

GROSSES, LINKES KINO

THE WIRE ALS PORTRAIT DES OBEN UND UNTEN US-AMERIKANISCHER POLITIK

≡ David Bebnowski

Man würde denken: New York. Los Angeles vielleicht oder Chicago. Der Schauplatz der US-amerikanischen Serie *The Wire* jedoch liegt in Baltimore, einer mittleren Großstadt an der Chesapeake Bay, die dem US-amerikanischen Festland an der Ostküste einen schmalen, zerrissenen Streifen Land vorlagert. Baltimore ist die größte Stadt Marylands, eines dieser neuenglischen Staaten, die so klein sind, dass ihre Namen auf Karten mit einer dünnen schwarzen Linie verbunden mitten im Atlantik stehen. Ganz so, als ob sie jeden Moment untergehen könnten.

Tatsächlich trägt dieses Bild im Falle Baltimores. Die Stadt befindet sich, die Serie zeigt dies, in einer unaufhaltsam wirkenden Abwärtsspirale. Den Boden unter den Füßen im wirtschaftlichen Strukturwandel längst verloren, wird die mürbe Stadt von innen, vom überbordenden Verbrechen, stranguliert. Im *real life* offenbaren dies bereits oberflächliche Blicke auf US-amerikanische Kriminalitätsstatistiken: Hier rangiert »The Greatest City in America« nämlich mit deutlichem Abstand vor den drei genannten weltläufigen Metropolen auf einem unrühmlichen Spitzenplatz, in Gesellschaft solch illustrierter *Hotspots* wie Detroit oder New Orleans. Dabei ist Baltimore weder so bankrott wie Detroit noch wurde es von einer so biblisch strengen Umweltkatastrophe heimgesucht wie das unglückliche New Orleans 2005 vom Hurrikan Katrina. Trotzdem ist Baltimore berüchtigt für die vielen Morde, die sich in seinen Stadtgrenzen ereignen. Jahr für Jahr liegt ihre Quote weit über dem Bundesdurchschnitt, 2013 waren es über 230. Ein Graffito im Vorspann der vierten Serienstaffel transportiert mit einem eigentümlichen Zynismus trostlose Resignation: Baltimore, Maryland, das ist *Bodymore, Murdaland*.

Morden, professionelles Morden umso mehr, steht in den USA in enger Verbindung mit dem Drogenhandel. Die Drogenökonomie bildet das Herzstück der Fernsehserie. In fünf Staffeln entwerfen die Autoren von *The Wire*, inspiriert vom sozialforscherischen Ansatz der soziologischen *Chicago School*, dabei jedoch weit mehr als dichte Beschreibungen eines opaken und beängstigenden Milieus. Sie bilden die Realität nicht nur ab, sondern bauen sie nach: Etliche Figuren in der Serie, etwa der schwule Ghetto-Robin-Hood Omar

Little, haben reale Vorlagen in den Straßen Baltimores. Der dünne Film der Fiktion wird in *The Wire* so stets von einer bedrohlichen Realität durchrissen, auch dadurch, dass viele Rollen mit Gangmitgliedern und Polizisten Baltimores besetzt sind. Dies reicht vor allem in den letzten Staffeln der Serie bis ins psychisch Unerträgliche. Besonders dann, wenn die mitleidlos mordende Auftragskillerin Felicia »Snoop« Pearson eingeführt wird. Nicht einmal ihr Name wurde für die Serie verändert: »Snoop« spielt in gewisser Weise sich selbst – schon mit 14 Jahren wurde sie wegen Mordes verurteilt.

