

Thomas Morsch

GENRE UND SERIE

Wilhelm Fink

Diese Publikation ist am Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft gedruckt.

Bei den Abbildungen in diesem Band handelt es sich um Screenshots der Autor/inn/en.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5361-7

INHALTSVERZEICHNIS

THOMAS MORSCH Genre und Serie. Zur Einleitung	9
GENRES: ABGRENZUNGEN, POETIKEN, PRAKTIKEN	
KATRIN BORNEMANN Genre? Oder nicht Genre ... Definition, Klassifizierung und Qualifizierung von Genres – ein Leitfaden am Beispiel des <i>Amour fou</i> Films	23
DANIEL ILLGER Wirklichkeitskrater. À L'INTÉRIEUR und die poetologischen Brüche des zeitgenössischen französischen Horrorfilms	51
EILEEN ROSITZKA, HERMANN KAPPELHOFF, CHRISTIAN PISCHEL, CILLI POGODDA <i>The Green Berets</i> : Der Vietnamkrieg als Herausforderung der klassischen Genrepoetik	75
DAVID GAERTNER Roadshow Aesthetics: Die <i>Moviegoing Experience</i> der Roadshow-Präsentation	111
WIEDERHOLUNG UND SERIALITÄT	
GERTRUD KOCH Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich – Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung	145
SARAH SCHASCHEK Wiederholung als Lustprinzip. Serialität in der Pornographie	155
MICHAELA WÜNSCH Serialität aus medienphilosophischer Perspektive	173

ZUR TELEVISUELLEN EVOLUTION DER GENRES

MATTHIAS GROTKOPP

„There's still crime in the city“.

THE WIRE als Netzwerkanalyse in Raum und Zeit 195

NIKOLAUS PERNECZKY

„How to fucking live“.

Die HBO-Serie DEADWOOD als Sittenwestern 219

CHRIS TEDJASUKMANA

Camp Realismus.

Affekt, Wiederholung und die Politik des Melodrams

in Todd Haynes' MILDRED PIERCE 237

REIHEN, ZYKLEN, FILMSERIEN

SULGI LIE

Anorganische Natur.

Pflanzliche Mimikry in den *Body Snatcher*-Filmen 257

TOBIAS HAUPTS

„It's been a long road“ –

STAR TREK: ENTERPRISE zwischen der Last des Prequels, der Refiguration

des eigenen Mythos und dem Fluch, *Star Trek* zu sein 275

MICHAEL LÜCK

Exorzismus der inneren Stimme.

Mediengeschichtliches zur Edgar Wallace-Kinoreihe der 60er Jahre 293

THOMAS MORSCH

Popularität und Ambivalenz:

Die „Gross out“-Ästhetik als Politik des Vergnügens in der *Animal Comedy* . . 317

BEYOND HOLLYWOOD: GENRES JENSEITS DES AMERIKANISCHEN MAINSTREAMKINOS

BERNHARD GROSS

Demokratisierung durch Unterhaltung?

Zum Verhältnis von Trümmerfilm und Genrekino 1945-1950 347

SABINE NESSEL

Regime des Expeditionsfilms.

Wiederholung, Variation und Hybridisierung 381

WINFRIED PAULEIT, CHRISTINE RÜFFERT

Experimentalfilm als Genre 395

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 413

MATTHIAS GROTKOPP

„THERE'S STILL CRIME IN THE CITY“

THE WIRE als Netzwerkanalyse in Raum und Zeit

There's still crime in the city,
Said the cop on the beat,
I don't know if I can stop it
I feel like meat on the street
They paint my car like a target
I take my orders from fools
Meanwhile some kid blows my head off
Well, I play by their rules
That's why I'm doin' it my way
I took the law in my hands
So here I am in the alleyway
A wad of cash in my pants
I get paid by a ten year old
He says he looks up to me
There's still crime in the city
But it's good to be free.
Yeah.

Neil Young

Crime in the city (sixty to zero part III)

Wenige Phänomene zogen in den letzten Jahren soviel Aufmerksamkeit in den Film- und Medienwissenschaften auf sich, wie die Hochkonjunktur an ästhetischer und narrativer Komplexität in einigen US-amerikanischen Serien. Paradigmatisch für diese Entwicklung steht THE WIRE (HBO, Creator David Simon, USA 2002-2008) nicht nur aufgrund der hohen Anzahl signifikanter Figuren und der Verwebung vielfältiger Perspektiven und narrativer Stränge, sondern vor allem aufgrund des journalistisch fundierten Zugriffs auf die sozialen und politischen Strukturen des urbanen Lebens. Im Folgenden soll es mir darum gehen, zu beschreiben, inwiefern man anhand von THE WIRE von einem formgebenden poetischen Prinzip des Verbrechens reden kann, und davon ausgehend das grundlegende Verhältnis dieses poetischen Prinzips zu Urbanität und Sozialität zu analysieren. Dabei stehen zwei zunächst sehr disparat scheinende Bezüge auf dem Programm. Der erste führt zurück in die Zeit um 1800, und damit zu einem historischen Brennpunkt, an dem nicht nur das Verständnis von Genre und Ästhetik eine bis in die Gegenwart wirksame Prägung erfuhr¹

¹ Siehe den Beitrag von Michael Lück in diesem Band.

sondern maßgeblich auch das Verständnis ihres Verhältnisses zu Öffentlichkeit und Politik. Konkreter geht es um *Die Polizei*², ein Dramenfragment Friedrich Schillers, in dem dieser die Bühne und die Polizei als komplementäre ästhetische Prinzipien entwirft, welche die Gesetze der Vergesellschaftung sichtbar und fühlbar zu machen vermögen. Anschließend wird mit der Netzwerkanalyse ein Paradigma der Soziologie herangezogen, das mir nicht nur geeignet scheint, grundlegende Probleme der dargestellten Urbanität in *THE WIRE* zu beschreiben, sondern das vor allen Dingen dazu dient, zu erfassen, welche epistemischen Perspektiven auf Urbanität die Serie selbst hervorbringt. Dahinter steckt die Idee, über diese beiden Zugänge, an ihrem Kreuzungspunkt, evident zu machen, inwiefern die formalen und ästhetischen Strukturen der Serie unmittelbar zusammenhängen mit einer Erfahrung der Strukturierung von urbaner Sozialität im Zeichen von Verbrechen und Verbrechensbekämpfung.

Verbrechen in Serie

Dass es sich beim Verbrechen um mehr als um einen bloßen Gegenstand der Darstellung handelt, möchte ich in einem kleinen vorausgeschickten Exkurs zu seiner inhärenten Serialität erläutern. Auf die Frage, warum dem Kriminalgenre oder den verschiedenen Subgenres des Verbrechens eine serielle Qualität inhärent sei, lässt sich von zwei Seiten antworten: von der Seite der Kriminellen und von der Seite der Kriminalistik. In beiden Fällen kann man sagen, dass sie sich gar nicht beschreiben oder kontextualisieren lassen, ohne dass man auch reproduzierbare Verfahren oder wiedererkennbare Muster ins Spiel bringt. In anderen Worten, das Feld des Verbrechens ist ästhetisch konfiguriert. Das Verbrechen mit seinen Tätigkeitsformen und kognitiven Schablonen realisiert sich erst in einer Trias aus Wahrnehmungsweisen, Bewegungsformen und Verstehensprozessen, die sich unmittelbar als serialisierte oder serialisierbare ästhetische Prozesse darstellen.

Ein kurzes Beispiel wird dies hoffentlich plastisch machen: Wenn man sich etwa ernsthaft überlegt, was einen Menschen, der über einen gewissen Zeitraum hinweg viele seiner Mitmenschen umbringt, als einen Serienmörder erscheinen lässt, dann reicht das Faktum einer Zahl nicht aus. Diese Frage lässt sich nicht anders beantworten als darüber, wie die Taten erscheinen und wahrnehmbar werden. Erst wenn das Opfer durch wahrnehmbare Attribute zu einem anderen Opfer in Beziehung gesetzt werden kann, entsteht ein Serientäter. Wie die Schönheit, liegt auch der Serienmord im Auge des Betrachters. Das erste Gebot der Serienmördermittlung heißt demnach: Erkenne das Muster! Erkenne es, um die weiteren Wiederholungen zu antizipieren, das dahinterliegende formgebende Prinzip – in der Regel die Psyche des Mörders – zu verstehen und um nicht auf Fälschungen oder Nachahmungen des Musters reinzufallen. Die Suche nach dem Muster des Serienmörders

² Friedrich Schiller: *Die Polizei*. (*Trauerspiel*) [ca. 1799-1804]. *Gesammelte Schriften* Bd. III, München: dtv 2004, S. 190-195. Ich danke Maxi Löhmann dafür, mich auf dieses Kleinod der Kriminalliteratur *in statu nascendi* aufmerksam gemacht zu haben.

bildet nun wiederkehrende und unmittelbar erkennbare Bildformen aus. So versucht man Bilder der Tatorte, Botschaften, Nachrichtenschnipsel und andere Zeichen wie Aby Warburg in seinem *Mnemosyne-Atlas* zu sammeln und so etwas wie eine (Pathos-)Formel, ein dahinter liegendes Prinzip zu finden. Immer wieder streifen die Blicke der Kamera und der Ermittler über Wände voller Fragmente, auf der Suche nach dem einen Schlüssel, mit dem sich das Mosaik zusammensetzen ließe. Oder man versucht akribisch das Erscheinen der Leichen in Raum und Zeit auf Karten zu markieren und als eine Symbolschrift zu entziffern, die dann das Verhalten und die Bewegungsweisen des Mörders lesbar macht.

Andere Beispiele für serielle Kriminalität in der Populärkultur umfassen das Prinzip der ewigen Wiederkehr und Selbstüberbietung der Superverbrecher Mabuse, Fantomas oder Fu-Man-Chu und die Ähnlichkeitsbeziehungen der Bond-Bösewichte, die streng nach Vorgabe der Wurfparabel gebaute Karrierekurve des klassischen Gangstergenres der 30er Jahre oder den Ablauf von Vorbereitung, Durchführung und Flucht, der jeder Form von Einbruch eingeschrieben ist. Man könnte sagen, dass der *heist film* das Prekäre der Wiederholung, eine unvermeidbare Differenz zwischen Planung und Durchführung, zwischen formgebendem Prinzip und der realisierten Form, selbst zu einem formgebenden Prinzip gemacht hat.

