Hans Richard Brittnacher, Elisabeth K. Paefgen (Hg.)

IM BLICK DES PHILOLOGEN

LITERATUR-WISSENSCHAFTLER LESEN FERNSEHSERIEN

et+k
edition text + kritik

Im Blick des Philologen

Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien

Herausgegeben von
Hans Richard Brittnacher und Elisabeth K. Paefgen

et+k
edition text+kritik

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-092-7 E-ISBN 978-3-96707-182-5
E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara
Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Gabo

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Hans Richard Brittnacher / Elisabeth K. Paefgen
Vorwort oder: Erzählen in Literatur und Serie.
Was verbindet Homer mit David Chase, Amy Sherman-Palladino
und Vince Gilligan? *7*

Serie und Literatur

Elisabeth K. Paefgen
Roman in Anführungszeichen?
Filmisch-serielles und schriftlich-romanhaftes Erzählen *21*

Wolfgang Bernard
Aristoteles und die Gilmore Girls *58*

Bilder aus Amerika

Jürgen Heizmann
Fargo – Fast wahre Geschichten aus dem
finsteren Herzen Amerikas *87*

Achim Küpper
Vom Umschlagen der Bilder in die Sprache.
Traumatisches und Therapeutisches aus Fargo *102*

Volker Pietsch
Eine Geschichte aus vielen Städten.
Urbane Räume in der epischen Literatur, in Boardwalk Empire
und Babylon Berlin *124*

Neue ›Helden‹ und ›Heldinnen‹ des Genres: Detektive, Anwälte, Profiler

David Frühauf
Den Bildern vertrauen.
Möglichkeiten der Nostalgie in The Sopranos und Mr. Robot *151*

Michael Rohrwasser
Sherlock (Holmes) *170*

Hans Richard Brittnacher
Iustitia – das Recht ist weiblich.
Damages oder: So long, Perry Mason! *185*

Nadja Israel
Über das Töten sprechen: Mindhunter *207*

Gender

Melanie Lörke
One Mississippi: erzählen, werden, (über)leben *221*

Birgit Ziener
Sequels, Prequels, *gender troubles*.
Kulturelles Spannungsverhältnis zwischen Serie und Hollywoodkino
in Bates Motel *244*

Utopien und Dystopien

Matthias Hurst
Star Trek: Discovery – Where No Star Trek Series Has Gone Before?
Utopie in Wiederholungen und Variationen *265*

Jost Eickmeyer
Gattungsmischung und Anarchie im All.
Philologische Bemerkungen zu Joss Whedons Firefly *296*

Iulia-Karin Patrut
Träumen Androiden davon, Menschen zu sein?
Lars Lundströms Serie Echte Menschen *327*

Markus May / Richard Mathieu
Wer sind die Walking Dead?
Zu Ethik und Vergesellschaftung in der Zombie-Postapokalypse *345*

Franz Kröber
Im Maschinenraum seriellen Erzählens.
Raum und Handlung in The Man in the High Castle *362*

Jonas Nesselhauf
»Trust me, I'm a Psychopath.«
Die Serialität des Bösen in Jekyll *383*

Beiträgerinnen und Beiträger *401*

Hans Richard Brittnacher / Elisabeth K. Paefgen

Vorwort oder: Erzählen in Literatur und Serie

Was verbindet Homer mit David Chase, Amy Sherman-Palladino und Vince Gilligan?

Vieles spricht für die Annahme, dass Sprechen, Denken und Erzählen gleichursprünglich sind – das Bedürfnis, sich erzählend mitzuteilen, im Arrangieren des Erzählten eine erste Ordnung von Erfahrungen vorzunehmen, dem Erlebten eine Bedeutung, dem Erlittenen einen Sinn zu verleihen, darf wohl als anthropologische Grundtatsache angesehen werden. Seit Menschen sich durch Sprache verständigen, kennen sie auch Erzählungen – es mag Kulturen ohne Schrift geben, eine Kultur ohne Erzählung gibt es nicht.[1] Diese grundsätzliche Bedeutung des Erzählens erklärt vielleicht auch seine prinzipielle Gleichgültigkeit gegenüber Hörererwartungen, Gattungsvorgaben und Stimmungen: Erzählungen gibt es in den ältesten Formen von Mythos und Märchen, sie existieren aber auch in Religion und Alltag, in Politik und Werbung, in Familie und Therapie. Erzählungen können heiter und traurig, kurzweilig und langatmig, ekstatisch und nüchtern, geistreich und handlungsarm, turbulent oder langweilig sein.[2]

Freilich hat das Erzählen wie andere kulturelle Praktiken auch seine Konjunkturen, die sich im Wechsel der bevorzugten Medien abbilden: Rhapsoden wie Homer haben noch in einer imponierenden mnemotechnischen Leistung gewaltige Stoffmengen vorgetragen, denen metrisch gebundene Sprache und wiederkehrende Formeln eine Struktur lieferten, die beim Vortrag dem Gedächtnis zu Hilfe kam. Mit der Erfindung der Schrift und dem Vermögen zu lesen löst sich das Erzählen von der Kompetenz rhapsodierender Eliten und erfährt eine neue, prinzipiell unendliche laterale Verbreitung und eine Ausdifferenzierung der erzählten Stoffe, die nicht länger mehr auf repetitive Schemata angewiesen ist: Wer das Schreiben und Lesen beherrscht, kann das Erzählte verschriftlichen, in andere Sprach- und Kulturzusammenhänge übersetzen, kann es nach Lust und Laune variieren, kann es weiter- und zu Ende erzählen, kann Erfundenes selbst erzählen,

1 »Erzählen scheint unverzichtbar. Offenkundig gehört es zu den elementaren Bedürfnissen menschlicher Geselligkeit, und zwar schon seit Jahrtausenden, wie frühe Dokumente bezeugen. Egal, in welcher Kultur, in welcher sozialen Klasse und welcher Epoche: überall kommen Leute zusammen, die einander erzählen und zuhören.« (Volker Klotz: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München 2006, S. 13.)

2 Vgl. dazu Roland Barthes: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/Main 1988.

es an den Anfang einer Genealogie neuer Geschichten stellen, also Traditionen stiften, die das Leben der Vergänglichkeit entreißen, den Thesaurus der Geschichten zu einem Archiv der Geschichte des Menschen machen.[3]

Die Entmachtung der Metaphysik im 18. Jahrhundert weist dem Erzählen einen bedeutenden Platz bei der Neuerfindung des von der autoritären Bevormundung durch die Religion freigesprochenen Subjekts zu. Dem Erzählen wird aufgetragen, die grundlegenden anthropologischen Fragen, woher der Mensch komme, wer er sei und wohin er gehe, in Erzählexperimenten durchzuspielen und Antworten zu liefern. Entwicklungs- und Bildungsromane, Coming-of-Age-Geschichten und Adoleszenzerzählungen stellen sich dieser Aufgabe und legen neue, nicht länger mythisch oder religiös beglaubigte Parameter des Gelingens und Scheiterns von Lebensentwürfen fest. Im Schulterschluss mit den neuen Zeitrhythmen des industrialisierten Zeitalters verändern sich auch die reproduktionstechnologischen Grundlagen des Erzählens: Der Fortsetzungsroman bereichert den Grundbestand der Erzählungen um neue Dynamiken von Spannungsaufbau und -lösung, um Stau und Enthemmung, aber auch die literarische Rezeption um einen Zugewinn an ästhetischer Erwartung und Erfüllung.[4]

Spätestens der Film an der Wende zum 20. Jahrhundert beschert dem Erzählen eine unvergleichliche visuelle Wucht: Fortan hören wir nicht länger nur das Unerhörte, wir sehen auch das Unvorstellbare. War das Erzählen oft nur Anlass für weitergehende Aktivitäten unserer Vorstellungskraft, fordert der Film unsere Fantasie offen heraus: Die Bilder des Films holen ein, wollen noch überbieten, was unsere Imagination klammheimlich produziert hat. Harold Lloyd, baumelnd am Zeiger der Kirchturmuhr, Fay Wray in der Pranke des Riesenaffen oder Charlton Heston als Jehuda Ben-Hur beim Wagenrennen in einem antiken Zirkus stellen Pathosformen kinematografischer Performance dar, die sich unserem kulturellen Gedächtnis eingeprägt haben und die unvergleichliche visuelle Eindrucksmacht des Films belegen.

Der Versunkenheit der literarischen Erfahrung, ob im Zuhören oder bei der Lektüre, der atemlosen Gespanntheit beim Betrachten des Films, die den Pulsschlag des Zuschauers beschleunigt oder paralysiert, hat das Fernsehen, das in den 1930er Jahren seinen kulturellen Eroberungszug begann und in den 1950er Jahren

3 Vgl. dazu Jack Goody / Ian Watt / Kathleen Gough: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/Main 1986.

4 Zur Prägung des Leseverhaltens durch die gleichzeitig etablierte Illustriertenkultur vgl. Claudia Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen 2018; vgl. dazu auch Jennifer Hayward: Consuming Pleasures. Active Audience and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera. Kentucky 1997.

sein »golden age of television« erlebte,[5] keine nennenswerten ästhetischen Innovationen entgegenzusetzen. Lässt man den Informationsbedarf der Zuschauer und den Bildungsauftrag des Fernsehens beiseite, fragt man nicht nach Sport, Wetterbericht und Ziehung der Lottozahlen, sondern exklusiv nach den ästhetischen Leistungen des Fernsehens, liegen diese eher in der Verbindung der Defizite filmischen mit den Schwächen literarischen Erzählens. In der Serie als der Form, in der das Medium gleichsam zu sich selbst gefunden hat, wird das Prinzip des Fortsetzungsromans mit filmischer Anschaulichkeit verbunden. Ohne Anspruch auf Originalität und Innovation wird Woche um Woche nach dem *Case-of-the-week*-Schema das Gleiche erzählt, darf Fury ausreiten und Lassie den bösen Landstreicher verbellen, wird ein neuer Fall aufgerollt, das Monster ausgewechselt, und einmal mehr bestätigt sich die Überlegenheit der besten Mutter und des allerbesten Vaters sowieso.

Der Vorzug der alten Serien, ihre Beständigkeit und Verlässlichkeit, die Zurückhaltung gegenüber Innovationen, eine sich in Schleifen um das Produkt lagernde verlässliche Ästhetik der Wiederholung –[6] dieser Vorzug ist auch seine Schwäche, eine dramatische Reduktion der Potenziale des Erzählens und eine Verarmung der Möglichkeiten visueller Dramatisierung.[7] Erzählinhalte und Erzählformen profitieren zwar von der technologischen Beschleunigung der Reproduktion, aber beugen sich auch den quotenbedingten impliziten Vorgaben zur Vereinheitlichung ihrer Inhalte und zur Verpflichtung ihrer Darstellung auf eine ästhetische Bekömmlichkeit, die keinen Anstoß erregt. Zudem folgen die Serien auch dem Druck der Kommerzialisierung des Ästhetischen; das öffentlich-rechtliche Fernsehen setzt Trends des Dekorum, des Sagbaren und noch mehr des Nichtsagbaren, die dann vom werbefinanzierten Fernsehen in einen wohligen Flow eingebettet werden. Fernsehserien – zumindest bis in die 1970er Jahre – scheuen zumeist das Risiko, blenden Negatives aus, erlauben eher die

5 Vgl. dazu den Überblick in Markus Schleich / Jonas Nesselhauf: Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration. Tübingen 2016, S. 33–51.

6 Vgl. Umberto Eco: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München 2002, S. 155–180.

7 »Die Beziehung von Wiederholung und Erneuerung ist bekanntlich ein Kernproblem jeder Theorie seriellen Erzählens. Je länger eine Serie das tut, was sie ihrem Wesen nach tut – nämlich: wiederkehren –, desto stärker limitiert sie die eigenen Fortsetzungsmöglichkeiten. Eine Erzählung auszuweiten oder zu verlängern, heißt immer auch, das Risiko narrativer Selbstabnutzung zu erhöhen. Bei langer Laufzeit wird es für Serien deshalb zunehmend dringlich, die gegenläufigen Strukturmerkmale von Wiedererkennbarkeit und Erneuerung auszubalancieren.« (Andreas Jahn-Sudermann / Frank Kelleter: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: Frank Kelleter (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012, S. 205–224, hier S. 206.)

Klage über das Schicksal als Kritik an den Verhältnissen, sie pathologisieren abweichende Sexualität und feiern die ›Wonnen der Gewöhnlichkeit‹ (Thomas Mann). Im Extrem verkümmerte dabei dramatische Spannung zum Rührstück, visuelle Opulenz zum Kitsch.

Vor diesem Hintergrund wird der durchgreifende Erfolg der Neuen Serien, wie es sich seit den 1970er Jahren erst zögerlich, dann mit einem ästhetischen Professionalisierungsschub Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre entwickelte, einsichtig. Die neuen Serien greifen auf die in Jahrhunderten der Kultivierung des Erzählens ausgebildeten Möglichkeiten zurück, sie sprechen ein aufgeschlossenes, neugieriges und eher jüngeres Publikum an, orientieren sich an Literatur, sorgen durch Vielfalt und Ambivalenz ihrer Charaktere für eine psychologische und dramatische Komplexität des Erzählens, behandeln durchaus kontroverse Themen der Sexualität und Religion, neigen zu Drastik bei der Darstellung von Gewalt und Explizität bei erotischen Szenen. Vor allem aber spannen sie das Geschehen weit über einzelne Episoden hinaus: Sie erzählen nicht eine Geschichte immer wieder, sondern nur eine, diese aber in gebührender Ausführlichkeit.[8] Während Filme nicht selten mit unerhörter kinetischer Wucht ein komplexes Geschehen auf einen Wahrnehmungszeitraum von 90 Minuten zusammendrängen,[9] können sich Serien einen für die filmische Narration ganz unüblichen, der Literatur hingegen wohlvertrauten, großzügigen Umgang mit Zeitmaßen erlauben und ihre Story mit zahlreichen Widersprüchen, Um- und Abwegen, Nebenhandlungen, Vorgriffen und Rückblenden anreichern. Unmittelbare Verständlichkeit ist nicht länger das Ziel, Unverständlichkeit wird in Kauf genommen oder sogar angestrebt. Die Neuen Serien erzählen ihre Geschichten so komplex, kompliziert und avanciert, dass ihnen auch von Fernsehwissenschaftlern attestiert werden muss, ihre Zuschauer »zu Amateur-Narratologen« zu erziehen und sie darin zu schulen, »Konventionen von Brüchen [zu] unterscheiden, Chronologien [zu] rekonstruieren und Inkonsistenzen ebenso wie Kontinuitäten über Episoden oder sogar Staffeln hinweg [zu] beobachten.«[10] Das Publikum ist also nicht länger nur in das *Was* des

8 Vgl. dazu Jason Mittell: Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York / London 2015.

9 »Da der Film, zumal der narrative Spielfilm als populäres Unterhaltungsmedium, ein flüchtiges Medium ist und in der Regel in der Kinosituation – also ohne unmittelbare Wiederholungsmöglichkeit – rezipiert wird, muß er jedoch eindeutiger und schneller verständlich sein als ein literarischer Text, dessen Kapitel, Absätze, Worte beliebig oft nachgelesen und in Relation zueinander gesetzt werden können.« (Matthias Hurst: Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität. Über das narrative Potential des Spielfilms. In: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Flüger. Hg. von Jörg Helbig. Heidelberg 2001, S. 233–251, hier S. 248.)

