



## Konflikte in Serie

Aushandlungen zwischen Individuum und Gesellschaft in THE WIRE und MAD MEN

*Sebastian Armbrust, Hamburg*

### 1. Einleitung

Fernsehserien sind besonders reich an Darstellungen sozialer Strukturen: Ihre Erzähltexte umfassen oft dutzende bis hunderte Stunden, in denen Figuren und Ereignisse in einer Tiefe und Ausführlichkeit entwickelt werden können, die dem Spielfilm vorenthalten bleiben. Dabei entwickeln Serien komplexe Konstellationen von Haupt- und Nebenfiguren, die in Beziehungen zueinander, zu verschiedenen sozialen Gruppen und zu ihrer Gesellschaft stehen. Gesellschaft ist in dieser Erzählform nicht nur gut darstellbar; ihre massenhafte und regelmäßige Rezeption mag auch auf Gesellschaft zurückwirken, zum Beispiel indem sie gewisse Vorstellungen über dieselbe kultiviert (vgl. Morgan et al. 2009). Und auch wenn die Fernsehserie über lange Zeit nicht als eine kulturell wertvolle Erzählform galt, kann sie spätestens seit dem US-amerikanischen Boom von sogenannten *Qualitätsserien* der letzten Jahrzehnte auch als eine Kunstform gelten, die der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten und sie zur kritischen Reflexion anregen kann.

THE WIRE und MAD MEN stehen unter den US-amerikanischen Serienproduktionen des letzten Jahrzehnts in Hinblick auf die Themenstellung dieser Ausgabe von *Rabbit Eye* besonders hervor. Sie präsentieren sich explizit als Gesellschafts- bzw. Milieustudien und setzen sich durch inhaltliche wie formale Alleinstellungsmerkmale wie auch durch das kritische Echo, das ihnen zuteilwird, deutlich von anderen Serien der Gegenwart ab. THE WIRE, an das Genre der Polizeiserie angelehnt, dramatisiert als Milieustudie die *Westside* der Stadt Baltimore im US-Staat Maryland, die dank ihrer hohen Kriminalitätsrate bei der vorwiegend schwarzen Bevölkerung auch als *Body-more, Murdaland*<sup>1</sup> bekannt ist. Den organisierten Drogenbanden, die den Stadtteil beherrschen, stehen auf der anderen Seite des Gesetzes die durch Karrieredenken, Korruption und Politik gelähmten, dysfunktionalen Institutionen der Stadt gegenüber. Anders als in der üblichen Polizeiserie werden hier Figuren auf beiden Seiten des Gesetzes mit gewisser Sympathie als Opfer der sozialen Umstände

---

<sup>1</sup> Ein Graffiti mit diesem Ausdruck ist ab der dritten Staffel in der Titelsequenz zu sehen.

dargestellt, aus denen sie sich als tragische Figuren nicht befreien können. Allerdings gibt es auch gerade auf Seiten des Gesetzes antagonistische Figuren, die maßgeblich daran teilhaben, dass die Stadt ihrer Probleme nicht Herr werden kann.

MAD MEN hingegen ist eine Retrospektive auf die selbsternannten *Mad Men*, Werbetreibende in der Madison Avenue im Manhattan der späten 1950er und frühen 1960er Jahre. Sorgfältig im Stil der Zeit ausgestattet, zieht die Produktion als „slickest show on television“<sup>2</sup> auch durch ihre Ästhetik Aufmerksamkeit auf sich. Sie inszeniert ein männlich dominiertes, vor Chauvinismus tiefendes Milieu, deren Figuren gegeneinander konkurrieren, intrigieren, sich belügen und betrügen. Dabei bleiben sie stets bemüht, die makellose Oberfläche ihrer Konsumkultur über den problembehafteten persönlichen Befindlichkeiten aufrecht zu erhalten und darin glücklich aufzugehen. Dieser ‚kritisch-nostalgische‘ Blick auf einen konservativen, bürgerlichen Mikrokosmos, der im Spannungsverhältnis zwischen den sich langsam andeutenden Umwälzungen der späteren 1960er Jahre verzweifelt an alten Werten und Geschlechterrollen festzuhalten scheint, steht auch in einem Kontrastverhältnis zu einem unbeschwerten und liberaleren Amerika dieser Zeit, wie wir es sonst aus romantisierten, ‚sehnsüchtig-nostalgischen‘ medialen Darstellungen kennen (vgl. Edgerton 2011b: xxvii).

In beiden Serien zeigt sich also schon in der Anlage ein spannungsreiches Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Polizisten, Verbrecher und andere Figuren in THE WIRE begehren teils erfolglos gegen ihre Strukturen auf oder arrangieren sich zynisch mit den Gegebenheiten. Die *Mad Men* mögen durch das Ausleben ihrer überholten Wertvorstellungen teils unsere Abscheu erzeugen, aber auch Mitleid, da wir sie als Opfer ihres überkommenen Zeitgeists betrachten können. Aus dieser Annäherung wird bereits deutlich, dass die dramatische Darstellung von Gesellschaft in diesen Fernsehserien ganz unterschiedliche, miteinander verwobene Bedeutungsebenen erzeugt, die sich aus verschiedenen analytischen Perspektiven aufgreifen lassen: So lässt sich THE WIRE als quasisystemische, systemische Analyse einer Gesellschaft lesen (vgl. z. B. Sabin 2011; auch Simon 2005 zur Intention der Serie) und MAD MEN auf seine gesellschafts- und kulturhistorischen Bezüge untersuchen (vgl. Beiträge in Edgerton 2011a). Mit dieser Ebene verwandt lassen sich individuelle Schicksale von Figuren aus beiden Serien als Exemplifizierungen gesellschaftlicher Problemstellungen begreifen und gleichzeitig anteilnehmend nachvollziehen (vgl. in Bezug auf MAD MEN die v. a. feministischen Perspektiven aus Edgerton 2011a; oder Schmetkamp 2011). In Bezug auf THE WIRE argumentiert schließlich Marsha Kinder, dass erst das Zusammenspiel von Systemanalyse und emotionaler Teilhabe an den Figuren den Reiz der Serie ausmache (vgl. Kinder 2008).

---

<sup>2</sup> So bezeichnet im Titel des offiziellen Episodenführers zur Serie: *The Ultimate Guide to Mad Men: The Guardian companion to the slickest show on television* (Dean 2010). Ähnliche Kommentare, die auf den auf Hochglanz polierten Stil der Serienproduktion abzielen, finden sich zuhauf.

Um den Erfolg und die Faszination der beiden Produktionen als spezifisch *serielle* Erzähltexte zu erklären, die ihr Publikum nicht nur intellektuell überzeugen, sondern auch langfristig faszinieren und unterhalten müssen, erscheint es mir unabdingbar, nicht nur globale Bezüge, sondern auch die dramatische Mikrostruktur beider Serien genauer zu untersuchen.

Auf dieser Ebene werden zunächst Figuren konstruiert, die erst miteinander und dann mit größeren sozialen Kontexten innerhalb und außerhalb der erzählten Welt in konfliktreiche Beziehungen gesetzt werden. Damit folgen auch MAD MEN und THE WIRE einem dramatischen Grundprinzip, das als Charakteristikum der Fernsehserie gilt: Mehr noch als im Film können Figuren hier ausgiebig und auf intimster Ebene in ihrer Persönlichkeit und ihren sozialen Kontexten erforscht werden (vgl. Ellis 1985: 145-59; Douglas 2007: 8).

Ein besonderes Charakteristikum jüngerer Fernsehserien besteht zweitens in ihrer Komplexität, die Jason Mittell in Anlehnung an David Bordwell als narrativen Modus, also historisch spezifische Erzählkonvention betrachtet (vgl. Mittell 2006; Bordwell 1985). Sogenannte *Qualitätsserien* richten sich damit seit den 1980er Jahren zunehmend an ein gebildetes und aufmerksames Publikum, für das ein Rezeptionsanreiz auch im aktiven Nachvollziehen komplexer bzw. komplex erzählter Zusammenhänge besteht. Dabei spielt auch die steigende mediale Kompetenz des Serienpublikums eine Rolle (vgl. Mittell 2006).