Die seriellen Verfahren der Kriminalistik sind demgegenüber nicht minder vielfältig. Da wäre zum einen das Verfahren der logischen Deduktion und Analyse, wie es die klassischen Detektivfiguren wie Poes *Auguste Dupin* oder Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* vorführen und dabei eine beinahe mythische Kraft des logischen, analytischen Denkens entwickeln. Eine andere Klasse von Verfahren, nun mehr von der real existierenden Kriminalistik her gedacht, besteht aus denjenigen, die sich auf materielle Beweise und Indizien konzentrieren: von Fingerabdrücken zu DNA-Spuren, von der Kunst Leichen zu obduzieren zu den Verfahren der Ballistik. All diese Verfahren beruhen zum einen darauf, dass sie reproduzierbare Abläufe abbilden, die man lernen, automatisieren, perfektionieren kann, und zum anderen darauf, dass die Objekte dieser Abläufe sich gemäß der Prinzipien von Differenz und Wiederholung verhalten und Sinn ergeben. Nur weil die Fingerabdrücke *keines* Menschen identisch sind, macht es Sinn, an *jedem* Tatort nach solchen zu suchen. Nur weil *alle* Leichen gemäß der sie umgebenden Witterungsverhältnisse verwesen, lässt sich berechnen wann und unter welchen Umständen *dieser* Mensch sein Leben aushauchte.

Wie sehr diese Verfahren sich über den Zusammenhang von Bewegung, Wahrnehmung, Handeln und Verstehen realisieren, führt eine Szene aus *THE WIRE* in besonders kunst- und humorvoller Weise vor. In der Episode „Old Cases“ (1.04) müssen die Detectives McNulty und ‚Bunk‘ Moreland den Tatort eines ungelösten Mordfalles auf neue Hinweise untersuchen. Die Tatsache, dass der Dialog über die gesamte Szene, also in der Dauer von fast sechs Minuten, jeglicher erklärender oder erläuternder Funktion entbehrt und lediglich aus semantischen und prosodischen Variationen des Wörtchens ‚fuck‘ besteht, macht dabei umso deutlicher, dass es sich um die Rekonstruktion eines Ereignisses handelt, die rein aus den wahrnehmbaren materiellen Indizien und den am eigenen Leib simulierten physikalischen

Gesetzen heraus operiert. Die beiden Polizisten müssen uns nicht sagen, was sie tun. Ihre Bewegungen, Gesten und Blicke werden zu verkörperten Eintritts- und Austrittswinkeln, zu Blickachsen zwischen Opfer und Täter, zur Flugbahn der Patronenhülse. Wir sehen, was sie sehen und erkennen die Bedeutung des Gesehenen anhand dessen, was sie anschließend tun, was sie als nächstes in den Blick rücken.

Dabei geht es mir an dieser Stelle weniger darum, das Kriminalgenre und die Kriminalserie aus der Serialität von Verbrechen und Verbrechensbekämpfung heraus zu begründen. Signifikanter für meine folgenden Ausführungen ist der grundlegende Zusammenhang zwischen Verfahren, Bewegungen und Sichtbarkeiten des Verbrechens und der Art und Weise in der diese selber Prozesse des Sichtbarmachens generieren und für die Zuschauer erfahrbar machen. Von dem Verhältnis zwischen Serienmörder und FBI-Profiler bis zum Verfolgen und Verfolgtwerden zeigt sich, dass es kaum möglich ist, die Verfahren der einen Seite des Gesetzes darzustellen ohne ihr symbiotisches Verhältnis zur anderen Seite als einen ästhetischen Prozess mitzudenken. Für jede Form der Verfolgung entstehen Formen des Abschüttelns; jede Beobachtungs- und Abhörtechnik generiert Codes und Verschleierungen, die selbst wiederum Techniken der Decodierung hervorbringen; einen Einbruch zu planen heißt immer auch die Topographie der Stadt zu analysieren und zu antizipieren wann und wo die Polizei auftauchen wird. Was auf den ersten Blick banal klingen mag, entpuppt sich als die Spur zu einem historisch verortbaren Problembewusstsein von den Oberflächen und Mechanismen gesellschaftlicher Prozesse, für dessen Skizzierung im Folgenden auf Schillers Idee einer polizeilichen Ästhetik zurückgegriffen werden soll.

Schiller und die „Polizey“

Die allgemeine These, das Verbrechen sei als ein zentrales formgebendes Prinzip von Unterhaltungskultur ein Phänomen der Moderne, kann zugleich darauf zugespitzt werden, dass es sich um ein Phänomen handelt, das mit einer Erfahrung von Großstadt und der damit einhergehenden Frage nach der ästhetischen Durchdringung von Großstadtextistenz verbunden ist. Denn Verbrechen als solche gibt es, seit der Mensch auf die Idee verfallen ist, es gäbe so etwas wie richtiges und gerechtes Handeln und dabei bemerkte, dass das Gegenteil davon hin und wieder auch eine Option sein könnte: In Genesis 3 erkennen Adam und Eva nicht nur, dass sie nackt sind, sondern auch Gut und Böse. In Genesis 4, erschlägt Kain Abel. Auch ist die gesamte Kulturgeschichte voller Verbrechen: Mord, Entführung, Erpressung, Diebstahl – wohin man nur schaut. Aber erst zu einem ganz bestimmten Moment erscheint *das Verbrechen* als ein Genus, wird es zu einem poetischen Programm, zu etwas, das Darstellungsweisen hervorzubringen vermag. Dieser ‚Moment‘ ist das 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die Zeit der industriellen Revolution, der Bürgerlichkeit und der Urbanisierung, die die Ordnungssysteme zwischenmenschlicher Beziehung neu formatierten, neue Institutionalisierungen, Spezialisierungen und Diskurse hervorbrachten, die Frage der Sichtbarkeit und

Unsichtbarkeit von Macht und Staat neu stellten. In anderen Worten: Hätte Ödipus irgendjemand anderen als seinen Vater ermordet, oder vor allen Dingen, wäre die Enthüllung durch irgendjemanden erfolgt, der dies lediglich von Berufs wegen tat – es wäre den alten Griechen keine Zeile wert gewesen. Für uns ist das der Stoff, aus dem der Sonntagabend ist.

Eine der Geburtsurkunden dieser Veränderung finden wir bei Friedrich Schiller, genauer gesagt in dem dramatischen Fragment *Die Polizei*, das sich das ehrgeizige Ziel setzte, ein Panorama der Großstadt auf die Bühne zu bringen: „Paris, als Gegenstand der Polizei, muß in seiner Allheit erscheinen.“³ Um zu verstehen, was das bedeutet, Paris sei der ‚Gegenstand‘ der Polizei, muss man bedenken, dass Schillers Begriff der Polizei in einem ganz bestimmten Kontext steht, und zwar dem sich seit Ende des 17. Jahrhunderts entwickelnden Unternehmen einer ‚Polizeywissenschaft‘, für welche die Verfolgung von Straftaten nur einen verschwindend kleinen Aspekt im Rahmen der Arbeit der Polizei darstellt.⁴ Diese Arbeit zielt nämlich auf nicht weniger, als auf die Auslotung sämtlicher Möglichkeiten der Steuerbarkeit von Gesellschaft, der Regulierung der Märkte, der Effizienz von Verwaltung.

Das Interessante daran ist, dass es sich dabei eben nicht nur um irgendeinen bürokratischen Apparat handelt, der Gesetze und Richtlinien vorgibt und durchsetzt, sondern dass dieser Apparat zugleich seine eigenen Wirkungen registriert und damit der Ort der Erkenntnis seiner Möglichkeiten ist. Die Polizei produziert das Wissen um die Grenzen und Möglichkeiten der Polizei, sie ist ein Experimentierfeld, an dem sich „die Erkenntnis, das Instrument und die Gesamtheit der aktuellen Maßnahmen“⁵ vereinen, die das „Gemeinwesen selbst erst zu einem Objekt eigener Art, zu einem regulier- und kontrollierbaren Gegenstand macht.“⁶ Die Polizei regelt die Verteilung von Körpern und Waren, sie kontrolliert die Zuteilung von Fähigkeiten und Kompetenzen, sie reguliert sämtliche Verkehrsweisen, von der Agrarproduktion zum Handel, bis hin zu Einrichtungen der Bildung, der Gesundheit und der Freizeit.⁷

Die Polizei bezeichnet so weniger das, was man sonst landläufig ‚Regierung‘ nennt, sondern vielmehr die Schaltstelle zwischen Regierenden und Regierten. Sie umfasst die Gesamtheit der Staatskräfte bis hin zur kleinsten Verwaltungseinheit als ein Kräftefeld, das seine Möglichkeiten kontinuierlich verfeinert und vertieft,

3 Schiller, *Polizei*, S. 191.

4 Vgl. Johann Heinrich Gottlob von Justi: *Grundsätze der Polizey-Wissenschaft in einem vernünftigen, auf den Endzweck der Polizey gegründeten, Zusammenhange und zum Gebrauch akademischer Vorlesungen abgefasst*. Göttingen: Vandenhoeck 1756.

5 Wolfgang Schäffner und Joseph Vogl: „Polizey-Sachen“, in: Walter Hinderer (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 47-65, hier S. 49.

6 Ebd.

7 Ebd. Vgl. a. Joseph Vogl: „Ästhetik und Polizey“, in: Felix Ensslin (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute* (= Recherchen Bd. 34). Eggersdorf: Verlag Theater der Zeit 2006, S. 101-111, hier S. 108.

indem es alle Bereiche der Gesellschaft beobachtet, analysiert und beeinflusst.⁸ Das mag in heutigen Ohren vielleicht nach einer Heraufbeschwörung des Totalitarismus klingen, ist aber in seinem historischen Kontext ohne Einschränkung affirmativ gedacht. Handelt es sich doch gerade um einen Versuch, der neuen Unübersichtlichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse entgegenzuwirken und einer Verschiebung im Staatsbegriff gerecht zu werden, in dem zu Fragen der Souveränität nun auch Fragen der Bevölkerungspolitik, der Ökonomie usw. massiv hinzugezogen sind.⁹

In seinem Fragment listet nun also Schiller gemäß dieser Polizey-Theorien auf, was die Geschäfte der Polizei sind:

1. für die Bedürfnisse der Stadt so zu sorgen, daß das Notwendige nie fehle und daß der Kaufmann nicht willkürliche Preise setze. Sie muß also das Gewerbe und die Industrie beleben, aber dem verderblichen Mißbrauch steuern. 2. Die öffentlichen Anstalten zur Gesundheit und Bequemlichkeit. 3. Die Sicherheit des Eigentums und der Personen. Verhütend und rächend.¹⁰

Darunter fällt neben der Tatsache, dass die Polizei das Recht zur Ausübung von Waffengewalt hat, aber auch schlicht:

6. Wachsamkeit auf alles, was verdächtig ist. [...] 8. Sie muß alles mit Leichtigkeit übersehen und schnell nach allen Orten hin wirken können. Dazu dient die Abteilung und Unterabteilung, die Register, die Offizianten, die Kundschafter, die Angeber.¹¹

„Nach allen Orten zu wirken“ ist dabei dezidiert nicht nur geographisch gemeint, sondern bezieht sich auf die verschiedenen Sphären der Gesellschaft, von den Salons des Adels und des Bürgertums bis in die Spelunken und Bordelle.