10 Jason Mittell: Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen. In: Frank Kelleter (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012, S. 97–122, hier S. 119.

Erzählten involviert, lässt sich nicht nur von der *histoire* gefangen nehmen, sondern wird auch in seiner analytischen Kompetenz gefordert, indem es mehr und mehr auch auf den *discours* achtet, also darauf, *wie* ihm die Story präsentiert wird. Narratologie ist aber ein Aufgabengebiet der philologischen Arbeit; sie gehört zu den Instrumentarien und Untersuchungskategorien, mit denen Textwissenschaftler epische Erzählformen längeren oder kürzeren Ausmaßes unter die Lupe nehmen. Aus diesem Grund wundert es nicht, dass sich auch Philologen von der avancierten Konstruktion der Neuen Serien angesprochen und herausgefordert fühlen: Ihre Kenntnisse, ihr Wissen und ihre Techniken sind dienlich, um die komplex-komplizierte Struktur und Darstellung dieser Neuen Serien zu erläutern, zunächst mit dem besonderen Blick auf die schriftliterarischen Vorgänger, auf die Verwandtschaften bzw. Divergenzen zwischen den beiden Erzählformen. Aber auch die Tugenden der Sorgfalt, die von Nietzsche als »Goldschmiedekunst und -kennerschaft des Wortes« gepriesene Philologie,[11] die Geduld des beharrlichen Fragens und des behutsamen Lesens, des Prüfens, Innehaltens und Zurückblätterns, der Differenzierung unterschiedlicher Erzählhaltungen und -stimmen, der Charakterisierung der Figurendarstellung, des Vergleichs von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie des Aufspürens der zahlreichen intertextuellen und -medialen Verweise dienen terminologisch und erkenntnisleitend beim *close reading* der Neuen Serien. Auch ein mit dem hermeneutischen Zirkel vertrautes Lesen, das vermeintliche Sicherheiten jederzeit im Blick aufs Ganze relativiert und im Detail die Signatur des Ganzen erkennt, erweist sich als hilfreich, um die inhaltlichen Details und formalen Eigentümlichkeiten der häufig sogar über Staffelgrenzen hinweg gespannten Handlungsbögen wahrzunehmen. Der an langwierigen Narrationen erprobte philologische Blick ist nicht der einzige, um den Neuen Serien gerecht zu werden, aber seine spezifische Kompetenz verschafft sich im Chor der vielen Stimmen, die sich augenblicklich an diesem Diskurs beteiligen, zunehmend Geltung.[12]

Hinzu kommt, dass die *showrunner* der Serien – wie z. B. David Chase für The Sopranos, Amy Sherman-Palladino für Gilmore Girls, Vince Gilligan für Breaking Bad, um nur einige zu nennen – in der Regel mit allen Wassern der Künste

11 Friedrich Nietzsche: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. von Karl Schlechta. München 1980, S. 1009–1279, hier S. 1016.

12 Als Beispiele für sozialwissenschaftliche, rezeptionsempirische, genderorientierte und kulturwissenschaftliche Studien seien folgende Titel genannt: Gilmore Girls – mehr als eine Fernsehserie? Sozialwissenschaftliche Zugriffe. Hg. von Maria Anna Kreienbaum / Katharina Knoll. Opladen 2011; Annekatrin Bock: Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime Time-Serien. Wiesbaden 2012; Brett Martin: Difficult Men. Behind the scenes of a creative revolution. From *The Sopranos* und *The Wire* to *Mad Men* and *Breaking Bad*. London 2013; The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien. Hg. von Jörn Ahrens u. a. Wiesbaden 2014.

vertraute Allrounder sind, deren Belesenheit, mögen sie dies auch im Einzelnen immer wieder abstreiten, zugunsten der Fama vom genialen, ganz den Eingebungen des Augenblicks verpflichteten Künstler, fast durchweg Traditionen und Mustern folgen, die zunächst von der Literatur erprobt wurden und sich dort, oft jahrhundertelang, bewährt haben. Das betrifft die Architektur der Erzählbögen, das gilt für Generationen- oder Geschlechterkonflikte – dem Urgestein der Literaturgeschichte –, für den Kampf David gegen Goliath und überhaupt für alle in der Bibel und der antiken Mythologie verwendeten Archetypen, die sich in der Literaturgeschichte als Prägestöcke erwiesen haben. So wie gegen Ende des 19. Jahrhunderts der literarische Blick *avant la lettre* schon filmisch wird und damit eine neue Konvention zeichenhafter Symbolisierung ausbildet,[13] die das ikonische Medium Film später übernehmen wird, so hat die literarische Postmoderne mit dem Crossover unterschiedlicher Genrekonventionen geradezu eine Blaupause für die Genrehybridisierung der Neuen Serien geliefert, wo Cowboys mit Sternenkriegern oder Argonauten mit Zombies kämpfen. Vom impliziten Bezug auf die Literatur zeugen die Namen der Helden, die auf mythologische Bestände zurückgreifen, die Episodentitel, die aus dem Thesaurus der Literatur schöpfen; er prägt die Sprache der Figuren, deren Jargon nicht selten literarische Vorbilder hat; und sogar die literarischen Erfahrungen einzelner Figuren können, nicht anders als im Bildungsroman, zu Schlüsselerlebnissen werden, die ihren Schatten auf das weitere Agieren der Figuren werfen. Im Kontext des in der englischsprachigen akademischen Welt weiter verbreiteten *reading television* und der *television studies* sind Verfahren der Film- und Fernsehkritik systematisiert worden, die sowohl auf inhaltlicher, metaphorischer, formaler als auch poetologischer Ebene ein *close reading* von Serien empfehlen, das durchweg dem Muster philologischer Interpretation folgt.[14]

Mit diesem philologischen Verständnis von Serien versuchen die folgenden 17 Beiträge unterschiedliche Facetten verschiedener Serien aus ganz verschiedenen televisuellen Kulturen im Kontrast oder Vergleich zu analysieren. Einleitend reflektieren Elisabeth K. Paefgen und Wolfgang Bernard das Verhältnis von Literatur und Neuer Serie zunächst allgemein, dann sehr speziell. Während Elisabeth K. Paefgen The Sopranos, The Wire, Mad Men und Breaking Bad auf ihre jeweils spezifische Form der Unterbrechung, der Episoden- und Staffelgestaltung bzw. die tonal-musikalische Ausgestaltung hin untersucht, konzentriert sich Wolfgang Bernard auf einen der frühesten, aber immer noch fundamentalen lite-

13 Vgl. dazu die immer noch einschlägige Studie von Joachim Paech: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl. Stuttgart 1997.

14 Vgl. Schleich / Nesselhauf (wie Anm. 5), S. 73 f.

raturtheoretischen Texte, die *Poetik* des Aristoteles, und bringt ihn in einen fruchtbar-ergiebigen Dialog mit den Gilmore Girls, die – so gelesen – in einem neuen, tragischen Licht erscheinen.

Im nächsten Kapitel folgen serielle Bilder, die ein Amerika fern der großen Metropolen zeigen. Zwei Autoren nehmen sich aus unterschiedlichen Perspektiven der dreistaffligen Serie Fargo an, die inspiriert von dem Film Fargo (1996) der Brüder Coen eine einzigartige, durch eine Vielzahl intertextueller Verweise verdichtete Mischung aus Provinzgroteske und zynischer Kapitalismuskritik in Szene setzen. Jürgen Heizmann macht die Verdüsterung des amerikanischen Traums deutlich und liest Fargo als einen grimmigen Kommentar zur Lage Amerikas im ausgehenden 20. Jahrhundert: Unter der pittoresken Oberfläche des *minnesota nice* herrscht ein von Habgier angetriebener und von Hass zerfressener Subtext rücksichtsloser Kriminalität, dessen Exzesse gelegentlich jene bizarren Effekte generieren, die sich als kuriose Meldungen auf den letzten Seiten der Tageszeitungen niederschlagen. Achim Küpper fragt vor allem nach den Möglichkeiten, die sich aus der Interaktion von Serie und Film ergeben. Dass neben Gegenständen aus der Welt amerikanischer Gewalt und Kriminalität wie Pfeil und Bogen oder Schusswaffen auch vermehrt Artefakte wie Schreibmaschinen vorkommen, dass Episodentitel an die literarischen Väter der existenzialistischen Absurdität, Beckett, Kafka und Camus, denken lassen, ist ein erster Hinweis auf das selbstreferenzielle Potenzial der Serie und lenkt den Blick auf ein so trickreiches wie hintersinniges Spiel mit Zitaten und Metaphern.

Volker Pietsch greift in seinem Beitrag über Boardwalk Empire auf einen Topos der amerikanischen Gangstermythografie zurück, auf Gewalt und Glamour im Atlantic City der Prohibitionszeit. Im Vergleich der Stadtbilder der Serie mit literarischen Vorbildern der großen französischen, englischen und amerikanischen Roman-Literatur wird deutlich, wie unterschiedlich Ortsgestaltungen in der alten Literatur und in den neueren Serien vorgenommen werden. Dass dieser Beitrag auch noch einen kurzen Ausflug nach Babylon Berlin, eine aktuelle deutsche Serie unternimmt, verbindet die Bilder aus Amerika abschließend mit Bildern aus Berlin und regt zum Vergleich national grundverschiedener televisueller Formate und ihrer produktionstechnischen Voraussetzungen an.

Im Teil über neue Helden und Heldinnen liefert David Frühauf einen Beitrag, der den inzwischen schon klassisch-kanonisch gewordenen Tony Soprano[15] in Kontakt bringt mit dem jungen Hacker Elliot Alderson aus Mr. Robot. Beide

15 Frank Kelleter: Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?. In: Wertung und Kanon. Hg. von Matthias Freise / Claudia Stockinger. Heidelberg 2010, S. 55–76.

›Helden‹ leiden an Depressionen, aber Frühauf zeigt auf, dass im Vergleich zur ausweglosen schizophren-postmodernen Existenz des Computer-Nerds Elliot, der sich auf keine Erinnerung an Vergangenes mehr verlassen kann, der Vorstadtmafioso Tony Soprano noch eine nostalgische Variante der mentalen Verzweiflung erlebt. Beide verbindet aber immerhin, dass sie sich mit ihren jeweiligen Mitteln zwar kurzfristig der ungewissen Welt entziehen können, dass sie ihr aber langfristig nichts entgegenzusetzen haben.

Eine der ersten, ganz sicher eine der wirkungsmächtigsten Serienfiguren der Literaturgeschichte ist der Detektiv Sherlock Holmes, der nach seiner literarischen Premiere in den Romanen und Erzählungen von Arthur Conan Doyle nicht nur in zahllosen Filmen und Graphic Novels weiterlebte, sondern auch in der BBC-Serie Sherlock eine Wiedergeburt erfuhr. Hier ist der Held der Serie nicht länger ein spleeniger Engländer des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern ein, wie er sich selbst bezeichnet, hochfunktionaler Soziopath, dessen Hirn mit der Schnelligkeit und Präzision moderner Datenverarbeitungsanlagen konkurrieren kann. Michael Rohrwasser untersucht die extreme Beschleunigung, die nicht nur das Verhalten des Protagonisten und seine Redeweise betreffen, sondern auch die betulichen Plots der literarischen Vorlagen, die in rasanten Montagen zu einem Hyperplot verdichtet werden, in dem die Protagonisten auf dem neuesten forensischen und technologischen Stand ermitteln und sich über Blogs und Smartphones verständigen. In dieser Modellierung bildet sich auch eine veränderte Rezeption ab, die nicht länger auf ein homogenes Lesepublikum zielt, sondern auf die heterogenen Bewohner moderner großstädtischer Biotope, die mit den Strategien der Social Media vertraut sind.

Ein anderer aus der Kriminalliteratur bekannter Heldentypus ist der des Anwalts – allerdings verhilft auch dieser literarisch eher biederen Gestalt der Modernisierungsschub der Neuen Serien zu einem neuen Format: Er ist, wie Hans Richard Brittnacher in seinem Beitrag zu der amerikanischen Serie Damages zeigt, nicht länger der Halbgott im schwarzen Talar, der mit Scharfsinn und rhetorischer Brillanz unschuldige Mandanten freipaukt, sondern der Funktionär eines Systems, in dem Geld als universelles Äquivalent alles regelt, auch die Gerechtigkeit. Hier agiert eine Anwältin, die als Expertin in Entschädigungsklagen keinen Gerichtssaal mehr betreten muss, sondern als knallharte Frau die Männerwelt ihrer Branche das Fürchten lehrt und hinter geschlossenen Türen exorbitante Summen erstreitet. Freilich wird auch hier – unter Rückgriff auf Einsichten des Mythos und der Literatur – deutlich, dass der soziale Erfolg (selbst)mörderische Konsequenzen hat. Der nervöse, zwischen Pro- und Analepsen oszillierende Erzählstil der Serie zeigt seine Heldinnen als von Flashbacks gepeinigte Seelen, die auf der Suche nach einer kohärenten Form von Wahrheit sein mögen, in

ihrem Irren und ihren Positionswechseln aber nur die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen und den Konstruktionscharakter von Wahrheit zeigen.

Einer traditionellen Figur der Kriminalliteratur, dem Detektiv, aber einem erst in den letzten Jahrzehnten epidemisch gewordenen neuen Tätertyp, dem Serienkiller, widmet sich Nadja Israel in ihren Reflektionen zu der Serie Mindhunter. Sie liefert in der auf dokumentarischem Material und Autobiografien der ersten sogenannten Profiler fußenden Serie Einblick in eine neue detektorische Praxis, die zugleich zu einem Ausflug in die finstere Seele Amerikas wird. Die von ›totalen Institutionen‹ (Goffmann) regulierte, reibungsfreie Fassadenwelt will nichts wissen von den Gestehungskosten dieser funktionalen Effizienz, die in der bizarren Grausamkeit der Serienmörder ihr dunkles Reversbild findet. In dem Maße, in dem der Held der Serie in die Seele der psychisch gestörten Täter vordringt, kommt ihm seine eigene Menschlichkeit abhanden.

