

„Aluminum and Ash“

Repräsentationen und Laufbahnen sozialer Milieus in *True Detective*

Jan Weckwerth

Beitrag zur Veranstaltung »Gesellschaftsentwürfe im Film und Fernsehen der Gegenwart« der Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie

Einleitung

Die unvermindert andauernde Erfolgsgeschichte der kontemporären, oftmals unter dem Begriff *Quality TV* firmierenden Fernsehserien ist aus verschiedensten Forschungsperspektiven beleuchtet worden. Dabei wird durchaus kontrovers diskutiert, (1) ob überhaupt ein entsprechend evidenter Qualitätssprung vorliegt, der eine solche Bezeichnung für die neueren Serienformate ab circa Mitte der neunziger Jahre erlaubt, und (2) worin dieser eigentlich konkret besteht (zur Diskussion um Definition und Einordnung des *Quality TV* etwa Thompson 1996; McCabe, Akass 2007; Leverette et al. 2008; Dunleavy 2009; Blanchet et al. 2011; Eichner et al. 2013). Ein Großteil der Untersuchungen zur gestiegenen Popularität von Fernsehserien befasst sich mit den Innovationen des seriellen Produkts selbst und nimmt deren narrative und (audio)visuelle Entwicklungen in den Fokus. So wird etwa unter der Erzählform der *flexi-narratives* die dynamische Kombination von episodenzugehörigen Handlungssträngen (gemäß der *Series*) und übergreifenden Storybögen (gemäß der *Serials*) in diesbezüglich segmentierten und rhythmisierten Episoden verstanden, wodurch überdies eine größere Bandbreite von Figuren und Ereignissen etabliert werden kann (Nelson 1997, 2007; Creeber 2004). Jason Mittell (2006, 2015) identifiziert ferner eine neue *narrative complexity*, welche unter anderem eine *operational aesthetic*, die verallgemeinert dem ‚Wie‘ gegenüber dem ‚Was‘ der Darstellung den Vorrang einräumt und damit eine oft spektakuläre Visualität herausstellt, aber auch multiple narrative Strategien (*narrative special effects*, *narrative desorientation* etc.) beinhaltet.

Weniger Aufmerksamkeit wurde dagegen dem Potenzial der rezenten Serienformate hinsichtlich einer intensiveren Verhandlung sozialer Zustände zuteil. Verglichen mit einem singulären Spielfilm oder einer episodischen Sitcom steht hier – erst recht über mehrere Staffeln hinweg – wesentlich mehr Erzählzeit zur Verfügung, die nicht unbedingt zu einer entsprechenden Zunahme ‚direkter‘ Handlung im Sinne eines stringenten narrativen Fortkommens führt, sondern maßgeblich für eine tiefere, exaktere und umfassendere Einbettung der Figuren und ihrer Handlungen in die jeweilige Serien(un)welt aufgewendet wird. Exemplarisch sei auf die Menge der erfolgreichen so genannten *Slow Burner* verwiesen (von *The Wire* (HBO 2002-2008) über *Breaking Bad* (AMC 2008-2013) bis aktuell *The Americans*

(FX 2013–), in denen sich die Handlungsstränge und Konflikte der Protagonist/-innen erst allmählich entspinnen, der Darstellung der Alltagskultur aber viel Raum und Zeit gewidmet wird. Von der Wohnlage und Art der Einrichtung über die Kleidung und Essgewohnheiten bis zu den Freizeitbeschäftigungen und Zukunftsplänen: Man scheint die Personen, ihre Einstellungen, Präferenzen und Lebensentwürfe relativ genau zu kennen und verfolgt ihre Wege zumeist über mehrere Jahre (sprich: Staffeln).

Wenn Sarah Cardwell (2007: 27) hinsichtlich der Polit-Serie *The West Wing* (NBC 1999-2006) davon spricht, dass hier „characters as social and political actors“ anstatt lediglich „as emotional individuals“ präsentiert werden, und weiterhin ausführt, „[t]he series foregrounds their interrelationships as fluctuating, changing, subtle and profoundly affected by bigger things: politics, ethics, work, history and so on“, wird genau dieses ‚Mehr‘ an sozialen (Alltags-)Beziehungen berührt. Wie schon die Differenz zwischen „actor“ und „individual“ verdeutlicht, erlangen diese Figuren Tiefe durch eine vielschichtige, nicht monothematische Einbettung in die sie umgebende Gesellschaft.

„Quality TV aspires toward ‚realism‘“, konstatiert Robert J. Thompson (1996: 15) in seiner wegweisenden Studie *Television's Second Golden Age*. Diese zentrale Begrifflichkeit ist in den Diskursen um die Neuerungen des *Quality TV* zu selten aufgegriffen und präzisiert worden. Realismus bezieht sich dabei weniger auf die physikalische Beschaffenheit des Serienkosmos als vielmehr auf die – auch sozialstrukturelle – Nachvollziehbarkeit von Personenkonstellationen und Konfliktverhandlungen. ‚Exotische‘ Settings in mittelalterlich angehauchten Fantasywelten oder während einer Zombieapokalypse sind davon keinesfalls zwangsläufig ausgenommen. So müssen bereits filmische oder serielle Produkte, die ihren Publika Einblicke in ‚fremde‘ oder exkludierte Lebenslagen *unserer* Gesellschaft(en) erlauben, auf soziale Typisierungen zurückgreifen, die irgendeine Relevanz oder irgendeinen Bezug zu ihren Erfahrungswelten aufweisen, sich also im Aneignungsprozess als erkennbar, anschlussfähig und – in welcher Form auch immer – abgleichungswürdig herausstellen. Das seriell repräsentierte ‚Soziale‘ ist demnach insofern und insoweit *real(istisch)*, wie es in den Alltag der Rezipient/-innen grundständig als solches transferiert und integriert werden kann.

