

Gewalterfahrung in TV-Serien — Zwischen Alltag und Ausnahmezustand

1. Gewalt im Kontext von *Quality Television*

Kaum ein Thema hat die medien- und kulturwissenschaftliche Forschung in den letzten Jahren mehr bewegt als die Serienforschung mit ihren innovativen und erfolgreichen TV-Produktionen, vornehmlich aus den USA (vgl. Bohne & Eschke 2010, Grawe 2010, Kelleter 2012). Diese Entwicklung ist auch darauf zurückzuführen, dass „sich das Stiefkind [...] aus dem Schatten seiner übermächtigen Konkurrenten Kino und Fernsehfilm [...] gelöst [hat]“ (Meteling 2010, 7). Verhandelt werden vor allem die seriellen Aspekte und Besonderheiten der einzelnen Formate, häufig unter Zuhilfenahme von Robert J. Thompsons Begriff des *Quality TV* (ebd. 1996).

According to Thompson, quality television — unlike “regular” TV — has a quality pedigree, attracts mostly an audience with blue-chip demographics, must undergo a struggle with profit-mongering networks, tends to feature a large ensemble cast, has a memory, creates new genres by mixing old ones, is literary and writer’s based, is self-conscious, tends to controversial themes, aspires towards realism and is showered with awards and critical acclaim (Nesselhauf & Schleich 2013, 55)

Im Kontext dieser Debatte werden TV-Serien oftmals literarische Eigenschaften zugesprochen, auch der Begriff der Autorenserie (vgl. Dreher 2010) fällt in dieser Debatte vermehrt. Medienwissenschaftler Tobias Haupts stellt im rezenten *Quality TV* „eine eigentümliche Rückkehr zu großen Erzählungen, zum Epischen und Romanhaften“ (Haupts 2012, 95) fest. Richard Kämmerlings merkt zur Genese der Fernsehserie als ernst zu nehmendem Medium an:

Wir sind Zeugen der Geburt einer Gattung: Eine neue epische Großform ist im Begriff, sich von den standardisierten Formaten der Medienindustrie zu emanzipieren, die sie hervorbrachte. Sie ist längst an die Seite des Romans getreten, sie könnte einst an seine Stelle treten. (Kämmerling, 2010)

Dabei weist die serielle Form des Erzählens einige Parallelen zur Publikationsart realistischer Romane des 19. Jahrhunderts auf (vgl. Prager 2006, 217), doch nicht nur hierzu bestehen Ähnlichkeiten. Die diesem Medium attestierte kaleidoskopartige Repräsentation der Wohlstandsgesellschaft und ihrer Schattenseiten erinnert an Darstellungsverfahren des literarischen

Realismus. Die Drastik, als Stilmittel lange verpönt, kehrt zurück und ermöglicht eine ungeschönte Sicht der Dinge, die doch einige Reminiszenzen an jene dominante literarische Strömung des 19. Jahrhunderts in sich birgt (vgl. Kämmerling, 2010), die von bisher als unaussprechlich bzw. unbeschreiblich geltenden Themen zu erzählen verstand. David Simon, der für die Konzeption der Erfolgsserie *The Wire* verantwortlich ist, beantwortet die Frage, welche literarischen Inspirationen ihn zu der komplexen Darstellung der Arbeiterstadt Baltimore inspirierten wie folgt:

You get this sort of scope of society through the classes, the way Dickens would play with that in his novels. But that's true of Tolstoy's Moscow. That's true of Balzac's Paris. (Simon, 2010)

Eine solche „Unermesslichkeit eines Planes“, wie Simon sie im weiteren Verlauf des Interviews skizziert, die Gesellschaft in ihrer Gänze abzubilden und gleichsam zu kritisieren, erinnert an das Vorwort von Balzacs *La Comédie humaine* (1829-1854):

L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui: *La Comédie humaine*. (Balzac 1976, 16)

