einen auf die für Fake News unbedingt notwendige mediale Aufmerksamkeit hindeutet, um den öffentlichen Diskurs in Bezug auf spezifische Themen zu bestimmen (vgl. zu diesem Aspekt allgemein: Götz-Votteler / Hesper 2019: 25), zum anderen wird die für die Rezipient*innen klar erkennbare und intentional eingesetzte Lüge von den fiktiven Medien tradiert, ohne dass es eine verifizierende Quelle gäbe, was als eine serieninterne Medienkritik verstanden werden kann. Diese Methode ist im Sinne der Gruppe erfolgreich, denn das Gebäude wird von Menschen gestürmt, die diese medial verbreitete Lüge glauben – genauso wie ein bewaffneter Mann im Kontext der *Pizzagate*-Fake News in das betreffende Lokal eindrang, um die sich vermeintlich dort befindenden Kinder zu befreien. Sowohl in der Fiktion als auch im real-historischen Kontext können bzw. konnten die Inhalte der Nachrichten also nicht 'korrekt' auf ihren Wahrheitsgehalt hin beurteilt werden. Der Unterschied ist jedoch, dass die Rezipient*innen der Serie aufgrund der aus der Erzählperspektive resultierenden Informationen, die Menschen, die den Fake News Glauben schenken, und damit natürlich zugleich auch die sie determinierenden Wirkmechanismen, beobachten und potenziell das eigene Verhalten reflektieren können. Nicht zuletzt wird hier der dekonstruktivistische Charakter der Serie, der die Wirksamkeit und die Mechanismen von Fake News aufdeckt, offenbar.

Diane Lockhart spricht in einer Szene am Telefon über diese Aktion, was einen weiteren Erzählstrang in die Handlung integriert – die bereits in *The Good Wife* inszenierten NSA-Mitarbeiter*innen. Aufmerksam werden sie, weil in dem Telefonat fünf Schlüsselwörter aus dem sogenannten 'roten Bereich' Verwendung finden: "Trump", "sterben", "Fake News", "Widerstand" und "Pizzagate" (TGF S3 E3: 31:40–31:45), was von einem NSA-Mitarbeiter mit dem Begriff "Inlandsterrorismus-Bingo" (ebd.: 32:04) kommentiert wird. Nicht nur die kritisch perspektivierte omnipräsente Überwachung der eigenen Bürger*innen auf der Grundlage eines inflationär ausgeweiteten Terrorismusbegriffs, ausgeführt übrigens durch NSA-Mitarbeiter*innen, deren größtes Vergnügen darin besteht, sich gegenseitig Videos von Ziegen und Clowns zuzuschicken, sondern besonders die absurd anmutende Zuordnung dieser Begriffe in den sogenannten 'roten Bereich' ist bedeutsam. Und obwohl

der Mitarbeiter aufgrund seiner Überwachungstätigkeiten weiß, dass Lockhart keinen Anschlag plant, und die durchaus ernstesten Konsequenzen seines Handelns wohl abschätzen kann, quittiert er dieses Telefonat mit dem Satz: "Ich schicke es nach oben, die stehen auf Verschwörungstheorien" (ebd.: 32:26). Die da oben – das ist eine Ebene, die durch die ganze Serie hindurch eine Leerstelle bleibt, der aufdeckende Charakter der Serie findet zumindest hier seine Grenze. Der Verweis auf die vermeintlich favorisierten Verschwörungstheorien indes zeugt von zugeschriebenen Weltdeutungsmechanismen einer Institution, die zum Schutz der Bürger*innen initiiert wurde. Besonders interessant ist dies, da Anhänger*innen von Verschwörungstheorien ja gerade die mehrheitlich akzeptierten und oftmals von offiziellen Stellen bzw. Behörden tradierten Erklärungen ablehnen (Götz-Votteler / Hesper 2019: 34). Wenn also eine Behörde wie die NSA, die unablässig aus unterschiedlichen Quellen Daten und vermeintliche Fakten sammelt, aus der Innenperspektive heraus als Anhängerin von Verschwörungstheorien bezeichnet wird, haftet ihren offiziellen Statements selbst etwas zumindest Fragwürdiges an, was wiederum zur Semantisierung der erzählten Welt beiträgt. Allerdings könnte diese Szene auch so interpretiert werden, dass die "axiomatische Grundannahme, dass es sich bei Verschwörungstheorien stets um 'sachlich falsches' Wissen handelt" (Anton / Schetsche / Walter 2014: 11) hier gerade im Hinblick auf die dargestellte Institution der NSA ins Gegenteil verkehrt wird. Verschwörungstheorien würden demnach nicht auf einem Irrglauben oder Irrationalität basieren, sondern eben gerade auf den vielfältigen, aus den Überwachungen resultierenden Informationen. Verschwörungstheorien sind in diesem Sinne nicht das Gegenteil, das ausgeschlossene 'Anderere' einer rationalen Welt, sondern ihr integraler, die Weltdeutung beeinflussender Bestandteil.