Im Zusammenhang damit stehen drittens auch die Wissensbestände, die das Publikum an den Serientext heranträgt, die sowohl auf einer intratextuellen Ebene (unter anderem das serielle Gedächtnis, das über den Verlauf einer Serie aufgebaut wird), auf einer intertextuellen Ebene (z. B. die Kenntnis generischer Erzählkonventionen), als auch auf der extratextuellen Ebene (allgemeines historisches, kulturelles und Weltwissen) beschrieben werden können. Der Serienzuschauer muss also auf allen diesen Ebenen auch als ein durch seine soziokulturelle Gegenwart geprägter Rezipient verstanden werden.

Komplexität, wie sie bisher im akademischen Diskurs über Serien verstanden wird, meint häufig vor allem die Integration von breit über den Serientext gestreuten Hinweisen zu einer mehr oder weniger kohärenten Vorstellung der fiktiven Welt, ihrer Figuren und Ereignisse. Wie oben angedeutet, kann eine Komplexität viertens auch im Zusammenspiel zwischen verschiedenen Bedeutungs- und Interpretationsebenen ausgemacht werden. Wenn Kinder THE WIRE als Zusammenspiel von Systemanalyse und emotionaler Teilhabe an Figuren bespricht, oszilliert sie zwischen zwei sehr verschiedenen Beschreibungsebenen, ohne die damit angedeutete Interaktion zwischen den zwei Ebenen theoretisch ausführlicher zu entwickeln (vgl. Kinder 2008).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Sie operiert allerdings mit dem Begriff der *suture* und schreibt damit der systemischen Ebene eine sinnstiftende Funktion zu.

Meines Erachtens kann gerade eine differenzierte Modellierung verschiedener, sich überlagernder Bedeutungsebenen dabei helfen, die Konstruktionsprinzipien<sup>4</sup> und damit den Reiz zeitgenössischer Fernsehserien noch genauer nachzuvollziehen. Die dramatische Konfliktkonstruktion zwischen Individuum und Gesellschaft, die sich in *THE WIRE* und *MAD MEN* ausmachen lässt, speist sich aus einem näher zu beschreibenden Zusammenwirken solcher Ebenen. Im nächsten Abschnitt soll daher zunächst ein Ebenenmodell der Serienrezeption skizziert werden, auf dem sich ihre Bedeutungen differenzierter verorten lassen. Auf dieses nehme ich anschließend Bezug, indem ich Konstruktionsprinzipien aufzeige, die Bedeutungskonfigurationen auf und zwischen verschiedenen Ebenen hervorbringen.

## 2. Narrative Bedeutungsebenen

Ein Ebenenmodell von Bedeutungen, die in der Serienrezeption entstehen, fällt in den Bereich der kognitivistisch orientierten Erzähltheorie und damit in ein Feld, das in Bezug auf die Fernsehserie noch nicht ausführlich bearbeitet wurde: Auf klassischen narratologischen Konzepten beruhende Analysen bleiben auf wenige Arbeiten und allgemeine Annäherungen beschränkt (vgl. z. B. Kozloff 1992; Allrath et al. 2005). Andere Aufsätze behandeln serienspezifische Strukturmerkmale und Konstruktionsprinzipien, sind aber wiederum erzähltheoretisch nicht ausführlich rückgebunden (vgl. Newman 2006; Mittell 2006). Daher bieten sich als theoretischer Anknüpfungspunkt insbesondere filmtheoretische Modellierungen an, um von dort aus Brücken zu serienspezifischen Erzählstrategien zu schlagen. Auch im Rahmen dieses Aufsatzes wird keine ausführliche theoretische Herleitung und Diskussion möglich sein, sondern nur die Skizze eines Modells, die hier vor allem auf ihre Nützlichkeit in der folgenden Analyse befragt werden und diese vorstrukturieren soll.<sup>5</sup>

Mit Bordwell lässt sich der audiovisuelle Text grundsätzlich als ein Konglomerat von Hinweisen verstehen, aus dem der Rezipient unter Rückgriff auf Schemata der Alltagswahrnehmung und medienspezifischer Interpretationsstrategien aktiv Bedeutungen konstruiert (vgl. Bordwell 1985: 29-62). Dieser Prozess ist einerseits *bottom-up* durch die Mikrostruktur des Texts geleitet, in der die Hinweise angeordnet sind; andererseits *top-down* durch psychologische Schemata: bestehende Wissensstrukturen, die die Interpretation der Hinweise erst ermöglichen und dadurch sowohl die Aufmerksamkeit als auch die Hypothesenbildung lenken. Sie reichen von basalen Schemata der Alltagswahrnehmung (mit denen wir aus perzeptiven Reizen überhaupt erst Vorstellungen von Personen oder Objekten bilden) über

---

<sup>4</sup> Als Konstruktionsprinzipien verstehe ich sowohl die Tätigkeit des Rezipienten, dem Serientext Bedeutungen abzuringen, als auch die dramaturgische Tätigkeit der Autoren, einen spannenden, unterhaltsamen Text zu konstruieren. Diese grobe Vereinfachung blendet die Komplexität der kommunikativen Situation weitgehend aus, scheint aber zunächst geeignet, sich dem Zusammenspiel verschiedener Bedeutungsebenen grundsätzlich zu nähern.

<sup>5</sup> Ein entscheidender Ausgangspunkt für diese Skizze ist David Bordwell, der das Prinzip der schemageleiteten Rezeption in der Filmtheorie etabliert (vgl. Bordwell 1985). Jens Eder integriert weitere kognitivistische Ansätze zu einem äußerst detaillierten Modell für die Figurenanalyse, auf dem sich ebenfalls aufbauen lässt (vgl. Eder 2008). Ich folge dabei allerdings nicht im Detail Eder's Modell der „Uhr der Figur“, sondern fokussiere bestimmte Teilbereiche.

höhere Schemata der Alltagswahrnehmung (wie etwa Skripte, die bei der Konstruktion von Situationsmodellen wie z.B. von einem Restaurantbesuch zur Anwendung kommen), bis hin zu medien-spezifischen Interpretationsstrategien, die auch die implizite Kenntnis von Erzählkonventionen umfassen (vgl. ebd.). Aus der Anwendung solcher Schemata auf den audiovisuellen Text entsteht erst die kohärente Vorstellung einer fiktiven Welt, ihrer Figuren und Ereignisse, die nun auf verschiedenen Bedeutungsebenen beschreibbar werden.

Diese Konstruktion eines fiktiven Geschehens möchte ich als *basale narrative Ebene* bezeichnen, da sie als Grundlage höherer Bedeutungskonstruktionen dient. In sie fällt auch Eders Ebene der *Figur als fiktives Wesen*, auf deren Eigenschaften wir aus ihrem dargestellten Erscheinungsbild, Verhalten, verbalen Äußerungen etc. schließen (vgl. Eder 2008: v. a. 193). Dazu gehören ihre persönlichen Charaktereigenschaften wie „ihre psychischen Vorgänge, Handlungsmotive und Verhaltensursachen“ und auch „ihre sozialen Situationen, Positionen und Beziehungen“ (ebd.). Daran anknüpfend entwickeln wir schließlich auch eine „[i]maginative Nähe zu Figuren“ (Eder 2006), die zu affektiven Reaktionen wie emotionaler Anteilnahme oder zu evaluativen Bewertungen der Figuren führen kann (vgl. ebd.).

Vereinfachend lässt sich diese basale narrative Ebene in drei Bedeutungsebenen unterteilen: (a) die zeitliche und kausale Abfolge von Ereignissen, die aus der Abfolge der einzelnen Szenen konstruiert wird, (b) die figurengebundene Bedeutung dieser Abfolge vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Bedürfnisse und Ziele (die sich theoretisch für jede einzelne Figur gesondert konstruieren lässt), und (c) die ästhetische Motivation hinter einer Ereignisabfolge, die von bestimmten Erzählkonventionen, kommunikativen und wirkungsästhetischen Absichten bestimmt ist und auch unbewusst die Hypothesenbildung des Rezipienten beeinflussen kann.

