

In der *New York Times* vom 15. Januar 2005 ist ein Artikel von einem gewissen William K. Rashbaum zu lesen. Dort heißt es unter anderem: »Police says a Queens drug ring watched too much television. Call it a case of crime imitating art imitating crime. [...] The accused leaders of the Queens gang, [...] mimicked the practice of characters in *The Wire*, using disposable cellphones to make it more difficult for the police to eavesdrop on them.«¹ Eine Fernsehserie über Medienpraktiken scheint hier also in reale Medienpraktiken einzugreifen. Womit hat man es zu tun?

I. Einleitung

Bis Juli 2010 lief im deutschen Fernsehen *The Wire*. Premiere hatte die wesentlich von David Simon konzipierte² Serie am 2. Juni 2002 auf dem amerikanischen Pay-TV-Sender HBO. Die letzte Folge wurde dort am 9. März 2008 ausgestrahlt. Sie gehört – neben anderen Serien wie *The Sopranos* etc. – zum Bereich des durch die Kritik geschätzten *Quality TV*. So habe HBO in seinem spezialisierten Nischenmarkt etwas Freiraum von dem kommerziellen Druck, der auf den großen Filmstudios lastet, und könne daher inhaltliche und formale Ex-

perimente wagen, die – so Filmemacher Christoph Dreher in der *Spex* – »alles in den Schatten stellen, was an aufregenderen Dingen in dieser Zeit im Kino passieren sollte.«³ *The Wire* aber gilt vielen als *primus inter pares*. Auf den ersten Blick handelt es sich einfach um eine in Baltimore spielende Polizeiserie in der Tradition vieler anderer Polizeiserien. Was ist also das Besondere? Sicher, sie ist gut gecastet, mit Liebe zum Detail inszeniert, aber das sind andere Serien auch. Richard Kämmerlings bezeichnete sie jedoch in der *FAZ* vom 14. Mai 2010 in einem kühnen Vergleich als einen »Balzac für unsere Zeit«: »Das Grundgerüst der Handlung ist die Gegenüberstellung zweier sich vielfach berührender Sphären: der Welt der Drogenbanden und der der Polizei, die vor allem mittels Fangschaltungen und dem Abhören von Telefongesprächen (*wire tap*) den kriminellen Strukturen auf die Schliche zu kommen versucht.« Und: »Indem in jeder Staffel neue Institutionen in den Fokus geraten – die Gewerkschaften, das Schulwesen, die Kommunalpolitik, die Medien –, weitet sich die Krimiserie zum Gesellschaftspanorama. Im urbanen Mikrokosmos Baltimore entsteht ein hochdifferenziertes Bild der sozialen Wirklichkeit Amerikas.«⁴ Man muss diesen durchaus problematischen Diskurs über die »Qualität« nicht teilen⁵, um die

Frage nach der Fernsehserie und ihrem Verhältnis zur »sozialen Wirklichkeit« – die in der anfänglich genannten Anekdote zu den Gangstern aus Queens anklingt – stellen zu können.

Die Serie soll also ein »Bild der sozialen Wirklichkeit Amerikas« sein, aber ist offenkundig nicht im engeren Sinne »dokumentarisch«. Ein Beispiel: In einer Szene (Episode 2.10: *Storm Warnings*)⁶ sieht man verwischte Einstellungen begleitet von expressiven Geräuschen. Sie sollen den – verwirrten und verzweifelten – psychischen Zustand von Ziggy (James Ransome) ausdrücken, der gerade völlig die Kontrolle verloren und einen griechischen Hehler erschossen hat. Solche psychologischen Bilder passen meist nicht zu dokumentarischen Formaten und ihrer Ästhetik. *The Wire* ist nicht dokumentarisch, sondern eher »realistisch« – daher auch der Verweis auf Balzac. Hier können und sollen die komplexen und »realistischen« Erzählstrategien von *The Wire* nicht detailliert untersucht werden. Es reicht, darauf hinzuweisen, dass die Autoren David Simon und Ed Burns selbst Vorgeschichten haben, die sie mit der Stadt Baltimore und der polizeilichen Auseinandersetzung mit der dortigen Drogenkriminalität verbinden. Simon hat als investigativer Journalist für die Zeitung *Baltimore Sun* gearbeitet – die in der fünften