Wenn Quality Television also ähnlichen Prinzipien folgt, wie Literatur, dann ist die Annahme nicht unbegründet, dass auch ihre Funktion eine vergleichbare ist. So wie Literatur im Sinne Ottmar Ettes als „Wissensspeicher“ (vgl. Asholt & Ette 2010) fungiert, so etabliert sich auch dieses Subsegment der TV-Landschaft zunehmend als medialer Austragungsort verschiedenster Diskurse (Meteling, Otto & Schabacher 2010). Gerade Darstellungen, sowohl von Gewalt als auch Gewalterfahrung, lassen sich in diesem Medium gehäuft feststellen (vgl. Ritzer 2008), auch weil die produktionsästhetischen Grundvoraussetzungen des US-amerikanischen Kabelfernsehens dies dezidiert fördern. Kanäle wie HBO, FX, AMC und Showtime unterliegen, anders als Free-to-Air Kanäle wie NBC, CBS und ABC¹, nicht den Zwängen einer Aufsichtsbehörde, die über Inhalte und deren Repräsentation entscheidet. Zusätzlich ist dieses Ausstrahlungsmodell so geartet, dass Fernsehserien weniger von Einschaltquoten abhängig sind, da sich das *gros* der Finanzmittel nicht

¹ Interessanterweise gelten diese Beschränkungen auch für den deutschen Markt, der sich ansonsten nur schwer mit dem US-amerikanischen vergleichen lässt. Auch das Öffentliche Rechtliche Fernsehen ist durch die Abhängigkeit von Quoten an eine gewisse Massentauglichkeit gebunden, die „narrative[r] Komplexität, Selbstreflexion, vertrackte[n] Plots und symbolische[n] Mehrfachcodierungen“ (Kämmerling, 2010) oftmals diametral gegenübersteht (vgl. Röscheisen, 2013). Hier geht es zwar nicht um eine Steigerung der Werbeeinnahmen durch erhöhte Zuschauerzahlen, sondern um das Generieren einer möglichst großen Zuschauerschaft für politische Inhalte (vgl. Jessen 2010), so dass die Mechanismen der Inhaltskontrolle durchaus ähneln.

durch Werbung generiert, sondern durch Abbonementeinnahmen und Abgaben der großen Sender, wie eben NBC, CBS und ABC:

[...] AMC was a basic-cable backwater known for *Three Stooges* marathons. But a few years ago, it tweaked its business and began offering two or three hours of original programming on a few dozen nights a year. Starting with *Mad Men* in 2007, the network landed hit shows that developed small but obsessive followings. Soon after, it began making larger financial demands of the cable and satellite providers, like Comcast and DirectTV, that carry the network. AMC now charges these providers about 40 cents a month for each subscriber, including the millions who will never watch *Mad Men* or *Breaking Bad*. These providers can refuse to pay up, but doing so would infuriate legions of vocal viewers. AMC collects \$30 million a month in fees alone on a base of 80 million subscribers, which is pretty good considering that the last episode of *Breaking Bad* had fewer than three million viewers. (Davidson 2013)

Die Freiheiten, die den Drehbuchautoren und Produzenten durch dieses Modell gewährt werden, schlagen sich sowohl in der Komplexität der Handlung als auch in der Wahl der Themen wieder. Dies ist keineswegs dahin zu verstehen, dass Quality Television durch epische Rahmenhandlungen und Tabubrüche *per se* das bessere Fernsehen darstellt:

Arguably, the pleasures potentially offered by complex narratives are richer and more multifaceted than conventional programming, but value judgments should be tied to individual programs rather than claiming the superiority of an entire narrational mode or genre. (Mittel 2006: 8)

Dennoch kann festgehalten werden, dass das Aufkommen von Quality Television die Konventionen all dessen, was möglich ist, radikal verändert hat:

I believe that American television of the past twenty years will be remembered as an era of narrative experimentation and innovation, challenging the norms of what the medium can do. (Mittel 2006: 29)

Schon mit frühen Vertretern des Quality Television wie *Oz* (1997) oder *The Sopranos* (1999) wurden die Grenzen des Darstellbaren, gerade auch von Gewaltexzessen, paradigmatisch bis an den

Rand des Unanschaulichen verschoben (vgl. Stemple 2007, 166), es wurden aber auch Themen eine Plattform gegeben, die vom öffentlichen Diskurs bis dahin ausgeschlossen waren (ibid. 167).