Obwohl eine verstärkte soziokulturelle Einbettung bzw. der größere serienspezifische Realismus dies allein schon begrifflich nahelegen, ist die Anwendung von soziologischen Milieutheorien auf serielle Produkte ein nachrangiger Ansatz (film)soziologischer Beschäftigung geblieben. Zwar wird alltagssprachlich auch im Kontext des *Quality TV* vereinzelt auf dichte Milieudarstellungen verwiesen, meist im Sinne eines intensiven Einblicks in die soziale Umgebung einer räumlich mehr oder weniger eingegrenzten Gruppe von Menschen. Systematische Analysen sozialer Milieus in Fernsehserien sowie möglicher Effekte für bzw. auf die Aneignung(sforschung) stehen bislang gleichwohl aus.¹ So könnte es sich bei einer als demgemäß lebensnah oder ‚realistisch‘ bewerteten Einbettung der Figuren (respektive der Narration) durchaus um einen weiteren Faktor für den beinahe globalen Siegeszug der neuen Serienformate handeln. Schließlich müssen fortlaufende Serien das Interesse ihrer Publika zumeist über Monate, wenn nicht (im Falle mehrerer Staffeln) über Jahre erhalten und im Idealfall bis hin zu einer lebensweltlichen Begleitung im und für den Alltag steigern. Inwieweit sind hierfür erkennbare soziale Repräsentationen förderlich, die über narrative Komplexität, audiovisuelle Innovationen und die Präsenz vielfältiger Zugangspotenziale (im Sinne von polysemen ‚Angeboten‘, grundlegend Fiske 2011: 84-128; Winter 1992) hinausgehen?

¹ Jedoch ist einschränkend zu berücksichtigen, dass Milieutheorien beispielsweise in der angloamerikanischen soziologischen Forschung weit weniger etabliert sind.

Der vorliegende Beitrag versteht sich als – wenngleich grobe – theoretische wie konzeptionelle Näherung an diese Leerstelle. Nach einer überblickshaften Vorstellung einschlägiger Milieuthorien werden die Perspektiven für ihre Applikation auf filmische und serielle Produkte diskutiert. Im Anschluss soll am Beispiel der ersten Staffel der populären TV-Serie *True Detective* (HBO 2014) eine kursorische Milieuanalyse vorgenommen werden.

Theorien sozialer Milieus

Herkömmliche Klassen- und Schichtmodelle haben sich der vornehmlich vertikalen Einteilung und Strukturierung der Gesellschaft anhand einzelner oder weniger Merkmale verschrieben – sei es dem Besitz an Produktionsmitteln, dem (Berufs-)Prestige oder der „meritokratischen Triade“ (Kreckel 1992) aus Bildung, Beruf und Einkommen. Diese Eindimensionalität – und die damit oftmals implizierte Kausalität von sozialer Lage und Handeln – führt jedoch dazu, dass Diskrepanzen in Wahrnehmung oder Verhalten bei Menschen aus einer ähnlichen sozialen Schicht notwendigerweise als Aberrationen betrachtet werden.

Milieuansätze verstehen sich sowohl als Nachfolger als auch als Erweiterung dieser Modelle, indem sie die ‚objektiven‘ sozioökonomischen Positionen mit den ‚subjektiven‘ Merkmalen der Lebensführung in Beziehung setzen. Michael Vester et al. (2001: 24 f.; Vester 2015) knüpfen an Pierre Bourdieus (1982, 1985) Konzeption des sozialen Raums an und begreifen Milieus demgemäß als sozial kohäsive Großgruppen, welche jeweils durch eine „ähnliche Alltagskultur“ bzw. eine „ähnliche Gerichtetheit des Habitus“ verbunden sind. Milieus konstituieren sich also nicht unabhängig von der sozioökonomischen Lage, als kennzeichnend erweisen sich indes die vom Habitus der Milieumitglieder strukturierten Werthaltungen oder Mentalitäten. Diese fungieren gewissermaßen als ‚Brille‘, mit der die Lebensbedingungen eigensinnig wahrgenommen, interpretiert und verarbeitet werden, was eben seinen Ausdruck in spezifischen Lebensweisen und Lebensstilen findet. Ähnliche soziale Stellungen müssen folglich nicht unbedingt in gleichen „Stilwelten“ münden (Diaz-Bone 2004: 366).

Lebensstile sorgen dabei nicht nur für den kohäsiven Zusammenhalt des eigenen Milieus, sondern ziehen ihre aktuelle soziale Bedeutung – und ‚Wertigkeit‘ – aus der Relation zu anderen Lebensstilen. Jede soziale Praxis zeigt – ob intendiert oder nicht – Unterschiedlichkeit *und* Unterscheidbarkeit zu anderen Praxen an (Bourdieu 1985). Insofern fungieren die Lebensstilelemente als symbolische Verdichtungen sozialer Unterschiede, welche von den Akteur/-innen in der Regel erkannt und eingeordnet werden – und auf diese Weise verhältnismäßig stabile gesellschaftliche Demarkationen darstellen.

Mittels einer Lokalisierung, Bündelung und Inbezugsetzung aller Merkmale, die sich in den Lebensweisen von Individuen und Gruppen niederschlagen, ihrer Positionierung im sozialen Raum sowie ihrer Abgrenzungsmechanismen zu anderen Lebensweisen lassen sich mehrdimensionale Milieulandkarten erstellen (Vester et al. 2001; Ascheberg 2006; SINUS 2015a). Die vertikale Dimension bildet darin diejenige Alltagskultur ab, die sich in einer Gesellschaft von oben nach unten unterscheidet, also anhand der Menge an Besitz, Macht oder – allgemeiner – *Chancen*. Lebensstile sind demnach auch, aber nicht nur eine Frage der Ressourcenausstattung.

Die horizontale Dimension unterscheidet die grundlegenden Wertvorstellungen der Milieus auf der gleichen vertikalen Ebene, insbesondere was die Neigung zur Autoritätsbindung betrifft. Auf der einen Seite der Landkarte sind diejenigen Milieus angeordnet, die ein hierarchisches, traditionelles oder konservatives Wertegerüst aufweisen, auf der anderen Seite befinden sich die progressiveren Milieus mit ihrem Fokus auf größerer Eigenverantwortung und Selbstbestimmung bis hin zum Avantgardis-

mus. Wie bereits ausgeführt, lässt sich aus einer bestimmten vertikalen Position keine zwangsläufige Homogenität der Erfahrungen ableiten. So existieren zwar typische Unterschichtenmilieus, jedoch nicht *die eine* Unterschichtenperspektive: Wenngleich alle unterprivilegierten Milieus durch einen Mangel an Ressourcen und gesellschaftlicher Teilhabe sowie einen diskriminierenden Blick ‚von oben‘ geprägt sind, differieren die *Wahrnehmung* dieser Ungleichheiten und die *Strategien* des Umgangs damit durchaus beträchtlich. Auf ähnliche Weise lassen sich im oberen Segment des Raumbildes die Werthaltungen von Bildungsbürgertum und Besitzbürgertum voneinander abgrenzen.²

