

Gender und Genre

Populäre Serialität zwischen kritischer Rezeption
und geschlechtertheoretischer Reflexion

Herausgegeben von
Urania Milevski
Paul Reszke
Felix Woitkowski

Königshausen & Neumann

Gefördert von der

Barbara und Alfred-Röver-Stiftung



und dem Geistes- und Kulturwissenschaftlichen
Promotionskolleg des Fachbereichs 02 (GeKKo)
der Universität Kassel



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2018

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Matthias Haus

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6057-1

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

The Wire: Comédie humaine in der neuen Welt

Angela Schrott

1. Neue Formate und ihre Traditionen

Fernsehserien, die weite thematische Bögen spannen, komplexe Geschichten erzählen und mit hohem cinematographischem Anspruch auftreten, sind ein nicht mehr ganz neues, aber doch neueres Phänomen im Bereich des Filmschaffens. Bei einem solchen neueren Format findet sich in Charakterisierungen als Typ oder Gattung häufig das Muster des Vergleichs mit fiktionalen Formen aus anderen medialen Bereichen, insbesondere aus der Literatur. Diese Vergleiche sind in vielen Fällen sicher einer gewissen Verlegenheit geschuldet, ein neues Format beschreibend einzuordnen: Man greift auf Bekanntes zurück, um Neues zu erfassen. Der Vergleich mit etablierten Werken des Kanons dient dabei häufig dazu, das neue Format zu nobilitieren. Doch können transmediale Vergleiche, bei denen eine Serie mit einem Romanwerk verglichen wird, über solche strategischen Ziele hinaus auch zutreffend auf Motivationen und Muster künstlerischen Schaffens hindeuten, die in alten und neuen Medien fiktionalen Erzählens über verschiedene Epochen hinweg große Kontinuität haben. Ein solcher glücklicher, Erkenntnis stiftender Vergleich liegt in den Analogien vor, die sich zwischen der nordamerikanischen Serie *The Wire* (HBO 2002–2008) und Romanen des Realismus im 19. Jahrhundert etablieren lassen. Als zentrale Parallele zum realistischen Roman wird das Bestreben genannt, die soziale Wirklichkeit umfassend darzustellen und in ihrer ganzen Komplexität abzubilden. Tatsächlich ruft die detailreiche, fast auf eine Wiederholung der Wirklichkeit abzielende Repräsentation gesellschaftlicher Schichten in *The Wire* Analogien zu Balzacs *Comédie humaine* auf, die als Gefüge von Romanen darauf abzielte, das Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der ganzen Vielfalt seiner Lebensräume und sozialen Typen abzubilden.¹

Die *Comédie humaine* ist so reich an Figuren, Handlungssträngen, Motiven und semantisch aufgeladenen Räumen, dass sie Material für vielfältige Analyseparadigmen bildet, von der marxistischen Literaturkritik, die sich der Rolle des Geldes bei Balzac widmet, bis zur genderorientierten Literatur- und Kulturwissenschaft, die in der Vielfalt der Protagonisten und

¹ Dieser Vergleich wurde zuerst in der Presse gezogen: Kämmerlings, Richard: *The Wire*. Ein Balzac für unsere Zeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.05.2010.

Protagonistinnen zahlreiche vermischte Genderkonzepte auffinden kann.² Im Folgenden wird es in erster Linie um den Aspekt des Genre gehen, der Ausgangspunkt für den Vergleich zwischen *The Wire* und der *Comédie humaine* ist. Beiden Werken ist nicht nur gemeinsam, dass sie Gattungsgrenzen überschreitende Projekte sind. Vielmehr erlaubt es der Blick auf die dichterischen Wirkungsabsichten Balzacs in *The Wire* über die Oberfläche einer dem Realismus verpflichteten Erzählweise hinaus eine Tiefenstruktur aufzudecken, die den Romanzyklus des 19. Jahrhunderts und die zu Beginn des 21. Jahrhunderts entstandene Serie als fiktionale Werke verbindet.

2. Fiktionale Architekturen: *The Wire* und *Comédie humaine*

Ein Strukturmerkmal, das die Romane Balzacs und die Serie *The Wire* verbindet, ist, dass das Romanwerk und die Serie als Komponenten eines größeren Ganzen konstruiert sind und „fiktionale Architekturen“ der zeitgenössischen Gesellschaft bilden. Unter einer fiktionalen Architektur verstehe ich eine in sich strukturierte Formation fiktionaler Einheiten, in der diese Werke einen festen Platz haben und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei wird ein System sozialer Dimensionen, die in einer spezifischen Gesellschaft simultan existieren, in der Fiktion in abgrenzbaren Einheiten thematisiert. Die gesellschaftliche Architektur wird damit nicht nur inhaltlich wiedergegeben, indem verschiedene soziale Schichten und Milieus auftreten, sondern auch formal, indem jede fiktionale Einheit – sei es ein Roman oder eine Staffel – eine spezifische soziale Konstellation verhandelt.

The Wire hat eine solche fiktionale Architektur. Die insgesamt fünf Staffeln der Serie beschreiben fünf unterschiedliche Räume und Milieus der nordamerikanischen Gesellschaft am Beispiel der Metropole Baltimore. Jede Staffel ist in sich abgeschlossen und bildet eine Einheit, die einzelnen Episoden dagegen erscheinen als unabgeschlossene Kapitel, die erst in der Staffel zu Geschlossenheit finden und in der Summe ein umfassendes Bild der Stadt Baltimore zeichnen. Die gesamte Handlung ist im Baltimore der Gegenwart lokalisiert, das als eine von wirtschaftlichen Krisen, Armut und Kriminalität schwer gezeichnete Stadt und als drastisch dystopischer Ort erscheint. Die fünf Räume bilden nicht nur unterschiedliche soziale Schichten und gesellschaftliche Akteure ab, sie repräsentieren auch Zentren und Peripherien der Stadt sowie Räume der Inklusion und der Exklusion. Dass diese Ausschnitte einer Einheit angehören, wird einleitend durch den Titelsong *Way down in the hole* von Tom Waits charakterisiert, der jeweils durch filmische Montagen untermalt wird. So hat jede Staffel ihre eigene

² Zusammenfassend zu den Strömungen der Balzac-Forschung: Heathcote, Owen: *État présent*. Honoré de Balzac. In: *French Studies* 64 (2010), S. 463–470, hier S. 464–465 u. S. 467–469.

Variante des Songs und ihre eigene einleitende Montage, die für die jeweilige Staffel zentrale Motive, Objekte, Gesten und Situationen kombiniert.

Den sozialen Raum der ersten Staffel bildet *The street*: Behandelt werden die Drogenszene der Stadt auf den Straßen und in den Sozial-siedlungen, die Auseinandersetzungen um Territorien und die Struktur der Drogenbanden.³ Im Zentrum stehen die Ermittlungen gegen Avon Barksdale, den Chef einer Drogenorganisation, an den die Polizei über eine Abhöraktion, eine *wiretap*, herankommen will. *The Wire* ist auf der konkreten Ebene eine den Vorgesetzten mühsam abgerungene, langwierige Abhöraktion. Der zweite Raum *The port* behandelt den Bereich des Hafens, der als Wirtschaftsfaktor längst an Bedeutung eingebüßt hat und zum Umschlagplatz für Drogen- und Menschenhandel geworden ist. Damit widmen sich die ersten beiden Räume wirtschaftlich definierten Einheiten: *The street* thematisiert den ökonomisch profitablen Drogenhandel und präsentiert die Straßen Baltimores als Orte, in denen wirtschaftliche Machtpositionen aufgebaut, grausam umkämpft und ausgehandelt werden. *The port* variiert das Thema der Ökonomie und kombiniert die Abbildung des wirtschaftlichen Niedergangs mit in den alten Strukturen boomenden, illegalen Wirtschaftssektoren, die – als Steigerung zu *The street* – auch Menschenhandel umfassen. Die folgenden drei Staffeln thematisieren mit dem Raum zugleich Institutionen, denen in einem Gemeinwesen die Aufgabe zukommt, für Ordnung, Bildung und Transparenz in der Gesellschaft zu sorgen und damit den in den ersten beiden Staffeln thematisierten desaströsen Entwicklungen entgegenzuwirken. Die dritte Staffel *The hall* fokussiert das Rathaus und damit die Politik, die auf Machtgewinn und Machterhalt fokussiert ist und sich von den Idealen des Dienstes am Gemeinwesen weit entfernt hat. Die Fokussierung auf Macht und Machterhalt wird im Plot dadurch verdeutlicht, dass Politiker und Politikerinnen zu einem großen Teil in der Phase des Wahlkampfes gezeigt werden. Die folgende Staffel *The school* zeichnet das Bild eines unterfinanzierten Bildungswesens, dessen Akteure kraftlos und zynisch geworden sind und von dem für die Gesellschaft keine Wende zum Guten zu erwarten ist. Die letzte Staffel *The paper* schließlich behandelt die Medien, ihre ökonomischen Zwänge und Korruptiertheiten am Beispiel der *Baltimore Sun*. Diese fünfte und letzte Staffel schließt den Kreis durch die Reprise von Figuren und zahlreiche metanarrative Anspielungen. Die Serie erscheint damit als in sich geschlossenes Ganzes.

