

«This is a True Story» Zum Status der Fiktion in der Fernsehserie FARGO

1. AUTHENTIZITÄT UND FIKTIONALITÄT

«This is a true story» – mit diesem Satz eröffnet jede einzelne Folge der Anthologie-Serie FARGO, die ein Spinn-Off des gleichnamigen Films aus dem Jahr 1996 der Brüder Joel und Ethan Coen ist. Das fiktionale Weltmodell präsentiert sich dem Rezipienten als abgebildete Realität, wobei die Serie zum einen zwar durchaus auf die historische Wirklichkeit referiert, indem sie auf den kulturellen Kontext, reale politische und gesellschaftliche Ereignisse Bezug nimmt, diese geschickt in die Handlungsstruktur implementiert und sich so als <authentische> und <wahre> Geschichte inszenieren kann. Zum anderen aber – und dies wird zu zeigen sein – ist die Offenlegung der eigenen Fiktionalität und Gemachtheit als konstitutives und zentrales Element von FARGO zu sehen.

Gleich zu Beginn einer jeden Episode sendet die Serie Authentizitätssignale¹ wie den eingangs zitierten repetitiv eingeblendeten Text, auf den die konkrete raumzeitliche Verortung der Geschichte folgt: Mit Ausnahme von Staffel 4 sind alle Episoden im US-Bundesstaat

¹ Vgl. Dennis Gräf, Stephanie Grossmann, Peter Klimczak, et al.: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg; Schüren 2017, S. 227.

Minnesota situiert, jede der veröffentlichten vier Staffeln² spielt in einem anderen genau datierten Jahr.³ Um aber jeden Zweifel auszuräumen, es könne sich möglicherweise um <bloße> Fiktion handeln, untermauert der Hinweis darauf, dass die Namen der in der Serie auftretenden <Personen> auf Wunsch der Überlebenden geändert worden seien, ansonsten aber alles genau so erzählt werde, wie es sich tatsächlich zugetragen habe,⁴ den <authentischen> und dokumentarischen Status der filmischen Inszenierung.⁵ Umgekehrt sendet die Serie ständig und in zunehmendem Maße «*Fiktionalitätssignale*, die signalisieren, dass es sich keineswegs um die abgebildete Realität, sondern um eine erfundene, ausgedachte Welt handelt, eben um eine *Fiktion*»⁶ – und dies in einer so expliziten Weise, dass der erste Eindruck des Rezipienten, es könnte sich um eine tatsächlich auf <wahren> Begebenheiten beruhende Geschichte handeln, schnell einer grundlegenden Skepsis weicht. Diese ist auch durchaus angezeigt, denn die erzählte Geschichte ist frei erfunden.⁷ Dass es der Serie aber gerade um den kritischen Blick und die Problematisierung dieser kategorialen Differenz von <Wahrheit> und <Fiktion> zu tun ist, möchte ich in diesem Beitrag anhand einiger Beispiele aufzeigen. Dabei soll deutlich werden, auf welche Weise sich die Serie selbst als mediales Konstrukt – und damit als fiktionale Geschichte – zu erkennen gibt und welche

2 Die vierte Staffel läuft erst seit dem 27. September 2020 auf dem US-Sender FX, weshalb diese bei der vorliegenden Untersuchung, die nur wenige Tage später abgeschlossen wurde, nicht berücksichtigt werden konnte.

3 Staffel 1 im Jahr 2006, Staffel 2 im Jahr 1979, Staffel 3 im Jahr 2010 und Staffel 4 im Jahr 1950.

4 Im Wortlaut heißt es in der Originalsprache: «At the request of the survivors, the names have been changed. Out of respect for the dead, the rest has been told exactly as it occurred.»

5 Nebst dieser Herausgeberfiktion verstärken an bestimmten Stellen geschickt eingebendete Szenen aus Originalaufnahmen (wie beispielsweise ein filmischer Ausschnitt der Rede von Präsident Jimmy Carter vom 15. Juli 1979 in Staffel 2, Folge 1) den vermeintlichen Dokumentarcharakter des Dargestellten.

