

Kabel, Kameras, Kommunikation

Sozialwissenschaft mise en scène in THE WIRE (2002-2008)

TANJA MICHALSKY

Dass »Bildung durch Bilder« auch unhinterfragt ständig am Werk ist, setzt die Kunst- bzw. Bildgeschichte voraus, weil sie sich mit der Wirkmacht von Bildern im sozialen historischen Kontext beschäftigt. Es wird jedoch angesichts der allseits konstatierten Bilderflut in diversen Medien zunehmend relevant, das Potenzial von Bildern nicht nur akademisch zu hinterfragen, es politisch und didaktisch zu nutzen, sondern bereits in der Schule Methoden zu vermitteln, die für den Umgang mit Bildern sensibilisieren. Dazu gehört jenseits der einzelnen Interpretation und der Vermittlung der Kontexte, in denen Bilder produziert und rezipiert werden, in erster Linie, dass man Bilder ganz konkret als solche in den Mittelpunkt stellt, sie ernst nimmt und gerade nicht nur durch ihre Oberfläche hindurch an ihre Bedeutung gelangen bzw. ihre Repräsentationsleistung einer vermeintlich jenseits davon gelagerten Wirklichkeit überprüfen möchte. Eine Aufgabe der Kunstgeschichte, die an deutschen Schulen (etwa im Unterschied zu Italien) kein eigenes Schulfach ist, könnte es sein, nicht nur dichte Interpretationsangebote bereitzustellen, sondern Möglichkeiten aufzuzeigen, wie insbesondere künstlerisch anspruchsvolle Bildmedien dahingehend untersucht werden können, wie sie selbst die Produktion von Wirklichkeit verfolgen und in manchen Fällen auch thematisieren.

Die amerikanische Fernsehserie THE WIRE (2002-2008) bietet sich in diesem Zusammenhang an, weil es zu ihrem Konzept gehört, die prekäre soziale Realität Baltimores im Narrativ einer langwierigen Polizeiermittlung gegen Drogendealer regelrecht zu dekonstruieren, wobei der Repräsentationsstatus von diegetisch motivierten Bildern hinterfragt wird und die verwirrende Komplexität aus In-

formationen an die Stelle einer einheitlichen Weltversion tritt.¹ Während die polizeiliche oder detektivische Ermittlung unter Verwendung von Fotos zum Repertoire der Filmgeschichte gehört und Kriminalfilme ihre Spannung häufig aus der visuellen Rekonstruktion eines Tatherganges beziehen, zeichnet sich die Serie dadurch aus, dass sie die Vernetzung von Daten und Personen in den Vordergrund holt, dass sie Techniken der Kommunikation gegeneinander ausspielt und nicht zuletzt dadurch, dass sie gleichsam die DNA der amerikanischen Gesellschaft anhand einzelner Institutionen analysiert. Der Aufbau der Serie kommt einer Strukturanalyse sehr nahe und die Qualität liegt darin begründet, dass die filmische Sprache selbst zum analytischen Instrument wird. Wie aber kann diese Filmsprache im Sinne von Bildung durch Bilder aus Sicht einer Kunsthistorikerin fruchtbar gemacht werden?

Bekanntlich bereitet das analytische Sprechen über Film spezifische Probleme, weil man – anders als bei stillen und stummen Bildern – das Ansehen des Films und die Analyse voneinander trennen muss, da man a) nicht über das bewegte Geschehen und seine Tonspur hinwegsprechen kann bzw. sollte, und da b) die Dauer des Filmes genuin zum Medium gehört, sie daher respektiert und ebenfalls in der Analyse bedacht werden muss. Über Serien zu sprechen verschärft diese Problematik nicht unerheblich, weil es sich z.B. bei *THE WIRE* um eine Serie mit sechzig Episoden von einer Stunde in fünf Staffeln handelt, die

1 Die längst bis ins Unüberschaubare angewachsene Literatur zur Serie kann in diesem Zusammenhang nicht in Gänze berücksichtigt werden. Zur Einführung und mit der wichtigsten weiterführenden Literatur sei verwiesen auf: Rafael Alvarez: *The Wire. Truth Be Told*, Edinburgh u.a. 2009 (mit einem Vorwort von David Simon). Brian G. Rose: »*The Wire*«, in: Gary Richard Edgerton/Jeffrey P. Jones (Hg.): *The Essential HBO Reader*, Lexington 2008. Tiffany Potter/C. W. Marshall (Hg.): *The Wire. Urban Decay and American Television*, New York/London 2009. David Bzdak/Joanna Crosby/Seth Vannatta (Hg.): *The Wire and Philosophy: This America, Man*, Chicago 2013. Daniel Eschkötter: *The Wire*, Zürich 2012. Liam Kennedy/Stephen Shapiro (Hg.): *The Wire. Race, Class, and Genre*, Ann Arbor 2012. Jens Schröter: *Verdrahtet. The Wire und der Kampf um die Medien*, Berlin 2012. Martin Urschel: *The Wire. Netzwerke der Gewalt*, Baden-Baden 2013. Zum Metanarrativ vgl. insb. Helena Sheehan/Sheamus Sweeney: »*The Wire and the World: Narrative and Metanarrative*«, in: *Jump Cut* 51 (2009). (<http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/index.html> vom 10.10.2017. Zu einzelnen Argumenten wird jeweils nur auf die jüngsten Artikel Bezug genommen.

man schon der Dauer wegen nicht im Unterricht gemeinsam ansehen kann.² Die Serie auch in Zeiten des »*binge watching*«, also des Konsums mehrerer Episoden am Stück, in Gänze einfach vorauszusetzen und dann über die Inhalte zu sprechen, kann aber ebenfalls nicht das Mittel der Wahl sein, weil so die Analyse der Bedingungen des Mediums aus dem Blick geraten würde.³ Aus privaten Unterhaltungen ist hinlänglich bekannt, in welche wirre Weiten das unsystematische Sprechen »aus der Erinnerung« über Film führen kann, da insbesondere die Ebenen der Erzählung, der sehr unterschiedlich beobachteten und bewerteten ästhetischen Mittel, der intendierten Aussage, der schauspielerischen Leistung und darüber hinaus auch noch die Ebene des Vergleiches mit anderen mehr oder weniger bekannten Filmen schnell und stetig durcheinander geraten. Lehrer*innen stellt sich daher das Problem, wie überhaupt von einem Artefakt zu sprechen ist, das wahrscheinlich nur wenige überhaupt und von denen wiederum nur ganz wenige im vollen Umfang kennen. Dessen eingedenk soll in diesem Rahmen der Versuch unternommen werden, lediglich implizit medienkritisch und -analytisch, explizit jedoch an wenigen Sequenzen und Rahmenvergrößerungen einen Zugang zum kritischen Potenzial der Serie vorzustellen.

2 Zur Interpretation von Serien allgemein vgl. Kathrin Rothmund: *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*, Stuttgart 2013. Dustin Breitenwischer/Claudia Lillge/Jörn Glasenapp/Elisabeth K. Paefgen (Hg.): *Die neue amerikanische Fernsehserie. Von *Twin Peaks* bis *Mad Men**, Paderborn 2014, darin Elisabeth K. Paefgen: »There Are No Second Acts in American Lives. *The Wire*«, S. 155-177. Christoph Ernst/Heike Paul (Hg.): *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies*, Bielefeld 2015, hier Elisabeth Bronfen: »Shakespeare's *Wire*«, S. 89-109, zu den theatralen Mustern der Figurenkonstellation in *THE WIRE*. Markus Schleich/Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*, Tübingen 2016. Mit didaktischem Ansatz Kristina Wacker: *Filmwelten verstehen und vermitteln*, Stuttgart 2017. Vgl. exemplarisch die dichte Interpretation einer einzelnen Episode vor dem Hintergrund der intermedialen Verweise der Serie *THE SOPRANOS*: Tanja Michalsky: »»The Mother Country. Here They Make it Real«. Serienhelden auf der Suche nach ihren Wurzeln: *THE SOPRANOS: COMMENDATORI*«, in: Henry Keazor/Fabienne Liptay/Susanne Marschall (Hg.): *Filmkunst*, Marburg 2011, S. 304-317.

3 Schleich und Nesselhauf rechnen *THE WIRE* zu Recht zu jenen Serien, in denen das Gesamtnarrativ im Fokus stehe, es jedoch – wie in allen Serien dieses Formats – der Gefahr des Vergessens ausgesetzt sei (Schleich/Nesselhauf: *Fernsehserien*, S. 132, 206f.). Zum Phänomen des *binge-watching*, ebd. 210.