Was daraus folgt, wenn man eine Institution mit diesem vielfältigen und teilweise diffusen Gegenstandsbereich darstellbar machen möchte, darüber war sich Schiller im Klaren: „Es ist eine ungeheure Masse von Handlung zu verarbeiten und zu verhindern, daß der Zuschauer durch die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und die Menge der Figuren nicht verwirrt wird.“¹² Er hat aber auch erkannt, dass die Lösung dieses Problems mit dem Gegenstand der Darstellung selbst verknüpft ist: „Ein leitender Faden muß da sein, der sie alle verbindet, gleichsam eine Schnur, an welche alles gereiht wird; sie müssen entweder unter sich oder doch durch die Aufsicht der Polizei mit einander verknüpft sein.“¹³

8 Vogl, „Ästhetik und Polizey“, S. 103f.

9 Ebd., S. 103.

10 Schiller, *Polizei*, S. 191.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 190.

13 Ebd.

Der Begriff der Polizei schließt also ein, dass sie beobachtet und das, was sie beobachtet, entschlüsselt, die Verbindungen und Mechanismen verstehbar macht. Und insofern ist sie selbst eine poetische Form, die die vielen kleinen materiellen Prozesse, die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Figuren ordnet und ihre zugrundeliegenden Beziehungen sichtbar macht, ins Bild rückt.¹⁴ Es ist die Gesamtheit gesellschaftlicher Prozesse die von der Polizei erfasst und sichtbar gemacht werden sollen. Zugleich macht das, was ‚gesellschaftliche Prozesse‘ heißt, eine radikale Transformation durch. Man könnte auch sagen, dass der Begriff des ‚Sozialen‘ überhaupt erst entsteht, und zwar als eine Problemstellung. Um dies stark vereinfacht auf eine radikale These zu bringen: Waren Stadt und Öffentlichkeit im antiken Athen noch politische Ideen, so sind sie im Prozess der Moderne re-definiert worden und in den neu entstehenden Ideenbereich des Sozialen gewandert.¹⁵

Schillers Fragment ist der Versuch, „soziale Unübersichtlichkeit ebenso wie die Unsichtbarkeit von Machttechnologien“¹⁶ zum Gegenstand eines ästhetischen Programms werden zu lassen. Denn letzten Endes ist es der Theaterzuschauer, welcher diejenige polizeiliche Position innehat, an der die Mechanismen der Gesellschaft und die kleinsten intimen Dramen zu einer Synthese finden: „Verbrechen und deren Verfolgungspraktiken [erhalten] einen konstitutiven Ort in der Theorie der Ästhetik“¹⁷ in dem Sinne, dass Verbrechen und Urbanität sich über die Ordnungsfunktion von Bühne und Polizei gegenseitig sichtbar und erfahrbar machen.¹⁸ Ihr gemeinsamer Nenner ist der Zusammenhang von Beobachtung und Bedeutung, wie scheinbar chaotische Bewegungsformen und Oberflächen sich zu Gesetzmäßigkeiten und Physiognomien verdichten. Es geht nicht so sehr um Recht und Unrecht, um Schuld und Strafe oder die Buchstaben des Gesetzes, sondern um das Verfolgen der Wirkungsprinzipien von Kräften: „Der Zuschauer wird sonach schnell mitten ins Getriebe der ungeheuren Stadt versetzt und sieht zugleich die Räder der großen Maschine in Bewegung.“¹⁹

14 Vogl, „Ästhetik und Polizey“, S. 108f.

15 Vgl. Das 6. Kapitel „The Rise of the Social“ in: Hannah Arendt: *The human condition*. 2nd ed., Chicago: University of Chicago Press 1998 [1958], S. 38-49.

16 Vogl, „Ästhetik und Polizey“, S. 108.

17 Schöffner/Vogl, „Polizey-Sachen“, S. 56.

18 Nb.: Es ist die Reversibilität dieses Vorganges – Theater und Roman als Kontrolltechniken und Fortsetzungen des Polizeylichen – die in der hier herangezogenen Sekundärliteratur eine prominente Rolle einnimmt.

19 Schiller, *Polizei*, S. 190.

Baltimore in seiner ‚Allheit‘ als Gegenstand der Polizei

Auch wenn die titelgebende Überwachungstechnologie in den ersten Episoden²⁰ von *THE WIRE* noch nicht direkt auftritt, lässt sich bereits an ihnen sehr genau erkennen, inwiefern die Beobachtung und die Herstellung von Sichtbarkeit durchgehend die Darstellungsweisen und die Erzählstrukturen der Serie hervorbringen.

Das Primat der Beobachtung als Prinzip vor jeder konkreten Überwachungstechnologie und vor jedem einzelnen Beobachtungsakt, wird mit einer kurzen Szene aus der ersten Episode („The Target“, 1.01) vorgeführt: D'Angelo Barksdale wird nach seinem Prozess strafversetzt und bezieht in ‚The Pit‘ seine neue Position als Verantwortlicher für den dortigen Drogenhandel. Seine erste Amtshandlung als guter Filialleiter besteht nun nicht einfach nur in der Beobachtung seiner Mitarbeiter, sondern vielmehr in der Beobachtung ihrer Beobachtbarkeit, der Beobachtbarkeit des Verkaufsvorgangs. Ist es möglich, dass sich die einzelnen Teilvorgänge, das Aufnehmen der Bestellung, der Empfang des Geldes, das Holen und zuletzt das Aushändigen der Ware, aus *einer* Beobachtungsposition als ein zusammenhängender Prozess wahrnehmen lassen? Hier ist die Verkehrsform ‚Drogenhandel‘ selbst Gegenstand einer ‚internen Polizei‘ geworden: „You can't serve your customers straight up after taking their money. Somebody snapping pictures, they got the whole damn thing!“

Wenn hier jemand Bilder knipsen würde, hätte er das ganze Ding – das ist die diegetische Seite; wir als Zuschauer allerdings haben ‚Bilder geknipst‘, wir wurden in die Perspektive D'Angelos versetzt und uns ist der Austausch von Ware gegen Geld sichtbar geworden. Was uns zugleich aber auch zu verstehen gegeben wird, ist inwiefern dieser Sichtbarkeit nun durch die Trennung der Teilvorgänge, ihre zeitliche Dehnung und räumliche Neu-Verteilung entgegengewirkt werden soll.

Was sich in den beiden ersten Episoden schon abzeichnet, ist die extreme Dauer des Prozesses, überhaupt etwas beobachtbar zu machen. Wenn dazu noch die Offenheit kommt, alles am Rande beobachtete mit ins ‚Bild‘ zu holen, dann hat das Auswirkungen auf die Struktur der Serie als Ganze. Als erstes und auffälligstes Merkmal ist hierbei das Verhältnis der fünf Staffeln zueinander zu nennen, die jeweils einen anderen Bereich des sozialen, politischen oder öffentlichen Lebens fokussieren. Wobei die Formulierung ‚andere Bereiche‘ schon gleich wieder nicht ganz richtig ist: Vielmehr ist es so, dass sukzessive diejenigen Bereiche, die im Verlauf der Überwachung, im Prozess des Beobachtens von Bewegungen und Verkehrsformen an den Rändern der Bilder erscheinen, durch eine Vergrößerung des Ausschnittes in ihrer konstitutiven Bedeutung erfassbar werden.

In der ersten Staffel stehen sich zunächst nur die Polizei und die Drogengang um Avon Barksdale und Stringer Bell gegenüber, sie werden als hierarchische Organisationsformen verglichen und es wird gezeigt, wie die Verfahrensweisen der

²⁰ Dieser Text geht auf einen Vortrag zurück, der Rücksicht auf ein mit der Serie noch nicht intim vertrautes Publikum nahm und seine Thesen, so weit es ging, entlang der ersten beiden Episoden entwickelte.

Einen unmittelbar mit denen der Anderen verknüpft sind, wie sie sich in den Formen der internen Machtausübung und Entscheidungsgewalt mal mehr und mal weniger unterscheiden.²¹

Wenn in der zweiten Staffel dann plötzlich und scheinbar kaum nachvollziehbar die Hafendarbeiter mit ins Bild rücken, dann hat dies einen sehr präzise benennbaren Hintergrund: es geht darum zu verstehen, was es eigentlich heißt, vom Drogengeschäft als einem *Geschäft* zu reden und zu fragen, inwiefern dieses Geschäft, d. h. seine Mitarbeiter, seine Waren, seine Kunden, seine Infrastrukturen und so weiter, in die wirtschaftlichen Verhältnisse allgemein eingebettet ist.²² Wie funktioniert so etwas wie Ökonomie überhaupt? Spätestens als McNulty in „Lessons“ (1.08) Stringer Bell verfolgt und diesen in einem Volkshochschulkurs *Introduction to Macroeconomics* wiederfindet, ist diese Frage virulent, übertreten Drogen die einfache Definition als illegale Substanz und werden zu einem Produkt auf einem Markt, verhalten sich nach Angebot und Nachfrage, Preispolitik, Produktqualität und Marketingstrategien. Der Hafen gerät zum Sinnbild einer ökonomischen Logik, die sich nicht über Produktionsorte definiert, sondern die sich als Umschlagplatz versteht: Die Container werden zur omnipräsenten Metapher für die Indifferenz dieser Logik gegenüber den umgeschlagenen Inhalten, eine Logik für die es keinen qualitativen Unterschied zwischen Autos und Plastikspielzeugen oder Drogen und menschlichen Wesen zu geben scheint.

Ab der dritten Staffel geht es dann auch um die Institutionen der repräsentativen Politik, um die Frage von Macht und Einfluss, von Legitimation und Rhetoriken der Selbstdarstellung und wie diese Fragen auch innerhalb des Gangstermilieus arbeiten. Sie bringt dabei zwei Aspekte zusammen: Zum einen wird eine zufällige Beobachtung, die in der ersten Staffel ins Bild ragte aber auf Befehl von oben quasi durch eine leichte Justierung des Blickfeldes wieder in Vergessenheit geraten ist, nun in den Mittelpunkt gerückt: Der Fahrer eines hochrangigen Politikers wird mit einem Bündel Drogengelder abgefangen und dies veranlasst Lester Freamon in „Game Day“ (1.09) zu folgender richtungweisender Beobachtung: „You follow drugs, you get drug addicts and drug dealers; but you start to follow the money, and you don't know where the fuck it's gonna take you.“ Zum anderen drängt mit der aufstrebenden Crew von Marlo Stanfield ein zusätzlicher Konkurrent in die Territorien von Barksdale und Bell und in dem entstehenden Machtkampf tritt für diese ein interner Konflikt hervor, der sich letztlich auf eminent *politische* Fragen bringen lässt: Wie wollen wir uns selbst als eine Organisation *definieren*? In welches Verhält-

²¹ Dan Rowe und Marti Cecilia Collins: „Power Wire: Understanding the Depiction of Power in TV-Drama“, in: *Journal of the Institute of Justice and International Studies*, No.9 (2009), S. 182-192.

