

---

Themenheft Nr. 26: Neue Fernsehserien und ihr Potenzial für eine kritische Medienpädagogik. Herausgegeben von Elena Pilipets und Rainer Winter

## Harlan, Charming, Freital

**Eine medienbildnerische Spekulation über Zusammenhänge von globalem Hillbillytum und lokalem Ethnozentrismus in den US-Fernsehserien *True Detective*, *Justified* und *Sons of Anarchy* (und in Sachsen z. B.)**

Olaf Sanders

### Zusammenfassung

*US-Fernsehserien wie *True Detective*, *Justified* und *Sons of Anarchy* erzeugen Bilder von Hillbillies, die sich weltweit verbreiten und, wenn entsprechende sozialstrukturelle und soziokulturelle Voraussetzungen vorliegen, vielerorts lokale Entwicklungen eines Hillbillytums fördern. So bildet das Hillbillytum ein Rhizom und kodiert beiläufig, die aus der New Left stammenden Intentionen der Cultural Studies so um, dass sie zukünftig besser zur neuen (und auch nicht ganz so neuen) Rechten passen. Neue Gegenstrategien bleiben zu erfinden. Auch dabei können die genannten und andere Fernsehserien helfen.*

**Harlan, Charming, Freital. A media pictorially speculation about the interrelations of global Hillbillyism and local ethno-centrism in the US-TV-series *True Detective*, *Justified* and *Sons of Anarchy* (and in Saxony, for instance).**

### Abstract

*US-TV-series like *True Detective*, *Justified* and *Sons of Anarchy* produce images of Hillbillies that spread all over the world and, if corresponding socio structural and sociocultural preconditions are given, support local developments of Hillbillyism in many places. In doing so, the Hillbillyism forms a rhizome, recoding the originally intended New Left influences of Cultural Studies in a way for them to fit better with the New (or even not this new) Right. New counter strategies need to be invented. The named and other TV-series might significantly contribute to reaching this objective.*

### Bereits gesehen?

Ob es auf den Kauf eines American Quarter Horses hinauslaufen würde, stand noch nicht fest, als ich nach der zweiten Arbeitstagung von *Weiter sehen*, dem Dresdner Netzwerk zur interdisziplinären Fernsehserienforschung, an einem Samstagnachmittag im Spätfrühling mit meinem Sohn von Norden her in die Prager Strasse einbog. Gegenstand der Tagung war *True Detective* (HBO, USA 2014 –)

gewesen und ich noch nie an einem Samstagnachmittag in dieser einst sozialistischen Mustereinkaufsstrasse. Trotz ihrer weiten und grosszügigen Gestaltung wirkte die Prager Strasse an diesem Nachmittag, der mir ein Déjà-vu bescherte, ungewohnt voll. Ich fühlte mich in die Serie versetzt, in einen Strom von Hillbillys allerlei Geschlechts, die stärker mit Kentucky assoziiert sind als mit Louisiana, dem Ort der Handlung der ersten Staffel von *True Detective*, und spürte die Arroganz des Städters, in die sich im Blick auf amerikanische Serien bei aller Wertschätzung leicht eine vorgeblich feinsinnige europäische Vergröberung und Unschärfe mischt. Beim Wiedersehen stellte sich heraus, dass es in der ersten Folge von *Justified* (FX, USA 2010–2015) ein ähnliches Bild gibt, das für ein zweites Déjà-vu sorgte und Menschen im Flughafen von Lexington, Kentucky, zeigt, wohin der Deputy Marshal Raylan Givens (Timothy Olyphant) zurückversetzt wurde, nachdem er in Miami, Florida – eigentlich unnötig, hinzuzusetzen – Thomas Buckley (Peter Greene) erschossen hatte, was er für gerechtfertigt hält, justified, weil Buckley – so Raylan – zuerst gezogen habe.

Die Staatsanwaltschaft und Raylans Vorgesetzte sehen das anders. Mein Sohn und ich durchquerten die Prager Strasse rasch und kauften am Ende einen Hartgummi-Bullen von Schleich, der heute Adorno heisst, was angesichts von Adornos Landverachtung, die unten noch zu thematisieren sein wird, von Humor zeugt. Das doppelte Déjà-vu ist der Anlass für diesen Beitrag, in dem ich ausgehend von der ersten Staffel von *True Detective*, die Serien *Justified* und *Sons of Anarchy* (FX, USA 2008–2014) untersuche – und zwar im Hinblick auf die Darstellung der neuen Rechten, White supremacy-Nazi-Gruppen und evangelikalen Christen, wie sie sich auch im Osterzgebirge oder auf der Schwäbischen Alb finden. Raylan stammt aus Harlan. Das Redwood Original Chapter der Rockergang «Sons of Anarchy» lebt und wirkt in der fiktiven nord-kalifornischen Stadt Charming, die im realen San Joaquin County liegt. In seinem Beitrag in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 24. April 2016 (Nr. 16, S. 5) erklärt Peter Carstens zwar, dass die sächsische Stadt Freital nicht Tombstone sei, legt den Wild-West-Vergleich aber dennoch nahe. Am O.K. Corral in Tombstone fand 1881 eine Schiesserei statt, die wohl auch oder sogar vor allem, weil sie Popkultur- und in erster Linie Filmgeschichte geschrieben hat, als eine der berühmtesten gilt. In Freital war am 19. April 2016 unter anderem die Anti-Terror-Einheit GSG 9 der Bundespolizei gegen Mitglieder einer mutmasslich rechtsterroristischen Vereinigung im Einsatz. Männlichkeitsbilder, wie sie durch Western wie *Tombstone* (USA 1993) popularisiert werden, lassen sich durchaus als Stützen der White supremacy-Ideologie beschreiben (vgl. Schlatter 2006, 3 ff.). Ich frage mich schon seit besagtem Samstag im Mai 2015, ob es nicht ein globales, medial und vor allem auch seriell diffundierendes Hillbillytum gibt – und wie dieses innerhalb dieser weiteren und lokalen Zusammenhänge zu bewerten sei. Um in erster Annäherung antworten zu können, werde ich zunächst versu-

chen, mich der kritischen Medienpädagogik systematisch zu nähern und vier Arten des Verständnisses zu skizzieren, an die meine Ausführungen auf unterschiedliche Weise anschliessen.

### **Kritische Medienpädagogik?**

Was jemand unter kritischer Medienpädagogik versteht, kann davon abhängen, welcher Kritikbegriff zugrunde gelegt wird. Im Kant'schen Verständnis fragt Kritik nach Möglichkeitsbedingungen, aus marxistischem Blickwinkel geht es hingegen um kritische Gesellschaftstheorie. Ausgehend von der Philosophie Ernst Cassirers, die noch im Neukantianismus der Marburger Schule wurzelt, lässt sich «Serie» im Umweg über Texte des Kunsthistorikers Erwin Panofsky (*Perspektive als «symbolische Form»*) und des Medientheoretikers Lev Manovich (*Database as a Symbolic Form*) als symbolische Form bestimmen. Qualitätsfernsehserien erscheinen in diesem Zusammenhang als Weiterentwicklungen des Datenbankkinos, für das Dziga Vertovs *Chelovek s kino-apparatom* (SU 1929, dt. *Der Mann mit der Kamera*) oder auch Peter Greenaways *Filme aus den 1980er-Jahren* als richtungsweisend angesehen werden können (vgl. Manovich 2001, 237 ff.). Als solche kann Serie dann wie Sprache, Perspektive, navigierbarer Raum oder Datenbank als «Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen innerlich zugeeignet wird.» (Cassirer 1923, 79) Sie wäre demnach ein Bildungsmedium wie die von Cassirer aufgelisteten symbolischen Formen Mythos und Religion, Kunst, Geschichte oder Wissenschaft (vgl. Sanders 2017a), dem zudem auf dem langen Marsch des Pop grosse Bedeutung zugekommen ist (vgl. Crow 2014).