Damit soll keineswegs suggeriert werden, Gewalt und Gewaltexzesse seien ein Gütesiegel für Qualitätsfernsehen, doch schon in Thompsons Definition wird der Umgang mit heiklen und kontroversen Themen als Parameter genannt (vgl. Thompson 1996, 9).

Generell fällt auf, dass im Qualitätsfernsehen eine differenzierte Betrachtung von verschiedenen Aspekten der Gewalt vorherrscht. Es handelt sich hier nicht um Vertreter der noch sehr neuen cineastischen Gattung des *Torture Porn*, in dem Gewalt zu einem ästhetischen Prinzip wird (vgl. Stiglegger 2010, 48). Gewalt wird hier nicht als makabre, singulativ erzählte Anomalie inszeniert – wie zum Beispiel in den Filmen *House of 1000 Corpses* (2003) oder *Hostel* (2006) –, sondern als alltägliches Phänomen, also als gesellschaftlichen Normalzustand.

Bedingt wird dies sicherlich durch die narrative Kategorie der „Zeit“ im Sinne Genettes. Anders als zum Beispiel im Film, der aufgrund zeitlicher Limitierungen seine Inhalte oftmals verdichten und reduzieren muss, narratologisch also von einer Raffung oder gar einer Ellipse zu sprechen ist, kann die Serie durch Dehnungen oder – in extremen Fällen – Pausen verschiedene Sachverhalte subtil andeuten, zwischen Paradigmen wechseln und Geschehnisse aus verschiedenen Perspektiven wiedergeben. Durch ein mehr an Zeit erhöht sich auch der Spielraum anderer narratologischer Kategorien, wie zum Beispiel der Fokalisierung. Derjenige, der Gewalt ausübt hat zumeist einen anderen Blickwinkel als der, der sie erfährt. Fraglos ist auch, dass die Verarbeitung von Gewalt durch eine interne Fokalisierung tiefgründiger inszeniert werden kann als durch einen externen Blickwinkel. Ebenso macht es einen Unterschied, wie häufig etwas erzählt wird: Die Abstumpfung der Bevölkerung gegenüber Gewalt lässt sich durch repetitive Erzählmuster leichter auf den Rezipienten übertragen, als durch singulative oder iterative Verfahren.

Ausgestattet mit Genettes Konzept der Narratologie will sich dieser Aufsatz also methodologisch der TV-Serie zu nähern, um herauszufinden, welche erzählerischen Mittel sie nutzt, um Gewalt und Gewalterfahrung darzustellen und welche Funktion diesem Themenkomplex dadurch zukommt.

Als drei exemplarische Serien des Quality Television dienen dabei *The Wire*, *The Shield* und *Homeland*, die verschiedene Formen von Gewaltausübung und Gewalterfahrung präsentieren, und diese auch unterschiedlich inszenieren — von der öffentlichen Form von Gewalt auf der Straße bis hin zur individuellen Kompensation im privaten Raum.

2. War on Drugs — *The Wire*

Wie stark sich rezente Fernsehserien an die ‚großen‘ Romane des 19. Jahrhunderts anlehnen, zeigt sich am Beispiel der amerikanischen HBO-Produktion *The Wire* (2002-2008), die einen authentischen Blick auf die Arbeiterstadt Baltimore im US-Bundesstaat Maryland wirft.

Ein Grundthema ist dabei die alltägliche und mit nahezu allen Schichten und Milieus der Stadt verbundene Gewalt und Gewalterfahrung. Verschiedene Drogengangs kämpfen in einem blutigen *Krieg* um die Vorherrschaft in den bevorzugten Stadtgebieten — davon direkt betroffen sind nicht nur die Polizisten an vorderster *Front*, sondern in der zweiten Reihe auch Staatsanwälte und Richter auf der einen Seite und Straßendealer und Drogenkonsumenten auf der anderen Seite.