Eine dritte bedeutende Dimension stellt die Zeit dar. Milieus unterliegen einem stetigen Wandel; ihre Beziehungen ordnen sich je nach politischen und ökonomischen Entwicklungen neu, etwa bei durch einen gesamtgesellschaftlichen Strukturwandel evozierten Veränderungen der Produktionsverhältnisse bzw. der Berufsstruktur. Zwar erweist sich die vertikale Milieugliederung über die vergangenen Jahrzehnte als relativ stabil, allerdings lässt sich eine deutliche horizontale Ausdifferenzierung verzeichnen. Insbesondere die jüngeren Teile der Milieus passen sich den neuen gesellschaftlichen Bedingungen an und rücken sukzessive in Richtung größerer Eigenverantwortung.³ Hierbei werden die elterlichen Milieus allerdings nicht abgeschüttelt, sondern partiell modernisiert (Vester 2015; SINUS 2015a). Dies lässt sich auch als *Laufbahn* eines Milieus bezeichnen.

Vergleichende Untersuchungen haben gezeigt, dass die Milieulandkarten in vielen westlich-kapitalistischen Staaten eine ähnliche Binnenstruktur aufweisen (Vester et al. 2001; Hradil 2006; SINUS 2015a, 2015b). Solche Entsprechungen weisen zum einen auf die Grundierung der Milieus in den historischen Traditionslinien der Stände- und Klassengesellschaften hin, zum anderen verdeutlichen sie die Rolle des gesellschaftlichen Strukturwandels insbesondere in einer Epoche zunehmender Entgrenzung und damit auch länderübergreifender Angleichung. Das SINUS-Institut (2015a, 2015b) hat hieraus – wenngleich ohne die historische Herleitung und die enge sozialstrukturelle Rückkopplung der Vester’schen Milieus – neun Meta-Milieus für „established markets“ konzipiert. Dennoch erlauben die politischen, ökonomischen und auch konfessionellen Eigenheiten keine direkte Transferierung länderspezifischer Milieulandkarten.

Milieus in der Serie – Milieurepräsentationen für die Rezeption?

Inwiefern lassen sich die vorgestellten Milieukonzepte nun für die filmsoziologische Serienforschung fruchtbar machen? Für produktzentrierte Analysen (wie die vorliegende), die sich vornehmlich mit seriellen Artikulationen und Repräsentationen von Gesellschaft und in diesem Sinne mit der Konstruktion sozialer Wirklichkeit *durch* die Serie befassen, bedarf es einer gleich zweifachen Kalibrierung des Blickwinkels in die „Filmrealität“ (Korte 2010) hinein. Zum einen gilt es, die Filmfiguren als ‚ganze‘ dem Publikum gegenüber tretende Personen sozial zu klassifizieren: anhand ihrer expliziten Handlungen,

² Die durchaus signifikanten horizontalen Unterschiede führen Vester et al. (2001: 13) auf die Ausprägungen von historischen Ständen und Klassen(fraktion)en zurück, die sich heutzutage nicht mehr zwangsläufig in manifesten politischen Differenzen oder privilegiertem Zugang zu bestimmten Berufssphären äußern, aber eben als lebensweltliche und alltagskulturelle Traditionslinien fortbestehen.

³ Dieser Befund beugt einem zentralen Kurzschluss des Individualisierungstheorems vor: Hiernach rührt die – auch alltagskulturell wahrgenommene – Pluralisierung der Lebensstile eben nicht aus einer Nivellierung von Milieu- oder sonstigen sozialstrukturellen Grenzen, sondern ist das Ergebnis einer lediglich horizontalen „Auffächerung“ (Vester et al. 2001: 33) der Stammmilieus.

ihrer gesellschaftlichen Position und Ressourcen, aber auch ihrer Mentalitäten und Lebensstile (sowie deren Distinktionen) als gewissermaßen tiefe alltagskulturelle Kontextualisierung. Zum anderen ist die Struktur der Serienwelt als Sozialraum abzubilden: ihr Aufbau, ihre Regeln und dominanten Schichtungsprinzipien, die die Praxis der Akteur/-innen rahmen und somit Handlungswege eröffnen oder verschließen, legitimieren oder sanktionieren.⁴

Eine derartige sozialstrukturelle Rückbindung von Praxen und Lebensstilen in die Serienwelt selbst produziert Aufschlüsse für eine exaktere gesellschaftlich-soziale Verortung der filmischen Darstellungen und Kommentierungen – bis hin zur möglichen Extrahierung in der Serie formulierter Gesellschaftsdiagnosen qua (bewusster wie unbewusster) Auswahl, Verortung und Entwicklung der Handlungskonflikte und ihrer ‚Träger/-innen‘. Dadurch werden immer auch neue Perspektiven auf soziale Ungleichheit(en) eröffnet. Des Weiteren begünstigt die Serialität als Erzähltypus die Nachzeichnung langfristiger gesellschaftlicher Veränderungstendenzen mit (unterschiedlichen!) Implikationen für die Lebenswelt verschiedener Menschen und Milieus.

Anschlussfragen, die sich aus einer verstärkten sozialstrukturellen Einbettung für die Publikumsforschung ergeben, können in diesem Rahmen lediglich angerissen werden. Hierbei erlauben insbesondere die Erkenntnisse der Metamilieuforschung Rückschlüsse auf die Anschlussfähigkeit des Gezeigten bzw. Gesehenen für die Lebenswelt der Rezipient/-innen, dies gilt gerade in Bezug auf transnationale Serienkulturen. Werden die in den Serien vorgenommenen symbolischen Verdichtungen der Lebensstile und Milieus auch über den nationalen Kontext hinaus grundständig erkannt und – mehr oder weniger korrekt – sozial eingeordnet, müsste dies zu einer tendenziellen Abschwächung solcher Phänomene wie dem *cultural discount*, der von einer Wertminderung filmischer Produkte bei einer kulturellen Diskrepanz zwischen Produkt und Publikum ausgeht (Hoskins, Mirus 1988), und der *cultural proximity*, die prinzipiell eine Wahl der kulturell ‚näheren‘ Produkte bei vergleichbarer Qualität postuliert (La Pastina, Straubhaar 2005), führen. Dennoch dürfte in diesen Serien keine Minimierung der kulturellen Spezifika im Sinne einer *delocalization* zu verzeichnen sein, durch die sich der Zugang von überall aus möglichst leicht gestalten würde. Im Gegenteil: Die meisten dieser *Quality TV*-Formate scheinen ja eher ‚überladen‘ mit einer Vielzahl von (populär)kulturellen Referenzen, intertextuellen Verweisen und weiteren Andockpunkten.