Die folgenden knappen und in Teilen bewusst deskriptiven Ausführungen sind insofern als Vorschlag für eine Unterrichtseinheit mit Schüler*innen der Oberstufe zu verstehen. Da das Medium des gedruckten Aufsatzes eine direkte Interaktion unterbindet, ist es leider unmöglich, die Leser*innen in die Rolle der Schüler*innen zu versetzen, die selbstredend an der Analyse beteiligt würden, nachdem sie zumindest eine kleine Einführung in die Methoden der Filmanalyse erhalten hätten.⁴

DIE SERIE

THE WIRE ist inzwischen zumindest in der englischsprachigen Welt berühmt.⁵ Die vor nunmehr fünfzehn Jahren gestartete Serie wird trotz vieler neuer Produktionen noch immer als ›die beste‹ gehandelt – und unabhängig von diesem Werturteil ist es von weiterreichendem Interesse, dass die Serie an amerikanischen Colleges inzwischen als Lehrstoff im Rahmen der Soziologie verwendet wird.⁶

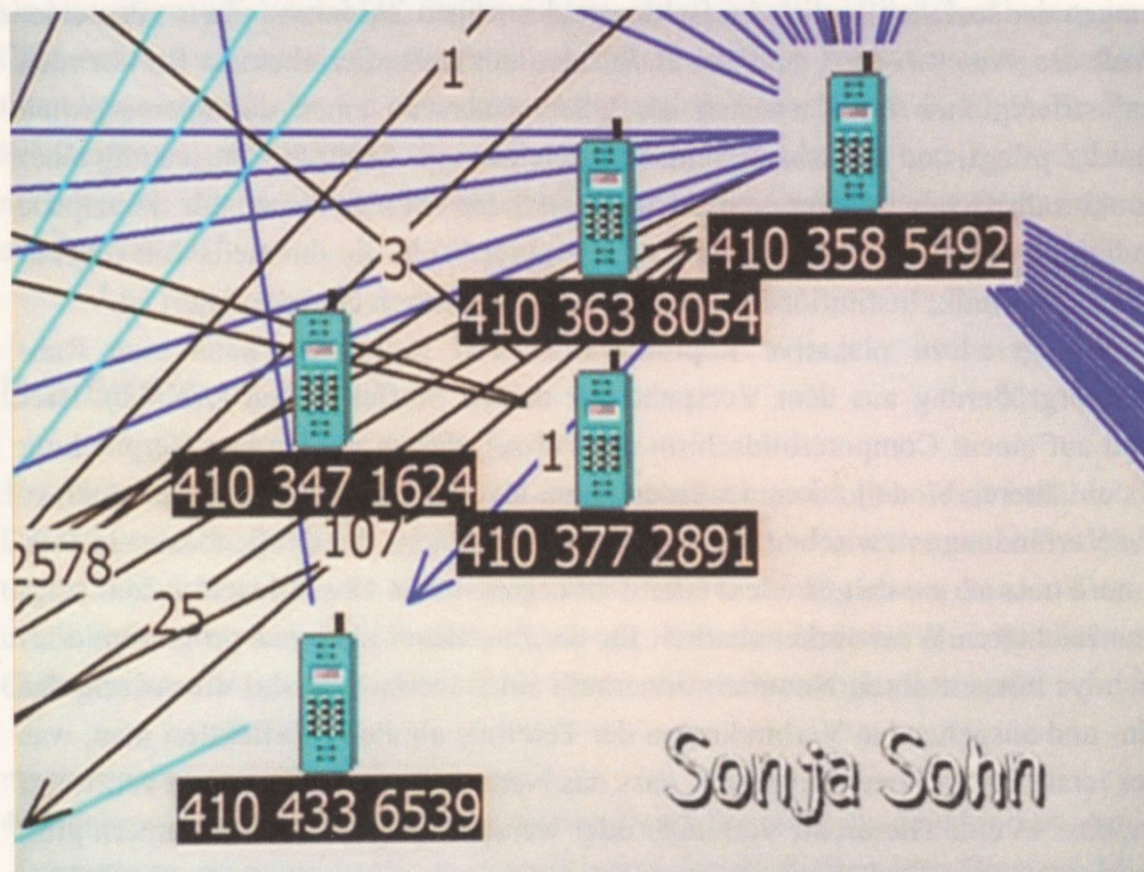
-
- 4 Hingewiesen sei hier auf die Arbeiten von David Bordwell, die filmhistorisch argumentieren, ein ausreichendes Augenmerk auf die spezifisch filmischen Mittel wie Mise en Scène, Schnitt, Ton etc. legen, aber stärker als viele andere auch die Bildgestaltung und -komposition zur Interpretation heranziehen. David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass. 1989. Ders.: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt/M. 2001. Kristin Thompson/David Bordwell: *Film History. An Introduction*, Boston 2010. Vgl. auch Helmut Korte: *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin 2010. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 2012. Rüdiger Steinmetz: *Filme sehen lernen*, Frankfurt/M. 2005. Steinmetz bietet das Fachvokabular anhand von Filmbeispielen auf DVD und ist dadurch besonders anschaulich.
- 5 Die Rezeption in Deutschland hat später eingesetzt. Ein großes Problem besteht für das deutsche Publikum darin, dass der *Black-Baltimore-Slang* selbst mit Untertiteln oft nur schwer zu verstehen ist, aber es lohnt die Mühe sich einzuhören, da diese Sprache auch der Ausdruck einer partikularen Welt ist, die sich nur auditiv vermittelt.
- 6 Vgl. z.B. Kenneth W. Warren: »Sociology and *The Wire*«, in: *Critical Inquiry* 38 (2011), H. 1, S. 200-207. Sarah Lageson/Kyle Green/Sinan Erens: »*The Wire* Goes to College«, in: *Contexts* 10 (2011), H. 3, S. 12-15. Ruth Penfould-Mounce/David Beer/Roger Burrows: »*The Wire* as Social Science-fiction?«, in: *Sociology* 45 (2011), H. 1, S. 152-167. Andrew Moore: »Teaching HBO's *The Wire*«, in: *Transformative Dialogues: Teaching & Learning Journal* 5 (2011), H. 1. oder <http://www.law.miami.edu/news/2011/march/innovative-seminar-uses-hbos-wire-lens-explore->

Dies liegt daran, dass *THE WIRE* trotz eines Rasters an konventionellen Inszenierungen der sozialen Realität im Baltimore des frühen 21. Jahrhunderts (also einer Welt des *Post-9/11* und der *Rust Belts*, also der Krise der ehemals florierenden Industrieregionen im Nordosten der USA) einerseits einen dokumentarischen Duktus pflegt, und dass sie andererseits gleichsam als filmische Umsetzung einer strukturalistischen Institutionsanalyse verstanden werden kann. Sie konzipiert Individuen und ihre Handlungen als Teile einer Welt, die ihrerseits von Kapitalismus, Technik, Institutionen und familiären Strukturen charakterisiert ist.⁷

Als geradezu plakative Repräsentation von Relationen kann eine Rahmenvergrößerung aus dem Vorspann der dritten Staffel dienen (Abb. 1). Hier sind auf einem Computerbildschirm der Polizei, der an der starken Verpixelung als ein älteres Modell erkannt werden kann, als Ergebnis einer Netzwerkanalyse die Verbindungen zwischen jenen Handys visualisiert, die Drogendealer in Baltimore nutzen, um den Straßenverkauf zu organisieren. Das Bildschirmfoto zeigt (zur leichteren Wiedererkennbarkeit für die Zuschauer als Icons programmierte) Handys mitsamt ihren Nummern innerhalb eines Netzwerks, das die Anzahl der ein- und ausgehenden Verbindungen der Telefone abbildet. Reflektiert man, was der ›erste Blick‹ bietet, zeigt sich, dass das Netzwerk aus Dealern weit verzweigt ist, dass es eine Hierarchie von mehr oder weniger oft gewählten Nummern gibt, und auch, dass die Polizei, die das Diagramm mit modernen Technologien erstellt hat, zunächst einmal nur die nackten Nummern, aber keine Namen oder Personen zur Verfügung hat. Darüber hinaus steht das Bild für die parallel entwickelte Technik von Handys im Dienst der Dealer und jene der Überwachung im Dienst der Polizei – einen Wettlauf von Hase und Igel, der die Serie durchzieht, denn die Kriminellen sind meist ein Stück voraus, während die Polizei die je neu gewachsenen Strukturen der Kommunikation erst beobachten muss und dann nachzeichnen kann.

intersection-race-and-law vom 10.10.17 oder Artikel vom 24.01.2013 in <http://old.ubyssey.ca/culture/class-on-the-wire235/> vom 10.10.2017. Die Serie hält in der relativ aussagekräftigen *Internet Movie Database* bis heute (17.08.17) einen score von 9,3 Punkten und wird auf dem Seriensektor momentan nur von der jüngeren HBO-Produktion *BREAKING BAD* mit 9,5 übertroffen.

7 Vgl. Alasdair McMillan: »Heroism, Institutions, and the Police Procedural«, in: Tiffany Potter/Courtney W. Marshall (Hg.): *The Wire. Urban Decay and Television*, New York 2009, S. 50-63.