Auch in dem Teil, der sich Genderfragen widmet, werden eher unbekanntere Serien thematisiert. So bezieht sich Melanie Lörke mit ihrer Studie auf die zweistafflige Serie One Mississippi, die eine im konservativen Süden Amerikas angesiedelte Geschichte um die Selbstfindung der weiblichen Hauptfigur Tig Bavaro erzählt. Lörke legt ihrer Untersuchung eine genderorientierte Narratologie zugrunde, um zu zeigen, wie durch die narrative Auseinandersetzung Subjekte konstituiert werden und das Erzählen innerhalb einer Welt des verordneten oder von Angst und Scham regierten Schweigens zur Heilung führen kann. Die Orientierung an Erkenntnissen der Queer Studies, die sich gegen gesellschaftlich festgelegte Regeln und Normen richten und die sichere Identitätszuschreibungen in Frage stellen, erlauben eine so noch nicht erzählte Kontextualisierung einer Heldin.

Wenn Hans Blumenbergs Definition zutrifft, wonach Mythen »Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit« erzählen,[16] dann hat Alfred Hitchcock mit seinem Psycho einen zentralen Mythos der modernen Welt und ihres Kinos geschaffen. Birgit Ziener erinnert in ihrem Beitrag zu Bates Motel an diesen Mythos, der seine Geschichte nach Sequels, Prequels, Remakes schließlich auch noch in einer Serie weitererzählt. Das Konzept der Überlegenheit heteronormativer Männlichkeit wird durch den notorischen Mord in der Dusche, bei dem der Täter als alte Frau agiert, maßlos irritiert. Unter dem Eindruck der Genderdebatten hat die Permissivität der Geschlechtergrenzen zunehmende Selbstverständlichkeit gewonnen und sucht nach einem neuen ästhetischen Ausdruck. In Bates Motel findet Ziener Spuren dieser ludischen Neukalibrierung eines Mythos in einem von intertextuellen Verweisen gesättigten Szenario, das nicht nur das vermeint-

16 Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt/Main 1986, S. 40.

lich Pathologische normalisiert, sondern vor allem das Normale in seiner destruktiven Bereitschaft zur Pathologisierung in Verantwortung nimmt.

Dass die meisten Beiträge sich Dystopien und Utopien zuwenden, demonstriert ein nicht nachlassendes Interesse an diesem Genre, dem wissenschaftlich-technische Entwicklungen zu besonderer Aktualität verholfen haben. Dabei beschäftigt sich Matthias Hurst mit dem Stark-Trek-Kosmos und bringt Ordnung in ein inzwischen 50 Jahre altes Universum, das aus einer unübersichtlichen Anzahl von Serien- wie Film- und Roman-Teilen besteht und ein vielzitiertes popkulturelles Phänomen geworden ist. Hurst spricht von einem »multimedialen Megatext«, mit dem sich aus gutem Grund unterschiedlichste Disziplinen befassen; dass die philologische Praxis Erhellendes beizutragen hat, zeigt sein Beitrag in diesem Band. Dasselbe gilt für die Arbeit von Jost Eickmeyer, der mit philologischer Akribie die gerade mal acht Folgen der nur aus einer Staffel bestehenden, unvollendet gebliebenen Serie Firefly analysiert. Dabei wird mit editorischer Genauigkeit vorgegangen, wird gezeigt, dass es sich lohnt, einen Serientext genauso pedantisch unter die Lupe zu nehmen wie einen klassisch-kanonischen Text. Wer Firefly noch nicht kennt, kann es durch diesen Beitrag kennenlernen.

Die Androiden-, Cyborg- und Roboterfantasien der fantastischen Literatur warnen seit Mary Shelleys *Frankenstein* und E. T. A. Hoffmanns Automatenbraut Olympia vor der bedrohlichen Ermächtigung künstlicher Menschen – eine Horrorfantasie, die angesichts der Rasanz biotechnologischer Wissenschaften in einer von zunehmend älteren Menschen bewohnten Welt reiche Nahrung findet. Die schwedische Serie Echte Menschen (im Original: Äkta människor), die von Iulia-Karin Patrut kommentiert wird, hat sich, wohl vor dem Hintergrund der derzeit lebhaft geführten Diskussionen über das Transhumane, für ein anderes Szenario entschieden: die Hubots (*hu*man re*bots*) stellen wirklichen Menschen zum Verwechseln ähnliche Replikate dar, die dank der Implantation eines speziellen Chips in der Lage sind, Emotionen, Kognitionen und Interaktionen eigenständig zu erleben. In der Interaktion der Hubots, wie sie die Serie vorführt, werden zwar die Gründungsmythen der monotheistischen Religionen aufgegriffen, aber zugleich neu codiert, d. h. um eine weibliche Handlungsmacht bereichert. Die Serie zeigt zudem die fatalen Konsequenzen eines Identitätskonzepts, das als Inklusionsmarker missbraucht wird. Von dieser Kritik sind auch sämtliche biologistischen und deterministischen Humanitätsvorstellungen betroffen – eine Dystopie, die nicht das Fehlschlagen utopischer Konzepte thematisiert, sondern aus dem Scheitern bisheriger Kulturkonzepte für ein Überdenken unserer Vorstellungen von Identität und Humanität plädiert.

Unmissverständlich ist hingegen der gesellschaftliche Pessimismus in der erfolgreichen Serie The Walking Dead, den Markus May und Richard Mathieu

vor dem Hintergrund des in Literatur und Film seit einigen Jahren populären Zombiebooms untersuchen. Die Grundkonstellation von Dominanz und Unterwerfung erklärt die Eignung des Zombienarrativs für politische, sozioökonomische und Geschlechterkonflikte und seine Metaphorisierung für Konfliktfelder wie den Kolonialismus, eine konsumorientierte Massengesellschaft, die Furcht der Privilegierten vor einem Aufstand der Unterschichten oder Migranten. In den Rivalitäten und Konkurrenzen der Überlebenden entwickelt sich der Mensch selbst zu einer Bestie, der den Zombies nicht länger moralisch überlegen ist.

Franz Kröber hingegen widmet sich einem für die auf Sichtbarkeit setzenden filmisch-seriellen Formen eigentlich naheliegenden, aber lange Zeit wenig berücksichtigten Thema, nämlich der unübersehbaren Raum- und Ortsinszenierung. Er konzentriert sich dabei auf die dystopische Serie The Man in the High Castle und zeigt das Erkenntnispotenzial auf, das mit einem auf den diegetischen Raum fokussierten Blick einhergeht: Aus narratologischer Perspektive wird deutlich, dass diegetische Teilräume nicht nur die Handlung bestimmen, sondern in Verbindung mit seriellen Erzählverfahren sogar den Fortbestand einer Serie beeinflussen können.

Auf einen populären Stoff der schauerromantischen Tradition der Literatur zeigt auch Dr. Jekyll zurück, auf Robert Luis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Jonas Nesselhauf rekonstruiert die stationenreiche Rezeption dieser Erzählung, die dank der vielen Leerstellen des Hypotextes auch viele Konjekturen ermöglichte. Die Serienversion hingegen zeichnet sich durch eine prononcierte Texttreue aus und kann so die Möglichkeiten ausreizen, die in der ambivalenten Gestaltung des Dr. Jekyll liegen – stärker als die bisherigen filmischen und literarischen Adaptionen, die auf einer strikten Unterscheidung der beiden Persönlichkeitsanteile bestanden. Der Serie gelingt es so, am Doppelwesen Jekyll auch Züge der Empathie, des Leidens, sogar der Liebe freizulegen und einer literarischen Figur die Komplexität zurückzugeben, die in einer vornehmlich an Schauereffekten orientierten filmischen Tradition verloren zu gehen drohte.

Für Bilanzen ist es noch zu früh. Soviel aber ist sicher: Die teils bevormundenden, teils anbiedernden Tendenzen des Fernsehens vergangener Jahrzehnte, die dem Zuschauer den Anblick einer tröstlichen heilen Welt beschert haben, sind vorbei. Das ist nicht zuletzt das Verdienst der Neuen Serien, die so erfolgreich werden konnten, weil sie die Komplexität des Erzählens wiederentdeckt haben – dazu gehört nicht nur ein mehrsträngiges Erzählen, das über die erzähltechnischen und zumeist auch moralischen Simplifizierungen des einen Falls, des einen Helden und des einen Bösewichts hinausgreift, sondern auch die Entdeckung der Ambivalenz, die als anthropologische Grundtatsache anerkannt und als Provokation

der Empathie eingesetzt wird. Lessings Theorem des gemischten Charakters hatte Erfolg auf dem Theater des späten 18. Jahrhunderts, weil er dem auf Vorbildlichkeit eingeschworenen Publikum doch nahe genug war, um ihn im Unglück bemitleiden zu können. Dieses elementare wirkungsästhetische Apriori ist in den antiillusionistischen Paradigmenwechseln verschwunden – Gestalten wie Tony Soprano, Walter White oder Don Draper belegen seine ungebrochene Gültigkeit.

Alle in diesem Band besprochenen Serien knüpfen an die Virtuosität der Verflechtung von Handlungsfäden und die Sensibilität bei der Konzeption originärer Charaktere an und zeigen ästhetischen Mut, indem ihre selbstreferenziellen und intertextuellen Hinweise für ihre Texte und Bilder Anspruch auf einen Platz im Ensemble der erzählenden Genres anmelden, zu dem sie sich affirmativ oder kritisch, alarmiert oder verspielt verhalten. Sie können sich die Partizipation an der Moderne, einer zunehmend digitalisierten und unübersichtlich gewordenen Welt, erlauben, weil das Erzählen als ästhetische Praxis auch eine Welt, die aus den Fugen gerät, für die Dauer der ästhetischen Erfahrung zusammenzuhalten vermag, ohne damit an beschwichtigenden Illusionen teilzuhaben – außer vielleicht der, dass die Kraft der Poesie der Erzählung, der Serie so gut wie des Romans, allemal zum Sieg über die banale Wirklichkeit ausreicht.

Entstanden ist die Idee für diesen Band in vier Seminaren, die die beiden Herausgeber im Masterstudienprogramm der Neueren Deutschen Literatur an der Freien Universität gemeinsam durchgeführt haben. Während wir uns anfangs eher allgemein an das Thema herangetastet haben, wurden wir im Verlauf dieses Prozesses entschiedener und kundiger: von ›Serielles Erzählen‹ im Wintersemester 2014/15 über ›Markante Episoden‹ hin zu ›Tod in Serie‹ im Wintersemester 2017/18. Wir möchten uns an dieser Stelle bei den zahlreichen Teilnehmerinnen und Teilnehmern dieser Seminar-Serie bedanken; die Studentinnen und Studenten haben uns immer wieder überrascht mit ihren Kenntnissen, ihrer Neugierde und ihrer Fantasie, ihr im literaturwissenschaftlichen Studium erworbenes Wissen in Beziehung zu den Neuen Serien zu setzen. Ohne ihre kooperative und aufgeschlossene Mitarbeit hätte das Seminarprojekt nicht durchgeführt werden können, wäre dieser Band wahrscheinlich nicht entstanden. Wir danken aber auch allen Beiträgerinnen und Beiträgern, die freudig und bereitwillig auf die Einladung zur Mitarbeit an diesem Buch reagiert und sich couragiert der Herausforderung gestellt haben, ›ihre‹ jeweilige Serie aus philologischer Sicht neu zu sehen und neu zu beschreiben. Nicht zuletzt gilt unser Dank Johannes Plehn, der mit der kritisch-umsichtigen Lektüre der Manuskripte den Prozess der Fertigstellung des Bandes begleitet und erleichtert hat.

Hans Richard Brittnacher und Elisabeth K. Paefgen Berlin, im Mai 2019

Serie und Literatur

Elisabeth K. Paefgen

Roman in Anführungszeichen?

Filmisch-serielles und schriftlich-romanhaftes Erzählen

1. Eine Uhr tickt ....

Ein unauffällig gekleideter Mann sitzt auf einem Sofa und betrachtet eine Statue. Die nackte Frauenfigur steht erhöht auf einer Säule und hat die Arme hinter dem zurückgelegten Kopf verschränkt, sodass ihre Brüste leicht vorstehen. Wir sehen den Mann, der in seinen Vierzigern sein mag, durch ihre Beine hindurch aus einer leichten Vogelperspektive. Sein Blick zeugt von Unverständnis, Ratlosigkeit, Überraschung. Eine nicht sichtbare (Wand- oder Stand-)Uhr tickt leise, aber vernehmlich. Eine Tür wird geöffnet und eine Frau, die in einem ähnlichen Alter sein mag wie der Wartende, bittet ihn mit einem fragenden ›Mr Soprano‹ zunächst in den Raum und dann darum, Platz zu nehmen.[1]

Eine nächtliche Straße in einem städtischen Wohnviertel. Mit Holzplatten vernagelte Fenster und Türen deuten auf Verwahrlosung hin. Polizisten beschäftigen sich mit einer auf der Straße liegenden Leiche, Stimmengeräusche aus dem Funkverkehr sind zu hören. Ein Mann in seinen Dreißigern, bekleidet mit einer Lederjacke, sitzt neben einem Jugendlichen, der mit einer wuchtigen Winterjacke und einer Wollmütze einen anderen Kleidungsstil bevorzugt. Beide sitzen auf den Treppenstufen eines mit Holzplatten vernagelten Wohnhauses und reden über den Toten und dessen *street name*. Zu hören sind das Gespräch zwischen den beiden Sitzenden und Großstadtgeräusche wie Sirenen, Autos, Stimmengewirr.[2]

Eine schwarze Leinwand, auf der in weißen Buchstaben der Ursprung des Serientitels erklärt wird: Als *mad men* bezeichneten sich in den späten 1950er Jahren die Angestellten der Werbeindustrie, deren Büros auf der Madison Avenue in New York angesiedelt waren. Unterlegt sind diese Schriftzüge mit dem poppigen Unterhaltungssong »Band of Gold«, der ebenfalls den 1950er Jahren entstammt und auch die nachfolgenden Bilder begleitet. Diese zeigen eine Bar, in der zahlreiche Gäste redend und trinkend herumstehen. Die Kamera schwenkt durch den Raum und fokussiert einen allein sitzenden männlichen Gast, den wir zunächst nur in Rückenansicht, dann aber auch frontal zu sehen bekommen. Der Mann ist offensichtlich mit einer schreibenden Tätigkeit beschäftigt; die Großaufnahme

1 The Sopranos. S1E1 (Anfang nach den *credits*).
2 The Wire. S1E1 (Anfang).

bestätigt diese Annahme und zeigt eine weiße Serviette, auf die mit schwarzer Schrift etwas gekritzelt wurde. Ein Aschenbecher mit mehreren ausgedrückten Zigaretten steht neben der Serviette. Das Gespräch zwischen Gast und Kellner dreht sich um die unterschiedlichen Zigarettenmarken, die die beiden rauchen.[3]