²² Vgl. Chapter 3 „Why do drug dealers still live with their moms?“ in: Steven D. Levitt und Steven J. Dubner: *Freakonomics. A Rogue Economist Explores the Hidden Underside of Everything*. New York: Harper Collins 2005, S. 85-113.

nis können und wollen wir die *Mittel* und *Zwecke* unseres Handelns setzen?²³ Auf welchen Prinzipien soll unsere *Gemeinschaft* gründen?

Im Verlauf der dritten Staffel wird dabei angedeutet, dass der Drogenhandel für die Kinder und Heranwachsenden der *projects* nicht nur ein Nebenverdienst und die scheinbar einzige Aussicht auf so etwas wie beruflicher Werdegang ist, sondern vielmehr eine umfassende Erziehungseinrichtung. Die vierte Staffel nimmt dann genau dies auf und verfolgt, wie die staatlichen Schuleinrichtungen und die Straße selbst als ‚Schule‘ zu einander in Beziehung stehen: Welche Modelle von Bildung, der Reproduktion von Wissen und der Internalisierung von Verhaltensweisen verfolgen sie? Wie verändert sich der Blick auf die öffentlichen Bildungseinrichtungen, wenn man sie in den Kontext anderer sozialer Kräfte und erzieherischer Mechanismen stellt? Wie werden die Codes, die Weltwahrnehmungen und Selbstkonzepte der Kinder und Jugendlichen anders verstehbar, wenn man sie im vollen Sinne als *erworbene und gelernte* betrachtet und sie auf ihre alltäglichen Erfahrungen und die sozial gerahmten Konzeptualisierungen dieser Erfahrungen bezieht?²⁴

Zu guter letzt kommt in der fünften Staffel ein Bereich des Öffentlichen ins Spiel, der wiederum auf THE WIRE zurückprojiziert werden kann, im Sinne einer abgrenzenden Selbstzuschreibung ihrer eigenen Funktion als Serie. Es geht um Zeitungsjournalismus im Besonderen und um die Mechanismen und Entscheidungen im Allgemeinen, die hinter der Art und Weise stehen, in der Verbrechen, Wirtschaft, Politik und das Soziale in diversen Medien und Vermittlungsformen auftauchen. Es geht also um eine Frage, die THE WIRE durchgehend beschäftigt und die hier an die Oberfläche tritt: Wie konstituiert sich eigentlich so etwas wie eine *öffentliche* Wahrnehmung von sozialer Realität?

Zwischen alldem gehen die Ermittlungen der Polizeieinheit um McNulty, Daniels, Freamon und Co. weiter, sie werden abgebrochen, neu aufgenommen, abgelenkt oder behindert, es geraten neue Vorgänge in ihr Visier. Das Bezeichnende daran ist nun, dass sich THE WIRE über die fünf Staffeln als eine distinkte Form darstellt, jedoch nicht als eine abgeschlossene. Es entsteht weder der lineare Zeitstrahl der Seifenoper oder die pure Sukzession des Immergleichen, noch der klare Abschluss eines narrativen Bogens. Stattdessen entwickelt THE WIRE das Paradigma einer seriellen Struktur, die sich vielleicht am besten als *Fibonacci-Serie* bezeichnen lässt: Ein spiralförmiges Fortschreiten in der Zeit und in der Breite der in den Blick geratenden soziopolitischen Sphären, ein Fortschreiten, das jedoch keine Moral produziert oder einen narrativen Schluss erzielen kann, das vielmehr die Veränderung in der Zeit nur noch als eine Reproduktion von Mustern, als eine

23 Vgl. Arendt, *The human condition*, S. 153ff und passim.

24 Ralph Beliveau und Laura Bolf-Beliveau: „Posing Problems and Picking Fights: Critical Pedagogy and the Corner Boys“, in: Tiffany Potter und C.W. Marshall (Hg.): *THE WIRE. Urban Decay and American Television*. New York und London: Continuum 2009, S. 91-103.

ständige Wiederholung erscheinen lässt.²⁵ Das Spiel endet immer unentschieden, es geht immer von vorne los.²⁶

Dieses besondere Verhältnis zwischen einzelnen Staffeln und der Serie als Ganzes hat auch eine Auswirkung auf das Verhältnis der einzelnen Episoden zueinander, zur Staffel und zur Serie. Dabei steht THE WIRE in einer Reihe mit jenen anderen US-amerikanischen Serien der letzten ca. 15 Jahre, die man mit dem Paradigma des *Quality-TV* zu fassen versucht.²⁷ Und zwar hybridisieren sie die Langzeiterzählung – mal wie bei den SOPRANOS (HBO, USA 1999 – 2007) eher offen ausgelegt, mal wie bei LOST (ABC, USA 2004 – 2010) streng auf einen Endpunkt hin komponiert – mit erkennbar geschlossen strukturierten Episoden und Staffeln, die sich entweder narrativ abgrenzen lassen oder durch gewisse formale Eigenschaften zur strukturellen Geschlossenheit kommen.²⁸

Um zu beschreiben, was die besonderen Eigenschaften von THE WIRE im Rahmen dieser allgemeinen Entwicklung ausmacht, muss man noch ein anderes formgebendes Prinzip hinzuziehen, das mit dem Genre der Cop-Serie scheinbar untrennbar verbunden ist: nämlich die Struktur des ‚Eine Folge – Ein Fall‘. Dieses Prinzip zeichnet sich durch sein besonders schlechtes Gedächtnis aus: Was letzte Woche passiert ist, kümmert in einem herkömmlichen *police procedural* niemanden. In THE WIRE kann allerdings jedes Detail, und sei es drei Staffeln später, bedeutsam werden. Dies liegt nun weniger daran, dass THE WIRE nicht mit den seriellen Verfahren der Kriminalistik, den *procedures*, arbeiten würde. Diese nehmen im Gegenteil einen großen Raum ein. Stattdessen löst sich die Serie von dieser Struktur, indem der ‚Fall‘ nicht nur eine ganze Staffel einnimmt, sondern indem sie sogar so weit geht, dass die Identität dessen, was der ‚Fall‘ und damit Objekt dieser Verfahren ist, selbst zunehmend schwierig und nicht mehr einzelnen Folgen oder Staffeln als Gegenstand zuzuordnen ist. Wittgensteins Satz, „Die Welt ist alles, was der Fall ist“²⁹ scheint hier wortwörtlich zuzutreffen. In anderen Worten, in dem komplizierten, schwer festzulegenden Verhältnis des Teils zum Ganzen, der Episode zur Staffel oder zur Serie, reproduziert THE WIRE das, was ich in den folgenden Ausführungen noch vertiefend als seinen eigentlichen Gegenstand heraus-

25 C.W. Marshall und Tiffany Potter: „I am the American Dream: Modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction“, in: Dies. (Hg.), *THE WIRE*, S. 1-14, hier S. 9.

26 „The ‚game‘ is the overarching metaphor for urban struggle, as everyone must play or get played [...]. One of the central elements of games [...] is replayability.“ Jason Mittel: „All in the Game: THE WIRE, Serial Storytelling, and Procedural Logic“, in: Pat Harrigan und Noah Wardrip-Fruin (Hg.): *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge (MA) und London: MIT Press 2009, S. 429-438, hier S. 431f.

27 Janet McCabe und Kim Akass (Hg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London und New York: I.B. Tauris 2007.

28 Ted Nannicelli: „It's All Connected: Televisual Narrative Complexity“, in: Potter und Marshall (Hg.), *THE WIRE*, S. 190-202. Jason Mittel: „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, in: *The Velvet Light Trap*, No. 58 (Fall 2006), S. 29-40, hier S. 32.

29 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963 [1921], S. 11.

arbeiten möchte, nämlich das Verhältnis des Individuums zu den Institutionen und sozialen Strukturen, in die es eingebettet ist, das Verhältnis der einzelnen Institutionen zum Gemeinwesen als Ganzem, zu Baltimore ‚in seiner Allheit‘. Das ästhetische Problem der Struktur der Serie ist eine Form, in der für uns als Zuschauer das Problem der Sichtbarmachung und Erfassung des Sozialen selbst erfahrbar wird.

Das heißt jetzt allerdings nicht, dass die einzelne Episode in *THE WIRE* nicht strukturiert wäre, es heißt lediglich, dass die Prinzipien nicht so leicht zu isolieren und zu benennen sind. Es heißt vor allen Dingen, dass die Ebene, auf der sich das strukturierende Prinzip der Folge am besten fassen lässt, von Folge zu Folge unterschiedlich ist. Ich möchte dies kurz an den ersten beiden Folgen verdeutlichen:

Die erste Folge „The Target“ (1.01) erhält ihre Einheit dadurch, dass sie die gegenseitige metaphorische Strukturierung von Raum und Macht durchspielt. Die Frage der hierarchischen Struktur der beiden Institutionen ‚Polizei‘ und ‚Drogen-gang‘ wird durchgehend über visuelle Metaphern des oben und unten gestaltet. Von oben kommen Befehle, unten müssen sie umgesetzt werden. Die gesamte Episode ist durchzogen von Auf- und Untersichten, mit denen jeweils die Wirkmacht der oberen Etagen visuell präsent gemacht wird. Diese Wirkmacht löst sich einerseits innerhalb des Polizeiapparates mit dem ersten Auftritt des *Deputy Commissioner of Operations* Burrell in der 42. Minute aus ihrer Unsichtbarkeit und wird damit für die weiteren narrativen Verwicklungen subvertierbar. Sie löst sich andererseits aus der konkreten Befehlssituation und scheint als internalisierte Struktur auf, so etwa als die Decke des Büros durch eine Untersicht permanent ins Bild gerückt wird, als Lieutenant Daniels gegenüber der neuen Sondereinheit auf dem Prinzip der ‚*chain of command*‘ besteht (48.-51. Minute). Auf der anderen Seite des Gesetzes findet sich der markanteste Einsatz dieses Gestaltungsmittels in dem Moment, in dem D’Angelos Versetzung durch die erste Einstellung auf ‚*The Pit*‘ als eine Degradierung, als ein Positionsverlust innerhalb der Hierarchie spürbar gemacht wird: eine extreme Aufsicht auf das Sofa, wie es auf dem leeren, grasüberwucherten Beton des Innenhofes steht (35. Minute). Die Logik der Einstellungen transportiert hier also eine Logik des Funktionierens von Institution.