6 Dennis Gräf et al.: *Filmsemiotik*, a.a.O., S. 223.

7 Zur nicht unproblematischen Abgrenzung historiographischer Texte von Literatur vgl. Daniel Fulda, Stefan Matuschek: Literarische Formen in anderen Diskursformationen. Philosophie und Geschichtsschreibung. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 188–219.

rezeptionsästhetische Funktion die metafiktionale Offenlegung der eigenen medialen Struktur hat.⁸

Bekanntlich sind fiktionale Texte niemals Abbildungen der Wirklichkeit, sondern mediale Wirklichkeitskonstruktionen, die eigenen Regeln und einer textimmanenten Logik folgen – also eine Welt modellieren, die als solche in sich konsistent und deshalb auch <wahr> ist.⁹ Verstanden als sekundäres modellbildendes Zeichensystem¹⁰ etabliert FARGO eine fiktionale, sich aus bedeutungstragenden Zeichen konstituierende Welt, in welcher sich die Serie wiederum selbstreferenziell als zeichenhaftes (Kommunikations-)Medium dekuviert: Im spielerischen Umgang mit der eigenen Fiktionalität eröffnet die Serie immer wieder eine metafiktionale Ebene, auf der sie das Verhältnis der zentralen semantischen Opposition verhandelt: <Wahrheit> vs. <Fiktion>. Es lassen sich daher eine Vielzahl an Fiktionalitätssignalen¹¹ konstatieren, von denen auf die wichtigsten im Folgenden eingegangen werden soll: 1). Paratexte als Hinweise auf den fiktionalen Status der Serie, 2). Zitate und intertextuelle Referenzen und 3). metafiktionale Textelemente. Diese Fiktionalitätselemente stehen dabei in steter wechselseitiger Relation und werden im Folgenden nur aus Darstellungsgründen separat voneinander behandelt.

2. PARATEXTE

Neben den soeben angesprochenen Texteinblendungen verdienen die Titel der einzelnen Episoden besondere Beachtung: Ein Blick genügt, um zu erkennen, dass diese Paratexte auf bedeutende Werke der Literatur- und Philosophiegeschichte referieren und damit intertextuelle Bezüge zur literarisch-philosophischen Tradition und der Kulturge-

⁸ Vgl. dazu Lut Missinne, Ralf Schneider, Beatrix Theresa van Dam (Hgg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Fiktionalität*. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 268ff.

⁹ Die Verpflichtung einer unmittelbaren Referenzialisierbarkeit auf die Wirklichkeit ist durch den Fiktionsvertrag mit dem Rezipienten suspendiert.

¹⁰ Dennis Gräf et al.: *Filmsemiotik*, a.a.O., S. 26.

¹¹ Vgl. auch Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Erich Schmidt: Berlin 2001, S. 234.

schichte im Allgemeinen herstellen:¹² Mit WARTEN AUF DUTCH (St. 2: Flg. 1) wird offenkundig auf Samuel Becketts Theaterstück *Warten auf Godot* referiert. VOR DEM GESETZ (St. 2: Flg. 2) ist der Titel von Kafkas bekannter Parabel, DER MYTHOS VON SISYPHOS (St. 2: Flg. 3) bezieht sich auf Albert Camus' gleichnamiges philosophisches Werk. FURCHT UND ZITTERN (St. 2: Flg. 4) lautet der Titel einer philosophischen Schrift von Kierkegaard, DAS GESCHENK DER WEISEN (St. 2: Flg. 5) bezieht sich auf die gleichnamige Kurzgeschichte des US-amerikanischen Schriftstellers O. Henry, RHINOCERUS (St. 2: Flg. 6) wiederum referiert auf das Theaterstück *Die Nashörner* des rumänisch-französischen Dramatikers Eugène Ionesco und DAS SCHLOSS (St. 2: Flg. 9) noch einmal auf Kafka. Für sich betrachtet, lassen sich aus den Titeln bereits Paradigmen bilden, die zentrale Themen der Serie selbst wiedergeben: Sinnverlust, Verlust der Einheit¹³ und Intransparenz der modernen Gesellschaft, vor allem aber die Absurdität und Vergeblichkeit des menschlichen Daseins.

Verdeutlichen möchte ich diesen paratextuellen Zusammenhang anhand der ersten Episode der zweiten Staffel mit dem Titel WARTEN AUF DUTCH. Der Titel impliziert, dass es sich um eine Übergangszeit handelt, in welcher der amtierende Präsident Jimmy Carter (im Amt von 1977–1981) in Kürze von seinem Nachfolger Ronald Reagan¹⁴ (im Amt von 1981–1989) abgelöst wird. Der Titel signifiziert also ein verunsichertes Amerika, das in hoffnungsvoller Stimmung auf den neuen Präsidenten wartet, von dem es sich eine Bewältigung der Wirtschafts- und Gesellschaftskrise erhofft. In der ersten Einstellung der Episode wird ein Kriegsschauplatz (in Schwarz-Weiß-Bildern) gezeigt und

12 Küpper erkennt in der Serie zurecht «eine episodische kulturgeschichtliche Erzählsammlung» (Achim Küpper: Vom Umschlagen der Bilder in die Sprache. Traumatisches und Therapeutisches aus FARGO. In: Hans Richard Brittnacher, Elisabeth K. Paefgen (Hgg.), *Im Blick des Philologen. Literaturwissenschaftlicher lesen Fernsehserien*. München: Boorberg 2020, S. 102–123, hier S. 108.

