Serie als symbolische Form: Von *Broncho Billy* zu *True Detective*

Olaf Sanders

1 Previously – einige Klärungen und Erklärungen vorab

Ernst Cassirer prägte den Begriff „symbolische Form“ in den 1920er Jahren. Die wohl meistzitierte Bestimmung nimmt er in *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* (1923) vor, einem Aufsatz, der auf einen Vortrag zurückgeht, den der Kulturphilosoph Cassirer in der Hamburger Bibliothek Warburg gehalten hat. Sie lautet: „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“ (Cassirer, ECW 16, S. 79). Die These, dass qualitativ hochwertige Fernsehserien, die als Kulturwaren in den beiden letzten Jahren an Hipness und Bedeutung gewonnen haben, geistige Bedeutungsgehalte mit hoher Affektladung in ganz unterschiedlichen Formen zur Zueignung anbieten, drängt sich vor Bildschirmen, die wie die Leinwand zuvor als Gehirn aufgefasst werden können (vgl. Deleuze 2005, S. 249 ff.), inzwischen weltweit auf. Sollte die Zueignung wirklich stattfinden, ließe sich in Anspielung auf eine vielzitierte Formel Adornos sogar von Bildung sprechen (vgl. Adorno 1997, Bd. 8, S. 94). Symbolische Formen wären dann Bildungsmedien. Die symbolische Form „Serie“ beschränkt sich selbstverständlich nicht auf Fernsehserien, die dessen ungeachtet als paradigmatisch für diese Form angenommen werden können. Präziser wäre auch gegenwärtig schon die Rede von Bewegungsbildserien, da diese immer

O. Sanders (✉)
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, Helmut-Schmidt-Universität,
700822, 22008 Hamburg, Deutschland
E-Mail: olaf.sanders@hsu-hh.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2017

M. Arenhövel et al. (Hrsg.), *Wissenssümpfe,*
DOI 10.1007/978-3-658-13590-4_2

seltener in spezifischen Ausstrahlungsrhythmen – meist wöchentlich – oder auch nur auf Fernsehgeräten rezipiert werden, sondern in selbstgewählten Dosen und auch auf Computerbildschirmen, Laptops, Tablets etc. Die symbolische Form „Serie" beschränkt sich auch nicht auf Bewegungsbildserien, auf die ich meine Betrachtung in diesem Beitrag beschränke.

In dem Jahr, in dem Cassirer sprach, befand sich das Fernsehen noch in der Entwicklungsphase, während die erfolgreiche Serie von Kurzfilm-Western um Broncho Billy Anderson (USA 1910–1918) bereits Teil der Kinogeschichte war, in die 1922 auch Hal Roachs *Our Gang* (USA 1922) eingehen sollte. Die Fernsehausstrahlung dieser sich ausgehend von diesem Kurzfilm entspinnenden Serien baute unter dem Titel *The Little Rascals* Mitte der 1950er Jahre eine zweite Popularitätswelle auf, die 1967 auch in der Bundesrepublik Deutschland anbrandete. Dass es sich bei *Die kleinen Strolche* um eine Serie über Kinder handelt, die wie Kinder agieren sollten und in der Race- und Gender-Grenzen überschritten wurden wie erst in der *Star Trek*-Episode Plato's Stepchildren (3.10) beim Fernsehkuss zwischen einer schwarzen Frau, Nyota Uhura (Nichelle Nichols), und einem weißen Mann, James T. Kirk (William Shatner), 1968 wieder, gibt einen Hinweis auf das innovative Potenzial der zunächst stummen Serie *Our Gang*. Ihre Verwertung im TV-Kinderprogramm, Kürzungen und Neuschnitt verschleier(t)en die Qualität der Serie. Das Qualitätsfernsehen ist sowieso älter als die gegenwärtige Konjunktur der Wendung vermuten lässt. Die Qualitätsfernsehserienkultur beginnt nicht erst mit *The Sopranos* (USA 1999–2006) und auch nicht nur in den USA. Für den US-amerikanischen Kontext wären zumindest die Mini-Serien *Roots* (USA 1977) und *Holocaust* (USA 1978) zu nennen, aus der Tradition des neuen deutschen Films stammen Rainer Werner Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* (BRD 1980) und Edgar Reitz' nicht fürs Fernsehen konzipierte *Heimat – eine deutsche Chronik* (BRD 1984), die Reitz noch um zwei weitere Seasons, *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (D u. a. 1992) und *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (D/GB 2004) und das Kino-Prequel *Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht* (D/F 2013) erweitert hat. Als Übersetzung für Qualität schlage ich Komplexität vor. Mit einer Qualitätsserie haben wir es zu tun, wenn die Komplexität der Serie z. B. durch „gute" Wiederholungen – die Gilles Deleuze (1997, S. 17) zufolge „in jeder Hinsicht Überschreitung" sind und mindestens eine neue Differenz, manchmal aber sogar das absolut Neue hervorbringen – immer weiter gesteigert wird. Man kann diese Serien auch als „transgressive television" charakterisieren (vgl. Däwes 2015).

Am Ende dieses Betrags versuche ich die Besonderheiten der ersten Season von *True Detective* (USA 2014) im Hinblick auf ihre Serien-Form zu beschreiben (5). Erst aber kehre ich zu Cassirer zurück, um den Begriff der symbolischen

Form durch eine Relektüre des genannten Aufsatzes näher zu bestimmen (2), Anschließend werde ich Lev Manovichs Erweiterungen des Cassirer'schen Kanons symbolischer Formen diskutieren, insbesondere die Datenbank (3), um Serie dann als datenbankkompatible symbolische Form ins Spiel zu bringen, die die geschwächte Narration durch neuartige große Erzählungen wieder stärkt (4).

2 Cassirers symbolische Formen

Cassirer beginnt seine dreibändige Philosophie der symbolischen Formen mit dem Band *Die Sprache* (1923). Der zweite Band trägt den Titel *Das mythische Denken* (1924) und der dritte und umfangreichste *Phänomenologie der Erkenntnis* (1929). Dieser Band ergänzt die symbolischen Formen Sprache, Mythos und Kunst um die Wissenschaft, insbesondere Mathematik und Physik. In *An Essay on Man* (1944, dt. 1996) schiebt er noch Geschichte ein, so dass schließlich Mythos und Religion, Sprache, Kunst, Geschichte und Wissenschaft seine Reihe (oder Serie) symbolischer Formen bilden. Seine Aufgabe sieht Cassirer schon zu Beginn der 20er Jahre in der Formulierung „einer allgemeinen Systematik der symbolischen Formen" (ECW 16, S. 78) Gemeinsam haben die symbolischen Formen, dass es sich um Geistesenergien handelt, durch die Bedeutungen an ein sinnliches Zeichen gebunden und innerlich, also von einem subjektiven Geist oder Bewusstsein, „zugeeignet" werden. Soweit das eingangs des vorigen Abschnitts verwendete Zitat. Auf den ersten Blick präferieren Cassirers symbolische Form die Sprache, die eine eigene symbolische Form bildet und sich von den anderen unterscheidet, gegenüber dem Bild. Diesen Eindruck korrigiert die weitere Lektüre von *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* leicht.