Abb. 1: Netzwerkanalyse als Resultat der Abhörung (*The Wire*, III, 3)

Quelle für alle Abbildungen dieses Beitrags: Warner Home Video

Die Serie wurde 2002-2008 ausgestrahlt. Finanziert wurde sie vom Bezahlsender HBO. Heute konsumiert man sie auf DVD und weil der aufklärerische bzw. didaktische Impetus in der Diskussion überhandgenommen hat, reflektiert man kaum noch, dass Serienkonsum selbst eine soziale Praxis geworden ist, die ihrerseits einer kapitalistischen Logik folgt.⁸

Die beiden Autoren David Simons und Ed Burns haben die Serie entworfen, produziert und teils auch gedreht. Sie begleiteten und lenkten zudem die Rezeption in zahlreichen Interviews und Publikationen.⁹ Beide stehen für die viel beschworene Authentizität der Inhalte, denn sie kennen Baltimore aus eigener

8 Vgl. Frank Kelleter: »The Wire and Its Readers«, in: Liam Kennedy/Stephen Shapiro (Hg.): *The Wire. Race, Class and Genre*, Ann Arbor 2012, S. 33-70. Leigh Claire LaBerge: »Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of *The Wire*«, in: *Criticism* 52 (2010), S. 547-567. Schleich/Nesselhauf: *Fernsehserien*, zu »Quality Television«, S. 88-94 mit Lit.

9 Exemplarisch David Simons/Edward Burns: *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighbourhood*, Edinburgh 2009.

Berufserfahrung in den Bereichen Polizei, Presse und Schule. Eine hervorste-
chende Qualität der Serie besteht darin, dass die fünf Staffeln – getragen vom
Narrativ der Ermittlung (also einer genretypischen Form der Erkenntnis) – je-
weils einzelnen Institutionen gewidmet sind:

- dem Drogenhandel auf der Straße, dessen Strippen erst in langsamen und mühsamen Schritten von der Polizei entwirrt werden. Der Titel der Staffel *Listen carefully* bezieht sich dabei sowohl auf den Jargon als auch auf die ersten Abhörunternehmungen,¹⁰
- dem Hafen als einem Mikrokosmos des Handels, in dem Waren versetzt und geschmuggelt werden, wobei die Korruption diese Welt zu vielen anderen sozialen Bereichen öffnet – es ist ein »new case« –, aber er steht in direktem Zusammenhang mit den übrigen Mechanismen,
- der Utopie einer gewaltfreien Zone, in der Drogen und Prostitution geduldet werden, die jedoch dazu führt, dass die Einwohner unter dem zynischen Blick von Politikern und Polizei in einer höllengleichen Situation verelenden. In diesem Fall wurde von den Autoren kein Untertitel angegeben – der Titel der Folge III, 4, *Hamsterdam*, wie dieses Viertel in Anlehnung an Amsterdam von den Polizisten genannt wird, hat sich jedoch als übergreifendes Motto durchgesetzt,
- der Schule als einem Ort der Hoffnung, der jedoch ebenfalls längst von der sozialen Ungerechtigkeit und den Bedingungen des Drogenhandels durchdrungen ist. *No corner left behind* referiert ironisch auf das von Präsident George W. Bush initiierte Gesetz, das Schulbildung für alle ermöglichen sollte, das jedoch nichts an der Realität auf der Straße (mit ihren von Drogenbanden besetzten Ecken, den *corners*) änderte.¹¹
- der Presse, die Nachrichten für den eigenen Profit, aber auch im Dienst von Politikern erfindet, was man *between the lines* lesen kann. In dieser letzten, am deutlichsten selbstreflexiven Staffel, die die Repräsentation von Realität (also den »Realismus« des eigenen Mediums) noch genauer unter die Lupe nimmt, beginnt der Polizist McNulty, Morde zu erfinden, indem er tote Obdachlose als Opfer des Drogenkrieges inszeniert, um auf diese Weise die finanziellen

10 Vgl. Eschkötter: *The Wire*, S. 11. Zusätzlich ist jeder Episode ein Zitat vorangestellt, vgl. Schleich/Nesselhauf: *Fernsehserien*, S. 193, zur Funktion solcher Epigraphen in Serien.

11 Vgl. James Trier: »Representations of Education in HBO's *The Wire*, Season 4«, in: *Teacher Education Quarterly* 37 (2010), H. 2, S. 179-200.

Mittel zur Ermittlung in seinem alten Fall zu erschleichen. Besonders zynisch reflektiert die Serie so die Welt als Erzählung und zugleich die kapitalistische Logik, die auch vor der Polizeiarbeit nicht Halt macht.

Hier zeigt sich bereits die Historizität der Serie, denn während es vor neun Jahren noch als aufklärerisch gelten konnte, die Presse in ihrer Neutralität zu hinterfragen, ist diese heute längst von einer anderen Bedrohung eingeholt worden – nämlich derjenigen, von einigen überhaupt nur noch als *fake news* angegriffen zu werden.

David Simons hat es 2009 selbst so ausgedrückt: THE WIRE zeigt eine Welt, in der das Kapital gesiegt hat und die Arbeit marginalisiert wurde. Finanzinteressen haben so viel politische Infrastruktur gekauft, dass Reformen verhindert werden können. Es ist eine Welt, in der die Regeln und Werte des freien Marktes und des maximierten Profits mit einem gesellschaftlichen Rahmen verwechselt werden. Eine Welt, in der die Institutionen sich selbst genügen und gewöhnliche Menschen immer weniger bedeuten.

Die für unseren Zusammenhang relevanten Fragen lauten:

- Mit welchen Mitteln analysiert die Serie die gesellschaftlichen Zusammenhänge?
- Wie verbinden sich Kriminalfilm und soziale Analyse?
- Welche Analysemethoden zur Rezeption solcher Filme sind adäquat und können in der Schule eingesetzt werden?

DER EINSTIEG

Wie bei fast jeder Filminterpretation bietet den besten konkreten Einstieg der Anfang der Serie.¹² Um einen ersten Eindruck vom Thema, seiner Gestaltung und der Medienreflexion zu bekommen, genügen die ersten vier Minuten, die mehrfach unter verschiedenen Gesichtspunkten angesehen und diskutiert werden sollten. Es sei an dieser Stelle auf Rahmenvergrößerungen verzichtet, um von vorneherein darauf zu verweisen, dass das filmische Medium nicht stillgestellt reproduziert werden kann. Ohne mich also auf einzelne Einstellungen zu beziehen, stark verkürzend erzählt, aber den Rhythmus des Schnitts zumindest ansatzweise nachahmend, könnte es etwa so lauten: Blut, das vom Licht des Strei-

12 Vgl. dazu den Beitrag von Elisabeth K. Paefgen in diesem Band.

fenwegens rhythmisch belebt scheint, rinnt die Straße herab. Ein Polizist nimmt Beweismaterial auf. Drei Kinder sehen neugierig zu. Ein Protokoll wird geschrieben. McNulty unterhält sich ausführlich mit einem Freund des Opfers über dessen Namen »Snotboogie«, in etwa »Rotzpopel«. Der Polizist, der hier als recht naiv eingeführt wird, befindet dies äußerst unspezifisch und verharmlosend für »unfair«, während der Freund des Opfers fatalistisch anmerkt, so habe es anscheinend einfach zu sein. Auf die Frage, wer Snot erschossen habe, erntet McNulty nur: dass er auf keinen Fall vor Gericht gehe. »*I ain't going in no court*«. Wir erfahren, dass Snolich immer Geld von den anderen gestohlen habe, dafür aber bislang nur mit Schlägen bezahlt habe. McNulty kann nicht glauben, dass das schon lange so gehe – und die ebenso entwaffnende wie emblematisch für die Serie stehende Antwort ist: »*Got to. this America, man*«. ¹³ In der letzten Einstellung kommt die Leiche im Vordergrund scharf ins Bild, dann wird der Zoom dergestalt auf das Paar auf der Treppe verlagert, dass gleichsam eine räumliche Beziehung zwischen den Figuren hergestellt wird. Nach dieser kurzen Szene, im eigentlichen Vorspann, zerfällt diese Welt sodann in schnell montierte Schnipsel, die dem Rhythmus von Tom Waits' *Way down in the hole* folgen, der in dieser Staffel von den »Blind boys of Alabama« interpretiert wird. ¹⁴ Wir sehen die Displays der Aufzeichnungsmedien in ihrer eigenen Ästhetik der Wellen und des Ausschlags, Augen, einen gleichsam ›normalen‹ Kamerablick, also den Blick aus einem Polizeiauto, in extremer Nahsicht Drogenproduktion, -distribution und -konsum, Tod und Gleichgültigkeit. Dazwischengeschaltet werden als lebendige Protagonisten die Polizisten am Tatort, stellvertretend für technische Apparate die Überwachung aus fest installierter Kamera und Fotoapparat, getrennt davon die von diversen Kameras produzierten eingefrorenen Schwarz-Weiß-Bilder und nicht zuletzt die ausgedruckten Fotos auf dem Tisch der Ermittler. Omnipräsent ist die Bürokratie, derer es zur Abhörung bedarf: Eine schier nicht enden wollende Menge an Dokumenten. Die Montage aus Telefon, Münzen, Kabel, Tape und Polizei schließt mit einem Steinwurf auf die Kamera. ¹⁵ Und gen Ende häufen sich die Bilder des Rauschens – Wellen auf

13 Vgl. Bzdak/Crosby/Vannatta: *The Wire and Philosophy*, die dieses Zitat für den Titel des Sammelbandes gewählt haben.

14 Bezeichnenderweise wurden passend zum Thema der einzelnen Staffeln fünf unterschiedliche Interpreten des gleichen Songs gewählt. Vgl. dazu James Braxton Peterson: »The Depth of the Hole: Intertextuality and Tom Wait's ›Way down in the hole‹«, in: *Criticism* 52 (2010), NR. 3-4, S. 461-485.