Weiterhin könnte ein diesbezüglich tieferes ‚Eintauchen‘ in die Serienwelt auch Einfluss auf die Ausprägungen der kulturellen Teilhabe oder die aktuelle Ausdifferenzierung der Aneignungskontexte und -formen nehmen (zur kulturellen Teilhabe Jenkins 2006; Winter 2010; fürs *Quality TV* Nelson 2013; Mittell 2015; zur Aneignung Bock 2013; Jenner 2014). Diese grob konturierten Hypothesen sind indes erst mit weiterer Forschung zu untermauern.

⁴ Im Vergleich zur multidimensionalen Mehrebenenanalyse, die Vester et al. (2011: 212-214) zur Entwicklung realer Milieulandkarten vornehmen, sind für ein fiktionales Kulturprodukt einige methodische Reduktionen in Kauf zu nehmen. Biographische Interviews, standardisierte Befragungen oder Gruppendiskussionen können mit Filmfiguren zweifellos nicht durchgeführt werden. Ziel muss es sein, auf hermeneutischer Basis anhand der ausschnitthaften, oftmals symbolisch zugespitzten Praxis und der begrenzten Menge an Relationen die *Muster* der Seriengesellschaft aufzuspüren und das Beziehungsnetz ihrer Protagonist/-innen sozialräumlich aufzuspannen.

True Detective: Die sozioökonomische Struktur der Serienwelt

Die aus acht Episoden bestehende erste Staffel der Erfolgsserie *True Detective* folgt den beiden Polizisten Martin Hart (Woody Harrelson) und Rustin Cohle (Matthew McConaughey) im Jahre 1995 bei ihren Ermittlungen zum Ritualmord an der Prostituierten Dora Lange. Im Verlauf ihrer Nachforschungen entdecken sie, dass dieser Mord Teil einer an jungen Frauen und Kindern begangenen okkulten Mordserie ist, deren Verwicklungen bis ganz nach oben zu politischen und klerikalen Würdenträgern – der Familie Tuttle – reichen. Die Serie wird in langen Rückblenden aus dem Jahr 2012 erzählt: Hart und Cohle werden unabhängig voneinander von den Detectives Thomas Papania (Tory Kittles) und Maynard Gilbough (Michael Potts) zu den damaligen Ermittlungen und zu ihrem persönlichen Zerwürfnis im Jahr 2002 befragt. Da 2012 eine auf ähnliche Weise zugerichtete Frauenleiche aufgefunden wurde, scheinen die Taten noch nicht endgültig aufgeklärt zu sein.

Die Spurensuche von Hart und Cohle ereignet sich größtenteils im ruralen, ökonomisch wie sozial abgehängten Southern Louisiana. Im Fortlauf der Serie tritt die dem *Serial Killer*-Genre immanente *Whodunit*-Frage sukzessive in den Hintergrund gegenüber einer intensiven Darstellung der Gesellschaft, ihrer Konfliktlinien sowie der komplexen Beziehung der beiden Protagonisten.

Die Rekonstruktion der sozioökonomischen Struktur enthüllt zunächst grundlegend eine tiefe Krise der Serienwelt, die von Widersprüchen und Ungleichzeitigkeiten eines nur in Ansätzen zu verzeichnenden, aber durch äußere (landesweite wie globale) Dynamiken zweifellos bevorstehenden Modernisierungsprozesses geprägt ist. Die Wirtschaft der Region fußt auf Zuckerrohranbau und Petrochemie, hinzu tritt an den Küsten und in den Bayous die Krabbenfischerei und -verarbeitung. Dabei betont die Serie filmisch explizit die außerordentlich enge Verzahnung von traditionellen Produktionsverhältnissen, einer entsprechenden Berufsstruktur und den Lebensbedingungen: Bereits im Intro, aber auch in vielen *establishing shots* stellen Ö raffinerien und rauchende Schloten den Hintergrund bzw. die ‚Folie‘ für die Handlung dar, gewissermaßen als erdrückende, allgegenwärtige, auch inkorporierte Präsenz. Die langen Kamerafahrten über die Zuckerrohrfelder und die weiten, nur wenig erschlossenen *Wetlands* illustrieren zudem die – nicht nur räumliche – Peripherie der Gesellschaft. Den kleinen Niederlassungen, erreichbar auf langen schnurgeraden Straßen durch unberührte oder agrarisch genutzte Natur und oftmals lokalisiert am Rande der Bayous oder der Küste, mangelt es an jeglichen Ausprägungen technischer wie sozialer Infrastruktur. Die Bewohner/-innen dieser Dörfer scheinen vollständig von den gesellschaftlichen Entwicklungen westlich-kapitalistischer Staaten der vergangenen Jahrzehnte abgeschnitten zu sein. In der ersten Episode bemerkt Cohle diesbezüglich treffend, „People out here, it’s like they don’t even know the outside world exists. Might as well be living on the fucking moon“, woraufhin Hart konstatiert, „There’s all kinds of ghettos in the world“ (E1, 14).⁵

Das Elend dieser noch agrar- und industriebasierten Gesellschaft beschränkt sich jedoch nicht allein auf die randständigen Siedlungen, sondern findet auch seinen spezifischen Ausdruck in den (Klein-)Städten. Die Ermittlungen von Hart und Cohle erfolgen zwischen verlassenem Malls, verfallenen Gebäuden, geschlossenen Schulen und veralteten Industrieanlagen. Kaum visualisiert werden dagegen Repräsentationen eines relevanten privaten Dienstleistungssektors, einer Pluralisierung der (auch beruflichen) Lebensentwürfe für junge Menschen sowie allgemein einer Heterogenisierung der Arbeitswelt. Cohle, der nicht aus Louisiana stammt, schmeckt in zwei die Mordserie betreffenden Se-

⁵ Direkte Serienzitate werden mit der Episodennummer und der Minute ihres Auftretens versehen. Im vorliegenden Fall handelt es sich also um Episode 1, Minute 14.

quenzen den Geruch von „Aluminum and Ash“. Auch wenn derartige Sinneswahrnehmungen mit seiner Synästhesie durch den übermäßigen Drogenkonsum als Undercoverermittler begründet werden, lassen sich diese beiden Produkte auch als Symbol für die Epoche einer blühenden Industrie und somit als weiteres Indiz für die ungleichzeitigen Entwicklungen dieser Gesellschaft fassen.