Staffel von *The Wire* im Mittelpunkt steht –, und aus seiner ausführlichen Recherche ging 1991 das Buch *Homicide: A Year on the Killing Streets* hervor, das detailliert die alltägliche Polizeiarbeit schildert. Das Buch wurde unter dem Titel *Homicide: Life on the Street* von 1993 bis 1999 als Fernsehserie von NBC gezeigt. Obwohl es sich um eine fiktionale Serie handelt, basiert sie doch auf den recherchierten Fakten und gehört damit in die lange Tradition des »True Crime«. ⁷ Einige der echten Polizisten, deren Tun in *Homicide* geschildert wird, gaben die Grundlage für Charaktere in *The Wire* ab. So berichtet *Homicide* von dem Polizisten Jay Landsmann, in *The Wire* gibt es einen Charakter gleichen Namens. Simon schrieb 1995 zusammen mit Ed Burns das Buch *The Corner: A Year in the Life of an Inner City Neighborhood*, aus dem 2000 eine Emmy-gekrönte fiktionale Miniserie mit teilweise dokumentarischer Anmutung hervorging. Auch darin geht es um die Drogenproblematik in Baltimore, nur diesmal nicht aus dem Blickwinkel der Polizei, sondern aus dem der bemitleidenswerten Drogenabhängigen. Ed Burns hat selber jahrelang beim Baltimore Police Department gearbeitet und kennt die Materie aus eigener Anschauung. Er arbeitete auch mit Simon zusammen an *The Wire*. Viele der Darsteller in *The Wire* sind Laienschauspieler,

die zum Teil selber früher in der Drogenszene, bei der Polizei oder anderen Institutionen Baltimores aktiv waren: So spielt zum Beispiel der erwähnte Jay Landsmann den Charakter Dennis Mello, ein früherer Drogendealer spielt einen Priester usw. Das heißt, es gibt biografische und personale Verzahnungen, die den überzeugenden Eindruck, den *The Wire* liefert, erklären mögen.

Viele der Aspekte der »sozialen Wirklichkeit Amerikas«, die *The Wire* in Szene setzt, sind thematisiert worden: die soziale Verelendung der vom Kapital verlassenen amerikanischen Großstädte, die daraus erwachsende Schattenwirtschaft der Drogenkriminalität und ihre Folgeprobleme, die Hilflosigkeit und Korumpierbarkeit von Politik und Polizei, die Rassenprobleme und einiges mehr. In den Diskussionen, die die erzählerische Komplexität der neuen *Quality-TV*-Fernsehserien unterstreichen, gibt es einige Überlegungen zu *The Wire*.⁸ Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die ständige und zentrale Thematisierung von Medientechnologien, sowohl in ihrer Bedeutung für die, wie Kämmerlings sagt, »kriminellen Strukturen«, wie auch für die – wie zu ergänzen ist – polizeilichen und politischen Strukturen. Episode um Episode, Staffel um Staffel werden Polizisten inszeniert, die versuchen – ethnografisch orientierten

Medienforschern gleich – die Medienpraktiken der Dealer zu beobachten und zu verstehen, um deren geheime Kommunikationswege zu entschlüsseln. Die Serie heißt bezeichnenderweise *The Wire*, wörtlich: *der Draht*. Gemeint sind Telefon und andere elektronische Kommunikationsmittel. Im weiteren Sinne bezeichnet *wire* den Vorgang des Abhörens sowie die für diesen Vorgang notwendigen juristischen Genehmigungen.⁹ Der Titel ist also zugleich technologisch, polizeilich und juristisch zu verstehen. Einige Autoren haben diesen Aspekt stärker aufgegriffen,¹⁰ und auch Daniel Eschkötter bemerkt in seinem Buch zu *The Wire*: »Das soziale Band ist als konstitutiv mediales zu denken.«¹¹ Doch bislang hat es niemand unternommen, die Auseinandersetzung von *The Wire* mit medialen Praktiken kleinteilig zu rekonstruieren, es bleibt immer bei allgemeinen Feststellungen und Aufzählungen von Gerätschaften. Die detaillierte und gleichsam einer »ethnographischen Ästhetik«¹² folgende Darstellung von Medienpraktiken in *The Wire* ist das zentrale Thema dieses Buches. Dabei soll diese Darstellung in Bezug gesetzt werden zu aktuellen theoretischen Versuchen, mediale Praktiken kleinteilig zu rekonstruieren. Schließlich wird zu thematisieren sein, dass hinter diesen Praktiken letztlich das zentrale Leitmedium Geld steht.