Den smarten rivalisierenden Drogengangs aus West- und East-Baltimore steht die chronisch unterfinanzierte städtische Polizei gegenüber. Von Anfang an nimmt die Serie dabei aus dem sonst weithin unbeachteten Winkel der US-amerikanischen Strafverfolgung das Lebensgefühl im Post-Nine-Eleven-Zeitalter aufs Korn. Es ist eine besonders feine Anlage der Serie, gerade anhand der Mord- und Drogenermittlungseinheiten zu zeigen, wie sich die Schwerpunkte in der Verbrechensbekämpfung verschoben haben: »What, we don't have enough love in our hearts for two wars?«, klagt der aufmüßige Kommissar »Jimmy« McNulty und meint damit den von George W. Bush gestarteten *war on terror*, der den rund dreißig Jahre zuvor von Richard Nixon ausgerufenen *war on drugs* in der Prioritätenliste der Verbrechensbekämpfung abgelöst hat. Würden die Dealer Mohammed oder Ahmed heißen, alles wäre leichter, witzelt man auf den Gängen des Polizeipräsidiums.

Die beiden Pole organisierte Drogenkriminalität und ihre aussichtslose Bekämpfung bilden das dramaturgische Gerüst der Serie. Dieses Gerüst selbst ist jedoch nur Stütze für die eigentliche Story, die die Serie als Gesamtwerk erzählen will: *The Wire*, das ist mehr als gute *Crime*-Unterhaltung, es ist ein Porträt des Verfalls einer US-amerikanischen Industriestadt im Zeitalter des Postfordismus. Sie zeigt das Ausbluten staatlicher Institutionen, das Sterben von Gewerkschaften, die Ohnmacht des Rumpfes staatlicher Einflussnahme und den Alltag in einer mitten in »Rationalisierungsmaßnahmen« steckenden, mehr und mehr auf Profit ausgerichteten städtischen Zeitung.

Schon der Themenwahl halber ist es kein Wunder, dass *The Wire* eine Lieblingsserie anglophoner Linker ist. Das politische Gespür der Macher, das sich etwa in der ironischen Sozialkritik eines Auftragsmörders der Nation of Islam zeigt, der die Sprengung zweier berüchtigter Sozialwohnungssilos zur Eindämmung der Drogenkriminalität mit dem Posterslogan des Neoliberalismus – »Reform« – kommentiert, verheißt erzählerische Meisterschaft.

Der Versuch, das Politische in *The Wire* zu erblicken, heißt, derartige Beispiele als Illustrationen des Ganzen zu verstehen. Politik in *The Wire* lässt sich dialektisch aus derartigen Szenen entfalten. Es geht darum, »von dem

vorgestellten Konkreten auf immer dünnere Abstrakta« zu schließen, bis man, »bei den einfachsten Bestimmungen angelangt«, eine »reiche [...] Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen« erkennt. Allgemeines, meint dies, möchte aus dem Konkreten destilliert werden. Dabei geht es in *The Wire* um mehr als eine Serie, mehr als Drogen, mehr als Baltimore. *The Wire* erzählt uns keine bloße Story, sondern liefert Einblicke in unsere eigene Geschichte.

CHAIN OF COMMAND – VON OBEN NACH UNTEN

Dennoch könnte man es sich leicht machen. Schließlich gibt es in der Serie kaum einen Platz, an dem *politics* keine Rolle spielen würden. Rankkämpfe um Macht und Einfluss kann man an allen Schauplätzen der Serie, der Polizei, der Hafenarbeitergewerkschaft, unter den Kingpins der Unterwelt und selbstverständlich auch in der Kommunal- und Landespolitik beobachten.

Es hilft also, die angesprochene dialektische Methode wörtlich auf die Serie übertragen. Oben angefangen personifiziert der politische Kickstart des jungen demokratischen Stadtratsmitglieds Tony Carcetti »die Politik«. Als Weißer in einer »schwarzen Stadt« muss er über manche politische Leiche gehen, um sich, beginnend mit dem Bürgermeisteramt in Baltimore, für Höheres zu empfehlen. Mit dieser erwartbaren Darstellung der intriganten offiziellen Seite der Politik, lässt sich die Betrachtung jedoch bestenfalls eröffnen. Die wirklichen Bestandteile, Auswirkungen und Problemstellen des US-amerikanischen politischen Systems werden erst deutlich, wenn man sich durch die Ebenen bewegt.