Doch längst gibt es keine Unbeteiligten mehr — diese ‚Banalität‘ der Gewalt ist, wie *The Wire* als großangelegtes Gesellschaftsportrait zeigt, längst unfreiwillig zur Lebensrealität geworden, auch für Taxifahrer, Lehrer, Priester oder Ladenbesitzer und selbst für Nachbarn, Passanten und Anwohner. Es gibt kein Entkommen mehr: Sie alle werden ebenso unfreiwillig und unverschuldet zu *Opfern* der Drogengeschäfte.

Dieser „war on drugs“ ist ein alltäglicher Krieg, der in der Arbeiterstadt Baltimore tobt, und vor dem auch Kinder und Jugendliche nicht fliehen können. Werden sie von Dealern als Boten, Läufer und corner boys eingesetzt, driften sie perspektivlos und ohne Schuldbildung in diesen Sumpf aus Drogen und Gewalt ab.

Und selbst die Kinder von unbeteiligten Anwohnern erleben täglich Gewalt und Tod in den außerhalb gelegenen Stadtbezirken direkt vor ihrer Haustür: Diese ständige und ungewollte Erfahrung von gewaltsamen Bandenkriegen, Schießereien und Drogentoten hat Auswirkungen bis in die Alltagskultur der Heranwachsenden: Statt ‚Räuber und Gendarm‘ wird auf den Straßen die neuste Schießerei des lokalen Kriminellen Omar nachgespielt (S3.03).

Diese scheinbar unbeteiligte Perspektive eines Beobachters auf die von Gewalt geprägten Jugendlichen — der Zuschauer hat fast den gleichen Blick wie der Polizist Bunk, der gerade von einem Tatort mit zwei Leichen auf die ‚spielenden‘ Kinder schaut — unterstreicht die Alltäglichkeit dieser Erfahrung.

Narratologisch würden wir diese Sequenz in Anlehnung an Genettes Terminologie als *externe Fokalisierung* bezeichnen; der Protagonist beobachtet lediglich, was für jeden Passanten sichtbar wäre, ohne dass weitere Einordnungen oder Kommentare vorgenommen werden.

Wir sehen diese Kategorie besonders mit der alltäglichen und unpersönlichen, die allgemeine Gesellschaft betreffenden Erfahrung von Gewalt im öffentlichen Raum — und im Unterschied zu den sehr individuellen Traumata, zu denen wir in Kürze noch ausführlich kommen werden.

Gerade einer so stark an die Gesellschafts- und Sozialromane des Realismus angelegten Produktion wie *The Wire*, die verschiedene Schichten und Milieus in Baltimore abbildet, gelingt es mit diesem narratologischen Beobachtungsverfahren, die Omnipräsenz der Gewalt in der Gesellschaft aufzuzeigen.

3. War on Crime: *The Shield*

Auch in *The Shield* wird die Alltäglichkeit der Gewalt fokussiert. Schon paratextuell wird sie hier in einen größeren Kontext gerückt, nämlich den des Krieges. So wird mit dem Titel – *The Shield* – einerseits die Polizeimarke angesprochen, gleichzeitig aber auch das Schild, wie es seit der Antike (bekannte Beispiele wären das Schild des Achill oder das Schild des Aeneas) als Teil einer Kriegsausrüstung unabdingbar geworden ist. Das Schild stellt zumeist ein Werkzeug der Verteidigung dar, symbolisiert also *pars pro toto* eine defensive Haltung gegenüber einem Aggressor, konkret der Kriminalität in Los Angeles. Doch die Protagonisten der Serie sind, obwohl sie der Polizei angehören, nur schwer von dem zu unterscheiden, was sie bekämpfen. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der Vic Mackey seine Polizeimarke nimmt, die Anstecknadel ausklappt und sie einem Verdächtigen in die Magengegend rammt (S5.05). Das Schild wird hier zum Schwert. Den gewaltsamen Übergriffen, denen sie ausgesetzt sind, begegnen die Polizisten zumeist unreflektiert mit Gegengewalt. Ihr Verhalten erinnert oftmals an das alt-testamentarische Auge-um-Auge Prinzip: Sie foltern Verdächtige, exekutieren Verräter und schüchtern Gegner gewaltsam ein... alles im Namen des Gesetzes.

