

HBOIFICATION

Ekkehard Knörer

Where are we now? Im Jahr zwanzig nach »Oz«, der Serie, mit der für HBO alles begann, der Umbau vom exklusiven Spielfilm-Abspiel- zum noch exklusiveren Kanal, der mit hochwertigen, eigenproduzierten Serien reüssierte. Im Jahr achtzehn nach dem Start der »Sopranos«, im Jahr fünfzehn nach der ersten Folge von »The Wire«. HBO unter seinem legendären Chef Jeffrey Bewkes (heute CEO des HBO-Eigners Time Warner) wusste, was es tat, wengleich der Sender in seinen kühnsten Träumen nicht ahnen konnte, wie erfolgreich die neue Kundenbindungsidee ihres CEO sein würde.

81

Die Revolution des Serienmarkts war eine Revolution mit Voraussetzungen: HBO nutzte die Chancen seiner Marktposition, das schlug zurück auf die Struktur seiner Serien. Als Pay-TV-Kanal muss der Sender nicht mit einzelnen Produkten möglichst hohe Ratings schaffen, um sie so teuer wie möglich als Werbeumfeld zu verkaufen – er kämpft um Abonnenten für das gesamte Produkt. Das ermöglicht einerseits überhaupt Experimente, andererseits das Festhalten an Serien, die – wie »The Wire« – keine enormen Zuschauerzahlen vorweisen können, dafür aber in enormem Maß kulturelles Kapital, Diskurs und auf diesem Umweg Markenbekanntheit erzeugen.

Der andere Vorteil der Marktposition: Als Abo-Bezahlsender unterlag und unterliegt HBO nicht der strikten Zensur des FCC, der für alle frei empfangbaren Sender hohe Strafen für nicht gebeepte obszöne Wörter, für Nacktheits- und Gewaltdarstellungen verhängt. Das hat die Milieus der Serien, die Protagonisten, die Plots stark geprägt: Kriminalität in allen Varianten spielt

eine wichtige Rolle, die gebrochenen Hauptfiguren, Jimmy McNulty und Tony Soprano, sind immer auch Funktion der besonderen Marktposition. Mit jeder Menge ›fucks‹ und ›motherfuckers‹ wurden die HBO-Serien berühmt und berüchtigt, bis hin zur »The Wire«-Szene, in der McNulty und Banks fünf Minuten lang bei der Besichtigung eines Tatorts nichts anderes als Variationen der beiden Wörter von sich geben. Noch deutlicher kondensiert die obszöne Sprachwut in den Dialogen der Westernserie »Deadwood« und da insbesondere in der Figur des das Fluchen schon im Namen tragenden Saloonbetreibers Al Swearengen. Die Freiheit zur (in aller Regel weiblichen) Nacktheit und Darstellung von Sex spielte der Sender am stärksten in »Rome« aus, aber Sex hat ebenso wie Gewalt in so gut wie jeder HBO-Serie ihren Platz.

HBO hat die Serienwelt revolutioniert. Der Premium-Cable-Konkurrent Showtime zog nach mit weniger aufwändigen, dafür aber radikaleren, stärker akzentuierenden Programmen: »Dexter« macht aus dem problematischen einen komplett amoralischen Helden; »Queer as Folk« oder »L Word« öffnen die Freiheit zur Rede über und zur Darstellung von Sex für die LGBT-Community. Ein Sender nach dem anderen begann eigene Serien zu kreieren, am erfolgreichsten sicherlich der vormalige Basic-Cable-Filmabspielkanal AMC mit »Mad Men« und »Breaking Bad« oder Fox mit »24«.

82

Die Medienentwicklung kam der Serienrezeption sehr zur Hilfe. Der gedrängte Konsum ganzer Staffeln auf DVD-Boxen, das Binge-Watching förderte das horizontale Erzählen, also romanartige Cliffhanger-Strukturen, die nicht wenige an die seriellen Romanformate des 19. Jahrhunderts erinnerten. Die Binge-Revolution setzte sich mit der Netflix- und Streamrevolution fort. Auch Netflix, einst nur ein etwas biederer postalischer DVD-Verleih, setzte nun auf Serien-Eigenproduktionen und brauchte der Logik der eigenen Sache nach, nämlich der Logik der Umstellung vom physischen Medium auf den digitalen Stream, den Umweg über die DVD und die DVD-Box nicht mehr und fing damit an, seine selbstproduzierten Serien nicht länger in wöchentlicher Folge zu veröffentlichen, sondern ganze Staffeln auf einmal. Der andere große Versender Amazon (allerdings schon länger eine universale Sendemaschine) begann, ein eigenes Film- und Fernsehstudio aufzubauen, produziert nun eigene Filme und Serien, die es für seine Premium-Version Amazon Prime, ähnlich wie einst HBO, als neues Mittel der Kundenbindung benutzt. Amazon wie Netflix nutzen gezielt die ungeheuren Datenmengen, die sie über ihre Kunden besitzen – und ›targeten‹, auch wenn das Maß des Algorithmus-gestützten Publikumszuschnitts sicherlich überschätzt wird, ihre Serien im Rahmen dieser Informationen.