15 Vgl. dazu Michael Ravenscroft: »Through a Cracked Lens: CCTV and the Urban Crisis in HBO's *The Wire*«, in: *History and Technology* 29 (2013), H. 3, S. 301-307.

dem Monitor, verpixelte Bilder. Donald Trump würde sich bestätigt sehen: »*This world is a mess*«.

Aber hier spricht nicht Trump, hier sind vielmehr Filme-/Serienmacher am Werk, die sich darauf verstehen, die Konstruktion von Welt, die sie selbst in den einzelnen Episoden vornehmen, zu analysieren und sie zugleich zu einem Werbefilm für das eigene Unterfangen zu machen – das Unterfangen, die Welt als eine Struktur aus Beziehungen zu zeigen, die von ganz verschiedenen Kabeln (*wires*) aufrecht erhalten werden. Man könnte vieles davon als ›genretypisch‹ erklären – im Vordergrund steht die Überwachungstechnologie, die Bilder und Töne von der Straße (den ›*corners*‹) bietet und dann von der Polizei in ein kohärentes Erklärungsmuster überführt wird. Das Besondere von *THE WIRE* besteht aber darin, dass Montage von Einzelheiten und Erzählung bewusst nebeneinandergestellt und somit die sozialen Bande samt ihrer Welten in den Vordergrund geholt werden:

Zunächst einmal werden wir mit filmischen Mitteln wie der Großaufnahme des rinnenden Blutes im blinkenden Licht der Streife gleichsam körperlich-materiell an das Verbrechen herangeführt. Funkgeräusche und Blaulicht repräsentieren die Polizei vor Ort mit der Macht ihrer Zeichen und der Ohnmacht ihrer Instrumente. Ein Gespräch, das für Nicht-Geübte kaum zu verstehen ist, führt den Ermittler ein und dabei zugleich auch sein Instrument des Interviews, in dem es bezeichnenderweise um den Spitznamen des Toten, also seine Identität in der Gruppe geht. Obgleich Erkenntnis diegetisch das Ziel ist, beobachten wir das pure Unverständnis für ein Verhalten, das vom *cornerboy* als typisch amerikanisch eingeordnet wird. Intention und Ergebnis könnten kaum deutlicher differieren. Die Kommunikation zwischen dem zwar wohlwollenden, aber außenstehenden Polizisten und dem tatsächlich involvierten Bewohner der Sozialbauten funktioniert nicht. Ethnologen würden nach teilnehmender Beobachtung rufen, die Erkenntnis über das Verhalten der kleinen Drogendealer verspricht, aber die Polizei wird (genretypisch) einen anderen Weg wählen: Welchen, das erklärt der Vorspann: Kommunikation innerhalb der Gruppe kann abgehört und analysiert werden. Mit welchem fragwürdigem Erfolg diese Aktion gesegnet sein wird, das beantwortet nur die ganze Serie.

Erst bei mehrfachem Sehen, wenn die Diegese in den Hintergrund tritt, kann beobachtet werden, wie viel Zeit in der Eingangssequenz für das Gespräch zwischen Polizisten und Zeugen verwendet wird, wie die Kamera (im Rahmen des Genretypischen, aber zugleich prononciert mit der Etablierung des Gesprächs durch das Einfangen von Redner und Zuhörer in einer sehr nahen *Over-shoulder*-Aufnahme) die beiden Protagonisten umrundet und ihnen auf den Pelz rückt, wie sie sie in den Rahmen der vermauerten Haustür setzt, und nicht zu-

letzt, wie sie sozialen Raum etabliert. Um die Interpret*innen mit der eigenen Erinnerung an den bewegten Film zu konfrontieren, die jede Analyse mitbestimmt, die aber nicht in einem anderen Medium zu reproduzieren ist, sollte die erste Analyse auf dem mehrfachen Sichten der Eingangssequenz basieren. »*This film, man*« sozusagen.

4. DIE MISE EN SCÈNE VON ERMITTLUNG

Um andererseits die Mise en Scène in den Mittelpunkt zu rücken, sollten jedoch ebenfalls Rahmenvergrößerungen herangezogen werden. Beispiele aus unterschiedlichen Staffeln können im hiesigen Rahmen verdeutlichen, wie die polizeiliche Konstruktion der Welt (dabei in einer langen Tradition des Kriminalfilms stehend) diegetisch motiviert mit Hilfe von Bildern vorgenommen wird.

Lester Freamon, der Denker in der Gruppe, verortet Gespräche und Personen auf einer Karte (Abb. 2). Obgleich auch dies ein vertrautes Mittel des Genres ist, zeichnet THE WIRE aus, wie die Schwierigkeit thematisiert wird, Information auf den Raum zu beziehen. Neben der Karte sehen wir kleine Steckbriefe (Abb. 3), die die Fotos der Beteiligten mit den Informationen in Beziehung setzen – und v.a. sehen wir, wie Paul Farber 2010 herausgearbeitet hat, immer Menschen, die die Bilder zueinander in Beziehung setzen.¹⁶ Die Gruppe ist gemeinsam an der Arbeit (Abb. 4). Prezelwesky, ein besonders unbeholfener Polizeibeamter, der erst als Lehrer seine eigentliche Berufung in der vierten Staffel erkennen wird, sitzt im Vordergrund mit seinem Laptop, dessen Bildschirm die Telefonverbindungen zeigt. Die Erstellung eines Fahndungsfotos wird konterkariert, da einige der Polizisten sich einen Spaß daraus machen, hier falsche Informationen einzuspeisen, die die Kids mit Freude am Rechner umsetzen (Abb. 5). Häufig wird ein Gerät im Gebrauch der Gruppe inszeniert, die unter Zuhilfenahme der Technologie gemeinsam eine spezifische Version der Realität entwirft. Selbst in einer Nahaufnahme, die das Nummernschild eines Tatfahrzeuges herausfiltert, ist der umgebende Raum durch die Schrägstellung des Laptops noch präsent – das Bild steht nicht allein und schon gar nicht für die Realität, sondern es bleibt Teil einer Untersuchung, die von Technik und Menschen vorangetrieben wird.

16 Vgl. Paul M. Farber: »The Last Rites of D'Angelo Barksdale: The Life and Afterlife of Photography in ›The Wire‹«, in: *Criticism* 52 (2010), Nr. 3-4, S. 413-439.

Abb. 2: Lester Freeman ordnet Informationen auf der Pinnwand
(The Wire III, 8)



Abb. 3: Informationen werden manuell auf einer Karte georeferenziert
(The Wire III, 8)

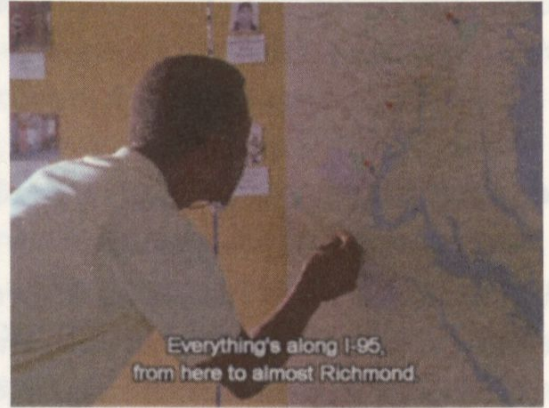


Abb. 4: Informationen werden im sozialen Raum des Polizeibüros geteilt
(The Wire III, 8)

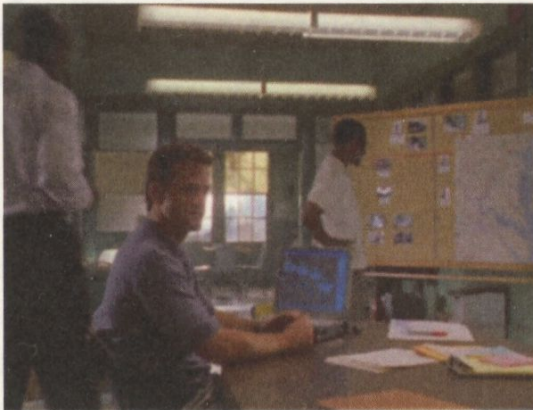


Abb. 5: Ein Phantombild entsteht als Produkt des gemeinsamen Spiels am Bildschirm
(The Wire III, 8)