Als darauf aufsetzende *höhere narrative Ebenen* möchte ich jene Bedeutungsebenen beschreiben, die umgangssprachlich die *Bedeutung* oder den *Sinn* einer Geschichte ausmachen, der jenseits des logischen Nachvollziehens der Handlung im Erkennen impliziter Zusammenhänge oder ästhetischer Organisationsprinzipien liegt.<sup>6</sup> Nach den Wissens- und Erinnerungsbeständen, innerhalb derer diese Zusammenhänge auftreten, lässt sich unterscheiden zwischen (a) *intratextueller Resonanz*, die sich innerhalb einer Serie aus wiederkehrenden Situationen, Themen, Motiven, Metaphern etc. ergibt und die Bedeutung bestimmter Ereignisse in Bezug auf das serielle Gedächtnis und serieninterne Erzählkonventionen herstellt; (b) *intertextueller Resonanz*, die den Serientext mit anderen Texten oder Erzählkonventionen in

---

<sup>6</sup> Eder gibt auch einen Überblick über verschiedene Modellierungen narrativer Verarbeitungs- und Interpretationsebenen, auf denen ich allgemein aufbaue (vgl. Eder 2008: 127).

einen Zusammenhang bringt; und (c) *extratextueller Resonanz*, die Verbindungen zwischen dem fiktiven Geschehen und allgemeinem Weltwissen knüpft.<sup>7</sup>

### 3. Bedeutungsebenen in THE WIRE und MAD MEN

Auf Grundlage dieser Skizze möchte ich nun THE WIRE und MAD MEN näher beschreiben, wobei die Analyse der umfangreichen Serientexte hier ausschnitthaft bleiben und sich auf wenige Schwerpunkte beschränken muss. Außerdem hängen die verschiedenen Bedeutungsebenen netzartig zusammen, bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. Diese Komplexität muss auf einigen Analyseebenen zunächst ausgeblendet werden, um überhaupt isolierbare Prinzipien und Abstraktionsebenen aufzeigen zu können. Eingeschränkt bleibt die Analyse schließlich auch in Bezug auf die angedeuteten, umfangreichen Wissensstände, die individuelle Rezipienten an den Text herantragen mögen: Eventuell vorhandenes spezifisches Wissen (bestenfalls aus der eigenen Lebenserfahrung) über die Vereinigten Staaten in den 1960er Jahren oder Großstadtghettos der Gegenwart wird sich entscheidend auf die Rezeption von MAD MEN bzw. THE WIRE auswirken. Dieser Aufsatz muss jedoch auf sehr allgemeine Wissensstände aufbauen, wie sie auch bei einem breiteren Publikum vermutet werden können – wobei spezifisches Wissen über die dargestellten Milieus tendenziell ausgeblendet, mediale Darstellungskonventionen hingegen betont werden.

#### Mikrostruktur: Figurenbezogene Bedeutungskonstruktion

Beide Serien werden relativ linear erzählt: Die grundsätzliche Konstruktion eines chronologischen und kausalen Geschehens ist daher im Vergleich zu komplex erzählten Serien wie LOST unproblematisch – durch die Komplexität der dargestellten Welt aber alles andere als trivial. Nichtsdestotrotz gibt es in beiden Serien Verweise in die Vergangenheit, die zu ihrem Verständnis und zur Charakterisierung der Figuren beitragen: In MAD MEN wird in Rückblenden die Vergangenheit Don Drapers enthüllt, der eigentlich Dick Whitman heißt und die Identität seines im Koreakrieg gefallenen Kommandanten angenommen hat. THE WIRE erzählt ohne audiovisuelle Rückblenden, die Beziehungen zwischen den Figuren sind jedoch bereits in der Vergangenheit angelegt und enthüllen sich erst allmählich.

Die theoretisch unproblematische Rekonstruktion der zeitlich-kausalen Zusammenhänge führt zunächst auf figurenbezogene Bedeutungsebenen. Als Ensembleserien sind beide Serien nicht auf einen einzigen Protagonisten zugeschnitten, sondern stellen komplex verwebene soziale Beziehungen dar. Durch das Verweben verschiedener figurenbezogener Handlungslinien miteinander mögen einzelne Szenen und Ereignisse schließlich unterschiedliche Bedeutungen erhalten, je nachdem, aus wessen Perspektive sie interpretiert werden. Schon alleine aus dieser funktionalen Polyvalenz einzelner Ereignisse entsteht eine komplex wir-

---

<sup>7</sup> (c) enthält auch Eders *symbolische* und *symptomatische* Interpretationsebenen, auf denen Figuren mit impliziten Bedeutungen assoziiert oder als Manifestation kommunikativer Ursachen beschrieben werden, ist aber nicht auf diese beschränkt (vgl. Eder 2008: 137).

kende Mehrdimensionalität, die zu dramatischen Spannungen führen kann (dieses Prinzip arbeite ich an anderer Stelle an der Serie DR. HOUSE genauer heraus; vgl. Armbrust 2012).

Nichtsdestotrotz werden durch die Erzählstruktur (und auch durch metatextuelle Rahmungen wie Werbeplakate, DVD-Cover etc.) bestimmte Figuren hervorgehoben. MAD MEN privilegiert auch durch die Rückblendenstruktur Dick Whitman/Don Draper und verschafft dem Publikum Einblick in die Vergangenheit, die er vor allen anderen Figuren geheim hält. Die Enthüllung seiner Vergangenheit erstreckt sich als roter Faden über die erste Staffel; die folgenden enthüllen seine Beziehungen zu den Hinterbliebenen Drapers. THE WIRE rückt über fünf Staffeln ganz unterschiedliche Figuren in den Vordergrund; in den ersten vor allem den Polizisten Jimmy McNulty, der die Ermittlungen gegen den Barksdale-Clan durch sein proaktives Verhalten anstößt und vorantreibt. Ich möchte mich im Folgenden auf diese Hauptfiguren fokussieren und herausarbeiten, warum sie in der Bedeutungskonstruktion und für den Spannungsverlauf der Serien eine zentrale Rolle einnehmen.

Erstens treten McNulty und Draper dadurch hervor, dass sie einen größeren sozialen Aktionsradius haben als ihre Ensemblekollegen. Dies wird bereits in den Auftaktszenen der jeweiligen Pilotfolgen deutlich: Wenn Draper sich in einer Bar mit einem schwarzen Kellner unterhält, steht das deutlich im Kontrast zur den prägnant inszenierten Rassengrenzen der frühen 1960er Jahre. Ähnlich respektvoll unterhält sich McNulty in seiner ersten Szene an einem Tatort in Zivil, abseits seiner uniformierten Kollegen, mit einem Zeugen aus dem Drogenmilieu, der nicht offiziell aussagen möchte. Durch diese Kontrastierung mögen die Hauptfiguren als besondere Individuen Neugier beim Publikum wecken. Außerdem bieten sie sich als Sympathieträger an, da sie sozial aufgeschlossener wirken als ihre Zeitgenossen. Dieser Eindruck bestätigt sich im Verlauf der Serien, zum Beispiel wenn Draper seine neue Sekretärin Peggy vor dem aggressiven Chauvinismus der männlichen Belegschaft in Schutz nimmt, ihre kreative Begabung entdeckt und ihre Karriere als Texterin fördert. McNulty entpuppt sich schließlich als einer von wenigen Polizisten mit einem intrinsischen Interesse an Milieu und Verbrechensbekämpfung, während viele seiner Kollegen nur an ihrem institutionellen Aufstieg interessiert sind.

Beide Serien konstruieren so verschiedenste soziale Kontexte, die bedeutsam vor allem durch diese Hauptfiguren aufeinander bezogen werden. Draper und McNulty treten aber auch dadurch hervor, dass ihre persönlichen Bedürfnisse, Wünsche, Wertvorstellungen und Ziele von Beginn an expliziert werden: McNulty betrachtet es als eine persönliche Herausforderung, dem Barksdale-Clan das Handwerk zu legen, wobei die Politik der städtischen Institutionen sich als zu überwindendes Hindernis darstellt. Draper muss in jeder Episode als Kreativdirektor für seine Ideen überzeugen und versucht im Verlauf der ersten Staffel zu verhindern, dass sein dunkles Geheimnis bekannt wird.