Bilder einer Wüstenlandschaft. Durch den grellblauen Himmel fliegt eine Khakihose, die von einem metallischen Klang auf der Tonspur begleitet wird. Die Hose landet auf einer sandigen Landstraße, bevor sie von einem riesigen Wohnwagen überfahren wird. Am Steuer sitzt ein Mann in Unterhose, der eine Gasmaske trägt und in einem aberwitzigen Tempo über die staubige Landstraße rast. Im Innenraum des Wagens herrscht ein wildes Durcheinander und zwei leblose Körper rutschen auf dem Fußboden herum. Begleitet wird die rasende Fahrt vom schweren Atmen durch die Maske und einer hämmernden Musik, die die Fahrgeräusche unterstreicht.[4]

Beschrieben wurden hier ca. vier einminütige Anfangsszenen von Serien, die zwischen 1999 und 2008 erstmals ausgestrahlt wurden und die die Grenze zwischen der Alltags- und der fiktiven Welt mal abrupt, mal sanft, mal erklärend-musikalisch, mal überraschend markieren. Alle Serienanfänge zeigen zunächst Orte und Umgebungen: geschlossene Räume, Stadt- oder Wüstenlandschaften. Alle Anfänge präsentieren dann mehr oder weniger schnell Figuren und zeigen sie bei unterschiedlichsten Aktivitäten. Während wir die räumlich-städtisch-landschaftliche Umgebung bzw. die Charaktere sehen, *hören* wir Dialoge, verschiedene technische Geräusche, Stimmengewirr und/oder Musik. Die kurzen Szenen laden zu unterschiedlichen ersten Vermutungen ein. Der fragende Blick auf die Statue lässt uns ahnen, dass ihr skeptischer Betrachter so etwas (noch) nicht oft gesehen hat, wobei die tickende Uhr fast ein wenig wie eine Zeitbombe wirkt. Die redenden Menschen um die Leiche herum haben mit polizeidienstlichen Ermittlungen in einem rauen städtischen Umfeld zu tun. Dass derjenige, der allein in einer Bar sitzt, raucht, trinkt und alles nutzt, was irgendwie beschreibbar ist, ein Mitglied der verrückten Werbeindustrie ist, wird unterstrichen durch die Schreibereien auf einer zerknitterten Serviette wie auch durch sein Interesse an den Vorlieben anderer für eine bestimmte Zigarettenmarke. Nur der durch die Wüste rasende bekleidet-unbekleidete Wohnwagenfahrer will sich weder in unser Welt- noch in unser Filmwissen einfügen und lässt uns fragend zurück.

Auch wenn die Bilder dominant sind und sich einige von ihnen bereits ins kulturelle Gedächtnis des 21. Jahrhunderts eingeschrieben haben, wären sie ohne die

3 Mad Men. S1E1 (Anfang nach den *credits*).
4 Breaking Bad. S1E1 (Anfang).

Tonspur in ihrer Aussage mal mehr, mal weniger eingeschränkt, einige sogar bedeutungslos. Dabei unterscheiden sich die vier Beispiele in ihrer Toninszenierung. Während The Sopranos und The Wire ohne Musik auskommen, spielt das Ehering-Lied in Mad Men eine wichtige Rolle und unterstreicht das Zeitkolorit der Bilder. In Breaking Bad hat die Musik einen verfremdenden Charakter bzw. unterstützt die realitätsnahen Motorgeräusche. Einzig The Wire arbeitet schnell mit Sprache, wenn wir die erste Frage schon aus dem Off hören, bevor wir überhaupt sehen, wer sich da unterhält. In The Sopranos sind die ersten Worte der Nachname des Protagonisten, während sich in Mad Men der Gast mit dem Kellner über die Vorliebe für ›Old Gold‹ bzw. ›Lucky Strike‹ zu unterhalten versucht. Aber gleich ob Musik, Dialoge und/oder Hintergrundgeräusche – immer brauchen wir die Tonspur, damit die Bilder ihre Wirkung entfalten können; ohne die mehrkanalige Präsentation würden die Bilder künstlich und unglaubwürdig wahrgenommen. Wie viel Wert auf die auditive Gestaltung gelegt wird, fällt insbesondere bei dem im Wartezimmer sitzenden Tony Soprano auf. Hier funktionierte die Situation auch *ohne* tickende Uhr, aber *mit* der tickenden Uhr verändert sich das Arrangement entscheidend und bekommt einen subtil drohenden Unterton. Die tickende Uhr deutet mit dem Vergehen der Zeit auch das Vergehen von Leben an, ein Thema, das für diese Serie durchaus relevant ist.

Insofern fangen alle vier Serien sehr filmisch an; Bild- und Tonspur greifen ineinander und beginnen gemeinsam, ihre Geschichten zu präsentieren. Es gilt, diesen Sachverhalt zu betonen, wenn neuere Formen des filmnah-seriellen Erzählens verglichen werden sollen mit älteren der schriftlich-romanhaften Literatur (zumal Philologen dazu neigen, sich zu wenig mit der Tonspur zu beschäftigen, wenn diese nicht die sprachvertrauten Dialoge transportiert). Diese Gegenüberstellung ist nicht neu, wurde aber bisher immer eher für einzelne Serien aufgerufen. So wird z. B. The Wire immer wieder mit romanhaftem Erzählen verglichen; die Macher der Serie haben diesen Vergleich selbst in die Welt gesetzt,[5] aber auch in der Forschung finden sich solche Hinweise.[6] Daniel Eschkötter spricht gar

5 »›Think about the first few chapters of any novel you ever liked, say, *Moby-Dick*‹, I told one reporter in an phone interview. ›In the first couple chapters, you don't meet the whale, you don't meet Ahab, you don't even go aboard the *Pequod*. All that happens is you go with Ishmael to the inn und find out he has to share a room with some tattooed character. Same thing here. It's a visual novel.‹« (David Simon: Introduction. In: Raffael Alvarez: The Wire. Truth be Told. New York 2009, S. 1–31, hier S. 23.); vgl. auch Karen Thorson: Wie wir The Wire produzierten. Producing The Wire. In: Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens. Auteur Series. The Re-invention of Television. Hg. von Christoph Dreher. Stuttgart 2010, S. 157–166, hier S. 161.

6 »›*The Wire* deserves a Nobel Prize for Literature‹, remarks *Time* magazine writer Joe Klein in *The Wire Odyssey*, a documentary bonus feature included as part of the program's Season Five DVD set.« (Ted Nannicelli: It's All Connected. Television Narrative Complexity. In: *The Wire*. Urban Decay and American Television. Hg. von Tiffany Potter / C. W. Marshall. New York

davon, dass David Simon mit The Wire einen »›*Roman*‹ [geschrieben]« habe, »in Form von Teleplays, die gesättigt sind von Stadt- und Alltagsgeschichten«.[7] Auch in Arbeiten zu den Sopranos findet sich der Romanbezug.[8] Herbert Schwaab beschwert sich sogar darüber, dass »television series now are simply read like literature« und sieht in dieser Entwicklung eine Ignoranz gegenüber früheren fernsehtheoretischen Erkenntnissen.[9] Allerdings wird ein solches »simply read like literature« nicht für alle Serien aufgerufen. Während für die beiden älteren der hier verhandelten Serien – The Sopranos und The Wire – eine angebliche Romannähe immer wieder Erwähnung findet, findet ein solcher Vergleich für Mad Men, insbesondere aber für Breaking Bad sehr viel seltener oder gar nicht statt.[10] Die Geschichten aus der amerikanischen Werbeindustrie und die Story um das drogenexperimentierende Chemiegenie aus Albuquerque scheinen geringere Romanassoziationen zu wecken als die Mafia- bzw. Baltimore-Sagen. In der vergleichenden Diskussion dieser vier Fortsetzungsgeschichten soll die Frage nach der angeblichen Roman- bzw. Literaturnähe bestimmter Serien einer erneuten Überprüfung unterzogen werden;[11] denn schließlich handelt es sich hier wie da um

u. a. 2009, S. 190–202, hier S. 190.); vgl. auch Fredric Jameson, der die Serie mit den Romanen Charles Dickens vergleicht. (Frederic Jameson: Realism and Utopia in *The Wire*. In: Criticis (2010), H. 3 u. 4, S. 359–372, hier S. 360.)

7 Daniel Eschkötter: The Wire. Zürich 2012, S. 10. [Hervorh. E. K. P.]

8 Christoph Dreher bezieht sich vor allem auf Oz, spricht aber auch davon, dass dieser Romanvergleich »inzwischen zu Recht oft bemüht« wurde »im Zusammenhang mit anderen, vergleichbaren Fernsehserien.« (Dreher [wie Anm. 5], S. 31.); vgl. für The Sopranos: Philippe Wampfler: Narrative Komplexität und Staffelstruktur der Autorenserie am Beispiel der *Sopranos*. In: Wie die *Sopranos* gemacht sind. Zur Poetik einer Fernsehserie. Hg. von Claudia Bath u. a. Heidelberg 2017, S. 57–108, hier S. 62–63. Rainer Winter spricht sogar davon, dass The Sopranos wie »ein guter Roman […] ein *close reading* der dargestellten Ereignisse, ein hermeneutisches Entschlüsseln ihrer ›tieferen‹ Bedeutung und ein Sich-Vertiefen in das fiktionale Universum« ermöglichten. (Rainer Winter: »All Happy Families«. The Sopranos und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert. In: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien. Hg. von Robert Blanchet u. a. Marburg 2011, S. 153–176, hier S. 157.); vgl. auch Herbert Schwab: ›Unreading‹ Contemporary Television. In: After The Break. Television Theory Today. Hg. von Marijke de Valck / Jan Teurlings. Amsterdam 2013, S. 21–34, hier S. 27.

9 Schwaab (wie Anm. 8), S. 27.

10 Elisabeth Bronfen spricht in Verbindung mit Mad Men davon, dass sich die Serie »als philosophisch serieller Roman begreifen« ließe, »weil hier im partikularen wie kollektiven Sinn Betrachtungen über die Lage der Nation – damals wie heute – angestellt werden.« (Elisabeth Bronfen: Mad Men. Zürich 2016, S. 19.) Am Ende kommt sie allerdings zu dem Ergebnis, dass es für den Protagonisten von Mad Men »keine tragische Katharsis« gäbe und dass sich dadurch das »Quality TV des frühen 21. Jahrhunderts vom klassischen Roman« unterscheide. (Ebd., S. 142.)

11 In den Kommentaren wird oft nicht unterschieden zwischen Roman und Literatur; wenngleich in der hier durchgeführten Untersuchung der Roman als eine bestimmte Erzählform im Mittelpunkt stehen soll, wird gleichwohl akzeptiert, dass auch der weitere Begriff des ›Literarischen‹ relevant sein kann, weil damit sowohl eine thematische als auch eine darstellende Auffälligkeit beschrieben wird: Grob gesagt, kann man vielleicht sagen, dass Literatur

filmisch gemachte Werke,[12] die filmische Techniken nutzen und die ihre Geschichten mit Bildern und Tönen präsentieren. Warum provozieren die einen Serien einen Romanvergleich, die anderen aber nicht? Und: Was ist ein Roman, was ist eine Fernsehserie?

2. Erzählen mit und ohne Unterbrechung

Beim Roman handelt es sich um eine – vergleichsweise – junge Gattungsbezeichnung, die in Frankreich und Italien seit dem 15. und in Deutschland erst seit dem 17. Jahrhundert gebräuchlich wurde und die gemeinhin »eine schriftlich fixierte, erfundene, längere Erzählung in Prosa [meint], die nicht in der lateinischen Gelehrtensprache, sondern in der jeweiligen Landessprache abgefasst war.«[13] Bekannter wurde diese Form des Erzählens seit dem 18., insbesondere aber dem 19. Jahrhundert, vor allem in England, Frankreich, Italien und Russland. Der Roman galt zunächst als traditions- und regellos, was bis ins 19. Jahrhundert hinein dazu führte, dass er von der Literaturkritik eher geringgeschätzt wurde, zumal auf Unterhaltung und Spannung setzende »Themen [wie] Liebe und Abenteuer […] lange Zeit zur Gattungsdefinition« dazugehörten.[14] Dominant wurde die Publikation von Romanen im 19. und insbesondere im 20. Jahrhundert, sodass diese Literaturform immer auch in Verbindung gebracht wird mit »der Neuzeit und Moderne« sowie »mit dem Aufstieg des Bürgertums«.[15] Wenn auch die Fiktionalität des Romans von Beginn an betont wurde, so ergab sich schon früh ein »Anspruch auf Faktizität oder zumindest Wahrscheinlichkeit« bzw. auf eine »Nähe zur ›Wirklichkeit‹«,[16] der mit dieser Gattung verbunden wurde.

als langweiliger und langatmiger eingeschätzt wird als eine gemeinhin aktions- und spannungsreiche Fernsehserie.

12 Wenn im Folgenden immer wieder von Film die Rede ist, so wird von der Position ausgegangen, dass es »die Film- und Fernsehsemiotik« ist, »die sich dem filmischen Kommunikationssystem zuwendet und den ›filmischen Text‹ allgemein untersucht […].« (Markus Schleich / Jonas Nesselhauf: Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration. Tübingen 2016, S. 69.) Eine Unterscheidung zwischen Produktionen für das Fernsehen und Filmen für das Kino ist für neuere Serien auch deswegen nicht zwingend, weil vielen dieser Werke eine Nähe zur filmischen Darstellungsweise attestiert wird. Ausführungen dazu werden im Folgenden immer wieder gemacht. Darüber hinaus sind auch die Rezeptionsbedingungen in mehrerlei Hinsicht fernsehunabhängiger geworden.

13 Jost Schneider: Einführung in die Roman-Analyse. Darmstadt 2003, S. 8.

14 Hartmut Steinecke / Fritz Wahrenburg: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 13–32, hier S. 16.

15 Ebd.

16 Hartmut Steinecke: Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. III. P-Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin u. a. 2003, S. 317–322, hier S. 318.

Begriffe wie Historien-, Gesellschafts-, Bildungs-, Familien-, Zeit-, Künstler-, aber auch Kriminal-, Kinder-, Abenteuer und Liebesroman zeigen, dass es vielfältige Ausprägungen ebenso gibt wie auch eine Nähe zu gesellschaftlich-soziologischen bzw. menschlich-psychologischen Themenfeldern. Insbesondere im 20. Jahrhundert kommen avantgardistisch-experimentelle Formen des Romanerzählens hinzu, wie sie u. a. von Marcel Proust, Franz Kafka und James Joyce entworfen wurden.