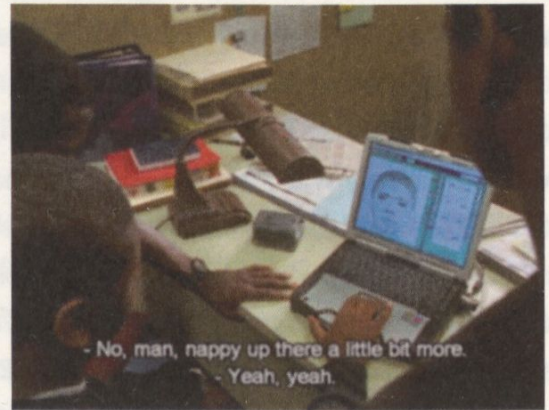
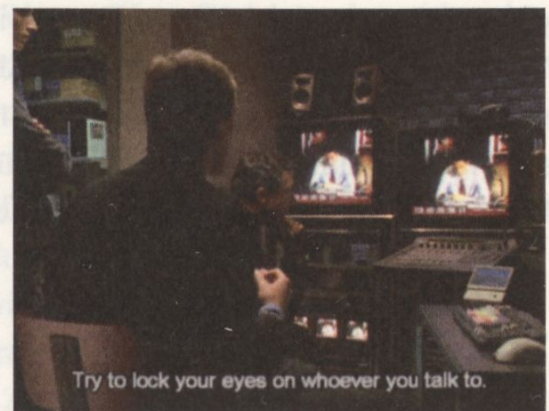


Abb. 6: Fotos dienen der Überzeugung von Verwandten der Täter
(The Wire III, 8)



Abb. 7: Der Bürgermeisterkandidat bei der Justierung des eigenen Fernseh-Bildes
(The Wire III, 8)



Fotos von Leichen dürfen in Krimis nicht fehlen (Abb. 6). McNulty zeigt in III, 8, »*Moral Midgetry*«, der Mutter eines im Gefängnis ermordeten Kartell-Mitglieds die Beweise für Fremdeinwirkung, die sie davon überzeugen sollen, dass ihr Sohn sich nicht selbst umgebracht hat, sondern von Bandenmitgliedern ermordet worden ist.¹⁷ Es bedarf des Dialoges, um diesen Kontext zu verstehen, denn sie liegen auf dem Kopf auf dem Tisch, sodass wir Zuschauerinnen sie nicht richtig sehen können, sie damit für uns ihre konkrete visuelle Beweiskraft verlieren. Zu beobachten ist hier auch nicht die Beweiskraft der Bilder selbst, sondern ihr gut getimter Einsatz, um die Mutter gegen den Clan aufzubringen. Selbstverständlich folgt die Reaktion der Mutter sofort, denn Bilder haben ihre Wirkung und man wird verfolgen können, wie sie ihr Schweigen bricht.

Um die Wirkung von Bildern weiß auch der Kandidat für das Bürgermeisteramt, Carcetti, der sich in einer längeren Sequenz die Aufnahmen seines Auftritts ansieht (Abb. 7). Er ist im Profil als Zuschauer und zugleich auf dem Bildschirm präsent. Der Gegenschnitt offenbart das selbstzufriedene Gesicht gerahmt von zwei Fernsehapparaten. Erneut können wir eine Gruppe beobachten, die am Bild des Kandidaten arbeitet, die ihm Handlungsanweisungen für die Telekommunikation gibt, bei der das Spiel der Blicke eine besondere Rolle einnimmt.

In einem anderen Beispiel hört die hierarchisch gestaffelte Einsatzgruppe ihrem Chef vor der Pinnwand aufmerksam zu. Lester Freamon hält das Foto von D'Angelo Barksdale hoch (Abb. 8), das er der Nummer eines Pagers zuweisen kann, weil er einen Zettel mit »D« und Nummer gefunden hat (Abb. 9). Deixis in Reinkultur stößt uns auf das visuell entfaltete Argument, denn Lesters Hand weist auf das Foto vor dem Zettel – *It's him* (Abb. 10). Wieder kann man von den Modi des Genres sprechen, aber selten wird die Aktion des Ermittlers so klar in Szene gesetzt, wird Erkenntnis aus der Kombination von Bildern so nah aufgenommen und explizit montiert.

17 Vgl. Kevin McNeilly: »Dislocating America: Agnieszka Holland Directs »*Moral Midgetry*«, in: Potter/Marshall (Hg.): *The Wire*, S. 203-216.

Abb. 8-10: Kombination von Informationen:

Abb. 8: Das Foto des Anrufers in der Hand des Polizisten (The Wire I, 4)

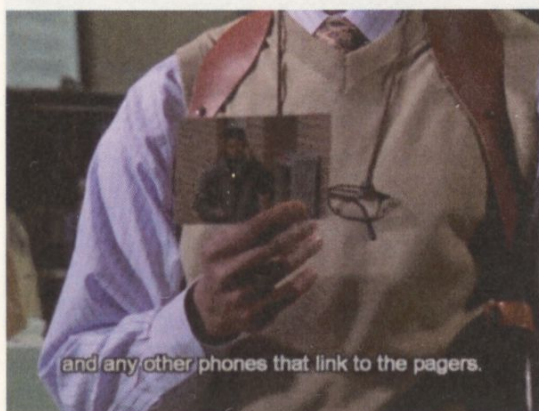


Abb. 9: Der Zettel mit der Nummer eines Pagers und seiner Initiale (The Wire I, 4)

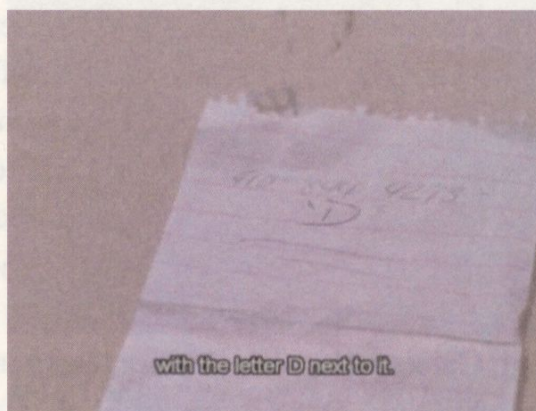
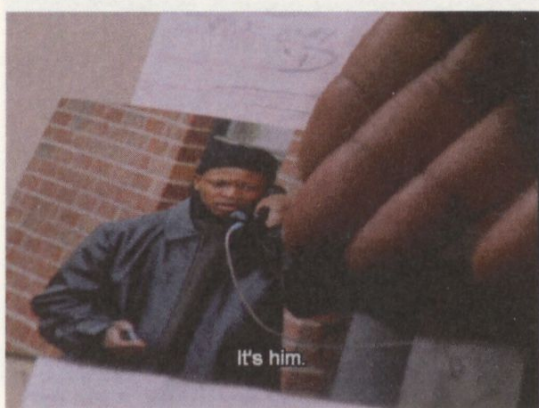


Abb. 10: Visualisierung der Identifikation »It's him« (The Wire I, 4)



Geradezu didaktisch aufbereitet wird die ermittlungstechnische Problematik des Einsatzes von Fotos in einer Sequenz aus I, 4 »Old cases«, in der McNulty und sein Kollege Bunk einen »alten Fall« anhand von Fotos neu aufrollen.¹⁸ Die Ermittler kehren an den längst wieder leer geräumten Ort des Geschehens zurück und versuchen, das, was die Fotos zeigen, im Raum zu verorten, um daraus weitere Schlüsse auf das Geschehene ziehen zu können. Dementsprechend legen sie die Fotos angeordnet nach der Perspektive auf deren Objekte auf den Boden des ehemaligen Tatorts, wobei sie ungewollt, aber unmittelbar die differierenden Maßstäbe von Bildern und aktueller Raumwahrnehmung offenbaren. Dennoch

18 Ich folge hier in weiten Teilen der Untersuchung von Farber: Last Rites. Vgl. auch John Kraniauskas: »Elasticity of Demand. Reflections on *The Wire*«, in: Kennedy/Shapiro (Hg.): *The Wire*, S. 170-192, bes. S. 178-179.

versuchen die Polizisten, ihren aktuellen Raum und seine Ablichtung vor langer Zeit gleichsam verschmelzen zu lassen, wobei auf einer Metaebene die konkrete Frage nach dem Referenten der Fotos in das Bild-Regime des Filmes überführt wird. Mit Roland Barthes wird zwar oft konstatiert »Es-ist-so-gewesen«, da Fotos grundsätzlich eine »reale Sache« zum Ausgangspunkt haben, die Reinszenierung des Tatortes offenbart jedoch ein medientheoretisches wie kriminaltechnisches Problem, die Frage nämlich, was genau der Referent des Fotos ist,¹⁹ und in einem zweiten, hier noch wichtigeren Schritt, wie die Information des Fotos auf den Raum bezogen werden kann.

