Mark Arenhövel
Anja Besand · Olaf Sanders *Hrsg.*

Wissenssümpfe

Die Fernsehserie *True Detective* aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln

Springer VS

Wissenssümpfe

Mark Arenhövel · Anja Besand
Olaf Sanders
(Hrsg.)

Wissenssümpfe

Die Fernsehserie *True Detective* aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln

Springer VS

Herausgeber
Mark Arenhövel
Institut für Politikwissenschaft
TU Dresden
Dresden
Deutschland

Anja Besand
Institut für Politikwissenschaft
TU Dresden
Dresden
Deutschland

Olaf Sanders
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
Helmut-Schmidt-Universität
Hamburg
Deutschland

ISBN 978-3-658-13589-8 ISBN 978-3-658-13590-4 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-13590-4

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Springer VS
© Springer Fachmedien Wiesbaden 2017
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.
Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Lektorat: Barbara Emig-Roller, Monika Mülhausen

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature
Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

Wissenssümpfe spoilern 1
Mark Arenhövel, Olaf Sanders und Anja Besand

Serie als symbolische Form: Von *Broncho Billy* zu *True Detective* 9
Olaf Sanders

Dunkler Grund, gelber König, heller Wahn – Naturphilosophische Annäherungen an *True Detective* 25
Jan-Nicolai Kolorz

Nietzsche in Carcosa. Der Nihilismus und die ewige Wiederkehr des Bösen in *True Detective 1* 37
Eike Brock

True Religion. Sinnverlust und der amerikanische Traum in Nic Pizzolattos Louisiana 57
Christian Schwarke

Die Straße nach Carcosa Mythische Subtexte in *True Detective* 77
Marcus Stiglegger

The Truth of *True Detective:* Wahrheit, Genre und Gender im ‚Qualitätsfernsehen‘ 95
Katja Kanzler

Warum gerade Louisiana? Raum und Region in *True Detective* 107
Brigitte Georgi-Findlay und Stefanie Hellner

Die Weis(s)heit des Detektivs 119
Michaela Wünsch

Kaputte Typen. Männlichkeit als Krisenerzählung und Männerfreundschaft als (Er-)Lösung in *True Detective* 135
Marcus S. Kleiner

Serie und Ereignis. *True Detective* als visuelles Laboratorium an der Schnittstelle zum Posttelevisuellen 163
Tanja Prokić

Suche im Sumpf. *True Detective* und enttäuschende Wahrheiten über Detektive, Mörder, Rassismus und die USA 197
Christina Rogers

Sherlock Holmes in Louisiana 217
Wieland Schwanebeck

„Nothing is ever over": *True Detective* und das kulturelle Projekt der *American gothic* 239
Thorsten Burkhardt

Das Ende der Ordnung und die Ordnung des Endes 259
Mark Arenhövel

Warum fahren Profs auf Qualitätsserien ab? Terminologische Reflexionen zum Genre am Beispiel von *True Detective* 273
Thomas Kühn

Kurzzusammenfassungen zu *True Detective*

Mark Arenhövel versucht in seinem Beitrag, *True Detective* als ein Medium der sozialen Sinnproduktion zu lesen und spekulatives Wissen über gesellschaftliche Entwicklungsdynamiken, welches sich unter der Oberfläche der Detektivgeschichte verbirgt, freizulegen. Er verfolgt dabei die Spur, die beiden Detektive als Exponenten unterschiedlicher Ordnungsmodelle zu analysieren, wobei jedoch die finale Konversion Rust Cohles viel von dem kritischen Potenzial vergibt, das vorher formal und thematisch aufgebaut wurde: die Klischees des Buddy-Movie obsiegen über die Einsicht in die totale Kontingenz des Daseins. Die transzendentale Obdachlosigkeit, so will uns Pizzolatto am Schluss sagen, ist eher pathologisch, und sie kann überwunden werden durch die Kraft der Freundschaft und der Liebe über den Tod hinaus – oder der Religion.

Thorsten Burkhardt formuliert in seinem Beitrag die These, dass sich *True Detective* in die Erzähltradition der American gothic einreiht und diese im literarisch-politischen Realismus der amerikanischen Gegenwartsliteratur artikuliert. Er kann anhand einer Reihe nachvollziehbarer Beispiele nachweisen, dass die Serie in all ihren intertextuellen Bezügen und gothic tropes klassische Tropen der American gothic verwendet, um so das als politisches Projekt zu verstehende Anliegen der Serie zu verdeutlichen, nämlich die Hinterfragung der Stabilität institutioneller Organe in den heutigen USA.

Brigitte Georgi-Findlay und Stefanie Hellner stellen in ihrem kritischen Beitrag Louisiana, den Handlungsraum und -rahmen von *True Detective,* ins Zentrum ihrer Betrachtung und argumentieren, dass die Serie den Schauplatz Louisiana nutzt, um den politischen und religiösen Konservatismus der Region zu exponieren, um ihn dennoch gleichzeitig in der Gestaltung der beiden Hauptfiguren zu

reproduzieren. Sie erkennen in der Zeichnung Louisianas und der dort lebenden Menschen die Fortschreibung klischeehafter Fremdbeschreibungen und die Übernahme allzu bekannter Stereotype, ohne die im realgeschichtlichen Identitätsprozess der Cajuns vollzogenen Veränderungen zur Kenntnis zu nehmen bzw. ihnen eine Stimme zu geben, in der sie für sich selbst sprechen. Unter der schillernden Oberfläche von *True Detective,* so ihre Kernthese, verbirgt sich eine leicht durchschaubare politische Agenda, die in ihrer Essenz jedoch auf einen nicht gerade originell zu nennenden klassischen Heldenmythos zuläuft, nämlich die Frontiergeschichte einer Grenzerfahrung, die Abfolge von Gefährdung, Bewährung, Nahtoderfahrung und Wiedergeburt verwundeter männlicher Helden.