Durch die Verknüpfung von Eindrücken, passiv und rezeptiv, „mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks" (ebd., S. 79) verdoppeln die Menschen die „objektive Wirklichkeit" durch „[e]ine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder", die sich „in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft" zeigt und sich auf diese Weise von der objektiven Welt emanzipiert – wie mit ihr der Mensch auf seinem Weg ins Anthropozän. Cassirer verweist in diesem Zusammenhang auf Humboldts Sprachtheorie. Den Geist identifiziert er mit dem Bewusstsein, Sprache bleibt das bevorzugte Medium von Bewusstseinsinhalten. Das Bewusstsein „besitzt kein anderes Sein als das der freien Tätigkeit, als das Sein des Prozesses. Und in diesem Prozeß kehren niemals wahrhaft identische Bestandteile wieder. Hier findet nur ein stetiges Fließen statt, ein lebendiges Strömen, in dem alle feste Gestaltung, kaum ist sie gewonnen, wieder zergehen muß" (ebd., S. 80). Als Energien

setzen symbolische Formen Bewusstseine in Bewegung, die dann neue Energien erzeugen. Serien von Bewegungsbildern als symbolische Form zu bestimmen, bietet sich in diesem Kontext an. Für Cassirer löst erst die „Denkform des modernen Idealismus“ (ebd., S. 88) das Bild aus seiner aristotelisch-scholastischen Abbildhaftigkeit; die Geschichte der Mathematik, insbesondere ihres Teilgebiets Geometrie, strotzt vor Bildern (und anderen Denkdingen), die sich – wie Cassirer Dedekind referierend feststellt – (nur) als freie Geistesschöpfungen begreifen lassen.

> Das Befremden und die Ratlosigkeit, mit der die Philosophie heute noch [1922 wie gegenwärtig] vielfach den Ergebnissen der Relativitätstheorie gegenübersteht, rührt vielleicht größtenteils daher, daß sie den eigentümlichen Charakter der physikalischen Symbolik, die sich in dieser Theorie ausprägt, noch nicht klar und scharf erfasst hat. Solange die Philosophie keine andere Möglichkeit kennt, als die Symbole, die hier gebraucht werden, entweder als Ausdrücke für direkt gegebene *Wirklichkeit* oder als bloße *Fiktionen* anzusehen – solange hat sie den methodischen Sinn noch nicht begriffen (ebd., S. 91).

Cassirer steht den Gedanken Bergsons, der dem Bild in *Materie und Gedächtnis* (1991 [frz. 1896], S. I) eine Mittelposition zwischen Idee und Ding zuweist und die Materie kurzerhand zu einer „Gesamtheit von ‚Bildern‘“ erklärt, hier näher als der Phänomenologie, kann sich aber noch nicht zur doppelten Artikulation von Realität und Fiktion und ihrer Entweder-und-oder-Verknüpfung durchringen. Die Entwicklung dieses bei Cassirer schon angelegten Denkstils bleibt Deleuze und Deleuze/Guattari überlassen. Die Logik der doppelten Artikulation greift auch und schon im Hinblick auf die „Sprache der Dichtung“ (ECW 16, S. 95), in der „Klang und Ton“ neben der „Repräsentation eines bestimmten Bedeutungsgehalts“ ein „selbständiges Leben“ führen, was die repräsentierte Bedeutung – wie oben schon – wieder in einen Strom einbettet. Cassirer hält wohl auch am Sonderstatus der Sprache fest, weil sie Mythos und Logos effektiv und vorbildlich verklammert. Ihre paradigmatische Stellung zeigt sich zudem darin, das Cassirer an ihr zeigen kann, was seines Erachtens für „jede Art symbolischen Ausdrucks“ (ebd., S. 103) gilt und den weiteren Arbeitsauftrag ausgibt: „Jede geistige Form scheint zugleich eine Hülle zu bedeuten, in der sich der Geist einschließt. Wenn es gelänge, alle diese Hüllen abzustreifen, dann erst – so scheint es – würden wir zur echten unverfälschten Wirklichkeit, zur Wirklichkeit des Subjekt wie des Objekts durchdringen.“ Zur Antwort auf die Frage, inwiefern die Auseinandersetzung mit Serialität im Allgemeinen, mit Serien im Besondern, insbesondere mit *Lost* (USA 2004–2010) und schließlich mit *True Detective* dazu beitragen kann, zur „echten unverfälschten Wirklichkeit“ durchzudringen, zur realen Welt

gleichsam, dazu soll dieser Beitrag erste Spuren markieren, in denen neue „Energien des Bildens“ (ebd., S. 104) aufscheinen.