13 In dem gezeigten Ausschnitt der Rede Jimmy Carters wird bezeichnenderweise folgende Passage selegiert: «It is a crisis that strikes at the very heart and soul and spirit of our national will. We can see this crisis in the growing doubt about the meaning of our own lives and in the loss of a unity of purpose for our nation.»

14 <Dutch> war der Spitzname des US-Amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan. Mit dem Ende der zweiten Staffel endet die Amtszeit von Jimmy Carter.

als heroische Hintergrundmusik (in rauschender Radio-Tonqualität) wird das FARGO-Thema eingespielt. Zu sehen sind Hunderte (amerikanische) Opfer, die in einer Schlacht den Tod gefunden haben. Daraufhin wird der Titel <Das Massaker von Sioux Falls> eingeblendet. Dieses Massaker hat in der Realität zwar nie stattgefunden, es referiert allerdings auf den historischen Sioux-Aufstand – eine Massenerschießung in Mankato 1862, bei der im US-Bundesstaat Minnesota 500 bis 800 Indianer starben. Der eingeblendete Text «Starring Ronald Reagan» verdeutlicht, dass es sich um einen Film handelt und dass Ronald Reagan darin die Hauptrolle spielt.¹⁵ In den darauf folgenden Einstellungen wird dann aber ersichtlich, dass hier nicht der Schwarz-Weiß-Film (<Das Massaker von Sioux Falls>) als solcher dargestellt wird, sondern die Rahmenbedingungen der *filmischen Inszenierung* gezeigt werden. Der <Kriegsschauplatz> erweist sich nämlich als Filmset, bei dem frierende Schauspieler <tot> auf dem Schlachtfeld liegen und nur darauf warten, dass weitergedreht werden kann. Der Schauspieler, der einen Indianer spielt – und in der filmischen Inszenierung offenbar als Einziger überlebt hat – dreht sich in Richtung Kamera (indem er sich scheinbar direkt an den Rezipienten richtet) und fragt, worauf man denn warte. Ein Mann vom Set betritt die Szene und informiert ihn darüber, dass man aktuell noch damit beschäftigt sei, die <Pfeile in Reagan zu stecken> (0:01), woraufhin der Schauspieler die Wartezeit mit dem Rauchen einer Zigarette überbrückt. Nicht nur das Paradigma des Wartens korreliert die Episode mit dem Prätext von Beckett, sondern auch der sich anschließende Dialog des <Indianers> mit dem Mann steht auf seine absurde Weise mit dem Gespräch der Figuren Estragon und Wladimir (und Becketts absurdem Theater) in semantischer Korrelation.

Besonders augenfällig ist der offenbare Ausgang des (nicht gezeigten) Films: Die Amerikaner (und ihr künftiger Präsident) liegen am Boden – von Pfeilen getötet – und der Indianer (der als *pars pro toto* für alle Indianer steht) triumphiert. Damit werden die historischen Ereignisse der Kolonialgeschichte – insbesondere der Geschichte von Minnesota – völlig umgeschrieben, womit demonstriert wird, welche

¹⁵ Bekanntlich war Ronald Reagan vor seiner politischen Karriere hauptberuflicher Schauspieler.

Lizenzen die filmische Inszenierung als fiktionales Medium hat:¹⁶ die Historie <umzuschreiben> und eine eigene Geschichte zu erfinden, die als solche Gültigkeit hat und damit <Wahrheit> für sich reklamieren darf. Im Gespräch zwischen dem Indianer und dem Herrn vom Set indes werden die historischen Tatsachen dann doch noch richtiggestellt: Letzterer erklärt, dass es sich bei dem Schlachtfeld, das als Filmkulisse dient, um den originalen (<authentischen>) Schauplatz des Massakers von Sioux Falls handle, bei dem 300 Indianer von den Amerikanern getötet worden seien. Diese historischen Fakten stehen aber in offenkundigem Widerspruch zur filmischen Inszenierung (der Indianer lebt, die Amerikaner sind tot), der jedoch mit dem Ausgang der 2. Staffel der Serie selbst aufgelöst werden kann: Denn auch auf intradiegetischer Ebene gibt es einen Indianer (namens Hanzee Dent), der sich im Laufe der Handlung gegen die Familie Gerhardt, der er zeitlebens verpflichtet gewesen ist, wendet und damit den Ausgang des Massakers (und der erzählten Geschichte) determiniert. Er gehört zu den wenigen, die das – in Staffel 2, Folge 9 tatsächlich stattfindende – <Massaker von Sioux Falls> überleben.