Marcus Kleiner rekonstruiert in seinem Beitrag die Inszenierungen von Männlichkeit und Männerfreundschaft in *True Detective* als dem zentralen Thema der Serie. Er analysiert die Männerfiguren der Serie als größtenteils kaputt, d. h. sie sind aus der Ordnung gekommen und können sich nicht mehr den gesellschaftlichen Anforderungen und Zwängen, hier hinsichtlich hegemonialer Männlichkeit, unterwerfen. Marty Hart und Rust Cohle, so Kleiner weiter, stehen dabei für zwei verschiedene gesellschaftlich akzeptierte Rollenmodelle, die jedoch beide in ihren Selbst- und Fremdwahrnehmungen scheitern. Als Lösung bietet die Serie in ihrem finalen Erzählstrang die Männerfreundschaft, die es den beiden Detectives ermöglicht, dass beide sich im Spannungsfeld von Identität und Alterität verändern können und sie zugleich in die Lage versetzt, eine substanzielle, gelingende Intimbeziehung zu einem anderen Menschen aufzubauen. Allerdings, so bemerkt der Autor resümierend, könnte sich dieses Korrektiv als sehr labil erweisen.

Jan-Nicolai Kolorz unternimmt eine naturphilosophische Durchquerung der ersten Staffel von *True Detective,* wobei der Titel seiner Abhandlung – „Dunkler Grund, gelber König, heller Wahn" – bereits andeutet, dass es ihm darum geht, mit der titelgebende Dreiteilung in die Farbtöne dunkel, gelb und hell unterschiedliche Erkenntnisweisen zu identifizieren. Die Farben, so seine These, bilden unmittelbare Resonanzen mit detektivischen Erkenntnis- und Denkprozessen, Methoden und Logiken, die sich an unzähligen Situationen und Sequenzen im Figurenarsenal der Serie, vor allem aber in Ton, Bildsprache und Erzählformen, sogar in Zeitbildern wiederfinden und belegen lassen.

Thomas Kühn befasst sich einleitend in seinem Beitrag mit der grundsätzlichen Frage, worin denn eigentlich die immer wieder angesprochene „Qualität" des „Qualitätsfernsehens" besteht. Kühn fasst den Qualitätsbegriff als Differenzbegriff und Zuschreibungsbegriff: Als Differenzbegriff in Abgrenzung zu anderen Produktionen bzw. Formaten vor allem auf den Ebenen der Technik, Wirtschaft

und Produktion, als Zuschreibungsbegriff, in dem sich die Sender selbst (wie auch ihre ZuschauerInnen) in einer ganz besonderen Art und Weise charakterisieren. Vor diesem Hintergrund ließe sich argumentieren, dass Publikationen wie die vorliegende dieses Spiel der Selbst- und Fremdzuschreibungen munter mitspielen, fügen sie doch dem Argumentationsarsenal der „interpretative community" neue Versatzstücke hinzu, was letztlich dem von den Sendern immer auch angestrebten Werbeeffekt von Qualitätszuschreibungen aufsitzen würde. Thomas Kühn kann in seinem Beitrag zeigen, dass „Qualität" bei HBO zum semantischen Ort der Verhandlung über ökonomisches und kulturelles Kapital wird.

Tanja Prokić liest die Serie True Detective mit ihrer geschlossenen, seriellen Erzählform als ein ‚visuelles Laboratorium' an der Schwelle zum posttelevisuellen Zeitalter. Cavell folgend unterscheidet die Autorin in verschiedene Praktiken des Sehens und analysiert das Innovationspotenzial der Serie dahin gehend, dass sie verschiedene Präsentationsformen, Inszenierungen und Dramaturgien des Fernsehens identifiziert und aufzeigt, wie sie nebeneinander gestellt und neu kombiniert werden. Eingehend untersucht sie die Open Credits und kontextualisiert die Serie in die Genretradition der Detektivgeschichte um aufzuweisen, wie sehr *True Detective* der posttelevisuellen seriellen Narration verpflichtet ist, indem sie die Medienreflexion auf den (inter)medialen Kontext des Fernsehens verbindet mit einer neuen Form der Ästhetik, die über die Form unentwegt auch das Verhältnis zur Geschichtlichkeit reflektiert.

Christina Rogers widmet sich zunächst der Rezeption der Serie – und hier besonders des Endes – um die These stark zu machen, dass die Enttäuschung und der Missmut der ZuschauerInnen über ein vermeintlich misslungenes Ende der Serie Teil der Erzählung, wenn nicht sogar eine der Hauptintentionen der Serie ausmacht, indem das Aufzeigen von Leerstellen, das Spiel mit leeren Zeichen, welches in einem Ende gipfelt, das – untypischerweise für das Genre der Detektivgeschichte – nicht die ganze Aufklärung des Falles beinhaltet, genau dem entspricht, was Pizzolatto beabsichtigte: einen schonungslosen Blick auf das enttäuschende Ergebnisses des zivilisatorischen Projekts ‚Amerika' freizulegen.