Durch das Nachvollziehen dieser subjektiven Bedeutungen entsteht Spannung in Bezug auf die figurengebundene Handlungserwartungen. Außerdem ist damit ein Abgleich mit den

Moralvorstellungen des Rezipienten verbunden: Handlungsmotive und das tatsächliche Handeln der Figuren können moralisch nachvollziehbar, richtig oder falsch erscheinen und sich dadurch auf die Haltung zu diesen Figuren auswirken. Daraufhin mag man sich einer Figur imaginativ und affektiv weiter annähern, jedoch auch von ihr distanzieren (vgl. Eder 2006, 2008; zum speziellen Reiz des moralischen Abgleichs mit ethisch ambivalenten Figuren vgl. Lüdeker 2010).<sup>8</sup> Auch dies spricht für eine Fokussierung auf Draper und McNulty als Hauptfiguren, die sich im Kontrast zu anderen Figuren aktiv für geltende Wertvorstellungen einsetzen: McNulty in seinem Einsatz für die nachhaltige Verbrechensbekämpfung; Draper in seinem Protektionismus gegenüber Peggy und in seiner Opposition zu Campbells Entourage, deren tiefender Chauvinismus gegenwärtige Moralvorstellungen irritiert.

Diese Subjektivierung des Geschehens entspricht außerdem ganz grundsätzlichen Erzählkonventionen. Insbesondere für den Mainstreamfilm gilt das Verfolgen eines proaktiven Helden mit klaren Zielvorstellungen als ein zentrales Konstruktions- und Interpretationsschema (vgl. Bordwell 1985: v. a. Kap. 9 und Eder 1999, die dieses Prinzip am Mainstreamfilm ausarbeiten). Für Serien gilt, dass ihr Reiz in der allmählichen Charakterisierung von Figuren besteht, die daher nicht im gleichen Maß die Handlung vorantreiben müssen (vgl. Kozloff 1992). Das trifft auch auf Draper, McNulty und ihre Nebenfiguren zu, die wir im Verlauf der Serien erst langsam in allen ihren Facetten kennenlernen, deren persönliche Bedürfnisse und Lebensziele mehrdeutig und diffus bleiben, und die ihre Ziele nicht unbedingt gradlinig und schon gar nicht erfolgreich verfolgen. Dennoch stellt ihre berufliche Problemorientierung einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar. Hinzu kommt der Eindruck eines unerfüllten Privatlebens. So fehlt beiden Hauptfiguren eine glückliche Liebesbeziehung, wie sie im Mainstreamfilm häufig als Nebenplot entwickelt wird (vgl. Bordwell 1985: Kap. 9 und Eder 1999): Drapers Ehe zerbricht, während McNulty zu Beginn der Serie schon geschieden ist und beide Figuren scheinen nicht fähig oder gewillt, eine ihrer zahlreichen Liebesaffären langfristig zu funktionalen Beziehungen auszubauen (mit der Ausnahme von McNultys Beziehung zu Beadie Russel in Staffel 4, während der er jedoch als Streifenpolizist nur in einer Nebenrolle auftritt). Gerade in Bezug auf ihre romantischen Beziehungen lassen sich den Figuren also Bedürfnisse unterstellen, an die sich spannungsvolle Erwartungshaltungen knüpfen.

Darüber hinaus spricht *THE WIRE* schon durch das Setting die Genrekonventionen der Polizeiserie an und verleiht McNulty die intrinsische Motivation eines prototypischen Detektivs, Verbrechen aufzuklären und zur Anklage zu bringen. Wenn das Genre im Serienverlauf zunehmend irritiert wird, bleibt gerade McNultys Idealismus ein wichtiger Orientierungspunkt. *MAD MEN* folgt weniger klar umrissenen Genrekonventionen, lässt aber an-

---

<sup>8</sup> Diesen Aspekt mag man auch auf der höheren narrativen Ebene der extratextuellen Resonanz verorten, ich diskutiere ihn jedoch hier, da sich Moralvorstellungen sehr direkt und unbewusst auf unsere Nähe zu Figuren auswirken können. Erst wenn Moralvorstellungen so irritiert werden, dass der Abgleich bewusster vollzogen wird (wie auch in Lüdeker 2010 diskutiert), verorte ich ihn auf der höheren Ebene – und komme daher weiter unten wiederholt auf die Werte von Draper und McNulty zurück.

satzweise das strukturelle Grundmuster eines *procedurals* erkennen.<sup>9</sup> Häufig dient eine geschäftliche Herausforderung als Fall der Woche, die durch Drapers Kreativität und Überzeugungskraft gelöst werden kann. Während MAD MEN in jeder Episode viele verschiedene Handlungslinien aufgreift und die Handlung so weit verlangsamt, dass sie eher atmosphärische Stimmungen erzeugt als Ereignishaftigkeit suggeriert, mögen gerade diese relativ kleinen, aber schematisch verlaufenden Problemlösungsketten die Orientierung erleichtern und die zentrale Rolle von Draper bestärken.<sup>10</sup>

Diese Erzählprinzipien werden im Verlauf der Serien schließlich noch weiter irritiert: Wenn sich McNultys Einsatz für die Verbrechensbekämpfung im Verlauf von THE WIRE zu einer destruktiven, krankhaften Besessenheit entwickelt, irritiert auch er die typische Polizeiserie, die durch die korrupten und dysfunktionalen Institutionen ohnehin schon negativ modifiziert ist. In MAD MEN bleibt Drapers Protektionismus gegenüber Peggy ein Einzelfall und – ganz im Einklang mit konservativen Geschlechterrollen – ein strenges, paternalistisches Verhältnis. Im Kontrast zu der vielleicht trotzdem suggerierten Fortschrittlichkeit steht sein Verhalten zu fast allen anderen Frauen, zum Beispiel gegenüber der jüdischen Klientin Rachel Menken, deren Autorität er anfangs nicht akzeptieren kann; zu seiner Ehefrau Betty, die er bevormundet und manipuliert, wie zu seinen verschiedenen Geliebten. So können Draper und McNulty schließlich auch als tragische Figuren interpretiert werden, die positive Ansätze erkennen lassen, aber an äußeren und inneren Umständen scheitern.<sup>11</sup>

Durch solche Ambivalenzen wirken die Hauptfiguren immer weniger als typische Protagonisten, allein durch die Vertrautheit, die langfristig mit ihnen entsteht, mag man ihren Schicksalen trotzdem anteilnehmend folgen.<sup>12</sup> Alternativ lässt sich eine distanzierte Haltung einnehmen, die am Facettenreichtum der Figuren interessiert ist und versucht, deren undurchsichtig bleibendes Innenleben nachzuvollziehen. Darüber hinaus bieten beide Ensembleserien viele andere Figurenperspektiven an, aus denen sowohl der allgemeine Ereignisverlauf als auch das Verhalten der Hauptfiguren abweichend bewertet werden können. So mag Draper aus Sicht seiner Ehefrau und der unglücklich endenden Affären vor allem als zerstörerisches Element interpretiert werden; McNulty als Störfaktor innerhalb der insti-

---

<sup>9</sup> So beschreibt man Fernsehserien, die Episode für Episode spezialisierte Problemlösungsverfahren durchspielen, typischerweise Kriminal- oder Krankenhausserien.

<sup>10</sup> THE WIRE ist als Polizeiserie eigentlich näher an einem prozeduralen Genre angelehnt, hier werden die Ermittlungsschritte eines großen Falls inklusive seiner institutionellen und juristischen Formalien jedoch auf ganze Staffeln ausgedehnt, das prozedurale Prinzip also auf größere Textabschnitte mit einer sehr variablen Binnenstruktur übertragen (vgl. Mittell 2009).