Da die Fake News-Referenzen einen unbestimmten Wahrheitsstatus innehaben, der zwar nicht unbedingt einen Fakten-, aber zumindest einen Möglichkeitsraum eröffnet, wird auch die Handlung als eine eben potenziell mögliche ausgewiesen. Aber mehr noch: Es wird gezeigt, dass die antagonistische Grenze zwischen den disjunkten Teilbereichen der Demokrat*innen und Republikaner*innen sukzessive zu verschwimmen scheint, die Methode der Fake News und taktischen Falschmeldung wird als erfolgreiche Strategie aller Beteiligten innerhalb des politischen Diskurses im Kampf um die Deutungshoheit inszeniert. Somit steht die Grenze zwischen wahren

ren und falschen Aussagen, zwischen Fake und Fakt, im gesamten politischen Diskurs zunehmend zur Disposition, was in der Konsequenz auch die in der Serie zunächst angelegte moralische Überlegenheit der Demokrat*innen unterminiert – spätestens mit einem geplanten und auch durchgeführten Hackerangriff der Aktivistinnengruppe auf Wahlcomputer mit dem Ziel, abgegebene Stimmen für die Republikaner*innen in Stimmen für die Demokrat*innen umzuwandeln, ziehen die Antagonist*innen gleich, fällt bei dieser Aktion doch auf, dass die Wahlcomputer bereits gehackt wurden – von den Republikaner*innen. Die im Anschluss daran formulierte Rechtfertigung, der Hackerangriff sei lediglich der Ausgleich dieser ungleichen Ausgangssituation, verschleiert nur oberflächlich den kriminellen Charakter dieser Handlung. Die in der Serie konzeptualisierte Wirklichkeit scheint insgesamt eine korrumpierte zu sein, die in ihrem ursprünglichen, von Manipulationen freien Zustand nicht mehr zugänglich ist.

Der diskursive Bedeutungsverlust der Wahr/Falsch-Leitdifferenz wird noch durch die anderen Handlungsstränge der Serie potenziert, denn auch der juristische Diskurs oder Institutionen wie die NSA werden eben *nicht* als Garanten für wahre bzw. richtige Aussagen gezeichnet. Indem *The Good Fight* diese Zusammenhänge offenlegt, Fake News und deren Wirkmechanismen thematisiert und nicht nur die dafür vermeintlich bekannte Seite – wie Trump – aufgreift, sondern all dies auch der antagonistischen anderen Seite zuschreibt, wird in der Fiktion ein Wirklichkeitsmodell entworfen, das einerseits verunsichert, da die althergebrachten Klassifikationskategorien eben nicht mehr greifen, dadurch aber andererseits auch Reflexionsmöglichkeiten bei den Rezipient*innen eröffnet. Dabei wird immer wieder auf den Realitätseffekten entgegenwirkenden, fiktionalen Modus insistiert und somit offengelegt, dass die Serie selbst eben 'gemacht' ist – sie stellt Kohärenzen her und ist konstruiert. Wenn Fake News, an den "Bruchstellen der medialen Realitätskonstruktion" (Barth / Homberg 2018: 629) angesiedelt, zugleich auch immer auf die hinter den Normen liegenden Mechanismen aufmerksam machen und die kodifizierten "Beglaubigungstechniken" (ebd.: 640) verdeutlichen, zeichnet die Serie in zunehmendem Maße eine Wirklichkeit, in der keine dieser Techniken Wirkung entfalten kann. *The Good Fight* erschafft schließlich eine durch Uneindeutigkeit gekennzeichnete Interferenzzone, ein ästhetisches Spiel der Transgression innerhalb der dichotomen Struktur von wahr und falsch; es geht um das Erzählen und damit um

das Deuten und eben das *Schaffen* von Wirklichkeit – und damit genau um die Wirkmechanismen von Fake News.

Bibliographie

Primärquellen

"The Good Fight", *Serie*, P.: King, Michelle / King, Robert, USA: CBS, 2017–heute.