Die in der Realität existierende Stadt Baltimore wird auf diese Weise in fünf Räumen inszeniert, die durch fiktionale Figuren und Handlungen miteinander verbunden werden. Die selegierten Räume repräsentieren scharfe soziale Kontraste; es geht kaum um die Mittelschicht, auch weil sie

³ Zu den in den Staffeln thematisierten Räumen vgl. Eschkötter, Daniel: *The Wire*. Zürich/Berlin 2012. 2. Aufl. S. 30.

möglicherweise eine immer geringere Rolle spielt, sondern um Polarisierungen und Extreme. Über diese Kontraste hinweg jedoch finden sich zahlreiche Analogien: Die Strategien von Machterhalt und Machtgewinnung, sei es in den umkämpften *corners* der Drogenhändler, sei es in der Gewerkschaft der Hafendarbeiter oder im Wahlkampf um das Amt des Bürgermeisters, weisen deutliche Analogien auf. Macht und Geld sind in allen fünf Räumen *Movens* der Handlung: Wie kann man Geld und Macht erlangen, wie kann man beides gegen Konkurrenten verteidigen, bewahren und vermehren? Aufstieg und Niedergang, Dekadenz der Institutionen und Versuche einer Reform werden in den verschiedenen Staffeln in unterschiedlichen Umfeldern durchgespielt.

Jede Staffel hat ihre eigene komplex strukturierte Handlung mit einer spezifischen Konstellation von Figuren. Zwar treten einige Personen in mehreren Staffeln auf, doch hat jede Staffel ihre ganz eigene personale Konstellation. Die einzelnen Episoden erschließen sich nur in der sie überwölbenden Struktur der ganzen Staffel. Jede der fünf Staffeln bildet durch die Bindung an einen urbanen und sozialen Raum und dessen Personal eine Einheit und konzentriert sich auf ein Milieu, das zugleich konkreter Raum und Sozialstruktur ist. Ein weiteres Merkmal ist, dass die Figuren – mit wenigen Ausnahmen – als Teil eines Kollektivs auftreten und innerhalb einer Gruppe oder einer festen sozialen Konfiguration agieren. Auch auf der Ebene der sich schürzenden Handlungsknoten bildet die Staffel – nicht die Episode – die Einheit, sodass sich komplexe narrative Strukturen entwickeln lassen: Die Gesellschaft Baltimores kann nicht durch die Geschichte eines Milieus erzählt werden, sondern nur durch ein Gefüge sozialer Subsysteme, deren Verfasstheit in den einzelnen Staffeln narrativ entwickelt wird.

Diese Technik, die verschiedenen Milieus einer komplexen sozialen Einheit in einzelnen fiktionalen Einheiten zu behandeln, die dann in ihrer Summe wiederum das Ganze abbilden, ist das Muster der Balzac'schen *Comédie humaine*, die das Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem Gefüge von Romanen schildert, die unterschiedliche Lebensräume fokussieren. In diesen Umgebungen werden die sozialen Gewohnheiten der Menschen nicht allein dargestellt, sondern auch untersucht: Dies und nichts anderes meint Balzac, wenn er den umfangreichsten Teil seiner *Comédie humaine* als *Études de mœurs* bezeichnet. Strebt man nach einem umfassenden Bild der französischen Gesellschaft, dann kann dies nur ein Gefüge aufeinander bezogener Romane leisten, die dann in ihrer Gesamtheit im Auge des Lesers die französische Gesellschaft in ihrer ganzen Dynamik und Komplexität abbilden. Eine zentrale Rolle spielt als Zentrum allen politischen und gesellschaftlichen Lebens die Stadt Paris: Paris ist der Ort, an dem Karrieren gemacht werden; wer Ambitionen hat, geht nach Paris, eine Rückkehr in die Provinz ist mit

einer Niederlage gleichzusetzen. Da Paris der Ort mit der ausgeprägtesten sozialen Dynamik ist, sind mit Aufstieg und Niedergang verknüpfte Romane – bekanntestes Beispiel: *Le père Goriot* (1834–1835) – in Paris angesiedelt.

Die Architektur der *Comédie humaine* bildet daher systematisch verschiedene kulturgeographische und soziale Räume ab, denen die einzelnen Romane zugeordnet sind. Diese Räume bilden Umgebungen, die als soziale Dimensionen wirken: Als Milieu prägen sie die Menschen, ihre Gewohnheiten und Werte und damit die Regeln des gesellschaftlichen Lebens. Der von Balzac programmatisch verwendete Begriff des *milieu* meint die gesamte Umwelt, die ein Lebewesen umgibt, wobei Umwelt und Lebewesen in einer reziproken Beziehung stehen.⁴

Wer das gesellschaftliche Leben in seinen Umfeldern präzise und hellsichtig abbildet, der schildert daher nicht allein die gesellschaftliche Realität, sondern erklärt auch, wie es zu Verhaltensweisen und Gewohnheiten der unterschiedlichen sozialen Gruppen oder Klassen kommt. Diesen Anspruch, die Gesellschaft nicht allein abzubilden, sondern auch als soziales System zu erklären, formuliert Balzac explizit im *Avant-propos* (1842) zur *Comédie humaine*.⁵ Er deutet die verschiedenen sozialen Typen als „espèces sociales“, die sich in den unterschiedlichen sozialen Kontexten herausbilden, so wie sich in der Natur je nach Umgebung die unterschiedlichen „espèces zoologiques“ entwickeln.⁶ Der entscheidende Unterschied zwischen Natur und Gesellschaft besteht darin, dass die „espèces sociales“ ihr Habitat durch soziale Dynamik verändern können: Sie können aufsteigen oder absteigen und diese Dynamik erzeugt dramatische Wendungen, die sich in der Natur nicht finden.⁷ So wie in Zoologie und Botanik die Artenvielfalt systemhaft ein Ganzes bildet, so bildet auch die Gesellschaft mit ihrer Vielfalt an „espèces sociales“ ein System, wobei die „espèces“ sich – analog zur Entstehung der Arten – abhängig von ihrer Umgebung entwickeln und zugleich ihr Umfeld prägen. Das Konzept der „espèce social“ impliziert, dass die Individuen in Kategorien erfasst und so typisiert werden.

⁴ Vgl. Witthaus, Jan-Henrik/Oster, Angela: Zur Aktualität des Milieu-Begriffs. Vom sozialen Mechanismus zur ästhetischen Konstruktion. In: Witthaus, Jan-Henrik/Oster, Angela (Hrsg.): Vom Milieu zur Matrix. Urbane Umwelt als Wissensform und Raumeignung der Stadt im Frankreich der Moderne. Freiburg/Br. 2014. S. 7–26, hier S. 9f., S. 12f. u. S. 16.

⁵ Zum *Avant-propos*, seiner Erklärungskraft und seinen Defiziten vgl.: Kablitz, Andreas: Erklärungsanspruch und Erklärungsdefizit im *Avant-propos* von Balzacs *Comédie humaine*. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99 (1989), S. 261–86, insbesondere S. 264–265 u. S. 272–274.

⁶ Vgl. Balzac, Honoré de (1842): *Avant-propos*. In: *La Comédie humaine*. Bd. 1 *Études de mœurs: Scènes de la vie privée*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1976. S. 8.

⁷ Vgl. Balzac: *Avant-propos*. S. 9.

Der Schriftsteller, der diese Dynamik beschreibt, ist der wahre Historiograph der Gesellschaft. In Absetzung von einer Geschichtsschreibung, die lediglich Fakten akkumuliert, verfasst er in seinen Romanen die „histoire des mœurs“ der (französischen) Gesellschaft. Balzac sieht sein Vorbild in den historischen Romanen Walter Scotts, mit dem Unterschied, dass er seinem Romanwerk explizit eine Struktur gibt und es zu einer systematischen Geschichte sozialer Gewohnheiten arrangiert.

Der Schriftsteller erscheint als Historiker und Sozialwissenschaftler, der den Anspruch erhebt, die Gesellschaft in ihrer Totalität zu erfassen. Das bekannte Dictum „La Société française allait être l’histoire, je ne devais être que le secrétaire“⁸ gibt Balzac nur auf den ersten Blick die bescheidene Rolle des Sekretärs, der die Gesellschaft als in der Geschichte wirksame Akteurin beschreibt.⁹ Tatsächlich hebt er mit dieser Zuschreibung die Trennung zwischen Dichtung und Historiographie auf und weist der Literatur neben ihrer poetischen Qualität auch eine Vorrangstellung in der Geschichtsschreibung zu. Dieses ambitionierte Ziel kann jedoch nicht in einem einzigen Roman erreicht werden, sondern nur in einem Gefüge von Romanen, gilt es doch „les deux ou trois mille figures saillantes d’une époque“ – die für eine Epoche typischen zweitausend oder dreitausend Charaktere – abzubilden.¹⁰ Aufschlussreich ist hierzu eine Textstelle in der Préface zum Roman *Illusions perdues* (1837). Hier vergleicht Balzac seine Romane mit Bausteinen, die zu einem Gebäude zusammengefügt werden, und benennt die Metastruktur explizit: „En effet, ici chaque roman n’est qu’un chapitre du grand roman de la société“.¹¹

In der *Comédie humaine* unterscheidet Balzac drei Teile: die *Études de mœurs*, die *Études philosophiques* und die *Études analytiques*. Der am stärksten differenzierte und umfangreichste Teil sind die *Études de mœurs*, die wiederum in sechs „divisions naturelles“ geordnet sind, die unterschiedliche Lebensräume der Gesellschaft abbilden (1. *Scènes de la vie privée*, 2. *Scènes de la vie de province*, 3. *Scènes de la vie parisienne*, 4. *Scènes de la vie politique*, 5. *Scènes de la vie militaire*, 6. *Scènes de la vie de campagne*). Diese „divisions naturelles“ sind keine vom Dichter getroffenen Einteilungen, sondern spiegeln die naturgegebene Aufteilung der Gesellschaft und ergeben in der Summe die „histoire générale de la Société“, die Geschichte der ganzen Gesellschaft.¹² Balzac ordnet den einzelnen Abteilungen dabei nicht nur unterschiedliche Räume, sondern auch verschiedene „couleurs locales“, Figurenkonstellationen und Sujets, zu. Dabei liefern die einzelnen Abteilungen zugleich eine Genealogie der Gesellschaft: Die *Scènes de la vie*

⁸ Balzac: Avant-propos. S. 11.