Analog zur ökonomischen Struktur ist die gesellschaftliche Struktur der Serienwelt von einer beinahe ungebrochenen Dominanz traditioneller Autoritäten und Institutionen gekennzeichnet. So definieren im Louisiana der neunziger Jahre weiterhin Familie, Religion und Kirche, althergebrachte Moral- und Ehrbegriffe und nicht zuletzt ein klassisches Verständnis von Männlichkeit das Alltagsleben. Gegen einen politischen und insbesondere kulturellen Wertewandel, der sich anderenorts längst realisiert hat, grenzen sich verschiedene Charaktere teils explizit, teils implizit immer wieder ab. Bereits die drohende „Freisetzung aus traditionellen Bindungen“ (Beck 1986) wird als grundlegende Destabilisierung empfunden und ruft fundamentale Unsicherheiten hervor, die größtenteils mittels einer noch stärkeren Anlehnung an das eigene normative Gerüst verarbeitet werden.

True Detective zeichnet eine ‚weiße‘, männliche Welt auf der Basis traditioneller Werte, in der jegliche Formen von Diversität – bei nur wenigen Ausnahmen (Papania und Gilbough in der ‚Jetztzeit‘) – an den Rand gedrängt oder gar existenziellen Bedrohungen ausgesetzt sind. So werden Afroamerikaner/-innen, die real circa ein Drittel der Bevölkerung Louisianas stellen, kaum repräsentiert – und wenn überhaupt am unteren Ende der Sozialstruktur: als Bewohner/-innen von Sozialwohnungen und als Beschäftigte im Billiglohnssektor. Auch Frauen nehmen überwiegend marginalisierte oder subordinate Rollen ein: als konventionelle Ehefrau, als Affäre, als Sekretärin, als Prostituierte – und eben als Opfer der Mordserie. Ein Ausbrechen aus dem Korsett dieser repressiven Gesellschaft erscheint unmöglich bzw. wird sanktioniert. Daher ist die ‚Flucht‘ aus dem Sozialraum ein wiederkehrendes Motiv.

Über dieser anachronistischen Seriengesellschaft schwebt – nicht rein symbolisch – die latente Gefahr ihrer Auslöschung durch Naturkatastrophen. Der industrielle Raubbau im Rahmen der Ölförderung hat derart schwere ökologische Schäden verursacht, dass der gesamte Landstrich langfristig – und wörtlich – dem Untergang geweiht ist. Cole prophezeit auf einer der langen Autofahrten: „This pipeline’s carved up this coast like a jigsaw. The place is gonna be underwater in 30 years“ (E3, 46). Zudem erweisen sich die regelmäßig auftretenden Hurricanes nicht nur als direkte Gefahr für das Leben der Küstenbewohner/-innen, sondern auch als beträchtliches Hindernis für die Funktionsfähigkeit staatlicher Organe. In diesem Zusammenhang ist jedoch anzumerken, dass sich der Staat als potenzieller Modernisierungsakteur aus der Region längst zurückgezogen hat. Mit Ausnahme der (ohnehin nur rudimentären) institutionellen Aufrechterhaltung von Recht und Ordnung durch die Strafverfolgungsbehörden und die diversen Gefängnisse werden die Menschen in der Peripherie weitgehend ihrem Schicksal überlassen. So ist die Anzahl an staatlichen Schulen gering und mit entsprechend langen Anfahrtswegen verbunden, was zu hohen Schulabbruchquoten führt. Dieses Vakuum füllen kirchliche Initiativen und ihre Privatschulen – auch ideologisch – aus. Indem diese Schulen „an alternative to the kind of secular globalised education“ (E6, 39) anbieten, wie Reverend Billy Lee Tuttle darlegt, verstetigen sich an den ‚Rändern‘ der Gesellschaft sowohl die Rückständigkeit als auch die Unterdrückung im Rahmen der Hierarchiebindung.⁶ Dass im Einzugsbereich der Schulen ein Großteil der Misshandlungen und Morde geschieht, symbolisiert diese soziale Isolation weiterhin.

⁶ In diesem Sinne hält die Aussage von Reggie Ledoux, einem der Serienmörder, dass reiche Männer zur Teilnahme an den Ritualmorden an ortsansässigen Frauen und Kindern in den Süden (also die Peripherie) kommen, gleich mehrere Lesarten bereit.

Der Narrationsaufbau mit seinen drei verschiedenen Zeitebenen (1995, 2002, 2012) erlaubt es ferner, genauere Aufschlüsse über die Entwicklung des Strukturwandels zu gewinnen. Obwohl 2002 und 2012 zarte Tertiärisierungstendenzen in der Berufsstruktur zu verzeichnen sind (etwa im Bereich der Telekommunikation), bleibt die Serienwelt dennoch grundständig ihrem ursprünglichen Aufbau verhaftet. Dies weist auch aus soziologischer Warte eine hohe Plausibilität auf: Wenn bereits formale Bildungsprozesse (wie der Schulbesuch) zur Disposition stehen, wird ein – sowieso nachholender – Strukturwandel in Richtung einer zeitgenössischen Wissensgesellschaft tendenziell verunmöglicht. Dieser Begriff stellt ja nicht allein auf die gestiegene Bedeutung der Ressourcen Bildung und Wissen ab, sondern betont die in immer kürzeren Zeitspannen auftretende Revidierung, Aktualisierung oder Optimierung von Wissensbeständen sowie deren zentrale Funktion für eine immer weniger materialisierte Ökonomie (Stehr 1994; Willke 1998; Engelhardt, Kajetzke 2010). Verwendet man diese Konzeption als Vergleichsmaßstab, befindet sich der Sozialraum von *True Detective* mit seiner konservativen Beharrung und lediglich fragmentarischen Modernisierung in einer kontinuierlichen Abwärtsspirale. Die Differenz zu den soziokulturellen Zentren der USA dürfte 2012 beinahe noch größer ausfallen als 1995. Wissen ist hier weiterhin durch *Gewissheiten* ersetzt.