Die sich aus den Cultural Studies entwickelnde *critical pedagogy* kommt auf anderen Wegen zu ähnlichen, zugleich aber anders akzentuierten Einsichten (vgl. z. B. Winter 2005), weniger ontologisch, stärker sozialwissenschaftlich. Henry Giroux, dessen Arbeiten für eine in diesem Sinn kritische Medienpädagogik als paradigmatische gelten können, unterstreicht die Möglichkeiten des Films, die neuere Fernsehserien schon aufgrund ihrer längeren Laufzeit viel besser realisieren können, z. B. in seiner Einleitung in das Buch *Breaking in to the Movies*:

Films both shape and bear witness to the ethical and political dilemmas that animate the broader social landscape, and they often raise fundamental questions about how we can think about politics in light of such recognition. Critique, as both a form of self-analysis and as a mode of social criticism, is central to any notion of film analyses that takes seriously the project of understanding just how cultural politics matters in the everyday lives of people and what it means to make interventions that are both critical and transformative. (Giroux 2002, 13).

So zeigt *Breaking Bad* (AMC, USA 2008–2013) beispielsweise das Prekär-Werden von Lebensverhältnissen, die daraus resultierenden Dilemmata, und dass Bildungsprozesse, wenn man sie als Transformationsprozesse von Selbst-Welt-Verhältnissen versteht (vgl. u. a. Kokemohr 2007), durchaus auch zum Bösen führen können (vgl. Sanders 2014). Serien ermöglichen insofern in guter alter Cultural Studies-Tradition affektgetriebene Problembearbeitung als bildende Arbeit an der Umgestaltung sozialer Landschaften. Eine differenzierte Analyse der Ästhetiken und Poetiken der untersuchten Serien – wie sie in für einen anderen Untersuchungsgegenstand z. B. Kappelhoff et al. (2016) vorlegen – unterbleibt hier und einem weiteren Beitrag vorbehalten.

Wenn man nicht vom Attribut ausgeht, sondern genealogisch und in den deutschen Sprachraum zurückkehrt, dann lässt sich kritische Medienpädagogik auch als ausdifferenzierter Zweig kritischer Erziehungswissenschaft begreifen, die im Verlauf der Theoriegeschichte erst auf die neuere und später dann auf die ältere kritische Theorie als Referenz zurückgriff (vgl. Tenorth 1999). Da es mir hier nicht um eine durch den Kulturindustriebegriff gestützte Medienkritik geht, obwohl ich Adornos Populärkulturkritik als zweiten Strang einer doppelten Artikulation weiterhin für aktuell halte, um den ersten Strang, die bisweilen produktive Dekodierung und Weiterverwendung von popkulturellen Elementen im Alltagsleben zu kontern, schlage ich ein andere Rückkehr zu Adorno vor. Diese folgt der «Pädagogik nach Auschwitz», die sich an die *Negative Dialektik* und den Rundfunkvortrag *Erziehung nach Auschwitz* anschliesst, dessen Ausstrahlung sich gerade das 50. Mal gejährt hat und in dem Adorno Überlegungen zum Zusammenhang von Faschismus und Ländlichkeit anstellt, die auch für die zur Diskussion stehenden Serien von Belang sein können. Wie kann kritische Medienpädagogik das unbewusste Überdauern des Prinzips von Auschwitz in der «Sinnesart der Quälgeister» (Adorno 1998, Bd. 10.2, 679) bearbeitbar werden lassen, helfen «die blinde Identifikation mit dem Kollektiv» (ebd., 681) zu brechen und «der blinden Vormacht der Kollektive entgegenzuarbeiten», die auf dem Land stärker sind als in der Stadt und im Osten Deutschlands stärker als im Westen oder sich zumindest deutlicher zeigen. Die Wir-Ich-Balancen, um es mit einem Begriff von Norbert Elias zu fassen, unterscheiden sich auch 26 Jahre nach der Wiedervereinigung stark. Elias und Scotson (1993, 45) kommen in ihrer Analyse von Etablierten-Aussenseiter-Beziehungen zu folgender Diagnose: «Ein übersteigertes Wir-Ideal ist ein Symptom einer kollektiven Krankheit». Tragen Serien zur «Entbarbarisierung des Landes» (Adorno 1998, Bd. 10.2, 680), die Adorno für das erste Erziehungsziel hält, bei, indem sie «die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen» (ebd., 679) stärken und in eben diesem Sinn bilden? Als kritisches Gegengift gegen Adornos Invektiven und um den ländlichen Raum von ihnen mitgerissen nicht vorschnell blinder städtischer Arroganz zu opfern, bietet sich die Lektüre der im Hinblick auf ihre

Potentiale für eine kritische Medienpädagogik noch weitgehend unausgeloteten Philosophie Jacques Rancières an, der in der letzten Szene seines Buches *Aisthesis* (2013) und im Kapitel *Das nachdenkliche Bild* in *Der emanzipierte Zuschauer* (2009) auf die Fotografien von Walker Evans und die Reportagen von James Agee, die im gemeinsamen Buch *Preisen will ich die großen Männer* (2013, zuerst im Original 1941) veröffentlicht wurden, analysiert und dabei zeigt, dass sie die Aufteilung des Sinnlichen verschieben. Agee und Evans zeigen und beschreiben Würde und Schönheit von Menschen, die während der grossen Depression in der Baumwoll-Pachtwirtschaft von Oklahoma und Alabama arbeiteten, sowie die Differenziertheit ihrer Lebenswelt. Rancière nennt *Der emanzipierte Zuschauer* eine Fortsetzung von *Der unwissende Lehrmeister* (2007, frz. 1987), das er wiederum als Fortsetzung von *Die Nacht der Proletarier* (2013, frz. 1981) begreift. In diesem Buch beschreibt Rancière wie Menschen wie der Tischler Gauny sich in den 1830er Jahren in Frankreich die Nacht eroberten, um zu tun, wozu sie nicht bestimmt waren, zu schreiben, zu dichten, Kunst zu produzieren etc., und so wurden, was sie nicht sein sollten und wollten. Wie man etwas wird, was für einen nicht vorgesehen ist, sich also emanzipiert – über die Möglichkeitsbedingungen dieser Abweichungen reflektiert Rancière in *Der unwissende Lehrmeister*. In *Der emanzipierte Zuschauer* zeigt er, wie widerständige Kunst Emanzipationsprozesse ermöglicht, was ja seit Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zu ihren Aufgabe zählt, die sich nach Auschwitz allerdings nicht mehr durch Schönheit allein erfüllen lässt.

Walker Evans' Fotos sind nicht nur schön, so wenig wie die Lee Millers. Mit der Schönheit gilt es aber auch das Wiedererstarken der Ethik in den Künsten zu relativieren, die Rancière (2008, 127) als «ethische Wende» bezeichnet hat. So verstanden wird die Ethik zu einer «Form, unter welcher die <politische Philosophie> ihr Projekt umkehrt» (Rancière 2002, 144). Um die Möglichkeit von Politik (wieder) zu (er)öffnen, scheint eine gegenethische Wende oder eine politische Gegenwende geboten. Denn, wenn mehr als zwei Parteien von Hillbillys oder Hinterwäldlern sprechen, dann meinen sie einfach meist nicht dasselbe. Als Arbeitsgrundlage dieses Beitrags dient die Hillbillyfigur in ihrer historischen Ambivalenz, die die Fotografien von Walker Evans einfangen und die *True Detective* weitgehend verfehlt. Serien wie *Lost* (ABC, USA 2004–2010) zeigen die Welt in permanenter Verschiebung. Serien wie *Deadwood* (HBO, USA 2004–2006) oder *The Wire* (HBO, USA 2002–2008) zeigen, wie sich soziale Landschaften umbilden. Serien wie *The Sopranos* (HBO, USA 1999–2007) oder *Breaking Bad* zeigen, wie Menschen in Bildungsprozesse hineingezogen werden, die sie mehr oder minder erfolgreich durchlaufen. Serien wie *Justified* und *Sons of Anarchy* thematisieren nebenbei *white supremacy* und *hate groups*. Zusammen bilden diese und viele weniger bekannte, aber ähnlich qualitätsvolle Serien eine Schule der Ambivalenz auf bewegenden

Bildungsgründen, die helfen kann, im Sinne von Rancière die Aufteilung des Sinnlichen so zu verschieben, dass immer mehr Menschen als in ihrer Ungleichheit Gleiche wahrnehmbar werden. Die TV-Serie muss an die Welt glauben wie vor ihr das Kino und die kritische Medienpädagogin jeglichen Genders als Ironikerin Rorty'schen Zuschnitts (vgl. Rorty 1992) an Serien.