<sup>11</sup> Dies gilt insbesondere für McNultys Rückfall in der letzten Staffel, nachdem er in der vierten Staffel als Streifenpolizist zur Nebenfigur wurde und in diesem routinierten Alltag sein Glück fand. Draper wirkt tragisch zumindest insofern, als er eine moralische Reflexionsfähigkeit zumindest im Ansatz erkennen lässt, häufig grüblerisch und unglücklich wirkt, sich aus dieser Stimmung jedoch nicht befreien kann (vgl. auch Schmetkamp 2011).

<sup>12</sup> Das gilt insbesondere für Draper, über den seine Bezugspersonen so gut wie nichts wissen, während der Zuschauer in seine tiefsten Geheimnisse eingeweiht wird.

tutionellen Ordnung; die Polizei sogar als Bedrohung einer in sich funktionalen Alternativgesellschaft: Auch unter dessen Mitgliedern werden uns Sympathieträger angeboten und einige Figuren so intim und eindrucksvoll entwickelt, dass sich auch gänzlich andere, auf diese Teilaspekte konzentrierte Rezeptionshaltungen anbieten.

Im Serienverlauf werden also die figurenbezogenen Bedeutungskonstruktionen immer komplexer und ambivalenter. Die Orientierung auf ein klares Handlungsziel hin scheint dabei immer weniger eine Rolle zu spielen oder wird wiederholt enttäuscht, Figurenschicksale verlaufen tendenziell tragisch. David Simon, der Schöpfer von *THE WIRE*, führt dementsprechend die Tragödie als Kompositionsprinzip der Serie an.<sup>13</sup> Ähnlich mag *MAD MEN* in einem melodramatischen Modus rezipiert werden, der sich vor allem aus der Anteilnahme an der schwierigen Schicksalsbewältigung der verschiedenen Figuren speist (dafür bieten sich insbesondere die diskriminierten weiblichen Figuren an). Dennoch stellt sich die Frage, warum die Enttäuschung der figurenbezogenen Bedürfnisse und Ziele wiederholt und langfristig reizvoll bleibt. Erklärungen jenseits der melodramatischen Anteilnahme oder einer tragischen Katharsis liegen in der Möglichkeit, die tragischen Momente auf höheren Ebenen sinnstiftend in abstraktere Zusammenhänge einzuordnen. Angeregt von Kinder, die im Wechselspiel von Anteilnahme und systemischer Analyse den Reiz von *THE WIRE* ausmacht (vgl. Kinder 2008), möchte ich im Folgenden argumentieren, dass systemische Interpretationsebenen dem tragischen Scheitern der Figuren ganz neue Bedeutungen zuweisen, die jenseits der Anteilnahme sinnstiftend wirken und dadurch eine langfristige Gratifikation bieten.

### **Makrostruktur: Systemische Bedeutungskonstruktion**

Sinnhafte Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bedeutungen, die auf figurengebundenen Ebenen entstehen oder diese irritieren mögen, lassen sich wie oben dargestellt auf drei verschiedenen höheren Bezugsebenen herstellen: Als intratextuelle Resonanz, die innerhalb der Serie Kohärenz schafft, als intertextuelle Resonanz, die sie zu anderen medialen Darstellungen in Bezug setzt und schließlich als extratextuelle Resonanz, die Bezüge auch zur außermedialen Gegenwart des Publikums herstellt. Auf intertextuelle und extratextuelle Kontexte wurde mit Genrekonventionen und Moralvorstellungen auch im letzten Abschnitt schon verwiesen, da Wissensstände aus diesen Kontexten auch zum basalen narrativen Textverständnis beitragen, unsere affektive Haltung zu Figuren und unsere Hypothesenbildung beeinflussen (vgl. Bordwell 1985; Eder 2006). Ich gehe aber davon aus, dass diese Wissensstände erst einmal implizit und weitestgehend automatisch als Interpretationsschemata zur Anwendung kommen und dass es dem Rezipienten scheinen mag, als würden solche Bedeutungen direkt aus dem Text heraus entstehen. Die höheren narrativen Ebenen verstehe ich nun als Bedeutungskonstruktionen, die tendenziell expliziter verlaufen

---

<sup>13</sup> An die Stelle der Götter, denen die machtlosen Figuren der griechischen Tragödie gegenüberstehen, treten demnach die dysfunktionalen Institutionen der Stadt, die sich den persönlichen Zielen und Schicksalen eigentlich tugendhafter Figuren entgegen stellen (vgl. Ethridge 2008).

und dem basalen Verständnis zusätzliche Bedeutungen hinzufügen. Auch hier handelt es sich um die analytische Trennung eigentlich netzartig verflochtener Aspekte.

Auf der intratextuellen Ebene verläuft das Erkennen thematischer Kohärenz, regelhafter Abläufe, wie auch der Aufbau eines seriellen Gedächtnisses. Dadurch können Figuren so vertraut werden, dass ein einzelner Gesichtsausdruck oder eine einzige Aussage eine Vielzahl von Assoziationen auslösen können (vgl. Mittell 2011), oder dass ihre Reaktionen auf bestimmte Ereignisse vorhersehbar und psychologisch nachvollziehbar werden. So mag es als intratextuell verankerte Gesetzmäßigkeit irgendwann nicht mehr verwundern, dass McNulty's Rückkehr zu den Barksdale-Ermittlungen dem Rückfall eines Suchtkranken gleichkommt oder dass Draper nicht beziehungsfähig ist. Ein aus der Serie entwickeltes, tiefes Verständnis solcher Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten mag schließlich gratifizierend wirken, obwohl die Situationen, an denen es sich entwickelt, dies intrinsisch nicht sind.

Intratextuelle Kohärenz schaffen auch Themen, die wiederholt auf eine bestimmte Weise verhandelt werden. Dies sind in beiden Serien Gesellschaftsentwürfe, die intertextuell und extratextuell auf die gesellschaftliche Vergangenheit, Gegenwart und Idealvorstellungen von Gesellschaft verweisen. Auf dieser Ebene lassen sich also Zusammenhänge zwischen den intratextuellen Gesetzmäßigkeiten und den Kontexten beschreiben, vor denen sie interpretierbar sind.

### **THE WIRE als „game between competing systems“<sup>14</sup>**

David Simon bezeichnet seine Serie THE WIRE gerne als visuellen Roman, da ihre Staffeln analog zu Büchern innerhalb eines Romans als in sich geschlossene, aufeinander aufbauende Themeneinheiten betrachtet werden können (vgl. Rose 2008). Als Gegenentwurf zu Simons Strukturvergleich schlägt Mittell vor, THE WIRE unter der Metapher des Computerspiels zu betrachten (vgl. Mittell 2009). Die Simulation komplexer Systeme, wie sie THE WIRE vornimmt, kann als eine Stärke dieses interaktiven Mediums angesehen werden: Obwohl es dem spielergesteuerten Avatar eine gewisse Selbständigkeit erlaubt, bleibt er durch Systeme von Spielregeln und Handlungsmöglichkeiten in enge Rahmenbedingungen eingebunden. Diese stellen sich letztendlich – wie bei den Figuren in THE WIRE – gegen ihre Selbstbestimmtheit und persönliche Entwicklungsmöglichkeiten.<sup>15</sup> Die Computerspiel-Metapher kann auch darauf aufmerksam machen, dass sich die Interpretationstätigkeit des Zuschauers hier von einer figurengeleiteten zu einer distanzierteren Beobachterperspektive verschieben kann, aus der heraus er versucht, die *Spielregeln* der sozialen Teilsysteme nachzuvollziehen.

---

<sup>14</sup> Mittell 2009: 436.

<sup>15</sup> Diese kehrt Mittell hingegen als typische Merkmale des Romans hervor (vgl. Mittell 2006: 429-33).