3 Perspektive, Film und Datenbank als symbolische Form

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, der wie Cassirer, bevor beide ins Exil gezwungen wurden, zum Hamburger Warburg-Kreis gehörte, bindet den Begriff der symbolischen Form enger ans Bild. Sein richtungsweisender Vortrag *Perspektive als „symbolische Form“* (1924) erschien in *Vorträge der Bibliothek Warburg,* einen Band nach dem Vortrag Cassirers, dessen Beitrag zur Begriffsbildung die Anführungszeichen anerkennen. Panofsky zeigt, wie lang es gedauert hat, die Zentralperspektive als Abbildungskonvention eines Systemraums zu entwickeln. Der Fluchtpunkt dient nach Panofsky als „das konkrete Symbol des Unendlichen selbst“ (Panofsky 1980, S. 117), das zunächst ebenfalls erfunden werden musste. Nebenbei kann er zeigen, dass die uns heute von zentralperspektivisch konstruierten Bildern und den allermeisten Fotografien vertraute und allein deshalb natürlich erscheinende Planperspektive überhaupt nicht unserer natürlichen Wahrnehmung entspricht, die Randverzerrungen aufweist, weil die Netzhaut ein Kugelsegment überspannt und dem Fluchtpunkt zwei Punkte gegenüber stellt. Tiefe ist in der natürlichen Wahrnehmung keine Konstruktion. Zudem sind Standbilder allesamt Trugbilder, weil niemals etwas wirklich stillsteht, nicht – wie Cassirer wiederholt – im Bewusstsein noch außerhalb, denn seit Heraklit hätte man wissen können, dass alles fließt, πάντα ῥεῖ (65 A 3). Die diesem philosophischen Gemeinplatz kompatibelste symbolische Form ist der Film als das avancierteste der alten Medien oder Künste, an die der russisch-amerikanische Medientheoretiker Lev Manovich in *The Language of New Media* (2001) anschließt, wenn er die Datenbank (database) und den navigierbaren Raum (navigable space) als symbolische Formen vorschlägt. Navigierbarer Raum entsteht auf Interfaces wie Bildschirmen wie ein interaktiver Film, der dadurch eine Weiterentwicklung erfährt, obwohl das Filmbild dem Computerspielbild in der Regel noch überlegen ist. Die Qualitätsunterschiede verschwinden inzwischen – Manovichs Buch ist inzwischen 15 Jahre alt – zusehends. Am Ende des Datenbankkapitels untersucht er das Datenbankkino, das er durch Peter Greenaways Filme zwischen *The Falls* (GB 1980) und *Prospero’s Books* (GB u. a. 1991) sowie dessen Installationen ins Werk gesetzt sieht, vor allem aber durch Dziga Vertovs *Chelovek s kino-apparatom* (dt. *Der Mann mit der Kamera,* SU 1929). Kommentierte Stills aus diesem Film stehen Manovichs Buch als Prolog voran. Manovich beginnt sein Buch auch

mit diesem hervorragenden sowjetischen Film, der zeigt, was das Kino-Auge kann (vgl. Vertov 1924), weil für ihn die Kino-Sprache (cinematic language) noch auf den Interfaces der sogenannten neuen Medien eine Schlüsselrolle spielt (vgl. Manovich 2001, S. 287). Manovich analysiert vor allem die Computerisierung des Kinos und misst dem *loop,* auf den ich später in anderem Zusammenhang noch zurückkommen werde, große Bedeutung bei. Wie aber charakterisiert Manovich das Datenbank-Kino? Und warum hält er die Datenbank überhaupt für eine symbolische Form? Dass die Datenbank eine symbolische Form sei, stellt er in Database as a Symbolic Form (Manovich 1998) fest, einem Artikel, der sich schon im Titel an Panofsky anschließt und sich auf Manovich.net downloaden lässt, und eine frühere Fassung des Buchkapitels The Database darstellt, in dem er vorwiegend von einer *cultural form* schreibt, die er für diffuser hält als die symbolische Form (vgl. Manovich 2001, S. 219). Für Manovich ist Datenbank zentral, weil sich für ihn jedes *New media*-Objekt aus Interface und Datenbank zusammensetzt (ebd., S. 42). Das Interface präsentiert Daten sinnlich und ermöglicht und steuert so ihre Rezeption. Steven Johnson (1999) schreibt von einer Interface-Kultur. Was 1970 mit dem GUI, dem *graphical user interface,* begann, hat sich verselbstständigt und ist selbst zu einer kulturellen oder symbolischen Form geworden, mit der wir uns die Welt, sie – wie oben ausgeführt – verdoppelnd, erschließen.

Zu Beginn seines Datenbank-Kapitels beschreibt Manovich (2001, S. 218) die Besonderheiten neuer Medien-Objekte: Sie erzählten oft keine Geschichten, sie hätten weder Anfang noch Ende und meist auch keine thematische, formale oder irgendeine andere Entwicklung, die sich in der Sequenz als Organisation(sform) ausdrückte. Greenaways *mock documentary The Falls* sequenziert eine Reihe von *violent unknown events* und Vertovs Kino-Auge folgt dem Leben in Odessa ebenfalls auf eine Weise, die nicht zwingend ist. Das Datenbank-Kino stellt Kontingenz aus, in dem es Notwendigkeit suspendiert. Die Datenbank bestimmt Manovich als strukturierte, nicht aber sequenzierte Datenmenge oder -sammlung (collection of data). Der Datenbank-Film wäre eines ihrer nicht interaktiven Interfaces. Nach Ankunft des weltweiten Netzes als Datenbank und Welle – hier liegt die Bedeutung der Serie *John from Cincinnati* (USA 2007) –, auf der wir durch Interfaces (Browser) surfen, hat die von Jean-François Lyotard (1986, S. 112) diagnostizierte Delegitimierung der großen spekulativen und emanzipatorischen Erzählungen die Erzählung generell erfasst. Die Erzählung erscheint nur noch als eine Methode des Datenzugangs und nicht mehr als die vorherrschende. Da Erzählen eine der wesentlichen Funktionen der Sprache ist, wird diese als von Cassirer herausgehobene symbolische Form gleich mit entwertet. Manovich fast den Gegensatz von Datenbank und Erzählung strenger:

> As a cultural form, the database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world (Manovich 2001, S. 225).

Cassirer konformer wäre die Zurücknahme der Repräsentation zur Präsentation, die die Bedeutung erst erschafft, die Daten unabhängig von ihrer Präsentation nicht haben. Daten unterhalten nur syntaktische Beziehung. Im Rückgriff auf die Terminologie von de Saussure und Hjelmslev erläutert Manovich (ebd., S. 231) die Veränderung, die durch neue Medien hervorgebracht wird: Die Entgegensetzung paradigmatischer versus syntagmatischer Beziehungen kehrt sich um. Während sich in Literatur oder Film die syntagmatische Dimension realisiert und die paradigmatische Dimension virtuell bleibt – es hätte zwar immer auch anders und Anderes erzählt werden können, doch die Sequenz liegt fest –, versammelt eine Datenbank (the paradigm) alle aktuellen Alternativen, aus der sich eine Vielzahl von Erzählungen (the syntagm) generieren lässt, die nicht erzählt werden müssen. Der Konsistenzzwang schwächt sich ab. Die kleinen Stehgreiferzählungen wirken dann im Vergleich zu den entwerteten lange tradierten großen oft flach. Wer schon länger an einer Hochschule lehrt, kennt diesen Effekt und hat beobachten können, wie er immer selbstverständlicher wurde.