### **Nazi Ink?**

Quentin Tarantino fand die erste Episode der ersten Staffel von *True Detective* so langweilig, dass er die Serie nicht weiter sah, und verwarf die zweite Staffel schon nach dem Trailer wegen des Looks der hübschen Schauspielerinnen und Schauspieler, die nicht hübsch wirken wollten, sondern so, als trügen sie die Last der Welt auf ihren Schultern (vgl. Brown 2015). Der Effekt verkehrt den der Evans'schen Fotografien und womöglich ist *True Detective* viel weniger welthaltig als begeisterte erste Blicke wahrhaben wollen. Differenzierter weisen Brigitte Georgi-Findley und Stefanie Hellner (2016) auf eine spezifische Unterkomplexität der sonst komplexen Serie hin, indem sie zeigen, dass *True Detective* nur übliche «klickeehafte Fremdbeschreibungen» der ländlichen Bevölkerung Louisianas reproduziert. Dadurch fällt die Serie ihrer Ansicht nach in dieser Hinsicht hinter *True Blood* (HBO, USA 2008–2014) oder *Justified* zurück, «die ebenfalls auf Konventionen des Südstaaten-Narratives rekurren, jedoch mithilfe eines ironischen Humors operieren, der den Hinterwäldlern wenigstens noch ein Maß an Komplexität und Intelligenz zuordnet». *True Detective* hingegen fehle es an historischer und regionalkultureller Tiefe. In der ersten Staffel von *True Detective* untersuchen die Detectives Rust Cohle (Matthew McConaughey) und Marty Hart (Woody Harrelson) einen Ritualmord, der sich als Teil einer Mordserie entpuppt, deren Haupttäter Errol Childress (Glenn Fleshler) von Reggie (Charles Halford) und anderen Mitgliedern Ledoux-Familie unterstützt und als illegitimer minderer Trieb der Tuttle-Familie – auch die Ledoux' sind mit den Tutttles verwandt – von dieser gedeckt wird. Die Tutttles haben Einfluss in Louisiana. Reverend Billy Lee Tuttle (Jay O. Sanders) gründet eine Kirche, die auch Schulen betreibt, die einige der missbrauchten und verschwundenen Kinder besucht haben, und vertritt die *new right*; sein Cousin Eddie war erst Gouverneur und später Senator des Staates. Marty richtet Reggie in der Episode *The Secret Fate of All Life* (1.5) im Affekt hin. Zuvor beschwört Ledoux Cohle gegenüber noch den *black star*, was sich als Hinweis auf das Fabelwesen Hastur deuten lässt, der auf einem dunklen Stern lebt. Seine Tätowierungen (s. Abb. 1) sagen viel über seine Verstrickungen. Dem Strick, gerissen, ist er bisher entkommen. Die 666 und das Pentagramm weisen auf eine Beziehung zum Satanismus hin. AB kürzt Aryan Brotherhood ab und SWP Supreme White Power. Das Hakenkreuz passt in die Nähe. Der Swastika-Tintenfisch, eine Art lebendes Protohakenkreuz, könnte – so vermutet Bennet Hawkins (2014) – auf Robert W. Chambers für *True Detective* wichtige Horrorkurzgeschichtensammlung *The King in Yellow* verweisen.



Abb. 1.: Reggie Ledoux und seine Tätowierungen (*True Detective*, Staffel 1, Episode 5, [15.5.14], TC: 00:14:50).

In H. P. Lovecrafts Novelle *The Whisperer in Darkness*, die ebenfalls in den Kanon mythenschwerer Phantasiegrundliteratur von *True Detektiv* zählt, spielt Hastur als Oktopoide ebenfalls eine Rolle. Die Bedeutung des Bundesadlers und des betenden jungen Mannes erschliessen sich mir nicht unmittelbar. Gegen Ende der fünften Folge der ersten Staffel taucht in einer der Schulen in Cohles Taschenlampenlichtkegel eine ähnliche Statue auf (s. Abb. 2), die Cohles Wandlungen zum Staffelende vorwegnimmt, und auch in Bezug zur protestantischen Mystik – der Bundesadler? – setzen lässt. Beim Görlitzer Mystiker und Schuster-Philosophen Jacob Böhme heisst es:

Gleich wie Michael ist erschaffen nach der Qualität / Arth und Eigenschafft GOTTES des Vaters / also auch Luzifer erschaffen worden nach der Qualität / Arth und Schönheit GOTTES des Sohnes / und ist in Liebe mit Ihm verbunden gewesen als ein lieber Sohn oder Herze / und sein Herze ist auch im Centro des Liechtes gestanden / gleich als wäre er GOTT selber / und seine Schönheit ist über alles gewesen. [sic!] (Böhme (2009 [1634], 212)

Im Zentrum des Lichtes erscheint die Statue (Abb. 2) – Jesus? Cohle? – die Tätowierung befindet sich noch herzensnah. Michael (Cohle) wird den Drachen (König Luzifer/Eroll Childress) in dessen Höhle (Carcosa) töten – wieder im Zentrum des Lichtes. Die Tätowierungen Reggie Ladoux', der erzählt, von Cohles Erscheinen/ Erscheinung bereits geträumt zu haben, verbinden Adornos «Quälgeister» (s. o.) mit Böhmies «7. Quell-geistern» (Böhme 2009, 208), die weiterverweisen auf die Offenbarung des Johannes und die Apokalypse.



Abb. 2.: Betender junger Mann (*True Detective*, Staffel 1, Episode 5, [15.5.14], TC: 00:49:11).

Den Mangel an regionalkultureller und historischer Tiefe füllt *True Detective I* mit mystischer. Darüberhinaus fusioniert *True Detective I* Sachverhalte, die in *Justified* und *Sons of Anarchy* zuvor schon differenzierter und unterschiedlich akzentuiert dargestellt wurden.

