

4. Analyse: Produktive Psychopath:innen

4.1 Methodische Herangehensweise

Nachdem die vorhergehenden Kapitel Theorierahmen und Forschungsstand dargestellt haben, gibt dieses Kapitel einen Überblick über das Materialkorpus und die methodische Herangehensweise sowie die spezifischen Dimensionen der Figurenanalyse. Eine zentrale Grundlage nicht nur für den Theorierahmen, sondern auch für die methodische Anleitung der Analysen ist Eders Modell der Uhr der Figur.¹

In der Einleitung dieser Arbeit wurden zwei Forschungsfragen formuliert. Die erste Frage lautete: Wie werden Serienfiguren mit psychischen Krankheiten in zeitgenössischen US-amerikanischen Serien inszeniert? Diese Frage hebt auf die Artefaktebene in Eders Modell ab. Hier werden zum einen Darstellungsweisen im Serientext fokussiert: Wie sehen psychische Krankheiten aus und wie klingen sie? Mit welchen audiovisuellen Stilmitteln werden sie dargestellt? Mit welchen Verhaltensweisen und Begriffen werden sie ausgedrückt und beschrieben? Zum anderen geht es bei dieser ersten Forschungsfrage aber auch um dramaturgische Funktionen und Artefakteigenschaften. In welchen Figurenkonstellationen werden psychische Krankheiten dargestellt? Welche Funktionen haben sie für die Inszenierung und den Fortgang der Handlung? Gibt es übergeordnete Artefakteigenschaften wie Komplexität, Transparenz, Opazität oder (In-)Konsistenz, die sich diesen Figuren zuschreiben lassen?² In diesem Punkt berühren sich die Erkenntnisinteressen von Artefakt- und

1 Vgl. Kapitel 2.3.1.

2 Zum Komplexitätsbegriff vgl. 2.2.3. Transparenz und Opazität definiert Eder darüber, wie viele Informationen das Publikum über das Innenleben einer Figur erhält. Bei transparenten Figuren wird die psychologische Motivation des Handelns vollständig aufgeklärt, während bei opaken Figuren Beweggründe und Ziele oft schwer lesbar sind. Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 394.

Symptomebene. Denn wie die Theoretisierung von Serialität und Post-TV-Serien gezeigt hat, sind Eigenschaften wie Konsistenz oder Komplexität nicht nur Zuschreibungen an den Serientext, sondern auch konkrete Herausforderungen der seriellen Produktionslogik.

Die zweite Forschungsfrage wurde so formuliert: Welche Konzepte mentaler Gesundheit, Krankheit und Therapie werden in den Darstellungen sichtbar? Damit bezieht sich die Frage ebenfalls auf die Symptomebene. Sie fragt nach den impliziten Menschen- und Weltbildern, die der Ausgestaltung konkreter Figuren zugrunde liegen. Die Zielsetzung der Arbeit ist es, mit der Beantwortung beider Fragen die allgemeine Figurenkonzeption zeitgenössischer amerikanischer Fortsetzungsserien spezifischer beschreiben zu können, als es der bisherige Forschungsstand erlaubt.

Der Begriff Figurenkonzeption wird in der Literatur unterschiedlich verwendet, zum Beispiel synonym zum Begriff Figurentypus. Ich verwende den Begriff in dieser Arbeit wiederum im Sinne von Eders Figurentheorie.³ Eine Figurenkonzeption im Sinne dieser Definition ist eine spezifische Konfiguration aus Artefakteigenschaften und Menschenbildern, die der Ausgestaltung konkreter Figuren zugrunde liegt. Die Figurenkonzeption ist dabei weniger die Summe oder Abstraktion aller Figuren, sondern die – in der Regel implizite – Vorstellung, »wie Figuren sein sollen« in einem spezifischen historischen Produktionsmodus. Sie speist sich aus gesellschaftlichen Vorstellungen über Menschen, Logiken der Produktionskultur, ökonomischen Rahmenbedingungen und narrativen wie ästhetischen Konventionen. Figurenkonzeptionen sind auf einer Makroebene angesiedelt und übergreifen die Darstellungen einzelner Filme oder Serien. So unterscheidet Eder beispielsweise für Figuren des narrativen Films zwischen vier grundlegenden Figurenkonzeptionen: Figuren des *Mainstream-Realismus*, Figuren des *Independent-Realismus*, *postmoderne Figuren* und *stilisierten Figuren*.⁴

Diese Arbeit prüft die Hypothese, dass sich die Serienfiguren amerikanischer Fortsetzungsserien als eine Variation des *Mainstream-Realismus* verstehen lassen. Nach Eder zeichnen sich diese Figuren dadurch aus, dass sie mehrdimensional, konsistent, transparent und psychologisch motiviert seien.⁵ *Mainstream-Figuren* seien somit leicht verständlich und eigneten sich als Identifikationsfiguren. Wie Eder herausarbeitet, liegt solchen Figuren auch

3 Vgl. Eder, 399–402.

4 Vgl. Eder, 402–405.

5 Vgl. Eder, 402.

ein Menschenbild zugrunde, dass der Mensch an sich ein rationales und verständliches Wesen sei, lernfähig und in seinen Handlungen weitgehend selbstbestimmt.⁶ Aus dem Theorierahmen dieser Arbeit ergeben sich allerdings weitere Annahmen, die in den Figurenanalysen zu prüfen sind: So stellt gerade die Konsistenz, die für Figuren des Mainstream-Films essenziell ist, eine Herausforderung für das Serielle Erzählen dar. Die Theorien der Serialität haben zudem gezeigt, dass Selbstreflexivität zu den fundamentalen Eigenschaften der Serie gehört und gerade Fernsehserien ihre eigene Konstruktion und ihre eigenen Bedingungen schon immer in ihren Plots reflektiert haben.⁷ In Bezug auf die Darstellung psychischer Krankheiten hat die Diskussion von Mindgame-Filmen und produktiven Pathologien deutlich gemacht, dass der subjektiven Perspektive der psychisch kranken Figuren eine besondere Bedeutung zukommt. Gleichzeitig hat der Forschungsstand des dritten Kapitels auch gezeigt, dass Darstellungen in Film und Fernsehen psychisch kranken Figuren oder Personen oft gar keine eigene Perspektive zugestanden haben und diese Darstellungen oft von stigmatisierender Fremdbeschreibung geprägt sind. Hier gilt es in den Analysen herauszuarbeiten, wie die Figuren des Materialkorpus in Bezug auf Subjektivierung und Handlungsmacht konstruiert sind.