Die Folge „The Detail“ (1.02) lässt sich dagegen nach zwei anderen Gesichtspunkten fassen, die gegen Ende unmittelbar miteinander verschränkt werden: beim ersten handelt es sich um die direkte Gegenüberstellung von Formen, Möglichkeiten und Grenzen der unsichtbaren Beobachtung und der sichtbaren Präsenz der Polizei. Zunächst gelingt es Detective Kima Greggs, selbst unbeobachtet, einen von ihrem Informanten Bubbs künstlich herbeigeführten und für sie entschlüsselbaren Interaktionsprozess zu beobachten und aufzuzeichnen: je nachdem, welchen Hut Bubbs den einzelnen Individuen anbietet, werden diese für sie als Akteure im Drogenhandel kenntlich. Zur gleichen Zeit demonstrieren McNulty und Bunk gegenüber D’Angelo eine Souveränität des Wissens, indem sie ihn am helllichten Tag aufgreifen, die Festnahme auf der Bühne des orangefarbenen Sofas inszenieren und sich dabei immer wieder umsehen und die Reaktionen des ‚Publikums‘ registrieren. Der zweite Gesichtspunkt betrifft individuelle Körper, die im Rahmen der

hierarchischen Machtgefüge und Verhaltensregeln ihrer Institution dysfunktional sind, d. h. Körper, die noch nicht vollständig fügsam gemacht wurden. D’Angelos ‚Versagen‘ als Gangster zeigt sich in seiner unzulänglichen Disziplin in der Verhör-situation und seiner empfindsamen Empfänglichkeit für die Falle, die ihm dabei gestellt wird. Zusammengeführt werden beide Aspekte in der Szene, in der die Polizisten Prez, Herc und Carver den Versuch einer Demonstration von Sichtbarkeit starten, sich dabei aber als dysfunktional erweisen, da sie eine Grundbedingung des Polizeilichen nicht erfüllen: Ihnen fehlt der durch distanzierte Beobachtung erworbene Wissensvorsprung, ihnen fehlt eine Synthese, ein Bild der Körper, Räume und Prozesse, die den Ort ausmachen, an dem sie erscheinen. Das Ergebnis ist ein chaotischer Ausbruch von Gewalt, in dem die Inszenierungshoheit von den Polizisten an die dunklen, uneinsehbaren Fenster übergeht, aus denen Fernseher und andere Gegenstände geworfen werden.

Auf diese Weise lässt sich dies durch die weiteren Episoden hindurch weiterverfolgen, stehen einzelne Episoden über Revisionen, Spiegelungen, Verknüpfungen ihrer thematischen und inszenatorischen Prinzipien miteinander in Beziehung. „The Buys“ (1.03) konzentriert sich auf das Gegenstück zu den dysfunktionalen Körpern, nämlich auf Mittel und Wege, sich dem Zugriff der eigenen oder der gegnerischen Institution aktiv zu entziehen. „Old Cases“ (1.04) führt die Möglichkeit einer anderen Machtform vor, als den zuvor dominierenden Formen der Macht durch Rang in der Hierarchie und unmittelbare Gewalt oder Gewaltandrohung: die Reputation, die Angst oder der Respekt vor den Kompetenzen eines Individuums. Im Verlauf der ersten Staffel entsteht für den Zuschauer so ein Bild von Macht, das sich graduell von einer Funktionale der hierarchischen Struktur zu einer Funktionale des Wissen verschiebt, ohne dass letzterem ein abschließender narrativer ‚Triumph‘ gegönnt würde. Auch die späteren Staffeln lassen sich dann darüber erfassen, in welche Verhältnisse sie jeweils die Machtformen von Hierarchie, Wissen oder Geld setzen.³⁰

THE WIRE als Netzwerkanalyse

THE WIRE erscheint also in der Analyse seiner formalen Strukturen als ein System, das sich durch ein unübersichtliches, nicht einfach gegebenes Verhältnis von Teil und Ganzem auszeichnet, das sich erst in der Zeit und über die fünf Staffeln zu einem Bild zusammenfügt. In genau diesem Sinne realisiert die Serie das, was ihr Gegenstand ist:

The series is less impressive for its mimetic reproduction of social totality – an authenticity that rarely goes unremarked in commentaries and reviews – than for its

³⁰ Rowe/Collins, „Power Wire“.

self-reflexive struggle with the relations of part and whole, node and network, city and world in the era of global capitalism.³¹

Urban crime wird als ein systemisches Phänomen fassbar, das hervorgebracht wird und geformt wird durch die verschiedenen Institutionen und durch die institutionalisierten Verkehrsformen des Drogenhandels, der Geldwäsche, der Macht und der sozialen Infrastrukturen. Die konkreten Aktivitäten der Drogengang entstehen erst durch den ‚Krieg gegen die Drogen‘ wie er von der Polizei und ihren Überwachungsmethoden sowie durch die Justiz und ihre Strafverfolgungspraktiken hervorgebracht wird.³²

Diesen Aspekt des ‚systemischen Phänomens‘ ernst zu nehmen, heißt nicht zu fragen, was dieses und jenes Individuum auszeichnet, sondern wie es sich als ein Punkt im System zu anderen Punkten verhält, wie sich die verschiedenen Verbindungen zwischen Punkten im System zueinander verhalten. Für jeden, der die Titelsequenz aufmerksam verfolgt, ist dies keine überraschende Perspektive: Es geht nicht primär um die Akteure, sondern um die Praktiken, Kommunikationstechniken und Austauschformen des urbanen Lebens selbst.³³ *THE WIRE* partizipiert an einer Wissensform oder einem epistemischen Paradigma der Soziologie, das besagt, dass „die Vergesellschaftungsform des modernen Kapitalismus“³⁴ eine der Vernetzung oder des Netzwerkes ist:

Nicht das Individuum als solches, sondern seine Beziehungen zu anderen und seine Einbettung in eine Struktur interessiert. Die einzelnen Individuen werden gerade nicht als unabhängig voneinander begriffen. Sozialstruktur ist nicht die Summe individueller Merkmale in der Verteilung [...] sondern sie entsteht durch die Beziehungen zwischen realen Akteuren.³⁵

Dabei geht es mir an dieser Stelle nicht um eine bloße Übertragung dieses Paradigmas in das Dargestellte oder um den Nachweis, dass *THE WIRE* als Gegenstand einer solchen soziologischen Analyse zugänglich sei. Es geht mir vielmehr darum zu zeigen, wie die Serie selbst analytisch vorgeht, wie sich Netzwerke und Kommunikationsakte in ihrem Verlauf entfalten, wie formale, visuelle und akustische Gestaltungsmittel die Arten der Verbindungen zwischen Akteuren generieren und diese durch ästhetische Erfahrungsmodalitäten signifikant werden – wie etwa die Auf-

31 Patrick Jagoda: „Wired“, in: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No.1 (Autumn 2011), S. 189-199, hier S. 199.

32 Alasdair McMillan: „Heroism, Institutions, and the Police Procedural“, in: Potter und Marshall (Hg.), *THE WIRE*, S. 50-63, hier S. 53.

33 Mittel, „All in the Game“.

34 Rainer Diaz-Bone: „Eine kurze Einführung in die sozialwissenschaftliche Netzwerkanalyse“, Mitteilungen aus dem Schwerpunktgebiet Methodenlehre Nr. 57, Berlin: Institut für Soziologie, Freie Universität Berlin 2006.

35 Dorothea Jansen: *Einführung in die sozialwissenschaftliche Netzwerkanalyse*. 2. Auflage, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 16.

und Untersichten in der ersten Folge das Prinzip des Hierarchischen in der Wahrnehmung entstehen lassen.

Aber was bedeutet eigentlich ‚Netzwerk‘ in diesem Fall und was ist der Erkenntnisgewinn, der sich ergibt, wenn man danach fragt? Zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass hiermit nicht das Netzwerken als eine gesteuerte Aktivität gemeint ist. Auch greift das mit der Rede von ‚Sozialen Netzwerken‘ verbundene affirmative Verständnis von Reziprozität zu kurz und vergisst, dass Beziehungen auch asymmetrisch, unfreiwillig, schwach oder antagonistisch sein können.³⁶ Was also ‚tun‘ Netzwerke?

1. Netzwerke stellen individuellen Akteuren Ressourcen bereit.³⁷ Das Netzwerk des FBI hat ganz eindeutig andere Ressourcen als das Netzwerk des Baltimore Police Departments; die demgegenüber deutlich kleiner dimensionierte Netzwerkbeziehung Informant-Polizist stellt Bubbs Einkommen und ein gewisses Gefühl von Sinnhaftigkeit zur Verfügung, während es Kima und ihre Kollegen mit wertvollen Informationen und Zugriffsmöglichkeiten auf die Drogendealer ausstattet.

2. Netzwerke organisieren Handlungsoptionen, machen handlungsfähig und schränken zugleich Handlungsfähigkeit ein.³⁸ Das Netzwerk der Polizisten hätte andere Handlungsoptionen, wenn es nicht mit dem der Politik in einer größeren Struktur verwoben wäre. Diese größere Struktur ist zum einen die Grundlage des polizeilichen Mandats und subvertiert dies zugleich, weil die Logik der Legislaturperioden die gewählten Politiker dazu zwingt, schnelle und statistisch verwertbare Ergebnisse von der Polizei zu verlangen.

3. Netzwerke stellen Infrastrukturen für Kommunikationsprozesse her.³⁹ Und nicht nur das, sie lassen sich auch über diese Infrastruktur analysieren. In der Episode „The Pager“ (1.05) werden die anonymen Rufnummern, die auf dem angezapften Pager von D'Angelo und einer einzigen angezapften Telefonzelle erscheinen, plötzlich lesbar und zuteilbar. Dies geschieht ausschließlich über die *Reihenfolge* der Kommunikationsakte, ohne dass die Inhalte der Kommunikation bekannt sind, allein über das Verhältnis, in dem sie zu einem bestimmten Ereignis stehen: einem Mord, der in gewisser Hinsicht als ein Glied in dieser Kette von kommunikativen Akten zu betrachten ist. Dessen genauer Zeitpunkt wird wiederum darüber ermittelt, wann die Folge der Kommunikationen sich umkehrt. Über diese Abfolge und über das strikte Protokoll – *Wer muss wen pagen? Wer darf wen direkt anrufen?* – wird hinter der telekommunikativen Struktur die Hierarchie sichtbar, werden die Nummern den Positionen und Kompetenzen von Akteuren zuordenbar.

4. Netzwerke produzieren und sanktionieren Normen.⁴⁰ Dies heißt zum Beispiel, dass der Gebrauch von Gewalt nicht willkürlich ist, sondern auch im Gangs-

36 Ebd., S. 20f.

37 Diaz-Bone, „Netzwerkanalyse“, S. 4.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd.

termilieu konkreten Regeln unterliegt, die eine Legitimierung von Gewalt aus Fragen der Konkurrenz und des Prestiges oder aus der ‚Angemessenheit‘ von Gewalt als einer Botschaft, als einem kommunikativen Akt, ergeben. Diese Regeln setzen der physischen Gewalt aber auch Grenzen, mal mehr und mal weniger explizit und eindeutig. Eines dieser Gesetze der Straße ist der ‚Sunday truce‘, nach dem jegliche Aggression an einem Sonntag zu unterlassen ist und dessen Bruch in „Slapstick“ (3.09) dementsprechende Sanktionen und Verwerfungen nach sich zieht.