Wie der Titel des Beitrags von **Wieland Schwanebeck** bereits andeutet, sieht der Autor *True Detective* als sekundäre Adaption des Sherlock-Holmes-Stoffs und analysiert, inwieweit Sherlock Holmes und die kulturelle Topografie der Zeit um 1900 für *True Detective* Pate gestanden haben, wobei Schwankebeck gleichsam sorgfältig rekonstruiert, inwiefern die Serie trotz ihrem im Titel geleisteten Bekenntnis zur generischen Tradition tradierte Genre-Topoi weiterdenkt bzw. auch bewusst negiert. Vor diesem Hintergrund gelingt es dem Autor, gerade das

häufig kritisierte Finale der Serie als folgerichtig und gelungen zu retten, wechselt hier doch – gemäß Schwanebeck – die Serie von der genre-getreuen Detektivgeschichte zum Psychothriller und beendet ganz konsequent die Ära der wahren Detektive, die zu feiern sie doch scheinbar angetreten war.

Olaf Sanders geht es in seinem Artikel darum, Serien als symbolische Formen – und mithin als Bildungsmedien – theoretisch zu etablieren. Auch er sieht die Selbstbeschreibung des „Qualitätsfernsehens" als kritisch und schlägt vor, statt die „Qualität" als Kriterium dieser Serien zu behaupten, vielmehr deren Komplexität als Differenzkritierium zu nehmen. Dabei stellt er *True Detective* ans Ende einer Serienevolutionsgeschichte, die länger schon andauert als gemeinhin vermutet, und behauptet Serie als symbolische Form, die uns im Datenbankzeitalter und nach der Postmoderne wieder erlaubt, auf der Höhe der Zeit zu erzählen.

„Was ist ‚wahr' am und in *True Detective?*", dieser Frage widmet sich **Katja Kanzler**, indem sie Wahrhaftigkeitsbehaupten der Serie in ihrer Komplexität und Gebrochenheit untersucht, um am Ende zu dem Ergebnis zu gelangen, dass die Serie in ihrer Wahrheitspolitik den Traditionen des Genres verhaftet bleibt und bei allem Spiel mit der narrativen und medialen Vermitteltheit von Wissen bestimmte Erkenntnisse doch als absolute Wahrheiten installiert und privilegiert. Um zu diesem Schluss zu gelangen, rekonstruiert sie zunächst die Genre- und Erzählkonventionen im „klassischen Krimi" und kann dann zeigen, wie stark gerade die genderdiskursive Dimension von *True Detective* genrespezifische Stereotype aufnimmt und geradezu reaffirmiert. Für Kanzler wird dies geradezu zu einem Distinktionsmerkmal des sogenannten „Qualitätsfernsehens"; war das Erzählfernsehen nämlich zunächst deutlich weiblich konnotiert, so setzt das „Qualitätsfernsehen" auf gebrochene weiße Heldenfiguren, jene „difficult men" (Brett Martin), die das Universum von den *Sopranos* über *The Wire, Mad Men* und eben auch von *True Detective* bilden und gerade hier sieht Katja Kanzler noch viel Raum für Innovation im zeitgenössischen Fernsehen, die nicht von den alten kulturellen Hierarchien kontrolliert wird.

Christian Schwarke widmet sich in seinem Beitrag der Religion in *True Detective* als einem der zentralen Themen der Serie. Für Schwarke sucht *True Detective* tatsächlich nach der „True Religion" als Antwort auf das Leid und die Sinnlosigkeit der Welt. Verhandelt wird das klassisch-theologische Theodizeeproblem und Schwarke kann zeigen, dass die gesamte Handlung der Serie – besonders das von Vielen kritisierte Ende – sich plausibel und logisch entlang dieses Problems entfaltet. Indem er vor allem die Bildebene analysiert, kann er verschiedene Formen christlicher Religiosität in der Serie identifizieren und Pizzolattos Antwort auf die Frage nach dem Leiden in der Welt freilegen: Es ist die Lösung, die eine wahre

Selbstbegegnung mit einem Opfer verbindet; der Weg, der von Rust Cohle konsequent beschritten wird. Aus der Perspektive einer theologischen Filmanalyse wird damit die Botschaft von *True Detective* freigelegt. Sie lautet: Alle Formen institutionalisierter Religiosität und Selbstvergewisserung sind gescheitert, Hoffnung geht allein vom beharrlichen und opferbereiten Wirken des Individuums aus.

Auf philosophische Spurensuche begibt sich **Eike Brock** in seinem Text. Er ermittelt als „metaphysical detective" an einem Ort, an dem sich Krimi und Nihilismus begegnen. Die Serie spielt, so Brock, auf der dunklen Seite des Mondes und gleicht im großen Ganzen einem knapp achtstündigen Ritt auf dem Rücken des Nihilismus. Im Gegensatz zu einer ganzen Reihe von Kritikern nimmt Brock die vielfältigen Motive des Nihilismus und Pessimismus ernst und unterzieht sie einer genaueren Untersuchung vor dem Hintergrund einer gründlichen Nietzschelektüre. Eine besondere Bedeutung hat für Brock dabei vor allem der Gedanke der ewigen Wiederkunft des Gleichen, den er als wiederkehrendes Motiv in *True Detective* identifiziert, wobei der Wiederkunftsgedanke vor allem mit dem Problem des Bösen in Verbindung gebracht wird.