McNulty konsultiert die umfangreichen Akten mit den Fotos der Ermordeten und nachdem er einige davon im Raum verteilt hat, macht er sich an die Rekonstruktion der Schusslinie. Nach dem Blick auf Fotos von Vorder- und Rückseite der Leiche überträgt McNulty die Informationen auf den eigenen Körper (Abb. 11). Überdeutlich zur Unterstützung des eigenen Denkvorgangs, aber vor allem für die Zuschauer zeigt er auf seinem Körper auf die mögliche Eintrittsstelle der Kugel, zeigt vorsichtshalber noch einmal auf das Foto (Abb. 12), um die Überlagerung der Körper sicherzustellen, und überlässt es seinem Kollegen, wiederum mit einem Foto die Einschussstelle im bereits reparierten Fenster zu rekonstruieren (Abb. 13). Trotz des *Close-up* ist der Handelnde mit seiner Hand im Bild, sodass nicht das Foto allein die Evidenz liefert, sondern allein die Kombination der Ermittler.

Nicht von ungefähr hantiert McNulty ungeschickt mit dem Metermaß, um die Objekte der maßstäblich disparaten Fotos mit der räumlichen Kontinuität in Einklang zu bringen (Abb. 14). Die Qualität der Szene bemisst sich daran, dass mit Aufmaß, Rekonstruktion des Schusses und körperlichem Einsatz der Polizisten tradierte Techniken der Authentizitätsgewinnung zwar angewendet, aber zugleich dekonstruiert werden. Die gesamte Szene ist bezeichnenderweise ohne einen regelrechten Dialog konzipiert. Erkenntnis wird nicht verbalisiert, sondern gezeigt. Typisch für *THE WIRE* ist dabei, dass das Erstaunen über die eigenen Einsichten in einer beispiellosen Variation von Ausrufen des Wortes »fuck« begleitet wird, gleichsam eine *Street-Level-Version* der nicht in regelrechte Sprache zu fassenden Erkenntnis. Bunk weist nach den Verrenkungen von McNulty noch einmal auf das Foto des Einschusslochs im Fenster (Abb. 15) – wir vervollständigen die Rekonstruktion automatisch und sehen gleichsam die Flugbahn vor uns, müssen aber auch einsehen, auf welchem verworrenen Weg sie rekonstruiert worden ist.

19 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1985, S. 86-87.

Abb. 11: McNulty erprobt am eigenen Leib den Weg der Kugel (The Wire I, 4)



Abb. 12: McNulty zeigt auf die Eintrittsstelle der Kugel auf dem Foto des Opfers (The Wire I, 4)



Abb. 13: Bunk Moreland zeichnet anhand des Fotos das Einschussloch im Fenster ein (The Wire I, 4)



Abb. 14: McNulty vermisst die Schusslinie am Tatort (The Wire I, 4)



Abb. 15: Bunk Moreland verifiziert erneut die Schusslinie anhand des Fotos am Tatort (The Wire I, 4)



McNulty zeigt ein letztes Mal am eigenen Körper die Bahn der Kugel. Diese kongruiert mit dem, was die Fotos am Fußboden noch immer zeigen, welche nun aber eine ganz neue Evidenzstufe erhalten haben. Es sind letztlich nicht die Fotos allein, sondern das Reenactment der Tat, das die räumliche Kombination und damit den letzten Beweis dafür liefert, wohin die Kugel flog. Dass Bunk dabei McNulty skeptisch über die Schulter schaut, weil er der Verkörperung des Täters durch seinen Kollegen misstraut, erweist sich erst in der letzten Staffel als gerechtfertigt, werden die Grenzen zwischen Tätern, Ermittlern und Opfern doch durchlässig in einer Welt, in der es v.a. auf das Narrativ ankommt.

In *THE WIRE* können die Fotos keine eigene Realität für sich in Anspruch nehmen, sondern sie werden immer von Menschen eingesetzt, die sie für ihre Argumentation gebrauchen: für die Identifikation einer Person mit einer Telefonnummer und damit einer Position im System, für das Image des Bürgermeisterkandidaten, für die Erweichung einer Zeugin, die ihren Sohn verloren hat, und für die Rekonstruktion eines Tatherganges, der mit den Fotos von einem älteren Zeitpunkt den aktuellen Raum neu mit der Tat besetzt. Der konkrete Umgang mit Bildern wird in diesen Sequenzen thematisiert – und das könnte Thema einer Untersuchung im Unterricht sein. *THE WIRE* zeigt, dass es sich bei der Nutzung von Fotografien um eine soziale Praxis handelt, die ihrerseits zu analysieren wäre. Fotos zeigen eben nicht einfach die Realität, sie sind vielmehr interpretationsbedürftig und sie müssen kontextualisiert werden.

Interpretationen dieser Art lassen sich besser mit stillstehenden Bildern belegen, denn so, wie gerade vorgeführt, können sie kommentiert und verglichen werden, tritt das Bild gegenüber der Erzählung selbst in den Vordergrund. Nichtsdestotrotz sollte man im Unterricht die stillgestellten Fotos immer mit den Szenen kombinieren, da erst die Montage und die Tonspur verdeutlichen, wie sie im Film selbst eingesetzt werden.

BETWEEN THE LINES

Es würde den Rahmen sprengen, hier – so wie im Vortrag oder so wie in einer Unterrichtsstunde – sämtliche Einstellungen des Vorspannes der letzten Staffel einzeln abzubilden und zu besprechen. Im Vertrauen auf die Verifikation am bewegten Bildmaterial soll daher zusammengefasst werden, wie in der fünften Staffel »*Between the Lines*« das Tableau einer stets medial und sozial verfassten Welt im gewohnt schnellen Schnitt des Vorspanns aufbereitet und später in verführerische Totalen überführt wird.

Dem übergreifenden Thema geschuldet, also der Presse, deren Aufgabe ›eigentlich‹ in der Information besteht, stellt der Vorspann Bilder aus Herstellung, Vertrieb und Werbung der *Sun* neben bekannte und erneuerte Versionen der polizeilichen Ermittlung sowie solche der Misere der öffentlichen Räume und ihrer Bewohner. Die Presse wird vertreten durch Reporter im Büro an ihren derweil moderneren Computerbildschirmen, die der Technik der Polizei voraus sind. Strukturell ähneln ihre Arbeitsbedingungen jenen der Polizei, denn auch sie recherchieren im Netz, vor Ort und bei vermeintlichen Zeuginnen – und auch sie müssen schnell eine wahrscheinliche Version der Realität produzieren. Der filmische Topos der vom Band laufenden Neuausgaben darf nicht fehlen, wird aber ergänzt um das Werbe- und Vertriebssystem auf den Highways der Stadt. Hier ist auf *billboards* die aktuelle Titelseite zu sehen, hier stehen Menschen mit dem prekären Job, in der Hoffnung auf Trinkgeld die Zeitungen an die Autofahrer zu verkaufen. Neben die Zeitung ist längst das Fernsehen getreten, das in stetig aktualisierten Ausgaben mit attraktiven Moderatorinnen News direkt in die Wohnzimmer bringt und so der langwierigen Recherche Konkurrenz macht (Abb. 16). Die Rahmenvergrößerung zeigt die Vervielfachung der Monitore im Studio, den zugleich deutlich vergrößerten privaten Flachbildschirm sowie die Beiläufigkeit des Fernsehens, das keinen konkreten Zuschauer hat, sondern ebenso wie die Stehlampe zur Ausstattung einer beliebigen Wohnung gehört. Wie immer subtil und unaufdringlich geben diese Montagen eine, wenngleich nicht hinreichende Erklärung für die Verflachung der Presseinformationen, die ihrerseits Marktinteressen unterworfen sind.

Dazwischen sind Bilder unklarer Herkunft aber verständlichen Inhalts geschnitten. Wir sehen Politiker neue Areale eröffnen, indem sie Bänder durchschneiden. In den Vororten brennt es – mal aus Akteursperspektive mit brennendem Streichholz, mal mit einer Rauchwolke im Hintergrund einer Neubausiedlung. Die Totalen des Außenraums werden von Strom- und Telefonmasten dergestalt verstellt, dass die Kommunikationskabel auch visuell die gemeinsame Welt durchkreuzen (Abb. 17).

Zugleich werden sie von einer müde im Wind wehenden Fahne der USA hinterfangen, die den Fond für eine gelbe Tatortabspernung bietet – dem Pendant der Eröffnungsbänder, die beide den öffentlichen Raum zugleich definieren als auch verschließen. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, die einzelnen Einstellungen zu analysieren, die – nach einer ersten Sichtung – dazu eingesetzt werden, die privaten wie die öffentlichen Räume in ihrer Verschränkung zu offenbaren. Ein nicht zu unterschätzendes kritisches Potenzial der gesamten Vorspannmontage liegt darin, dass ein Teil der Bilder die mediale Bildprodukti-

on thematisiert, während ein anderer Teil eben diese im Unklaren belässt und so den Referenzrahmen aller Bilder gleichsam einklammert.