Wenn hingegen über Serie nachgedacht wird, fällt auf jeden Fall der Begriff der Mehrteiligkeit. Tanja Weber und Christian Junklewitz gehen davon aus, dass eine »Serie […] aus zwei oder mehr Teilen [besteht], die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können.«[17] Serielle Formen finden sich in Filmen, der Musik, den schriftlichen, bildenden und filmischen Künsten, der Fotografie, in Comics, Bildergeschichten und anderen Künsten. Umberto Eco spricht von »Wiederholungskunst«,[18] aber auch davon, dass »Serialität und Wiederholung der Innovation nicht entgegengesetzt« sein müssen.[19] »Ein Großteil der Kunst war und ist repetitiv«, und in einer auf Wiederholung basierenden Produktion kann »Hervorragendes wie Banales« entstehen.[20] So bezeichnet er das »Modell der griechischen Tragödie als *Serie*«[21] und setzt – bei allen ästhetischen Unterschieden – das Erzählschema von Honoré de Balzacs *Comédie humaine* gleich mit dem von Dallas.[22] Dominant wurde das Erzählformat der Serie im 19. Jahrhundert; genannt wird in diesem Zusammenhang immer wieder Charles Dickens – »›the first capitalist of literature‹« –,[23] dessen Romane als monatliche Fortsetzungen erschienen und der äußerst erfolgreich die entstehenden massenmedialen Produktions- und Distributionsbedingungen zu nutzen verstand.[24] Hingegen ist Sean O'Sullivan bei seinem Blick in *serial television* besonders wichtig, dass »serials, by definition,

17 Tanja Weber / Christian Junklewitz: Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse. In: MEDIENwissenschaft (2008), H. 1, S. 13–31, hier S. 18.

18 Umberto Eco: Serialität im Universum der Künste und der Massenmedien. In: Ders.: Streit der Interpretationen. Hamburg 2005, S. 83–111, hier S. 85; vgl. zur Wiederholung auch: Michaela Wünsch: Serialität und Wiederholung in filmischen Künsten. In: Die Kunst der Serie. Hg. von Christine Blätter. München 2010, S. 191–203.

19 Eco (wie Anm. 18), S. 99.

20 Ebd., S. 103.

21 Ebd., S. 110.

22 Ebd., S. 100.

23 Jennifer Hayward: Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera. Kentucky 2009, S. 22.

24 Ebd., S. 23. – Zahlreiche andere Romane und Erzählungen des 19. und auch noch des 20. Jahrhunderts sind zunächst in Fortsetzungsformen in Zeitschriften erschienen, so z. B. die Theodor Fontanes und Arthur Schnitzlers.

are *broken*; […] they are broken *on purpose*«.[25] Diesen eingeplanten Bruch betrachtet er nicht nur als ein zeitliches, sondern auch als ein strukturierendes Phänomen, das die Ästhetik dieser Formate entscheidend beeinflusst. Während ältere Fernsehserien eher episodenabgeschlossen erzählten, beachten neuere Formate diese zeitlich-strukturelle Grenze weniger und präsentieren ihre Geschichten häufiger in größeren Bögen und weit über die Einzelfolge hinaus.[26]

Im Unterschied zu Umberto Eco, der vorurteilsfrei und ohne ideologische Sanktionen über Serialität nachdenkt, wurden bekannte und weit verbreitete fernsehserielle Formate wie Soap Operas, Sitcoms, Kriminal-, Western-, Krankenhaus-, Science-Fiction- und Familienserien[27] lange Zeit als Teil der Populärkultur betrachtet und unter »Trivialitätsverdacht« gestellt.[28] Dass sich eine solche Haltung im letzten Jahrzehnt gewandelt hat, steht im Zusammenhang damit, dass sich die Genrezuschreibungen ebenso geändert haben wie die Rezeptionsbedingungen,[29] die durch die Einführung von DVD-Boxen[30] bzw. Streamingdiensten eine größere räumliche und zeitlich Unabhängigkeit garantieren.[31]

»Seitdem Menschen sich Geschichten erzählen, tun sie das in Fortsetzungen.«[32] Aber während Romane *auch* in Fortsetzungen erzählen können, erzählen Fern-

25 Sean O'Sullivan: Broken on Purpose. Poetry, Serial Television, and the Season. In: Storyworld (2010), H. 2, S. 59–77, hier S. 59. [Hervorh. E. K. P.]

26 Der Begriff des neobarocken Erzählens hat sich für diese Formen eingebürgert. (Vgl. dazu: Angela Ndalianis: Television und the Neo-Baroque. In: The Contemporary Television Series. Hg. von Michael Hammond / Lucy Mazdon. Edinburgh 2005, S. 83–101.)

27 Schleich / Nesselhauf (wie Anm. 12), S. 42.

28 Frank Kelleter: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Hg. von dems. Bielefeld 2012, S. 11–46, hier S. 19.

29 Ohne erneut auf die inzwischen schon breit geführte Debatte zum sogenannten Quality-TV einzugehen, soll jenseits jeder Wertung nur angemerkt werden, dass Serienerzählungen um 2000 herum erfolgreich und experimentierfreudig neue Erzählschemata und Ästhetiken erprobt haben. (Vgl. dazu Jason Mittell: Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen. In: Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Hg. von Frank Kelleter, S. 97–122; Jason Mittell: Complex TV. The Poetics fo Contemporary Television Storytelling. New York/London 2015; vgl. auch Robert Blanchet: Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien. Hg. von Robert Blanchet u. a. Marburg 2011, S. 37–70; vgl. auch Felix Weigold: Sogar besser als das Kino. Die Entwicklung des amerikanischen Quality TV. In: Wie die *Sopranos* gemacht sind. Zur Poetik einer Fernsehserie. Hg. von Claudia Bath u. a. Heidelberg 2017, S. 1–56; vgl. auch unlängst Schleich / Nesselhauf [wie Anm. 12], S. 49–51; vgl. zum Verhältnis von antiken Ästhetikdiskursen zu aktuellen Fernsehserien auch die Ausführungen von Wolfgang Bernard in diesem Band.)

30 Vgl. dazu Jason Mittell: Serial Boxes. DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien. In: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien. Hg. von Robert Blanchet u. a. Marburg 2011, S. 133–152.

31 Inzwischen wird von Medienwissenschaftlern schon der Verlust des speziellen Ereignisses Fernsehen beklagt. (Vgl. Schwaab [wie Anm. 8].)

32 Kelleter (wie Anm. 28), S. 12.

sehserien *immer* in mal mehr, mal weniger zahlreichen Fortsetzungen mit unterschiedlich langen zeitlichen Unterbrechungen. Ein Unterbruch ist dem filmisch bzw. fernsehseriellen Erzählen so eigen wie die audiovisuelle Präsentation, und es gibt auch auf Streamingportalen keine Serie, die nicht Anfang und Ende einer Einzelfolge markiert hätte; und wenn eine Serie aus mehr als einer Staffel besteht, muss auch hier nicht selten ein Jahr oder sogar länger auf die Fortsetzung gewartet werden. Serien gibt es nur in Stücken, und wenn sie einmal ein Ganzes bilden, sind ihre Einzelteile weiterhin erkennbar. Während die Fortsetzungsromane des 19. Jahrhunderts inzwischen in einbändigen Büchern erhältlich sind und als Einheit gelesen werden, ist eine Fernsehserie immer nur scheinbar integral. Bei dem folgenden Blick in die vier genannten Serien soll deswegen unter anderem auch darauf geachtet werden, welche ästhetischen Folgen das Unterbrechungsprinzip hat. Auch das Potenzial, das in der mehrkanaligen Gestaltung liegt, soll in den Untersuchungszusammenhang einbezogen werden. Aber die spezifisch thematische Ausrichtung der einzelnen Serie, ihre Nähe oder Ferne zu romanhaften Motiven und Gestaltungen wird ebenfalls eine Rolle spielen, um zu klären, wie viel oder wie wenig Romanhaftes in den neueren Fernsehserien liegt.

3. The Sopranos: »Sposa son disprezzata«

The Sopranos lassen sich als Familiensaga verstehen, als eine Serie, in der die Geschichte der Familie Soprano erzählt wird, nicht bis zu ihrem endgültigen »Verfall«, aber in einer Phase, in der einschneidende Übergänge für die Familienmitglieder stattfinden: Tony steigt zum Chef eines kleinen Mafiaclans auf, durchlebt psychisch-physische Krisen und überlebt eine Mordattacke; Carmela, seine Frau, entscheidet sich nach einer kurzfristigen Trennung für die Fortsetzung der Ehe mit Tony und versucht einen beruflichen Neuanfang; Meadow und A. J., die beiden Kinder, werden zu jungen Erwachsenen; Livia Soprano, Tonys Mutter, stirbt eines natürlichen, Christopher, Tonys Neffe, eines gewaltsamen Todes; Tonys Schwester Janice überlebt mehrere Ehemänner, endet als Witwe, aber auch als (erneute) Mutter; Corrado Soprano, Tonys Onkel, landet arm und dement in einem drittklassigen Altersheim. Gezeigt werden diese zahlreichen familiären – wie auch die beruflich-mafiösen – Konflikte darüber hinaus in einer realitätsnahen Darstellung, gedreht an Originalschauplätzen in New Jersey und tendenziell mit Verzicht auf extradiegetische Musik. Die thematische Ausrichtung wie auch die filmische Inszenierung bewirken einen Alltagseffekt, der mit dem gewaltkriminellen Hintergrund merkwürdigerweise nicht kollidiert und durch diesen nicht torpediert wird.

Bestätigt wird dieser familiäre Schwerpunkt mit dem regelmäßig wiederholten Vorspann, wenn das kleine »road movie« Tony Soprano bei seiner Autofahrt von New York nach New Jersey an seinen verschiedenen Arbeitsplätzen nur vorbeifahren,[33] ihn aber in der Schlusseinstellung vor dem protzigen Wohnhaus anhalten lässt: Erst da steigt er aus dem Auto, weil er angekommen ist. Auch das Lied »Woke Up this Morning«, das den Vorspann begleitet, gibt uns Hinweise auf private Problemfelder, auf *mum-and-dad-things* bzw. darauf, dass diese Beziehungen gestört sind. Bezeichnend ist, dass die *credits* Tony nur in Teilen zeigen: seine Augen im Rückspiegel; seine Hand, wenn er das Ticket für die Tunneldurchfahrt zieht; seine Hand, die die Zigarre hält. Sein Gesicht bekommen wir erst zu sehen, wenn der mafiöse Odysseus zuhause angelangt ist bei seiner sehr blonden Penelope.[34] »Es handelt sich um die Rückkehr nach Hause, die gleichzeitig den Beginn einer neuen Episode markiert. Alt und neu, Beginn, Ende und Neubeginn sind eng miteinander verflochten.«[35] Mit der Pars-pro-toto-Vorstellung des Protagonisten referiert das Roadmovie gleichzeitig auf die Serie selbst, die ebenfalls nur aus Teilen besteht und nach und nach zusammengesetzt werden muss. Außerdem lässt sich die gestückelte Darstellung auch so deuten, dass wir Tony Soprano sowieso nie ganz kennenlernen werden, selbst wenn wir das am Ende der Serie bzw. nach wiederholtem Sehen glauben: Wir sehen immer nur Teile, 86 Mal dieselben, und hören den selben Liedtext,[36] der aber den zerteilten Helden nicht ganz macht, sondern nur ein weiteres Puzzleteil hinzufügt. Die berühmt gewordenen *credits* funktionieren nicht nur als *mise en abyme*, sondern auch als ein markantes Anfangssignal, das – bis auf eine Ausnahme –[37] jede Episode der Sopranos einleitet und damit eine Zäsur setzt. Der Protagonist wird zerteilt, aber der Vorspann zerteilt auch die Serie und macht einzelne Stücke aus ihr. Eine solche Stückelung wird durch die sorgfältige Betitelung der einzelnen Episoden unterstrichen. Dabei sind die einzelnen Titel voll mit intertextuellen, historischen,

33 David Johansson: Homeward Bound. Those *Sopranos* Titles Come Heavy. In: Reading The Sopranos. Hit TV from HBO. Hg. von David Lavery. London u. a. 2006, S. 27–38, hier S. 31.

34 Wenn Tonys Ankunft am Ende des Vorspanns verglichen wird mit der Heimkehr des Odysseus, wird der familiäre Rahmen noch mythischer begründet und bestätigt. (Vgl. Johansson [wie Anm. 33], S. 34.)

35 Melanie Lörke: Die lange Fahrt in den Vorort. Funktionen des Vorspanns in The Sopranos. In: Wie die *Sopranos* gemacht sind. Zur Poetik einer Fernsehserie. Hg. von Claudia Bath u. a. Heidelberg 2017, S. 109–122, hier S. 113.

36 Bis auf das Herausschneiden der Twin Towers nach 9/11 ändern sich nur die Namen einiger Darsteller; einige kommen hinzu, andere fallen weg. Ansonsten bleibt der Vorspannfilm über alle sechs Staffeln hinweg unverändert.

37 Die zweite Folge der ersten Staffel setzt mit einem Gespräch der Mafiosi um Tony herum ein. Allerdings wird auch hier nicht auf den Vorspann verzichtet, er kommt nur später und nicht gleich zu Anfang der Episode.

(inter- und pop)kulturellen sowie zahlreichen anderen Anspielungen und formulieren einen eigenen Subtext zu der gesamten Serie. Aber sie trennen – zusammen mit der wiederholten Heimfahrt – auch die einzelnen Episoden scharf voneinander ab und ziehen Grenzen.

Tony steht im Mittelpunkt des Vorspanns, und Tony steht auch im Mittelpunkt der gesamten Serie, von ihrem psychotherapeutischen Anfang bis zu ihrem düsteren Ende. Wie in den *credits* schauen wir immer wieder *auf* Tony und seine Aktivitäten, aber wie im Vorspann schauen wir auch immer wieder *mit* Tony,[38] auf seine Gegenwart wie auch auf seine familiäre Vergangenheit. Dabei werden analeptische Flashbacks genutzt, um seine subjektive Perspektivierung zu realisieren.[39] Ausschließlich Tonys Erinnerungen werden uns in dieser Form präsentiert, für alle anderen Charaktere gibt es diese privilegierte Darstellung nicht. Damit werden wir einmal mehr an diese Figur gebunden, weil wir über sie intimere Dinge erfahren als beispielsweise über andere Familienmitglieder wie Carmela, Christopher oder Uncle Jun – von Tonys Kollegen ganz zu schweigen. Auch Tony redet nicht viel über seine Vergangenheit – es sei denn, er befindet sich in Melfis Sprechzimmer. Tonys Retrospektiven werden immer verbunden mit einer Nachbesprechung durch Dr. Melfi oder werden durch Sitzungen bei ihr ausgelöst. Aber gerade die Deutung, die die Analytikerin vornimmt, wenn sie z. B. die fleischerne Bratenmahlzeit der Familie Soprano mit der proustschen Madelaine vergleicht, gibt sowohl Tony als auch dem Zuschauer Hilfestellung bei der Deutung und trägt zu einer intensivierten Wirkung der analeptischen Passagen bei: Wir sehen die Bilder und wir bekommen sie erklärt. Auf diese Weise sind The Sopranos auch ohne erklärenden Erzähler nicht zuletzt durch Tonys kontinuierliche Besuche im Seelenlaboratorium von Jennifer Melfi so organisiert, dass wir viel über den Protagonisten und sein Innenleben erfahren.