Narratologisch fällt hier ins Auge, dass auch hier die Gewaltexzesse zumeist extern fokalisiert werden. Selten gehen die Figuren während oder nach den Gewalterfahrungen in sich, so dass von einer internen Fokalisierung gesprochen werden könnte. Durch die externe Fokalisierung wird die Gewalt unkommentiert wiedergegeben und erscheint als Mittel zum Zweck, das von allen Beteiligten stumm akzeptiert wird.

Die Polizisten folgen einem ungeschriebenen Gesetz, das diktiert, dass die gewaltsamen Konsequenzen ihrer Tätigkeit stillschweigend zu ertragen sind. Dieser Kodex wird auch von den kriminellen Banden geteilt. Was die beiden Lager trennt, ist die Polizeimarke, was sich dezidiert an

der Aussage ablesen lässt, manche Polizisten seien wie „Al Capone with a badge“ (*The Shield* S5.02).

Was beide Parteien eint, ist die freie Wahl ihres Berufs. Um die eingangs benutzte Allegorie des Schildes noch einmal zu bemühen, handelt es sich hier um Krieger, bzw. Soldaten, die wissen, worauf sie sich einlassen. Für sie ist, um Walter Benjamin anzubringen, die violente „Ausnahmesituation“ schon Alltag geworden. Es herrscht keine juristisches Gesetz, sondern die Naturgewalt – ein Konzept, das an Darwins Konzept des *survival of the fittest* erinnert. Es triumphiert nicht der, mit den moralisch höheren Motiven, sondern wer sich am besten an das gewaltdurchgezogene Ökosystem angepasst hat.²

Am anderen Ende dieser Wahrnehmungsskala liegen die Zivilisten. „Civilians don‘t have badges“ (S5.07), wie eine Kommissarin lakonisch feststellt. Die Zivilbevölkerung erlebt öffentliche Gewalt hautnah in Form einer Kollektiverfahrung.

Doch *The Shield* geht einen Schritt weiter und löst einzelne Schicksale aus der anonymen Masse der Leidtragenden: Captain David Acaveda, der Dienststellenleiter des örtlichen Polizeireviers und somit Vorgesetzter des Strike-Teams, ist hauptsächlich mit bürokratischen Prozessen beschäftigt. Als verheirateter Mann mit einer Tochter, der eine politische Karriere als Bürgermeister anpeilt, wird er von seinen Kollegen oftmals als „Zivilist“ beschrieben, der nicht weiß, wie es anfühlt „to be out there, on the fields“ (S1.01).

In einem Fall, in dem die Polizei einige Verdächtige mit brutalen Übergriffen gereizt hat, gerät Acaveda zwischen die Fronten: Bei einer Tatort-Besichtigung, bei der er die Richtigkeit einiger Angaben überprüfen will, wird er von zwei zurückgekehrten Dealern gestellt, gefoltert, vergewaltigt und dabei gefilmt (S3.04).

Unfähig, sein Martyrium zu teilen, entwickelt er ein Trauma, an dem seine Ehe, seine Karriere und sein Leben zu zerbrechen droht. In vielen Szenen sehen wir ihn alleine, in sich versunken. Hier kann von einer *internen, personalisierten Fokalisierung* gesprochen werden, da wir ihn zumeist isoliert von seinem Umfeld wahrnehmen, in sich gekehrt bei dem Versuch, das Geschehene zu verdrängen. Szenen, in denen er seiner Frau aus dem Weg geht, die Nacht im Büro oder seinem Wagen verbringt, ziehen sich über mehrere Staffeln.