Es geht also weniger um statische und stabile Kategorien des Sozialen als vielmehr um dynamische Prozesse von Ressourcenaustausch, Kommunikation und Handlungen. Es geht um eine Kartographie, die Positionen, Beziehungen und Abhängigkeiten sowie deren Ähnlichkeiten und Besonderheiten, Wiederholungen und Abweichungen abbildet. Dieser Prozess hat in THE WIRE zwei Seiten, eine vertikale und eine horizontale: Zum einen sind es die internen Organisationsformen im Inneren einzelner Netzwerke, wie eben die hierarchischen Strukturen innerhalb der Polizei und innerhalb der Gang; zum anderen sind es die horizontalen Interaktionen zwischen Netzwerken, wie das komplementäre Verhältnis zwischen Polizei und Gang, zwischen Politik und Bildung und so weiter.⁴¹ In der Art und Weise, in der diese verschiedenen Netzwerke die Beziehungen ihrer Mitglieder ähnlich oder unterschiedlich strukturieren, wird auch das individuelle Verhalten jeder einzelnen Figur als von diesen Beziehungsmustern geprägt wahrnehmbar.⁴² Die ‚Wünsche‘ und ‚Ziele‘ einzelner Figuren stehen dazu in völliger Abhängigkeit. Dazu kommt als ein weiterer entscheidender Faktor die räumliche Verteilung der Netzwerke und ihrer Kompetenzen in der urbanen Landschaft, denn das horizontale ‚mapping‘ der Organisationen überlagert sich mit der realen Kartographie der Stadt zwischen *Eastside* und *Westside*, zwischen Drogenghetto, Stadtzentrum, dem Hafen und den Vororten.⁴³ Die Netzwerkstrukturen haben auch Auswirkung darauf, wer wie beweglich ist: Wer gewinnt oder verliert Ressourcen und Handlungsoptionen, je nachdem wo er sich befindet, wie er sich fortbewegt und mit wem er in Interaktion tritt?

Ganz offensichtlich ist dieses ‚mapping‘ diegetisch in den Werkzeugen der Polizei verortbar: Immer wieder wird das „*case board as an epistemic tool*“⁴⁴ und als ein *work in progress* präsentiert. Es funktioniert dabei einerseits als ein Mittel um Informationen zu speichern, darzustellen und zu vermitteln und andererseits als ein Mittel weitere Aktivitäten zu leiten und zu orientieren, die Ergebnisse der Überwa-

41 Alberto Toscano und Jeff Kinkle: „Baltimore as World and Representation. Cognitive Mapping and Capitalism in THE WIRE“, Dossier (April 2009), <http://dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-and-capitalism-in-the-wire/> (25. März 2012).

42 Jansen, *Netzwerkanalyse*, S. 19f.

43 Deswegen kann der offizielle *fan-guide* zur Serie auch eine Faltkarte Baltimores, auf der sowohl reale als auch fiktive Handlungsorte eingetragen sind, als sinnstiftende Information liefern. In: Rafael Alvarez (Hg.): *The Wire. Truth be told*. Edinburgh: Canongate 2009.

44 Toscano/Kinkle, „Baltimore as World and Representation“.

chung zu selektieren oder weitere Recherchen zu fokussieren. Aber noch viel wichtiger für die Realisierung des ‚mappings‘ ist die Wahrnehmung der Zuschauer. Es ist die ‚polizeiliche‘ Aktivität der Zuschauer im Sinne Schillers, welche die beschränkten Möglichkeiten der Wahrnehmung einzelner Akteure und Netzwerke – sowie die eigennützige Instrumentalisierung dieser Beschränkungen durch Polizei, Politik und Medien⁴⁵ – hinter sich lässt, die Komplexität der Interaktionen aufnimmt und zusammenfügt.

Eines kristallisiert sich dabei recht schnell heraus: „Alongside technology, the key nonhuman actor that connects characters from different socioeconomic and institutional backgrounds in THE WIRE is capital.“⁴⁶ Allerdings funktioniert Geld und Kapital weniger als *ein* nicht-menschlicher Akteur unter anderen Akteuren oder als *eine* Beziehungsform unter anderen, es ist vielmehr der omnipräsente Äther, das Medium von Gesellschaftlichkeit. Der Kampf der Polizei, der Hafengewerkschaft, der Stadtverwaltung und der Schulen um finanzielle Ausstattung ist nur das Spiegelbild des Drogenhandels als einer radikalen Realisierung der Idee von neoliberalen Unternehmertum, dem der Einzelne nichts und der Gewinn alles ist. Und in dieser Hinsicht unterscheidet sich letzten Endes das Drogengeschäft nicht kategorisch von dem was man ‚legale Geschäfte‘ nennt sondern nur durch die narrativen Rahmungen und Handlungsoptionen, die es durch Politik, Polizei und Journalismus erfährt.⁴⁷ Diese Scheingrenze wird nach und nach demontiert, um das, was Georg Simmel die Charakterlosigkeit des Geldes⁴⁸ nannte, ins Bild zu rücken: Geld kümmert sich nicht darum, woher es kommt und wer es gerade hat, vor dem Geld als Wert sind alle gleichermaßen wertlos. ‚Geldwäsche‘ ist daher nicht nur ein Euphemismus für einen unerhörten Vorgang, sondern bezeichnet einen Akt, der das Geldsein des Geldes hervorkehrt. Er zeigt nicht nur, wie illegales und legales Geschäft unmittelbar miteinander zusammenhängen können und dass sich beide durch Profit als dem höchsten Wert konstituieren, er zeigt eben auch, wie Geld das Medium ist, mit dem sämtliche Akteure und soziale Netzwerke miteinander verwoben sind, oder wie Lester Freamon es in „Unconfirmed Reports“ (5.02) ausdrückt: „There's money that all this paperwork only hints at. [...] A case like this here, where you show who gets paid behind all the tragedy and the fraud, where you show how the money routes itself, how we're all, all of us vested, all of us complicit...!“

Während das Geld sich nicht von räumlichen oder sozialen Grenzen aufhalten lässt, so gilt das jedoch nicht für Körper und ihre Kompetenzen. Die Verhältnisse zwischen Körpern und Räumen sind zudem durch die konkreten Anordnungen und Bewegungsgesetze bestimmt, die in den jeweiligen Territorien etabliert werden. Diese Elemente, die hier nur angedeutet werden können, verwandeln für die

45 Jagoda, „Wired“, S. 196.

46 Ebd., S. 195.

47 Jason Read: „Stringer Bell's Lament: Violence and Legitimacy in Contemporary Capitalism“, in: Potter und Marshall (Hg.), THE WIRE, S. 122-134, hier S. 123.

48 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 [1900].

Zuschauer Urbanität in ein Mosaik von Verkehrsräumen mit eigenen unübersichtlichen sowie im Alltag unsichtbaren Bewegungsgesetzen und Grenzen, die soziale Unterschiede konstituieren und die Möglichkeit von Handlungen vorgeben. Diese Grenzen, das wäre mein nächster Punkt, sind zudem auch und gerade sprachliche Grenzziehungen und Grenzen der Sprache im weitesten Sinne.

THE WIRE führt uns die unterschiedlichen Sprachsysteme der Gruppen vor, in denen jeweils in einem starken Sinn von *Verkörperung* so etwas wie ein Verhältnis des Individuums zu seinem Netzwerk und zur Außenwelt deutlich wird. Immer wieder gibt es Szenen wie die Diskussion über *chicken nuggets* in „The Detail“ (1.02) oder die Schachparabel in „The Buys“ (1.03), die keinerlei narrativen oder informativen Wert jenseits der Erfahrung haben, dass die Grammatiken, Vokabularien und Sprachspiele der jungen Gangmitglieder unmittelbar mit ihrer Welt-sicht zusammenhängen, mit ihrer Art und Weise, Möglichkeiten von Handlung zu konzeptualisieren. Dieser Sprechweise stellen sich dann der Jargon der Polizei, die Sprechweisen der Politik, des Journalismus, des Bildungssystems usw. gegenüber. Sie alle haben unterschiedliche Vokabularien und Ordnungssysteme, die dann umso heftiger aufeinander prallen, wenn sie scheinbar über das gleiche reden.

Was THE WIRE dabei leistet, ist diese Sprachsysteme eben zunächst nicht zu hierarchisieren. Gerade der Slang der Gangster wird zu einem Register, das nicht einfach als ‚Verfallsform‘ der englischen Sprache erscheint, sondern sich zusammen mit den Verhaltenscodes, mit den immer wieder in impressionistischen Vignetten in den Vordergrund unserer Aufmerksamkeit gerückten Gesten- und Zeichensprachen, den Dresscodes und Riten, die der Drogenhandel hervorbringt, zu einer eigenständigen Sprachkultur ausformt. Es mag zunächst merkwürdig klingen, aber ich möchte behaupten, dass die Tatsache, dass THE WIRE über die fünf Staffeln hinweg auch so etwas wie ein Sprachkurs ist, der den Zuschauern das Sprachsystem der *projects* als eine ungehörte Stimme in der Pluralität der Sprechweisen beibringt und in ihrem Eigenwert erkennen lässt, eine der am höchsten einzuschätzenden Leistungen der Serie ist. Denn genau diese Sprachkompetenz erscheint im weiteren Verlauf zunehmend als eine notwendige Voraussetzung für einen verstehenden oder intervenierenden Zugriff auf das Phänomen organisierten, urbanen Verbrechens und seine komplexen Verflechtungen mit anderen sozialen Strukturen und Mechanismen.

Eine andere Ebene, auf der Sprache ganz unmittelbar eine signifikante Wirkungsmacht entfaltet, ist das Verhältnis zwischen offiziellen, formalen oder politischen Rhetoriken und den Phänomenen, auf die sie verweisen, die sie durch Benennung und Kategorisierung in den Griff zu bekommen glauben. Es gibt eine ganze Reihe von Beispielen hierfür, aber das prägnanteste findet sich in der dritten Staffel: das inoffizielle Polizeiexperiment ‚Hamsterdam‘, in dem die Polizisten an genau definierten Orten darauf verzichten, den Erwerb und Verkauf von Drogen zu verfolgen, und zwar unter der Voraussetzung, dass sämtliche anderen Straßenecken von nun an Tabu seien und dass keinerlei Gewalt in diesen ‚freien Zonen‘ toleriert werde. Daraufhin wird einerseits in der Darstellung von ‚Hamsterdam‘ ein ganzes Panorama des Dystopischen – „Back Burners“ (3.07) – und des Utopi-

schen – „Moral Midgetry“ (3.08) –, der Konzentration von Elend und der Hoffnung auf Besserung und Hilfe, der Rettung ganzer Straßenzüge ausgebreitet. Andererseits entsteht eine parallele Entwicklung, die sich komplett von der für die Zuschauer entfaltenen Komplexität und Ambiguität löst und sich schlichtweg an einer legalen Definition und ihrer symbolischen Wirkung entlang bewegt, nämlich: Was heißt es ‚Drogen zu legalisieren‘? Lässt sich diese Definition hier anwenden oder nicht? Was bedeutet es für das politische Standing des Bürgermeisters, wenn im öffentlichen Diskurs diese Bezeichnung Verwendung findet?