Auffällig viel dreht sich in den porträtierten Wahlkämpfen bei *The Wire* um »Tickets«. Diese Tickets versammeln die Gruppe von Politikern, die ein Bürgermeister-, Senatoren-, oder Gouverneurskandidat im Falle seiner Wahl in die Schlüsselressorts einsetzen möchte. Sie sind so zentral, da die politische Administration im hochgradig personalisierten politischen System der USA bei Regierungswechseln annähernd vollständig ausgetauscht wird. Ein zweiseitiges Schwert: Wenn sich hiermit auch Chancen für einen Neuanfang ergeben, sind politische Karrieren so doch gleichzeitig selbst auf den unteren Stufen der Positionsleiter stark mit dem Erfolg der Spitzenpolitiker verknüpft.

Das System bedingt also starke Abhängigkeiten in beide Richtungen. Von oben nach unten hängen durch die Nachwahlbesetzungen auch Posten des öffentlichen Dienstes sehr unmittelbar von Wohl und Wehe der Topkandidaten ab, die Leiter einer Behörde sind ihrem gewählten Dienstherrn also umso mehr ergeben. Nun ist es allerdings so, dass das Funktionieren der Apparate das einzige Kapital der vom Goodwill der Politiker abhängigen Behördenleiter ist. Bei Defiziten und Funktionsmängeln rollen Köpfe.

Es bedarf wenig Phantasie, um sich das Resultat solcher Abhängigkeitsverhältnisse auszumalen. In der Polizei West Baltimores, der Basis von *The Wire*, herrschen unerbittliche Hierarchien, deren Druck sich schließlich kontraproduktiv auf die Verbrechensaufklärung auswirkt. Alles hängt an einer klaren Befehlskette – der *chain of command*. In aller Kürze bedeutet jene *chain of command* eine Kommando- und Kommunikationsstruktur, die in beide Richtungen eine stete Kommunikation zwischen den beieinander liegenden Rängebenen ermöglichen und das Umgehen einer zwischengeschalteten Hierarchieebene verhindern soll. Sie gilt es um jeden Preis einzuhalten – konsequenterweise sind es die Verstöße des Mordermittlers Jimmy McNultys gegen sie, die die Serie überhaupt erst beginnen und immerfort weiterleben lassen.

In der Realität bedeutet die *chain of command* wegen der persönlichen Abhängigkeiten freilich einen unerbittlichen Transmissionsriemen, der *oben* formulierte Ziele in Erwartungen umformuliert und nach *unten* überträgt. Angefangen beim Bürgermeister Clarence Royce, werden Ziele zur Verbrechensbekämpfung ausgegeben. Polizeipräsident Burrell, der auf Royces Ticket sitzt, überträgt diese Ziele – mitsamt dem Auftrag, sie umzusetzen – wiederum an die Leiter der Unterabteilungen, etwa den Leiter des Morddezernats. Dieser wiederum leitet sie schließlich auf diejenigen über, die tatsächlich mit dem Verbrechen in Kontakt kommen. Zunächst an den »Supervisory Detective Sergeant«, Jay Landsman, der die Geschicke der Mordermittlungen koordiniert. Die Vorgabe an ihn ist simpel: Die Mordrate muss um einen bestimmten Prozentsatz gesenkt werden, worauf Landsman die Morde zur Aufklärung an seine Mordermittler – unter ihnen die Hauptcharaktere Jimmy McNulty und Bunk Moreland – überträgt und damit wiederum eine personalisierte Verantwortung einbaut.