Als *Spielregeln* werden diese in THE WIRE auch explizit verhandelt: Der Mord, zu dem McNulty in der ersten Szene einen Zeugen befragt, verweist sowohl konkret als auch metaphorisch auf Spielsysteme: Erstens wurde das Mordopfer erschossen, nachdem es wiederholt versucht hat, mit den Wetteinsätzen eines Würfelspiels durchzubrennen. Als McNulty fragt, warum man das Opfer denn trotzdem wiederholt habe mitspielen lassen, entgegnet der Zeuge: „Got to. This America, man.“ Damit verweist er auf das Wertesystem eines ‚anderen Amerikas‘, einer Parallelgesellschaft der Ausgestoßenen und in den Slums der Großstädte Zurückgelassenen (vgl. Ethridge 2008; Schaub 2010: 130f.; Simon 2005: 0:02:00-0:03:00). Die Spielmetapher zieht sich anschließend als thematischer roter Faden durch alle fünf Staffeln (vgl. Mittell 2009: 431f.) und wird wiederholt explizit, wenn die Figuren des Drogenmilieus ihren Handlungsrahmen als „the game“ bezeichnen.<sup>16</sup>

Das System der städtischen Institutionen wirkt in der dargestellten Ausdifferenzierung in legislative, judikative und exekutive Einheiten komplexer als das der Straße, bestimmte Spielregeln ziehen sich jedoch auch hier als Leitmotive durch die Serie: Das „stats game“ stellt den quantifizierbaren Erfolg über den individuellen, und über die differenzierte Bewertung einzelner Situationen. Auch dieses Spiel wird schon in der ersten Episode vorgestellt, in der ein Leichenfund für ein Mitglied der Mordkommission vor allem eine Bedrohung der persönlichen Aufklärungsstatistik bedeutet. Letztendlich entscheiden Statistiken und öffentlichkeitswirksame Skandale auch über politische Ämter. Deren Inhaber begünstigen folgerichtig jene Beamten, die die richtigen Zahlen liefern und – anders als McNulty – keine schlafenden Hunde wecken.

Zugespitzt wird dies in Staffel 3, als Major Colvin in einem trotzigem Aufbegehren die Spielregeln pervertiert und die Drogenkriminalität eines ganzen Viertels aus der Statistik entfernt, indem er in einem unbewohnten Straßenzug die Freihandelszone „Hamsterdam“ einrichtet. Dass nur ein öffentlichkeitswirksamer Skandal die Spielregeln der Institutionen durchbrechen kann, macht sich McNulty in der letzten Staffel zunutze: Mit fingierten Indizien kreiert er einen Serienkiller, der unter den Obdachlosen der Stadt wütet. Die wirtschaftlich angeschlagene *Baltimore Sun* greift den Fall bereitwillig auf und das öffentliche Aufsehen, dass der fiktive Serienkiller erregt, steigert nicht nur die Auflage, sondern spült auch der von Kürzungen gebeutelten Polizei wieder Haushaltsmittel in die Kassen.

Diese Perversionen problematisieren das Verhältnis von politischen Spielregeln und moralischen Grundsätzen. Die dramatische Auflösung dieser Situationen schließlich kann als pessimistischer Kommentar über die gesellschaftliche Realität verstanden werden: McNulty und Colvin handeln aus Verzweiflung am System zynisch, greifen zu unlauteren Mitteln, um eigentlich vertretbare Ziele zu erreichen. Für diese Überschreitungen werden sie be-

---

<sup>16</sup> So greift etwa D’Angelo Barksdale die Abläufe des Drogenverkaufs auf, um dem Dealer-Nachwuchs das Schachspiel zu erklären (Episode 1.03). Sogar schon für die Schulkinder aus dem Milieu ist es wichtiger, die Regeln der Straße zu lernen, als Mathematik und Regeln des ‚anderen Amerika‘, zu dem sie keinen Zugang finden und in dem sie nicht ihre Zukunft sehen (Staffel 4).

straft, während diejenigen belohnt werden, die die Spielregeln zu ihrem persönlichen Vorteil ausnutzen („bad apples rising to the top“, Sabin 2011: 140). Damit ist erfolgreiches Handeln vor allem von systemimmanenten Faktoren bestimmt und nicht auf das Wirken der Institutionen auf ihre gesellschaftlichen Kontexte ausgerichtet. Ein Konflikt besteht hier nicht nur zwischen Individuum und Gesellschaft, sondern auch im Gleichgewicht zwischen zwei gesellschaftlichen Systemen, die sich in ihrer Selbstbezogenheit über weite Strecken neutralisieren.

Diese Interpretation beruht zunächst auf dem intratextuellen Nachvollziehen der im serientext dargestellten ‚Spielregeln‘. Hinweise auf diese Spielregeln werden parallel zu figurenbezogenen Bedeutungskonstruktionen von Beginn an in der Mikrostruktur des Serientexts angelegt. Sie stehen außerdem im Kontrast zu den intertextuell evozierten Genrekonventionen der Kriminal- und Polizeiserie, die üblicherweise das Bild funktionaler Institutionen und der erfolgreichen Polizeiarbeit zeichnet. Durch diese Irritation präsentiert sich THE WIRE als sehr ungewöhnliche Serie und lenkt Aufmerksamkeit auf die eigenen Organisationsprinzipien; dies mag vor allem auf ein gebildetes und den eigenen Medienkonsum reflektierendes Publikum anziehend wirken. Des Weiteren lässt sich das dargestellte ‚Spielverhalten‘ der Figuren in mehrerer Hinsicht an die gesellschaftliche Realität rückbinden: einerseits erhebt die Serie den Anspruch, dieselbe dokumentarisch wiederzug spiegeln und dabei Aussagen zu treffen, vor denen andere mediale Darstellungen zurückschrecken. Andererseits werden in den Mängeln der dargestellten Gesellschaft Idealvorstellungen einer funktionalen Gesellschaft deutlich, aber auch auf die Ebene der Utopie verwiesen. Drittens spielt der schon erwähnte Abgleich mit Moralvorstellungen eine Rolle, der auf einer höheren Verarbeitungsebene durch seine explizit hervortretende Ambivalenz faszinieren mag: Einerseits überschreitet auch McNulty moralische Grenzen, andererseits bewahrt er sich bis zum Ende seinen Idealismus. So kann man ihn anteilnehmend als Opfer seiner widrigen Umstände interpretieren oder mit seinen Grenzüberschreitungen als Aufbegehren gegen das System sogar sympathisieren. Die Konstruktion einer systemischen Interpretation bezieht damit intratextuelle Regelmäßigkeiten auf intertextuelle und extratextuelle Kontexte und verweist gleichzeitig zurück auf figurengebundene Bedeutungsebenen.

### **MAD MEN als doppelter Gesellschaftsspiegel**

Das von MAD MEN dramatisierte Milieu ist der Lebenswelt vieler Zuschauer so fremd und in seiner hochstilisierten Ästhetik so artifiziell, dass manche Kommentatoren in der Serie keinen Realitätsbezug erkennen, sondern sie „like total science fiction“ betrachten (Rose 2011: 41; vgl. auch Walter 2009). Ob man die Serie nun bewusst als historischen, extratextuellen Verweis interpretiert, intertextuell als ungewöhnlichen Blick auf die 1960er Jahre (die wahrscheinlichste Variante) oder ohne bewusste Verortung als fremdartigen Gesellschaftsentwurf nachvollzieht: ihre emotionale Wirkung schöpft sie vor allem aus dem Abgleich mit gegenwärtigen Vorstellungen gesellschaftlich angemessenen Verhaltens. Von Beginn an werden die sozialen Regeln einer vergangenen Zeit so dramatisiert, dass sie skanda-