Auch Tonys zahlreiche Träume tragen dazu bei, dass wir über seine emotionalen Zustände besser informiert sind als über die der anderen Figuren.[40] Gerade die Träume verraten viel über seine geheimen Ängste, Zweifel, Fantasien, Sehnsüchte

38 Vgl. zur Fokalisierung: Lörke (wie Anm. 35), S. 115–116.

39 Subjektive Fokalisierung ist nicht die Stärke der filmischen Präsentation. (Vgl. Elisabeth K. Paefgen: Wahlverwandte. Filmische und literarische Erzählungen im Dialog. Berlin 2009, S. 110–112.)

40 Wenn auch andere Figuren träumen, so ist Tony Soprano doch derjenige, dessen Traumwelten uns am ausführlichsten gezeigt werden. (Vgl. auch Malte Bachem: »Fucking Dreams. Jesus Christ.« Filmische Subjektivität in den Traumsequenzen der Fernsehserie *The Sopranos*. In: Wie die *Sopranos* gemacht sind. Zur Poetik einer Fernsehserie. Hg. von Claudia Bath u. a. Heidelberg 2017, S. 235–248; vgl. zur Bedeutung von Tonys Panikattacken, Ohnmachtsanfällen und nicht zuletzt Träumen auch die Ausführungen von David Frühauf in diesem Band.)

wie nicht zuletzt über sein schlechtes Gewissen. Weil in der Welt des Traums, der Halluzination oder des Komas solche Seiten von Tony präsentiert werden, die in der Alltagswelt nicht zur Sprache kommen können und von denen seine Familie, seine Geliebten und seine Arbeitskollegen deswegen nie etwas erfahren, wird der Zuschauer durch die Traumpassagen besonders eng an diesen Charakter gebunden:[41] *Wir* wissen mehr über den Helden als alle anderen; der Zuschauer wird damit zum Vertrauten eines Mörders und Psychopathen. Da Tony über die Träume auch selten mit Dr. Melfi reden kann, weil er ihr zu vieles von dem, was da ins Bild tritt, nicht mitteilen darf, gewinnt der Zuschauer eine exquisite Wissensposition, die ihn fast zum Verbündeten von Tony Soprano macht.

Es zählt zu den Stärken des schriftliterarischen Erzählens, uns mit der Innenperspektive und dem Seelenleben der Figuren vertraut zu machen. Wenn man Käte Hamburger folgt, liegt die besondere Leistung der schriftlichen Fiktion gar in diesem Feld: »Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.«[42] Die schriftliche Fiktion hat mit der ersten Person Singular und den Verben des Denkens, Meinens und Fühlens ein grammatisch gesichertes Repertoire zur Verfügung, um Figurensubjektivität schnell und sicher zu vermitteln. Das ist beim filmischen Erzählen anders, weil Bilder nicht »Ich« sagen können.[43] »Im Film […] gibt es weder Personalpronomen […] noch ähnlich subjektiv-identifizierende Konstruktionen«.[44] Michaela Bach kommt deswegen auch zu dem Schluss, dass es unmöglich ist, »filmische Figurensubjektivität in Form eines Katalogs rhetorischer Formen zu definieren« bzw. dass es »generelle Formen subjektiver Erzählweise im Film« nicht gibt.[45] Aber gerade weil es diese filmische Klarheit und Selbstverständlichkeit nicht gibt, fallen die zahlreichen sub-

41 »Die interne Fokalisierung ist viel persönlicher und subjektiver als die externe, denn die inneren Erfahrungen einer Figur entziehen sich der Beobachtung durch die anderen Figuren. Die interne Fokalisierung erstreckt sich von der einfachen Wahrnehmung (z. B. eine Point-of-View-Einstellung) zu Eindrücken (z. B. unscharfe Point-of-View-Einstellung einer Figur, die betrunken oder schwindelig ist oder unter Drogen steht) bis zu ›tieferen‹ mentalen Vorstellungen (z. B. *Träumen, Halluzinationen und Erinnerungen*).« (Edward Branigan: ›Fokalisierung.‹ In: montage a/v (2007), H. 16, S. 71–82, hier S. 76–77.) [Hervorh. E. K. P.]

42 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1980, S. 79.

43 Diese deutliche Formulierung verdankt sich der Hausarbeit von Johannes Wankhammer, die in Verbindung mit einem Seminar zum filmischen und literarischen Erzählen im Sommersemester 2005 an der Freien Universität Berlin entstanden ist.

44 Michaela Bach: Dead Men – Dead Narrators. Überlegungen zu Erzählern und Subjektivität im Film. In: Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context. Hg. von Walter Grünzweig / Andreas Solbach. Tübingen 1999, S. 231–246, hier S. 243; vgl. auch: Michael Hurst: Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität. Über das narrative Potential des Spielfilms. In: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Hg. von Jörg Helbig. Heidelberg 2001, S. 233–251.

45 Bach (wie Anm. 44), S. 243–244.

jektiven Strategien in The Sopranos besonders auf und tragen nicht wenig dazu bei, einen literaturnahen Eindruck zu erzeugen.

Darüber hinaus steigert sich die Serie in ihren Versuchen, Tonys träumend-unbewusste Wahrnehmung in Szene zu setzen. Aber gerade bei dieser Steigerung wird die Serie sehr filmisch und nutzt in markanten Episoden die Möglichkeiten der Bild-Ton-Kombination, um Ich-Identitäts-Spiele in Szene zu setzen. Ist es in der ersten Staffel noch die schöne Isabella (S1E11), mit der ein Spiel um Realität und Einbildung getrieben wird, so wird es in der sechsten Staffel existenzieller und in der Darstellung radikaler, wenn Tony Soprano unvermittelt als Kevin Finnerty auftritt und uns so mit seiner geheimen Sehnsucht nach einer bürgerlichen Existenz vertraut macht (S6E2; S6E3). Während Isabella noch als Beitrag zum Mythos Italien verstanden werden kann, entfernt sich der komatöse Tony in seiner Sprechweise wie auch in seiner Namens- und Berufsidentität von dieser gleichzeitig idealisierten wie beladenden-belasteten italienischen Herkunft und fantasiert eine Existenz im normalen amerikanischen Leben: Wenn Tony fast tot ist, ist er fast im bürgerlichen Leben angekommen! Wir sehen den angeschossenen Tony Soprano zum Ende der ersten und den identitätsverwirrten Handelsreisenden Kevin Finnerty zu Beginn der zweiten Episode – beide Male gespielt von James Gandolfini. Damit werden im Stil David Lynchs Regeln filmischer Konventionen durchbrochen, wird die Macht des realitätswirksamen Filmbildes genutzt, um mit der einfachen namentlichen Umbenennung ein vielsagendes Spiel um Identitäten zu inszenieren. Der Wechsel von Tony zu Kevin, von Soprano zu Finnerty, vom Mafiaboss zum Handelsreisenden ist in der filmischen Realisation so irritierend, weil die Wahrheit des Bildes mit der Wahrheit der Sprache in Konkurrenz tritt und wir denselben Akteur als jemand ganz anderes sehen; immer aber sehen wir einfach den Schauspieler James Gandolfini. Dieser Effekt ist nur filmisch zu erreichen und wird in diesen beiden Episoden so markant wie nachhaltig eingesetzt.

Dass sich The Sopranos sehr viel näher am Kino als am Roman befindet, hängt nicht zuletzt mit den *Ton*inszenierungen zusammen, mit dem – dosierten und pointiert gesetzten – Einsatz von Musik, Songs und Arien; kurz: mit einer filmischen Gestaltung, die mit ihren zwei Kanälen simultan Botschaften senden kann.[46] Musik entfaltet nicht nur im stets wiederholten Eingangssong eine ganz eigene (Sog-)Wirkung, sondern musikalische Stücke sind in The Sopranos genauso

46 »Die Filmwahrnehmung involviert stets mehr als nur einen Körpersinn […]. Beim Ton handelt es sich nicht einfach um einen zusätzlichen Informationsträger zum Bild, um ein pures Anhängsel, sondern die Akustik erfüllt eine sehr viel umfassendere Aufgabe der tatsächlichen und metaphorischen Verankerung und Stabilisierung des Zuschauerkörpers im Raum«. (Thomas Elsässer / Malte Hagener: Filmtheorie. Zur Einführung. Hamburg 2007, S. 164–165.)

bedeutend wie die Besuche in Melfis Büro oder die Traumszenen.[47] Die Lieder »sind die Seele der Akteure«;[48] sie sind also ebenfalls Transporteure für das Innere, aber auf eine sehr *kinohafte* Weise. Sie ergeben für Tony, aber immer wieder auch für die anderen Akteure wie auch für das gesamte Geschehen einen Deutungsraum, der die ambivalenten Charaktere und Ereignisse um sie herum noch ambivalenter gestaltet. Wenn Nick Lowe mit »The Beast in Me« die letzten Bilder und den Abspann des *pilots* begleitet, verkündet der Liedtext geradezu prophetisch, was während der nachfolgenden 85 Episoden entfaltet werden wird. Auf der Bildspur wird uns parallel dazu *nicht* das Biest Tony Soprano gezeigt – der ist gerade wie ein normaler Spießer in kurzen Hosen mit seinen beiden Familien zum nachgeholten Geburtstagsessen für seinen Sohn A. J. ins Haus gegangen –, sondern der unmittelbar an den gezähmten Swimmingpool angrenzende sehr ungezähmt wirkende Wald, aus dem krächzende Vogelstimmen erklingen: Eine Bild-Ton-Komposition, die einen Schlussakkord für die erste Episode setzt, der bildsymbolisch ebenso vielsagend wie offen ist und dessen Text und Musik wie ein drohendes Programm für die gesamte Serie klingen. Vergleichbare Inszenierungen finden sich an Enden der vielen Episoden und haben mit dazu beigetragen, den Abspannsongs in The Sopranos eine besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Diese Songs sind ein eigener Text, der mal kontrastiv, mal verstärkend, mal ironisierend, mal kommentierend, mal irritierend die Episode laut und vernehmlich beendet. Dann, wenn eigentlich etwas zu Ende ist, fängt mit den Liedern nochmal etwas Neues an, was zu weiteren Episoden und Staffeln führt. So erklingt in der bekannt gewordenen (Ausnahme-)Episode »Pine Barrens« (S3E11) die von Cecilia Bartoli gesungene Arie »Sposa son disprezzata«, während die aus der eiskalten Nacht geretteten ›Helden‹ im Auto ausgehungert Mayonnaisebrote verschlingen, und begleitet den Abspann der Folge; der Kontrast könnte kaum größer sein, aber die Arie wird zu Beginn der nachfolgenden Episode – »Amour Fou« – nochmal eingespielt, wenn Carmela mit ihrer Tochter Meadow ein New Yorker Museum besucht (S3E12). In die museale Umgebung passt das Lied besser und trifft auch die Situation der beiden Frauen recht gut. Aber mit der musikalischen Verlinkung von »Pine Barrens« und »Amour Fou« wird eine Kontinuität geschaffen, die nicht nur mit Tonys aktueller Affäre zu tun hat, sondern grundsätzlicher Natur ist: Immer wenn sich in The Sopranos jemand verschmäht, belächelt, gekränkt oder verachtet fühlt, drohen gewaltvolle Gefahren. Mit dem

47 Vgl. dazu auch Aron Sayed: »Could be scored with Albinoni's Adagio«. Zur Verwendung von Musik in *Die Sopranos*. In: Wie die *Sopranos* gemacht sind. Zur Poetik einer Fernsehserie. Hg. von Claudia Bath u. a. Heidelberg 2017, S. 153–178.

48 Diedrich Diederichsen: The Sopranos. 2. Aufl. Zürich 2012, S. 99.

immer anderen Lied-Ende stellt die Serie ihre Zäsuren geradezu aus und versteckt sie nicht hinter einem bloß informativen Abspann. Die Zerteilung des Erzählten ist in The Sopranos ein integrativer Bestandteil der Episode, der Staffel, der ganzen Serie und lässt auch nach Fertigstellung das Ganze immer wieder als Einzelnes erscheinen.

Deutlich geworden sein mag, warum The Sopranos eine Literaturnähe unterstellt werden kann: insbesondere das Bemühen, die intime Vertrautheit mit einer Figur herzustellen, lassen die Serie als ein Projekt wirken, das mit schriftliterarischen Mitteln arbeitet. Aber markanter sind die Differenzen: The Sopranos nutzt die serienspezifische Gebrochenheit, um das, was vielleicht als Nachteil angesehen werden könnte, zu einem Vorteil umzubauen und daraus ein selbstständiges Geschehen zu machen: Das Fragmentarische bestimmt die Ästhetik. Dasselbe gilt für die audiovisuelle Präsentation, die über die Sprachlastigkeit hinaus doch eine eigene musikalische Dynamik gewinnt, die aus The Sopranos nicht weggedacht werden kann. Abgesehen davon, dass es sich bei der Serie sowieso um sehr gutes

> filmisches Erzählen [handelt], das auf ausgearbeiteten Bildern basiert, sich nicht auf Schuss/Gegenschuss beschränkt, sondern in großzügiger Weise (städtische) Landschaften exploriert und äußere Bewegungen […] als innere Bewegungen ausbreitet, dabei virtuos mit Zeitmanipulationen arbeitet, Stillständen, Zeitlupen und brachialen Montagen, die wie surreal daherkommen […],[49]

entfernt sich The Sopranos auch dann weit von seinem Romanvorgänger, wenn gerade die Simultaneität für eine nachhaltige Wirkung sorgt. Wir werden zwar mit der Figur Tony literaturnah vertraut gemacht, aber wir sehen und hören seine widersprüchlichen Facetten auf sehr filmische Weise und könnten ohne diese Darstellungstechniken nicht das Bild von ihm entwickeln, das wir dann irgendwie doch von ihm haben. Dass wir uns darin vielleicht doch getäuscht haben, zeigen der abrupte *cut*, der schwarze Bildschirm und die schweigende Tonspur am Ende einer Serie, die uns mit einem riesigen Nichts und einer großen Leerstelle entlässt.