Abb. 16: Die Fernseh-Nachrichten im Wohnzimmer (*The Wire V, 1*)

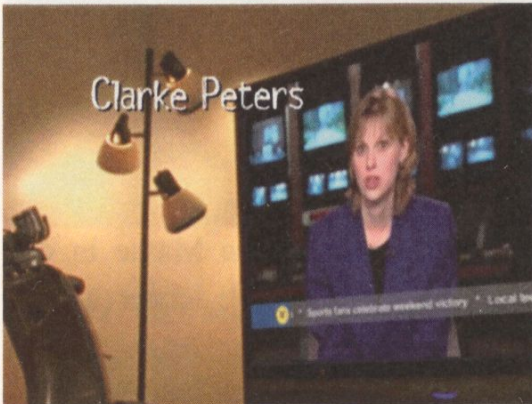


Abb. 17: Der öffentliche Raum gezeichnet von Strommasten, Tatortabspernung und amerikanischer Fahne (*The Wire V, 1*)

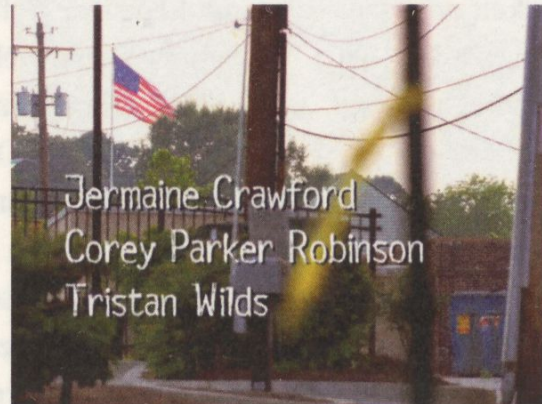


Abb. 18: Erfolge der langfristigen Ermittlung in der Überblendung von Fotos unterschiedlicher Überwachungsetappen (*The Wire V, 1*)

Die Polizei ermittelt derweil in immer schneller blinkenden Büroräumen, mit mehr oder weniger gut versteckten Kameras und deutlich gekennzeichneten Überwachungssystemen im städtischen Raum. Sehr schnell – und erst bei mehrmaligem Betrachten wirklich wahrzunehmen – geistern die Fotos der längst bekannten Drogenbosse und ihrer Zuarbeiter durch die Bilderflut. Sie stehen für die bereits geleistete Identifikationsarbeit sowie für die Geschichten der einzelnen Täter und ihrer Netzwerke. Eine Überblendung, die für wenige Sekunden zu sehen ist (Abb. 18), visualisiert dies besonders eindrücklich: Die Hände eines Ermittlers halten das Foto von D'Angelo Barksdale am öffentlichen Telefonapparat, das wir bereits aus einer älteren Episode kennen.

Hier ist es jedoch mit dem Polizeifoto seines Onkels Avon Barksdale überblendet, demjenigen, der längst als Strippenzieher entlarvt ist. Dieses visuelle Mittel ist im Kriminalfilm spätestens seit dem *film noir* etabliert – gerade des-

wegen kann es hier gleichsam beiläufig eingesetzt werden, ohne pathetisch als Entdeckung stilisiert zu werden. Hier ist ein solches Bild hingegen emblematisch für kommunikative Vernetzung (Telefon), für Episteme der Polizeiarbeit und zugleich für die konkrete polizeiliche physische Arbeit an der Erkenntnis zu verstehen.

Die Dealer und ihre Kunden sind derweil zum Alltag übergegangen. Die Spielplätze sind wieder leer, weil die Kinder erneut als Kuriere an den Straßenecken arbeiten. Bosse und Kuriere treffen sich vorsichtshalber *face to face* oder verwenden neue Verschlüsselungstechniken, wie die Smartphone-Aufnahme einer Uhr zeigt, deren Zeitangabe vom Empfänger entschlüsselt werden kann. Neben der Presse geraten nun die Obdachlosen ins Blickfeld, allerdings im wahrsten Sinne des Wortes nur am Rande bzw. unter dem Highway, denn ihnen wird nicht etwa geholfen, sie dienen lediglich als menschliche Masse in der Aufklärungsstatistik der Polizei. Und schließlich begegnet uns als letzter Akteur in der mannigfaltigen Gesellschaft dieses Potpourris ein Zeitungsleser, der gemütlich die für ihn aufbereiteten Informationen konsumiert, ohne jene Nachfragen zu stellen, die der Vorspann insinuiert.

Dieser für die letzte Staffel konstitutive Vorspann eignet sich für eine Untersuchung in der Schule, weil er das Amalgam des sozialen Raumes in der Montage verdichtet vor Augen stellt. Es ist ein Raum, der von Zeichen durchsetzt ist – ein Raum, der von Akteuren geschaffen wird, hinter deren Oberfläche wir nicht sehen können –, ein durch und durch mediatisierter Raum, der nur durch Narrative zusammengehalten wird, von denen die Serie selbst mehrere bietet, ohne einem davon die Oberhand zuzugestehen.

Ausgerechnet in der letzten Episode, in der wir ohne eine befriedigende Lösung mit den Figuren aus dem Experiment entlassen werden, sind einige Stadtansichten in das Tableau gemischt, die Baltimore morgens, abends oder nachts in weich zeichnendem Licht als einen scheinbar friedlichen, vornehmlich durch Gebäude definierten Raum inszenieren. Sie wurden – wie einige andere Szenen auch – auf 35 mm gedreht und dann auf Bildschirmformat heruntergerechnet. In langsamen Bildern scheint die Sonne aus einem bleiernen, aber hohen Himmel herab und durch die Scheiben eines Vorortzuges (Abb. 19). Anonyme, aber wohlthuend abwechslungsreich gestaltete Hochhäuser ragen in den Himmel, als wären sie einem Modell entsprungen (Abb. 20).

Downtown-Baltimore passt sich den Ansichten amerikanischer Städte an. Ein versöhnlicher Mond scheint auf friedliche Stadtlandschaften (Abb. 21). Selbst das Gebäude der *Sun*, dessen Lichter langsam zu erlöschen scheinen, wirkt angenehm friedlich (Abb. 22), und blutrot geht die Sonne in der Nähe einer Fabrik unter (Abb. 23).

Abb. 19: Einfahrt nach Baltimore
im Zug (*The Wire V*, 10)

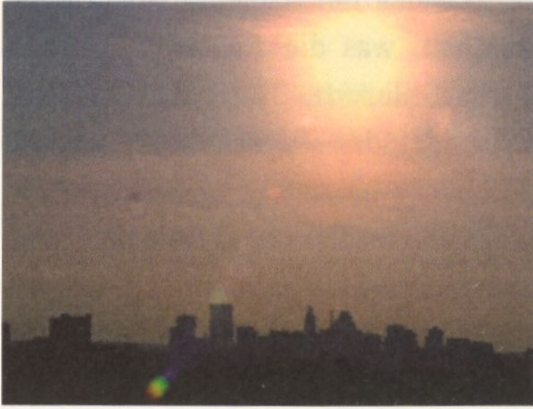


Abb. 20: Das »normale« Baltimore:
Die Skyline aus gewöhnlicher Per-
spektive (*The Wire V*, 10)



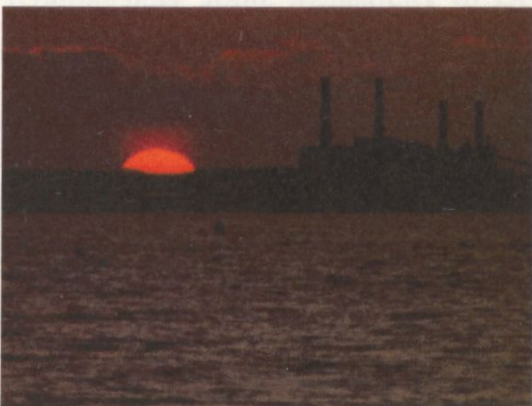
Abb. 21: Der Mond steht am Himmel
über Baltimore (*The Wire V*, 10)



Abb. 22: In der »Sun« gehen die
Lichter aus (*The Wire V*, 10)



Abb. 23: Sonnenuntergang in Baltimore
(*The Wire V*, 10)



Diese im Vergleich monumental und auf den ersten Blick versöhnlich und bekannt wirkenden Bilder fallen ästhetisch so stark aus der sonstigen Erzählweise heraus, dass sie nur als kritischer Kommentar zum sozialen Raum und seinen Ansichten verstanden werden können. Die Zuschauer*innen haben längst kennengelernt, was sich hinter den Fassaden abspielt, was die städtische Gesellschaft zusammenhält oder vergiftet. Der visuelle Stilbruch, Bilder der Stadt als einer Ansammlung von Baukörpern im sich wandelnden Tageslicht zu zeigen, hilft erneut dabei, den Status auch solcher Bilder zu hinterfragen. Ein weiterer Aufsatz wäre nötig, um zu zeigen, wie diese Ansichten Klischees bedienen und variieren – hier muss es genügen, den Blick darauf zu lenken, dass es innerhalb der visuellen Sprache dieser Serie möglich war, scheinbar harmlose Stadtansichten für verdächtig zu erklären – weil der soziale Raum hier eher verschleiert wird.