Aus diesen Vorüberlegungen ergeben sich vier Schwerpunkte der Analyse: Erstens untersuche ich die Perspektivierung und Subjektivierung der Seriennarrationen durch Figuren mit psychischen Krankheiten unter dem Stichwort Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung. Analysen mit diesem Fokus sollen auch Aufschluss über die Transparenz beziehungsweise Opazität der Figuren geben. Zweitens untersuche ich mit dem Schwerpunkt narrative Komplexität Aspekte des seriellen Erzählens und der Selbstreflexivität gerade auch im Hinblick auf das Anliegen populärer Serien, mehrdimensionale und konsistente Figuren zu erschaffen. Diese Analysen werden durch einen dritten Schwerpunkt mit Blick auf die bisher weniger untersuchte ästhetische Komplexität der Figuren komplementiert. Diese Analysen sind eng mit Aspekten der Subjektivierung verbunden sind. Alle diese drei Analyseschwerpunkte analysieren die Figur vorrangig auf der Artefaktebene. Der vierte und letzte Analyseschwerpunkt liegt auf den Realitätsbezüge der Serien. Hier geht

6 Vgl. Eder, 405.

7 Vgl. Benjamin Beil u. a., »Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels«, in *Mediatisierte Welten: Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*, hg. von Friedrich Krotz und Andreas Hepp (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012), 197–223, https://doi.org/10.1007/978-3-531-94332-9_8.

es sowohl um die den Serien immanente Selbstreflexivität als auch um die Menschenähnlichkeit der Figuren und ihrer Krankheiten. Der Fokus liegt hier auf Figuren als fiktives Wesen, aber auch als Symptome. Anschließend stelle ich drei der Serien meines Materialkorpus in einzelnen Fallstudien vor. Neben der detaillierten Darstellung oben skizzierter Analyseschwerpunkte steht hier die symptomatische Ebene im Vordergrund – das heißt, die extradiegetischen Diskurse und Weltbilder.

Die oben genannten Analyseschwerpunkte – Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung, narrative Komplexität, ästhetische Komplexität, Realitätsbezüge – sind das Ergebnis einer induktiven Figurenanalyse, die auf mehrfacher Sichtung aller Staffeln und Episoden des Materialkorpus beruht. Zunächst wurden die Serien im Hinblick auf die Darstellung von psychischen Krankheiten, Therapie und medizinisch geschulten Figuren gesichtet sowie auf Plotlines, die mentale Differenz verhandeln. Mentale Differenz verstehe ich als Darstellung von mentalen oder psychischen Zuständen, die innerhalb der diegetischen Welt als Besonderheit wahrgenommen werden. Dieser Begriff mag als umständliches Synonym für psychische Krankheit oder übernatürliche geistige Fähigkeit erscheinen. Wichtig war im Rahmen der ersten Sichtungen aber, nicht schon bei der Szenenauswahl Figuren klinische Konzepte von Krankheiten oder Störung zuzuschreiben, sondern induktiv vom Serientext auszugehen, wie psychische Normalität oder Abweichung inszeniert wird. In diesen Sichtungen wurden die Figuren vor allem als fiktive Wesen analysiert.

Ausgehend von diesen Sichtungen wurden für die Untersuchung der einzelnen Schwerpunkte und Fallstudien Close Readings von Episoden und einzelnen Szenen durchgeführt. Für die Untersuchung von Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung lag ein Schwerpunkt der Analysen auf den Voice-over-Erzählungen, die auch in allen Fallstudien detailliert untersucht werden. In Bezug auf die Analyse der narrativen Komplexität lag der Fokus der Close Readings zum einen auf Berufstätigkeit und sozialen Beziehungen als Markierungen von Mehrdimensionalität. Zum anderen wurden hier Inszenierungen und Funktionen von Therapiedarstellungen als relevantes Themengebiet identifiziert. In Bezug auf ästhetische Komplexität entwickeln die Analysen verschiedene Kategorien, wie – an sich unsichtbare – psychische Krankheiten ästhetisiert werden. Der letzte Analyseschwerpunkt der Realitätsbezüge erforderte Close Readings mit Blick auf die Dialoggestaltung und die spezifischen Begriffe, mit denen Krankheitsbilder beschrieben werden.

4.2 Materialkorpus

Das Materialkorpus dieser Arbeit besteht aus fünf Serien: *Dexter*, *Mr. Robot*, *Jessica Jones*, *Homeland* und *The Leftovers*.⁸ Alle fünf Serien wurden im Hinblick auf die Fragestellungen dieser Arbeit textanalytisch auf die Darstellungsweisen psychischer Krankheit sowie die grundsätzlichen Konzeptionen von Gesundheit/Krankheit und Therapie untersucht. Drei dieser Serien – *Dexter*, *Mr. Robot*, *Jessica Jones* – werden in dieser Arbeit in einzelnen Fallstudien dargestellt, in denen neben Darstellungsweisen und Mental-Health-Konzeptionen auch die soziokulturellen Diskurse der Serien detaillierter untersucht werden. Die Herangehensweise an die Figurenanalyse mit theoriegeleiteten Close Readings lässt durch den typischen Umfang einzelner Serien nur eine beschränkte Korpusgröße zu. Der Anspruch an die Korpusbildung war es trotzdem, eine Breite an seriellen Fiktionen abzudecken, die unterschiedliche audiovisuelle Stile auf der Darstellungsebene und unterschiedliche Krankheitsbilder auf der diegetischen Ebene aufweisen – um dadurch nicht bei den einschlägigen Beispielen der Serienforschung wie *The Sopranos* stehenzubleiben. Neben den Serien *Dexter* und *Homeland*, die einerseits Rekordeinschaltquoten erzielten und andererseits in akademischen Beiträgen viel Aufmerksamkeit erhalten haben, beinhaltet das Korpus mit *Mr. Robot*, *Jessica Jones* und *The Leftovers* bisher seltener medienwissenschaftlich untersuchte Serien. In vier Serien steht jeweils eine Hauptfigur mit einer Persönlichkeitsstörung oder psychischen Krankheit im Vordergrund. In *The Leftovers* lässt sich keine einzelne Figur dieses Typus im engeren Sinne identifizieren. *The Leftovers* ist als Ensembleserie zu verstehen, in der verschiedene (Haupt-)Figuren unter verschiedenen psychischen Symptomen leiden, Therapie suchen oder Therapie anbieten.

Die Serien weisen auch verschiedene, in dieser Industrie übliche, Entstehungsgeschichten auf: Bei zwei Serien handelt es sich um *original content*, das heißt, Serien, die explizit als Fernsehserie konzipiert wurden (*Mr. Robot* und *Homeland*), wobei es sich bei der Serie *Homeland* um die Adaption einer israelischen Serie handelt (*Prisoner of War*). Zwei weitere Serien beruhen auf Roman-

8 Vgl. *Dexter*, entwickelt von Jeff Lindsay, Lauren Gussis und Timothy Schlattmann. (2006–2013; USA: Showtime.); *Mr. Robot*, entwickelt von Sam Esmail. (2015–2019; USA: USA Network.); *Marvel's Jessica Jones*, entwickelt von Melissa Rosenberg. (2015–2019; USA: Netflix.); *Homeland*, entwickelt von Howard Gordon und Alex Gansa. (2011–2020; USA: Showtime.); *The Leftovers*, entwickelt von Damon Lindelof und Tom Perrotta. (2014–2017; USA: HBO.).

vorlagen (*Dexter* und *The Leftovers*), die letzte auf einem Comic (*Jessica Jones*). Bei den Figurenanalysen geht es nicht darum, die Figuren der Serien im Zusammenhang mit ihren anderen medialen Varianten zu analysieren. Das Anliegen war vielmehr, ein Korpus zusammenzustellen, in dem die typischen Variationen medienindustrieller Praxis abgebildet werden.