Hier nun, an der Basis, kann man das Problem greifen: Die Drogengangs Baltimores tun der Polizei nicht den Gefallen, das Morden einzustellen – die, auch in Folge der Minimalbesteuerung der Wohlhabenden, knappen öffentlichen Mittel erlauben keine nachhaltige, gar präventive Verbrechensbekämpfung. Da die Vorgesetzten aber nicht nur nicht von fehlenden Ermittlungsergebnissen enttäuscht werden wollen, sondern darüber hinaus auch persönlich nachverfolgen können, wer die geringste Aufklärungsrate aufweist, geht es für jeden einzelnen Ermittler nur darum, so wenig Morde wie möglich zu »fangen«. Dieser Logik entsprechend erledigen die Ermittler ihre Arbeit: Was nicht zweifellos wie ein Mord aussieht, soll auch keiner werden, man will schließlich keine schlafenden Geister wecken. Das Bestreben darum, sich Mordermittlungen gar nicht erst einzuhandeln, verführt die Ermittler sogar zu einer Art kreativer Buchführung: Wenn möglich, werden bekannte

Tötungsdelikte – die Statistiken werden zu bestimmten Zeitpunkten ausgezählt – in den nächsten »Buchungszeitraum« übertragen.

Auf diese Weise *erzwingt* die Logik des personalisierten amerikanischen politischen Systems, vermittelt über die *chain of command*, ein individuell von den Ermittlern verantwortetes unwürdiges Schauspiel, das auf jeder Ebene der Befehlskette bekannt und akzeptiert ist. Was *The Wire* so zeigt, ist ein System, das bis ins letzte Glied von individuell nutzenmaximierendem Verhalten betrieben wird. Das Porträt amerikanischer Politik bildet so ein notwendiges Resultat von durch freie Konkurrenzbeziehungen geprägten Verhältnissen – und damit letztlich eine klare Analogie kapitalistischer Gesellschaftsordnung – ab.

DROGEN, WORKING CLASS, PROJECTS – PARALLELPOLITIK IN DER PARALLELGESELLSCHAFT

Begibt man sich, einmal am Boden angekommen, auf die entgegengesetzte Warte und betrachtet die politischen Abhängigkeitsverhältnisse, wie sie sich von *unten nach oben* fortsetzen, wird deutlich, dass jene alteingesessenen Politiker Macht auf sich vereinen, die solche Bezirke repräsentieren, in denen als wahlentscheidend angesehene Einwohner- und Wählersegmente leben. Die Dramaturgie der Serie will es, dass die konkurrierenden städtischen Spitzenpolitiker im Verlauf der Staffeln vor allem um die Unterstützung bekannter Delegierter ringen, die einen guten Teil der unterprivilegierten schwarzen Bevölkerung in den innerstädtischen Gettos vertreten.

Die Politik liefert auf diese Weise auch einen Schlüssel, um Einblicke in die verschlossenen Lebensbedingungen des US-amerikanischen Prekariats zu erhalten. Der korrupte Senator Clay Davis ist letztlich die entscheidende Person, über die der Brückenschlag in die parallelgesellschaftliche Struktur der drogenbetriebenen Unterwelt gelingt. Ohne Davis' Einfluss in der schwarzen Community, seine Verbindungen zur bundesstaatlichen Ebene und in die Geschäftswelt sind Wahlen deutlich schwerer zu gewinnen. Der Senator ist skrupellos. Für seine Wiederwahl und persönliche Bereicherung nimmt er Gelder von den Drogenbaronen an und fungiert für diese als Mittelsmann in legale Geschäftswelten. Beherrscher der Drogenimperien wie der intellektuelle Businessman »Stringer« Bell, dessen Organisation schließlich neben Zwistigkeiten mit seinem Geschäftspartner auch am gewieften Davis scheitert, kaufen sich über ihn in Immobilienentwicklungsprojekte ein und legen so die Basis für den Einstieg in Wirtschaftswelt und Politik.

Über diese Verbindungen von Gangstern und einzelnen Repräsentanten wird der Drogenhandel mit der großen, der offiziellen Politik verknüpft.