4 Serie als symbolische Form

Serien ändern die Verhältnisse ein weiteres Mal. In den Vorqualitätsserien aus der Vordatenbankzeit ist die Datenbankstruktur noch deutlich sichtbar. Datenbank ließe sich in diesem Zusammenhang auch als kulturelle Schwelle deuten. Einzelne Charaktere zeigen immer wieder dieselben Charaktereigenschaften und handeln immer wieder, auch in Reaktion auf unterschiedliche Problemlagen ähnlich, so als würden aus einem Rollenset – *set* lässt sich auch als Menge übersetzen – immer wieder bestimmte Elemente aktualisiert, ohne dass sich die ästhetische Figuren ändern oder eben eine Entwicklung durchlaufen. So z. B. in *The Waltons* (USA 1971–1981) oder *Little House on the Prairie* (dt. *Unsere kleine Farm,* USA 1974–1983), wo die Kinder zwar wachsen, aber doch immer bleiben, was und wie sie sind. Im Hinblick auf die Entwicklung über die Serie wären derartige Serien – so paradox es klingt – zu den neuen Medien zu zählen, während die neueren Serien, denen besondere Qualität zugeschrieben wird, sich eben genau durch derartige Entwicklungen auszeichnen. Tony und Carmela Sopranos Kinder, Meadow (Jamie-Lynn Siegler) und A.J. (Robert Iler), werden im Verlauf der Serie

Andere, ebenso der Sohn von Walter und Skyler White, Walter Jr. (RJ Mitte), der sich sogar in Flynn umbenennt. Walter White (Bryan Cranston) bildet sich im Verlauf der fünf Seasons von *Breaking Bad* (2008–2013) zum Bösen, um endlich zu werden, wer er immer schon war (vgl. Sanders 2014), während sein Sidekick, Exschüler und Ziehsohn Jesse Pinkman (Aaron Paul) Überlebensbildung betreibt, um im Struggle des Alltagslebens das Gute nicht gänzlich in Vergessenheit geraten zu lassen (vgl. Sanders 2016). Die Weisheit des ersten Satzes von Tolstois *Anna Karenina* belegen auch die neuen epischen Serien noch: „Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Weise." Die Singularität verdrängt das Stereotyp. Unglückliche Familien wie die Ewings erscheinen noch wie die erste Negation der Ingalls' oder der Waltons, die Sopranos vollziehen die zweite. Nicht frei von Ironie, ließe sich behaupten, dass die drei von Hegel (1986, S. 119 ff.) unterschiedenen romantischen Kunstformen Malerei, Musik und Poesie in der post-romantischen Qualitätsserie, als derzeit erster unter den Künsten, aufgehoben sind. Sie lösen so die noch romantische Oper als Gesamtkunstwerk ab. Dass dies zum Teil auch schon beim Kinofilm der Fall gewesen ist, darauf weist z. B. Lars von Triers Verwendung von Wagners Einleitung in den ersten Akt von *Tristan und Isolde* in *Melancholia* (DK u. a. 2011) hin. Freud (2000, Bd. III, S. 200) zufolge zeigt ein Melancholiker – bei von Trier die weibliche Figur, die auf den sprechenden Sade'schen Namen Justine (Kristin Dunst) hört und in der Werbeindustrie arbeitet – großartige Ichverarmung und Kleinheitswahn. Die Melancholie bewahrt die Objektbindung, die die Trauer bearbeitet, verändert oder sogar löst, über den Objektverlust hinaus. Der Melancholie liegt ein Ambivalenzkonflikt zugrunde, der „eine Unzahl von Einzelkämpfen" bedingt, „in denen Haß und Liebe miteinander ringen" (ebd., S. 210). Tony Soprano (James Gandolfini) treiben seine beiden Familien – die zweite ist seine Mafiafamilie – von Ambivalenzkonflikt zu Ambivalenzkonflikt, deren Frequenz die Therapie noch erhöht (vgl. Pazzini und Sanders 2016). Die Melancholie verdauert Ambivalenzkonflikte, die vielen Serien zu Grunde liegen. Serien, oft ortsgebundene oder mit nicht-alternden Familien wie den Simpsons, können schon deshalb sehr lange Laufzeiten haben und tendenziell endlos werden, was sie auch als neue Medienobjekte qualifiziert. Da braucht es schon, wie bei von Trier, einen Planeten, der auf seiner merkwürdigen Bahn alle Dreh- und Handlungsorte auslöscht. Eine ähnliche Wirkung im Kleinen hat auch das umstrittene Ende der Serie *The Sopranos* (USA 1999–2006), die einfach in einer Schwarzblende aufhört und damit unendlich weitergehen und auf beliebig viele Weisen weitergesponnen werden könnte. Dass sich im Kino auch schon sehr freie Formen von Serialität entwickeln können, zeigen z. B. die Filme von Jim Jarmusch, die sich auf mannigfaltige Weise mehr oder minder fortsetzen (vgl. Sanders 2015). Womöglich lebt das Kino längst in Symbiose mit den neuen Serien, deren Bildästhetik

auch durch die bessere Bildschirmtechnik sich der des Kinos annähert. Auf eine Symbiose deutet auch Wim Wenders' Antwort auf Katja Nicodemus' Frage hin, warum das Kino nicht todzukriegen sei; nämlich „[w]eil es etwas macht, was kein anderes Format so gut kann, auch das Internet nicht: erzählen. Ich finde es spannend, dass durch die Fernsehserien gerade lange Formate wieder attraktiv werden. Dahin gehen im Moment alle Talente in den USA. Im Grunde sind diese Serien das Weiterdenken unseres Autorenkinos" (Die Zeit #14/1. April 2015, S. 42). Die neueren Fernsehserien stärken die narrativen Momente der symbolischen Formen im Widerstreit mit der Datenbank, erfinden aber zugleich visuelle Strategien gegen narrative Schließungen. Sie wirken wie der Tristan-Akkord als dissonanter Vorhalt, wie Rainer Kokemohr (2007) ihn im Hinblick auf einen unabschließbaren Bildungsprozess bildungstheoretisch auslegt.

Manovich diagnostiziert dem Kino Defizite: Es sei weniger experimentell als Literatur. Gilt dies auch für die neueren Serien? David Simon, Creator der Serie *The Wire* (2002–2008), wurde in verschiedenen Feuilletons bekanntlich als Balzac unserer Zeit gefeiert. Nun erreicht *The Wire* nicht ganz den Umfang von Balzacs *Comédie Humaine,* lässt sich aber durchaus neben, zur *Komödie* gehörende, Einzelwerke stellen, wie den Roman *Illusions perdues* (dt. *Verlorene Illusionen*), den Balzac selbst wiederum aus drei Romanen – also einer Serie – kompiliert, die zwischen 1837 und 1844 in verschiedenen Verlagen erschienen waren. Balzacs Romanen wird wie *The Wire* ein hoher zeitdiagnostischer Wert und eine ausgesprochen realistische Darstellung der Stadt zugeschrieben – im Fall von *The Wire* Baltimores. Daniel Eschkötter (2012, S. 9 f.) nennt die Serie selbst einen Roman in Anführungszeichen.