Demnach fungiert die untersuchte Eingangsszene nicht nur als intertextuelle Referenz auf Becketts Werk, sondern antizipiert als *Mise en abyme* den späteren Ausgang der Binnenhandlung. Geschickt werden so strukturelle paradigmatische Verbindungen und semantische Korrelationen zwischen Rahmen- und Binnenhandlung hergestellt. Darüber hinaus wird die amerikanische Kolonialgeschichte

¹⁶ Vgl. Johannes Franzen: Fiktionskritik. Überlegungen zur <Unwahrheit> des literarischen Erfindens. In: Ders., Patrick Galke-Janzen, Frauke Janzen, Marc Wurich (Hgg.), *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*. Baden-Baden: Ergon 2018, S. 269–284, hier S. 269: «Zu den meistgenannten Lizenzen, die sich aus dieser markierten Erfindenheit ableiten lassen, gehören das Recht auf umfangreiche Bewusstseinsdarstellungen; das Recht darauf, die Struktur der Handlung nach den Kriterien literarischer Kohärenzbildung (Leitmotive, poetic justice) zu gestalten, sowie das Recht, von den konventionalisierten Regeln der Wahrscheinlichkeit abzuweichen (Phantastik). Weniger oft genannt, aber meines Erachtens von ebenso großer Bedeutung, ist das Recht auf Rücksichtslosigkeit: Erfundene Figuren können den Autor nicht verklagen oder ihm während die Freundschaft kündigen. Eine fiktive Figur kann auch durch die gnadenloseste Charakterisierung nicht verletzt werden – die Nicht-Referenz fiktionaler Texte befreit ihre Verfasser also von Rücksichtnahme.»

mit der fiktionalen Geschichte der Serie FARGO verwoben, um ein komplexes und schwer zu entwirrendes Netz aus historisch verbürgten Tatsachen und Ereignissen (<wahren> Geschichten) und erfundenen fiktiven <Stories> zu spinnen.

3. ZITATE UND INTERTEXTUELLE REFERENZEN

Doch nicht nur über Paratexte werden intertextuelle Referenzen hergestellt, sondern auch durch die explizite oder implizite Bezugnahme auf die Philosophie-, Kultur- und Mediengeschichte mittels Verwendung von Zitaten. Intertextuelle Anspielungen, deren es nicht wenige in FARGO gibt, generieren so ein semantisches Beziehungsgeflecht, das weit über die intradiegetische Kodierung und Semantisierung der Zeichen auf Handlungsebene hinausgeht. So bedienen sich die auftretenden Figuren in auffälliger Häufigkeit einzelner Zitate aus den Bereichen der Politik,¹⁷ des Religiösen,¹⁸ der Philosophie,¹⁹ der Literatur²⁰

-
- 17 Der Anwalt Karl Weathers spricht mit seinem Lehrling Sonny Greer über Eisenhowers Abschiedsrede und den vietnamesischen Revolutionär Hồ Chí Minh, der nur ein «Strohmann» für den «militärisch-industriellen Komplex» gewesen sei (Staffel 2, Folge 1, 0:29), später dreht sich das Gespräch um den Mord an Kennedy. – Mike Milligan wiederum zitiert Martin Luther King (Staffel 2, Folge 7, 0:15): «Ich glaube an das, was der gute Doktor King gesagt hat: Dass ein Mann nach seinem Charakter beurteilt werden sollte, nicht nach seiner Hautfarbe.» Daraufhin entgegnet sein Gesprächspartner: «Ja, der ist auch tot. Sie sollten sich ein anderes Zitat suchen» (ebd.).
- 18 Einer der am häufigsten zitierten Texte aus der Bibel ist die Geschichte von Hiob: Zur Verdeutlichung ihrer Entschlossenheit erzählt eine Richterin dem Kriminellen Rye Gerhardt von Hiobs unbeirrbarem Glauben an Gott (Staffel 2, Folge 1, 0:15).
- 19 Camus' Werk *Der Mythos des Sisyphos*, das bekanntlich die Vergeblichkeit und Absurdität menschlichen Handelns anhand der Figur des Sisyphos illustriert, wird von der jungen Noreen gelesen und rezitiert. Während in Staffel 2 das Buch selbst als Zeichen im Mittelpunkt steht, begleitet die Figur des Sisyphos in Staffel 3 als Motiv auf einer Briefmarke das gesamte Geschehen. Die Briefmarke ist Zeichen des Bruderzwistes zwischen Raymond und Emmitt.
- 20 In Staffel 2, Folge 6 rezitiert Mike Milligan das Gedicht *Jabberwocky* von Lewis Carroll aus dem Werk *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1872).