49 Ebd., S. 51.

4. The Wire: »Way Down in the Hole«

> (1) *The Wire* ist ein *bleibender* Text, ein über den Moment seines Konsums hinaus haltbarer Text, an den es sich kulturell zu erinnern […] lohnt. (2) *The Wire* ist ein *abgeschlossener* Text, den man in seiner Ganzheit wahrnehmen kann und sogar wahrnehmen muß, wenn man ihm gerecht werden möchte. […] (3) *The Wire* verunsichert die alltägliche Weltsicht; die Serie eröffnet einen *kritischen*, nicht-affirmativen Blick auf die sogenannte soziale Wirklichkeit […].[50]

Bereits diese Anmerkungen zeigen, dass in Verbindung mit der von David Simon kreierten Baltimore-Serie sehr viel schwerere literarische Geschütze aufgefahren werden als bei David Chases Mafiageschichte aus New Jersey.[51] Während es sich im Zusammenhang mit The Sopranos eher um das Gefühl eines literarisch sozialisierten Publikums handelt, sind die Aussagen definitiver und entschiedener, wenn es um The Wire geht: Dass die Serie eigentlich ein Aspirant für den Literaturnobelpreis sei, ist wohl die extremste Variante dieser Debatte.[52]

The Wire zeigt seine Geschichten in einer übersichtlichen chronologischen Reihenfolge, arbeitet weder mit Pro- noch Analepsen und nimmt sich Zeit, um die z. T. nicht besonders dramatische – man könnte auch sagen: langweilige – Handlung zu entfalten. Immer wieder sieht man »herumsitzende oder herumstehende Menschen, die auf Papiere oder Bildschirme zeigen, minutenlang besprechen, wie was funktioniert«, und die ansonsten nichts Aufregendes unternehmen.[53] Zwar gibt es auch aktionsreiche Szenen, aber dominanter sind die Passagen, in denen im Polizeidepartment, bei den Hafenarbeitern, in der Schule, im Rathaus, in der Zeitungsredaktion und nicht zuletzt bei den Drogendealern (Team-)

50 Frank Kelleter: Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano? In: Wertung und Kanon. Hg. von Matthias Freise/Claudia Stockinger. Heidelberg 2010, S. 55–76, hier S. 64. – Allerdings wird mit den zitierten Aussagen nicht Kelleters Position wiedergegeben; vielmehr fasst er mit seinen Worten einen Werbeclip zusammen, den der Medienwissenschaftler Jason Mittell auf der Homepage des Middlebury College publiziert hat. In diesem Film erläutert Mittell mit ähnlichen Worten die Bedeutung von The Wire, um einen Gegenstand seiner Lehre und Forschung zu erklären. Frank Kelleter fährt in seiner Darstellung fort: »So wird ein kommerzielles, industriell und arbeitsteilig hergestelltes, seriell organisiertes Produkt der modernen Populärkultur kanonfähig. […] Jason Mittell hat viel zu gewinnen, wenn sein Forschungsgegenstand das Prestige großer Klassikerliteratur erhält.«

51 »In diesem Sinne merken selbst *Der Freitag* und die *taz* an, dass *The Wire* ›weniger eine Polizeiserie als vielmehr der Roman einer Stadt‹ sei, dass hier das Äquivalent vorliege ›zu den eminenten Textarchitekturen der bürgerlichen Epoche‹. (Ivo Ritzer: Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur. Berlin 2011, S. 22.)

52 Nannicelli (wie Anm. 6), S. 190.

53 Michael Cuntz: It's all in the detail. Uncharted territory und der Spielraum der Akteure. In: The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien. Hg. von Jörn Ahrens u. a. Wiesbaden 2014, S. 113–146, hier S. 154.

Besprechungen durchgeführt werden, in denen Anordnungen erteilt werden oder in denen in mehr oder weniger großen Gruppen das weitere Vorgehen beraten wird. Die Figuren bewegen sich meistens in der Öffentlichkeit und seltener in ihren privaten Räumen; besonders die Drogenszene ist auf die städtische Umgebung angewiesen, sodass ein ausgemustertes Sofa, ein Beerdigungsinstitut oder ein abgelegener Hinterhof zum Büro oder zur Schaltzentrale umfunktioniert werden. Ansonsten sehen wir die Akteure in aufwendig gestalteten Großraumbüros ihren beruflichen Alltagsgeschäften nachgehen oder sich laufend, zumeist aber fahrend durch Baltimore bewegen. Die Stadt ist überhaupt wichtig; sie wird immer wieder in Szene gesetzt mit ihren verfallenen unbewohnten Straßenzügen, mit den grell bunten Containern im Hafen, mit Plätzen, Markthallen, Schulgebäuden, dunklen Gassen und hellen Wohnstraßen. Man könnte die Geschichte, die in den fünf Staffeln gezeigt wird, ausschließlich mit den unterschiedlichen Schauplätzen erzählen, ohne auf einzelne Figuren überhaupt einzugehen. Bilder von Baltimore sind in The Wire nicht nur unvermeidbare Hintergrundkulisse, sondern werden mit besonderer Sorgfalt in Szene gesetzt und wirken zum Teil wie fotografische Aufnahmen mit einer eigenen Aussage.[54]

Wenn das Außen und die Öffentlichkeit dominieren, so gilt diese Perspektive auch für die Figureninszenierung. The Wire verzichtet häufig darauf, seinen Charakteren zu nahe zu kommen, allzu viel von ihnen preiszugeben und Einzelnen zu viel privaten Raum zuzugestehen. The Wire arbeitet nicht psychologisch und strengt sich auch filmisch nicht besonders an, um an die Geheimnisse seiner zahlreichen Charaktere heranzukommen. Gefühle wie (Todes-)Ängste, Zweifel und Entsetzen werden zumeist auf diskrete Weise gezeigt und häufig nur kurz angedeutet – und auch das zumeist im öffentlichen Raum und nicht in intimen Situationen.[55] Geträumt wird in The Wire nicht! Da – in der Regel – auf den Einsatz

54 Dieser Effekt wird besonders deutlich, wenn man The Wire mit seinem Vorgänger vergleicht: mit Homicide: Life on the Street, einer Serie, die in den 1990er Jahren ebenfalls in Baltimore spielt. Zwar zeichnet auch Homicide ein ungeschöntes Bild sowohl von der Kriminalität als auch der Polizeiarbeit, aber die Stadt wird dabei eher nebenbei gezeigt und beiläufig in Szene gesetzt. Ein großer Teil der Handlung spielt sich im Großraumbüro des Polizeidepartments ab bzw. in anderen Innenräumen. Wenngleich der Vorspann mit Bildern der Stadt beginnt und im Weiteren immer wieder mit Stadtaufnahmen gearbeitet wird, gewinnen diese Fotografien innerhalb der Serie nicht die dramatische Aussagekraft, wie es für The Wire der Fall ist. Homicide wirkt wie eine Fingerübung für die bildästhetisch aufgeladenen Stadtinszenierungen, die dann in The Wire vorgenommen werden.

55 Es stimmt nicht, dass die Innenperspektive in The Wire fehlt, wie Jason Mittell schreibt. Sie wird nur nicht offensiv und dramatisch ausgestaltet, sondern die Verfahren sind sehr subtil und versteckt. (Jason Mittell: »All in the Game«. The Wire, Serial Storytelling, and Procedural Logig. In: Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives. Hg. von Pat Harrigan / Noah Wardrip-Fruin. Cambridge / London 2009, S. 429–437, hier S. 430.); vgl. dazu auch die ausführliche Untersuchung zu diesen Szenen in Elisabeth K. Paefgen: »Me an' my lone-

extradiegetischer Musik verzichtet wird, transportiert auch die Tonspur weniger klare Emotionen. Die zahlreichen Charaktere in The Wire haben eher die Funktion, die jeweiligen Institutionen zu verlebendigen und deren Arbeits- und Organisationsweise zu veranschaulichen.[56] Und wenngleich wir auch Einblicke in Familien- und Liebesgeschichten erhalten, so erfahren wir sehr viel mehr und ausführlicheres über die Arbeitsbedingungen und -abläufe in verschiedenen Berufsfeldern. Arbeit spielt in The Wire eine größere Rolle als Familie und Privatheit.

Dabei wird immer wieder über lange oder längere Zeit hinweg Unverständlichkeit in Kauf genommen oder sogar zielstrebig organisiert. Figuren werden nicht eingeführt oder namentlich vorgestellt, Aktionen werden nicht langatmig erläutert, Handlungen nicht begründet. Unvermittelt wird ein Plot gezeigt, der nicht entwickelt und diskutiert, sondern in seiner Ausführung und mit all seinen Folgen einfach präsentiert wird. Unverständlichkeit ist vielleicht das auffälligste Charakteristikum für The Wire, besonders in der ersten Staffel, aber dieses Prinzip ändert sich bis zur letzten Staffel nicht grundsätzlich. Die Serie erklärt nicht, bereitet nicht vor, sondern *zeigt* und *zeigt* und *zeigt*, ohne dass die motivationalen Beweggründe im Einzelnen ausführlich erörtert würden. Gerade weil die Innenperspektive der Figuren keine große Rolle spielt, fehlen Erklärungen, bleiben Lücken und Deutungsspielräume, die manchmal sehr viel später, manchmal aber auch gar nicht geschlossen werden. Dieses auf Unverständlichkeit setzende Darstellungsprinzip kann bereits der ersten Folge entnommen werden – »The Target« –, die mitten in die Alltagsgeschäfte von Polizisten, Drogendealern bzw. -abhängigen und Gerichtsbeamten ›hineinzuplatzen‹ scheint und sich dabei Zeit nimmt für scheinbar unsinniges Reden, für Dienstbesprechungen, bei denen nicht klar wird, wer wer ist und für unvermittelte Aktionen von Charakteren, deren Positionierung in diesem Gefüge unklar bleibt. Hinzu kommen die ›Sprachen‹ der Figuren, die die Unklarheiten zum Teil verstärken: die dialektalen Sprechweisen derjenigen, die in der Drogenszene leben, die bürokratischen Sprachstile der im Kriminaldienst Tätigen bzw. die privaten Reden der Kollegen untereinander. Und alle Beteiligten pflegen einen (extrem) obszönen Sprachgebrauch, gleich ob sie im Drogengeschäft, im Polizeidepartment, in der Politik oder in anderen gesellschaftlichen Bereichen tätig sind, und zwar auf allen hierarchischen Ebenen. Sprache ist in The Wire nicht unbedingt ein Medium der Erklärung, sondern eher eines der Verrätselung.

some.« Subjektive Perspektiven in Fernsehserien des 21. Jahrhunderts. In: Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag. Hg. von Wiebke Amthor / Almut Hille / Susanne Scharnowski. Bielefeld 2012, S. 347–362.

56 Auch Jason Mittell betont, dass in The Wire die Institutionen die Charaktere bestimmen und sieht darin einen Kontrast zu den meisten literarischen Romanen. Mittell (wie Anm. 55), S. 431.

Gleichwohl werden auch in The Wire einige Schicksale intensiver ausgestaltet, wir können einzelne Figuren über die fünf Staffeln hinweg verfolgen und sehen, wie ein Ge- und Misslingen von Lebensentwürfen stattfindet. Allerdings findet dieses Private und Individuelle versteckt statt in einem großen Kosmos von politisch-sozial-ökonomischen Konflikten, die nicht selten so dominant sind, dass die kleinen Einzelschicksale immer wieder an den Rand gedrängt werden.[57] Wie wichtig der öffentliche Raum ist, lässt sich z. B. daran sehen, dass der »Bildungsroman«,[58] der mit der Geschichte von Bubbles über die fünf Staffeln hinweg erzählt wird, zu einem Zeitungsartikel wird; auf diese Weise wird auch diese private Geschichte wieder zu einer öffentlichen. Und auch wenn Bubbles in allen fünf Staffeln vorkommt, ist er doch bloß eine unter zahllosen anderen Figuren, ist seine Geschichte nur eine unter vielen anderen. Hauptfiguren gibt es nicht in The Wire; es gibt Figuren, die mal mehr oder weniger wichtig sind, aber einen zentralen Charakter, auf den die Handlung zuliefe, kann man nicht ausfindig machen.[59]

The Wire unterscheidet sich von The Sopranos auch dahingehend, dass die Brüche zwischen den Episoden weniger ausgestellt, sondern eher verdeckt werden, weil die Einzelfolge nicht mit den *credits* startet, sondern mit *cold openings*, d. h. mit Szenen, die den Zuschauer mehr oder weniger ohne paratextliche Vorbereitung übergangslos in die diegetische Welt entführen. Erst danach folgt der Vorspann, der das nicht selten überraschend gestaltete *opening* abtrennt vom

57 Es gibt durchaus auch privat-intime Szenen in The Wire, aber sie sind bei weitem nicht so dominant wie in The Sopranos. Das Schlafzimmer von Tony und Carmela sehen wir auf jeden Fall sehr viel häufiger als vergleichbare Räume in The Wire.

58 Eschkötter (wie Anm. 7), S. 66. – Es gibt noch andere »Bildungsromane« in The Wire, aber nicht alle erstrecken sich über alle Staffeln hinweg, und nicht alle sind erfolgreich. Interessant ist, dass viele dieser ›Romane‹ in der Drogenszene stattfinden und damit ein leises optimistisches Zeichen setzen. Ein markantes Beispiel ist D'Angelo Barkesdale, dessen Existenz in der Drogenszene bzw. sein versuchter Ausstieg aus ihr in der ersten und zweiten Staffel mit seinem tödlichen Ende erzählt werden. Man könnte auch die Geschichte von Namond Price als kleinen Bildungsroman bezeichnen, aber sie wird nur in der vierten bzw. mit einer knappen Coda in der fünften Staffel erzählt. Aber auch Boadie und sein Freund Poot durchlaufen Bildungsprozesse. Während sie in der ersten Staffel noch gemeinsam einen Freund töten, weil es von oben angeordnet wird, beginnt Boadie in der vierten Staffel zu rebellieren gegen die gnadenlose Tötungspraxis im Drogengeschäft und wird selbst Opfer dieser Politik. Sein Freund Poot hingegen schafft es ins bürgerliche Leben und taucht in der fünften Staffel kurz als Sportschuhverkäufer auf. Und letztlich durchlaufen auch die Polizisten Cedric Daniels und Roland Pryzbylewski Bildungsprozesse, die sie in andere Berufe führen und am Ende der Serie verändert zeigen. The Wire ist optimistischer, als es auf den ersten Blick scheint!