> Mit seinem Schreibpartner Ed Burns (27 Jahre in Baltimores Institutionen: zwanzig als Mordermittler, sieben Lehrer und Simons Koautor schon beim Reportagebuch *The Corner* von 1997), einigen Great American Novelists wie George Pelecanos, Richard Price, Dennis Lehane und journalistischen Experten für die Politik Baltimores (Bill Zorzi) und den Hafen der Stadt (Rafael Alvares) hat Simon diesen ‚Roman' geschrieben, in Form von Teleplays, die gesättigt sind mit Stadt- und Alltagsgeschichte, Berufs-, Lebens-, Baltimore-Erfahrungen, Anekdoten und einem gleichermaßen präzise konstruierten wie virtuos abgelauschten Sprechen der Straße und der Institutionen.

Der *Journalismus ist Serie,* so Eschkötters Kapiteltitel, taugt auch als Soziologie in Serie. Mag die Form Balzac-Assoziation hervorrufen, der dokumentarische Gesamtbau erinnert mich auch an Joyce. Mag die Komposition klarer sein als die von *Ulysses,* die rhizomatische Zwiebelkomposition von *The Wire* steigert die Komplexität der Serie dadurch, dass sie Season um Season ein weiteres Funktionssystem einbezieht, während der von Gangs betriebene Drogenhandel und die durch ihn gebundene

Polizeiarbeit immer weitergeht, ohne je irgendwohin zu führen. Es dauert ähnlich lang Balzac oder Joyce zu lesen, wie *The Wire* zu sehen. Serien dieses Formats lassen sich aber nicht auf die nacherzählbare Narration reduzieren, ihr Bewegungsbilderstrom prägt auch visuelle Stile und erzeugt einen visuellen Überschuss, der sich narrativ nicht einfangen, abbilden oder bannen lässt. Format meint hier *serial,* nicht *procedural,* wo pro Folge ein Problem bearbeitet wird, statt eine sich immer weiter weitende epische Trajektorie aufzuspannen. Richard Price nennt Simons Buch *Homicide* im Vorwort zu diesem Buch (2013, S. 9), das sich wie ein Roman liest, „Bericht", genauer „seinen Bericht über ein Jahr im Leben des Morddezernats von Baltimore". Kategorien verschwimmen, wenn Serien als *serials* episch ausufern.

Raylan Givens und Boyd Crowder waren ästhetische Figuren im literarischen Universum Elmore Leonards, dessen Romane als Vorlagen zu so bekannten Filmen wie *Get Shorty* (USA 1995), *Jackie Brown* (USA 1997), der Roman heißt *Rum Punch,* oder *Out of Sight* (USA 1998) dienen, bevor sie zu ästhetischen Figuren in der Serie *Justified* (2010–2015) wurden, die auf der Kurzgeschichte *Fire in the Hole* (2001) basiert und auf die Leonard dann selbst wieder mit seinem letzten Roman *Raylan* (2012, dt. 2013) reagiert, der auch in die Serienhandlung einfließt. Leonard schreibt keinen Bericht wie Simon, dennoch lernen wir in seiner Serie viel über eine ländliche Region, Harlan County in Kentucky, die paradigmatisch sein könnte für ein sich globalisierendes Hillbillytum. *Justified* scheint mir ein gutes Beispiel für die Verschränkung von Literatur und Bewegungsbildserie, die nicht mehr hauptsächlich als Verfilmung eines Stoffes funktioniert, also eine Narration bebildert, was strenggenommen und glücklicherweise auch in keiner Literaturverfilmung je gelungen ist, sondern die Narrationen selbst weiter verzweigt und eine eigene Qualität gewinnen lässt. Den Verzweigungen zu folgen und das singuläre Moment der Qualität aufzuspüren, versucht die Schizoanalyse (vgl. Sanders 2012). So geschieht es auch in *The Man in the High Castle* (USA 2015–), einer der neuen Amazon-Serien, die die gleichnamige Kurzgeschichte von Philip K. Dick komplexifiziert. Kentucky liegt schon auf halbem Weg zwischen Baltimore, einer Stadt in Maryland, und Louisiana, wo Rust Cohle (Matthew McConaughey) und Marty Hart (Woody Harrelson) die Arbeit von Jimmy McNulty (Dominic West) und Bunk Moreland (Wendell Pierce, beide *The Wire*) oder Raylan Givens (Timothy Olyphant) und Art Mullen (Nick Searcy) fortsetzen. Das Land wird ländlicher (vgl. dazu den Beitrag von Brigitte Georgi-Findlay und Stephanie Hellner in diesem Band), bevor *True Detective* in der zweiten Season nach L.A. weiterzieht und auf der hier als Schneise durch die Kontingenz aufgespannten Trajektorie in die Stadt zurückkehrt.

L.A., genauer LAX, der Flughafen von Los Angeles, ist auch das Ziel des Oceanic-Fluges 813, der seine Flugbahn (trajectory) dann aber verlässt und L.A. in der Serie *Lost* nie erreicht. Gestartet war der Jet in Sidney – und zur