Das ist, so knapp wie möglich resümiert, der Stand der Dinge. Nach der DVD-Revolution, der Binge-Revolution, der Netflix- und Stream-Revolution existiert HBO, der Sender, mit dem alles anfing, noch immer. Nach langem Zögern hat sich der Sender zwei Streamingkanäle zugelegt, erst HBO GO, das

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

noch Teil des Kabelabonnements ist, dann HBO NOW, das als Standalone-Streamingdienst funktioniert. HBO NOW ist – wie Netflix, wie Amazon – kein Fernsehen mehr, sondern ein Programmangebot, das rein über »Pull« und ganz ohne »Push« die Entscheidung über den Zeitpunkt der – auf diese Weise asynchronen – Rezeption ganz dem Zuschauer überlässt. Allerdings ist der Erfolg sehr bescheiden. Während Netflix bei mehr als vierzig Millionen zahlenden Kunden liegt, Amazon Prime bei über fünfzig Millionen, war es für das allerdings erst im April 2015 gestartete HBO NOW im Frühjahr noch keine Million. Es ist also ungewiss, ob HBO den Sprung ins Streaming-Zeitalter ökonomisch erfolgreich bewältigen kann.

Damit aber genug Ökonomie, Basis und Infrastruktur, schließlich macht HBO in Sachen Serien, was Serien tun: Es macht einfach weiter. Der aktuelle Blockbuster »Game of Thrones« hat mit der ersten Folge der sechsten Staffel mit 10,7 Millionen Zuschauern einen neuen Rekord aufgestellt, für die Serie selbst, für HBO-Serien überhaupt – und ist in so gut wie jeder Hinsicht »off the charts«. Keine der neueren Serien, die der Sender in jüngerer Zeit gestartet hat, dürfte auch nur in die Nähe des Erfolgs von »Game of Thrones« gelangen. Was vor allem heißt: Wenn die Serie – wie von den Machern verkündet – nach der achten Staffel ans Ende gelangt, wird der Sender in eine Krise geraten. Im Mai 2016 hat er den Programmchef ausgetauscht, Mike Lombardo, der 33 Jahre für den Sender tätig war, die letzten neun als für die Serien verantwortlicher Programmchef, wurde durch das Greenhorn Casey Bloys ersetzt.

Der hat sofort Überlegungen zu einem möglichen »Game of Thrones«-Spinoff formuliert. Was er auf jeden Fall braucht: Formeln für die Produktinnovation, die zum Weitermachen, Fortsetzen, Anschließen natürlich gehören. Innovativ war in gewisser Hinsicht »True Detective«, die Serie, die – wie etwa

auch »Fargo« und »Fargo II« – in sich abgeschlossene Seasons mit komplettem Personalwechsel präsentierte. Eigentlich handelt es sich dabei um ihrerseits in Serie geschaltete Mini-Series, bei denen nur Autor und Genre bleiben – der ›Brand Name‹ soll aber die Gefahr des Absprungs von einer Staffel zur andern nach Möglichkeit minimieren. Dennoch ist hier das Risiko größer: Den großen Erfolg der ersten Staffel bei der Kritik konnte die zweite bei weitem nicht wiederholen.

Ähnlich konzipiert ist die 2016 ausgestrahlte Serie »The Night of«, anders als »True Detective« kein Originalstoff, sondern die Übernahme eines britischen Formats, das aber nach der HBOification, die ihm widerfährt, nur noch an der Plot-Konstellation wiedererkennbar ist. Wie im Hollywood der letzten Dekade ist auch bei HBO die immer stärkere Bezugnahme auf vorhandene Stoffe zu beobachten; das gilt in starkem Maß für »Game of Thrones«, mit demselben Argument wie bei vielen Filmversionen der diversen Comic-Universen: Der Stoff ist bekannt, bringt sein Fandom schon mit, das erspart einen großen Teil der teuren Mühen, die es bereitet, das Publikum mit einem neuen Stoff vertraut zu machen. Auch bei »Westworld«, dazu gleich mehr, ist mindestens eine ferne Bekanntheit mit dem Science-Fiction-Original aus den frühen siebziger Jahren vorauszusetzen.