Marcus Stiglegger geht in seinem Beitrag dem eklektischen Umgang mit Mythologemen durch Nic Pizzolatto nach und beantwortet die Fragen, was *True Detective* aus diesen Mythologemen macht, welche Rolle der (populäre) Mythos für die Inszenierung spielt und welchen Stellenwert Symbole und Mythologeme in der Dramaturgie haben. Mit Rückgriff auf die Mythentheorie kann er zeigen, dass Film (oder Fernsehen) und Mythos eng verwoben sind und dass gerade dem mythischen Subtext von *True Detective* besondere Relevanz zukommt.

Michaela Wünsch widmet sich in ihrem Beitrag den beiden ersten Staffeln von *True Detective,* indem sie zwei zentrale Aspekte analysiert, nämlich das detektivische und polizeiliche Vorgehen und die „rassische" Zugehörigkeit der Charaktere der Serie, wobei sie zeigen kann, dass sich letztere in beiden Staffeln durch eine (durchaus überraschende) Abwesenheit von Diversität auszeichnet. Vor diesem Hintergrund argumentiert die Autorin überzeugend, dass das dominante Thema der Serie darin besteht, die weiße Männlichkeit als prekär und im Abstieg befindlich zu beschreiben.

Wissenssümpfe spoilern

Mark Arenhövel, Olaf Sanders und Anja Besand

True Detective erzählt Geschichten von Polizisten – und seit der 2. Staffel auch von einer Polizistin –, die in komplizierten Verhältnissen leben und besonders verwickelte und weit in die Geschichte der Region und ihrer Bewohnerinnen und Bewohner reichende Fälle. Die Serie verstrickt uns, die wir immer schon in Geschichten verstrickt sind (vgl. Schapp 1953), in diese Geschichten. In der ersten Season begegnen uns die Detectives Rust Cohle (Matthew McConaughey) und Marty Hart (Woody Harrelson), die zu Beginn von den beiden afroamerikanischen Detectives Gilbough (Michael Potts) und Papania (Tory Kittles) zu einem 17 Jahre zurückliegenden noch immer ungelösten Fall befragt werden. Es geht um den Mord an Dora Lange, die 1995 nackt, ein Hirschgeweih tragend und mit seltsamen Zeichen versehen an einen Baum gefesselt gefunden wurde. Durch Rückblenden entsteht eine interessante Zeitstruktur. Durch die Nähe zu einem weiteren Fall, dem des vermissten jungen Mädchens Marie Fontenot, drängt sich die Vermutung auf, dass zwischen den Fällen ein Zusammenhang bestehen muss, dass es sich mithin bei den Verbrechen um eine Serie handelt, und nach und nach gerät das Establishment Louisianas, vor allem in Person von Reverend Tuttle

M. Arenhövel (✉) · A. Besand
Institut für Politikwissenschaft, TU Dresden, 01062 Dresden, Deutschland
E-Mail: mark.arenhoevel@tu-dresden.de

A. Besand
E-Mail: anja.besand@tu-dresden.de

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_1

(Jay O. Sanders), von dessen Verwandtschaft mit dem Gouverneur wir auch erfahren, in Verdacht. Nach einer Weile dreht sich die Zeitstruktur und es gelingt Hart und Cohle, den Fall schließlich unter Einsatz ihres Lebens zu lösen. Cohle verwandelt sich dadurch – wie die Bildführung nahelegt – zu einem Heiligen. Hart und Cohle sind ambivalente Charaktere. Cohle, der sich an der Grenze zum autistischen Spektrum bewegt, hat den Tod seiner Tochter, die er einmal sogar am Straßenrand halluziniert und über den seine Beziehung zerbrach, schlecht verwunden. Hart lebt zwischen hoch gehaltenen Familienwerten und mit Handschellen ans Bett seiner Geliebten gefesselt, deren weiteres Leben er eifersüchtig verfolgt, in sich vervielfältigender Doppelmoral. Der visuelle Stil der ersten Season wirkt sehr stringent, wohl auch weil das Drehbuch aus keinem Writersroom kam, sondern direkt von Nic Pizzolatto, dem Creator, und Cary Fukunaga, der bei allen Folgen Regie führte. Das ist ungewöhnlich und sollte sich in der zweiten Staffel, für die mehre Regisseure arbeiten, ändern – und nicht nur das.