Internationalität tragen auch ein koreanisches Paar, ein drogenabhängiger britischer Rockmusiker, ein schottischer Beinah-Bruder, ein irakischer Kommunikationsoffizier und Folterer, ein Jackpot-Knacker mit mexikanischem Migrationshintergund, ein afrikanischer Priester-Bandit und nicht zuletzt die Insel selbst bei, von der man sich nie ganz sicher sein kann, ob sie nicht auch Subjektstatus reklamiert. Selbst Dresden wird hin und wieder erwähnt, als Konzertort oder im Zusammenhang mit Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse Five,* der die Luftangriffe thematisiert. Der Verweis auf Philip K. Dicks letzten Roman *VALIS*, ein Akronym für *vast active living intelligence system,* den John Locke (Terry O'Quinn) – ja, auch hier sprechen die Namen: der Schotte heißt Hume (Henry Ian Cusick) und ein genialischer Physiker Faraday (Jeremy Davis) – zu lesen empfiehlt. Die erste Season, der u. a. von J.J. Abrams als Show Runner kuratierten Serie, handelt von den Folgen des Flugzeugabsturzes, den überraschend viele Passagiere überleben. Es entwickelt sich eine auf den ersten Blick bisweilen recht tumbe Robinsonade zu einigen, die perforiert wird durch Rückblenden in die Vorleben der Protagonistinnen und Protagonisten. Man richtet sich ein und streitet, ob längerfristig in Höhlen oder am Strand bei den Signalfeuern gelebt werden soll, von denen man sich Rettung erhofft. Für Deleuze (2003, S. 10) bietet die „ozeanische Insel", die er als „ursprüngliche, wesentliche Insel" auffasst, weil sie „einen tiefen Gegensatz zwischen dem Ozean und der Erde" bezeugt, den „Prototyp der kollektiven Seele" (ebd., S. 15). Die Insel ist unser äußeres und äußerstes Unbewusstes. Der Ozean führt uns auch zu Locke zurück, der ja auch in Melvilles *Moby-Dick oder der Wal* (2001, S. 516) eine kleine Rolle spielt als Analogon zu einem Pottwalkopf, der das Walfangschiff *Pequod* krängt, und nur durch das Aufheißen von Kant als Glattwal ausgeglichen werden kann: „Wenn ihr nämlich auf der einen Seite Lockes Kopf aufheißt, so krängt ihr dort, wenn ihr aber auf der anderen Seite Kants Kopf aufheißt, kommt ihr wieder hoch, allerdings arg mitgenommen. So sind manche große Geister ständig damit beschäftigt, das Schiff zu trimmen. O ihr Toren! Werft all diese Donnerköpfe über Bord, dann liegt ihr wieder leicht und flott im Wasser." Melvilles Roman wirkt modern, weil in den meisten seiner weit über hundert Kapitel kaum gehandelt wird. *Lost* misst sich an *Moby-Dick*. Die Serie ist voller religiöser, literarischer und popkultureller Anspielungen. Hurley (Jorge Garcia) spricht unentwegt in *Star Wars*-Vokabular, und Sawyer (Josh Holloway), der gern Steinbecks *Von Menschen und Mäusen* zitiert, scheint auch jede Fernsehserie zu kennen, angefangen bei *Father Knows Best* (USA 1954–1960). In der *Lost*-Folge *Raised by Another* (1.10) stellt Hurley fest, dass Ethan (William Marpother) nicht auf der Passagierliste steht. Er muss also einer der Anderen sein, die sonst in der 1. Staffel nur als Stimmen oder Rauchsäulen in Erscheinung treten. Schon in Solitary (1.9) tappt Sayid (Naveen Andrews) auf der Suche eines Notsignals in französischer Sprache, das seit 16

Jahren gesendet wird, in eine Falle von Rousseau (Mira Furlan), einer Frau, die seit über 17 Jahren auf der Insel lebt und auch das Notsignal abgesetzt hat. Sie ist eine andere Andere, und es mehren sich auch die Hinweise auf noch andere Andere, eine mysteriöse Luke, genannt *the hatch,* ein abgestürztes afrikanisches Kleinflugzeug voller Heroin in Madonna-Statuen und ein Sklavenhandelsschiff namens *The Black Rock.* Zunächst erweitert sich der Handlungsraum ähnlich wie in *The Wire*. Es kommen die Bauten und Gelände der Dharma Initiative hinzu, dann ein Frachter und schließlich, nachdem den so genannten Oceanic-Six die Flucht von der Insel gelungen ist, L.A. Parallel zur Komplexitätssteigerung wächst nicht nur die Ambivalenz, sondern es ändern sich auch auf der Metaebene die Regeln. Zwischenzeitlich können Zuschauerinnen und Zuschauer nicht mehr sicher sein, ob die ganze Inselgeschichte nicht nur im Kopf eines Psychiatrie-Patienten stattfindet, Hurley, der sich auf der Insel in Libby (Cynthia Watros) verliebt, die kurz darauf erschossen wird und sich später als Patientin in derselben Klinik entpuppt – ein Phantasma eines Begehrens. Nachdem immer mehr Tote wiedergehen, drängt sich die Assoziation zu Dante auf, zu *Die Göttliche Komödie II – Purgatorio,* das als Läuterungsberg vorgestellt wird, wie er sich in der Topologie Dantes auf der Rückseite der bewohnten Welt aus dem Meer erhebt wie die Insel. Schließlich beginnt die Insel selbst durch die Zeit zu springen und es bilden sich sogar Paralleluniversen. Dietmar Dath (2012) schreibt von „Seitwärtsblenden", die nach den Vorblenden einsetzen und schließlich sogar – da hat Dath recht – gestandene Bergsonianer aus der Bahn, einer Zeitschleife, werfen. Alles ist zugleich, bis es abschließend zu einem Punkt zusammenschnurrt, der ein Leben vom Tod trennt. Deleuze beschreibt diesen Punkt in seinem letzten Text, *Die Immanenz: ein Leben* (2005, S. 365 ff.), anhand einer Passage aus Dickens' Roman *A Mutual Friend,* von dem Desmond Hume erklärt, dass es das letzte Buch sei, dass er vor seinem Tod lesen wolle. Die Autoren haben diesen Gedanken – so findet man es im Wiki Lostpedia – von John Irving übernommen. Obwohl zwischenzeitlich eher dem Mystery-Genre zuzurechnen, entwickelt sich *Lost* zu einem veritablen Extro Science-Fiction. Unter Extro Science-Fiction (XSF) versteht Quentin Meillassoux (2013, S. 127 ff.) eine Narration, in der die Gültigkeit von Naturgesetzen immer mal wieder außer Kraft gesetzt wird. Dass Meillassoux das Problem der Induktion bei Hume gut formuliert sieht und dann zu Kant fortschreitet, um dessen Philosophie ebenso hinter sich zu lassen wie die Poppers, verwundert in diesem Zusammenhang kaum mehr.

In Loops kehren bereits gesehene Einstellungen wieder, um andere Bedeutungen anzunehmen, wie in John Fords Western *The Man Who Shot Liberty Valance* (USA 1962), wo der Gangster zweimal von unterschiedlichen Menschen erschossen wird. *Lost* verzichtet aber auf eine letzte Wahrheit.

