

TV - S E R I E N - A N A L Y S E N

Heinz Drügh



Alle, aber auch alle schauen sie an, jene derzeit so populären Serien des so genannten ›Qualitäts-TVs‹. Angesichts des Konsenskartells wäre es durchaus reizvoll, wider den Stachel zu löcken und nicht ein weiteres Mal mit rotwangiger Begeisterung zu verkünden, wie unfassbar komplex doch die »Sopranos«, wie nie dagewesen realistisch »The Wire« ist. Eigentlich wäre es höchste Zeit für eine starke Antithese, beispielsweise (frei nach Freud) als Verweis auf die Überschätzung jenes Liebesobjekts, mit dem wir nach getaner Arbeit die halben Nächte verbringen, oder als Attacke auf den intellektuellen Leerlauf gegenseitiger Zunickerei.

87

Aber Fehlanzeige. Die Eloge auf das schmuddeligere Fernsehen aus den Zeiten vor HBO, auf jenes »unedle, zerstreute Medium« mit all seinem »Murks«, wie sie Sabine Horst in der »Zeit« formuliert, ist zwar ein schöner Versuch. Doch die These, dass es in den neuen Serien »vor allem auf Atmosphäre und ›Style‹ ankommt, um die Erschaffung von Markenuniversen [geht], die zugleich so komplett und grenzenlos sind, dass sich der Zuschauer in ihnen verliert – möglichst auf Dauer und auf Kosten anderer Unternehmen« wie beispielsweise – kein Scherz – dem Bügeln, klingt eher wie die fußlahme Neuauflage jener Form von Kulturkritik, die schon das Romanlesen inkriminierte (man könnte stattdessen doch so viel Nützlicheres tun), oder wie die immer wieder beliebte, wenn auch ohne größeres Differenzierungsbedürfnis vorgetragene Schelte der Kulturindustrie (jetzt stellt sie sich auch noch schlau, nur, um noch mehr Geld zu verdienen).

Sie sind einfach zu interessant, diese Serien, und sie bieten erkenntnisreichen Debattenstoff, wie die hier besprochenen wissenschaftlich-essayistischen Sequels zeigen. Besonders die Knapphundertseiter aus der Diaphanes-Booklets-Reihe stehen dafür, ebenso schmale wie schlaue, flott in zwei Stunden lesbare Büchlein und damit ideale Komplementärphänomene zu jenen vielhundertminütigen Serien, die (ungeliebten) Gesprächspartnern (die es ja trotz aller ›imaginären Gemeinschaft‹ der Serienfreunde in dieser unvollkommenen Welt auch immer noch gibt) Fragen entlocken wie: ›Wann hast Du bloß die Zeit, Dir das alles anzuschauen?‹

Doch schauen wir zunächst einmal zu einer veritablen DFG-Forscherguppe, die sich der ›Ästhetik und Praxis populärer Serialität‹ widmet. Der Band ›Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert‹, der dieser Kooperation entspringt, soll hier (wir sitzen im selben Verlagsboot, Amigos) gar nicht en detail über den grünen Klee gelobt werden. Angeführt werden soll nur, welch erhellendes gedankliches Raster der Herausgeber Frank Kelleter in zwei Beiträgen über den Gegenstand legt. Er geht von der Beobachtung aus, dass populäre Serien ›Konkurrenzformate‹ (Kelleter, 207) darstellen, und zwar nicht nur im ›interseriellen Wettbewerb‹, d.h. im Verdrängungskampf um die Aufmerksamkeit der Rezipienten, um Sendeplätze und Einschaltquoten, sondern auch im ›intraseriellen‹ Sinn: ›Eine Erzählung auszuweiten oder zu verlängern, heißt immer auch, das Risiko narrativer Selbstabnutzung zu erhöhen.‹ (206)

88

Bevor diese Gefahr eintritt, lässt man daher lieber den ›HBO-Effekt‹ (211) von der Leine, ein neben allem Vergnügen ›konstant mitlaufendes Reflektieren auf die Bedingungen und Möglichkeiten der eigenen Fortsetzbarkeit‹ (207). Bei allem für Serien unvermeidlichen, in Maßen sogar erwünschten Maß an ›Standardisierung‹ bedeutet dies einen steten Quell an ›Innovation‹ in der ›Reproduktion‹ (206f.). Reflexivität, Innovation, Komplexität – scheinbar alles an Bord, was wir aus der guten alten Autonomieästhetik kennen; allerdings, und dies ist der entscheidende Punkt, stimuliert ausgerechnet von Auswüchsen der Kulturindustrie.