So stammen auch drei Serien aus dem Marktsegment des *premium cable* (*Dexter*, *Homeland* und *The Leftovers*), eine aus dem *basic cable* (*Mr. Robot*), eine Serie wurde für den Streamingdienst Netflix (*Jessica Jones*) entwickelt. Die Serien decken insgesamt einen Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren ab – mit *Dexter* als ältester und jüngster Serie, die zwischen 2006 und 2013 erstausgestrahlt wurde und 2021 für eine weitere Staffel wieder aufgenommen wurde. Die anderen vier Serien wurden zwischen 2011 und 2020 ausgestrahlt beziehungsweise veröffentlicht. Alle fünf Serien wurden für den amerikanischen Serienmarkt produziert und anschließend international vermarktet. Neben der inhaltlich begründeten Auswahl nach dem Thema der psychischen Krankheit teilen alle Serien des Korpus formale Eigenschaften, die die Serien vergleichbar machen. Es handelt sich bei allen Serien um Fortsetzungsserien – aus dem Genre der *drama serials*. Wie für solche Serien üblich, gliedern sich die Episoden in Staffeln, die zwischen acht und dreizehn Episoden umfassen. Die Serien des Korpus umfassen zwischen drei und neun Staffeln. Die einzelnen Episoden haben eine Länge zwischen 45 und 60 Minuten. Im Folgenden skizziere ich kurz die inhaltlichen Prämissen der Serien, ihre medialen Kontexte und ihre Relevanz im Materialkorpus.

4.2.1 *Dexter*

Der produktive Psychopath der Serie *Dexter* ist die namensgebende Hauptfigur Dexter Morgan. Dexter führt ein Doppelleben als Forensiker einerseits, und Serienmörder andererseits.⁹ Als Forensiker untersucht er für die Polizei Miamis Blutspuren an Tatorten; als Mörder gibt Dexter selbst seiner Zwangsstörung zu töten nach: Er ermordet Verbrecher:innen, die der Strafverfolgung entkommen sind, und tötet so in fast jeder Episode einen Menschen.

Die dominante psychische Störung in der Serie ist Dexters Zwang zu töten. Aufgrund der Ermordung seiner Mutter hat Dexter ein Kindheitstrauma entwickelt, das sich in diesem Zwang äußert. Da Dexter weder Mitgefühl noch

9 Vgl. *Dexter*, entwickelt von Jeff Lindsay, Lauren Gussis und Timothy Schlattmann. (2006–2013; USA: Showtime.)

Reue empfinden kann und seine Morde präzise plant und ausführt, passt auf ihn die Definition ›Psychopath‹ auch in einem klinischen und juristischen Sinne.¹⁰ Dexters Psychopathie und Zwang sind nicht heilbar. So stellt es die Serie dar – eine Prämisse, die erst in den letzten beiden Staffeln infrage gestellt wird. Dexters Faszination für Blut und Mord wird über die Inszenierung der Tatorte und Labore ästhetisiert, die als Bühne dienen, um Verbrechen in einem rot-weiß-Kontrast wie Kunst auszustellen.

Die Serie wurde vom Pay-TV-Kanal Showtime produziert und zwischen 2006 und 2013 ausgestrahlt. Die deutsche Erstaussstrahlung erfolgt zuerst auf dem Pay-TV-Sender Premiere (heute: Sky) und wenige Monate später im Free-TV auf RTL II. Die Serie umfasst insgesamt acht Staffeln mit jeweils zwölf Episoden.¹¹ Sie wurde von James Manos Jr. konzipiert und beruht auf dem Roman *Darkly Dreaming Dexter* von Jeff Lindsay. Der Roman dient als Vorlage für die Figur Dexter Morgan und einige Nebenfiguren sowie für die Handlung der ersten Staffel. Auf *Darkly Dreaming Dexter* folgten weitere Romane von Lindsay mit der Figur Dexter, die allerdings nicht in weiteren Staffeln der Fernsehserie adaptiert wurden. *Dexter* gilt als eine der erfolgreichsten Serien nach Einschaltquoten. Das Staffelfinale der vierten Staffel erzielte nach Nielsen Ratings die höchste Einschaltquote, die Showtime jemals erzielte. Von der Kritik wurde die Serie ebenfalls weitgehend positiv bewertet. Sie gewann insgesamt viermal mit dem amerikanischen Fernsehpreis Emmy ausgezeichnet.¹²

2021 erschien eine Wiederaufnahme der Serie namens *Dexter – New Blood* als *limited series* von zehn Episoden. In der diegetischen Welt dieser Wiederaufnahme sind zehn Jahre vergangen, nachdem Dexter aus Miami geflohen ist und sich unter falschem Namen ein neues Leben im Bundesstaat New York aufgebaut hat. Dort sucht ihn sein Sohn im Teenager-Alter auf, zu dem er seit seinem Untertauchen keinen Kontakt mehr hatte. Auch diese Staffel wurde vom Sender Showtime produziert und ausgestrahlt.¹³

Die Serie *Dexter* gilt als eine der populärsten und erfolgreichsten Serien und hat eine breite populärkulturelle Wirkung erzielt, indem beispielsweise

10 Vgl. die Begriffsdefinitionen von Psychopathie in Kapitel 3.1.

11 »Dexter (Fernsehserie 2006–2013) – Liste der Folgen«, IMDb, letzter Zugriff: 21. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt0773262/episodes?season=1>.

12 Vgl. »Dexter (Fernsehserie 2006–2013) – Auszeichnungen«, IMDb, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt0773262/awards/>.

13 Vgl. »Dexter: New Blood«, Paramount+, letzter Zugriff: 29. Juli 2025, <https://www.paramountplus.com/de/shows/dexter-new-blood/>.

in Ratgeberliteratur oder True-Crime-Formaten immer wieder explizit Bezug auf die Serie genommen wird, wenn Psychopathie diskutiert wird.¹⁴ Neben diesen Kontexten ist an der Serie aus figurenanalytischer Perspektive besonders interessant, dass sie nach knapp zehnjähriger Pause wieder aufgenommen wurde und die Geschichte der Figur weitererzählt.