Letzten Endes sind es nicht mehr die eigentliche Restrukturierung des sozialen Mechanismus ‚Drogenhandel‘ und ihre positiven oder negativen Auswirkungen, die über Fortsetzung oder Beendigung dieses Polizeiexperiments entscheiden, sondern der Signalcharakter eines Vokabulars, dessen Nicht-Eignung, dieses Experiment überhaupt zu fassen, für die Zuschauer vom ersten Moment an evident ist. Letztlich handelt es sich hierbei auch um das Aufeinanderprallen einer polizeilichen Logik im Sinne Schillers und der rhetorisch-legalistischen Logik der repräsentativen Politik. ‚Hamsterdam‘ ist nichts weniger als eine radikal zu Ende gedachte, polizeiliche Inszenierung von Stadt, der bewusst gesteuerten Verteilung von Körpern und Kompetenzen im Raum – inklusive der „öffentlichen Anstalten zur Gesundheit und Bequemlichkeit“⁴⁹, denn den jungen Dealern wird auch ein Basketballkorb organisiert. Wenn sich einer der Polizisten darüber beschwert, dass er sich als Sozialarbeiter vorkomme, liegt er damit richtiger als er glaubt, denn die *Polizey* in ihrer erweiterten Bedeutung meint nichts weniger als die möglichst umfassende Arbeit am Sozialen, deren Überreste sich in dem hin und wieder durchscheinenden Ideal des Streifenpolizisten verkörpern: Der intime Kenner seines Blocks, der zugleich Teil und Beobachter des sozialen Gefüges ist, der an den Befindlichkeiten der Anwohner teilhat und die Wirkungen der polizeilichen Aktivität selbst unmittelbar spürt.

Dies führt mich zurück auf eine weitere Ebene, auf der Sprache in THE WIRE wirksam wird und die ich vorläufig mit dem Stichwort der Emotion bezeichnen möchte. Was die Serie von einer soziologischen Abhandlung über die Netzwerkstrukturen urbaner Institutionen eben auch unterscheidet, lässt sich mit Schillers Idee einer Gerichtsbarkeit der Gefühle und der Phantasie beschreiben, die sich jenseits dessen befindet, was vom Gesetz oder anderen abstrakten Regeln erfasst wird und doch auch die Formen des gesellschaftlichen Verkehrs bestimmt: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.“⁵⁰ Denn die Verbindung zwischen Akteuren, die Rolle von Akteuren als Knoten im Netzwerk, wird auch über ästhetische Erfahrungsmodalitäten und Formen der Emotionalisierung signifikant gemacht. Und genau dies zeigt sich zum Beispiel in jenen Sprachperformanzen, die weniger praktische oder informative

49 Schiller, *Polizei*, S. 191.

50 Friedrich Schiller: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* [1785]. GS Bd.V, München: dtv 2004, S. 818-831, hier S. 823., Vgl. auch Schäffner/Vogl, „Polizey-Sachen“, S. 56f.

Dimensionen haben als vielmehr Szenen der Offenbarung, des Geständnisses sind, wo es also über die Sprache um das Fühlen, Wünschen, Erinnern, Bereuen, Anklagen, Erlösen usw. geht. Mit anderen Worten, die Sozialsphären und Netzwerke werden eben auch über diverse ästhetische Formen und Zeitlichkeiten dynamisiert. Immer wieder unterbrechen melodramatische Strukturen die Sequenzialität und Gesetzmäßigkeit der institutionellen Mechanismen – und zwar ganz buchstäblich als zeitliche Formen, wie als erstes prägnantes Beispiel in der zweiten Folge „The Detail“ (1.02) der allmählich sich an die Oberfläche Bahnende Wille zum Geständnis in den langen, langsam heranzoomenden Aufnahmen D’Angelos sichtbar wird.

Die Pluralität der Subplots, der ineinandergreifenden Mechanismen und ihrer Widersprüchlichkeiten eignen sich zunächst hervorragend für Melodramen der aufgeriebenen, chancenlosen Unschuld, der ohnmächtigen Opfer von Korruption und Ungerechtigkeit, der frustrierenden Unfähigkeit Einzelner, den Lauf der Dinge zu verändern, oder für Melodramen der Entbehrlichkeit der kleinen Bauernfiguren im großen Schachspiel.⁵¹ Diese Metapher oder Allegorie des Schachbretts macht in ihrem Funktionieren Aspekte der ‚Abbildung‘ von Netzwerkstrukturen und zugleich die zeitliche Komplexität der Serie sichtbar: In der dritten Episode der ersten Staffel, „The Buys“, erklärt D’Angelo seiner Crew die Regeln des Schachspiels, und er nutzt genau diejenige Struktur, die sie selbst kennen, um die Bedeutung der Schachfiguren zu erklären – Avon Barksdale ist der König und ihr seid nur die Bauern. Den Zuschauern geht es dabei genau umgekehrt. Vorausgesetzt wir kennen die Schachfiguren, verstehen wir dank dieses *mapping*-Prozesses, wie in der Drogengang der Laden läuft, wird für uns eine Folie greifbar, nach der wir das Verhalten und die Kompetenzen der Figuren antizipieren und beurteilen können. In „Final Grades“, der letzten Folge der 4. Staffel, also knappe 50 Stunden Serie später, erinnert sich eine andere Figur, Bodie, an genau diese Lektion und formuliert das Melodrama seiner eigenen Entbehrlichkeit eben so: „I feel like them little bitches on the chess board ...“

Die soziale Realität, die uns präsentiert wird, lädt sich so sukzessive auf und wird mit gelebten Geschichten, Erinnerungen und individuellen Bedeutungen angefüllt, welche die Probleme und Widersprüche als moralische Fragen zu adressieren vermögen. Dabei geht es weniger um feste Urteile und manichäische Einteilungen in Gut und Böse, als vielmehr um Systeme der Unterbrechung und Elemente zeitlicher Gestaltung, in denen sich die Aufmerksamkeit auf etwas noch-nicht-ganz-Verstandenes richtet, die der Hervorhebung von moralischer Ungewissheit dienen.⁵² Der Genuss einer moralischen Lesbarkeit wird jedoch stets frustriert, weder irdischer noch höherer Gerechtigkeit wird jemals voll und ganz genüge getan und dies hält THE WIRE letzten Endes davon ab, ein Melodrama im vollen Sinne zu werden: „the series constantly challenges its own affect, the audience is left feeling

51 Amanda Ann Klein: „The Dickensian Aspect: Melodrama, Viewer Engagement, and the Socially Conscious Text“, in: Potter und Marshall (Hg.), THE WIRE, S. 177-189, hier S. 178.

52 Klein, „The Dickensian Aspect“, S. 177.

dissatisfied and agitated; anger, sadness and outrage are not purged in a moment of intense emotional release.“⁵³

Denn das Melodramatische ist eben nicht der einzige ästhetische Modus, der in THE WIRE zur Geltung kommt. Daneben steht das, was man landläufig Realismus nennt, daneben stehen aber auch Elemente der Tragödie ganz im Aristotelischen Sinne. Ich gehe jetzt nicht weiter ins Detail, aber wer THE WIRE gesehen hat, wird sofort nachvollziehen können, inwiefern die Ereignisse in „Middle Ground“ (3.11) und die Entwicklung, die zu ihnen führte, gar nicht anders als in den Aristotelischen Begriffen beschrieben werden können: Es gibt eine Peripetie, „der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil“,⁵⁴ und mit ihr zugleich ein Wiedererkennen, „ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt“⁵⁵; und darin besiegelt sich der unglückbringende Fehler eines Mannes, der nicht makellos ist, aber auch nicht einfach nur ein Schuft.⁵⁶

Die Aporie des Tragischen ist aber nur eine Lesart der eingebetteten zyklischen Strukturen, die THE WIRE ausbildet. Denn zugleich sind die Wiederholungen und Ähnlichkeiten, die zwischen einzelnen Figuren und Gruppen und ihren Positionen im Sozialen entstehen, selber Mittel um die Kausalität der sozialen Strukturen erfahrbar zu machen. Die Netzwerke der Gang um Avon Barksdale, der Polizei, der Politik usw. – ihre Strukturen, Handlungsoptionen, Normen und Austauschverhältnisse mit anderen Netzwerken – sind das Ergebnis der Investigation und der Entfaltung der fünf Staffeln. In der Zeit, in der diese Strukturen auf verschiedene Formen ‚unter Druck‘ geraten, in der Akteure ausgetauscht werden oder ihre Funktion oder Position ändern, in der Zeit, in der die Gang mit anderen Crews in Konkurrenz tritt, in der das polizeiliche Wissen und die politische Rhetorik um die Deutungshoheit über das urbane Verbrechen streiten – in dieser zeitlichen Entfaltung sind es letzten Endes die Strukturen selbst, die signifikant werden. Nicht die Akteure produzieren Strukturen, sondern die Strukturen selbst reproduzieren und transformieren sich und damit die Positionen und Eigenschaften von individuellen Akteuren.

Erfahren und verstehen können wir dies als Zuschauer, weil die Serie selbst sich das handwerkliche Können richtiger Beobachtung und Überwachung zu eigen macht, wie es in denjenigen Figuren verkörpert ist, die im Laufe der Serie mit der Auszeichnung ‚real‘ oder ‚natural police‘ versehen werden.⁵⁷ Die richtige Polizei fragt nicht: Wer bist du? Was sind deine Kennzeichen? Sondern sie fragt: Wo bist du? Mit wem trittst du auf welche Art und Weise in Austauschprozesse? Was sind die Möglichkeiten und Grenzen deiner Handlungsfähigkeit? Dabei kreierte die Se-

53 Ebd., S. 179f.

54 Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1982, S. 35.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 39.

