

Homicide

booklet

herausgegeben von Simon Rothöhler

Dominik Graf

Homicide

diaphanes

1. Auflage 2012

© diaphanes, Zürich-Berlin

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

ISBN 978-3-03734-232-9

Inhalt

9

Prolog

19

Bahnbrechend (Staffel 1)

29

Interlude I: Authentizität

33

Zweite Chance (Staffel 2)

37

Interlude II: Regie-Handschriften in der Serie

43

Starting over (Staffel 3)

55

Interlude III: US-Copshows, vorher/nachher

61

Unter Einfluss (Staffel 4)

71

Interlude IV: »Happiness is a warm gun ...«

79

Durchatmend ... (Staffel 5)

89

Interlude V: »... God shed his grace on thee!«

93

Zur Ader gelassen (Staffel 6)

107

Abschiedstour (Staffel 7)

119

End Credits: »How can we get the music back?«

121

5 Anspieltipps

PROLOG

»Ooooh, Baltimore!«

Das Klavier von Randy Newman in »Baltimore«, dem Stück Nr. 8 auf seiner LP *Little Criminals*, 1977. Der Basslauf, die sanfte funky Gitarre darüber, die nur zwei, drei Töne einwirft, wie in einer Improvisation. Die Stimme Newmans, wenn die Strophe beginnt. Der lange Anlauf des Songs, in dem er die Stadt beschreibt: »Hooker on the corner / waitin' for a train / drunk lyin' on the sidewalk / sleepin' in the rain.« Und dann bricht endlich das emphatische »Oooh, Baltimooore!« im Refrain aus: »Man, it's hard / just to live / just to live!« Eine Hymne des Elends. Diesen Refrain kann man grölen mit dem siebten Bier in der Hand und dann aus der Kneipe direkt in den Rinnstein fallen. Newman hat damit früh schon unsere Liebe zu Baltimore vorbereitet. (Warum dieser Song wohl nie in *HOMICIDE* auftauchte?) Es war das erste Mal, dass auf unserer westdeutschen, AFN-geprägten Landkarte der USA das Licht dieser Stadt, die sich in abstruser Widersprüchlichkeit so gern »Charm City« nennen lässt, hell aufleuchtete.

Und dann kam Barry Levinson aus Baltimore – ursprünglich mehr Autor als Regisseur – und schrieb und drehte 1981 *DINER*. Ein Film als Lebensgefühl. Eine Ansammlung von Dialogen junger Männer, die jeden Abend um einen Kneipentisch herumsitzen, weil sie sonst nichts Besseres zu tun haben. Und weil dies ja auch die schönste Beschäftigung sein kann – wenn einem alles noch bevorsteht oder wenn man alles schon hinter sich hat. Ergiebiger als das Leben und als der ersehnte Sex selbst ist das Reden und das Angeben und das Träumen davon. (Und das Reden über Football und Baseball.) Ein Tisch im Diner als Zentrum des Alls. *DINER* war eine Punktlandung in der Jugendwelt der End-50er-Jahre, eine kinematographische Florettfigur mit Anmut und Schönheit, mit Witz, Charme, Melancholie ausgeführt. Nebenbei besetzte Levinson dabei zum ersten Mal in ihrer Karriere die Schauspieler Ellen Barkin, Mickey Rourke, Kevin Bacon, Steve Guttenberg. Der Zauber seines Erstlings war die Sprache, die bislang ungehörten Dialoge. (Man nehme als Beispiel nur mal die fünfminütige Debatte zwischen Guttenberg und Paul Reiser um ein Roastbeef-Sandwich.) Sechs Jahre später wiederholte der Baltimore-Man Levinson dieses Kunststück: Der berühmte Bonanza-Dialog aus *TIN MEN* (»Da gibt's diese vier Typen auf der Ponderosa und keiner von denen redet auch nur

einmal übers Vögel ... Das ist doch unrealistisch!«) klingt heute wie ein Vorhall auf die vielen großen Dialoge, die in *HOMICIDE* den Charakteren ihre Widerborstigkeit gaben. Dialog als Erzählsystem, Dialog als Erotikon. Nach Howard Hawks glaubte niemand mehr in den USA so sehr an die Kraft des Wortes im Film wie Levinson.

1991 trat überraschend David Simon ins Rampenlicht, der Journalist der *Baltimore Sun*, der 1988 die tägliche Arbeit des Morddezernats ein Jahr lang begleitet hatte – und daraus sein sensationelles Buch *Homicide: A Year on the Killing Streets* zusammenstellte. Barry Levinson war damals in Hollywood gerade drauf und dran, zum wichtigsten Regisseur im eben begonnenen letzten Jahrzehnt des versinkenden Millenniums zu werden (und er hatte nach *RAIN MAN* und *GOOD MORNING, VIETNAM* mit *AVALON* seine erste harte kommerzielle Niederlage erlitten). Er war begeistert von Simons Buch und war glücklich, seine erste TV-Serie als Produzent/Regisseur zu Hause in Baltimore machen zu können. Er kaufte die Rechte, beschäftigte David Simon als Autor und später als Producer.

Levinson und Simon, aus diesem Amalgam wurde *HOMICIDE: LIFE ON THE STREET*, die Serie: der Inbegriff des Detektivbüros als Raststätte in der wild gewordenen Galaxis. So wie es in *DINER* die Kneipe gewesen war. Die Welt in

einer Nusschale, eingefangen an unserem verdammt harten Arbeitsplatz. Draußen der Horror, wenn in den Brennpunktvierteln die pubertierenden Jungs ihren alten Tanten wegen zwanzig Dollar die Zunge herausschneiden und sie daran ersticken lassen. Drinnen im Dezernat an den Bürotischen, da ist das Biotop, da ist die Liebe zur Wahrheit – und die Arbeit an der Wahrheit.

Und Baltimore selbst? Das Blut auf seinen Straßen tränkte damals den Stadtplan. Simons *A Year on the Killing Streets* spülte die wahren Charaktere auf die Autopsietische der Autoren, die Levinson aussuchte. Dort wurden sie neu zusammengesetzt – manchmal nur leicht verändert – und wanderten als quicklebendige Wiedergänger auf die Straßen zurück, in HOMICIDE hinein, in die bestmögliche aller Polizeiserien. *Oooh, Baltimore!*

Whatever happened to HOMICIDE?

»It's homicide – the one thing this country is still good at.«

Detective Steve Crosetti

Eine solche Serie erzählt sich am besten selbst. Ihre Ideen, ihre Gesichtszüge, ihre Deformationen im Lauf der Jahre