4.2.2 *Mr. Robot*

Die Serie *Mr. Robot* dreht sich um den Hacker Elliot Alderson, der als eine Art Robin-Hood-Figur ein internationales Finanzunternehmen namens E-Corp hackt, um die Kreditkartenschulden der amerikanischen Bevölkerung zu löschen.¹⁵ Wie Dexter führt auch Elliot ein Doppelleben – in seinem regulären Job als Informatiker arbeitet er für die Firmen und Personen, die er als Hacker bekämpft. Psychische Krankheiten bilden ein zentrales Thema der Serie: Elliot leidet unter sozialer Phobie, Depressionen und einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung, die multiple Persönlichkeiten bildet sowie Halluzinationen und Paranoia auslöst. Die Serie inszeniert die verschiedenen Persönlichkeiten von Elliot als unzuverlässige Erzählungen und Mindgames, die im Verlauf der vier Staffeln immer verzweigter werden. Auch die Haupthandlung der Serie um das Unternehmen E-Corp, eine chinesische Mafiaorganisation und eine durch Elliots Hackerangriff ausgelöste Finanzkrise wird zu einer immer komplexeren politischen Verschwörungsfiktion.¹⁶

Bei *Mr. Robot* handelt es sich um die einzige genuin für den amerikanischen Serienmarkt konzipierte Serie, die nicht bereits auf einer Adaption oder Vorlage aufbaut. Die Serie wurde für das *basic cable network* USA Network produziert und zwischen 2015 und 2019 ausgestrahlt. In Deutschland wurde die Serie über den Streamingdienst Amazon Prime veröffentlicht. Die Serie umfasst vier Staffeln und 45 Episoden.¹⁷ Die vierte Staffel war bereits im Vorfeld als letzte Staffel geplant. Anders als *Dexter* oder *Homeland* spricht die Hacker-Serie eine kleinere Zielgruppe an und erzielte deutlich geringere Einschaltquoten, erhielt jedoch sehr positive Kritiken und gewann drei Emmy Awards.¹⁸

14 Vgl. die Analysen in Kapitel 5.5.

15 Vgl. *Mr. Robot*, entwickelt von Sam Esmail. (2015–2019; USA: USA Network.)

16 Vgl. die Analysen in Kapitel 6.5.

17 Vgl. »Mr. Robot (Fernsehserie 2015–2019) – Liste der Folgen«, letzter Zugriff: 21. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt4158110/episodes?season=1>.

18 Vgl. »Mr. Robot (Fernsehserie 2015–2019) – Auszeichnungen«, IMDb, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt4158110/awards/>.

Zur Serie *Mr. Robot* liegen deutlich weniger akademische Beiträge vor als zu *Dexter*, *Homeland* oder *Jessica Jones*. Für die Figurenanalyse lassen sich hier Elsaessers Konzepte von Mindgame Movies und produktiven Pathologien am seriellen Erzählen schärfen. Im Hinblick auf die ästhetische Gestaltung ist ein besonderes Merkmal der Serie, dass sie die Verschwörungserzählung immer wieder mithilfe von dokumentarischem Footage erzählt und so für eine fiktio-nale Serie ungewöhnliche Realitätsbezüge schafft.

4.2.3 *Jessica Jones*

Die Serie *Jessica Jones* ist die Adaption eines Marvel-Comics.¹⁹ Die Hauptfigur Jessica Jones arbeitet als Privatdetektivin in New York City. Verschiedene Erfahrungen ihres bisherigen Lebens haben sie traumatisiert. Dazu gehören der Verlust ihrer Familie bei einem Unfall, Vergewaltigung und Nötigung zu Verbrechen. Aufgrund dieser Traumata hat sie aber auch übermenschliche Stärke und die Fähigkeit ungewöhnlich hochzuspringen als Superkräfte entwickelt. So stellt es die Serie zu Beginn dar. Spätere Staffel legen nahe, dass biochemische Experimente, denen Jessica als Kind unterzogen wurde, für ihre Fähigkeiten verantwortlich sind. Als psychische Krankheit steht die – selten explizit als solche bezeichnete – traumatische Belastungsstörung im Vordergrund, die sich in Panikattacken, Flashbacks und Alkoholismus ausdrückt. Der audiovisuelle Stil der Serie lehnt sich an den Film noir an, was nicht nur an der Inszenierung der traumatisierten, alkoholkranken Protagonistin als Detektivin, sondern auch an typischen Noir-Topoi wie der nächtlichen Großstadt, Bars, Alkohol und der Inszenierung von Glamour und Klassenunterschieden zur Protagonistin beitragen.²⁰

Die Serie *Jessica Jones* wurde für den Streamingdienst Netflix produziert und zwischen 2015 und 2019 zeitgleich in den USA und Deutschland veröffentlicht. Die Serie besteht aus drei Staffeln mit jeweils dreizehn Episoden.²¹ Die Figur Jessica ist die Adaption einer gleichnamigen Figur aus dem Marvel-Comic *Alias*, der zwischen 2001 und 2004 veröffentlicht wurde. Auch andere Figuren der Serie stammen aus dem Marvel Universum, wurden jedoch für

19 Vgl. Brian Michael Bendis und Michael Gaydos, *Alias* (New York: Marvel Comics, 2003); *Marvel's Jessica Jones*, entwickelt von Melissa Rosenberg. (2015–2019; USA: Netflix.)

20 Vgl. hierzu die Analysen in Kapitel 7.3.

21 Vgl. »Marvel's Jessica Jones (Fernsehserie 2015–2019) – Liste der Folgen«, IMDb, letzter Zugriff: 21. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt2357547/episodes?season=1>.

die Serie adaptiert und in den Beziehungen zur Hauptfigur verändert. Sie stellen also einen alternativen Weltentwurf im Marvel-Universum dar. So ist beispielsweise Jessicas Halbschwester Trish die Protagonistin des Comic *Patsy Walker* aus den 1940er-Jahren, der keinen Bezug zu *Jessica Jones* hat. Da *Jessica Jones* über einen Streamingdienst veröffentlicht wird, liegen keine mit Einschaltquoten vergleichbaren Daten zur Rezeption der Serie vor. Die Serie gewann einen Emmy Award.²² Netflix gab vor Veröffentlichung der dritten Staffel bekannt, die Serie nicht fortzusetzen.²³

Die Figurenanalyse zur Figur Jessica bildet die dritte Fallstudie dieser Arbeit. Zu der Serie sind in den letzten Jahren eine Reihe von Arbeiten entstanden, die die Serie insbesondere aus feministischen Perspektiven der Gender Studies untersuchen sowie eine Reihe von Analysen, die Serie und Hauptfigur in Bezug zum Film noir und dem Figurentypus der *femme fatale* setzen.²⁴ Die Figurenanalyse dieser Arbeit schließt hier an und untersucht in den Close Readings insbesondere, wie sich Serie in der Verhandlung der traumatischen Folgen sexualisierter Gewalt in feministische Diskurse einschreiben will.

4.2.4 *Homeland*

Die Hauptfigur der Serie *Homeland* ist die bipolare CIA-Agentin Carrie Mathison.²⁵ Jede der acht Staffeln entwickelt einen Plot über geplante terroristische Anschläge, wobei der dramaturgische Konflikt nicht allein in der Verhinderung dieser Anschläge besteht, sondern vor allem in Carries Versuchen ihre Vorgesetzten von der Glaubwürdigkeit ihrer Informationen zu überzeugen. Ihre bipolare Störung erweist sich dabei manchmal als Hindernis, öfter aber

22 Vgl. »Jessica Jones (TV Series 2015–2019) – Awards«, IMDb, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt2357547/awards/>.

23 Vgl. Dominic Patten, »The Punisher & »Jessica Jones« Canceled By Netflix; Latter's 3rd Season Still To Air«, *Deadline* (blog), 18. Februar 2019, <https://deadline.com/2019/02/the-punisher-jessica-jones-canceled-netflix-marvel-krysten-ritter-jon-bernthall-1202535835/>.