The Wire legt in seinem Blick auf das gesellschaftliche Unten zunächst offen, wie Politik in einer Stadt wie Baltimore nicht (mehr) funktioniert. Hauptschauplätze der ersten Serienfolgen *The Wire* sind die heruntergekommenen »Projects«: städtische Sozialbausiedlungen, die sich für ihre Bewohner längst in eine Art sozialräumliches Gefängnis verwandelt haben. Man spürt, den hier aufwachsenden weit überwiegend afroamerikanischen Jugendlichen wird ein »Ausbruch« aus ihnen kaum gelingen. Nüchtern und mit gemessenem Respekt vor den Menschen in dieser misslichen Situation entsteht eine verstörend deprimierende Milieustudie, in der die allgemeine Ausweglosigkeit in einem Teufelskreis aus dysfunktionalen Familienverhältnissen, Drogenmissbrauch und alltäglicher Gewalt resultiert. Das Politische ist hier etwas, das vollständig äußerlich bleibt. Selbst wenn die Folgen politischer Entscheidungen spürbar sein sollten, ist Politik nichts, auf das die hier Gefangenen selbst irgendeinen Einfluss nehmen könnten.

Dies ergibt sich bereits durch eine enorme Ferne zur öffentlichen Daseinsvorsorge, die kaum mehr bis hier reicht. Keine öffentliche Institution besitzt die Kraft, tatsächlich etwas an den Wurzeln des Übels zu verändern, auch nicht die nur mehr auf symbolisch hartes Durchgreifen getrimmte Polizei. Besonders deutlich zeigt sich dies jedoch in der Darstellung des Schulsystems. In Amerika teilprivatisiert, sorgt dieses dafür, dass sich die Ärmsten und Perspektivlosen in den *public schools* sammeln. Zusätzlich dramatisiert wird diese bedenkliche Ausgangslage dadurch, dass die Mittelausstattung dieser ohnehin notorisch klammen Bildungsstätten stark davon abhängt, wie sie in den landesweiten Lerntests abschneiden. Der zuvor bereits defizitäre Lehrbetrieb mit kaum zu bändigenden Schülern wird hierdurch zusätzlich auf das Einpauken standardisierter Testinhalte verengt. Ein meritokratisches Aufstiegsversprechen bleibt unter diesen Bedingungen kaum mehr als eine zynische Randnotiz. Wissend, dass der Aufstieg aus den *Projects* aus eigener Kraft kaum gelingen wird, sind die prekarierten Jugendlichen perspektivlos Gestrandete.

Erst recht, da die US-amerikanische Gesellschaft bekanntlich über keine funktionierende soziale Grundsicherung verfügt. Der Schritt in den einzig florierenden Wirtschaftszweig – die Drogenökonomie – liegt für die ohnehin an wenig zimperliche Viertelsitten Gewöhnten daher sehr nah. Kinder sind in diesen Vierteln nicht in erster Linie Schüler, sondern »Hoppers«: Kaum eingeschult, stehen sie Schmiere, um Drogengeschäfte ohne die Einmischung von Polizeistreifen laufen zu lassen, oder bearbeiten die Straßenecken, die »Corners«, auf Geheiß ihrer Chefs selbst. Institutionell ausgesperrt und wohlfahrtsstaatlich blockiert, ist es ihnen nur auf diese Weise

möglich, für das eigene Dasein zu sorgen. Natürlich liegt hierin eine besonders fein komponierte Ironie: Tritt doch im Aufstieg vom »*Cornerboy*« zum Drogen-Millionär das Stereotyp des *American Dream* offen zu Tage. Wie in der Gründungszeit der USA wird er hier, so ließe sich sagen, allerdings gänzlich unbürgerlich gelebt: Geld, ein letztlich bürgerliches Lebensmodell mit Anwesen, Kindern und Familie, all das ja, nur stützt sich die *Karriere* hier eben auf Ellenbogen und 9 mm-Halbautomatik, läuft sie vorbei an formalen Zertifikaten und Aufstiegswegen, die aus der Sicht der *Hoppers* nur unnötige Umwege darstellen.