True Detective: Die sozialen Milieus der Serienwelt

Betrachtet man etwas spezifischer die Serienmilieus, fällt zunächst auf, dass kaum Mitglieder der Oberschicht im eigentlichen Sinne auftreten. Dies ist durchaus als Befund ‚an sich‘ von Relevanz und könnte erneut auf eine destabilisierte Gesellschaftsformation hindeuten – insbesondere da keinerlei Repräsentant/-innen eines stärker auf Individualismus und Eigenverantwortlichkeit insistierenden Bildungsbürgertums porträtiert werden, von einer kulturellen Avantgarde (gleich welcher vertikalen Stufe) ganz zu schweigen. Der Einfluss der ‚ruling classes‘ auf den Sozialraum zeigt sich vornehmlich von seiner strukturellen Seite: etwa in den gigantischen Ölförderungsanlagen großer Unternehmen, aber auch im herrschenden Wertegerüst der traditional-konservativen Oberschicht, deren Macht und Autorität so durch den gesamten Sozialraum reicht (Cohle bezeichnet dies als „Sprawl“).

Rust Cohle ist von den beiden Hauptdarstellern zweifellos die ‚schillerndere‘ Persönlichkeit aufgrund seiner pessimistischen bis nihilistischen Weltsicht, welche im Tod der eigenen Tochter, also einer klassischen *backstory wound* (Krützen 2004), begründet liegt. Durch seinen Status als *Outsider* in der Community und den daraus entstehenden Konflikten tritt zudem die sozialräumliche Verfasstheit der Region besonders anschaulich hervor. Als sozialstrukturelles Zentrum der Serie fungiert hingegen Marty Hart. Er lässt sich als beinahe idealtypischer Vertreter der – auch horizontal eher mittleren – Mittelschicht begreifen, genauer des „Modern Middle America“ der Sinus-Milieus (Hradil 2006) bzw. des „Modern Mainstream“ der Sinus-Metamilieus (SINUS 2015b): Collegeabschluss, Detective, verheiratet mit Maggie Hart (Michelle Monaghan), zwei Kinder, Haus in einer Mittelschichtssiedlung. Wie man aus den Gesprächen mit Gilbough und Papania sowie mit Cohle erfährt, orientiert sich Hart an zwar modernisierten, aber dennoch traditionellen Werten. Schlüsselbegriffe, die er immer wieder zur Selbstcharakterisierung verwendet, sind unter anderem „decent“, „steady“, „regular“ und „even“; zudem hält er sich beruflich wie privat für pflichtbewusst und schätzt Institutionen wie die Ehe und die Familie auch aufgrund ihrer immanenten „rules“ und „boundaries“. Hart repräsentiert eine betont normalitätszentrierte und abweichungsaverse Mittelschicht, in welcher stabile und geordnete Lebensverhältnisse einen zentralen Wert per se darstellen. Derartige Mentalitäten weisen nach Vester et al. (2001: 26-28) auf eine mittelschichtstypische Abgrenzung zu den unteren Milieus hin. In Anlehnung an

Bourdieu (1982) Unterscheidung von präntiösem und populärem Geschmack identifizieren die Autor/-innen einen tiefen alltagskulturellen Graben zwischen der großen gesellschaftlichen Mitte und den unterprivilegierten Milieus, den sie als „Trennlinie der Respektabilität“ bezeichnen.⁷ Der durch „Leistungs- und Pflichtethik“ (Vester et al. 2001: 28) erreichte soziale Status wirkt identitätsstiftend gegenüber einer Unterschicht, welche aus dieser Perspektive einen vergleichbaren Status aufgrund ihres unsteten Lebenswandels und ihrer generellen Unzuverlässigkeit, also letztlich ihrer fehlenden Anpassung an die vorherrschenden Regeln, nicht erreichen kann.

Dieses von Hart selbstbewusst vor sich hergetragene Wertegerüst der Mittelschicht wird filmisch von Beginn an dekonstruiert. Mittels einer *juxtaposition via editing* bekommt der scharfe Kontrast zwischen seinem Selbstbild und seinem Handeln eine zusätzliche Akzentuierung. Hart verhält sich alles andere als respektabel, sondern nutzt seine Machtposition als Polizist und insbesondere als Mann schamlos aus. Er hat im Laufe der Jahre mehrere Affären mit jüngeren Frauen, in denen er seine Dominanz ausleben kann – schon allein dadurch, dass er sie für dauerhaft verfügbar erachtet. Bei drohendem Kontrollverlust wird er impulsiv, rasend eifersüchtig und gewalttätig. So sehr er sich selbst als *voice of reason* stilisieren will, verbirgt sich unter dem Deckmantel der Respektabilität eine doch tief sedimentierte Bigotterie. Seine diesbezüglichen kognitiven Dissonanzen verarbeitet er, indem er diese Affären als eine Art Kompensierung für den aufreibenden Polizeiberuf betrachtet, was letztlich sogar seiner Familie zugutekomme: „You gotta decompress before you can go being a family man. [...] It's for your wife and kids, too. You got to take your release where you find it or where it finds you. I mean, in the end, it's for the good of the family“ (E2, 14).

Jedoch unterscheidet sich sein Auftreten innerhalb der Familie allenfalls in der Rhetorik. Letztlich betrachtet er seinen gesamten Lebensentwurf inklusive seiner Familie als seine Leistung und damit sein Eigentum.⁸ Die Rollenverteilung aus Sicht von Hart ist klar umrissen: er als Familienoberhaupt und Ernährer, seine Frau Maggie als Unterstützerin, die ihm den Rücken freihalten soll und für die Erziehung der beiden Töchter Audrey und Maisie verantwortlich ist.

Die Charakterisierung von Harts Wertegerüst fällt dabei nuancierter aus, als diese grobe Zusammenstellung implizieren mag. So grenzt er sich deutlich gegen die starr konservative Weltsicht von Maggies Vater Jake ab, der als Vertreter einer besitzbürgerlichen Oberschicht jeglichen gesellschaftlichen Veränderungstendenzen ablehnend gegenübersteht.⁹ Auch die Beziehung zu Cohle ist durchaus von Ambivalenzen geprägt, die die (horizontale) Einordnung Harts in ein geschlossenes autoritäres Milieu verbieten. Allgemein lässt sich festhalten, dass die Konfiguration der Serienmilieus nie nur anhand

⁷ Ein zweiter tiefer alltagskultureller Graben – die „Trennlinie der Distinktion“, analog zu Bourdieus Unterteilung in legitimen und präntiösen Geschmack – existiert hiernach zwischen den oberen bürgerlichen Milieus und der ‚Masse‘. Dieser wird in *True Detective* jedoch kaum konturiert – und fällt in den USA aufgrund des begrenzteren Distinktionsgewinns qua Hochkultur möglicherweise eh weniger einschneidend als in europäischen Ländern aus (Lamont 1992).