⁹ Vgl. Kablitz: Erklärungsanspruch und Erklärungsdefizit. S. 268f.

¹⁰ Balzac: Avant-propos. S. 19.

¹¹ Balzac, Honoré de (1837): *Illusions perdues*. Paris 1966. S. 5.

¹² Balzac: Avant-propos. S. 18.

privée und die *Scènes de la vie de province* sind gleichsam frühere Entwicklungsstadien der Gesellschaft, während sich in den *Scènes de la vie parisienne* die neuesten gesellschaftlichen Tendenzen manifestieren. Diese „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ deutet sich auch in *The Wire* an, wenn in *The port* eine vergangene, in Dekadenz begriffene Industriekultur evoziert wird, während *The hall* die Strategien einer postindustriellen Gesellschaft offenlegt.

Doch Balzacs *Comédie humaine* besteht nicht allein aus den *Études de mœurs*, auch wenn diese die bekanntesten Romane umfassen, vielmehr enthält die *Comédie humaine* noch die *Études philosophiques* und die *Études analytiques*, die eine Metaebene bilden, auf der die Ursachen und Prinzipien sozialer Dynamiken verhandelt werden. In Balzacs Komposition schildern die *Études de mœurs* die Wirkungen gesellschaftlicher Entwicklungen, während die *Études philosophiques* die Ursachen benennen und die *Études analytiques* die Prinzipien der Geschichte aufdecken und erklären sollen.¹³ So wird in dem die *Études philosophiques* einleitenden Werk *La Peau de chagrin* die Kraft des „Désir“ als handlungsleitende Leidenschaft der Menschen nicht allein mimetisch beschrieben, sondern auch symbolisch verhandelt. Die (stark fragmentarischen) *Études analytiques* wiederum sind als Analysen gedacht, in denen soziale Institutionen mit dem Blick der Physiologie oder Anatomie auf die sie leitenden Prinzipien hin untersucht werden.

Die Intention, die Romane durch Reflexionen über die in ihnen repräsentierten Mechanismen zu flankieren, findet sich schließlich auch in der Architektur von *The Wire* wieder, wenn in der letzten Staffel *The paper* Motive der vorangegangenen Staffeln wiederaufgenommen und metanarrativ überlagert werden. Die Analogie einer die kleineren fiktionalen Einheiten übergreifenden Struktur stellt an sich bereits ein gemeinsames Gattungsmerkmal auf der Ebene des Genre dar. *Comédie humaine* und *The Wire* errichten eine nach Räumen, Figuren und Themen gegliederte Struktur. Jede fiktionale Einheit ist Teil einer Architektur, die als emergentes System funktioniert: Die einzelnen Elemente ergeben in der Summe eine über die verschiedenen Komponenten hinausgehende Repräsentation der Gesellschaft. Diese Systematik ist jedoch nicht allein ein formgebendes Charakteristikum, sie bestimmt auch die Inhalte und die Intention beider Werke: *The Wire* und die Romane der *Comédie humaine* gehen von der Überzeugung aus, dass eine fiktionale Einheit allein die Wirklichkeit nicht abbilden kann, dazu braucht es vielmehr eine in sich gegliederte fiktionale Architektur und eine Aufteilung in verschiedene sozial semantisierte Räume, die als Gefüge eine Einheit bilden und den

¹³ Vgl. Warning, Rainer: Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der *Comédie humaine*. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hrsg.): Honoré de Balzac. München 1980. S. 9–55, hier S. 42.

Anspruch haben, die Architektur der Gesellschaft abzubilden. Dieser gemeinsamen Intention einer realistischen Abbildung der Welt gehen die folgenden Abschnitte nach, die bei Balzacs Realismuskonzept beginnen.

3. All is true (Balzac: *Le père Goriot*)

Grundsätzlich ist die Wirklichkeit ein historisches Konzept und verschiedene Epochen entwickeln unterschiedliche Konzepte von Realität. Versteht man den Realismus – gewissermaßen transhistorisch – als eine an der Wirklichkeit orientierte Kunst, dann muss man zugleich herausstellen, dass unterschiedliche Epochen und Literaturen sehr verschiedene Begriffe von Realismus haben. Im Folgenden wird daher den Realismus-Konzepten beider Werke nachgegangen. Grobkörnig kann man den Realismus des 19. Jahrhunderts in Frankreich, in den sich auch das Realismus-Konzept Balzacs einordnen lässt, als eine literarische Bewegung definieren, die bisher ausgegrenzte Bereiche der Wirklichkeit thematisiert und den Menschen umfassend in seinen sozialen und ökonomischen Umfeldern darstellt.¹⁴ Zugleich werden die fiktionalen Figuren und ihre Handlungen in konkrete geschichtliche Kontexte eingebettet und erscheinen als Produkt der Geschichte. Für Balzacs Konzept des Realismus ist typisch, dass die Romane zum größten Teil in der jüngsten Gegenwart handeln und die Balzac'sche Mimesis der Gegenwart es immer wieder darauf anlegt, die Schwelle zwischen Fakt und Fiktion zu verwischen. So finden sich in den Romanen erfundene Orte und authentische Ortsangaben, Bezüge auf historische Persönlichkeiten und fiktive Figuren, deren Biographien historische Ereignisse spiegeln, die die zeitgenössische Leserschaft aus eigenem Erleben kannte. Zugleich werden diese Simulationen der Wirklichkeit in den Romanen durch metapoetische Referenzen durchbrochen, etwa wenn im Roman *Le père Goriot* die „main blanche“¹⁵ der Leserin evoziert wird oder der im Roman einführend geschilderte Weg zur Pension Vauquer mit Referenzen auf Dantes *Divina Commedia* (1321) und den Eintritt des Dichters in die Hölle angereichert wird.¹⁶ Der mystagogische Erzähler nimmt den Leser bei der Hand und führt ihn quer durch Paris in die Pension Vauquer, so wie in der *Divina Commedia* Vergil den Dichter Dante in die Hölle einführt.¹⁷ Diese metapoetischen Brechungen implizieren, dass es um eine Simulation geht, die als solche wahrgenommen und geschätzt werden will. Die Simulation als Technik wird bei Balzac deutlich offengelegt, häufig durch Erzählerkommentare. Dazu ein Beispiel aus *Le père Goriot*:

¹⁴ Vgl. Warning: Chaos und Kosmos. S. 23f. u. S. 33f.

¹⁵ Balzac, Honoré de (1834–1835): *Le père Goriot*. Paris 1966. S. 26.

¹⁶ Balzac: *Le père Goriot*. S. 26f.

¹⁷ Vgl. Warning: Chaos und Kosmos. S. 39f.

Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction ni un roman. All is true, il est si véritable que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.¹⁸

Der Roman ist ein „drame“, das aus den gesellschaftlichen Umwälzungen entsteht und dem eine Einordnung als Fiktion oder üblicher Roman nicht gerecht wird: „All ist true“, alles ist wahr und so wirklich, dass jeder die Komponenten dieses „drame“ bei sich und in seinem eigenen Herzen wiedererkennen kann.

Balzacs Technik des realistischen Erzählens lässt sich durch den „effet de réel“ nach Roland Barthes (1968) erfassen, den Joachim Küpper (1986) erstmals konsequent auf Balzacs Rhetorik anwendet.¹⁹ Nach Barthes sind es Details, zumeist konkrete, wahrnehmbare Dinge ohne funktionelle Anbindung zur narrativen Struktur und ohne Notwendigkeit für die *descriptio*, die gerade aufgrund ihrer Losgelöstheit von narrativen Funktionen einen „effet de réel“ erzeugen. Die *descriptio* hat in solchen Fällen nicht nur ästhetischen Wert, sondern vielmehr die Funktion zu simulieren, dass der Text den in der Wirklichkeit gegebenen Referenten folgt und dabei vom unablässigen Bedürfnis nach Authentifizierung des Gezeigten geleitet wird.²⁰ Den Grund für das Streben nach Authentizität als Abbildung des Realen sieht Barthes darin, dass das Reale sich selbst genügt und keine zusätzliche Funktion als Existenzberechtigung benötigt.²¹ Das „détail concret“, funktionslos in der fiktionalen Welt, ist semiotisch eine Reduktion im triadischen Zeichenmodell von *référent*, *signifiant* und *signifié*, bei der das *signifié* – die sprachliche Bedeutung in den Strukturen des Textes – eliminiert wird. Die Folge ist, dass *signifiant* und *référent* direkt miteinander verkoppelt werden, mit der Konsequenz, dass die Grenze zwischen den Objekten in der Welt und den sprachlichen Konstruktionen überdeckt wird. Diese Überdeckung erlaubt scheinbar einen direkten Zugriff auf die Realität und erzeugt so den „effet de réel“. Das „détail concret“ hat keine funktionale Bedeutung in der Textwelt, folglich besteht seine Bedeutung darin, einfach „da“ zu sein, so wie Gegenstände der wirklichen Welt schlicht präsent sein können, ohne für die Personen und ihre Handlungen eine Rolle zu spielen.²² Auf diese Weise erzeugt in *Le père Goriot* die äußerst ausführliche Beschreibung der Pension Vauquer mit ihren abgenutzten, schmierigen, vernachlässigten und verblassten Möbeln, Gebrauchsgegenständen und Nippes in der Summe den Eindruck eines Ortes, an dem marginalisierte, ärmliche Menschen

¹⁸ Balzac: *Le père Goriot*. S. 26.

¹⁹ Vgl. Barthes, Roland: *Effet de réel*. In: *Communications* 11 (1968), S. 84–89. Küpper, Joachim: *Balzac und der effet de réel*. Amsterdam 1986.

²⁰ Barthes sieht in diesem Streben „le besoin incessant d'authentifier le réel“; Barthes, Roland: *Effet de réel*. S. 87.