und der Musik²¹ – aber auch auf metatextueller Ebene zieht die Serie eine ganze Reihe philosophischer, literarischer und filmischer Vorbilder heran und verwebt sie mit der textuellen Gesamtstruktur. Während beispielsweise der Berufskiller und Soziologe Lorne Malvo in Staffel 1 – seiner Rolle als Priester entsprechend – aus der Bibel zitiert und den gläubigen Griechen Stavros Milos mittels einer geschickten <Nachstellung> der biblischen Plagen im Buch *Exodus* dazu bringt, eine Million Dollar im Schnee zu vergraben,²² entdeckt die siebzehnjährige Noreen Vanderslice in Staffel 2 den Philosophen Albert Camus für sich, aus dessen Essay *Le mythe de Sisyphe* (franz. Originalausgabe 1942) sie in repetitiver Weise zitiert. Auch Mike Milligan von der Kansas City-Mafia zitiert aus philosophischen und literarischen Quellen: So rezitiert er als Replik auf die affektierten Vorwürfe seiner Informantin Simone unvermittelt aus einem anderen Werk Camus': *L'homme révolté* (1951), das mit einem Zitat von Philothée O'Neddy eröffnet wird: «Freiheit, das schreckliche Wort auf dem Wagen des Sturms» (St. 2, Flg. 7, 0:16).²³ Dieses unvermittelt ausgesprochene Zitat, das im ersten Moment die Rezeptionsästhetische Kohärenzbildung zu stören scheint, dient bei genauerer Betrachtung der Steigerung semantischer Komplexität: Denn schließlich zitiert die fiktive Figur Mike Milligan zwar den Philosophen Albert Camus – dieser <spricht> im oben genannten Text aber nicht selbst, sondern zitiert wiederum den Dichter Philothée O'Neddy, sodass eine komplexe Verweisungsstruktur entsteht, die mit Eruierung der ersten Quelle noch nicht zu Ende ist: Schließlich verweist noch eine andere Figur der Serie

21 In Staffel 3, Folge 4 wird auf das musikalische Märchen *Peter und der Wolf* (1936) von Sergei Prokofjew referiert; in Staffel 2, Folge 4 wird Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* (hier: *Der Abschied*) eingespielt. Weitere Untersuchungen zur Korrelation von Musik und Text in der Serie würden sicherlich ein lohnendes Unternehmen sein.

22 Der Koffer mit einer Million Dollar verbindet den Plot der Serie mit dem Film *FARGO*. Am Ende des Films wird das Geld vergraben, die Figur Stavros aus der Serie gräbt es zeitlich später wieder aus.

23 In der deutschen Übersetzung von Camus' Werk lautet das Zitat im Wortlaut: «Freiheit, <dieses schreckliche Wort, geschrieben auf den Wagen des Gewitters> (Philothée O'Neddy), steht am Anfang aller Revolutionen» (Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte. Essays*. Aus dem Französischen von Justus Streller, bearbeitet von Georges Schlocker unter Mitarbeit von François Bondy. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³³2020, S. 143).

– die oben erwähnte Noreen – auf denselben Philosophen, wodurch es zur Paradigmenbildung kommt. Dadurch, dass diese Figur in keinerlei Beziehung zu Milligan steht, lässt sich eine über die Figurenebene hinausweisende Metaebene rekonstruieren, auf der die Prinzipien und Techniken filmischer Darstellung – Selektion und Anordnung, Art der Darstellung, Fokus – implizit zur Schau gestellt werden und die Serie als mediales Konstrukt dekonstruieren. Dass es sich um ein direktes Zitat handelt, wird durch die Nachfrage von Simone Gerhardt sogar explizit ausgewiesen: «Ist das ein Zitat?» (0:16). Als Antwort zitiert Milligan wiederum Ludwig XVI., den er sich zum persönlichen Vorbild genommen hat:²⁴ «Wie sagte Ludwig XVI.: <C'est une révolte.> – <Non, Sire, c'est une révolution>. Le duc de La Rochefoucauld» (ebd.) – auch dies ein Zitat aus Camus' *L'homme révolté*. Bezeichnend ist, dass Simone sich nicht auf dieses intellektuelle Spiel mit Milligan einlässt und ihn fragt, ob es möglich sei, «vernünftig [zu] reden» oder ob er ihr lieber seine «Zitatensammlung vorspielen» möchte (0:16).