Die 2. Staffel ändert auch den Ort der Handlung, nicht mehr Louisiana, sondern Los Angeles, und das gesamte Personal. Die Verbindung stellt sich vor allem darüber her, dass es wieder ein mysteriöser, weit in die Vergangenheit zurückreichender Fall ist – diesmal bis zu den L.A.-Riots im Jahr 1992 –, in den auch ein Teil des Establishments der Stadt verwickelt ist. Der Stadt-Land-Gegensatz trägt nur bedingt, denn beide Handlungsorte tragen Spuren ihrer Industriegeschichte. Im Zentrum der 2. Season stehen die Detectives Ani Bezzerides (Rachel McAdams) und Ray Velcoro (Colin Farrell), die noch durch Officer Paul Woodrugh (Taylor Kitsch) –, ein schwuler Kriegsveteran und ausgesprochener He-Man –, ergänzt werden. Woodrugh entdeckt die Leiche des City Managers Ben Caspere, der nicht nur die Stadtverwaltung von Vinci geleitet hat, sondern auch noch in der S/M-Szene aktiv war. Caspere wird zum Ausgangsfall. Bezzerides und Velcoro eignen sich für keine Bromance wie Cohle und Hart, wohl aber für eine sich entwickelnde Romance, aus der Velcoros zweites Kind hervorgeht. Auch Velcoro agiert als prekärer Vater eines Sohnes, von dem er bis zu seinem Tod nicht sicher ist, dass es seiner ist. Die Rust und Cohle auszeichnende Ambivalenz verteilt sich anders auf Bezzerides und Velcoro, der den Rausch sucht wie Cohle und durch die Nähe zu dem organisiert-kriminellen Unternehmer Frank Semyon (Vince Vaughn) auch wie dieser milieunah wirkt, während die Cohle'sche Akribie und Besessenheit eher auf Bezzerides überzugehen scheint, die die Brüchigkeit ihrer eigenen Familie, die Schwester arbeitet im Rotlichtmilieu, der Vater ist eine Art Guru, zu überbrücken versucht: das Gesetz der Familie gegen die geltenden Gesetze. Sie heißt nicht grundlos mit Vornamen Antigone. Velcoro wirkt verglichen mit ihr oft wie ein urbanerer Hart nach der Scheidung, denn geschieden ist er auch. Die 2. Staffel überleben nur Bezzerides und Jordan Semyon (Kelly

Reilly), die langjährige Frau von Frank, der keine Kinder künstlich zeugen wollte. Alle Männer sterben. Die 2. Season gibt sich in dieser Hinsicht gewollt feministischer und auch post-heroisch. Bezzerides gibt ihre Ermittlungsergebnisse am Ende an die Presse, so dass sie wirksam werden können. In beiden Seasons lassen sich die mühsamen Wege zur Erkenntnis studieren. Im ersten Fall führen sie durch die Sümpfe, im zweiten durch den Giftmüll.

Die Staffeln verbinden sich wie die True Crime-Stories in dem namensgebenden Magazin, das seit Ende der 1930er Jahre und bis in die 1990er Jahre unter dem Titel *True Detective* erschienen ist.

Für größere Kontinuität zwischen den Staffeln sorgt neben der Ästhetik des Vorspanns auch die Musik, für die – wie in *Nashville* (2012) schon – T-Bone Burnett verantwortlich zeichnet. Insgesamt ist *True Detective* eine bemerkenswerte und im Hinblick auf ihre Qualität, was immer das ist, sehr anerkannte Serie. Die vierte Folge der 1. Season, „Who Goes There", erreicht einen IMDb-Score von 9,7. In der 2. Staffel schafft es nur die vorletzte Folge in der Internet Movie Database (IMDb) über die Neun. „Black Maps and Motel Rooms" kommt bei 5593 Stimmen auf 9,1. Auf diesen Wert ist auch die Gesamtwertung inzwischen gesunken. Für „Who Goes There" haben bis zum 4. März 2016 14.050 Zuschauerinnen und Zuschauer ihre Stimme abgegeben. Das Interesse scheint also zu schwinden. Als Miniserie ohne zweite Season wäre *True Detective* ein Spitzenplatz sicher gewesen. Ob es eine dritte Staffel geben wird und ob diese dann noch allein von Pizzolatto verantwortet und wieder von einem Regisseur realisiert wird, ist gegenwärtig – im März 2016 – noch offen. Schlecht sind die Werte noch immer nicht. Nur Serien wie *Breaking Bad* oder *Game of Thrones* (9,5), *The Wire* (9,4), oder *The Sopranos* (9,2) liegen im IMDb-Rennen um das Prädikat „beste Serie aller Zeiten" noch vor *True Detective; House of Cards* (9,0), *Mad Men* oder *Justified* (8,7) sowie *The Walking Dead* (8,6) schneiden schlechter ab, was immer das auch heißen mag.

Die Beiträge dieses Bandes beziehen sich mit einer Ausnahme auf die erste Season, daher der Buchtitel *Wissenssümpfe*. Der Schwerpunkt erklärt sich auch dadurch, dass die meisten Beiträge auf Vorträge zurückgehen, die im Frühjahr 2015 auf der 2. Arbeitstagung von „Weiter sehen – Dresdner Beiträge zu einer interdisziplinären Serienforschung" gehalten wurden. Der Diskurs entspannt sich zwischen den Disziplinen Anglistik und Amerikanistik, Erziehungswissenschaft, Politologie, Philosophie, Medienwissenschaft, Theologie und Psychoanalyse und gruppiert sich selbst zu einer Serie, auf deren Episoden wir kurz ausblicken wollen. Es handelt sich selbstverständlich eher um ein *procedural* als um ein serial. Andere Reihenfolgen und Teillektüren lohnen sich auch.