⁸ Bezeichnenderweise erwidert Hart, nachdem sich Maggie zum ersten Mal von ihm getrennt hat: „You're not gonna break up *my* fucking family, okay?“ (E4, 21).

⁹ In einem Gespräch mit Hart beklagt Jake, dass es heutzutage an Höflichkeit und Würde mangle, dass Familien auseinanderbrechen, dass Menschen vermehrt ihre Rechte einfordern, dass Jugendliche expressiven Subkulturen angehören und dass die Sexualisierung der Gesellschaft überhandnehme – letztlich eine eklektische Zusammenstellung von Ausprägungen der Individualisierung bzw. Modernisierung. Hiermit lässt er sich eindeutig dem autoritären Rand des „Sovereigns“-Sinusmilieus (Hradil 2006) bzw. des „Established“-Sinus-Metamilieus (SINUS 2015b) zuordnen.

lediglich *einer* Lebensstildifferenz erfolgt, sondern sich in einem dichten Netzwerk von Beziehungen in etliche sozialräumliche Richtungen manifestiert.

Im Verlauf der Serie gerät diese rudimentär modernisierte Mittelschicht zunehmend in die Defensive. Gesellschaftliche Bewegungen in Richtung des stärker selbstbestimmten Pols und ein entsprechender Ausbruch aus den zugewiesenen Rollen – verkörpert an sowohl Maggie als auch Audrey – münden in großen Konflikten. Hart verliert letztlich seine Familie und gibt seinen Job auf, seine Dispositionen kann er – trotz dieser Abwärtsspirale – nicht grundständig modifizieren.

Die unterprivilegierten Milieus befinden sich in einer nicht nur räumlich abgehängten Lage, der sie – auch aufgrund des erwähnten staatlichen Rückzugs – kaum entfliehen können. In einer lebensstilmäßig dichten Sequenz zu Beginn der zweiten Episode, in der Hart und Cohle Mrs. Kelly, die Mutter der ermordeten Dora Lange, benachrichtigen, wird die fatale Verschränkung ökonomischer und soziokultureller Prekarität deutlich. Bei der Einfahrt in das abgelegene Dorf fahren die beiden Polizisten an Jugendlichen vorbei, die hier offenbar keinerlei Beschäftigungsmöglichkeiten vorfinden. Kellys Haus ist unaufgeräumt bis verwahrlost. Sie selbst ist arbeitslos, nachdem sie zuvor 20 Jahre in einer chemischen Reinigungsfirma beschäftigt war. Infolge der Arbeit sind ihre Fingernägel dauerhaft verätzt, zudem leidet sie unter schweren Migräneanfällen, die sie mittels einer Kombination aus Medikamenten und Gebeten zu lindern versucht. Staatliche Unterstützung scheint sie nicht zu erhalten. Hinzu kommt ein dysfunktionales Familienleben: Ihre verstorbene Tochter versuchte offenbar auf diversen Wegen, ihrer sozialen Herkunft zu entkommen, dass es sich dabei nacheinander um die Optionen Heirat, Prostitution und Glaube handelt, illustriert die strukturelle Einkerkelung von insbesondere Frauen aus der Unterschicht umso mehr.

Die zunehmend desintegrierten Milieus in *True Detective* bewältigen ihre Ressourcenarmut und Machtlosigkeit auf unterschiedliche Weise. Der Großteil lehnt sich an konventionelle Formen von Gemeinschaft an und erhält dadurch eine gewisse Stabilität in der Ohnmachtserfahrung. Exemplarisch verdeutlicht wird dies an den *tent revivals*, die 1995 einen großen Zulauf verzeichnen können (was sich wohlgernekt später ändern wird). Das Streitgespräch von Cohle und Hart während einer solchen Zeltmesse verweist auf die stabilisierende Funktion von Gemeinschaft im Allgemeinen und Religion im Speziellen:

Hart: „Some folks enjoy community, the common good.“

Cohle: “Yeah well, if the common good has got to make up fairy tales, then it’s not good for anybody.“

[...]

Hart: „I mean, can you imagine if people didn’t believe, what things they’d get up to?“

Cohle: “Exact same thing they do now, just out in the open.“

Hart: “Bullshit. It’d be a fucking freak show of murder and debauchery, and you know it.“

[...]

Cohle: “What’s it say about life, hmm? You got to get together, tell yourself stories that violate every law of the universe just to get through the goddam day?“ (E3, 5)

Die näher am autoritären Pol situierten unteren Milieus nehmen dagegen vor allem Grenzziehungen zu denjenigen auf derselben vertikalen Stufe vor, die aus dem Elend – in welcher Form auch immer – auszubrechen versuchen. Ihre Perspektive ist stärker von Resignation und Fatalismus bestimmt. Sie haben sich mit ihrer sozialen Lage größtenteils abgefunden und verurteilen die (meist jüngeren) Milieuangehörigen für ihre Unwilligkeit, ihre gesellschaftliche Platzierung zu akzeptieren. Der Großvater des Mordopfers Rianne Olivier, ein traditioneller Krabbenfischer, expliziert diese Kluft am deutlichsten: „Everybody think they gonna be something they not. Everybody, they got this *big plan*“ (E3, 49).

Die selbstbestimmteren unteren Milieus verfolgen aktive Strategien, die häufig auf flexible Gelegenheitsorientierung ausgerichtet sind (Vester et al. 2001). Sie finden Stabilität weniger in den (hier oft zerrütteten) familialen Bindungen oder der Flucht in Religion und Mystik, sondern suchen nach freundschaftlichen Beziehungen und emotionaler Nähe. Bezeichnend für die gesellschaftliche Struktur der Serienwelt von *True Detective* ist „The Ranch“, ein *Trailer Park* von Prostituierten, einer der wenigen Orte, in dem eine solche ‚echte‘ Solidarität außerhalb von traditionellen Vergemeinschaftungen ansatzweise spürbar ist. Strategien der spontanen Nutzung sich bietender Gelegenheiten können mittelbar zum (leichten) gesellschaftlichen Aufstieg führen. So arbeitet die ehemalige „The Ranch“-Bewohnerin Beth 2002 als einfache Angestellte in der Filiale eines Telekommunikationsanbieters. Die dispositionell herausgebildete „Anlehnung an Stärkere“ (Vester 2015: 175) kann jedoch auch sie nicht vollständig ablegen, wie sich an der Initiierung und Beschaffenheit der späteren Affäre mit Hart zeigt.