²¹ Vgl. Barthes: *Effet de réel*. S. 88.

²² Vgl. Küpper: *Balzac und der effet de réel*. S. 56 u. S. 141.

leben, doch ist nicht jedes einzelne beschriebene Objekt nötig, um diese Semantisierung des Raums zu erzeugen. Eine schmutzige Porzellانتasse in der Pension Vauquer²³ ist Ausdruck des Ärmlichen und Abgenutzten, jedoch ist sie kein notwendiger Teil der *descriptio*, da zuvor schon zahlreiche Gegenstände beschrieben wurden, die ebenfalls schmutzig und abgenutzt sind. Die Tasse wäre also für die Semantisierung des Raums verzichtbar – anders als die Pistole, die in vielen Kriminalfilmen in der Schublade liegt und von der man genretypisch weiß, dass sie zum Einsatz kommen wird.

Letztlich ist der von Barthes aufgedeckte „effet de réel“ nicht nur ein Muster, das semiotisch ausgezeichnet erfasst, wie Realismus ästhetisch und kommunikativ funktioniert, sondern liefert zugleich auch eine theoretische Definition zum in letzter Zeit prominenten Konzept der Authentizität. So beschreibt der „effet de réel“ nicht nur eine Strategie zur Erzeugung von Authentizität, vielmehr leistet er auch eine Definition des Konzepts.

Aufbauend auf Barthes kann man Authentizität als eine konstruierte Gleichsetzung von Referent und *signifiant* definieren, bei der die semiotische Grenzziehung zwischen Objekten der außersprachlichen Welt und sprachlicher Konstruktion simuliert aufgehoben wird. Authentizität ist daher keine gegebene Größe, sondern immer ein Konstrukt, das über eine semiotische Ausblendung des *signifié* als Repräsentant sprachlicher Konstruktion funktioniert.

Welchen Realismus-Begriff findet man nun in *The Wire*? Liest man über die Authentizität von *The Wire*, dann werden meist die Biographien der beiden Autoren – David Simon und Ed Burns – prominent erwähnt. So war David Simon viele Jahre lang Polizeireporter der *Baltimore Sun* und behandelte später als Buchautor zentrale Themen der Serie: Seine Bücher *Homicide* (1991) und *The Corner* (1997) erscheinen gleichsam als Vorstudien zur Serie. Und Ed Burns, der Co-Autor, war seinerseits lange Zeit im Morddezernat des Baltimore Police Department tätig, bevor er den Dienst quittierte und als Lehrer arbeitete.²⁴ Diese Sichtweise wird in einem Kurzschluss zwischen Autoren und Protagonisten dadurch verstärkt, dass zwei zentrale fiktionale Charaktere sich für eine Deutung als Alter Ego der beiden Autoren anbieten: ein Polizist, der das Police Department verlässt, um als Lehrer zu arbeiten, und ein Journalist, der die *Baltimore Sun* verlässt, um sein Glück als Schriftsteller zu versuchen und endlich seine „Great American Novel“ zu schreiben. Diese Werdegänge werden häufig als Beleg dafür angeführt, dass *The Wire* sich aus der Gattung der journalistischen Reportage ableite. In dieser Sichtweise ist *The Wire* dann weniger eine an der Textsorte der Reportage orientierte Fiktion als vielmehr eine Reportage, die narrativ-fiktionale Elemente enthält.

²³ Vgl. Balzac: Le père Goriot. S. 26–32.

²⁴ Vgl. Eschkötter: *The Wire*. S. 10.

Für die Lesart der Serie als eine mit fiktionalen Elementen angereicherte Reportage gibt es natürlich Gründe. Da ist zum einen die filmische Realisierung als konsistenter Bilderfluss, ohne Verfremdungen, in gleichmäßiger Dynamik, die den Film menschlicher Wahrnehmung annähert und dem Geschehen die Faktizität einer Reportage verleiht. In diese Lesart einer journalistischen Faktizität passen auch die in der Serie auftretenden Laiendarsteller: zum einen Persönlichkeiten aus dem politischen Leben, die dem Publikum bekannt sind, zum anderen Menschen von der Straße, die Realität in die Fiktion tragen. Dazu kommt, dass die Autoren Simon und Burns ihre schöpferische Tätigkeit als „stand-around-and-watch-journalism“ bezeichnen und sich als „Aufnahmegerate“ sehen, die lediglich transkribieren, was um sie herum geschieht.²⁵ Das ist natürlich eine nachdrückliche Einladung, *The Wire* als Fortsetzung des Journalismus mit anderen Mitteln zu rezipieren.

Diese Zurücknahme der eigenen Person korrespondiert nun in gewisser Weise mit Balzacs Selbstdarstellung als Sekretär der französischen Gesellschaftsgeschichte. Die Stilisierung der *The Wire*-Autoren, die vorgeben, lediglich zu transkribieren, was um sie herum gesprochen wird, ist damit eine Selbstdarstellung mit doppeltem Boden, die ihrerseits in langen literarischen Traditionen steht. Vor dem Hintergrund des „effet de réel“ scheint es zudem angebracht, den „Realitätsüberschuss“²⁶ der Serie nicht allein als Signatur der Dokumentation zu deuten, sondern ebenfalls als Simulation von Realität zu verstehen, wobei allerdings im Unterschied zu Balzacs Romanen diese Simulation nicht offengelegt wird.

Die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit zeichnet auch Ort und Personen in *The Wire* aus. Ort der Handlung ist nahezu ausschließlich die Stadt Baltimore, deren Topographie in der Serie mit großer Exaktheit und Detailreichtum wiedergegeben ist. Die Mischung von Realität und Fiktion zeichnet auch das Personal der Serie aus. So wurden wiederholt Laiendarsteller integriert, und zwar aus zwei Gruppen. Zum einen bekannte Personen Baltimores, darunter Politiker, hochrangige Polizisten und ein ehemaliger Mafia-Boss. Zum anderen unbekannte Laien, Menschen von der Straße, die den Autoren über ihre Arbeit als Journalist bzw. Polizist bekannt waren. So treten in der Serie zum einen Personen des öffentlichen Lebens auf und spielen kleinere Rollen, etwa wenn der ehemalige Gouverneur einen Kurzauftritt als Polizist hat.²⁷ Diese Rollen kontrastieren mit der tatsächlichen Identität der Menschen und legen so das Schauspiel offen, sie haben aber zugleich durch den Wiedererkennungswert der bekannten Persönlichkeiten den Effekt, dass eine im realen Leben existente Person in einer Fiktion auftaucht und damit die Grenze zwischen Wirklichkeit und

²⁵ Vgl. Eschkötter: *The Wire*. S. 10f.

²⁶ Eschkötter: *The Wire*. S. 48.

²⁷ Vgl. Eschkötter: *The Wire*. S. 14f.

Fiktion als eine durchlässige erscheinen lässt. Eine weitere Absenkung der Schwelle von Fiktion und Wirklichkeit im Personal der Serie besteht darin, dass die Rollen zum Teil von Laien gespielt werden, die der eigenen Biographie verwandte Figuren verkörpern, etwa wenn verurteilte Kriminelle in der Serie Kriminelle spielen; so wird etwa die Killerin Snoop von einer (ehemaligen) Drogendealerin dargestellt.

Ein wesentliches, Realität stiftendes Element beider Werke beruht auf deren fiktionaler Architektur. Die fiktionalen Einheiten werden sowohl in der *Comédie humaine* als auch in *The Wire* durch Figuren miteinander verbunden, die in verschiedenen Romanen oder Staffeln auftreten. Bei der Rezeption entsteht dann der Eindruck, unerwartet einen Bekannten zu treffen und sich in einer zusammenhängenden Welt zu bewegen. Diese Besonderheit, dass fiktionale Figuren gleichsam durch die *Comédie humaine* wandern, wird bei Balzac als *retour des personnages* bezeichnet. Dabei entsteht der perspektivische Aspekt auch dadurch, dass Personen, die in einem Roman im Zentrum stehen, in einem anderen eine marginale Rolle spielen: Rastignac, der Prototyp des Aufstiegers, Hauptfigur im Roman *Le père Goriot*, hat in anderen Romanen einen kurzen Auftritt; man sieht ihn bei einem Empfang in einem Salon, man kommentiert seinen gesellschaftlichen Aufstieg, seine Erfolge in der Pariser Gesellschaft. Die Technik Balzacs, dass eine Hauptfigur eines Romans in einem anderen Roman als Nebenfigur in der Peripherie der Handlung auftritt, gibt der fiktionalen Textwelt Kohärenz. Die aus anderen Romanen bekannten fiktionalen Figuren erzeugen eine historische Faktizität und ihre Einschleusung in die Welt des Romans wirkt als Strategie der Authentifizierung.²⁸ Auf diese Weise entsteht bei der Lektüre mehrerer Romane der Eindruck, durch ein Haus mit mehreren Räumen zu gehen und dabei das Geschehen immer wieder aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Der *retour des personnages* hat damit einen perspektivierenden Effekt.