Die Vernunft, nach der sich diese Gesellschaft ordnet, ist eine rohe ökonomische. Dies ist kein Geheimwissen, sondern wird gerade auf dem *Streetlevel* nüchtern anerkannt. In einem Schlüsselmoment der Serie verfolgt Detective McNulty den angesprochenen Drogendealer »Stringer« Bell in ein Community College und registriert, dass dieser dort Abendvorlesungen in Makroökonomie besucht. Inspiriert von den ökonomischen Lehrbuchweisheiten beginnt Bell schließlich damit, sein Imperium in einer Zeit umzubauen, in der er zwar über die wichtigsten Drogenumschlagplätze der Stadt, selbst jedoch nur über minderwertige Ware verfügt. Schließlich hebt er durch Verständigung mit den Drogenbossen aus anderen Stadtteilen Baltimores ein auf Produkt- und Preisabsprachen basierendes (Drogen)Kartell aus dem Boden. In freier historischer Assoziation erinnert all dies, zusätzlich durch Bells Beteiligung an Immobilienprojekten gesteigert, bissig an den auf Kartellabsprachen gestützten Aufstieg des Ölbarons John D. Rockefeller, der später bekanntlich Namenspatron eines der bekanntesten Wolkenkratzer in der Skyline New Yorks wurde.

Die selbstverständliche und an keinerlei ethische Grenzen gebundene Übertragbarkeit der ökonomischen Rationalität auf alle Lebensbereiche führt dazu, dass sich im vom allgegenwärtigen Drogenhandel dominierten Baltimore, in den düsteren Straßenzügen mit all ihren *Broken Windows*, eine alternative Wertehierarchie etabliert, in der es eben »ganz normal« ist, im Drogenbusiness zu arbeiten. Selbstverständlich bezeichnen selbst die »*soldiers*« – die auf Geheiß der Bosse Mordenden – ihr Tagewerk als »*line of work*«, eine amerikanische Entsprechung des deutschen *Berufs*. Dies indes sollte nicht zu sehr verwundern: Denn die Drogenindustrie Baltimores sorgt – anders als die chronisch klamme und blockierte offizielle Politik – dafür, dass ein komplettes und rentables Geschäftsfeld entsteht. Manager kontrollieren ein Wirtschaftsimperium, das Posten im Import- und Exportgeschäft und auf mittleren Verwaltungsebenen bereitstellt, bis schließlich auf der Straße Dienstleistungsjobs – gewissermaßen einfache Arbeiten, *unskilled labour* – im Verkauf der Ware entstehen.

The Wire – ganz stadtsoziologisches Porträt – zeigt, wie all dies in einer globalisierten Ökonomie, in der Arbeitsangebote für die industrielle *working class* ausgelagert und in andere Staaten verschoben werden, aus den *Projects* in andere Bereiche der Stadt schwappt. Rührend und – man denke an das veränderte Stadtbild Hamburgs – auch in Deutschland ein aktuelles Thema, ist der hoffnungslose Kampf des Führers der Dockarbeitergewerkschaft, Frank Sobotka, gegen die Gentrifizierung der Hafenanlagen. Um seinen Kollegen eine Zukunft als »*Longshoremens*« garantieren zu können, muss die Umwandlung eines Kais mitsamt Getreidespeicher in einen Wohn- und Repräsentationskomplex gestoppt werden. Da Sobotkas Gewerkschaft selbst kaum mehr über die Mittel verfügt, Druck auf die organisierten politischen Interessen auszuüben, lässt auch er sich mit Drogen- und Menschenhändlern ein. Mit den Extraeinnahmen für den Import ihrer Waren bezahlt er Lobbyisten für seine Sache. Überzeugt davon, für die Sache zu kämpfen, merkt Sobotka nicht, dass er die jüngeren Dockarbeiter mit der Nase auf alternative Einnahmequellen stößt, immer stärker schlagen sein Sohn und sein Neffe selbst Profit aus Drogengeschäften.