THE WIRE bietet sich geradezu dafür an, im Schulunterricht behandelt zu werden, da sie jenseits der Missstände, die sie aufzeigt, die Aufmerksamkeit auf den sozialen Raum und seine filmische Konstruktion lenkt. Sowohl die Kompetenz der Film- als auch der Medienanalyse sollten heute zum allgemeinen Rüstzeug gehören. Es spricht vieles dafür, diese gerade an einem so komplexen Fall wie THE WIRE zu erproben, da hier die Medienreflexion filmisch umgesetzt wird, ohne je zu behaupten, es gäbe eine leichte Lösung, mit der man die Welt erfassen könnte. Eine solche Analyse kann die Sozialwissenschaft nicht ersetzen, wie manche Autoren euphorisch behaupteten, weil sie hier die eigenen Theorien umgesetzt sahen. Vielmehr muss es darum gehen, gerade ihre *Mise en Scène* zu untersuchen, die einen scheinbar leichten Zugang zu den soziologischen Phänomenen bietet, die aber ihrerseits einem Genre verpflichtet ist, dessen Regeln der Narration interpretiert und in ihrem Einsatz für das aufklärerische Projekt dekodiert werden müssen.

LITERATUR UND SERIEN

Literatur

Alvarez, Rafael: *The Wire. Truth Be Told*, Edinburgh u.a. 2009.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985.

Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts 1989.

- Ders.: Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte, Frankfurt am Main 2001.
- Breitenwischer, Dustin/Lillge, Claudia/Glasenapp, Jörn/Paefgen, Elisabeth K. (Hg.): Die neue amerikanische Fernsehserie. Von *Twin Peaks* bis *Mad Men*, Paderborn 2014.
- Bronfen, Elisabeth: »Shakespeare's Wire«, in: Christoph Ernst/Heike Paul (Hg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies, Bielefeld 2015, S. 89-109, doi: <https://doi.org/10.14361/9783839419892-003>
- Bzdak, David/Crosby, Joanna/Vannatta, Seth (Hg.): The Wire and Philosophy: This America, Man, Chicago 2013.
- Ernst, Christoph/Paul, Heike (Hg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies, Bielefeld 2015, doi: <https://doi.org/10.14361/9783839419892>
- Eschkötter, Daniel: The Wire, Zürich 2012.
- Farber, Paul M.: »The Last Rites of D'Angelo Barksdale: The Life and Afterlife of Photography in ›The Wire‹«, in: Criticism 52 (2010), Nr. 3-4, S. 413-439, doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2010.0047>
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2012.
<http://old.ubyssey.ca/culture/class-on-the-wire235/>
<http://www.law.miami.edu/news/2011/march/innovative-seminar-uses-hbos-wire-lens-explore-intersection-race-and-law>
- Kelleter, Frank: »The Wire and Its Readers«, in: Liam Kennedy/Stephen Shapiro (Hg.): The Wire. Race, Class, and Genre, Ann Arbor 2012, S. 33-70.
- Kennedy, Liam/Shapiro, Stephen (Hg.): The Wire. Race, Class, and Genre, Ann Arbor 2012, doi: <https://doi.org/10.3998/mpub.3459660>
- Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin 2010.
- Kraniauskas, John: »Elasticity of Demand. Reflections on *The Wire*«, in: Liam Kennedy/Stephen Shapiro (Hg.): The Wire: Race, Class, and Genre, Ann Arbor 2012, S. 170-192.
- LaBerge, Leigh Claire: »Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of *The Wire*«, in: Criticism 52 (2010), S. 547-567, doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2010.0046>
- Lageson, Sarah/Green, Kyle/Erens, Sinan: »*The Wire* Goes to College«, in: Contexts 10 (2011), H. 3, S. 12-15.
- McMillan, Alasdair: »Heroism, Institutions, and the Police Procedural«, in: Tiffany Potter/C. W. Marshall (Hg.): The Wire. Urban Decay and American Television, New York/London 2009, S. 50-63.

- McNeilly, Kevin: »Dislocating America: Agnieszka Holland Directs ›Moral Midgetry‹«, in: Tiffany Potter/C. W. Marshall (Hg.): *The Wire. Urban Decay and American Television*, New York/London 2009, S. 203-216.
- Michalsky, Tanja: »›The Mother Country. Here They Make it Real‹. Serienhelden auf der Suche nach ihren Wurzeln: THE SOPRANOS: COMMENDATORI«, in: Henry Keazor/Fabienne Liptay/Susanne Marschall (Hg.): *Filmkunst*, Marburg 2011, S. 304-317.
- Moore, Andrew: »Teaching HBO's *The Wire*«, in: *Transformative Dialogues: Teaching & Learning Journal* 5 (2011), H. 1, o.S.
- Paefgen, Elisabeth K.: »There Are No Second Acts in American Lives. *The Wire*«, in: Dustin Breitenwischer/Claudia Lillge/Jörn Glasenapp/Elisabeth K. Paefgen (Hg.): *Die neue amerikanische Fernsehserie. Von *Twin Peaks* bis *Mad Men**, Paderborn 2014, S. 155-177.
- Penfould-Mounce, Ruth/Beer, David/Burrows, Roger: »*The Wire* as Social Science-fiction?«, in: *Sociology* 45 (2011), H. 1, S. 152-167, doi: <https://doi.org/10.1177/0038038510387199>
- Peterson, James Braxton: »The Depth of the Hole: Intertextuality and Tom Wait's ›Way down in the hole‹«, in: *Criticism* 52 (2010), Nr. 3-4, S. 461-485, doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2010.0050>
- Potter, Tiffany/Marshall, C. W. (Hg.): *The Wire. Urban Decay and American Television*, New York/London 2009.
- Ravenscroft, Michael: »Through a Cracked Lens: CCTV and the Urban Crisis in HBO's *The Wire*«, in: *History and Technology* 29 (2013), H. 3, S. 301-307, doi: <https://doi.org/10.1080/07341512.2013.858524>
- Rose, Brian G.: »*The Wire*«, in: Gary Richard Edgerton/Jeffrey P. Jones (Hg.): *The Essential HBO Reader*, Lexington 2008, o.S.
- Rothmund, Kathrin: *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*, Stuttgart 2013.
- Schleich, Markus/Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*, Tübingen 2016.
- Schröter, Jens: *Verdrahtet. THE WIRE und der Kampf um die Medien*, Berlin 2012.
- Sheehan, Helena/Sweeney, Sheamus: »*The Wire* and the World: Narrative and Metanarrative«, in: *Jump Cut* 51 (2009). (<http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/index.html>).
- Simons. David/Burns, Edward: *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighbourhood*, Edinburgh 2009.
- Steinmetz, Rüdiger: *Filme sehen lernen*, Frankfurt am Main 2005.

- Thompson, Kristin/Bordwell, David: *Film History. An Introduction*, Boston 2010.
- Trier, James: »Representations of Education in HBO's *The Wire*, Season 4«, in: *Teacher Education Quarterly* 37 (2010), H. 2, S. 179-200.
- Urschel, Martin: *The Wire. Netzwerke der Gewalt*, Baden-Baden 2013, doi: <https://doi.org/10.5771/9783845251301>
- Wacker, Kristina: *Filmwelten verstehen und vermitteln*, Stuttgart 2017.
- Warren, Kenneth W.: »Sociology and *The Wire*«, in: *Critical Inquiry* 38 (2011), S. 200-207, doi: <https://doi.org/10.1086/661649>

Serien

THE WIRE, 5 Staffeln (USA 2002-2008, HBO)

1. (GOLD) OPENING

Vervischte Großaufnahmen einer verstaubten (amerikanischen) Fassade und Blicke auf ein Gebäude, das schnell das archaischen Regierungssitz erkennen lässt, zumal es in der nächsten überstrahlten, trüben Einstellung aus dem nächtlichen Stadtbild weiß herausleuchtet. Das Schloßung *The Wire* wird gleich zu Beginn eingeleitet, deutlich als Teil der Serie erkennbar. Mit der nächsten Einstellung wird unvermittelt in die Gespräch zweier Männer gewechselt, die am Tresen einer gediegenen Bar sitzen und über einen Caldwell bzw. Josh reden und darüber, ob letzterer entlassen wird. Es ist wie auch noch, dass der eine – Billy – ein Journalist ist und der andere – Sam – nichts Zitterfähriges sagen will und dass er durch die Blicke einer Frau abgelenkt wird. Verlinkt werden die beiden Szenen durch dezente Klavierstücke, die in der Bar als Hintergrundmusik fungieren.

Bilder einer Wästenlandschaft. Durch den weißblauen Himmel fliegt eine Khakhose, die von einem metallischen Klug auf der Tomspur begleitet wird. Die Hose landet auf einer sandigen Landschaft, bevor sie von einem riesigen

1. Viele Anregungen für diesen Aufsatz entstammen Seminars und Workshops, die an der Freien Universität Berlin stattgefunden haben, insbesondere die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Seminare, die im Sommersemester 2017 stattfanden, haben mit ihren Kommentaren und Diskussionen zu einer Präzisierung der nachfolgenden Ausführungen beigetragen.