*Justified* spielt zwar nicht auf das True Crime-Genre an, sondern unterhält eine direktere Beziehung zur Literatur als die Serie *True Detective*, die auch reich an literarischen Bezügen ist – zur phantastischen Literatur, zum Horror und nicht zuletzt zu *Galveston* (2011, dt. 2014), dem Roman von Nic Pizzolatto, dem Autor der Serie, der einer der ersten Staffeln von *True Detective* sehr ähnliche Struktur aufweist. Als Vorlage für *Justified* – als Showrunner der Serie fungiert Graham Yost, der auch an den Kriegsminiserien *Band of Brothers* (HBO, USA 2001) und *The Pacific* (HBO, USA 2010) mitarbeitete – dient eine Kurzgeschichte von Elmore Leonard mit dem Titel *Fire in the Hole* (2002). So heisst dann konsequenterweise auch die erste Folge der ersten Staffel. Leonard hatte den Charakter Raylan Givens schon in den Romanen *Pronto* (1993) und *Riding the Rap* (1995) entwickelt und hat mit seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Buch *Raylan* (2012) dann noch auf die Serienfigur Bezug genommen. Wie *True Detective* lässt sich *Justified* dem Krimi-Genre zuordnen. Die Serie handelt von der Arbeit des U.S. Marshal Services im Bundesstaat Kentucky. Leonards Kurzgeschichte beginnt mit dem Sätzen: «They had dug coal together as young men and then lost touch over the years. Now it looked like they'd be meeting again, this time as lawman and felon, Raylan Givens and Boyd Crowder.» Dass Boyd und Raylan als Kumpel unter Tage gearbeitet haben verweist auf einen Strukturwandel in Harlan County, das zu den Gemeinden



mit der grössten bisherigen Kohlefördermenge und verbleibenden Reserve auf dem Eastern Coalfield gehört, das Teil des zentralapalachischen Kohlefeldes ist. Der Kohlebergbau hat eine lange und grosse Tradition in Kentucky. Vor allem die Umstellung der Fördermethoden auf Mountaintop Removal Mining hat aber dazu geführt, dass im Bergbau seit Beginn der 1980er Jahre über 60% der Stellen verloren gegangen sind. Der Warnruf «Fire in the hole» kündigt eine Explosion an und erinnert an die Gefahr, mit der die Arbeit unter Tage verbunden war. Boyd (Walton Goggins) warnt auch die Afroamerikaner, die vor einer Kirche stehen mit diesem Warnruf, bevor er sie mit einer Panzerfaust beschiesst. Auch Boyd hat ein Hakenkreuz auf den linken Oberarm tätowiert (s. Abb. 3).



**Abb. 3.:** Boyd Crowder bei der Vorbereitung eines Terroranschlags (*Justified*, Staffel 1, Episode 1, [16.3.2010], TC: 00:08:18).

Raylan hat Harlan verlassen und wurde Gesetzeshüter, Boyd ist geblieben und wurde in der Familientradition, aus der auch Raylan stammt, Gesetzloser. Die Givens und die Crowders verbinden kriminelle Geschichten, in die Raylans Vater Arlo (Raymond J. Barry) auch in der erzählten Zeit noch verstrickt ist. Für Boyd arbeitet auch Dewey Crowe (Damon Hariman). Weil die Crowes aus Florida stammen, trägt Dewey nicht nur eine imposante Hakenkreuz-Reichsadler-Tätowierung (s. Abb. 4), sondern eine Kette mit Alligatorzähnen.

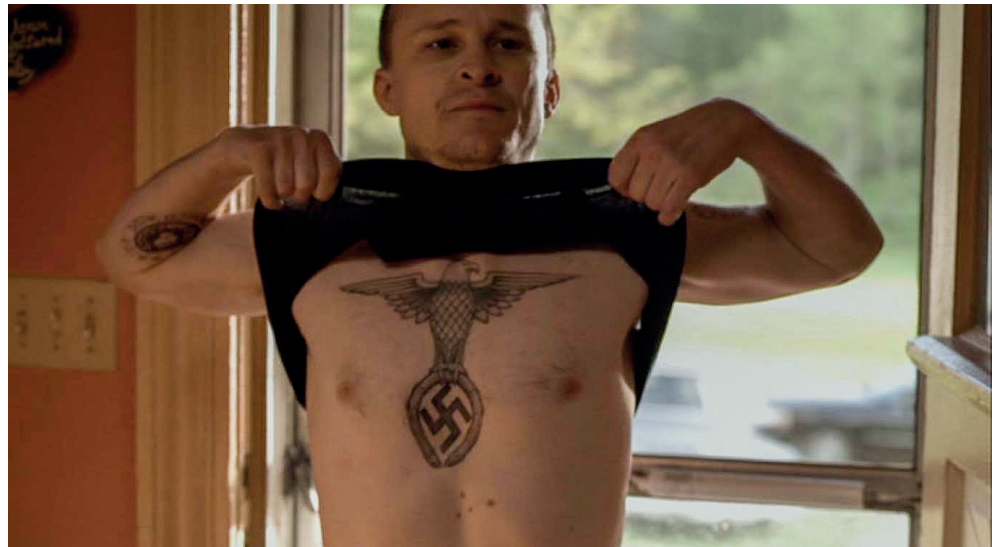


Abb. 4.: Dewey Crowe präsentiert seine Tätowierung (*Justified*, Staffel 1, Episode 1, [16.3.2010], TC: 00:22:43).

Zwischen Raylan und Boyd steht noch Ava Crowder (Joelle Carter), die Raylan begehrt und kürzlich ihren Ehemann Bowman, wie Johnny (David Meunier) ein Bruder Boyds, erschossen hat. Kopf der Crowders ist Vater Bo (M. C. Gayney). Als vierte Hillbillyfamilie kommen die Bennetts ins Spiel. Coover (Bred William Henke), Dickie (Jeremy Davies) und Doyle (Joseph Lyle Tyler) gehören zum Clan, den ihre Mutter Mags (Margo Martindale) regiert, die auch Loretta McCready (Kaitlyn Dever), ein junges Mädchen mit krimineller Phantasie, aufnimmt, nachdem sie deren Vater Walt (Chris Mulky) regionaltypisch mit Shine, einem selbstgebranntem jungen Whiskey, vergiftet hat.

Die Bennetts stehen auch in engen Beziehungen zu Ellstin Limehouse (Mykelti Williamson), einem schwarzen Schlachter und Diner-Betreiber. *Justified* lässt sich auch als eine Mannigfaltigkeit von Familienserien auffassen, wobei die Bennetts am stärksten in die Linie, der bei Walker Evans ansetzenden Hillbillyfamiliendarstellungen passen. Dass der Sohn, Raylan, erst verloren, dann zurückgekehrt, das Gesetz zurückzubringen versucht, also im Namen des Vaters unterwegs ist, obwohl er mit seinem Vater gebrochen hat, verbindet *Justified* mit *Sons of Anarchy*, wo es im Hinblick auf das hier Informelle institutioneller zugeht.

Qualitätsseriengeschichtlich steht *Sons of Anarchy* in den Fusstapfen der *Sopranos*, bei denen es ja auch wesentlich um die Diffusion der Funktion des Vaters geht und um das Problem, zwei Familien vorzustehen (vgl. Pazzini/Sanders 2017). In *Sons of Anarchy* übernimmt der titelgebende Motoradclub die Rolle der Mafia. Im Zentrum des Geschehens der von Kurt Sutter, der seine Serienkarriere mit *The*