In einem eindrücklichen Dialog zwischen Sobotkas Neffen Nick und einem weißen Drogendealer manifestiert sich dabei die Verheerung der postindustriellen, ungebremsten Wettbewerbsgesellschaft. Nick hält dem im Stil eines *Gangsta-Rappers* sprechenden weißen Drogendealer Frog gegenüber lapidar fest: »you happen to be white« und konfrontiert ihn mit einer gemeinsamen Sozialisation in den von polnischen Einwanderern geprägten industriellen Hafenvierteln Baltimores. In dieser Szene wird das Zerreißen solidarischer Bande in den einstmaligen stolzen Quartieren der industriellen Arbeiterklasse gewissermaßen in Form einer Kolonisierung durch die Drogenökonomie ersetzt. Auf das Feld ethnischer Grenzlinien – *black* vs. *white* – übertragen, wird dies symbolisiert durch die Gegenüberstellung des *Gangsta-Chic* tragenden und in tiefstem *Ebonics* sprechenden Dealers Frog und des in Flanellhemd und Arbeiterschuh auftretenden *Blue-Collar-Workers* Nick. Die Politik in der verwundeten Post-Industriestadt Baltimore missachtet traurigerweise jene Klasse, die die Stadt zu ihrer alten Größe geführt hat.

IT'S ALL IN THE GAME

»It's all in the game« – so funktioniert das Spiel eben –, dieser Spruch begegnet den Zuschauern in *The Wire* in jeder Staffel. Mantrahaft vorgetragen wird er vor allem von den Drogendealern zur Erklärung, möglicherweise auch zur inneren Rechtfertigung von »*drug-related murders*«, wie es im US-Amtsenglisch heißt. So ist es eben, soll das heißen, wer schlecht über einen

Drogenboss redet, wessen Abrechnungen nicht stimmen, wer Gefahr läuft, zum Belastungszeugen zu werden, wird die Folgen, die er oder sie vorher kannte – es sind schließlich die *Spielregeln* – zu spüren bekommen.

Kann man auf einen Begriff bringen, was es ist, das die Regeln des Spiels konstituiert? Man kann. *The Wire* erzählt auf allen Ebenen, von der großen Politik über die Ebenen der *chain of command* bis hin zu den Drogendealern und -süchtigen, die Story von Menschen, die sich einem Überlebenskampf ausgesetzt sehen. Eine »dog-eat-dog-world« würde man all dies wohl in den USA nennen. Und selbstverständlich ist der Kampf, der hier ausgefochten wird, der um das physische, psychische und moralische Überleben von Menschen im Kapitalismus. Überall, in jeder Stufe der Serie, drückt sich die unerbittliche Logik (ökonomischer) Wettbewerbsbeziehungen als strukturierendes Prinzip aus, wird, auf den eigenen Vorteil bedacht, entlang der *Maxime* gehandelt: »Wenn jeder an sich selbst denkt, ist an alle gedacht«.

The Wire erinnert dabei durch seinen schmerzhaften Hyperrealismus eindringlich an das Grundprinzip der Vergesellschaftung im *Laissez-Faire* des Kapitalismus. Auf jegliche moralische Erhöhung verzichtend, wird dies gerade in der detailliert aufgefächerten Darstellung der Zusammenhänge in der Drogenökonomie deutlich. Das Garn, aus dem das Netz gesellschaftlicher Strukturen gesponnen wird – das zeigt sich bei all denen, die gegen den Abstieg oder für ein kleines Bisschen vom Aufstieg kämpfen – ist der Zwang zum Verkauf der eigenen Arbeitskraft. Sind die Kräfte des freien Marktes einmal von der Kette gelassen – das zeigt *The Wire*, das zeigt auch Baltimore insgesamt als stellvertretendes Beispiel einer maroden Industriestadt in den USA des 21. Jahrhunderts – entwickelt sich von hier aus hinter dem Rücken liebenswertester Menschen ein Gemeinwesen, das diesen Namen nicht mehr verdient.



David Bebnowski, geb. 1984, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Göttinger Institut für Demokratieforschung. Nachdem Karrierestarts als Profifußballer, Sternekoch oder Musiker von Weltruf versandeten, studierte er Sozialwissenschaften an der Universität Göttingen und der UC San Diego. Heute promoviert er zum Thema »Die Neue Linke und die Theorie – Anziehungskraft und Niedergang politischer Ideen im Spiegel der Zeitschriften ›PROKLA‹ und ›Das Argument‹«.