lös und rückständig wirken. Das wird, wie in der ersten Szene, unter anderem im expliziten und selbstverständlichen Rassismus einiger Figuren deutlich oder im Verdrängen der Gesundheitsrisiken von Zigaretten und Alkohol, die auch von hochschwangeren Frauen mit Selbstverständlichkeit konsumiert werden. Auch scheinbar beiläufige Hinweise verweisen suggestiv auf das Selbstverständnis einer anderen Zeit (vgl. Yacovar 2011). Am deutlichsten treten jedoch die Geschlechterrollen hervor: Hier verlaufen klare Grenzen zwischen den vor Selbstgefälligkeit strotzenden Werbern und ihren Sekretärinnen, Geliebten und Ehefrauen. Dass einige der weiblichen Figuren mehrere dieser Rollen gleichzeitig ausfüllen (Joan Holloway als Chefsekretärin, die bewusst ihre Reize einsetzt und eine Affäre mit Roger Sterling hat) oder in diesen Kategorien die Stufen ihres gesellschaftlichen Aufstiegs sehen (von der Sekretärin zur Geliebten, zur Ehefrau) verdeutlicht einen Objektstatus, über den die Männer mit Selbstverständlichkeit verfügen (auch dies schon in der ersten Episode, wenn Pete Campbell eine Nacht vor seiner Hochzeit noch unbedingt mit der neuen Sekretärin Peggy schlafen muss). Peggys alternativ verlaufende Karriere von einer Sekretärin zur Texterin sticht vor diesem Hintergrund als emanzipatorischer Impuls besonders hervor und kann vor dem Ideal der Gleichberechtigung als hoffnungsvoller Einzelfall verfolgt werden. Andererseits verliert Peggy dabei den gesunden Bezug zu ihrer Weiblichkeit, was sich in ihrer bis in die Wehen hinein unbemerkten und anschließend verdrängten Schwangerschaft manifestiert – in dieser Hinsicht lässt sie sich wiederum als Opfer der Unverträglichkeit verschiedener Normen bzw. einer patriarchalischen Gesellschaft bemitleiden.

Im unverhohlenen Ausleben ihrer kulturspezifischen Männlichkeit wirken vor allem die jungen Werber zunächst abstoßend und rückständig (stellenweise mag ihr Verhalten vor der heute gebotenen *political correctness* allerdings auf manche Zuschauer auch befreiend wirken). Wenn Draper sich von ihnen distanziert und würdevoller auftritt, ist sein Verhalten vor dem Hintergrund heutiger Normen weniger irritierend, was wie oben beschrieben zunächst als fortschrittliche Haltung interpretiert werden mag. Letztlich entpuppt er sich jedoch eher als kultivierter Gentleman, der sich von der adoleszenten Aufdringlichkeit seiner Kollegen distanziert, aber ähnlich historische Werte vertritt: Er verweist zurück auf die Werte eines aristokratischen, konservativen Amerikas, die im Verlauf der 1960er Jahre zunehmend ins Wanken geraten.

Das Geld, der Status und die Werte dieser Schicht, in die Whitman/Draper erst durch eine Täuschung aufgestiegen ist, sind auch das soziale Fundament der Werbefirma *Sterling Cooper*. Dies ist jedoch nur einer der Kontexte, in dem sich Draper und die Firma verhalten müssen. Für Drapers Biografie spielt sowohl der Kontext eine Rolle, aus dem er entflohen ist, als auch das amerikanische Ideal des *self-made man*, dem seine Karriere entspricht und das ihn rettet, als seine Vorgesetzten von seinem Geheimnis erfahren. Hinzu kommt schließlich die Vision einer glücklich im Konsum aufgehenden Wohlstandsgesellschaft, die von Draper und seinen Kollegen aktiv konstruiert wird. Das wichtigste Überzeugungsprinzip ihrer Werbebotschaften besteht im Verdrängen von Problemen und Sorgen, in der be-

schwichtigenden Botschaft „you’re ok“ (Draper in Episode 1.01). Dieses Konstruktionsprinzip legt die Serie offen und schöpft gleichzeitig tragische Ironie daraus, dass auch die Konstrukteure des Traums darin verzweifelt nach Erlösung von ihrer unerklärlichen Unzufriedenheit suchen. Wenn die Figuren im Serienverlauf auftretende Probleme immer wieder verdrängen, wird der Zuschauer in die privilegierte Lage versetzt, Gründe für ihr Scheitern finden zu können. An Draper wird dies besonders deutlich: Seine von Grund auf konstruierte Identität isoliert ihn von seinen Mitmenschen, sein Geheimnis macht ihn einsam. Andererseits muss gerade er den unterschiedlichsten sozialen Kontexten gerecht werden: Der Position in seiner Firma, den Erwartungen potenzieller Werbekunden, seiner Ehefrau und seinen Kindern, der Erinnerung an seine Vergangenheit, etc. So kann er schließlich mit Schmetkamp als Individuum gelesen werden, das vergeblich danach strebt, die Aspekte der eigenen Persönlichkeit und die gesellschaftlichen Erwartungen zu einem sinnvollen Ganzen zu integrieren (vgl. Schmetkamp 2011).

Auch in MAD MEN entstehen also auf der intratextuellen Resonanzebene Vorstellungen von inkompatiblen Wertesystemen, die von ihren Figuren nicht funktional integriert werden können. Gleichzeitig erscheinen diese Systeme vor dem Hintergrund heutiger Normen rückständig und falsch; eine Haltung, die das Scheitern der Figuren zusätzlich plausibel erscheinen lässt und den Zuschauer gleichzeitig in seinen eigenen Wertvorstellungen bestätigt. Wie THE WIRE inszeniert auch MAD MEN eine Gesellschaft, die geltende Vorstellungen irritiert, MAD MEN begreift ihre Problemstellungen jedoch als historisch. Damit verweist sie gleichzeitig auf die Gegenwart, die sie affirmativ bestätigt und der sie suggeriert, die historischen Verhältnisse überwunden zu haben. Daraus wird der Serie schließlich auch der Vorwurf der Scheinheiligkeit gemacht, in der sie gleichzeitig ihre eigene kulturelle Überlegenheit hervorkehrt, das tendenziös dargestellte Milieu verurteilt und sich dennoch an seiner erotisierten Oberfläche berauscht (vgl. Mendelsohn 2011).

#### **4. Integration**

Eine abschließende Bewertung der Serien muss zunächst die aufgezeigten Komplexitäten anerkennen, die sich als Bedeutungskonstruktionen auf verschiedenen miteinander verwobenen Ebenen nachvollziehen lassen. Die Analyse einzelner Schwerpunkte stellt noch keine umfassende Beschreibung einer idealen Rezeption dar, da die Serien gerade auf Grundlage ihrer Ambivalenzen individuell sehr unterschiedlich verarbeitet werden dürften, konnte aber gemeinsame Konstruktionsprinzipien in zwei sehr unterschiedlichen Serien aufzeigen. Kritisch urteilende Aussagen sind im Anschluss daran auf zwei verschiedenen Ebenen möglich: Zum einen können die Produktionen durch ihre Konstruktionsprinzipien als komplexe Serien (auch im Sinne eines narrativen Modus) ausgewiesen werden, deren (auch intellektuell ansprechender) Unterhaltungswert sich aus einem Wechselspiel von konventionellen Erzählstrategien, ihrer Irritation und der Sinnstiftung auf abstrakteren Resonanzebenen ergibt. Zweitens können sie als Texte gelesen werden, die eine Aussage über gesellschaftliche Zustände intendieren und danach beurteilt werden, ob sie eine kritische und

reflektierte Haltung fördern. Hier geht die Beurteilung der Serien auseinander: Die ‚kritisch-nostalgische‘ Perspektive von MAD MEN (vgl. Edgerton 2011b: xxvii) ist auf eine Gesellschaft und auf Wertvorstellungen gerichtet, die unserer Gegenwart als so fern und entgegengesetzt inszeniert werden, dass sie uns eher bestätigen als irritieren mag. THE WIRE hingegen verweist explizit auf eine gesellschaftliche Gegenwart. Der konkrete Fall der Westside von Baltimore mag vielen Rezipienten zwar ähnlich fern sein wie das Manhattan der 1960er Jahre, die Aussagen über staatliche Institutionen, die daran gemacht werden, lassen sich jedoch gut auf andere institutionelle Kontexte übertragen – Simons Systemkritik resoniert mit einer allgemeinen gesellschaftskritischen Haltung.