*Shield* (FX, USA 2002–2008) begonnen hat und in *The Sons of Anarchy* auch das einsitzende Gangmitglied Otto Delaney spielt, unter Mitarbeit von Kem Nunn, dem Begründer des *Surf Noir*, der auch schon als Ko-Autor von *John from Cincinnati* (HBO, USA 2007) wirkte, kreierten Serie, steht die Familie Teller-Morrow, die zu Beginn der Serie aus Gemma Teller-Morow (Katey Segal), der Mutter von Jackson Teller (Charlie Hunnam) und dessen Stiefvater Clay Morrow (Ron Perlman), der wie Jax' 1993 verunglückter oder getöteter – wer weiss das schon so genau – Vater John, der den Club Ende der 1960er Jahre mit seinen Freunden und Mitvietnamveteranen Piney Winston (William Lucking) und Lenny Janowitz (Sonny Barger) gründete, zu den First 9 gehört und dem Club als Präsident vorsteht. John und Clay betrieben gemeinsam den Teller Morrow Auto Service. Jax versucht an die Vision seines Vaters, die er einem Manuskript entnimmt, das er findet, als er nach Kindheitsutensilien sucht, die auch für seinen Sohn noch brauchbar sein könnten, und überschrieben ist mit *The Life and Death of Sam Crow: How the Sons of Anarchy lost their Way*. Das offizielle Akronym lautet SAMCRO (= Sons of Anarchy Motorcycle Club Redwood Original), die Serie beginnt und endet allerdings mit Krähen auf der Strasse. Kurz gesagt: Die Sons haben ihren Weg im Prozess der Globalisierung verloren, der den Club zum Spielball weltweit handelnder Organisationen wie der Real IRA, der Russenmafia und mexikanischen Kartellen haben werden lassen, was zu immer grösseren Risiken und Verwerfungen mit lokalen Organisationen wie den Nordics oder Nords, einer *white supremacist gang*, die Meth kocht und handelt, den Mayans, einem direkt konkurrierenden hispanischen Motorcycle Club, der schwarzen Streetgang One-Niners oder der chinesisch-amerikanischen Lin Triad führt, die die Welt auch lokal schon abbildet. Jax will die Sons – wie sein Vater – aus dem Waffen- und Drogenhandel zu neuen, weniger gefährlichen Einkommensquellen führen, wie «qualitätsvolle» Pornoproduktionen mit der Firma «Red Woody» oder «humanere» Prostitution im Escort Service «Diosa International».

Der Sohn scheitert trotz seiner Anstrengung und seines guten Willens als Vater in jeder Hinsicht und auf jeder Position, in der Kleinfamilie und im Club.

Die Nords spielen schon im Piloten eine Rolle, auch Darby (Mitch Pileggi) trägt ein Hakenkreuz auf der Brust und darunter den durch das Unterhemd – wie bei der von rechtsextremen vereinnahmten, ursprünglich im Boxsport verbreiteten und von migrantischen Subkulturen geschätzten Londoner Modemarke Lonsdale wegen der Buchstabenfolge NSDA üblich – teilweise verdeckten Namen seiner *hate group* (s. Abb. 5).

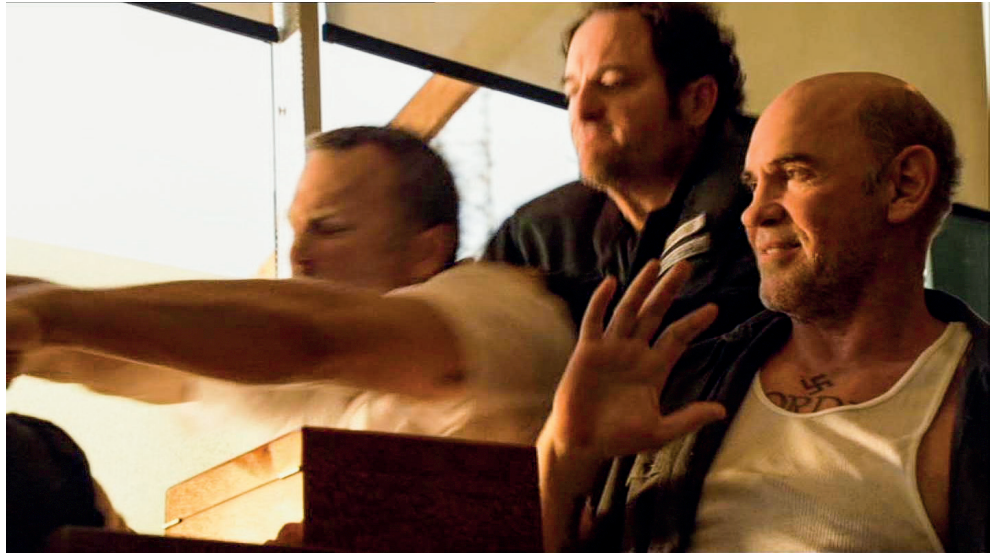


Abb. 5.: Die Sons verhandeln mit den Nords (*Sons of Anarchy*, Staffel 1, Episode 1, [3.09.08], TC: 00:34:16).

Bedeutsamer für die Serienhandlung sind Neonazigruppen in der zweiten und letzten siebten Staffel. In der zweiten Staffel entfaltet sich ein ähnliches Setting wie in der ersten Staffel von *True Detective*. Ethan Zobelle (Adam Arkin), ein aus Ungarn stammendes ranghöheres Mitglied der League of American Nationalists (L.O.A.N.) und früherer Diakon, expandiert geschäftlich nach Charming und greift in die Waffengeschäfte der Sons ein, indem er über ihren Real IRA-Kontakt Cameron Hayes (Jamie McShane) die von den Sons gehandelten Waffen an ihrer statt an die von AJ Westen (Henry Rollins) geführte Aryan Brotherhood verkauft (s. Abb. 6 und 7).



Abb. 6.: Aryan Brotherhood (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [24.11.09], TC: 00:19:44).



Abb. 7.: AJ Weston (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [24.11.09], TC: 00:36:14).

Als hilfreich erweist sich dabei die Affäre von Zobelles Tochter Polly (Sarah Jones) mit Hayes Sohn Edmont (Caillard Harris). Der radikale Neonazi Westen ist – hier so wenig Widerspruch wie in Sachsen und andernorts – auch ein sorgender alleinerziehender Vater zweier Söhne. Dass Henry Rollins vor allem als Frontmann der kalifornischen Hardcore-Punkband *Black Flag*, die 1976 von Greg Ginn und Keith Morris unter Mitwirkung von Ginns Bruder Raymond Pettibon gegründet wurde,

bekannt ist, entbehrt nicht der Ironie. Rollins hat sich in mehreren Interviews dazu geäußert, wie es für ihn war, einen Nazi zu spielen, und dass er für gewöhnlich Hassmails von Menschen wie Westen bekomme (vgl. u. a. Topel 2009).

In der siebenten Season tritt dann der Industrial-Rocker Marilyn Manson als inhaftierter Kopf der Aryan Brotherhood auf (s. Abb. 8). Ron Tully, so der Name seiner Rolle, lügen SS-Runen aus dem Kragen. Er trägt ausserdem ein an den Deutschen Orden erinnerndes Tatzenkreuz auf dem Hals.



Abb. 8.: Ron Tully (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [9.9.14], TC: 00:10:20).

Tully erweist sich wie Ule (Jason Smith), der in der zweiten Season Westens Position einnimmt, nachdem dieser von Jax erschossen wurde, und Ethan Zobelle – ein FBI-Informant – als weniger hartlinig, d. h. auch korrupter, als Westen. So pflegt er eine sexuelle Beziehung zu Juice (Theo Rossi), dem in der letzten Staffel verstossenen und dann ebenfalls in Stockton einsitzenden Mitglied der Sons. Tully nennt Juice, der lange unter der Angst litt, dass herauskommen könnte, dass sein Vater schwarz ist, den Puertorikaner und lässt ihm einen Band mit Liebesgedichten von Emily Brontë zukommen. Dass Tig (Kim Coates) in der Folge *Faith and Despondency* (7.10) seine Liebe zur transsexuellen Venus (ebenfalls Walton Goggins) eingesteht und auslebt, spricht für einen Toleranzwuchs bei den Sons, der sich nach dem Fall von Clay schon in der Akzeptanz der Beziehung von Gemma zu Nero Padilla (Jimmy Smitz) zeigt, der einst gemeinsam mit seinem Bruder die hispanische Gang Byz Lats gründete, dann aber den Drogen abschwor, für sein behindertes Kind sorgte und den Club Diosa leitete. Schliesslich nehmen die Sons sogar mit T. O. (Michael Beach), dem früheren Präsidenten des gegen Serienende stark dezi-

mierten Motorradclubs Grim Bastards, ein schwarzes Mitglied auf. Brother, da lässt sich etwas lernen. In der siebenten Staffel spielt ausserdem noch Courtney Love eine kleinere Gastrolle. Sie spielt Ms. Harrison – so auch Loves wirklicher Nachname – die Preschool-Lehrkraft von Abel, dem älteren Sohn von Jax. Alles in allem bewegen die Sons eine Menge (einst eindeutig) links kodierte kulturelles Kapital.