Olaf Sanders geht es in seinem Beitrag darum, Serien als symbolische Formen theoretisch zu etablieren. Dies erlaubt Serien als Bildungsmedien zu begreifen, was ermöglicht, sie wie Kunstwerke einst als Bildungsgrund und Medium zur Darstellung von Bildungsprozessen zu verstehen. Aus kritischer Perspektive untersucht er die Selbstbeschreibung des „Qualitätsfernsehens" und schlägt vor, statt die „Qualität" als Kriterium dieser Serien zu behaupten, vielmehr deren Komplexität als Differenzkritierium zu nehmen. Dabei stellt er *True Detective* ans Ende einer Serienevolutionsgeschichte, die länger schon andauert als gemeinhin vermutet, und behauptet Serie als symbolische Form, die uns im Datenbankzeitalter und nach der Postmoderne wieder erlaubt, auf der Höhe der Zeit zu erzählen. **Jan-Nicolai Kolorz** unternimmt eine naturphilosophische Durchquerung der ersten Staffel von *True Detective,* wobei der Titel seiner Abhandlung – „Dunkler Grund, gelber König, heller Wahn" – bereits andeutet, dass es ihm darum geht, mit der titelgebenden Dreiteilung in die Farbtöne dunkel, gelb und hell unterschiedliche Erkenntnisweisen zu identifizieren. Die Farben, so seine These, bilden unmittelbare Resonanzen mit detektivischen Erkenntnis- und Denkprozessen, Methoden und Logiken, die sich an unzähligen Situationen und Sequenzen im Figurenarsenal der Serie, vor allem aber in Ton, Bildsprache und Erzählformen, sogar in Zeitbildern wiederfinden und belegen lassen. Auch **Eike Brock** begibt sich in seinem Text auf philosophische Spurensuche. Er ermittelt als „metaphysical detective" an einem Ort, an dem sich Krimi und Nihilismus begegnen. Die Serie spielt, so Brock, auf der dunklen Seite des Mondes und gleicht im großen Ganzen einem knapp achtstündigen Ritt auf dem Rücken des Nihilismus. Im Gegensatz zu einer ganzen Reihe von Kritikern nimmt Brock die vielfältigen Motive des Nihilismus und Pessimismus ernst und unterzieht sie einer genaueren Untersuchung vor dem Hintergrund einer gründlichen Nietzsche-Lektüre. Eine besondere Bedeutung hat für Brock dabei vor allem der Gedanke der ewigen Wiederkunft des Gleichen, den er als wiederkehrendes Motiv in *True Detective* identifiziert, wobei der Wiederkunftsgedanke vor allem mit dem Problem des Bösen in Verbindung gebracht wird.

Der Beitrag von **Christian Schwarke,** der sich der Religion in *True Detective* als einem der zentralen Themen der Serie widmet, belegt die Nähe von Philosophie und Theologie. Für Schwarke sucht *True Detective* tatsächlich nach der „True Religion" als Antwort auf das Leid und die Sinnlosigkeit der Welt. Verhandelt wird das klassisch-theologische Theodizeeproblem, und Schwarke kann zeigen, dass die gesamte Handlung der Serie – besonders das von Vielen kritisierte Ende – sich plausibel und logisch entlang dieses Problems entfaltet. Indem er vor allem die Bildebene analysiert, kann er verschiedene Formen christlicher

Religiosität in der Serie identifizieren und Pizzolattos Antwort auf die Frage nach dem Leiden in der Welt freilegen: Es ist die Lösung, die eine wahre Selbstbegegnung mit einem Opfer verbindet; der Weg, der von Rust Cohle konsequent beschritten wird. Aus der Perspektive einer theologischen Filmanalyse wird damit die Botschaft von *True Detective* freigelegt. Sie lautet: Alle Formen institutionalisierter Religiosität und Selbstvergewisserung sind gescheitert, Hoffnung geht allein vom beharrlichen und opferbereiten Wirken des Individuums aus. Mythos und Religion bilden einen engen Zusammenhang. **Marcus Stiglegger** geht in seinem Beitrag dem eklektischen Umgang mit Mythologemen durch Nic Pizzolatto nach und beantwortet die Fragen, was *True Detective* aus diesen Mythologemen macht, welche Rolle der (populäre) Mythos für die Inszenierung spielt und welchen Stellenwert Symbole und Mythologeme in der Dramaturgie haben. Mit Rückgriff auf die Mythentheorie kann er zeigen, dass Film (oder Fernsehen) und Mythos eng verwoben sind und dass gerade dem mythischen Subtext von *True Detective* besondere Relevanz zukommt.