5 Wahre Detektive

Die erste Season von *True Detective* bildet gewissermaßen einen Gegenpol zu *Lost,* den man als Effekt einer Gegenbewegung verstehen kann. Im Grunde handelt es sich gar nicht um eine Serie, sondern um einen unterbrochenen Langspielfilm mit einem Creator und Drehbuchautor (Nic Pizzolatlo) und einem Regisseur (Cary Joji Fukunaga). Die Serie huldigt weder dem Writers Room-Hype kollektiver Schwarmintelligenz, noch arbeitet sie mit den regiebedingten Differenzen in ihrem visuellen Stil. Zu ihrer allgemein attestierten hohen Qualität trägt ihre hohe Konsistenz erheblich bei. Zudem handelt es sich um eine Filmschauspielerserie, die wie die Comedy *Mozart in the Jungle* (USA 2014–) mit Gael Carcia Bernal als südamerikanischer Jungdirigent, der fern und offensichtlich an Gustavo Dudamel erinnert, oder *American Horror Story* (USA 2011–) mit Jessica Lange, die an der Seite von Jack Nicholson in *The Postman Always Rings Twice* (USA/BRD 1981, dt. *Wenn der Postmann zweimal klingelt)* große Bekanntheit erlangte und als Doreen in Wenders' *Don't Come Knocking* (GB u. a. 2005) oder Carmen in Jarmuschs *Broken Flowers* (USA/F 2005) zwei tolle arthouse-gerechte Altersrollen hatte, renommierte Schauspieler einsetzt. Bei Woody Harrelson als Detective Marty Hart denkt man immer auch an seine Rollen in Oliver Stones *Natural Born Killers* (USA 1994), Milos Formans *The People vs. Larry Flint* (USA 1996, dt. *Larry Flint – Die nackte Wahrheit*), Terrence Malicks *Thin Red Line* (USA 1998, dt. *Der schmale Grat*) oder *No Country for Old Men* (USA 2007) der Coen-Brüder. Bei Matthew McConaughey als Detective Rust Cohle erinnert man sich an zeitgenössische Filme wie *Mud* (USA 2012), *Dallas Buyers Club* (USA 2013), *The Wolf of Wall Street* (USA 2013) oder *Interstellar* (USA 2014). In dem Schauspieler-Gespann Harrelson/McConaughey fusionieren Lange und Bernal gewissermaßen. Der visuelle Stil der ersten Season von *True Detective* ähnelt dem früherer Arbeiten des Regisseurs Cary Fukunaga wie *Sin Nombre* (Mex/USA 2009), wo er sich der Grenze zu Texas von Süden her nähert, oder *Jane Eyre* (GB/USA 2011), wo er mit einer ähnlich düsteren Farbigkeit experimentiert wie in *True Detective;* und Nic Pizzolatto nimmt die Narration mit dem originellen Mitteltwist formal bereits in seinem Roman *Galveston* (2010, dt. 2014) vorweg. Inhaltlich bezieht Pizzolatto viele Motive in *True Detective* aus anderen literarischen Vorlagen (vgl. Haubner 2015b), u. a. aus Ambrose Bierce' *An Inhabitant of Carcosa* (1887), Robert W. Chambers' *The King in Yellow* (1895), H.P. Lovecrafts *Cthuluh-Mythos*-Geschichten (1928 ff.). Besagter Mitteltwist schafft auch Nähe zu *Lost,* aber mit *True Detective* entsteht eine neue Serienform zwischen *serial* und *procedural*, ein Hybrid, der prozedurale Mini-Serien seriell verknüpft. Wie dieser Hybrid funktioniert, zeigt erst die insgesamt als schwächer eingeschätzte zweite Season die nicht Gegenstand dieses Bandes ist und verschiedene Regisseure beteiligt, und die

dritte, von der noch nicht sicher ist, ob es sie geben wird. Wären zwei Seasons schon seriell oder der Hybrid als solcher gescheitert? Die Frage nach dem Erfolg des Meta-Ritornells lässt sich erst rückblickend und somit später beantworten.

Mit Deleuze lassen sich aber schon jetzt noch weitere Pfade durch *True Detective* (vor)schlagen, die dann auch zur Frage zurückführen, inwiefern es sich bei Serien um eine symbolische Form handelt. Zunächst erzeugt Pizzolatto einen freien indirekten Diskurs, indem die Zeitebenen und subjektiven Perspektiven verschwimmen. Gleich zu Beginn wechseln Erzählungen von Hart und Cohle bruchlos in die erzählten Dialoge und Ereignisse, so dass es zu Überlappungen von Zeiten kommt. Der Kulturwissenschaftler und Deleuze-Kenner Friedrich Balke sieht fabulatorische Akte. „Polizisten fabulieren, Verbrecher fabulieren. Man bedarf schon eines kunst- und kulturhistorischen Blicks, über den zwar nicht Hart, aber eben Cohle verfügt, um polizeiliche Schlüsse aus der aufwendigen Gestaltung des toten, mit einem Hirschgeweih versehenen Frauenkörpers zu ziehen, mit dessen Fund die Fallgeschichte einsetzt: ‚fantasy enactment', ‚ritual', ‚fetishization', ‚iconography' sind die Begriffe auf die Cohle zurückgreift, um seinem überforderten Partner klar zu machen, dass der Mörder Dora Langes nicht einfach ein Psychotiker, sondern ein *meta-psychotic* sein müsse, der den Mord als schöne Kunst betrachtet" (Balke 2014, S. 40). Das „schöne" schlage ich zur Streichung vor. Cohle zeichnet das Opfer in sein Taxman-Skizzenbuch – *taxman* heißt Steuereintreiber und ganz zutreffend Mann aus Texas –, und fragt Hart, ob er an Geister glaube, als er seine tote Tochter noch in der ersten Folge am Straßenrand sieht. Balke moniert Cohles spätere Apologie einer mythischen Weltsicht. Dabei passt diese sowohl zum XSF als auch zu Cassirer (1996, S. 116), der den Mythos in erster Annäherung „als formlose Anhäufung zusammenhangloser Ideen" einführt und dessen weitere Argumentation auch ausgesprochen XSF-nah wirkt. „Seiner Bedeutung und seinem Wesen nach ist der Mythos nicht-theoretisch. Er widersetzt sich den Grundkategorien unseres Denkens und fordert sie geradezu heraus. Seine Logik – wenn er denn eine solche besitzt – ist nicht kommensurabel mit unseren Auffassungen von empirischer und wissenschaftlicher Wahrheit" (ebd., S. 118). Vielleicht ist der Synästhetiker Cohle gerade deshalb – wie es in der sechsten Episode heißt – der einzig Vernünftige in ganz Louisiana. Das „True" im Titel kann „wahr" oder „wahrhaftig" bedeuten. In der vierten Folge schlägt der freie indirekte Diskurs in einen direkten um, die Überlappungen werden kürzer. Ab der fünften Folge werden die Widersprüche zwischen den Äußerungen Harts und Cohles und den Handlungen, die wir sehen, offensichtlich. Sie lügen sogar simultan und die Lüge führt letztlich (zurück) zur Wahrheit des Ganzen.

Steffen Haubner nimmt an, dass der ganze Fall Dora Lange ohnehin nur dazu dient, die Beziehung von Hart und Cohle zu inszenieren (vgl. Haubner 2015a).