In *The Wire* findet sich dieses Verfahren ebenfalls: Figuren, die in einer Staffel eine zentrale Rolle spielen, verschwinden für eine oder mehrere Staffeln, um dann später wieder aufzutauchen; andere Figuren sind nahezu durchgängig präsent, doch während sie in einer oder mehreren Staffeln im Zentrum stehen, rücken sie in anderen an die Peripherie. Die Figurenkonstellationen schaffen auf diese Weise ein Spannungsfeld von Vordergrund und Hintergrund, Zentrum und Peripherie. Ein Beispiel für diesen Effekt ist die Figur des Jimmy McNulty. Nachdem die Barksdale-Organisation zerschlagen ist, wird die ermittelnde Sondereinheit der Polizei aufgelöst und McNulty aufgrund seiner Eigenmächtigkeit zur Wasserpolizei abkommandiert. Was in der erzählten Geschichte eine Degradierung

²⁸ Vgl. Küpper: Balzac und der effet de réel. S. 143 u. S. 147–150.

ist, stellt auf der Ebene der Erzählung eine Nobilitierung dar: McNulty verbleibt nicht im Raum der ersten Staffel, wie viele andere Figuren, sondern verlässt ihn, überschreitet eine Grenze und ist dann auch im Raum der zweiten Staffel – dem Hafen – präsent.²⁹ Die in der Serie musterhaft auftretenden Verbindungen zwischen den Räumen können ferner anekdotischen Gehalt haben, etwa wenn der Neffe des ermordeten Gewerkschaftsbosses Sobotka³⁰ in der letzten Staffel im Publikum einer politischen Veranstaltung zu sehen ist.³¹ Die Grenzüberschreitungen zwischen den Räumen Baltimores dienen jedoch auch dazu, über die einzelnen Szenen und Episoden hinaus Spielräume der Interpretation und der Reflexion zu schaffen. So wird die Kontingenz und Absurdität von Gewalt gleichsam beiläufig aufgezeigt, wenn Omar Little von einem kleinen Jungen erschossen wird,³² der zuvor bereits einmal begegnet, und zwar in einer Szene, in der er auf der Straße spielt und dabei den als Helden verehrten Omar darstellt.³³ Auch der Bereich des Gender, dessen Typen und Identitäten die Serie weit auffaltet, jedoch kaum explizit verhandelt, wird durch einen scheinbar *en passant* eingeflochtenen perspektivischen Effekt thematisiert. So tritt der *hard-boiled* Detective William Rawls nicht nur in seiner Funktion als Polizist mit einer öffentlich zelebrierten Vorliebe für Pornohefte auf,³⁴ sondern begegnet auch als privater Besucher am Tresen einer Schwulenbar, in der in der dritten Staffel ermittelt wird.³⁵ Die Präsenz des sich sonst aggressiv-männlich gebenden Rawls scheint nur für einen Moment auf und ist für die eigentliche Handlung an dieser Stelle funktionslos, sie liefert dem Publikum jedoch die Möglichkeit einer Reflexion über die Ambiguitäten heterosexueller und homosexueller Verhaltensmuster.

Als filmisches Werk nimmt *The Wire* zahlreiche Anleihen bei Reportage und Dokumentarfilm und wird daher mit gewissem Recht als Dokument des postindustriellen Nordamerika gesehen.³⁶ Dieses dokumentarische Element hat in der Rezeptionsgeschichte von *The Wire* zu Deutungen geführt, die die Serie gleichsam als eine Duplizierung und als treuen Spiegel der Wirklichkeit sehen und lesen. So finden sich stark soziologisch

²⁹ Vgl. Simon, David: *The Wire*. 1-5 Komplettbox. Hamburg 2012 (DVD). St. 2.

³⁰ Erster Auftritt vgl. Simon: *The Wire*. St. 2, Ep. 1.

³¹ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 5, Ep. 6; Eschkötter: *The Wire*. S. 72f.

³² Vgl. Simon: *The Wire*. St. 5, Ep. 8.

³³ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 3, Ep. 3.

³⁴ Vgl. Simon: *The Wire*, St. 1.

³⁵ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 3, Ep. 10.

³⁶ Vgl. Koch, Lars: Populärkultur als Selbstbeschreibungsformel. Wie *The Wire* die Gesellschaft vorstellt. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire*. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien. Wiesbaden 2014. S. 21–49, hier S. 21.

inspirierte Studien, die die Serie auf die korrekte Darstellung der Wirklichkeit hin abklopfen und die Autoren entsprechend loben oder tadeln. So wird etwa kritisiert, dass die Serie das Engagement von Bürgerrechtsinitiativen nicht angemessen wiedergebe und diese gewissermaßen beim Einfangen der Realität fahrlässigerweise vergessen habe. Ein Beispiel hierfür ist der Beitrag von Dreier/Atlas (2015), die kritisieren, *The Wire* beschreibe einen „dystopian nightmare“ und übersehe Möglichkeiten der Veränderung, die nicht angemessen abgebildet würden.³⁷ Die Autoren ergänzen ihren Essay um eine ausführliche Schilderung von Aktivitäten und Kampagnen, die geeignet seien, die Zustände zu verbessern.³⁸ Solche Kritiken lesen die Serie als soziologische Studie, die nach der Akkuratheit ihrer gesellschaftswissenschaftlichen Analyse zu bewerten ist. Was beiden Kritikern bei einem Roman Balzacs vermutlich nie passieren würde, passiert ihnen bei der Serie, die uns Baltimore multimodal in Bild und Ton zeigt: Die Kritik vergisst die Fiktionalität der Geschichte, lobt und kritisiert sie als soziologische Analyse. Dieser Kurzschluss wird in der neueren Forschung zu *The Wire* zunehmend kritisiert, die deutlicher herausarbeitet, dass die Authentizität der Serie das Produkt einer kalkulierten Schöpfung und das Resultat zahlreicher bewusster Entscheidungen bei der Konzeption und der filmischen Realisierung der Serie ist.³⁹

Damit erscheint der dokumentarische Charakter von *The Wire* als Simulation von Authentizität, bei der ästhetische Verfahren unauffällig und dennoch gezielt eingesetzt werden, um eine fiktionale Verdichtung zu erzeugen, die gesellschaftliche Entwicklungen in Handlungen und Figurenkonstellationen erfasst.⁴⁰ Die authentische Abbildung von Wirklichkeit hat damit einen doppelten Boden: zum einen, weil die Gesellschaft zwar zum Teil aus harten Fakten besteht, aber auch ein sprachlich-mediales Konstrukt ist und damit auf Fiktionen beruht, zum anderen, weil der Gestus des Authentischen simuliert werden kann – hier sei nur an die Rhetorik der Natürlichkeit erinnert, deren Ziel es ist, über dem Eindruck einer immer schon existierenden und unveränderlichen Natur die *ars* der Gestaltung verschwinden zu lassen. Die Manipulation der Wirklichkeitsdarstellung ist auch mehrfach Thema, wenn in der Serie gegen Statistiken polemisiert wird, seien es die manipulierten Verbrechenstatistiken oder die in den Schulen durchgeführten Tests, die die Wirklichkeit scheinbar neutral abbilden, aber

³⁷ Vgl. Dreier, Peter/Atlas, John: A Dystopian Fable about America's Poor. In: Keeble, Arin/Stacy, Ivan (Hrsg.): *The Wire and America's Dark Corners. Critical Essays.* Jefferson 2015. S. 192–207, hier S. 194.

³⁸ Vgl. Dreier/Atlas: A Dystopian Fable. S. 198–204.

³⁹ Vgl. Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsförmel. S. 22f.

⁴⁰ Vgl. Cuntz, Michael: It's all in the detail. Uncharted territory und der Spielraum der anderen. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien.* Wiesbaden 2014. S. 147–200, hier S. 123f. u. S. 187f.

ihre Datengrundlage so wählen, dass die Ergebnisse wie gewünscht ausfallen.⁴¹

The Wire ist eine fiktionale Serie, die Weltdeutungen, Identitäten und Räume schafft und gestaltet. Nicht zufällig enthält der Vorspann zur Serie in einer Einstellung die Perspektive einer Überwachungskamera. Die Szene eines Steinwurfs, der das Glas einer Überwachungskamera trifft, ist die Konstante, die in allen fünf Varianten des Vorspanns auftaucht. Diese Kamera ist weniger ein reales Objekt aus Baltimore, sondern vielmehr ein Fingerzeig auf die Fiktionalität der Serie: Die Zuschauer sehen Baltimore durch eine Kamera, durch eine Perspektive, die ihnen die Filmschaffenden vorgeben. Damit macht bereits der Vorspann metapoetisch deutlich, dass die Serie soziale Phänomene in sprachliche oder multimodale narrative Strukturen übersetzt und damit die eigene Gesellschaft in der Repräsentation immer deutet und gestaltet. Nimmt man diese Fingerzeige ernst, dann erscheint *The Wire* als eine Serie, die konsequent zweigleisig fährt: Sie simuliert das Dokumentarische und überformt es zugleich. In dieser Sichtweise funktioniert der Vorspann wie ein Emblem: Die Filmsequenz ist eine Montage aus Szenen und Objekten, die für die Handlung der Staffel zentral sind, und endet mit einem Zitat aus der Serie, das als Motto entweder einer Staffel oder einer Folge vorangestellt ist.

Ein anderes Beispiel für die Überformung des Dokumentarischen ist die Sprache in *The Wire*. Die Figuren sind entscheidend durch ihr Sprechen charakterisiert: durch ihre Soziolekte und durch die Jargons ihrer Berufe. Die Vielfalt der Slangs wurde in der Rezension der Serie als Ausweis ihrer Authentizität und als naturalistische Technik der exakten Wiedergabe gedeutet, bei der die Fiktion danach strebt, die Wirklichkeit abzubilden und die Differenz zwischen Kunst und Natur so gering wie möglich zu halten. Daraus würde folgen, dass Laiendarsteller wie die im Drogenmieu aufgewachsene Darstellerin der Killerin Snoop unverstellt ihre eigene Sprache sprechen:⁴² Der Slang wäre dann keine Nachahmung, sondern ein Stück Realität. Allerdings übersehen solche am Ideal des Naturalismus orientierten Deutungen, dass die ostentative Nachahmung von Registern und das Spiel mit Slang in *The Wire* eine mindestens ebenso große Rolle spielen wie die Integration authentischer Register und Slangs. So versucht McNulty in der zweiten Staffel *The port* ein schottisch-irisches Englisch nachzuahmen, um inkognito in der Hafenmafia zu

⁴¹ Vgl. Ahrens, Jörg: Authentifizierung der Fiktion. *The Wire* und die Möglichkeit einer Erfahrung von Gesellschaft. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden 2014. S. 113–146, hier S. 114f.