Zusammengefasst weisen die Grenzen der sozialen Milieus in *True Detective* eine bemerkenswerte Persistenz auf. Auch über den Zeitverlauf von 17 Jahren scheint sich kein genuiner sozialer Wandel zu realisieren. Daher erscheint es nur folgerichtig, dass die Mordserie lediglich *individuell* durch den Tod der Täter aus der Unterschicht aufgelöst wird, die *strukturellen* Verbindungen zur Tuttle-Familie und das gesellschaftliche Klima, das diese Taten erst ermöglichte (und kaschierte), aber unangetastet bleiben. Die traditionelle Ordnung ist somit vorerst konsolidiert (Holm 2016). Allerdings führen die Ungleichzeitigkeiten von Strukturwandel, externer Modernisierung und alltagskultureller Verharrung zu einer abnehmenden „System- und Sozialintegration“ (Vester et al. 2001: 88), wodurch die einzelnen (Sub-)Milieus verstärkt auf ihre eigensinnigen Bewältigungsstrategien verwiesen werden. *True Detective* entwirft ein detailliertes Bild einer sowohl physisch als auch sozial in ihre Einzelteile zerfallenden Gesellschaft, die aufgrund ihrer festen Verankerung im hierarchiegebundenen Bereich des Sozialraums noch durch ein wenig traditionellen Kitt zusammengehalten wird.

Literatur

- Ascheberg, C. 2006: Milieuforschung und Transnationales Zielgruppenmarketing. Aus Politik und Zeitgeschichte, Heft 44/45, 18–25.
- Beck, U. 1986: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blanchet, R., Köhler, K., Smid, T., Zutavern, J. (Hg.) 2011: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg: Schüren.
- Bock, A. 2013: Der ‚Zuschauer von morgen‘ – Fernsehserienrezeption im Wandel. In S. Eichner, L. Mikos, R. Winter (Hg.), Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Wiesbaden: VS, 381–394.
- Bourdieu, P. 1982: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. 1985: Sozialer Raum und ‚Klassen‘. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cardwell, S. 2007: Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In J. McCabe, K. Akass (Hg.), Quality TV. Contemporary American Television and Beyond. London/New York: I. B. Tauris, 19–34.
- Creeber, G. 2004: Serial Television. Big Drama on the Small Screen. London: BFI Publishing.
- Diaz-Bone, R. 2004: Milieumodelle und Milieustrumente in der Marktforschung. Sozialwissenschaften und Berufspraxis, 26. Jg., Heft 4, 365–380.

- Dunleavy, T. 2009: *Television Drama: Form, Agency, Innovation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Eichner, S., Mikos, L., Winter, R. (Hg.) 2013: *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: VS.
- Engelhardt, A., Kajetzke, J. (Hg.) 2010: *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*. Bielefeld: transcript.
- Fiske, J. 2011. *Television Culture*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- Holm, I. W. 2016: Under Water within Thirty Years. The Prophetic Mode in True Detective. *Behemoth – A Journal on Civilisation*, 9. Jg., Heft 1, 90–107.
- Hoskins, C., Mirus, R. 1988: Reasons for the U.S. dominance of the international trade in television programmes. *Media, Culture & Society*, 10. Jg., 499-515.
- Hradil, S. 2006: Soziale Milieus – eine praxisorientierte Forschungsperspektive. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Heft 44/45, 3–10.
- Jenkins, H. 2006: *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jenner, M. 2014: Is this TVIV? On Netflix, TViII and binge-watching. *New Media & Society*, 18. Jg., Heft 2, 1–17.
- Korte, H. 2010. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. 4. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- Kreckel, R. 1992: *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. Frankfurt am Main: Campus.
- Krützen, M. 1994: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Lamont, M. 1992: *Money, Moral and Manners. The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- La Pastina, A., Straubhaar, J. D. 2005. Multiple Proximities between Television Genres and Audiences. *International Communication Gazette*, 67. Jg., Heft 3, 271–288.
- Leverette, M., Ott, B. L., Buckley, C. L. (Hg.) 2008: *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York/London: Routledge.
- McCabe, J., Akass, K. (Hg.) 2007: *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London/New York: I. B. Tauris
- Mittell, J. 2006: Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58. Jg., 29–40.
- Mittell, J. 2015: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Nelson, R. 1997: *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nelson, R. 2007: *State of play. Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Nelson, R. 2013: Entwicklung der Geschichte: vom Fernsehspiel zur Hypermedia TV Narrative. In S. Eichner, L. Mikos, R. Winter (Hg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: VS, 21–43.
- SINUS 2015a: Informationen zu den Sinus-Milieus. http://www.sinus-institut.de/fileadmin/user_data/sinus-institut/Downloadcenter/Informationen_zu_den_Sinus-Milieus.pdf (letzter Aufruf 08. Januar 2017).
- SINUS 2015b: Sinus Meta-Milieus: Base for consumer centric approach. Focus on people as they really exist – around the world. <http://www.sinus-institut.de/veroeffentlichungen/downloads/download/sinus-meta-milieusR/download-file/1110/download-a/download/download-c/Category/> (letzter Aufruf 08. Januar 2017).
- Stehr, N. 1994: *Arbeit, Eigentum und Wissen. Zur Theorie von Wissensgesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Thompson, R. J. 1996: *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Vester, M. 2015: Die Grundmuster der alltäglichen Lebensführung und der Alltagskultur der sozialen Milieus. In R. Freericks, D. Brinkmann (Hg.), *Handbuch Freizeitsoziologie*. Wiesbaden: VS, 143–187.
- Vester, M., von Oertzen, P., Geiling, H., Hermann, T., Müller, D. 2001: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Willke, H. 1998: *Systemisches Wissensmanagement*. Stuttgart: UTB.
- Winter, R. 1992: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Winter, R. 2010: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem Verlag.