›Kommerzielle Serien‹ wie diejenigen von HBO setzen auf ›Rewatchability‹, auf ›werkästhetische Rezeptionsformen wie Close reading und [sind] auf eine kanonisierungsfähige Zweitdistribution als geschlossene DVD-Sets hin konzipiert‹ (211). Von wegen Bügeln. ›Kulturelle Arbeit‹ (15) lautet das Motto, die vom systemtheoretisch angehauchten Kelleter freilich nicht akteurszentriert gedacht wird, jedenfalls nicht im Sinne jenes ›deutungsbesessenen‹ Pop-Nerds, der die Sachen so lange vor- und zurückhört und -sieht, bis sie mehr und womöglich etwas ganz anderes bedeuten als auf den ersten Blick. Als ›kulturschaffende[r] Handlungsträger‹ wird das Populäre selbst deklariert, das – autopoetisches Hex-Hex – als ›selbstreproduktive[s] Handlungsfeld[]‹ (15) gilt. Will sagen: Es ist ausgerechnet die Ästhetik des Populären, in der aufgrund der fehlenden hochkulturellen Gratifikation in unerwartet hohem ›Grad der

Explizitheit [...] die eigenen ästhetischen Operationen als solche markiert und zum Zweck der Selbstbeschreibung positioniert, d.h. mit bestimmten Wertungen, Emotionen und Handlungsrouninen« versehen werden, und diese leiten »ihrerseits die Möglichkeiten formaler Gestaltung« (14).

Eine Theorie des Populären steht auch im Hintergrund von Diederichsens Text über die »Sopranos«. Zunächst trifft man auf die geläufige These, dass »avancierte kulturindustrielle Produkte gezielt für mehrere Perspektiven gemacht sind«. Konkret bedeutet dies, dass für die jeweiligen Zuschauergruppen unterschiedliche Identifikationsfiguren angeboten werden: Tony für die mittelalten Männer (Tony Soprano, »dieser vielfache [] Mörder und Folterer« (Diederichsen, 75), c'est moi, skandalöserweise, und dann stirbt James Gandolfini, während dies hier verfasst wird), Carmela für die Frauen, Christopher für die Jüngeren, die es schneller und actionintensiver brauchen.

Wichtiger ist aber die dadurch eröffnete Verarbeitung eines schichtenübergreifenden »Wissen[s] um zeitgenössische kulturelle Üblichkeiten« (29). Hierin besteht laut Diederichsen der große Vorsprung amerikanischer Serien vor dem bundesdeutschen TV, in dem »das absolute Unverständnis dafür [vorherrschende], dass ein relevantes zeitgenössisches Kunstwerk, dessen Resonanz nicht auf die Welt der Trottel oder der Gebildeten beschränkt bleiben wird, nicht dadurch entsteht, dass man den großen Individualismus der Qualität anruft, sondern indem man patchworkartig verschiedene gesellschaftliche Perspektiven vernäht. Dies müssen Perspektiven sein, die es real gibt und bei denen sich Zuschauerperspektiven mit denen der fiktiven Figuren verbinden lassen, ohne dass man einer partikularen Perspektive Recht geben kann. Man muss sie nur ernst nehmen« (30f.).

Statt also wohlfeil Positionen moralischer oder kultureller Überlegenheit zu markieren oder noch einmal auf »großes Kunstwerk« (30) zu machen bzw. einer »dumm bombastischen oder kunstmetaphysischen Regel« (96) zu folgen, generiert die Serie ihre Komplexität aus der Genauigkeit des Blicks in das Dickicht der »Normalität«, d.h. hier der »Realität der untergehenden (amerikanischen) Mittelklasse« (16) – was gewissermaßen automatisch Reflexivität bei jenem Gros der Zuschauer bewirkt, das derselben Soziosphäre entstammt. Laut Diederichsen bekommen wir es bei den »Sopranos« als Prototyp jener hochreflexiven Serien mit einem neuen »Zuschauertypus« zu tun, »der eher sich selbst beim Zuschauen zuschaut, als in der spannenden Handlung [...] aufzugehen – ohne aber ganz der reine und komplett reflexive High-Art-Typ zu sein, für den es das Vergnügen, bei dessen Genuss es sich lohnt, sich selbst zu beobachten, gar nicht erst geben muss« (40).

Die nochmals auf andere Weise popaffine Coda von Diederichsens Essay widmet sich jener Fülle von Songs in der Diegese, die für die Figuren so etwas wie eine »Seele« zu modellieren scheinen, dasjenige, »was dieses Leben noch überstrahlt, gelegentlich über seine hündische Existenz hinausweist« (98). Indes, der »begeisterte[] Ruf nach Befreiung verhallt schon als Applaus«, wie es in der »Dialektik der Aufklärung« heißt, oder mit Diederichsen: Beim Versuch »das Leben in einer

Verbrechen-um-zu-Überleben-Mittelklasse mit Transzendenz aus[zu]statten« gehen beide, »die Mittelklasse und die Gegenkultur gemeinsam unter« (97, 99).