Im Vergleich beider Serien tritt jedoch vor allem diese Gemeinsamkeit hervor: Sie fokussieren figurenbezogene Bedeutungsebenen von Individuen, die ein schwieriges Verhältnis zu ihrer Gesellschaft haben und gewissermaßen als Außenseiter charakterisiert werden: McNulty als idealistischer Störenfried in einer korrupten Institution, Draper als kultivierter Gentleman im aufdringlichen, adoleszenten Kontext seiner Werbefirma und als verschlossener Mann, der sich seiner Umwelt nicht offenbaren kann. Dies macht erzählökonomisch auch daher Sinn, weil sie in ihrer Distanz zu ihrer Gesellschaft wiederum dem Zuschauer nahekommen, der sich die fremde Welt erst nach und nach erschließen muss. Deren Gesetze werden vielleicht gerade immer dann am deutlichsten, wenn sie Zuschauer und Figur gleichzeitig irritieren – auch wenn die Irritation ganz abweichende Werte berührt, wie bei Draper, dessen konservative Zurückhaltung mit unserer *political correctness* nur oberflächlich übereinstimmt. Zuletzt fällt auf, dass beide Serien dazu tendieren, das Systemische als Bedrohung des individuellen Glücks zu zeichnen und nicht – wie konventionellere Erzählungen – das subversive Individuum als Bedrohung der Gesellschaft.

Ganz entscheidend bleibt, dass die Aushandlungsprozesse, die diese Figuren mit ihrer jeweiligen Gesellschaft führen, an die allgemeine menschliche Erfahrung anknüpfen, gesellschaftliche Normen und Erwartungen mit individuellen Vorstellungen und Bedürfnissen in Einklang bringen zu müssen (vgl. Schmetkamp 2011). Dass dieser „Integritätsprozess“ (ebd.: 246) in beiden Serien so tragisch verläuft, mag eine allgemeine Stimmung widerspiegeln: Die Vorstellung von einer Gesellschaft, die als immer komplexer und ausdifferenzierter gilt, dem Individuum immer mehr Flexibilität abverlangt, deren Teilsysteme sich aber zunehmend verselbständigen und nicht mehr auf das Wohl des Einzelnen gerichtet funktional erscheinen. Andererseits entsteht auch nur so die spannungsreiche Komplexität, die für zeitgenössische Qualitätsserien so entscheidend ist. Mit Schmetkamp lässt sich feststellen, dass diese den „Integritätsprozess“ schließlich auch auf der formalen Ebene widerspiegeln: Auch die komplex aufeinander aufbauenden Teile der in die Endlosigkeit verweisenden Serie arbeiten auf ein kohärentes Ganzes hin (vgl. Schmetkamp 2011: 246-248).

\*\*\*

## Über den Autor

Sebastian Armbrust, M.A., Jahrgang 1980, studierte Medienkultur und Amerikanistik an der Universität Hamburg und schloss 2010 mit einer Masterarbeit über *Visuelle Metaphern im Film* ab. Seit 2010 promoviert er als Stipendiat der *Graduate School Media & Communication* der Universität Hamburg zu *Narrativen und dramatischen Strukturen in US-amerikanischen Fernsehserien der Gegenwart*.

## Serien

LOST (USA 2004-2010: ABC; Jeffrey Lieber / J. J. Abrams / Damon Lindelof)

MAD MEN (USA 2007-: AMC; Matthew Weiner)

THE WIRE (USA 2002-2008: HBO; David Simon)

## Literatur

Allrath, Gaby et al. (2005): Introduction. Towards a Narratology of TV Series. In: Gaby Allrath / Marion Gymnich (Hg.): *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1-43.

Armbrust, Sebastian (2012): Analyzing Storytelling Strategies in Serial Television Drama. Hybrid Structure and Functional Polyvalence in *HOUSE, M.D.* In: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology* 6 (I. Working with Stories. Selected papers from the 2nd ENN Conference 2011), URL: [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a11\\_sebastian\\_armbrust.htm](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a11_sebastian_armbrust.htm), Zugriff 27.2.2012.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.

Dean, Will (Hg., 2010): *The Ultimate Guide to MAD MEN*. The Guardian companion to the slickest show on television. London: Guardian Books.

Douglas, Pamela (2007): *Writing the TV Drama Series. How to Succeed as a Professional Writer in TV*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Eder, Jens (2006): Imaginative Nähe zu Figuren. In: *montage AV*, Jg. 15, H. 2, S. 135-160.

Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Edgerton, Gary R. (Hg., 2011a): *MAD MEN. Dream Come True TV*. London: I. B. Tauris.

Edgerton, Gary R. (2011b): Introduction: When Our Parents Became Us. In: Edgerton 2011a, S. xxi-xxxvi.

Ellis, John (1985): *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London: Routledge, 1985.

Ethridge, Blake D. (2008): Baltimore on *THE WIRE*. The Tragic Moralism of David Simon. In: Marc Leverette / Brian L. Ott / Cara Louise Buckley (Hg.): *It's Not TV. Watching HBO in the Post-television Era*. New York: Routledge, S. 150-164.

Kinder, Marsha (2008): Re-Wiring Baltimore: The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City. In: *Film Quarterly*, 62.2, S. 50-57.

- Kozloff, Sarah (1992): Narrative Theory and Television. In: Robert Allen (Hg.): Channels of Discourse, Ressembled. Television and Contemporary Criticism. London: Routledge, S. 67-100.
- Lüdeker, Gerhard J. (2010): Grundlagen für eine ethische Filmanalyse. Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 1, S. 41-59, URL: [http://www.rabbiteye.de/2010/1/luedeker\\_ethische\\_filmanalyse.pdf](http://www.rabbiteye.de/2010/1/luedeker_ethische_filmanalyse.pdf), Zugriff: 15.10.2011.
- Mendelsohn, Daniel (2011): The MAD MEN Account. In: The New York Review of Books, veröffentlicht: 24.02.2011, URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/feb/24/mad-men-account/?page=1>, Zugriff: 12.10.2011.
- Mittell, Jason (2006): Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: The Velvet Light Trap, 58, S. 29-40.
- Mittell, Jason (2009): All in the Game. THE WIRE, Serial Storytelling, and Procedural Logic. In: Pat Harrigan / Noah Wardrip-Fruin (Hg.): Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives. Cambridge, MA: MIT Press, S. 429-438.
- Mittell, Jason (2011): Serial Characterization and Inferred Interiority. In: in media res, a media commons project, veröffentlicht: 14.12.2011, URL: <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2011/12/14/serial-characterization-and-inferred-interiority>, Zugriff: 7.1.2012.
- Morgan, Michael et al. (2009): Growing up with Television. Cultivation Processes. In: Jennings Bryant / Mary Beth Oliver (Hg.): Media Effects. Advances in Theory and Research. Third Edition. New York: Routledge, S. 34-49.
- Newman, Michael Z. (2006): From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. In: The Velvet Light Trap, 58, S. 16-28.
- Rose, Brian (2008): THE WIRE. In: Gary R. Edgerton / Jeffrey P. Jones (Hg.): The Essential HBO Reader. Lexington: UP of Kentucky, S. 82-91.
- Rose, Brian (2011): 'If It's Too Easy, Then Usually There's Something Wrong': An Interview with MAD MEN's Executive Producer Scott Hornbacher. In: Edgerton 2011a, S. 25-41.
- Sabin, Roger (2011): THE WIRE. Dramatising the Crisis in Journalism. In: Journalism Studies, 12.2, S. 139-155.
- Schaub, Joseph C. (2010): THE WIRE: Big Brother Is Not Watching You in Body-more, Murdaland. In: Journal of Popular Film and Television, 38: 3, S. 122-132.
- Schmetkamp, Susanne (2011): Das Bedürfnis nach Integrität: Über die ethischen Implikationen in Mad Men. In: Robert Blanchet et al. (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg: Schüren, S. 229-250.
- Simon, David (2005): [Audiokommentar zu Episode 1.01 "The Target"] In: THE WIRE. The Complete First Season [DVD]. GB: Home Box Office, Inc. / Warner Home Video.
- Walter, Damien G. (2009): Is Madmen Science Fiction? [Blogeintrag]. In: damiengwalter.com, veröffentlicht: 21.11.2009, URL: <http://damiengwalter.com/2009/11/21/is-madmen-science-fiction/>, Zugriff: 12.10.2011.
- Yacowar, Maurice (2011): Suggestive Silence in Season One. In: Edgerton 2011a: 86-98.