Durch diese internen Fokalisierungen wird die Gewalt von ihrer neutralen Perspektive befreit und personalisiert. Es wird aufgezeigt, wie aus dem Mittel ein inhaltsloser Zweck wird. Die Einheiten,

² Passenderweise wird der Titel der Serie in Deutschland mit dem Zusatz „Das Gesetz der Gewalt“ versehen.

die Gewalt verhindern wollen, provozieren ein Übermaß an Gewalt. Die Stadt wird zum Schlachtfeld und es gerät immer mehr in den Hintergrund, um was hier eigentlich gekämpft wird.

So wird Acaveda wie viele andere zum Kriegsheimkehrer, der nie im Krieg war.

4. War on Terror — *Homeland*

Haben wir bisher von den symbolischen ‚Kriegen‘ gegen Drogen und Kriminalität gesprochen, so ist die Erfahrung von Gewalt, Brutalität, Zerstörung und Leid im tatsächlichen militärischen Kampfeinsatz prägender und vor allem individueller.

Ein Militäreinsatz fordert zwangsläufig immer Opfer in Form von Beschädigungen oder sogar Zerstörungen, Verletzungen oder sogar Todesfällen. Doch seit der Antike wird der Krieg in Literatur und Kunst nicht nur als Massenphänomen in epischen Schlachtenbeschreibungen (etwa in Homers *Ilias*) reflektiert, sondern durch die Stofftradition des Kriegsheimkehrers auch in der Stille ‚danach‘.

Im Gegensatz zu den Beispielen *The Wire* und *The Shield* ist es der heimkommende Soldat, der die Gewalt bei seiner Rückkehr mit nach Hause bringt. Die Erlebnisse haben ihn so geprägt, so abgestumpft, dass er zwar körperlich unversehrt, aber seelisch verletzt unter posttraumatischen Stresssymptomen leidet.

Dringend auf Unterstützung in der Bearbeitung dieser Leiden angewiesen, misslingt die Eingliederung in die Gesellschaft, für die er gekämpft hat, oftmals — allein gelassen und sozial ausgegrenzt wird er zum Einzelgänger. Als massenweise Soldaten traumatisiert aus dem Ersten Weltkrieg zurückkehren, versucht die zeitgenössische Psychoanalyse, das (wenn auch nicht sexuell begründete) Leiden zu analysieren. Sigmund Freud legt in seiner Schrift „Zeitgemähes über Krieg und Tod“ (1915) eine Analyse der Gesellschaft vor und zeigt ein verändertes Verhältnis des Individuums zu Tod und Sterben auf. Das Trauma des Kriegsheimkehrers sieht Freud in der Wirkung der Kampfhandlungen und vor allem im Ablegen aller moralischer Grundsätze begründet: Der Krieg „streift uns die späteren Kulturauflagerungen ab und lässt den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen“ (Freud 160).

in der Fernsehserie *Homeland* (seit 2010) leidet der im Irak entführte und dort von Terroristen über acht Jahre gefangene und gefolterte US-Soldat Nicholas Brody nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten unter traumatischen Erinnerungen. Seine Entfremdung von der Gesellschaft

und den westlichen Werten und Normen geht so weit, dass der Geheimdienst vermutet, er wurde von den Terroristen umgepolt und als Schläfer in die USA zurückgeschickt. Durch die Ausnahmeerfahrung des Krieges und der Gefangenschaft zu einer unkontrollierbaren Gefahr geworden, kann ihn nicht einmal mehr die eigene Familie einschätzen.

Brody befindet sich noch immer im Krieg — in Träumen, Erinnerungen und Halluzinationen erlebt er die Kriegsschrecken immer wieder aufs Neue; seine psychische Situation gleicht einem Inneren Kampf.