57 Ryan Brooks: „The Narrative Production of ‚Real Police‘“, in: Potter und Marshall (Hg.), THE WIRE, S. 64-77.

rie keine bloßen Stereotypen, die sie irgendeinem kulturellen Repertoire entnehmen würde, oder Sozialautomaten, die das vom Netzwerk vorgegebene Programm bloß abspulen, sondern individuelle Figuren – aber eben Individuen *als* sozialisierte Wesen, als Typen etwa im Sinne Stanley Cavells, in denen die Tatsache, ein Knoten an genau dieser Stelle des Netzwerkes zu sein, sich auf individuelle Weise verkörpert findet: „individualities that [project] particular *ways* of inhabiting a social role.“⁵⁸

Wenn wir am Ende eine ganze Reihe von individuellen Figuren als Wiederkehr anderer Figuren wahrnehmen – Michael als der neue Omar, Duquan als ein weiterer Bubbs – dann muss man sich fragen: Warum erkennen wir das so unmittelbar? Es sind weder allein die sichtbaren Attribute und Handlungsweisen noch allein die sozialen Positionen, die Knoten im Netzwerk, die man mental neu besetzt. Es ist genau ihre Verwebung, es ist die Art und Weise, in der für die Zuschauer Sozialität an diesen Körpern, an ihren Fähigkeiten und Handlungen sichtbar und erfahrbar wird. *THE WIRE* macht sichtbar, wie die ‚unsichtbaren‘ Gesetzmäßigkeiten der sozialen und ökonomischen Mechanismen in den sichtbaren Oberflächen, in die Bewegung und die Sprache hineingewoben sind. Diese Eröffnung einer sinnlichen Erfahrbarkeit von Gesellschaft als gesetzmäßiger Mechanismus und als materielle Kontingenz zugleich wird durch die polizeiliche Beobachtung im Sinne Schillers hervorgebracht und lässt das Verbrechen zu einer Chiffre für Vergesellschaftung im Zeichen des Urbanen und des Kapitals werden.

Das Verbrechen als poetisches Programm

Die ‚richtige‘ Polizei ist also selbst dort, wo der Zuschauer ist: „where the police need to be, in order to function effectively, is where the narration is.“⁵⁹ Sie muss sehen, ohne gesehen zu werden, überall sein, schon bevor das Verbrechen stattfindet, muss die signifikanten Verbindungen erkennen und nach den Mustern suchen. In genau dieser Hinsicht kann man mit Schiller sagen, dass die Polizei eine Formgebung des Sozialen stiftet, die zugleich auch ein poetisches Programm ist.⁶⁰ Die Muster und signifikanten Verbindungen schaffen dabei eine Vermittlung von gesellschaftlichen Wechselwirkungen als einem ästhetischen Zustand, über den abstrakte Gesetze erfahrbar gemacht werden und zugleich das Gesetzmäßige in den partikularen Begebenheiten unserer Erfahrung hervorgekehrt wird.⁶¹ Dieser ästhe-

58 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition, Cambridge, London: Harvard University Press 1979, S. 33, Herv. im Orig. Vgl. a. den Beitrag von Bernhard Groß in diesem Band.

59 Brooks, „The Narrative Production of ‚Real Police‘“, S. 74.

60 Vogl, „Ästhetik und Polizey“, S. 110.

61 Ebd., S. 105. Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795]. *Gesammelte Schriften* Bd. V, München: dtv 2004, S. 570-669.

tische Zustand vermittelt zwischen ‚Fällen‘ und ‚Gesetzen‘,⁶² und wenn man will, kann man hierin nicht nur eine Spur zum Verbrechen als einem Paradigma von Ästhetik in der Moderne und seiner inhärenten Serialität von Fall und Gesetz ziehen, sondern man kann diese ästhetische Verbindung von Erfahrung, Einzelfall und Gesetzmäßigkeit auch als eine mögliche Formulierung einer Idee von Genre betrachten. *THE WIRE* interpretiert dabei diese Idee als einen Auftrag zur Intervention, in dem die Serie ganz offensiv die Zwischenräume von Gesetz und offizieller (Selbst-)Darstellung sichtbar macht, die Erfahrungen und Mechanismen einem Urteilsvermögen der Zuschauer vorsetzt. Die Summe der Beobachtungsverfahren bringt eine Fülle von Figuren und Handlungen hervor, die zugleich durch die Techniken der Polizei beherrscht und ins Verhältnis gesetzt werden, in den Zusammenhang des großen Ganzen der fünf Staffeln, den Zusammenhang der Details untereinander:

[*Das Verbrechen*] gleicht einem ungeheuren Baum, der seine Äste weitherum mit andren verschlungen hat, und welchen auszugraben man eine ganze Gegend durchwühlen muß. So wird ganz Paris durchwühlt, und alle Arten von Existenz, von Verderbnis ect. werden bei dieser Gelegenheit nach und nach an das Licht gezogen. Die äußersten Extreme von Zuständen und sittlichen Fällen kommen zur Darstellung, und in ihren höchsten Spitzen und charakteristischen Punkten. Die einfachste Unschuld wie die naturwidrigste Verderbnis, die idyllische Ruhe und die düstre Verzweiflung.⁶³

Das Verbrechen – im Kino und in der Fernsehserie genauso wie in den Nachrichten – handelt nie einfach nur von Verbrechen, sondern es wird zu einem symbolischen Vehikel, das die Wahrnehmung der urbanen Landschaft lenkt.⁶⁴ Genau wie bei Schiller bezeichnet die Verpolizeilichung der Zuschauererfahrung in *THE WIRE* die Notwendigkeit eines anderen Blicks auf Urbanität und Vergesellschaftung und damit eine Krise der Steuerung von Gesellschaft, die sich präzise durch die Grenzen dieses poetischen Programms bezeichnen lässt.⁶⁵ Wenn wir um 1800 davon reden können, dass die Stadt im Brennpunkt einer Erfindung des Sozialen als Frage oder als Problem erscheint, so steht *THE WIRE* vielleicht auch dafür, dass wir um 2000 davon reden können – oder müssen –, dass wir Zeugen einer erneuten Re-Definition des Öffentlichen sind, die auf eine mögliche Abschaffung des Sozialen hinausläuft. Denn eines lässt sich dann doch nicht bestreiten: Je mehr die Strukturen und ihre Wirkung auf die Möglichkeit von Handlungsmacht gegenüber dem einzelnen Individuum in den Vordergrund rücken, je mehr Sphären der Gesellschaft in die Ästhetik der zirkulierenden Waren-, Geld- und Machtflüsse einbezo-

62 Schiller, *Ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 605.

63 Schiller, *Polizei*, S. 193f.

64 Jack Katz: „Metropolitan Crime Myths“, in: David Halle (Hg.): *New York & Los Angeles. Politics, Society, and Culture. A comparative view*. Chicago und London: University of Chicago Press 2003, S. 195-224, hier S. 224. Vgl. Fredric Jameson: „Realism and Utopia in *THE WIRE*“, in: *Criticism*, Vol. 52, Nos. 3-4 (Summer & Fall 2010), S. 359-372, hier S. 362.

65 Vogl, „Ästhetik und Polizey“, S. 110.

gen werden, je mehr Faktoren und Austauschprozesse in die Erklärung sozialen Handelns einbezogen werden, umso schwieriger wird es, eine einfache Erklärung für ‚das Ganze‘ zu bekommen. Je erfolgreicher die Polizei, je erfolgreicher THE WIRE darin ist, die einzelnen Strukturen von Sozialität in den Blick zu bekommen, um so deutlicher wird, dass die eigentliche Schwierigkeit darin besteht, die noch umfassendere Struktur, das globalste aller seriellen Prinzipien – nämlich die Zirkulation des Kapitals – ins Bild zu rücken.⁶⁶

Dabei muss letzten Endes offen bleiben, ob es sich hierbei um ein Scheitern im einfachen Sinne oder um ein erfolgreiches Scheitern als Aufzeigen einer Grenze des eigenen Darstellungsprinzips handelt, ob es nicht einer gewissen Notwendigkeit entspricht, dass die Abbildung von Sozialität als einer dynamischen Bewegung von Körpern und Kompetenzen mit ihren eigenen Transformations- und Trägheitsgesetzen unabgeschlossen bleibt und nur als Fragment über sich hinaus weisen kann. In dem Moment, in dem die uns als Zuschauern zwar sichtbare, aber nicht in konkrete Verfahren und Muster einzubindende Figur *The Greek* in „Port in a Storm“ (2.12) durch die Passkontrolle an Baltimores Flughafens schreitet, markiert er, von dem wir ahnen aber nicht wissen, was für Fäden er in der Hand hält, die Grenze der Polizei und die Grenze der Serie: „Business, always business.“

NIKOLAUS PERNECZKY

„HOW TO FUCKING LIVE“

Die HBO-Serie DEADWOOD als Sittenwestern

Eine von vielen zitierwürdigen Sentenzen aus der Fernsehserie DEADWOOD (David Milch, HBO, USA 2004-2006) gibt das Stichwort. In der Folge „Tell Your God to Ready for Blood“ (3.01) klagt die unentwegt alkoholisierte Calamity Jane: „Every day takes figuring out all over again how to fucking live.“ Dass nicht nur Calamity Jane, sondern auch die übrigen Bewohner von Deadwood jeden Tag aufs Neue herausfinden müssen, wie man leben bzw. das Leben sittlich begründen soll; in dieser Feststellung sind die zentralen Thesen und Motive des vorliegenden Versuchs sämtlich angelegt.

Unter drei Aspekten soll DEADWOOD aufgeschlüsselt werden: als Westernserie, als Geschichtsserie – und als serialisierter ‚Sittenwestern‘. Letzteres ist meine eigene Begriffsschöpfung, deren Definition ich aber bis zum abschließenden Teil schuldig bleiben werde. Weil der Western als Genre immer schon mit Geschichte, und Geschichte, zumindest sofern sie im Western aufscheint, immer schon mit den *mores*, dem sittlichen Leben einer Gesellschaft verschränkt ist, werden die drei Topoi im Folgenden wild durcheinanderlaufen, um dann am Ende in den Begriff des Sittenwestern zu münden.¹ Die Begriffe der Serie und der Serialität, ebenfalls von zentraler Bedeutung für meine Ausführungen, werden an den Stellen aufgerufen und diskutiert, wo sie je gebraucht werden.

Nichts eignet sich besser, um den Einsatz der Serie DEADWOOD einführend zu pointieren, als eine Nacherzählung ihrer verwickelten Genese. David Milch, der *creator* oder wie es – wider besseres Wissen² – bisweilen immer noch heißt, der ‚Autor‘ von DEADWOOD, hatte etwas anderes als eine Westernserie im Sinn, als er sich mit den *executives* des amerikanischen Bezahlensenders Home Box Office (HBO)

1 André Bazin bestimmt in seinem Vorwort zu Jean Rieupeyrouts *Le Western ou le cinéma américain par excellence* die „historische Wahrheit“ des Western als „die epische Idealisierung einer relativ nahen geschichtlichen Epoche“. André Bazin: „Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence“, in: Ders.: *Was ist Film* (Hg. von Robert Fischer). Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 255-266, hier S. 257ff.

2 Zu Arbeitsteilung und Funktionswandel (von *creator*, *producer* und *director*) in der US-amerikanischen Fernsehproduktion siehe John Thornton Caldwell: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, London: Duke University Press 2008. Von Milch ist überliefert, dass er eine eigentümliche Variante des bei Caldwell beschriebenen „writing by committee“ (S. 34 und passim) praktiziert; vgl. Mark Singer: „The Misfit: How David Milch got from ‚NYPD Blue‘ to ‚Deadwood‘ by way of an Epistle of St. Paul“, in: *The New Yorker*, Feb. 14 & 21, 2005, S. 192-205, hier S. 195.

66 Toscano/Kinkle, „Baltimore as World and Representation“.