Die Wahrkeit und Wahrhaftigkeit zeigen sich als verschwistert. „Was ist ‚wahr' am und in *True Detective?*", auf diese Frage antwortet **Katja Kanzler,** indem sie Wahrhaftigkeitsbehauptungen der Serie in ihrer Komplexität und Gebrochenheit untersucht, um am Ende zu dem Ergebnis zu gelangen, dass die Serie in ihrer Wahrheitspolitik den Traditionen des Genres verhaftet bleibt und bei allem Spiel mit der narrativen und medialen Vermitteltheit von Wissen bestimmte Erkenntnisse doch als absolute Wahrheiten installiert und privilegiert. Um zu diesem Schluss zu gelangen, rekonstruiert sie zunächst die Genre- und Erzählkonventionen im „klassischen Krimi" und kann dann zeigen, wie stark gerade die genderdiskursive Dimension von *True Detective* genrespezifische Stereotype aufnimmt und geradezu re-affirmiert. Für Kanzler wird dies geradezu zu einem Distinktionsmerkmal des sogenannten „Qualitätsfernsehens"; war das Erzählfernsehen nämlich zunächst deutlich weiblich konnotiert, so setzt das „Qualitätsfernsehen" auf gebrochene weiße Heldenfiguren, jene „difficult men" (Brett Martin), die das Universum von den *Sopranos* über *The Wire, Mad Men* und eben auch von *True Detective* bilden, und gerade hier sieht Katja Kanzler noch viel Raum für Innovation im zeitgenössischen Fernsehen, die nicht von den alten kulturellen Hierarchien kontrolliert wird.

Brigitte Georgi-Findlay und **Stefanie Hellner** stellen in ihrem kritischen Beitrag Louisiana, den Handlungsraum und -rahmen von *True Detective,* ins Zentrum ihrer Betrachtung und argumentieren, dass die Serie den Schauplatz Louisiana nutzt, um den politischen und religiösen Konservatismus der Region zu exponieren, um ihn dennoch gleichzeitig in der Gestaltung der

beiden Hauptfiguren zu reproduzieren. Sie erkennen in der Zeichnung Louisianas und der dort lebenden Menschen die Fortschreibung klischeehafter Fremdbeschreibungen und die Übernahme allzu bekannter Stereotype, ohne die im realgeschichtlichen Identitätsprozess der Cajuns vollzogenen Veränderungen zur Kenntnis zu nehmen bzw. ihnen eine Stimme zu geben, in der sie für sich selbst sprechen. Unter der schillernden Oberfläche von *True Detective,* so ihre Kernthese, verbirgt sich eine leicht durchschaubare politische Agenda, die in ihrer Essenz jedoch auf einen nicht gerade originell zu nennenden klassischen Heldenmythos zuläuft, nämlich die *frontier*-Geschichte einer Grenzerfahrung, die Abfolge von Gefährdung, Bewährung, Nahtoderfahrung und Wiedergeburt verwundeter männlicher Helden. **Michaela Wünsch** fügt eine weitere Kritik-Dimension hinzu, indem sie in ihrem Beitrag zunächst Detective Cohle als Psychoanalytiker folgt, der allerdings einige Lacan'sche Grundsätze verkennt. So erweist er sich z. B. als blind gegenüber den Überschüssen der Beweise. In einem zweiten Schritt untersucht sie die von Cohle verkörperte Anti-*blackness* als der Whiteness der Serie zugrundeliegendes rassistisches Motiv, das sie noch in die 2. Staffel verfolgt. Der *struggle* der *whiteness* zeigt sich schließlich in den prekären Väterschaften, die von einer Beschädigung der Funktion des Vaters zeugen und sich durch die Transformation von Begehren in Genießen ausdrücken. **Marcus Kleiner** vertieft das Männlichkeitsthema, indem in seinem Beitrag die Inszenierungen von Männlichkeit und Männerfreundschaft in *True Detective* als zentrales Thema der Serie rekonstruiert. Er analysiert die Männerfiguren der Serie als größtenteils kaputt, d. h. sie sind aus der Ordnung gekommen und können sich nicht mehr den gesellschaftlichen Anforderungen und Zwängen, hier hinsichtlich hegemonialer Männlichkeit, unterwerfen. Marty Hart und Rust Cohle, so Kleiner weiter, stehen dabei für zwei verschiedene gesellschaftlich akzeptierte Rollenmodelle, die jedoch beide in ihren Selbst- und Fremdwahrnehmungen scheitern. Als Lösung bietet die Serie in ihrem finalen Erzählstrang die Männerfreundschaft, die es den beiden Detectives ermöglicht, dass beide sich im Spannungsfeld von Identität und Alterität verändern können und sie zugleich in die Lage versetzt, eine substanzielle, gelingende Intimbeziehung zu einem anderen Menschen aufzubauen. Allerdings, so bemerkt der Autor resümierend, könnte sich dieses Korrektiv als sehr labil erweisen.

Tanja Prokić liest die Serie *True Detective* mit ihrer geschlossenen, seriellen Erzählform als ein ‚visuelles Laboratorium' an der Schwelle zum posttelevisuellen Zeitalter. Cavell folgend unterscheidet sie in verschiedene Praktiken des Sehens und analysiert das Innovationspotenzial der Serie dahingehend, dass sie verschiedene Präsentationsformen, Inszenierungen und Dramaturgien des

Fernsehens identifiziert und aufzeigt, wie sie nebeneinander gestellt und neu kombiniert werden. Eingehend untersucht sie die Opening Credits und kontextualisiert die Serie in die Genretradition der Detektivgeschichte um aufzuzeigen, wie sehr *True Detective* der posttelevisuellen seriellen Narration verpflichtet ist, indem sie die Medienreflexion auf den (inter)medialen Kontext des Fernsehens verbindet mit einer neuen Form der Ästhetik, die über die Form unentwegt auch das Verhältnis zur Geschichtlichkeit reflektiert. **Christina Rogers** widmet sich zunächst der Rezeption der Serie – und hier besonders des Endes –, um die These stark zu machen, dass die Enttäuschung und der Missmut der ZuschauerInnen über ein vermeintlich misslungenes Ende der Serie Teil der Erzählung, wenn nicht sogar eine der Hauptintentionen der Serie ausmacht, indem das Aufzeigen von Leerstellen, das Spiel mit leeren Zeichen, welches in einem Ende gipfelt, das – untypischerweise für das Genre der Detektivgeschichte – nicht die ganze Aufklärung des Falles beinhaltet, genau dem entspricht, was Pizzolatto beabsichtigte: einen schonungslosen Blick auf das enttäuschende Ergebnisses des zivilisatorischen Projekts ‚Amerika' freizulegen.