84

Für »The Night of« gilt das sicher nicht. Die britische Serie »Criminal Justice« von 2008 hat es außerhalb Großbritanniens nicht zu großen Erfolgen gebracht. Sie ist vor allem Lieferant eines Stoffs, der zu haben ist und sich schon einmal bewährt hat. »The Night Of« ist aber vor allem deshalb sehr interessant, weil sich fast bis zur Parodie daran beobachten lässt, was es heißt, einen Stoff dem Quality-TV-Treatment – und zwar in der sofort identifizierbaren HBO-Variante – zu unterziehen. So ist das Remake, um mit dem äußerlichsten Merkmal zu beginnen, einfach fast doppelt so lang wie das Original. Mehr Laufzeit (540 statt 300 Minuten) bedeutet: Verbreiterungs- und Vertiefungsmöglichkeiten vielfältiger Art. Vor allem aber auch Verlangsamung aller Elemente. Für eine Serie, die auf Spannung abzielt, ist das auf den ersten Blick ungewöhnlich genug, und auf den zweiten ganz typisch, weil zur HBOification eine eigentümliche Kombination von ›instant‹ (Sex und Gewalt) und ›delayed gratification‹ gehört: Das horizontale Erzählen mit sehr viel Geduld für Details ist geradezu die Allegorie des ständigen Aufschubs, den die HBO-Einstünder bedeuten, die konsequenterweise eher selten auf Cliffhanger setzen.

»The Night of« ist, mehr noch als »Boardwalk Empire«, eine HBO-All-Star-Produktion. Sie war einst als Vehikel für »Sopranos«-Hauptdarsteller James Gandolfini geplant, ein Pilot mit Gandolfini wurde sogar noch gedreht. Als dieser starb, war zunächst nicht klar, ob eine Serie, die so sehr auf einen nicht zuletzt über seine Geschichte mit diesem Sender profilierten Star zugeschnitten war, nach dessen Tod überhaupt produziert werden kann. HBO entschied sich dennoch dafür, man hatte wohl schon zu viel investiert.

Robert de Niro sagte für die Hauptrolle eines Rechtsanwalts, der bessere Zeiten gesehen hat, erst zu, dann wieder ab; John Turturro übernahm, als er sah, dass die erste Folge nur wenige Szenen mit Gandolfini erhielt. Drehbuchautor: Richard Price, als Verfasser des grandiosen Romans »Clockers« nicht nur eine wichtige Inspiration für »The Wire«, sondern mit einigen wichtigen Drehbüchern für David Simons Serie später auch ausdrücklich Teil von deren Erfolg. Price' Dialoge mit ihrem melancholisch »understateten« Witz machen dann auch einen entscheidenden Unterschied zum Original.

Was daran liegt, dass »The Night of« ein ziemlich klassisches »procedural« ist. Ein junger Mann pakistanischer Herkunft aus Queens erwacht nach einer Nacht mit viel Drogen und Sex neben der Leiche der jungen Frau, mit der er seiner verschwommenen Erinnerung nach feierte und schlief. Er kommt als zunächst einziger Verdächtiger in den Knast, Turturro spielt den Anwalt, der ihn rauszuhauen versucht, dabei aber auch sehr mit einer ekligen Fußkrankheit befasst ist, die zu denkwürdig barfüßigen Auftritten vor Gericht und anderswo führt. »The Night of« ist eine Serie, die auf Innovation geradezu ostentativ verzichtet. Sie konsolidiert, was sie anfasst: das horizontale Erzählen, das hier vom Hauptgenre »procedural« souverän durch den Gerichtsfilm, den Gefängnisfilm, das Migrantendrama und manches mehr wandert und dabei verlässlich Tiefenanmutungen produziert; Charakterentwicklung durch Darsteller, die eigentlich Veteranen sind (wie Jeannie Berlin, Bill Camp), sich in diesen Rollen aber als späte Neuentdeckungen erweisen; eine mehr als gediegene Inszenierung, die mit klassischer Lichtsetzung und suggestiven Detailvergrößerungen arbeitet, dabei aber nie etwas anderes als Hollywood-Hochwertigkeit sucht. Mit einem Wort: Klassik. Dazu passt Steve Zaillian (Drehbuchautor von »Schindlers Liste«) als Hauptregisseur, der einer der vielen Qualitätsmarker ist, einer aus dem Qualitätskino ins Home Box Office geholt, ja geretteten Qualität.