24 Vgl. hierzu die Analysen in Kapitel 7.3 sowie Daniel Binns, »Even You Can Break: Jessica Jones as Femme Fatale«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 13–27; Shana MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy: Jessica Jones as Feminist Killjoy«, *Journal of the Fantastic in the Arts* 30, Nr. 1 (2019): 68–84.

25 Vgl. *Homeland*, entwickelt von Howard Gordon und Alex Gansa. (2011–2020; USA: Showtime.)

als untrügliche Intuition. Der Stellenwert und die dramaturgische Funktion von Carries Krankheit variieren im Laufe der acht Staffeln: Zu Beginn der Serie stellt die psychische Erkrankung eine potenzielle Gefahr für Carries Karriere dar. Das Ausgangsszenario der Serie ist, dass Carrie der CIA ihre bipolare Störung während ihrer bereits absolvierten Laufbahn immer verschwiegen hat. Ihre Medikation erhält sie undokumentiert von ihrer Schwester, die Ärztin ist. Die Haupthandlung der ersten Staffel wird davon geprägt, dass Carrie sich aufgrund fehlender Medikamente über mehrere Serienepisoden in eine manische Episode hineinsteigert. Diese gerät im Finale der ersten Staffel außer Kontrolle. Carries Krankheit wird dadurch bekannt; sie beginnt nun eine offizielle Therapie, verliert ihren Job bei der CIA, wird später aber wieder eingestellt. Ab der vierten Staffel tritt die psychische Störung weitgehend in den Hintergrund des Terrorismus-Plots. Immer wieder sind aber manipulierte Medikamente oder Immunreaktionen Auslöser für psychotische Episoden und damit Konflikte im Plot. Carries Paranoia und Manie sind dabei oft Problem und Lösung zugleich: Sie sind manchmal willkommene Intuition, manchmal eine Gefährdung internationaler Diplomatie.

Die Serie *Homeland* wurde, ebenso wie *Dexter*, vom *premium cable network* Showtime produziert und zwischen 2011 und 2020 ausgestrahlt. Die deutschsprachige Erstaussstrahlung lief auf dem Sender Sat.1 ab 2013. Die Serie umfasst acht Staffeln und 96 Episoden.²⁶ 2018 kündigte der Sender die Beendigung der Serie nach der achten Staffel an, die in einem Finale endet.

Nach Einschaltquoten ist *Homeland* die erfolgreichste Serie von Showtime seit der Produktion von *Dexter*.²⁷ Die ersten beiden Staffeln der Serie erhielten viele positive Kritiken. Ab der dritten Staffel wurde die Serie zunehmend kritischer beurteilt und erhielt insgesamt weniger Beachtung im Feuilleton. Kontrovers wurde auch immer wieder die Darstellung von Muslim:innen und des Islam diskutiert, die als stereotyp und teilweise islamophob kritisiert wurden. Die Serie gewann insgesamt acht Emmy-Awards.²⁸

26 Vgl. »Homeland (Fernsehserie 2011–2020) – Liste der Folgen«, IMDb, letzter Zugriff: 21. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt1796960/episodes?season=1>.

27 Vgl. Robert Seidman, »Homeland« Posts Best New Drama Series Debut Ratings on Showtime in 8 Years; »Dexter« Sees Season Premiere High – Ratings«, TV by the Numbers, 5. Oktober 2011, <https://web.archive.org/web/20111005150837/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/10/03/homeland-posts-best-new-drama-series-debut-ratings-on-showtime-in-8-years-dexter-sees-season-premiere-high/105852/>.

28 Vgl. »Homeland (TV Series 2011–2020) – Awards«, IMDb, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt1796960/awards/>.

Die letzten beiden Serien des Materialkorpus *Homeland* und *The Leftovers* werden nicht detailliert in einzelnen Fallstudien untersucht, sind aber genauso ausführlich wie die anderen Serien im Hinblick auf die vier Schwerpunktthemen der Figurenanalyse untersucht worden. Die Analyse von *Homeland* hat vor allem zu den Analysen der Realitätsbezüge in Bezug auf dialogische Krankheitsbeschreibungen beigetragen. Darüber hinaus findet sich *Homeland* auch das für viele zeitgenössische Serien typische Empowerment-Narrativ, nach dem eine psychische Krankheit auch die Quelle von Intuition und Begabungen sind. Allerdings treten Darstellungen der bipolaren Störung nach der ersten Staffel immer mehr in den Hintergrund, sodass hier auf eine Fallstudie verzichtet wurde. In Bezug auf Empowerment und gegenderte Darstellungen ergaben sich viele Parallelen zwischen *Homeland* und *Jessica Jones* – einige Schlussfolgerungen lassen sich hier übertragen.

4.2.5 *The Leftovers*

Ausgangspunkt der Serienhandlung von *The Leftovers* ist ein dystopisches Setting: Drei Jahre vor dem Einsetzen der Handlung in der ersten Staffel sind zwei Prozent der Menschheit weltweit verschwunden, ohne dass sich dafür eine rationale Erklärung finden lässt – ein Ereignis, das in der Serie als *Departure* benannt ist.²⁹ Die Serie erkundet in drei Staffeln, wie die amerikanische Gesellschaft mit diesem traumatischen Ereignis umgeht. Im Mittelpunkt der Serie stehen zwei Figuren: Der Polizeichef der Kleinstadt Mapleton Kevin Garvey bemüht sich, die Ordnung in der Kleinstadt aufrechtzuerhalten, nachdem es zu Ausschreitungen bei Gedenkveranstaltungen zum dritten Jahrestag der *Departure* kommt. Nora Durst, die zweite zentrale Figur, wiederum hat ihre ganze Familie verloren. Sie arbeitet für ein neu geschaffenes Ministerium, das Gründe für das Verschwinden sucht. In *The Leftovers* bilden psychische Krankheiten und mentale Zusammenbrüche einen Schwerpunkt der Plots; spirituelle Sinnsuche in traditioneller Religion und sich neu gründenden (fiktionalen) religiösen Bewegungen einen anderen. In beiden Bereichen enthält sich

29 Vgl. *The Leftovers*, entwickelt von Damon Lindelof und Tom Perrotta. (2014–2017; USA: HBO.)

die Serie einer abschließenden Bewertung oder Erklärung, was wahr, Lüge, gesund oder krank ist.³⁰

Psychische Krankheiten und deren Behandlungen spielen in der Serie zentrale Rollen – verteilen sich jedoch anders als in den anderen Serien des Korpus auf verschiedene Figuren und Handlungsstränge. Kevin selbst leidet unter Halluzinationen und Episoden von Gedächtnisverlust, die ihn mehrmals zu Suizidversuchen und selbstgefährdenden Handlungen führen. Sein Vater lebt aufgrund seiner affektiven Schizophrenie in einem Heim, das er in der dritten Staffel verlässt, um auf einer spirituellen Suche nach Australien auszuwandern.³¹ Kevins Ex-Frau Laurie ist Psychotherapeutin, die sich nach der *Departure* einem Kult anschließt, der von ihrer ehemaligen Patientin Pattie gegründet wurde, die eine weitere Hauptfigur der ersten Staffel ist.³²

The Leftovers wurde vom *premium cable network* HBO produziert und ausgestrahlt. Die Serie umfasst 28 Episoden in drei Staffeln, die zwischen 2014 und 2017 ausgestrahlt wurden. Die dritte Staffel wurde bereits vor 2015 als finale Staffel angekündigt und besteht aus nur acht Episoden, während die ersten beiden Staffeln jeweils zehn Episoden umfassen. In Deutschland wurde die Serie auf verschiedenen Kanälen des Pay-TV-Senders Sky ausgestrahlt.³³

Wie schon *Dexter* beruht *The Leftovers* auf einer Romanvorlage: Die erste Staffel basiert auf dem gleichnamigen Roman von Tom Perrotta, der auch das Drehbuch zusammen mit dem Produzenten Damon Lindelof schrieb.³⁴ Die zweite und dritte Staffel sind eigenständige Weiterentwicklungen. Insgesamt wurde die Serie positiv rezensiert, insbesondere in Bezug auf die zweite und dritte Staffel.