Er hätte in dieser Hinsicht eine ähnliche Funktion wie die Mafia in *The Sopranos,* die Tonys Verhältnis zu seiner Mutter serienreif werden lässt. Eltern und Partner wähle man nicht, erklärt Hart in einem seiner wenigen weisen Augenblicke. Hart und Cohle verhalten sich wie die Augen zum Fluchtpunkt. Sie bilden zwei Brennpunkte im Seriengeschehen. Mit den beiden Brennpunkten der Ellipse beginnt für Warburg und Cassirer die Moderne (vgl. Cassirer 2009, S. 65 ff.). *True Detective* ist also eine sehr moderne Serie. Dazu trägt auch die Musik bei, für die T-Bone Burnett verantwortlich zeichnet. Dietmar Dath (2012, S. 15) rückt *Lost* ganz in die Nähe von Musik; die Serie muss, um funktionieren zu können, „gedacht sein und gemacht sein wie Musik, nicht wie Epik." Nur dadurch lässt sich sicherstellen, dass sich alles in Zusammenhängen auflöst, die von niemandem mehr allein erklärbar sind. Es braucht immer Spiegelsplitter und weitere Perspektiven. Durch eine irreduzible Vielperspektivität verhindern Qualitätsserien narrative Schließungen. Durch Ton und Bild übersteigt *Lost* noch *Ulysses,* das als Buchtitel auch in der Datenbank der *Lost*-Vorlagen verzeichnet ist (vgl. Pisters 2012, S. 168). Die Qualitätsserie ist – und das ist eine weitere ihrer Qualitäten, die *Lost* und *True Detective* auf unterschiedliche Weisen in Bewegungsbilder setzen – mehr als Sprache und anders als Sprache, eher serielle Musik: Messiaens, Stockhausen, Nono, Boulez …

Literatur

Adorno, Theodor W. 1997. *Gesammelte Schriften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Balke, Friedrich. 2014. Devil's Net. *True Detective*. In *Cargo. Film – Medien – Kultur #24, 12/14–2/15*, 39–44.

Bergson, Henri. 1991. *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Meiner.

Cassirer, Ernst. 1996. *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Hamburg: Meiner.

Cassirer, Ernst. 1998 ff. = ECW. *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe (ECW)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Cassirer, Ernst. 2009. *Nachgelassene Manuskripte und Texte (ECN), Bd. 18: Ausgewählter wissenschaftlicher Briefwechsel*. Hamburg: Meiner.

Däwes, Birgit. 2015. Transgressive television: Preliminary thoughts. In *Transgressive television. Politics and crime in 21st-century American TV series*, Hrsg. Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole PoSenhagen, 17–32. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Dath, Dietmar. 2012. *Lost*. Zürich: Diaphanes.

Deleuze, Gilles. 1997. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink.

Deleuze, Gilles. 2003. *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953–1974*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles. 2005. *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Eschkötter, Daniel. 2012. *The Wire*. Zürich: Diaphanes.
Freud, Sigmund. 2000. *Studienausgabe*. Frankfurt a. M.: Fischer.
Haubner, Steffen. 2015a. *True Detective*. In *Die besten TV-Serien. Taschens Auswahl der letzten 25 Jahre*, Hrsg. Jürgen Müller, 730–737. Taschen: Köln.
Haubner, Steffen. 2015b. Glossar: True Detective und die Literatur. In *Die besten TV-Serien. Taschens Auswahl der letzten 25 Jahre*, Hrsg. Jürgen Müller, 738–739. Köln: Taschen.
Hegel, Georg Wilhelm Hegel. 1986. *Werke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Johnson, Steven. 1999. *Interface Culture. Wie neue Technologien Kreativität und Kommunikation verändern*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Kokemohr, Rainer. 2007. Bildung als Selbst- und Weltentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozesstheorie. In *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Hrsg. Hans-Christoph Koller, Winfried Marotzki, und Olaf Sanders, 13–68. Bielefeld: Transcript.
Lyotard, Jean-Fraçois. 1986. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen.
Manovich, Lev. 1998. Database as a symbolic form. http://manovich.net/index.php/projects/database-as-a-symbolic-form. Zugegriffen: 15. Jan. 2016.
Manovich, Lev. 2001. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.
Meillasoux, Quentin. 2013. Science-Fiction und Fiktion außerhalb der Wissenschaft. In *Abyssus Intellektualis*, Hrsg. Armen Avanessian und Björn Quiring, 125–168. Berlin: Merve.
Panofsky, Erwin. 1980. „Perspektive als ‚symbolische Form'". In *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Hrsg. Ders, 99–167. Berlin: Verlag Volker Spiess.
Pazzini, Karl-Josef, und Olaf Sanders. 2016. Tony Sopranos prekäre Vaterschaften. In *„Väter allerlei Geschlechts" Zur seriellen Zersetzung von Autorität*, Hrsg. Mark Arenhövel, Anja Besand, und Olaf Sanders. Wiesbaden: Springer VS (in Vorbereitung).
Pisters, Patricia. 2012. *The neuro-image. A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Stanford: Stanford University Press.
Sanders, Olaf. 2012. Schizoanalyse an den Grenzen der Kontrolle. In *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*, Hrsg. Marcus S. Kleiner und Michael Rappe, 69–83. Münster: LIT.
Sanders, Olaf. 2014. Bildung zum Bösen. Eine bildungsphilosophische Annäherung an die US-Fernsehserie *Breaking Bad* vom Theater aus. *Etum* 1 (1): 65–78. doi:10.13150/05131.14.
Sanders, Olaf. 2015. Jarmuschs amerikanisches Rhizom. In *Bewegungsbilder nach Deleuze*, Hrsg. Olaf Sanders und Rainer Winter, 121–163. Köln: Herbert von Halem.
Sanders, Olaf. 2016. Überlebensbildung. Jesse Pinkmans mindere Bildungsprozesse, eine Serienumschreibung. In *Ambivalenzwucherungen. Breaking Bad aus bildungs-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Blickwinkeln*, Hrsg. Mark Arenhövel, Anja Besand, und Olaf Sanders. Köln: Herbert von Halem (im Erscheinen).
Vertov, Dziga. 1998 [1924]. Kinoglaz. In *Texte zur Theorie des Films*, Hrsg. Franz-Josef Albersmeier, 51–53. Stuttgart: Reclam.

http://www.springer.com/978-3-658-13589-8

Wissenssümpfe
Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln
Arenhövel, M.; Besand, A.; Sanders, O. (Hrsg.)
2017, XI, 287 S. 55 Abb., Softcover
ISBN: 978-3-658-13589-8