Diese unmittelbare und sehr eindrucksvolle Gewalterfahrung tritt persönlich bei Brody auf, er ist der Einzige, der diese traumatischen Bilder sieht und diese Erinnerungen miterlebt. Narratologisch kann der Zuschauer zwar an dieser persönlichsten und individuellsten Form der Gewalterfahrung durch die *individuelle Fokalisierung* teilhaben, aber eben nicht seine familiäre Umgebung, auf deren Hilfe der traumatisierte Kriegsheimkehrer eigentlich angewiesen wäre.

5. Fazit: Die Ausnahme im Alltag.

Was diese drei Serien gemein haben, ist die Art und Weise, wie sie Gewalt mit Krieg kontextualisieren. Sei es der *War on Drugs*, der *War on Crime* oder der *War on Terror*.

Dabei folgt dieser Krieg gewissen Konventionen: Er läuft nach etablierten Mustern ab und spielt sich als kollektiv wahrgenommene Gewaltspirale ab, in der verfeindete Parteien einen wie auch immer gearteten Konflikt ausfechten. Dass es zu Kollateralschäden kommt, ist erwartbar und unausweichlich; sie sind Begleiterscheinungen aller *kriegerischen* Konflikte. Gewalt wird gewöhnlich, was die Serien auch durch komplexe repetitive narrative Arrangements immer wieder zum Ausdruck bringen. Gewalt breitet sich, nicht nur erzählerisch, endlos aus und durchdringt alle Bevölkerungsschichten. Sie findet öffentlich statt, vor den Augen aller.

So ergeben sich aus diesen Konflikten Handlungs- und Rollenmuster, die schon von den Folgegenerationen adaptiert werden. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, ob Kinder in den zerbombten Straßen Bagdads eine Schlacht zwischen Armee und Terroristen nachspielen oder ihnen auf den Straßen von Los Angeles ein Scharmützel zwischen Polizei und Gangs als Vorbild dient. Hier ist Gewalt schon lange fest in den Alltag integriert.

Gleichzeitig machen die Serien aber deutlich, dass das Nachwirken erfahrener Gewalt alles andere als kollektiv ist, sondern in tiefer Isolation ausgefochten wird und unter dem Ausschluss der

Öffentlichkeit. Diese privat ausgefochtenen inneren Konflikte sind ein Ausnahmezustand für die Betroffenen, der unberechenbar verlaufen und an denen nichts vorhersehbar ist. Vieles bleibt im Verborgenen und kann nicht geteilt werden. Denn so öffentlich Gewalt hier auch in Szene gesetzt wird, mit den Folgen bleibt ein jeder allein zurück.

Doch was bedeutet dies für den Rezipienten? Hans Ulrich Gumbrecht argumentiert schlüssig, dass Literatur keine normgebende Instanz ist, vielmehr dazu dient, den Rezipienten dazu anzuregen, über seinen Lebensentwurf nachzudenken (vgl. Gumbrecht 2010, 81). Literatur bietet also einen Erprobungsraum, der es ermöglicht, Lebensentwürfe auszuprobieren und gegebenenfalls auch wieder zu verwerfen. Wie schon eingangs erwähnt, kann Quality Television mit Literatur verglichen werden, ergo können auch Serien einen Erprobungsraum bieten. Nun werden in Fernsehserien nicht zwangsläufig ganze Lebensentwürfe in Frage gestellt, vielleicht ist es deshalb ratsamer, spezifische persönliche Einstellungen zu verschiedenen Themen – hier konkret die Gewalt – zur Überprüfung freizugeben. Denn die externe Fokalisierung spiegelt auch die Perspektive des Rezipienten auf die Gewalt wieder. Auch für den Zuschauer wird Gewaltausübung durch repetitive Darstellung alltäglich und zu einem omnipräsenten Handlungsmuster. Wer alle sieben Staffeln von *The Shield* bis zum Ende ansieht, der muss zwangsläufig eine wie auch immer geartete Akzeptanz für die Gräueltaten entwickeln. Kritisch formuliert ließe sich auf fragen, ob diese Akzeptanz durch die Serien bedingt wird, oder Serien nur ein durch mediale Omnipräsenz von Gewalt bereits bestehendes Schemata von Gewalt affirmieren? Das bedeutet nun keineswegs, dass der Zuschauer Gewalt aktiv befürwortet oder ein positives Verhältnis zu Gewalt besitzt; es signalisiert lediglich, dass es eine passive, wahrscheinlich unbewusste Toleranz gegenüber Gewalt unter bestimmten Bedingungen gibt. Dieses Denkmuster wird in dem Moment fatal, in dem Ausnahmezustände wie Krieg oder Verbrechensbekämpfung als Teil des Alltags wahrgenommen werden.