Politisch geht es auch in den Darlegungen des Weimarer Medienwissenschaftlers Daniel Eschkötters zu »The Wire« zu. Eschkötter bringt angenehm klar auf den Punkt, was durch viele der Diskussionen der hochgerühmten amerikanischen Polizeiserie zirkuliert. Zunächst wird die geradezu journalistische Präzision hervorgehoben – der Erfinder der Serie David Simon war jahrelang Polizeireporter der »Baltimore Sun«, die eine besondere Stadthistoriographie Baltimores generiert, eine Bestandsaufnahme der Verelendung. Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams hat in diesem Zusammenhang vom »ethnographic imaginary« einer »ever-complicating serial fiction« gesprochen, in der (so in den Worten des Polizisten Lester Freamon) »all the pieces matter« (Williams 208, 214). Für Letzteres, das »matter«, sind aber, so Williams, nicht zuletzt auch genuin fiktionale, etwa gut dosierte melodramatische Akzente verantwortlich (Williams, 226).

Auf Handlungsebene findet sich entsprechende Genauigkeit im Ethos der polizeilichen Ermittlung: »»Natural poh-lice« ist die höchste Auszeichnung im Polizeijargon« (53), erinnert uns Eschkötter. »The Wire« stellt freilich auch eine »Kontrollgesellschaft« vor Augen, wie sie Eschkötter in Anspielung auf Deleuze nennt. Dieser entsprechen nicht nur die dauerpräsenten Abhörtechniken, sondern auch jene insbesondere von Foucault analysierten »Regierungstechnologien« (52), die von der Serie, sei es mit Bezug auf die Verbrechensrate, sei es mit Blick auf die Frage der Bildungsgerechtigkeit immer auch als »Korsette der statistischen Stadtmanagementsysteme« (53) vorgeführt werden.

Ähnlich wie bei Diederichsen geht es in Eschkötters »Wire«-Abhandlung um das »»fait social total««, um einen »»Komplex««, wie Eschkötter mit dem Ethnologen Marcel Mauss formuliert, »in den »alles, was das eigentliche soziale Leben der Gesellschaften ausmacht [...] verwoben [ist]«« (35). Nicht weniger als die kunstvolle »Verdichtung gesellschaftlicher Totalität« (18) steht also zur Debatte, die, so Eschkötters Anregung, präziser als mit dem so oft beschworenen »»realistische[n] Gesellschaftsroman«« durch das von dem Germanisten Rüdiger Campe entworfene Modell des »Institutionenromans« beschrieben werden kann (18). In der Tat markiert jede der Staffeln einen unterschiedlichen Schwerpunkt: den um sich greifenden Drogenhandel und die oft fehl-schlagende Polizeiarbeit (was freilich die Konstante bleibt), den Niedergang der Gewerkschaften und der Lohnarbeit, kommunale Politik mit all ihren Verwerfungen und Zynismen, die Verkommenheit des Schulwesens sowie eitle, eher an Selbstdarstellung denn an »der Wahrheit« orientierte Medien.

Die »»Wiretaps« als Ermittlungsmedientechniken«, um deren Einsatz es oft lange juristische Verhandlungen gibt (was in Zeiten von Prism wie ein Anachronismus aus der guten alten Zeit des Rechtsstaats wirkt), sind dabei immer auch »er-zähl- und zeitökonomisch wirksam«. Der langwierige Weg bis zu ihrem Einsatz

sowie das mühsame, oft in die Leere laufende Ringen um ein Verständnis des Abgehörten, sind in ihrer Zähigkeit und »Kleinteiligkeit« häufig auch sehr komisch, insgesamt aber sicher ein »Affront gegen kosmetische Polizeiarbeit und ihr Fernsehäquivalent, die Cop-Shows mit ihren schnell erledigten Fällen« (25). Der »surveillant realism« (48) von »The Wire« ist aber auch für das verantwortlich, was Eschkötter ohne falsche Scheu die »Schönheit der Serie« (39) nennt, eine Schönheit, die ihr Ethos in einer »Gerechtigkeit der Stimmenverteilung« (82) hat, einer – und hier berührt sich die Sicht mit Diederichsens Analyse der »Sopranos« – von Anfang an in Szene gesetzten »detailed multi-sided knowledge« (220), in der alle, auch die sonst nur als Delinquenten eher karikierten als wirklich dargestellten Dealer, gleich ausführlich zu Wort kommen.

Dies ist als analytischer Zugang wie als Kunstwerk so überzeugend, mitunter überwältigend, dass nicht einmal David Simons jüngst geäußerte, seltsam krude Bemerkungen zum Spitzelprogramm Prism (nun erlebe die weiße Mittelschicht mal selbst, was es heißt, ausgelauscht zu werden, und wie peinlich, dass sie sich so aufrege, wo es doch nur um eine unverfängliche Datensammlung in einem »war on terror« gehe, der doch viel berechtigter sei als der »war on drugs« ...) zu einer nachhaltigen Revision dieser Lesart anstacheln. ◆

- ▶ Diedrich Diederichsen: *The Sopranos*, Zürich und Berlin 2012.
- ▶ Daniel Eschkötter: *The Wire*, Zürich und Berlin 2012.
- ▶ Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2012.
- ▶ Linda Williams: *Ethnographic Imaginary. The Genesis and Genius of The Wire*, in: *Critical Inquiry* 38 (Autumn 2011), S. 208-226.