Wie der Titel des Beitrags von **Wieland Schwanebeck** bereits andeutet, sieht der Autor *True Detective* als sekundäre Adaption des Sherlock-Holmes-Stoffs und analysiert, inwieweit Sherlock Holmes und die kulturelle Topografie der Zeit um 1900 für *True Detective* Pate gestanden haben, wobei Schwankebeck gleichsam sorgfältig rekonstruiert, inwiefern die Serie trotz ihrem im Titel geleisteten Bekenntnis zur generischen Tradition Genre-Topoi weiterdenkt bzw. auch bewusst negiert. Vor diesem Hintergrund gelingt es dem Autor, gerade das häufig kritisierte Finale der Serie als folgerichtig und gelungen zu retten, wechselt hier doch – gemäß Schwanebeck – die Serie von der genre-getreuen Detektivgeschichte zum Psychothriller und beendet ganz konsequent die Ära der wahren Detektive, die zu feiern sie doch scheinbar angetreten war. **Thorsten Burkhardt** formuliert in seinem Beitrag die These, dass sich *True Detective* in die Erzähltradition der *American gothic* einreiht und diese im literarisch-politischen Realismus der amerikanischen Gegenwartsliteratur artikuliert. Er kann anhand einer Reihe nachvollziehbarer Beispiele nachweisen, dass die Serie in all ihren intertextuellen Bezügen und *gothic tropes* klassische Tropen der *American gothic* verwendet, um so das als politisches Projekt zu verstehende Anliegen der Serie zu verdeutlichen, nämlich die Hinterfragung der Stabilität institutioneller Organe in den heutigen USA.

Die beiden letzten Beiträge führen einige der gespannten Bögen weiter. **Mark Arenhövel** versucht in seinem Beitrag, *True Detective* als ein Medium der sozialen Sinnproduktion zu lesen und spekulatives Wissen über gesellschaftliche

Entwicklungsdynamiken, welches sich unter der Oberfläche der Detektivgeschichte verbirgt, freizulegen. Er verfolgt dabei die Spur, die beiden Detektive als Exponenten unterschiedlicher Ordnungsmodelle zu analysieren, wobei jedoch die finale Konversion Rust Cohles viel von dem kritischen Potenzial vergibt, das vorher formal und thematisch aufgebaut wurde: die Klischees des *Buddy-movie* obsiegen über die Einsicht in die totale Kontingenz des Daseins. Die transzendentale Obdachlosigkeit, so will uns Pizzolatto am Schluss sagen, ist eher pathologisch, und sie kann überwunden werden durch die Kraft der Freundschaft und der Liebe über den Tod hinaus – oder der Religion. So wenig wie Gesellschaft gibt es womöglich Qualitätsfernsehen. So befasst sich **Thomas Kühn** in seinem Beitrag zunächst noch einmal mit der grundsätzlichen Frage, worin denn eigentlich die immer wieder angesprochene „Qualität" des „Qualitätsfernsehens" besteht. Kühn fasst den Qualitätsbegriff auch als Differenzbegriff und zudem als Zuschreibungsbegriff: Als Differenzbegriff in Abgrenzung zu anderen Produktionen bzw. Formaten vor allem auf den Ebenen der Technik, Wirtschaft und Produktion, als Zuschreibungsbegriff, in dem sich die Sender selbst wie auch ihre ZuschauerInnen in einer ganz besonderen Art und Weise charakterisieren. Vor diesem Hintergrund ließe sich argumentieren, dass Publikationen wie die vorliegende dieses Spiel der Selbst- und Fremdzuschreibungen munter mitspielen, fügen sie doch dem Argumentationsarsenal der „interpretative community" neue Versatzstücke hinzu, was letztlich dem von den Sendern immer auch angestrebten Werbeeffekt von Qualitätszuschreibungen aufsitzen würde. Thomas Kühn kann in seinem Beitrag zeigen, dass „Qualität" bei HBO zum semantischen Ort der Verhandlung über ökonomisches und kulturelles Kapital wird.

Womöglich – auch das wäre ein Lehre aus diesem Band – hat die Wissenschaft von den Serien gelernt, dass es immer auch darum geht, „back in the game" zu kommen. Wir empfehlen, die Serie vor der Lektüre zu sehen – und im Anschluss an die Lektüre vielleicht noch einmal anders. Sollte sich ein Anders-Sehen einstellen, hätte dieser Band einen seiner Zwecke erfüllt.

Literatur

Schapp, Wilhelm. 1953. *In Geschichten verstrickt Zum Sein von Mensch und Ding*. Hamburg: Richard Meiner Verlag.

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