Nun sind die genannten Beispiele – die sich um zahlreiche weitere Zitate ergänzen ließen – keineswegs willkürlich selegiert, sondern als bedeutungstragende Zeichen wirkungsvoll und funktional in die gesamte Handlungsstruktur implementiert. Um beim genannten Beispiel zu bleiben: Milligan drückt mit den ausgewählten Zitaten aus, dass eine Revolution (in Analogie zum <Krieg>, der sich zwischen der Kansas City-Mafia und der Familie Gerhardt vollzieht) nie ohne Opfer vorstattengehe und es doch in Simones eigenem Interesse liege, ihre «Unterdrücker los[z]uwerden» (0:16), wodurch das Zitat wiederum das historisch Verbürgte semantisch mit dem fiktionalen Text korreliert. Die Implementierung von solchen Zitaten und intertextuellen Referenzen trägt dabei entscheidend zur Bedeutungsgenerierung und Bedeutungskonstituierung der Serie bei und erfüllt auf metafiktionaler Ebene die Funktion der Offenlegung des eigenen fiktionalen Status und medialen Konstruktcharakters der Serie.

24 Am Ende der zweiten Staffel krönt sich Milligan selbst zum König. Dass es sich dabei um einen anachronistischen Akt handelt, der nicht mehr ins Zeitalter des aufstrebenden Kapitalismus «passt», wird durch die Szene der Beförderung Milligans deutlich: Aufgrund seiner herausragenden Leistung bei der Übernahme des Familienbetriebs wird er von der Geschäftsführung der Kansas City-Mafia zur Beförderung in ein kleines schmuckloses Büro versetzt, in dem er fortan seiner neuen bürokratischen Tätigkeit nachgehen soll.

4. METAFIKTIONALE TEXTELEMENTE

Ein Indikator für fiktionale Texte kann also auch die selbstreferenzielle Bezugnahme auf den eigenen medialen Status sein: Fiktionale Texte können über ihren eigenen Status als fiktionales Medium reflektieren – und dies tut FARGO von Episode zu Episode immer expliziter: Während die narrative Instanz in der ersten Staffel dem Rezipienten noch weitgehend verborgen bleibt, übernimmt in Staffel 2, Folge 9 eine Stimme aus dem Off die Erzählerrolle und erklärt mithilfe einer <Chronik> – die aufgrund ihrer zahlreichen bunten Illustrationen eher einem Märchenbuch gleicht und den bezeichnenden Titel «The HISTORY of TRUE CRIME in the Mid West» trägt – dass das blutigste Kapitel in der Geschichte des Mittleren Westens das <Massaker von Sioux Falls> darstelle. Eine Schlüsselrolle komme dem Indianer Hanzee Dent zu, wobei sich die Historiker nicht einig seien, an welcher Stelle der Geschichte er die Seiten gewechselt habe, um mit allen zu brechen (0:21). Mit diesem Kommentar des Erzählers wird eine semantische Leerstelle der zweiten Staffel explizit zum Thema erhoben und eine metafiktionale Ebene eröffnet, indem über den Plot und die Motivation der einzelnen Figuren reflektiert wird.

In Staffel 3, Folge 4 wird durch eine Stimme aus dem Off dann die Technik der semantischen Korrelation eines bestimmten Instruments bzw. musikalischen Themas mit einer bestimmten Figur erklärt.²⁵ Dass es sich in diesem Fall um eine explizite Referenz auf das Musikmärchen *Peter und der Wolf* (1936) von Sergei Prokofjew handelt, ist dabei insofern von Bedeutung, als es sich bei dem Prätext um ein *Märchen* – also eine eindeutig fiktionale Geschichte – handelt.²⁶ Während im ersten Beispiel die gesamte Handlung in einer Chronik als *Mise*

25 «Jede Figur in dieser Geschichte wird durch ein Instrument des Orchesters charakterisiert. Der Vogel zum Beispiel durch die Flöte [...], die Ente durch die Oboe, die Katze durch die Klarinette, der Großvater durch das Fagott, die Schüsse aus den Gewehren der Jäger durch die Kesselpauken, der Wolf durch drei Hörner und Peter durch die Streicher» (Staffel 3, Folge 4, 0:00).