-
- 30 Vgl. hierzu vor allem die letzten Episoden der Serie *The Leftovers*, Staffel 3, Episode 7, »The Most Powerful Man in the World (and His Identical Twin Brother)«, unter der Regie von Craig Zobel, geschrieben von Damon Lindelof und Nick Cuse, ausgestrahlt am 28. Mai 2017, HBO; *The Leftovers*, Staffel 3, Episode 8, »The Book of Nora«, unter der Regie von Mimi Leder, geschrieben von Tom Perrotta und Damon Lindelof, ausgestrahlt am 4. Juni 2017, HBO.
- 31 Vgl. *The Leftovers*, Staffel 3, Episode 3, »Crazy Whitefella Thinking«, unter der Regie von Mimi Leder, geschrieben von Damon Lindelof und Tom Spezialy, ausgestrahlt am 30. April 2017, HBO.
- 32 Vgl. *The Leftovers*, Staffel 1, Episode 1, »Pilot«, unter der Regie von Peter Berg, geschrieben von Damon Lindelof und Tom Perrotta, ausgestrahlt am 29. Juni 2014, HBO.
- 33 Vgl. »The Leftovers (Fernsehserie 2014–2017) – Liste der Folgen«, IMDb, letzter Zugriff: 21. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt2699128/episodes?season=1>.
- 34 Vgl. Tom Perrotta, *The Leftovers* (New York: St. Martin's Griffin, 2011).

Die Relevanz der Serie in dieser Arbeit ergibt sich im Hinblick auf die ästhetische Komplexität der Serie. Hier erweist sich die Figurenanalyse insbesondere für das Verständnis von Flashbacks produktiv. Im Vergleich mit den anderen Serien des Korpus steht in *The Leftovers* weniger eine einzelne Figur im Fokus, die Serie ist vielmehr als Ensembleserie angelegt. Wie die Figurenanalysen ergeben haben, ist die Figurenkonzeption dieser Serie aber viel weniger im Mainstream-Realismus zu verorten als in der Tradition eines Independent-Realismus.³⁵ Figuren werden hier als opak gekennzeichnet – der Mensch als solcher ist in dieser Serie nicht vollständig verständlich, menschliches Verhalten ist nicht rational zu erklären und die Figuren müssen mit der Unsicherheit leben lernen, dass sie den Sinn ihres Daseins nicht verstehen können. Zu *The Leftovers* wurden mehrere Serienanalysen veröffentlicht, die das Lebensgefühl und Ohnmachtsdarstellungen mit dem Erleben der Covid-Pandemie in Verbindung setzen.³⁶

4.3 Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung

Serien mit psychisch kranken Hauptfiguren konzentrieren sich in der Regel auch auf diese Figuren – in der Handlung, Erzählperspektive und Ästhetik. Die folgenden Kapitel zu ästhetischer Komplexität (Kapitel 4.5) und Realitätsbezüge (Kapitel 4.6) zeigen, wie die Serien meines Korpus das tun. Zunächst geht es mir aber darum, dass diese Serien so sehr auf einzelne Figuren fokussiert sind. Denn anders als in meiner konkreten Serienauswahl gelten im Allgemeinen große Figurenensembles mit mehreren Protagonist:innen und verzopften Handlungssträngen als Merkmal von komplexen Serien.³⁷ Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Fokussierung auf die produktiven Psychopath:innen unter dramaturgischen Gesichtspunkten. Mit dem Begriff der *inneren Fokalisierung* betrachtet dieses Kapitel deshalb zwei Aspekte, die

35 Der Independent-Realismus ist prägend für den europäischen und amerikanischen Autorenfilm. Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 405.

36 Vgl. Seth Wilder, »Leftovers in the Time of COVID: A Pandemic and the Retextualization of an HBO Series«, *Quarterly Review of Film and Video* 39, Nr. 6 (2022): 1422–40, <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1939629>; Sonia Front, »Post-Apocalyptic Stress Disorder in the Leftovers«, *Studia Anglica Posnaniensia* 56 (2021): 251–74, <https://doi.org/10.2478/stap-2021-0028>.

37 Vgl. Rothmund, *Komplexe Welten*, 80; Blanchet, »Quality TV«, 54.

zu dieser ungewöhnlich hohen Fokussierung führen. Unter Aufmerksamkeitshierarchie verstehe ich die Priorisierung von Figuren in einem Ensemble. Serien lenken durch Narration und ästhetische Gestaltung einen Großteil der Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Figuren. Wie dieses Kapitel zeigen wird, stehen diese Figuren immer ganz oben der Hierarchie. Dazu untersuche ich zunächst die dramaturgischen Funktionen dieser Figuren in der Figurenkonstellation. Darauf aufbauend analysiere ich anschließend die subjektive Erzählperspektive der Serien am Stilmittel der Voice-over-Erzählung, um abschließend zu diskutieren, was die Fokussierung auf die Protagonist:innen in den Serien bewirkt.

4.3.1 Figurenkonstellationen in komplexen Serien

Die Konzentration auf eine einzelne Hauptfigur ist im Mainstream-Film die Regel, in seriellen Formaten hingegen nicht. Insbesondere Fortsetzungsserien – komplexe Serien wie Soaps – verfolgen oft verschiedene Handlungsstränge mit dramaturgisch gleichrangigen Figuren. In meinem Materialkorpus ist das bei *The Leftovers* der Fall – jedoch nicht den anderen Serien.

Meine Beobachtung ist, dass diese Serien ihre produktiven Psychopath:innen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellen und ein starkes Hierarchiegefälle zwischen ihnen und den anderen Figuren schaffen. Um die Rolle von Figurenkonstellationen mit psychisch kranken Hauptfiguren für komplexe Serien zu verstehen, ist es hilfreich, sich zu vergegenwärtigen, was eine Hauptfigur zur Hauptfigur macht. Ich orientiere mich hier wieder an Eders Arbeiten, um die Begriffe der Figurenkonstellationen und die dramaturgischen Funktionen von Figuren zu beschreiben.³⁸

Als Figurenkonstellation beschreibt Eder »das gesamte System der Figuren eines Films und ihrer Beziehungen«³⁹. Eine Figurenanalyse kann eine Figur nicht nur isoliert betrachten, sondern muss sie auch in das Verhältnis zu anderen setzen. Eine Analyse der Figurenkonstellation tut genau das. Auf dieser Ebene lassen sich Figuren unterschiedliche dramaturgische Funktionen zuweisen. Es lassen sich aber auch Aspekte der Figur relational zu anderen unterscheiden. Eine der wichtigsten Kategorien dieser Analyse ist die Aufmerksamkeit: Eine Hauptfigur zieht mehr Aufmerksamkeit auf sich als andere Figuren. So grenzt Eder die Begriffe Protagonisten und Hauptfiguren vonein-

38 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*; Eder, *Understanding Characters*.