### **No place like home**

*Justified* zeichnet ein differenziertes ironisch gebrochenes Bild von Hillbilly-Familien, die unter Transformationen und Instabilitäten leiden, wie sie der globale Kapitalismus in neoliberalen Zeiten mit sich bringt. Dieses Bild erlaubt Identifikation wie *Dallas* (USA 1978–1991) seinerzeit (vgl. Ang 1986). *Sons of Anarchy* setzt direkter Adornos Projekt zur Abschwächung autoritärer und rassistischer Charaktere fort. Die Serie könnte den Genesungsprozess von der von Elias diagnostizierten Krankheit übersteigter Wir-Ideale unterstützen und bei der Verschiebung der Balance helfen – hin zu einem Ich, das zu artikulieren keine Frechheit mehr wäre (vgl. Adorno 1998, Bd. 4, 55).

Beides halte ich pädagogisch wünschenswert – auch und gerade um wieder an den lokalen Kontext anzuschliessen, den der Beginn dieses Beitrags aufruft – für Sachsen, wo die Wismut – wie auch in Thüringen – bis 1990 in grossem Umfang Uranbergbau betrieb. Allein in Königstein, wo später auch die 2001 verbotene Neonazi-Kameradschaft Skinheads Sächsische Schweiz aktiv war, beschäftigte die Wismut 1990 noch 2.200 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. 2013 waren es noch 190 in der Sanierung. Die Einheimischen nannten das Erzgebirge in den Anfangsjahren der Wismut, in denen viele Arbeitskräfte in die Region strömten oder zwangsverpflichtet wurden, auch «Klein Texas» (vgl. Sellger 2011), weil die Zustände, um in die Serienkultur zurückzukehren, in mancher Hinsicht denen in *Deadwood* ähnelten: ausgelassene Tanzveranstaltungen, Schlägereien, Prostitution, Vergewaltigungen, Geschlechtskrankheiten und unzeitgemässe hygienische Verhältnisse (vgl. Bommhardt 2011, 245 ff.). Später wurde der «wilde Westen» – so eine alternative Selbstbezeichnung, die viel älter ist als die jüngsten Fremdzuschreibungen – bei der Wismut durch Privilegien wie bessere Einkaufsmöglichkeiten und Gesundheitsversorgung (vgl. Schütterle 2011), grössere Schnappsrationen («Kumpel-Tod»), schnellere Versorgung mit Autos, eigene Kultur- und Sportveranstaltungen – vor allem im Fussball (vgl. Spreitz 2011 und Wagner 2011) – sowie Ferienhäuser vor Ort, auf Rügen und andernorts gebündelt. Die vielen Sonderrechte führten zu einem von der Stasi durchsetzten «Staat im Staate». Die Wismut hat mit ihren bis zu 100.000 Beschäftigten zur Ausbildung eines grossen Arbeiterselbstbewusstsein beigetragen, das auch den ohnehin regionaltypischen sächsischen Ethnozentrismus gestärkt und den «Kokon nostalgischer Idealisierungen» (Vorländer et al. 2016, 145) zu spinnen geholfen hat. Auch Freital war ein Wismut-Standort. Michael Sell-

ger erinnert an Konrad Wolfs bis in die frühen 1970er Jahre verbotenen Defa-Film *Sonnensucher* (DDR 1958), der nebenbei auch zeigt, wie alt-nationalsozialistische Denkweisen in der Wismut weiterwirken und sogar ehemalige SS-Angehörige dort Arbeit finden (zur hohen Zahl ehemaliger NSDAP-Mitglieder auch Ciesla 2011, 246). Die Region hat zudem eine stark evangelikale Prägung (vgl. Stange 2014). Sachsen und Kentucky liegen in Bibelgürteln.

Ich habe in einem Freibad am östlichen Stadtrand von Dresden schon ein tätowiertes Hakenkreuz auf einer Wade gesehen. Was für die Wismut gilt, kann abgeschwächt für die gesamte DDR gelten: Nazistisches Gedankengut konnte sich von Generation zu Generation weitergeben, weil es einen offiziellen Antifaschismus gab, der einem die familiäre oder persönliche Auseinandersetzung mit früheren NSDAP-Mitgliedern, die in überraschend hoher Zahl dann SED-Mitglieder waren, und anderen Nazis ersparte. In der alten Bundesrepublik nahm diese Auseinandersetzung auch erst – und nur zögerlich – in den späten 1960er Jahren Fahrt auf. Glücklicherweise kam die Popkultur zu Hilfe (vgl. Savage 2016). Doch auch dies bleibt nicht ohne zweite Negation. Was der Punk im Westen war, wo die Verweigerung kapitalistischer Selbstverständlichkeiten bis zu ihrer Vereinnahmung durch den Kapitalismus, die grösstmögliche jugend- oder populärkulturelle Provokation darstellte, war der Nazi-Skin im Osten. Er war nicht als Rowdytum abzulegen, sondern ein wirkliches gesellschaftliches Objekt, das es wiederum nicht geben durfte wie Alt-Nazis bei der Wismut oder in der SED. Weil es rechte Subkulturen auch heute noch nicht geben darf und sie sich auch nicht vollständig kapitalistisch vereinnahmen lassen, obwohl sich mit ihnen natürlich Geld verdienen lässt, erhalten sie sich am Leben. Die Subkulturforschung hat ihr Forschungsgebiet womöglich zu früh historisiert oder sogar aufgegeben – vielleicht auch aus ästhetischer Verachtung, der entgeht, dass diese rechte Minderheit nicht in den Mainstream einfließt, so dass selbst Musikkulturen noch funktionieren. Der Gedanke drängt sich auf, dass man den berühmten Schluss von Stuart Halls *Notes on Deconstructing the Popular* (1980) einschränkend verkehren muss: Wenn die populäre Kultur das Feld ist, auf dem eines Tages vielleicht wirklich ein national verkürzter Sozialismus entsteht, das sollte man einen F\*\*\* darauf geben. Verachtung und Ignoranz werden aber nicht reichen, denn es wären erst noch neue pädagogische Gegenstrategien zu entwickeln. Zur Entwicklung neuer Strategien können bessere Serien selbst beitragen. Durch ihre Komplexität und «gute Wiederholungen», die Differenzen und Neues hervorbringen (vgl. Deleuze 1997), eignen sich Serien wie die hier ins Auge gefassten gut als handlungsentlasteter Lernstrom. *Lost* zeugt als XSF-Serie – XSF bedeutet Extro-Science Fiction (vgl. Meillasoux 2013, 126 ff.) – wie sich nicht nur das Erzählte fortspinnt, verdichtet und wächst, sondern zugleich auch die Rahmenbedingungen des Erzählens und Darstellens verändern (vgl. Sanders 2017c). Gerade diese zweite Transformationsebene macht Serien auf besondere Weise



anschlussfähig an die von Kokemohr grundlegende Bildungstheorie. Ähnlich wie *Lost* und doch ganz anders funktioniert *Fargo* (FX, USA 2014–). Diese Serie überrascht von Staffel zu Staffel mit einer neuen Art, wie die jeweils neue Staffel erst in die Filmhandlung des gleichnamigen Films der Coen-Brüder (USA/GB 1996) und dann die vorhergehenden Serie eingehakt wird. So wie *Lost* in den letzten Staffeln mit Seitblenden arbeitet *Fargo* mit Splitscreens. Beides führt zu neuen Präsentationen von Zeit. Verglichen mit Produktionen wie *Lost* oder *Fargo* wirken deutsche Produktionen nicht mehr auf der Höhe der Zeit, der sie zu Zeiten von Rainer Werner Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* (WDR, BRD 1980) und Edgar Reitz' *Heimat* (BRD 1984) samt Folgeprojekten sogar voraus waren.