26 Zudem wird die Tiermetaphorik, die in FARGO eine zentrale Rolle spielt und die Serie immer wieder in ein <märchenhaftes> Licht rückt, über den <Wolf> in Erinnerung gerufen und Paradigmen wie <Winter> und <Russland> generieren durch die Referenz auf das Musikmärchen zusätzliche Bedeutung.

en abyme festgehalten ist (und damit bereits in medialer Form vorliegt), werden im zweiten die Möglichkeiten und Techniken medialer Gestaltung (z.B. das Zusammenwirken von Bild und Ton) transparent gemacht. Im nachfolgenden Beispiel wird der Erzähler selbst als Figur innerhalb der Diegese auftreten und den weiteren Handlungsverlauf bestimmen: Nachdem Nikki Swango in Staffel 3, Folge 8 (zusammen mit dem Auftragskiller Wes Wrench) ihren Häschern und damit dem Tod entkommen ist, findet sie Zuflucht in einem Bowlingcenter. Dort setzt sie sich an die Bar und bestellt einen doppelten Whiskey. Die Kamera schwenkt nach rechts, wodurch ein älterer, gut gekleideter Mann ins Sichtfeld rückt, der direkt neben Nikki Platz genommen hat und sie mit einem Zitat aus der Hiobs-Geschichte anspricht (siehe Abbildung 1). «Leben bedeutet zu leiden» (0:18), zitiert er dann Schopenhauer und überreicht ihr ein braunweißes Kätzchen, dem er den Namen <Ray> gegeben hat. Bezeichnenderweise ist dies der Name von Nikkis verstorbenem Verlobten, Raymond Stussy. Dazu erklärt er ihr das hebräische Wort <Gilgul> (hebr. גִּלְגּוּל לְיִשְׁרָאֵל), das <Reinkarnation> bedeutet – womit er impliziert, dass die Seele von Raymond nach seinem Tod ihren Weg in den Körper des Kätzchens gefunden hat.

Diese Szene bricht mit der Erwartungshaltung des Rezipienten und erzeugt eine komisch-scurrile Wirkung, da die mit Blut besudelte Nikki soeben erst mit dem Leben davon gekommen ist und dann Zuflucht ausgerechnet in einem Bowlingcenter findet, in welchem sie an der Bar von einem fremden Mann angesprochen wird, der ihr zuerst ein Kätzchen überreicht, das den Namen ihres verstorbenen Verlobten trägt, um dann im Anschluss die Geschichte von Rabbi Nachman (1772–1810) und dem Massaker von Uman (1768) zu hören, bei dem viele Tausend Juden und Polen von den Kosaken getötet wurden. Diese Szene ist von hoher semantischer Dichte und struktureller Komplexität und sollte deshalb genauer betrachtet werden: Besonders signifikant im hier untersuchten Zusammenhang ist, dass das Bowlingcenter nur vordergründig als solches erscheint, denn tiefenstrukturell handelt es sich bei diesem Ort um nichts Geringeres als das Jüngste Gericht, bei dem über das Schicksal von Nikki und ihrem Begleiter ebenso entschieden wird wie über das des später eintreffen-



Abb. 1: Nikki Swango und Paul Marrane aus *FARGO* (Staffel 3, Folge 8, 18:33)

den Verfolgers Yuri Gurka. Nicht nur die Bibel-Zitate auf Hebräisch²⁷ korrelieren den älteren Herrn an der Bar mit dem alttestamentlichen Gott, sondern auch die Behauptung «eines Tages landen wir alle hier, auf dass über uns gerichtet werde» (0:21) indiziert, dass dieses <Bowlingcenter> zeichenhaft den Ort des Jüngsten Gerichts repräsentiert.²⁸ Bereits an früherer Stelle tritt der Mann in Erscheinung und stellt sich als <Paul Marrane> vor²⁹ – bezeichnenderweise ein Name für den Ewigen Juden. Dies erklärt, weshalb er Nikki von dem Massaker von Uman erzählt und auch, dass er Yuri Gurka, der der paramilitärischen Organisation <Hunderttschaft der Wölfe> (russ. Волчьа сотня) und damit den Nachfahren der Kosaken angehört, keine Absolution erteilt, sondern ihm eine Nachricht des verstorbenen Rabbi Nachman aus dem Jenseits überbringt. Die zeichenhafte Repräsentation der Figur Paul Marranes geht aber weit über die figurative Darstellung des

27 Z.B. Psalm 94, den er zuerst auf Hebräisch zitiert und dann für Nikki übersetzt: «Wer steht auf für mich gegen die Gottlosen? Wer erhebt sich gegen das Böse?» (0:22). Oder Obadja 1:4: «Wenn du gleich in die Höhe führst wie ein Adler und machtest dein Nest zwischen den Sternen, dennoch will ich dich von dort herunterstürzen, spricht der Herr» (ebd.).