⁴² Vgl. Schulte, Philipp: „Shit look tight“. Die Wiedererprobung darstellerischer Konventionen des Naturalismus zum Zwecke der Sozialkritik in *The Wire*. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden 2014. S. 81–112, hier S. 84 u. S. 88.

ermitteln,⁴³ und der weiße Dealer Frog ahmt Register und Habitus der afroamerikanischen Dealer nach, wobei ihm diese Mimikry vor allem Spott einträgt.⁴⁴ Eine besonders eindrückliche ludische Überformung des Sprechens liegt in Folge 1.4 vor, und zwar in einer Szene, in der zwei Ermittler einen „cold case“, einen ungelösten Mord, rekonstruieren. Die beiden Ermittler, die beide eine ausgeprägte Vorliebe für Variationen mit dem Lexem *fuck* haben, verständigen sich am Tatort ausschließlich über diese Variationen, mit denen sie Schlussfolgerungen, Nachfragen, Erstaunen und Zustimmung artikulieren und ein Gespräch führen, das die Aufklärung des Mordes vorantreibt. Die extreme Reduktion auf das Lexem *fuck* macht deutlich, dass es hier keinesfalls um eine getreue Abbildung drastischer Sprache geht, sondern um eine Stilisierung, die mit dem Sprachgebrauch der Polizisten spielt, ihn übertreibt und ludisch nutzt. Das dokumentarische Konzept rückt in dieser Szene zugunsten der Parodie klar in den Hintergrund.

Eine weitere metanarrative Szene findet sich ebenfalls in der ersten Staffel, wenn D'Angelo Barksdale den jüngeren und unerfahrenen Dealern Body und Wallace, die mit Schachfiguren Dame spielen, die Regeln des Schachspiels erklärt. Alle drei verbinden das Spiel im Zuge der Erklärungen sofort mit den Machtkämpfen und machtpolitischen Strategien im Drogenhandel.⁴⁵ Die Schach-Szene, die Bronfen⁴⁶ als Parallele zu Shakespeares Königsdramen deutet, fungiert vor allem als metareflexive Szene, die sich nur zum Teil aus der Einbettung in die Handlung erklärt. Vielmehr geht es darum, am Beispiel des Schachspiels die Strategien der Drogenkartelle und ihre Aufteilung der Stadt zu erklären. Außerdem weist das Schachspiel mit seinen strengen Rollenzuweisungen und Spielregeln bereits auf die strenge Ordnung des Drogengeschäfts hin, das wie eine Schachpartie strengsten Verhaltensregeln und einem festen Kodex folgt („The king stay the king“).⁴⁷ Schach als Spiel der Könige, das kriegerische Auseinandersetzungen symbolisiert, kann ferner als Vorverweis auf die künftigen Machtkämpfe gedeutet werden, bei denen alle drei ihr Leben verlieren werden.

Ein sehr ausgedehntes und elaboriertes Beispiel für die metanarrative Thematisierung der Serie ist die fünfte Staffel, die die Medien und damit die Berichterstattung über Baltimore behandelt. Während die Staffeln 1 bis 4 den Realismus als Darstellungsweise nutzen, wird er in Staffel 5 metapoetisch thematisiert, er wird zu einem Reflexionsobjekt, seine Instrumenta-

⁴³ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 2, Ep. 9.

⁴⁴ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 2, Ep. 7.

⁴⁵ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 1, Ep. 3.

⁴⁶ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Shakespeare's Wire*. In: Ernst, Christoph/Paul, Heike (Hrsg.): *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies*. Bielefeld 2015. S. 89–109, hier S. 90f. u. S. 103.

⁴⁷ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 1, Ep. 3, 00:10:50–00:14:16.

lisierung und Fälschung werden thematisiert.⁴⁸ Dabei geht es zum einen um die Zwänge und Schwächen der Presse, vor allem aber geht es um Authentizität und wie man sie erzeugen kann, um eigene Ziele zu erreichen. Faktizität und Authentizität werden als Konstrukte offengelegt, so dass die letzte Staffel als Reflexion über Realismus und Wahrheit und als metapoetischer Kommentar zu den vorangehenden vier Staffeln funktioniert. So trägt beispielsweise die Folge 5.6 den Titel *The Dickensian Aspect* und schildert das Bemühen des Chefredakteurs, durch emotional ansprechende Einzelschicksale eine größere Auflage zu erreichen, nicht durch scharfsinnige gesellschaftliche Analysen: Zahlen über Kinderarmut lassen die Leserschaft kalt, Ziel muss es sein, sie mit einer Figur wie Oliver Twist zu rühren. Der Realismus als Norm wird in der letzten Staffel kritisch reflektiert, die bisher angewandte Technik, eine authentisch wirkende Welt im filmischen Medium zu erschaffen, wird als Technik erkennbar. Der mögliche Missbrauch der dokumentarischen Methode wird thematisiert, wenn die Zeitung eine Reportage zum Leben der Obdachlosen kunstvoll inszeniert und wenn McNulty Morde eines Serienkillers durch Beweismanipulation vortäuscht, um mit der bedrohlichen Fiktion eines unberechenbaren Killers eine geplante Mittelstreichung bei der Polizei zu verhindern.⁴⁹ Auf diese Weise thematisiert die fünfte Staffel die Ambiguität des Authentischen: Realismus gestaltet die Realität immer, sei es um die Leserschaft von einer Haltung zu überzeugen, sei es um bestimmte Affekte auszulösen. Realismus und Dokumentation haben eine Oberfläche, die die Wirklichkeit zu duplizieren scheint, sie sind aber in ihrer Tiefenstruktur literarische oder filmische Kompositionen. Aufschlussreich ist nun, dass Balzac die Relation von Oberfläche und Tiefenstruktur genau umgekehrt thematisiert: Der Erzähler lenkt den Leser, er offenbart den Roman als Schöpfung und betont zugleich, dass die erzählte Geschichte in ihrer Tiefenstruktur wahr ist: „All is true, il est si véritable que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.“⁵⁰

4. Chaos und Kosmos

Ein Charakteristikum, das die *Comédie humaine* und *The Wire* verbindet und das sich entscheidend aus dem realistischen Impetus beider Werke speist, ist die Gegenbewegung zwischen einer dynamischen Gesellschaft voller Umwälzungen und unvorhersehbarer Wechselfälle und Kräften, die in diesen Dynamiken Ordnung und Stabilität stiften wollen.

Balzacs Romane bilden eine Gesellschaft ab, die durch Revolution, Napoleonisches Kaiserreich und Restauration heftige Transformationen

⁴⁸ Vgl. Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsformel. S. 46.

⁴⁹ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 5, Ep. 10.

⁵⁰ Balzac: *Le père Goriot*. S. 26

erlebt hat und in Bewegung geraten ist. Die soziale Mobilität setzt traditionelle Ordnungen außer Kraft, der Drang der Personen, ihr Milieu zu verlassen und aufzusteigen, erzeugt eine Dynamik, die alte Ordnungen zerstört, bevor neue etabliert sind: Das Resultat ist ein Chaos, das sowohl sozialer als auch moralischer Natur ist. In Balzacs Romanen überlagern sich verschiedene Deutungen und Sinnschemata, deren Kontraste und Widersprüche nicht aufgelöst werden und die auch nicht klar hierarchisiert werden können.⁵¹ Trotz aller Typisierungen und Einordnungen in Sozialtypen entsteht der Eindruck einer unübersichtlichen fiktionalen Welt, die ohne eine umfassende Deutung bleibt und darin der menschlichen Wahrnehmung von Wirklichkeit gleicht. Nach Küpper macht diese unaufgelöste Spannung den wirkmächtigsten „effet de réel“ bei Balzac aus: Je weniger zwischen konkurrierenden Erklärungsmustern hierarchisiert wird, umso stärker ist der Eindruck, einen Ausschnitt unvermittelte Wirklichkeit vor sich zu haben.⁵²

Diesen Effekt erfasst Warning (1980) in seiner Analyse der in der *Comédie humaine* versuchten Kontingenzbewältigung als Spannung zwischen „Chaos und Kosmos“.⁵³ Warning arbeitet heraus, dass die von Balzac fokussierten sozialen Transformationen seiner Zeit die syntagmatische Ebene der erzählten Geschichte, die *histoire*, dominieren. Diese syntagmatische Achse hat ihr Gegengewicht im Paradigma eines allwissenden Erzählers, der die Ereignisse moralisch wertet und auf diese Weise ordnet. Doch zunächst zum Chaos. Die chaotische Dynamik und die auf Aufstieg programmierte Mobilität zeigen sich in der *Comédie humaine* vor allem im Geld und in der Figur des Aufsteigers.

In der *Comédie humaine* ist Rastignac der Prototyp des Mannes aus der Provinz, der als Student nach Paris kommt. Gespiegelt in der Topographie der Stadt Paris überschreitet er in *Le père Goriot* die Grenzen seines Milieus und fordert zuletzt Paris heraus.⁵⁴ In *The Wire* entspricht Stringer Bell zum Teil diesem Typ, dessen Aufstieg ebenfalls als Weg durch verschiedene semantisch aufgeladene Räume verdeutlicht wird. Stringer Bell reformiert das System des Drogenhandels orientiert an volkswirtschaftlichen Grundsätzen und versucht dann aus dem Drogenhandel in die Immobilienwirtschaft zu wechseln, was jedoch letztlich nicht gelingt.⁵⁵ Anders dagegen Thomas Carcetti, der als weißer Stadtratsabgeordneter zum Bürgermeister gewählt wird. Als er erkennt, dass Baltimore nicht zu retten ist, setzt er auf kurzfristig wirkende Reformen, die ihm helfen sollen,

⁵¹ Vgl. Küpper: Balzac und der effet de réel. S. 141.