59 In Seminaren entstanden immer wieder Diskussionen darum, ob James (genannt Jimmy) McNulty nicht doch als zentraler Charakter ausgemacht werden könne. Er erhält immerhin das erste und das letzte Wort in der Serie, und er bleibt in allen fünf Staffeln dabei, wenn er auch in der vierten Staffel nur eine Nebenrolle spielt. Aber auch wenn uns die Geschichten um McNulty herum relativ ausführlich erzählt werden, so scheint das Bedürfnis, ihn zum *main character* zu machen, eher darin begründet, hierarchische Struktur in ein ansonsten unübersichtliches Figurenensemble zu bringen.

Hauptteil der Episode. Der unvermittelte Beginn hat zur Folge, dass das Anfangen weniger als Anfang markiert ist, sondern wie eine Fortsetzung von schon Gesehenem wirkt.[60] Verstärkt wird dieser Effekt in The Wire, indem die Episodenenden sich nicht ändern und immer von derselben etwas monoton klingenden musikalischen Einspielung begleitet werden. Die Enden werden nicht betont, sondern scheinen vielmehr als unvermeidlicher Bestandteil hingenommen. Im Unterschied zu den Sopranos passiert in den Schlüssen – außer der Angabe von Namen neuer Mitarbeiter – nichts Neues. Auch die Episodentitel sind wenig aussagekräftig, nicht sehr fantasievoll und eher allgemein abgefasst, sodass auch auf dieser Ebene keine auffällige Trennlinie gezogen wird. Während die Macher von The Sopranos nach poetischen Titeln gesucht haben, begnügt sich The Wire zumeist mit nüchtern-sachlichen Informationen, die eher dem kriminalistisch-bürokratisch-journalistischen Bereich entnommen scheinen.[61]

Wenn also die Brüche zwischen den Episoden eher verdeckt werden, sind die einzelnen Staffeln deutlich unterschieden und voneinander abgegrenzt. Diese Markierung zeigt sich sowohl auf der Handlungsebene, weil jeweils ein neuer Schauplatz in jeder Staffel abgehandelt wird; sie zeigt sich aber auch auf der Darstellungsebene, weil der Vorspannfilm für jede *season* neu komponiert wird. Jeweils andere Bildfolgen zeigen die alten und die neuen Institutionen sowie Andeutungen der Themen, die in der Staffel eine Rolle spielen werden. Dabei bleibt das Lied »Way Down In the Hole« zwar immer dasselbe, aber der Song wird von fünf verschiedenen Interpreten gesungen und dabei immer anders intoniert. Diese Mischung aus ›Gleich und Anders‹ in den *credits* vollzieht strukturell nach, was inhaltlich auf der Ebene der Staffeln ›Altes und Neues‹ geschieht, sodass die Gebrochenheit in The Wire deutlicher auf der Staffel- als auf der Episodenebene organisiert wird. Dass die Staffel als wichtigere Einheit verstanden wird, lässt sich auch daran sehen, dass jede *season* mit einer Bildmontage geschlossen wird. Diese Montagen am Ende der letzten Episode, kurz bevor dann der immer gleiche Abspann ertönt, sind eine sehr filmische Komposition; und sie werden noch filmischer, weil jede der fünf Montagesequenzen auf extradiegetischer

60 Vgl. dazu Elisabeth K. Paefgen: (Eis)kalte Eröffnung! – Wie fangen Serien an? Erster Versuch zu einer Didaktik des Anfangs. In: Bildung durch Bilder. Didaktische Perspektiven für Kunstwissenschaft, Deutsch und Geschichte. Hg. von Klaus Krüger / Karin Kranhold. Bielefeld 2018, S. 143–167.

61 Man kann fast den Eindruck gewinnen, dass die Zitate, die jeweils nach dem Vorspannfilm in weißer Schrift auf schwarzem Bildschirm erscheinen, ein wenig Poesie in den Paratext zur Episode bringen sollen. Es handelt sich jeweils um eine Aussage, die in der nachfolgenden Erzählfolge von einem der Beteiligten gemacht wird. Aber diese ausgestellten Zitate sind eher in die Episode integriert, als dass sie als paratextliche Begleitung gelesen werden können. Sie erscheinen auch nicht als Zusatz zu den Episodentiteln, sondern können nur gelesen werden, wenn man die Episode schaut.

Ebene von einem immer anderen Song begleitet wird, sodass die Staffelenden ähnlich markant gestaltet sind wie die Episodenenden in den Sopranos.[62] Die Montagen bieten eine Art *closure* dessen, was uns in den zurückliegenden Episoden gezeigt wurde. Sie sind auch ein Blick in die Zukunft, die eine Fortsetzung dessen verspricht, was wir in der Gegenwart der Staffel gesehen haben: die Drogengeschäfte gehen ebenso weiter wie andere kriminelle Aktivitäten bzw. die polizeilichen Versuche, dagegen anzugehen; die Schicksale einiger Figuren werden gezeigt, aber auch die Erinnerung an ältere Episoden, ihre Schauplätze und die damit in Verbindung stehenden (oft toten) Charaktere. In der letzten Staffel wird dabei der Titelsong »Way Down In the Hole« noch ein letztes Mal eingespielt, sodass sich der aufgemachte Kreis an dieser Stelle schließt und alles dort endet, wo es (immer wieder) angefangen hat.

Im Unterschied zu The Sopranos spielt The Wire vor allem im öffentlich-städtischen Raum. Aber die Serie *erzählt* nicht nur über diesen öffentlichen Raum, sondern *zeigt* ihn in sorgfältig komponierten Bildern, Totalaufnahmen und Aufsichten,[63] in denen mit Farben und Formen auch dann ästhetisierend umgegangen wird, wenn die Szenen eigentlich keinen Postkartenanblick bieten. »Nachhaltig […] bringt The Wire nicht nur Stadtwissen in Umlauf, sondern vor allem Bilder und Innenansichten Baltimores, die wenig mit früheren, wenig auch mit der Televisualität anderer Städte gemein haben.«[64] In zahlreichen Einstellungen werden verwahrloste, menschenleere Straßenzüge gezeigt, in denen die vielen roten Backsteinhäuser auffallen, deren Fenster und Türen vernagelt sind und auf einen trostlosen Zustand hinweisen. Die eigentliche Unbewohnbarkeit ganzer Stadtteile wird immer wieder wortlos, aber bildstark in Szene gesetzt. Die Ausleuchtung der schillernden Rottöne erinnert subtil daran, dass hier eine wertvolle Bausubstanz verloren geht, die eine lange Geschichte hat und die es eigentlich wert ist, dass um ihren Erhalt gekämpft wird. Die Serie versteht die Tatsache zu nutzen, dass Räumlichkeiten aller Art im Film unabdingbar sind. Während Orte im Roman nicht

62 »So wie jede Staffel ihren eigenen Rhythmus, ihren eigenen Sound, ihren eigenen Schnittzusammenhang schon in den Credits erhält, so führt sie in einer Schlussmontage die Fäden zusammen, lässt das Leben weiterlaufen und synchronisiert noch einmal emphatisch die eigene Welt, die Welt der Figuren mit dem Alltag der Stadt.« (Eschkötter [wie Anm. 7], S. 38.)

63 »Viel häufiger als im Fernsehen üblich werden Totalen verwendet – ›staying in the wide‹, ›show the world‹.« (Ebd., S. 17.)

64 Ebd., S. 16. Eschkötter führt diese besondere Bildwirkung darauf zurück, dass die Stadtbilder »auf 35mm-Filmmaterial [gedreht wurden] und ausgestrahlt als Standard Definition Television im entsprechenden, schon zur Ausstrahlungszeit fast anachronistisch anmutenden 4:3, dem klassischen Fernsehformat.« Das führe dazu, dass die Bilder in The Wire nicht »televisuell standardisiert« seien und »›*second-tier*-filmisch[‹]« wirkten. Er spricht von einer »filmisch-visuelle[n] Konsistenz« und davon, dass »die Kameraarbeit […] oft elegant« sei, »ohne dabei aufdringlich zu sein.« (Ebd., S. 16–17.)

zwingend vorkommen müssen, können räumliche Bedingungen in der filmischen Präsentation eigentlich nicht ignoriert werden.[65] Die gezeigte Handlung *muss* sich in geschlossenen Räumen oder auf öffentlichen Straßen und Plätzen abspielen, ganz gleich ob es sich um künstlich gebaute Sets, Kulissen oder Originalschauplätze handelt. Diese filmische Notwendigkeit wird in The Wire – vor allem was den öffentlichen Raum betrifft – sehr viel stärker in Szene gesetzt als in anderen Serien. Die Stadtinszenierungen haben in The Wire eine besondere Qualität: »Die Stadt ist ein weiterer Mitspieler dieser Serie […]«[66], wenn sie nicht sogar der entscheidende Agent in diesem an Figuren nicht gerade armen Ensemble ist.

Und die Stadt spiegelt sich nicht nur in den Bildern, sondern ist auch auf der Tonspur präsent. Die Stadt erzeugt ihre eigenen Geräusche, die nicht aufdringlich, aber deutlich wahrnehmbar die Bildszenen begleiten: Autolärm in unterschiedlichen Lautstärken; Sirenen von Kranken- und Polizeifahrzeugen; die blechernen Stimmen des Polizeifunks; das Klicken der Tasten an öffentlichen Telefonen bzw. deren Klingeln; das werbende Ausrufen der Drogenprodukte; der Lärm von über der Stadt kreisenden Hubschraubern; und nicht zuletzt das Bellen von offensichtlich wild lebenden Hunden, das an bestimmten Schauplätzen vor allem nachts immer wieder zu hören ist. Dabei hat jede Staffel auch ihre eigene markante Geräuschkulisse, klingt der Hafen mit dem Containertransport anders als das Experiment mit der drogenlegalisierten Zone ›Hamsterdam‹; erzeugt die vierte Staffel mit der Schule andere Töne als Zeitungsredaktion und Obdachlosencamp in der letzten Staffel. Gerade weil auf extradiegetische Geräusche die meiste Zeit verzichtet wird, können die so inszenierten Töne wirken und dazu beitragen, die Stadt auch auf der Tonspur gegenwärtig zu halten.

Dass The Wire ein film-serielles Produkt ist, steht außer Frage, aber die Serie versucht Serientypisches wie die Gebrochenheit – zumindest im Rahmen einer Staffel – eher zurückzufahren. So gibt es in The Wire z. B. keine markanten Episoden, die auf der inhaltlichen wie der Darstellungsebene herausragten und auffällig anders gestaltet wären als die üblichen Folgen; solche Episoden, die mal

65 Und wenn es geschieht und sich z. B. Die Passion der Jungfrau von Orléans von Carl Dreyer im Jahr 1928 fast ausschließlich auf Groß- und Nahaufnahmen konzentriert, ist das eine markante Aussage und ein deutliches Abweichen von einer filmischen Normalität. (Vgl. zur Gestaltung von Orten und Räumen in aktuellen Fernsehserien auch die Ausführungen von Franz Kröber in diesem Band.)

66 Elisabeth K. Paefgen: »There are no second acts in american lives«: The Wire. In: Die neue amerikanische Fernsehserie. Von Twin Peaks bis Mad Men. Hg. von Claudia Lillge u. a. Paderborn 2014, S. 151–180, hier S. 152.

mehr, mal weniger stark vom üblichen Stil abweichen, finden sich sowohl in The Sopranos als auch in Mad Men und Breaking Bad.[67]

Dass The Wire darauf verzichtet, ist auch ein Zeichen dafür, dass nicht die einzelne Episode als eigentliche Bezugsgröße betrachtet wird, sondern die Staffel. Innerhalb einer *season* wird eher geschlossen als *broken* erzählt; sehr viel eindeutiger *broken* ist The Wire mit Blick auf das Ganze, auf die einzelnen fünf Staffeln, die sich deutlich voneinander unterscheiden lassen und die – bei allen Fortsetzungselementen – jeweils etwas Neues starten und es auch innerhalb der Staffel beenden: Der Hafen kommt nur in der zweiten Staffel vor; das Drogenlegalisierungsprojekt ›Hamsterdam‹ wird zum Ende der dritten Staffel von Bulldozern niedergewalzt; die Schule spielt nur in der vierten Staffel eine entscheidende Rolle und die Zeitungsredaktion in der letzten. Gerade das geschlossenere Erzählen in einer *season* ermöglicht aber auch die Entwicklung größerer Handlungsbögen unabhängig von zeitlich enger limitierten Episodengrenzen. Auch zunächst unverständliche Passagen und Elemente resultieren u. a. aus dieser Konstruktion und sind Ergebnis der Entscheidung, nicht länger die Episode, sondern die Staffel als wichtigere Einheit zu wählen: Es kann dann eben sehr viel länger dauern, bis sich Details klären. Abgesehen davon gibt es zahlreiche Handlungsbögen, die sich über mehrere Staffeln erstrecken, werden für einige Geschichten die Staffelgrenzen weniger oder gar nicht beachtet, sodass sich weiteres narratives Potenzial ergibt. Dieses (für fernsehserielle Produktionen mit ihren wöchentlichen Fortsetzungen) ungewöhnliche Darstellungsprinzip mag mit dazu beigetragen haben, die Serie in die Nähe von romanhaftem Erzählen zu rücken, weil solche Gestaltungen bekannt sind aus schriftlichen Narrationen mit ihren großen Erzählbögen, die nicht auf schnelle Schließung hin angelegt sind und sich Zeit lassen für die Klärung von Einzelheiten. Hinzu kommt so etwas wie die ›Welthaltigkeit‹ der Serie, die mit dem Anschneiden bedeutsam sozialer, politisch-ökonomischer wie auch stadt-soziologischer Themen an die »weltbildnerische Funktion des Romans« erinnert und daran,[68] dass es lange Zeit eben diese schriftliche Kunstform war, die als »historisch variables Schaubild der Erkenntnis« galt.[69] The Wire knüpft an diese Traditionen an und demonstriert, dass ein fernsehserielles Produkt diese Funktionen integrieren und sie mit filmischen Mitteln realisieren kann. Es zeigt, welch

67 In einem Seminar, das ich zusammen mit Hans Richard Brittnacher im WS 2016/17 an der Freien Universität Berlin unter dem Titel ›Markante Episoden‹ im Masterprogramm der Neueren Deutschen Literatur durchführte, beklagte sich ein Student, nachdem er – ohne weitere Vorkenntnisse – Episoden aus der dritten bzw. der vierten Staffel von The Wire gesehen hatte, dass es genau so sei, als schlüge man einen Roman irgendwo auf und begänne zu lesen: Man verstünde gar nichts und wisse kaum, worum es eigentlich geht.

68 Matthias Bauer: Romantheorie. Stuttgart u. a. 1997, S. 3.

69 Ebd., S. 1.