Sekundärquellen

Anton, Andreas / Schetsche, Michael / Walter, Michael K. (2014): "Einleitung. Wirklichkeitskonstruktionen zwischen Orthodoxie und Heterodoxie. Zur Wissenssoziologie von Verschwörungstheorien", in: dies. (Hg.): *Konspiration. Soziologie des Verschwörungsdenkens*. Wiesbaden: Springer, 9–25.

Arenhövel, Mark (2018): "Zwischen Ideologie und (Gesellschafts-)Kritik. Über die politische Lesbarkeit von Qualitätsserien", in: Besand, Anja (Hg.): *Von Game of Thrones bis House of Cards. Politische Perspektiven in Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer, 7–26.

Barth, Volker / Homberg, Michael (2018): "Fake News: Geschichte und Theorie falscher Nachrichten", in: *Geschichte und Gesellschaft* 44, 619–642.

Dörner, Andreas / Simond, Stefan Heinrich (2018): "Polit-Serien im Fernsehen. Gegenstandsbestimmung, Stand der Forschung und neue Perspektiven", in: Switek, Niko (Hg.): *Politik in Fernsehserien. Analysen und Fallstudien zu House of Cards, Borgen & Co.* Bielefeld: transcript, 33–54.

Fludernik, Monika (2015): "Narratologische Probleme des faktualen Erzählens", in: dies. / Falkenhayner, Nicole / Steiner, Julia (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon, 115–137.

Fludernik, Monika / Falkenhayner, Nicole / Steiner, Julia (2015): "Einleitung", in: dies. (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon, 7–22.

Frank, Dirk (2001): *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Gesellschaft für deutsche Sprache (2016): "Pressemitteilung: GfdS wählt 'postfaktisch' zum Wort des Jahres 2016". [<https://gfds.de/wort-des-jahres-2016/#postfaktisch>, 05.09.2020]

Götz-Votteler, Katrin / Hesper, Simone (2019): *Alternative Wirklichkeiten? Wie Fake News und Verschwörungstheorien funktionieren und warum sie Aktualität haben*. Bielefeld: transcript.

- Hebekus, Uwe / Matala de Mazza, Ethel (2003): "Einleitung: Zwischen Verkörperung und Ereignis. Zum Andauern der Romantik im Denken des Politischen", in: dies. / Koschorke, Albrecht (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München: Fink, 7–22.
- Jahn-Sudmann, Andreas / Starre, Alexander (2013): "Die Experimente des Quality TV – Innovation und Metamedialität in neueren amerikanischen Serien", in: Eichner, Susanne / Mikos, Lothar / Winter, Rainer (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer, 103–119.
- Luhmann, Niklas (2017⁵): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: Springer.
- Müller-Mall, Sabine (2018): "Spuren des Juridischen in Serie(n)", in: Besand, Anja (Hg.): *Von Game of Thrones bis House of Cards. Politische Perspektiven in Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer, 99–111.
- Nöth, Winfried / Bishara, Nina / Neitzel, Britta (2008): *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*. Köln: Herbert von Halem.
- Nussbaum, Emily (2019): "CBS Censors 'The Good Fight' for a Musical Short About China", in: *The New Yorker*, 07.05.2019. [<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/cbs-censors-the-good-fight-for-a-musical-short-about-china>, 05.09.2020]
- Peitz, Dirk (2018): "Mit Rauschtröpfen gegen Trump", in: *Die Zeit*, 12.06.2018. [<https://www.zeit.de/kultur/film/2018-06/the-good-fight-serie-zweite-staffel>, 05.09.2020]
- Schillinger, Henrik (2018): "Politik in Serie(n). Die Politik, das Politische und die Tragödie", in: Switek, Niko (Hg.): *Politik in Fernsehserien. Analysen und Fallstudien zu House of Cards, Borgen & Co.* Bielefeld: transcript, 53–76.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: Francke.
- Switek, Niko (2018): "Spiegel, Daten, Narrative. Politikwissenschaftliche Zugänge zu politischen Fernsehserien", in: ders. (Hg.): *Politik in Fernsehserien. Analysen und Fallstudien zu House of Cards, Borgen & Co.* Bielefeld: transcript, 11–31.
- Winter, Rainer (2013): "Fernsehserien als Kult. Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie", in: Eichner, Susanne / Mikos, Lothar / ders. (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer, 67–83.
- Zywietz, Bernd (2018): "F wie Fake News. Phatische Falschmeldungen zwischen Propaganda und Parodie", in: Sach-Hombach, Klaus / ders. (Hg.): *Fake News, Hashtags & Social Bots. Neue Methoden populistischer Propaganda*. Wiesbaden: Springer, 97–131.