39 Eder, *Die Figur im Film*, 464.

ander ab, indem er erstere als Handlungsträger definiert, während letztere im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen – unabhängig von Handlungsmacht.⁴⁰ Häufig fallen diese beiden Funktionen auf die gleiche Figur. In *One Flew over the Cuckoo's Nest* ist McMurphy, der eine psychische Krankheit vortäuscht, sowohl Hauptfigur als auch Protagonist.⁴¹ Allerdings müssen Hauptfiguren nicht zwangsläufig auch aktive Figuren wie Protagonisten sein. Hannibal Lecter beispielsweise ist längst als Hauptfigur in *The Silence of the Lambs* etabliert, bevor er das erste Mal zu sehen ist – zum Beispiel dadurch, wie andere Figuren über ihn sprechen.⁴² Serien und Filme lenken die Aufmerksamkeit über die klassischen narrativen Erzählmittel wie Dialoganteil, Informationsdichte oder wie oft und wie lange eine Figur zu sehen ist. Über diese diegetischen Kategorien hinaus, wirken aber auch das Star-Image der Besetzung, die Ungewöhnlichkeit der Figur oder die audiovisuelle Inszenierung auf die Aufmerksamkeit des Publikums, so auch bei Hannibal Lecter.⁴³ Auch das hier analysierte Stilmittel der Voice-over-Erzählung und die in Kapitel 4.5 beschriebenen Ästhetisierungsstrategien tragen dazu bei. Die Figuren dieses Korpus sind beides – Hauptfiguren und Protagonisten. Das Kapitel 4.4 zur narrativen Komplexität beschäftigt sich damit, wie sie als Protagonisten gestaltet sind. In diesem und den folgenden beiden Teilkapiteln liegt mein Augenmerk auf den Figuren als Hauptfiguren.

Fortsetzungsserien, die pro Staffel etwa zehn Stunden Laufzeit umfassen, haben mehr Zeit, um ihre Figuren zu zeichnen als Spielfilme. Das heißt, die Ungewöhnlichkeit einer Figur oder die Informationen, die das Publikum über sie bekommt, können sehr viel nuancierter dargestellt werden. Trotzdem ist Aufmerksamkeitshierarchie immer ein relationales Konzept und Aufmerksamkeit eine begrenzte Ressource. Wenn Serien den größten Teil der Aufmerksamkeit auf ihre ebendiese Figuren lenken, bedeutet das, dass alle andere Figuren weniger detailliert gezeichnet werden können. Eine Strategie komplexe Figuren zu erzeugen, könnte daher sein, die Figuren eines Casts

40 Vgl. Eder, 468–469.

41 Vgl. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* unter der Regie von Milos Forman (1975; USA: United Artists).

42 Vgl. *The Silence of the Lambs*, unter der Regie von Jonathan Demme (1991; USA: Orion Pictures).

43 Vgl. Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«, 225–227.

zu reduzieren. Das ist beispielsweise ein gängiges Vorgehen bei Romanverfilmungen. Komplexe Serien mit psychisch kranken Hauptfiguren wählen allerdings fast durchgängig eine andere Strategie.

Serien wie *Dexter* oder *Homeland* mit starken Aufmerksamkeitshierarchien haben immer noch einen größeren Cast als die meisten Spielfilme. Die Castgröße verändert nicht zwangsläufig die Aufmerksamkeitshierarchie zwischen den Figuren. In *Homeland* bleibt Carrie immer Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – auch dann, wenn sie über scheinbar wenig Handlungsmacht im Plot verfügt, wie beispielsweise in den ersten Episoden der dritten Staffel, in denen Carrie in eine psychiatrische Einrichtung eingewiesen wird. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren gibt es keine Episode der acht Staffeln, in der Carrie nicht Teil des Plots ist.⁴⁴

Die Strategie der Aufmerksamkeitslenkung ist hier nicht die Reduktion des Ensembles, sondern seine regelmäßige Erneuerung: Von einer Staffel zur nächsten wechselt ein großer Teil des Casts. Die episodенübergreifenden Handlungsbögen führen zu einem »Cast der Staffel«, der zum größten Teil nach Ende des Handlungsbogens verschwindet. Die ersten drei Staffeln von *Homeland* beispielsweise drehen sich zunächst um die Frage, ob der Afghanistan-Veteran Nicholas Brody zum islamistischen Terroristen umgedreht wurde, und anschließend darum, ob die CIA ihn als Informanten nutzen kann. Nach dem Ende dieses Plots mit Brodys Tod am Ende der dritten Staffel spielen auch dessen Familie und die Veteranen seines Umfeldes keine Rolle mehr und treten in den letzten Staffeln nicht mehr auf.⁴⁵ Die Hauptfiguren in

44 Dasselbe gilt auch für die Serien *Dexter* und *Mr. Robot*; die Hauptfiguren Elliot und Dexter sind Teil jeder Episode. In *Jessica Jones* gibt es eine Episode in der letzten Staffel, die aus der Perspektive von Jessicas Halbschwester erzählt wird. Hier tritt Jessica nur als Statistin ohne Dialoganteil auf. Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 2, »A.K.A. You're Welcome«, unter der Regie von Krysten Ritter, geschrieben von Hilly Hicks Jr., veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix. In *The Leftovers* gibt es mehrere Episoden, in denen die Hauptfigur Kevin nicht oder nur als Statist auftritt. Vgl. *The Leftovers*, Staffel 2, Episode 3, »Off Ramp«, unter der Regie von Carl Franklin, geschrieben von Damon Lindelof und Patrick Somerville, ausgestrahlt am 19. Oktober 2015, HBO; *The Leftovers*, Staffel 3, Episode 3, »Crazy Whitefella Thinking«, unter der Regie von Mimi Leder, geschrieben von Damon Lindelof und Tom Spezialy, ausgestrahlt am 30. April 2017, HBO.

45 Vgl. zu Brodys Tod *Homeland*, Staffel 3, Episode 12, »The Star«, unter der Regie von Lesli Linka Glatter, geschrieben von Alex Gansa, Howard Gordon und Meredith Stiehm, ausgestrahlt am 1. Juni 2014, Showtime; »Homeland (Fernsehserie 2011–2020) – Liste der Folgen«, IMDb, letzter Zugriff: 21. März 2024, <https://www.imdb.com/title/tt1796960/episodes?season=1>.

den Serien dieser Arbeit treten also in komplexen Konstellationen auf, die sich im Verlauf einer Serie fundamental verändern können.