Die internen Fokalisierungen sind also in sofern subversiv, als dass sie dem Zuschauer die eigenen Denkmuster vor Augen führen und aufzeigen, wie nah Ausnahmezustand und Alltag beieinander liegen.

Bibliographie

Asholt, Wolfgang und Ottmar Ette (Hgs.). *Literaturwissenschaft als Literaturwissenschaft. Projekt - Programm - Perspektiven*. Tübingen: Narr. 2010.

Balzac, Honoré de. *Œuvres complètes. Tome premier*. Paris: La Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

Bohne, Rudolf & Eschke Günther. *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz: UvK, 2010.

Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Leipzig: Reclam. 2006.

Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007. Ders. *Die Erzählung*. Übers. von: Andreas Knop. München: Fink, 1994.

Grawe, Tina: *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien: Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. München: AVM, 2010.

Gumbrecht, Ulrich. „Wie könnte man nicht einverstanden sein? Bestimmender Widerspruch zu Ottmar Ette“. In Asholt, Wolfgang und Ottmar Ette (Hgs.). *Literaturwissenschaft als Literaturwissenschaft. Projekt - Programm - Perspektiven*. Tübingen: Narr. 2010. S. 81 – 85.

Haupts, Tobias. „Die großen Erzählungen. *Spacecenter Babylon 5* und die Science Fiction im Fernsehen“. 95 - 110

Homeland. Prod. Gideon Raff. Showtime, New York City. 2011. DVD

Jessen, Jens. „Vom Volk bezahlte Verblödung.” *Die Zeit* 31 (2010): 46.

Kämmerling, Richard. „'The Wire' – Ein Balzac für unsere Zeit.” *FAZ Online*. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html>> (viewing date: 30. August 2013).

Kelleter, Frank (ed.): *Populäre Serialität. Narration. Evolution. Distinktion. Zum Seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, 2012.

Meteling, Arno, Isabell Otto and Gabriele Schabacher (Hgs.): *'Previously on...': Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.

Nesselhauf, Jonas und Markus Schleich. „Of U.S. American Apples and German Oranges: A Case Study in Comparability of Quality Television Environments“. In Jonas Nesselhauf und Markus Schleich (Hgs.) *Journal of Serial Narration on Television*. Vol 2 (2013). S. 53 – 67.

Pearson, Jesse. „David Simon“. *Vice Magazine online*. <<http://www.vice.com/read/david-simon-280-v16n12>> (viewing date: 30. August 2013).

Ritzer, Ivo. *Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien*. Berlin: Bertz und Fischer, 2011.

Röscheisen, Thile. „*Breaking Bad*, die Dänen und wir.“ *Drama Blog*.
<<http://drama-blog.de/breaking-bad-die-danen-und-wir/>>(viewing
date: 30. August 2013).

Stemple, Lara. „HBO's OZ and the Fight against Prisoner Rape: Chronicles from the Front Line“. In Merri Lisa Johnson (Hg.). *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts it in a Box*. London: I.B. Tauris 2007. S. 166–188.

Stiglegger, Marcus: *Terrorkino - Angst/Lust und Körperhorror*, Verlag Bertz & Fischer, Berlin 2010.

The Shield. Prod. Shawn Ryans. FX, New York City. 2001. DVD

The Wire. Prod. David Simon. HBO, New York City. 2002. DVD.

Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996.