⁵² Vgl. Küpper: Balzac und der effet de réel. S. 56 u. S. 141.

⁵³ Vgl. Warning: Chaos und Kosmos. S. 51f.

⁵⁴ „À nous deux maintenant!“; Balzac: *Le père Goriot*. S. 254.

⁵⁵ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 3, Ep. 4.

die nächste Stufe als Gouverneur zu erreichen.⁵⁶ Ein Grenzgänger – weniger ein echter Grenzüberschreiter – ist Omar Little als „Pícaro der Westside“⁵⁷ und offen homosexuell lebender Afroamerikaner, der keiner Gang angehört und zwischen den Herrschaftsgebieten wechselt, beständig in Bewegung und auf der Flucht, wobei sein Entkommen teils fantastische Züge trägt, wie der Sprung aus einem hohen Gebäude, der an Actionmovies erinnert.⁵⁸

Reden wir über Geld. In der *Comédie humaine* ist Reichtum als stabiles Erbe, das von Generation zu Generation vererbt wird, eine Marginalie geworden. Im Zentrum steht Geld als Kapital, das investiert, vermehrt, verspielt und verschwendet wird: wandelbar, beweglich, unberechenbar. In der *Comédie humaine* eröffnen die Wege des Geldes zentrale Einblicke in das Funktionieren der Gesellschaft: Die Haltung zum Geld legt die Schwächen und Stärken der fiktionalen Figuren offen, das Geld ist Lebenselixier für die Aufsteiger und die Bewegungen des Geldes markieren die sozialen und ethischen Revolutionen der Epoche. Dabei wird es zum einen in seiner volkswirtschaftlichen Bedeutung geschildert, zum anderen aber auch mythisch aufgeladen: Bankiers haben die Züge von Alchemisten, die Gold herstellen, und finanzielle Transaktionen haben die Aura des Geheimnisvollen und Mythischen.⁵⁹

Auch in *The Wire* ist das Geld das Bindemittel, das die Gesellschaft zusammenhält. Es erscheint als Motiv und Motor des Handelns in allen Schichten und Institutionen, gesellschaftliche Aufklärung erfolgt über die Aufdeckung der Geldströme, seien es Bargeldbündel im Drogenmilieu oder verdeckte Überweisungen und Geldwäsche.⁶⁰ Geld wird in den verschiedenen Staffeln in vielfältigen Varianten durchgespielt: Drogengelder, der finanziell ruinierte Hafen, die Gelder verteilende Stadtverwaltung, die um Gelder kämpfenden Schulen, die finanziellen Probleme der *Baltimore Sun*. Das Geld und seine Wege von Hand zu Hand, von Konto zu Konto, decken die Mechanismen des Verbrechens, seine Verästelungen in Wirtschaft und Politik auf. So geht es bei den Abhöraktionen ganz wesentlich darum, der Spur des Geldes zu folgen, das aufdeckt, wie Personen und Institutionen agieren und in welche Intrigen die Akteure verstrickt sind. Der Geldfluss zeigt am zuverlässigsten an, wer mit wem kooperiert und deckt Verborgenes auf, wie der Ermittler Lester Freamon pointiert formuliert:

⁵⁶ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 4, Ep. 8.

⁵⁷ Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsförmel. S. 35.

⁵⁸ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 5, Ep. 6; Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsförmel. S. 38.

⁵⁹ Zur Veranschaulichung seien folgende Szenen genannt: Balzac: *Le père Goriot*. S. 46 u. S. 52f.

⁶⁰ Vgl. Koch: Populärkultur als Selbstbeschreibungsförmel. S. 32f.

You follow drugs, you get drug addicts and drug dealers. But you start to follow the money and you don't know where the fuck it's gonna take you.⁶¹

Das traditionelle Modell des Barksdale Imperiums, das dem Beherrschen von Territorien und dem Kampf um Territorien verhaftet ist, wird durch Stringer Bell modernisiert, der sich auf dem zweiten Bildungsweg zum Master of Business Administration weiter qualifiziert. In den Kritiken zur Serie wird häufig auf seine betriebswirtschaftlichen Kenntnisse abgehoben, was nicht völlig korrekt ist, denn es geht hier um volkswirtschaftliche Analysen und um Drogen als Wirtschaftsfaktor und als Lehrstück der Ökonomie. Aufschlussreich ist hier, dass das Geld im Unterschied zu den Menschen die Grenzen des Milieus mühelos überschreitet und – ursprünglich im Verbrechen gewonnen – seinen Weg bis in die höchsten Kreise hinein findet.

Noch einmal zurück zu Balzac. Eine zentrale Metapher für die im Geldwesen zentrierte Kontingenz ist das Spiel und die Figur des Spielers. So erscheint Rastignac, der Prototyp des erfolgreichen Aufstiegers, als jemand, der die Spielregeln der Gesellschaft lernt und zunehmend souverän beherrscht. Dabei bleibt das Spiel jedoch dem Zufall unterworfen und auch das Beherrschen der Spielregeln verhindert nicht, dass die Spieler dem Zufall ausgeliefert sind. Als im Roman *Le père Goriot* Rastignac seinen Willen zum gesellschaftlichen Aufstieg in dem Wort „Je réussirai“ zusammenfasst, charakterisiert der Erzähler diese Äußerung sofort als „le mot du joueur“, als typische Äußerung eines Spielers.⁶² Trotz aller Spielregeln entscheidet oft der Zufall über Aufstieg oder Untergang, das Spiel ist seinem Wesen nach kontingent.

Das Spiel – *the game* – ist auch in *The Wire* ein prominentes Leitmotiv.⁶³ So erklärt ein Dealer dem anderen die Regeln des Drogenhandels am Beispiel eines Schachspiels und viele Figurenäußerungen heben sentenzhaft auf Spiel und Spielregeln ab. Zur Illustration einige Zitate aus Episoden der ersten und zweiten Staffel:

⁶¹ Simon: *The Wire*. St. 1, Ep. 9, 00:12:49–00:13:00.

⁶² Balzac: *Le père Goriot*. S. 122.

⁶³ Dabei erzeugt das Lexem *game* eine Lesartenüberlagerung, da es neben der allgemeineren Bedeutung ‚Spiel‘ im *African-American Vernacular English* (AAVE) eine spezifischere, inzwischen ebenfalls standardisierte Bedeutung hat, die Troota/Blyahher wie folgt definieren: „The game is the life of any person who becomes involved in the drug trade directly or indirectly, it is a certain set of unwritten rules which encourages a form of social Darwinism [...]“. Vgl. Troota, Joe/Blyahher, Oleg: Game done changed. A look at selected AAVE features in the TV series *The Wire*. In: *Moderna språk* 105 (2011), S. 15–42, hier S. 32. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/677/629> (Stand: 12.08.2017).

- Marla Daniels: The game is rigged, but you cannot lose if you do not play.⁶⁴
- Omar Little: I'll do what I can to help y'all, but the game is out there, and it's either play or get played.⁶⁵
- Omar Little: I got the shotgun, you got the briefcase, but it's all in the game though, right?⁶⁶

Soweit also das Chaos auf der syntagmatischen Ebene der *histoire*. Diesem Chaos wird bei Balzac jedoch auf der Ebene des *discours* ein allwissender Erzähler entgegengesetzt, der die Figuren permanent ordnend typisiert und alle Ereignisse unablässig moralisch bewertet.⁶⁷ Balzacs Romane sind durch eine auktoriale Erzählsituation geprägt und beinhalten eine Erzählerfigur, die der fiktionalen Welt nicht angehört und zugleich diese Welt mit ästhetischen moralischen und soziologischen Interventionen kommentiert. Der Erzähler erscheint als *auctor*, als Urheber der Geschichte, und hat den Habitus eines über der erzählten Welt stehenden Historikers, der bereits weiß, wie die Geschichte ausgeht. Der Erzähler ist damit eine heterodiegetische Figur, die nicht Teil der fiktionalen Welt ist und einen von Einschränkungen freien Blick auf die fiktionale Welt einschließlich des Innenlebens der fiktionalen Figuren hat. Während Balzac sich im *Avant-propos* als Sekretär stilisiert, der nur aufschreibt, was die Geschichte machende französische Gesellschaft diktiert, erschafft er in seinen Romanen einen allwissenden Erzähler, der genau diese Geschichte beständig wertet, deutet und teleologisch aufzuladen versucht. Die sozialen Transformationen bringen ein Chaos hervor, das bei Balzac allein durch moralische Klassifikationen des allwissenden Erzählers im Zaum gehalten und zu einem Kosmos geordnet werden kann. Die Gesellschaft ist der Kontingenz unterworfen: Der Zufall ist „le plus grand romancier du monde“.⁶⁸ Was die syntagmatische Ebene der Narration nicht leisten kann – nämlich das Stiften von Ordnung –, das leistet der „mystagogische Erzähler“⁶⁹, der die Figuren permanent einordnet, typisiert und orientiert an „catholicisme“, „royauté“ und „famille“ bewertet.⁷⁰ Balzac versucht also, dem von ihm konstatierten Chaos durch ordnende und hierarchisierende Deutung zu begegnen, derzufolge die soziale Unordnung von einem moralischen Kosmos⁷¹ überdacht wird: „Les actions blamables, les fautes, les crimes [...]“

⁶⁴ Simon: *The Wire*. St. 1, Ep. 2, 00:53:25–00:53:30.

⁶⁵ Simon: *The Wire*. St. 1, Ep. 8, 00:43:11–00:43:18.

⁶⁶ Simon: *The Wire*. St. 2, Ep. 6, 00:14:23–00:14:32.

⁶⁷ Vgl. Warning: *Chaos und Kosmos*. S. 23–30, Abschnitt 1.3: Die Rivalität von Paradigmatik und Syntagmatik.