Das Aus-der-Zeit-gefallen-Sein, das Armin Nasehi (2015, 115) an Pegida als ästhetisch nicht überzeugend und hässlich wahrnimmt, tappt in der Falle städtischer Arroganz, die auch das letzte Aufgebot der Aryan Brotherhood in *Sons of Anarchy* für hässlich hält (s. Abb. 9).



Abb. 9.: Das vorletzte Aufgebot der Aryan Brotherhood (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [21.11.14], TC: 01:01:13).

Dabei ist dort «all about family» – wie in Dresden, der Stadt mit der gegenwärtig deutschlandweit höchsten Geburtenrate. Déjà-vus, wie die eingangs dieses Beitrags beschrieben, wirken wie dialektische Bilder (vgl. Buck-Morss 1993), in denen Blitzhaft etwas klar wird, nämlich dass es noch unterschätzte Zusammenhänge gibt und was in diesen Zusammenhängen alles noch gar nicht klar ist. Dies gibt zu denken und kann zum Grund werden, das Denken als Ereignis vom Marketing für die Pädagogik zurückzuerobern (vgl. Deleuze/Guattari 1996). Dabei helfen auch

Kino und TV-Serien (vgl. Sanders 2015 und 2017b) – allerdings andere als *House of Cards* (Netflix, USA 2013–), *Orange Is the New Black* (Netflix, USA 2013–), *Suits* (FOX, USA 2011–), *Sex and the City* (HBO, USA 1998–2004), die *Nasehi* (2015, 116 f.) aus verschiedenen Gründen als pädagogisch gehaltvoll vorschlägt, bevor er auf *Weißensee* (Das Erste, D 2010–2015) kommt, deren «Ästhetisierung der DDR», wie er rhetorisch fragt und dadurch nahelegt, «mehr zum historischen Verständnis beigetragen [hat] als Geschichtsbücher und die Bundeszentrale für politische Bildung» (ebd., 217). *Weißensee* vermittelt – bei aller gebotenen Kritik der üppigen Musealisierung und der zwar schauspielerisch beeindruckenden, aber schon aufgrund seiner Kleinheit sehr überdeterminierten Ensemble von Figuren – ein eindrückliches Bild von Menschenverachtung, allgemeiner Verunsicherung durch Überwachung und überdauernder Zwänge, immer weiter zu lügen. Aber manche Teile Sachsens, das politisch viel mit seinen Nachbarregionen in Polen und Tschechien gemein hat, versteht man wohl besser noch mit *Justified* oder *Sons of Anarchy*. Die *Sons* sind auf ihre Weise auch eine sehr mobile mediale Entbarbarisierungskolonie, wie sie Adorno wohl kaum aufs Land geschickt hätte.

Noch geht es in Bremen (Bremen, Georgia) viel selbstverständlicher, schriller und grotesker zu, wenn das National Socialist Movement zum Abschluss ihres Jahrestreffens in die GA Peach Original Klan and Oyster Bar lädt (vgl. Batthyany 2016), aber das globale Hillbillytum bildet womöglich ein Rhizom – und Faschismus gibt es Deleuze und Guattari zufolge, wenn in jeder Nische oder Lücke eine Kriegsmaschine laufe. Gerade die mikropolitische und molekulare Macht mache ihn gefährlich (vgl. Deleuze/Guattari 1997, 292 f.).

## Literatur

- Adorno, Theodor W. 1998. *Gesammelte Schriften*. Darmstadt: WBG.
- Agee, James und Walker Evans. 2013. *Preisen will ich die großen Männer*. Berlin: Die Andere Bibliothek.
- Ang, Ein. 1986. *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Dädalus
- Battyany, Sacha (2016): «Hass mich». In: *Süddeutsche Zeitung* #133, Samstag/Sonntag, 11./12. Juni: 3.
- Böhme, Jacob. 2009 [1634]. *Werke: Morgenröte / De signatura rerum*. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag.
- Bommhardt, Karl-Heinz. 2011. *Uranbergbau Wismut 1946–1990 in der sowjetischen Besatzungszone und in der DDR*. Bad Langensalza: Rockstuhl.
- Brown, Lane. 2015. «In Conversation: Quentin Tarantino» In: *Vulture* #8/15: n.p. <http://www.vulture.com/2015/08/quentin-tarantino-lane-brown-in-conversation.html>.
- Buck-Morss, Susan. 1993. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Cassirer, Ernst. 1923. «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften.» In *Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe (ECW), Aufsätze und Kleine Schriften (1922–1926)*, hrsg. v. Birgit Recki: Bd. 16. Hamburg 2003: Meiner.
- Ciesla, Burghard. 2011. «Partei in der Partei. Die SED-Gebietsparteiorganisation Wismut 1947–1989.» In: *Uranbergbau im Kalten Krieg. Die Wismut im sowjetischen Atomkomplex*, hrsg. von Rudolf Boch und Rainer Karlsch: 228–270. Berlin: Ch. Links.
- Crow, Thomas. 2014. *The long March of Pop. Art, Music, and Design, 1930–1995*. New Haven/London: Yale University Press.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1996. *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1997. *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- Elias, Norbert und John L. Scotson. 1993. *Etablierte und Außenseiter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Georgi-Findlay, Brigitte und Stefanie Hellner. 2017. «Warum gerade Louisiana? Raum und Region in True Detective». In *Wissensümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*, hrsg. von Mark Aranhövel, Anja Besand und Olaf Sanders: 107–117. Wiesbaden: Springer VS. doi:10.1007/978-3-658-13590-4\_8.
- Giroux, Henry A. 2002. *Breaking in to the Movies. Film and the Culture of Politics*. Malden (Mass.) u. a.: Blackwell.
- Hall, Stuart. 1980. «Notes on Deconstructing «the Popular»». In: *Cultural Theorie and Popular Culture. A Reader*, hrsg. v. John Storey, 442–453. London u.a. 1998: Prentice Hall.
- Hawkins, Bennett. 2014. «Your Guide to the Meaning behind Reggie Ledoux's Tattoos on True Detective.» In *Uproxx*, <http://uproxx.com/uncategorized/guide-reggie-ledouxs-tattoos-true-detective/>.
- Justified*. Episode Nr. 1 (Fire in the Hole), zuerst gesendet am 16. März 2010 auf FX. Regie: Michael Dinner, Drehbuch: Graham Yost (und Elmore Leonard) (DVD: Sony).
- Kappelhoff, Hermann, Matthias Grotkopp und David Gaertner. 2016. «The Poetics of Mobilisation: GUNG HO!» In: *mediaesthetics – Journal of Poetics of Audiovisual Images*, [S.l.], n. 1, june 2016. <http://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/41>.
- Kokemohr, Rainer. 2007. «Bildung als Selbst- und Weltentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie.» In *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, hrsg. v. Hans-Christoph Koller, Winfried Marotzki und Olaf Sanders, 13–68. Bielefeld: Transcript.
- Manovich, Lev. 1998. «Database as a Symbolic Form». [http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19\\_article\\_1998.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/022-database-as-a-symbolic-form/19_article_1998.pdf).
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge. (Mass.) u. a.: MIT Press.
- Maillassoux, Quentin. 2013. Science Fiction und Fiktion außerhalb der Wissenschaft. In *Abyssus Intellectualis*, hrsg. v. Armen Avanassian und Björn Quiring, 125–168. Berlin: Merve, .
- Nasehi, Armin. 2015. «Warum PEGIDA hässlich ist ... – ... und daran deutlich wird, was die Kunst macht.» In *Kursbuch 184: Was macht die Kunst*, hrsg. v. Armin Nasehi und Peter Felixberger, 113-126. Hamburg: Murman.
- Panofsky, Erwin. 1998 [1927]. «Perspektive als symbolische Form». In: *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, hrsg. v. Karen Michels und Martin Warnke, Bd. 2. Berlin: Akademie Verlag.