28 Vor diesem Hintergrund erscheinen die Bowlingkugeln an der Wand wie Himmelskörper (vgl. Abbildung 1).

29 Er tritt bereits in Folge 3 (0:09) in Erscheinung und spricht mit Gloria Burgle in einem Flugzeug über den Sinn des Lebens.



Abb. 2: Der <Dude> und der Fremde aus **THE BIG LEBOWSKI** (1998, 1:00:02)

Ewigen Juden hinaus: Als scheinbar unbeteiligte Nebenfigur kennt er nicht nur die Namen seiner Gesprächspartner, sondern bestimmt über deren weiteres Schicksal. Damit erweist er sich als <Gottinstanz> und nimmt auf metafiktionaler Ebene die Rolle des Erzählers ein.

Diese These lässt sich erhärten, zieht man den Präfilm heran, auf den diese Szene eindeutig referiert: **THE BIG LEBOWSKI** aus dem Jahr 1998. Die Referenz wird nicht nur dadurch hergestellt, dass sich Nikki in einem Bowlingcenter – einem der Hauptschauplätze in **THE BIG LEBOWSKI** – wiederfindet, sondern auch dadurch, dass die Einstellung eine Nachstellung einer Szene des Films von 1998 darstellt (vgl. Abb. 1 und 2).

In beiden Fällen bestellen sich die Figuren alkoholische Getränke, woraufhin die Kamera langsam nach rechts schwenkt, um die dort zuvor nicht sichtbare Figur zum Vorschein zu bringen. Im Film stellt sich der Fremde (<The Stranger>) am Ende als der heterodiegetische Erzähler heraus, der die Geschichte des <Dudes> von Beginn an (als Stimme aus dem Off) erzählt und kommentiert – gleichzeitig aber als Figur Teil der Diegese ist. Am Ende des Films blickt er direkt in die Kamera und spricht zum Rezipienten, wodurch nicht nur die vierte Wand durchbrochen wird, sondern der Film einen selbstreferenziellen Charakter erhält und sogar auf die eigene Rezeptionssituation eingeht: «Tja, das war's dann so in etwa. Viel mehr zu erzählen gibt's

nicht. So wie's aussieht, hat sich für den Dude und Walter alles zum Besten gewendet. Und es war 'ne ziemlich gute Geschichte, findet ihr nicht auch? Ich hab' mich jedenfalls halb totgelacht – an manchen Stellen jedenfalls» (1:51). Über diese Referenz auf den Präfilm und die Äquivalentsetzung der beiden Figuren kommt Paul Marrane in der dritten Staffel von FARGO die Erzählerrolle zu. Er verfügt damit über das Vermögen, als Lenker der Geschehnisse den Fortgang der Geschichte seinem Willen gemäß zu bestimmen: So stellt er Nikki einen Fluchtwagen zur Verfügung (bezeichnenderweise handelt es sich um einen VW Käfer, der gründlich von seinen [nationalsozialistischen] Sünden gereinigt worden sei [0:22]) und lässt den Killer Yuri aus der Geschichte <verschwinden>.

Das Auftreten des Erzählers, der hier als *Deus ex machina* fungiert, legt zusammen mit den bewusst selektierten Zitaten aus literarischen und philosophischen Texten und den zahlreichen intertextuellen Referenzen eine metafiktionale Ebene der Serie offen, die selbstreferenzielle Funktion hat und damit ihren fiktionalen Charakter explizit ausstellt. Auf diese Weise zeigt sich besonders deutlich, wie die Serie ihren eigenen Status als erfundene Geschichte und mediales Konstrukt reflektiert und wie sie mithilfe medialer und ästhetischer Techniken (seien sie semiotischer, skripturaler, grafischer oder musikalischer Art) ihre eigene Fiktionalität preisgibt. Wie anhand der gegebenen Beispiele gezeigt wird, die grundlegende semantische Opposition von <Wahrheit> und <Fiktion> dabei durch die geschickte Vermengung von historischen Fakten und frei Erfundenem nivelliert, sodass es letztlich am Rezipienten ist zu beurteilen, wie viel <Wahrheit> in einer Serie enthalten ist, in der die straffällig gewordenen Protagonisten bewusst nichts anderes tun – als diese zu verschleiern.