⁶⁸ Balzac: *Avant-propos*. S. 11. Vgl. auch Warning: *Chaos und Kosmos*. S. 14.

⁶⁹ Warning: *Chaos und Kosmos*. S. 38f. u. S. 41.

⁷⁰ Warning: *Chaos und Kosmos*. S. 4.

⁷¹ Vgl. Warning: *Chaos und Kosmos*. S. 23–25 u. S. 31.

y trouvent toujours leur punition humaine ou divine, éclatante ou secrète“.⁷² Balzac deutet die sozialen Veränderungen und die dadurch bedingte Mobilität als moralische Dekadenz, gegen die er ankämpft, indem er die fiktionalen Räume primär moralisch semantisiert: Der soziale Erfolg Rastignacs geht mit der moralischen Dekadenz des jungen Aufsteigers einher. Dieser Kopplung von sozialem Erfolg und moralischer Dekadenz wirkt der fiktionale Erzähler entgegen, indem er in seinen Kommentaren eine christliche, heilsgeschichtliche Dimension aufleben lässt: Vater Goriot stirbt elend in größter Armut, verkörpert aber den sich aufopfernden Vater auf einem regelrechten Kreuzweg als „Christ de la paternité“. Auf diese Weise restituieren die Romane als Fiktion eine moralische Kohärenz und Totalität, die in der Lebenswelt nicht mehr gegeben ist.⁷³ Balzac sieht sich als ein Historiograph, der nicht allein die verborgenen Gesetzmäßigkeiten gesellschaftlicher Entwicklungen aufdecken kann, sondern diesen Entwicklungen zugleich vor der Folie einer moralischen Ordnung ihren Platz in der allgemeinen Menschheitsgeschichte zuweist.⁷⁴

Wie steht es nun um „Chaos und Kosmos“ in *The Wire*? Auf der syntagmatischen Ebene der *histoire* ist die Serie ebenfalls durch unberechenbare Volten und Umschwünge charakterisiert, denen die meisten Figuren ausgeliefert sind und der auch viele mächtige Strategen – man denke nur an den aufhaltsamen Aufstieg des Stringer Bell – zum Opfer fallen. Die Frage ist nun, wie in der Serie als Gegengewicht zum Chaos die Ordnung des Kosmos entwickelt wird. Die Serie verfügt ja über keinen Erzähler, der aus dem Off das Geschehen kommentiert und begleitet. Dem Genre folgend hat *The Wire* keinen moralisierenden Erzähler, doch hat die Serie sich ein Regulativ geschaffen, das der Kontingenz der Handlung entgegengesetzt ist. Dieses Regulativ sind Akte der Beobachtung und der Rekonstruktion, die die Serie leitmotivisch durchziehen. Die polizeilichen Ermittlungen nutzen den *wire* zum Abhören der Kommunikation unter den Dealern. Das aufmerksame Zuhören ist als Motto „Listen carefully“ absichtsvoll der gesamten ersten Staffel vorangestellt. Zuhören, zwischen den Zeilen lesen, Codes entschlüsseln – das ist das tägliche Brot der Polizei, die Fragmente krimineller Machenschaften auf der Pinnwand sammelt und das Chaos der Fundstücke allmählich in eine Ordnung bringt. Überwachungsvideos und Audiotapes sind Fragmente, aus denen die Wirklichkeit erst inferiert werden muss. Die Ermittler und Ermittlerinnen, die ihre Nachforschungen in *The port* an einer Pinnwand beständig aktualisieren und reflektieren⁷⁵ oder in der dritten Staffel die raffinierte Systematik der Kommunikation innerhalb der kriminellen Organisationen an Stellwänden entfalten und so

⁷² Balzac: Avant-propos. S. 11.

⁷³ Vgl. Warning: Chaos und Kosmos. S. 52.

⁷⁴ Vgl. Warning: Chaos und Kosmos. S. 30f.

⁷⁵ Vgl. Simon: *The Wire*. St. 2, Ep. 10.

aufdecken, sind Vorbilder für das Publikum, das mit detektivischer Haltung ebenfalls genau beobachten und die Ereignisse rekonstruieren muss.

Beobachtung und Rekonstruktion sind als Leitmotive omnipräsent und bringen die Zuschauer in eine Rezeptionshaltung des Rekonstruierens: Sie sollen genau zuhören und verstehen, was sie sehen. Auf diese Weise hat die Serie zwar keinen deutenden Erzähler, aber sie etabliert eine Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung für den Akt der Rezeption. Die Polizisten und Polizistinnen, die das Chaos mit Bildern und Pfeilen auf der Stellwand in eine Ordnung bringen, sind im doppelten Sinne Detektive: Auf der Ebene der *histoire* verfolgen sie kriminelle Organisationen, auf der Ebene des *discours* setzen sie ihre Deutungen und Aufdeckungen der Kontingenz der Wirklichkeit entgegen und erschaffen gewissermaßen aus dem Chaos der Beweisstücke und Zeugenaussagen einen geordneten Kosmos.

The Wire ist daher in seiner Tiefenstruktur in der Tat eine *Comédie humaine*: Die Serie ist wie die Romane Balzacs durch eine Kopräsenz von Chaos und Kosmos, Kontingenz und Sinnstiftung charakterisiert, deren Grundspannung unaufgelöst bleibt. Während Balzac über die mystagogische Erzählerfigur deutend gegen das Chaos ankämpft und die unmoralische *histoire* über den moralisierenden *discours* des Erzählers zu bändigen sucht, bleibt in *The Wire* die Repräsentation einer unmoralischen, chaotischen Welt ohne ethische Kommentierung. Dennoch findet sich auch in *The Wire* ein Gegengewicht: Die Ermittlungen der Polizei, die Aufdeckung der unter der Oberfläche verborgenen Verbindungen, ihre Wahrheitssuche hat neben der syntagmatischen Erzählung auch eine paradigmatische Funktion. Erzeugt wird eine Haltung des Beobachtens, Suchens und Fragens, die die Zuschauer auffordert, sich an der Rekonstruktion der wahren Ereignisse zu beteiligen und als Detektive zweiten Grades im Akt der Rezeption dem Chaos entgegenzuwirken. Und an dieser Stelle endet dann auch die Analogie zwischen der *Comédie humaine* des 19. und des 21. Jahrhunderts: Während Balzac seinen Lesern einen Mystagogen an die Hand gibt, der sie moralisierend durch eine sich chaotisch transformierende fiktionale Welt führt, gibt *The Wire* lediglich die Rolle eines die Wahrheit aufdeckenden und rekonstruierenden Beobachters vor. Ausfüllen müssen diese Rolle jedoch letztlich die Zuschauer. *Listen carefully.*

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Balzac, Honoré de (1834–1835): *Le père Goriot*. Paris 1966.

Balzac, Honoré de (1837): *Illusions perdues*. Paris 1966.

- Balzac, Honoré de (1842): Avant-propos. In: La Comédie humaine. Bd. 1
Études de mœurs: Scènes de la vie privée. Bibliothèque de la Pléiade.
Paris 1976. S. 6–20.
- Simon, David: *The Wire*. 1-5 Komplettbox. Hamburg 2012 (DVD).

Sekundärquellen

- Ahrens, Jörn: Authentifizierung der Fiktion. *The Wire* und die Möglichkeit einer Erfahrung von Gesellschaft. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden 2014. S. 113–146.
- Barthes, Roland: Effet de réel. In: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.
- Bronfen, Elisabeth: Shakespeare's *Wire*. In: Ernst, Christoph/Paul, Heike (Hrsg.): *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies*. Bielefeld 2015. S. 89–109.
- Cuntz, Michael: It's all in the detail. Uncharted territory und der Spielraum der anderen. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden 2014. S. 147–200.
- Dreier, Peter/Atlas, John: A Dystopian Fable about America's Poor. In: Keeble, Arin/Stacy, Ivan (Hrsg.): *The Wire and America's Dark Corners. Critical Essays*. Jefferson 2015. S. 192–207.
- Eschkötter, Daniel: *The Wire*. 2. Aufl. Zürich 2012.
- Heathcote, Owen: État présent. Honoré de Balzac. In: *French Studies* 64 (2010), S. 463–470.
- Kablitz, Andreas: Erklärungsanspruch und Erklärungsdefizit im Avant-propos von Balzacs *Comédie humaine*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99 (1989), S. 261–86.
- Kämmerlings, Richard: *The Wire*. Ein Balzac für unsere Zeit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.05.2010.
- Koch, Lars: Populärkultur als Selbstbeschreibungsformel. Wie *The Wire* die Gesellschaft vorstellt. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden 2014. S. 21–49.
- Küpper, Joachim: Balzac und der effet de réel. Amsterdam 1986.
- Schulte, Philipp: „Shit look tight“. Die Wiedererprobung darstellerischer Konventionen des Naturalismus zum Zwecke der Sozialkritik in *The Wire*. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hrsg.): *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden 2014. S. 81–112.
- Warning, Rainer (1980): Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der *Comédie humaine*. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hrsg.): *Honoré de Balzac*. München 1980. S. 9–55.

Witthaus, Jan-Henrik/Oster, Angela: Zur Aktualität des Milieu-Begriffs. Vom sozialen Mechanismus zur ästhetischen Konstruktion. In: Witthaus, Jan-Henrik/Oster, Angela (Hrsg.): Vom Milieu zur Matrix. Urbane Umwelt als Wissensform und Raumeignung der Stadt im Frankreich der Moderne. Freiburg im Breisgau 2014. S. 7–26.

Internetquellen

Troota, Joe/Blyahher, Oleg: Game done changed. A look at selected AAVE features in the TV series *The Wire*. In: Moderna språk 105 (2011), S. 15–42. <http://ojs.uu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/677/629> (Stand: 12.08.2017).