- Pazzini, Karl-Josef und Olaf Sanders. 2017. «Väterliche Prekarität in The Sopranos». In *Väter allerlei Geschlechts. Über das Spiel mit Ambivalenz zwischen Generationen in Fernsehserien*, hrsg. v. Mark Arenhövel, Anja Besand und Olaf Sanders, o. S. Wiesbaden: Springer VS (in Vorbereitung).
- Rancière, Jacques. 2002. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques. 2007. *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques. 2008. *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques. 2009. *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques. 2013b. *Die Nacht der Proletarier. Archive des Arbeitertraums*. Wien: Turia und Kant.
- Rorty, Richard. 1992. *Kontingenz, Ironie, Solidarität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Sanders, Olaf. 2014. «Bildung zum Bösen. Eine bildungsphilosophische Annäherung an die US-Fernsehserie Breaking Bad vom Theater aus». In: *Etum* 1:1, 65-78. doi:10.13150/05131.14.
- Sandes, Olaf. 2015. *Greatest Misses. Über Bildung, Deleuze, Film, neuere Medien etc.* Hamburg: Katzenberg.
- Sanders, Olaf. 2017a. «Serie als symbolische Form: Von Broncho Billy zu True Detective». In *Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*, hrsg. v. Mark Aranhövel, Anja Besand und Olaf Sanders, 9–24. Wiesbaden: Springer VS. doi:10.1007/978-3-658-13590-4\_2.
- Sanders, Olaf. 2017b. *Deleuzes Pädagogiken. Die Philosophie von Deleuze und Deleuze/Guattari nach 1975*. Hamburg: Katzenberg (in Vorbereitung).
- Sanders, Olaf. 2017c. ««Lost» in Bildung». In *Kulturelle Bildung – Bildende Kultur*, hrsg. v. Gabriele Weiß. Bielefeld: Transcript (in Vorbereitung).
- Savage, Jon. 2016. *1966. The Year the Decade Exploded*. London: Faber and Faber.
- Schiller, Friedrich. 2004. «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen». In *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke Erzählungen / Theoretische Schriften. Bd. V*, hrsg. v. Wolfgang Riedel, 570–669. München: dtv.
- Schlatter, Evelyn A. 2006. *Aryan Cowboys. White Supremacists and the Search for a New Frontier 1970–2000*. Austin: University of Texas Press.
- Schütterle, Juliane. 2011. «Gutes Geld für harte Arbeit. Die betriebliche Sozialpolitik der Wismut AG». In *Uranbergbau im Kalten Krieg. Die Wismut im sowjetischen Atomkomplex. Bd. 1: Studien*, hrsg. v. Rudolf Boch und Rainer Karlsch, 399–442. Berlin: Ch. Links.
- Sellger, Michael. 2011. «Schacht-Weltmeister. Der Wismut-Konzern war Uranlieferant der Sowjets und Säule des Sozialismus. Nun gruben sich Historiker durch seine Geschichte. Zwölf Fakten». In *Die Zeit*, Nr. 27, 30. Juni. <http://www.zeit.de/2011/27/S-Wismut>.
- Sons of Anarchy*. Episode Nr. 1, zuerst gesendet am 3. September 2008 auf FX. Regie: Allan Coulter und Michael Dinner, Drehbuch: Kurt Sutter (DVD: 20th Century Fox/FX).
- Sons of Anarchy*. Episode Nr. 25 (The Culling), zuerst gesendet am 24. November 2009 auf FX. Regie: Gwineth Horder-Payton, Drehbuch: Kurt Sutter und Dave Erikson (DVD: 20th Century Fox/FX).
- Sons of Anarchy*. Episode Nr. 81 (Toil and Till), zuerst gesendet am 21. November 2014 auf FX. Regie: Billy Gierhart, Drehbuch: Charles Murray und Kurt Sutter (DVD: 20th Century Fox/FX).

- Spreitz, Annette. 2011. «Vom Sinfonieorchester bis zum Laienzirkel. Kultur für die Bergleute». In *Uranbergbau im Kalten Krieg. Die Wismut im sowjetischen Atomkomplex*. Bd. 1: Studien, hrsg. v. Rudolf Boch und Rainer Karlsch, 589–631, Berlin: Ch. Links.
- Stange, Jenifer. 2014. «Evangelikale in Sachsen. Ein Bericht.» <http://www.weiterdenken.de/de/2014/06/01/evangelikale-sachsen-ein-bericht>.
- Tenorth, Heinz-Elmar. 1999. «Die zweite Chance. Oder: Über die Geltung von Kritikansprüchen kritischer Erziehungswissenschaft». In *Kritische Erziehungswissenschaft am Neubeginn?!* hrsg. v. Heinz Sünker und Heinz-Hermann Krüger, 135-161, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Topel, Fred. 2008. «Henry Rollins on Sons of Anarchy and politics». In *Crave*, 8. September. <http://www.craveonline.com/site/143920-henry-rollins-is-a-son-of-anarchy>.
- True Detective*. Episode Nr. 5 (The Secret Fate of All), zuerst gesendet am 15. Mai 2014 auf HBO. Regie: Cary Joji Fukunaga, Drehbuch: Nic Pizzolatto (DVD: HBO).
- Vorländer, Hans, Maik Herold und Steven Schäller. 2016. *PEGIDA. Entwicklung, Zusammensetzung und Deutung einer Empörungsbewegung*. Wiesbaden: Springer VS. doi:10.1007/978-3-658-10982-0.
- Wagner, Paul Werner. 2011. «Vom Kampfgeist der Kumpel-Sportler. Die Wismut und der Fußballsport». In *Uranbergbau im Kalten Krieg. Die Wismut im sowjetischen Atomkomplex*. Bd. 1: Studien, hrsg. v. Rudolf Boch und Rainer Karlsch, 632–658, Berlin: Ch. Links.
- Winter, Rainer. 2005. «Critical Pedagogy». In *Encyclopedia of Social Theory*, Vol. 1., hrsg. v. George Ritzer, 163–167, London u.a.: Sage.

## Abbildungen

- Abb. 1.: Reggie Ledoux und seine Tätowierungen (*True Detective*, Staffel 1, Episode 5, [15.5.14], TC: 00:14:50).
- Abb. 2.: Betender junger Mann (*True Detective*, Staffel 1, Episode 5, [15.5.14], TC: 00:49:11).
- Abb. 3.: Boyd Crowder bei der Vorbereitung eines Terroranschlags (*Justified*, Staffel 1, Episode 1, [16.3.2010], TC: 00:08:18).
- Abb. 4.: Dewey Crowe präsentiert seine Tätowierung (*Justified*, Staffel 1, Episode 1, [16.3.2010], TC: 00:22:43).
- Abb. 5.: Die Sons verhandeln mit den Nords (*Sons of Anarchy*, Staffel 1, Episode 1, [3.09.08], TC: 00:34:16).
- Abb. 6.: Aryan Brotherhood (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [24.11.09], TC: 00:19:44).
- Abb. 7.: AJ Weston (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [24.11.09], TC: 00:36:14).
- Abb. 8.: Ron Tully (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [9.9.14], TC: 00:10:20).
- Abb. 9.: Das vorletzte Aufgebot der Aryan Brotherhood (*Sons of Anarchy*, Staffel 2, Episode 12, [21.11.14], TC: 01:01:13).