Ein anderer aktueller Fall, ebenfalls voller Qualitätsindikatoren: »Westworld«-Autor und Showrunner der im Herbst 2016 gestarteten Serie ist Jonathan Nolan (Kollaborateur seines Bruders Christopher von »Memento« bis »Interstellar«; hier mit seiner Frau Lisa Joy), klare Kinomarkierungen sind Anthony Hopkins und Ed Harris als »elder statesmen« sowie – auf der Roboterseite – Evan Rachel Wood und Thandie Newton. Die Serie ist ein Update von Michael Crichtons Semi-Kino-Klassiker aus dem Jahr 1973. Im Original-»Westworld« ging es um eine Kreuzung aus (das Kritisierte genießender) Kritik an Vergnügungsparks und einer totalitär werdenden kontrollgesellschaftlichen Überwachungsideologie mit ihrer Multiplizierung von Kameras und Monitoren. Die Serie stellt nun in viel größerem Maß philosophische Fragen zum Übergang von programmierter künstlicher (Roboter-)Intelligenz in Selbstbeobachtungs- und Selbststeuerungsoptionen.

Der Vergnügungspark ist dabei das realistisch umgesetzte Environment für

ein Western-Reenactment, bei dessen Gestaltung die Serie die Gemeinplätze des Genres nicht nur nicht scheut, sondern mit Lust übertreibt – auch und gerade mit Lust an der Gewalt, die aufgrund der Virtualität des Weltmodells immer leicht derealisiert bleibt. Daneben präsentiert »Westworld« aber immer wieder das Backstage als Ort der Löschung von Gedächtnisinhalten, der Programmierung und Re-Programmierung, nicht zuletzt der Reparatur der demolierten Roboter – deren Nacktheit in fast schon unverschämter Direktheit die Zeigelizenzen des Senders nutzt, ja demonstriert.

Ästhetisch und inhaltlich ist »Westworld« ein exemplarischer Fall der HBOification, gerade im Vergleich mit dem Kino-Original, auf das die Serie sich bezieht: nämlich in der Transformation des klar formatierten Science-Fiction-Spielfilmformats in eine zugleich verlangsamte und ausgedehnte und vertiefte, ja genau diese Verlangsamung und Ausdehnung und Vertiefung in den Mittelpunkt stellende Erzählung, die sich Zeit nehmen kann für Wiederholungen, Variationen, das sehr langsame Aufdecken von Vorgeschichten (um die Entstehung des Parks) und vor allem für das »world building«, das im Zentrum der Serie steht.

Vor allem ist »Westworld« aber die vollendete Allegorie ebenjener Verfahren des »world building«, mit denen die über viele Staffeln hinweg, also »horizontal«, erzählenden HBO-Serien, und »Game of Thrones« vorneweg, Neugier, Spannung, Verlust und stückweise Erfüllung erzeugen; »tota allegoria« sogar der fernsehserientypischen Erzeugung jener »bewohnbaren Welten« des dominierenden »international style« (Moritz Baßler) des realistischen Erzählens, in denen sich die Zuschauer*innen über lange Zeiten hinweg einrichten können. Dem widerspricht es gerade nicht, dass der Allegoriecharakter selbst ausgestellt und per Metaerzählung ins Erzählen noch einmal eingespeist wird. Eher kann man sagen: Hier schließt sich ein Kreis. Die HBOification des Erzählens bringt in »Westworld« ihre Selbstbeschreibung hervor.

Where are we now, zwanzig Jahre danach? »The Night of« und »Westworld« sind auf diese Frage eine doppelte, eine doppelt mustergültige Antwort. Mit »The Night of« wird HBO (sich) endgültig klassisch, genießt das eigene Wollen, Können und Dürfen, reaktiviert die eigene Geschichte, die es souverän variiert. »Westworld« schaltet dann nicht weniger souverän die Analyse und Synthese zusammen: die Analyse der eigenen Verfahren, Welten zu bauen, in denen die Betrachter sich aufhalten wollen; und die Synthese, nämlich den Bau einer solchen, in ihrer als virtuell markierten, darum aber um nicht weniger detailfreudigen Welt. ◆