Die Darstellung psychisch kranker Hauptfiguren führt folglich nicht zu seriellen Kammerspielen – obwohl es auch solche Beispiele gibt.⁴⁶ Im Allgemeinen stellt eine hohe Anzahl an Figuren den Normalfall für komplexe Serien dar – mit oder ohne Figuren mit psychischen Krankheiten. Denn sowohl Castgröße als auch Figurenkonstellation erhöhen die Komplexität der Serien. Das zeigt auch Rothemunds narratologischer Komplexitätsbegriff, der sich auf Chaos- und Systemtheorie stützt.⁴⁷ Denn jede Figur potenziert die Anzahl der Informationen: Rothemund spricht von der »Vielzahl der Faktoren«, die eine Serie kombinieren kann, woraus sich mathematisch eine höhere Komplexität ergibt. Die Anzahl von Figurenbiografien, Namen und Gesichtern in einer Serie erzeugt aber nicht allein die Komplexität, die durch Castgröße erreicht wird. Die Zuschauer:innen müssen darüber hinaus eine größere kognitive Leistung erbringen, sich Handlungsstränge oder Backstories wieder ins Gedächtnis zu rufen, da in solchen Serien nicht alle Figuren des Casts ständig präsent sind. Komplexität heißt also auch, dass die Zuschauer:innen sich aktiv erinnern müssen beziehungsweise eine Phase des Nicht-Verstehens aushalten müssen. Normalerweise bedienen sich Serien des *diegetic retelling*, um diese Irritation der Desorientierung zu vermeiden. Das heißt, Figuren erklären einander Vorgeschichten und Beziehungen – und fassen so bereits gezeigte Informationen zusammen.⁴⁸ Komplexe Serien machen von dieser Technik weniger Gebrauch. Und manchmal sind diese Rückbezüge auf Vorgeschichten falsche Fährten. Um *Homeland* noch einmal als Beispiel zu nehmen: In späteren Staffeln kommt es vor, dass Carrie unerwartet auf alte Freund:innen, Kolleg:innen oder Gegenspieler:innen trifft. Einige von ihnen sind Figuren aus früheren Staffeln, andere nicht: So dreht sich zum Beispiel nach der vierten Staffel auch die achte um einen Terrorismus-Plot ausgehend von afghanischen Taliban. Dadurch bekommt ein Teil des Casts aus der vierten Staffel – vier Jahre zuvor – wieder eine Rolle in der Handlung. In anderen Handlungsbögen werden Figuren als alte Kolleg:innen oder Kontakte eingeführt, wie zum Beispiel der FBI-Agent Dante Allen in der siebten Staffel,

46 In der Serie *In Treatment* beschränkt sich das Ensemble der 25 Stunden langen ersten Staffel im Wesentlichen auf acht Figuren. Vgl. *In Treatment*, entwickelt von Hagai Levi. (2008–2010; USA: HBO.)

47 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*, 89.

48 Vgl. Mittell, *Complex TV*.

die tatsächlich zuvor nie Teil der Handlung waren.⁴⁹ Mehr Figuren bedeuten also oft eine höhere Komplexität.

Über die Figurenkonstellationen mit psychisch kranken Hauptfiguren lässt sich also zusammenfassend sagen: Diese Figuren stehen immer oben in der Aufmerksamkeit des Publikums. Dabei arbeiten die Serien durchaus mit einem großen Ensemble. Das unterscheidet diese Serien von Spielfilmen mit komplexen Figuren mit psychischen Krankheiten. Große Ensembles wiederum sind an sich nicht ungewöhnlich für komplexe Serien. Von diesen unterscheiden sich jedoch Serien mit psychisch kranken Hauptfiguren oft, indem sie mit einem starken Gefälle in der Aufmerksamkeitshierarchie arbeiten, indem diese Serien große Teile des Ensembles periodisch austauschen.

4.3.2 Voice-over-Erzählungen

Diese Konzentration auf die Hauptfiguren geht in vielen Serien mit einer Subjektivierung der Erzählperspektive einher. Sowohl der Begriff des Erzählers als auch der Perspektive werden in der Film- und Medienwissenschaft je nach Kontext unterschiedlich verstanden. Die Perspektive lässt sich beispielsweise verschiedenen Instanzen des Films zuschreiben: den Figuren, den Erzählern, den Filmemacher:innen, der Kamera oder ganz allgemein der Serie. Je nachdem, was damit gemeint ist, ist die Perspektive dann beispielsweise eine Weltanschauung (von Figuren oder Filmemacher:innen), ein Narrationsprozess (der Erzählinstanz) oder auch eine filmische Umsetzung (der Kamera).⁵⁰

Die prominenteste, kontroverse Position in der Filmwissenschaft stammt von David Bordwell, der konstatierte, es gebe gar keinen Erzähler im Film. Zu diesem Schluss kommt Bordwell, weil er den Film nicht als ein Kommunikationsangebot versteht, das einen Sender und einem Empfänger benötigt, sondern als eine Ansammlung von Informationen (>set of cues<), die der Rezipient kognitiv verarbeitet.⁵¹ Der Film oder die Serie erzählt sich selbst. Auch wenn man die unpersönliche Natur der Filmerzählung als Theorem akzeptiert, stellt

49 Vgl. *Homeland*, Staffel 7, Episode 1, »Enemy of the State«, unter der Regie von Lesli Linka Glatter, geschrieben von Alex Gansa und Howard Gordon, ausgestrahlt am 11. Februar 2018, Showtime.

50 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 579–581.

51 Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1. pr. (Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1985).

man dennoch fest, dass dies dem intuitiven Eindruck der Rezeption oft widerspricht – vor allem in Filmen oder Serien, die aktiv mit Voice-over-Erzählern arbeiten. Sarah Kozloff stellt fest:

»But as viewers, we are generally eager to overlook the less definable, less familiar image-maker, and unless the film plays upon the distinction and deliberately frustrates us, we embrace the character as the principal storyteller.«⁵²

Mit dem Begriff des image-maker (Bilder-Macher, *grand imagier*) bezieht sich Kozloff auf Christian Metz, der diesen Begriff verwendete, in späten Schriften stattdessen aber den Begriff der Enunziation vorzieht. Das Erzählen des Films ist nach Metz ein unpersönliches Äußern, das aber in der Regel anthropomorph wahrgenommen wird.⁵³ Als Voice-overs lassen sich produktive Psychopath:innen also intuitiv auch als Personifizierung eines Erzählers verstehen.

Edward Branigan definiert die Erzählperspektive über den Begriff der Fokalisierung. Branigan unterscheidet dabei explizit zwischen Narration und Fokalisierung: »a narrator offers a statement about; an actor/agent acts on or is acted upon; and a focalizer has an experience of.«⁵⁴ Für die Voice-over-Erzählung bedeutet das: Als Erzähler könnten die Figuren sich als Präsentatoren des Geschehens darstellen, die selbst davon nicht berührt werden. Das ist bei den Serienfiguren des Materialkorpus aber nicht der Fall: Sie sind nicht nur Erzähler, sondern vielmehr auch »focalizer«. Sie erleben, wovon sie dem Publikum erzählen, sind Teil des Geschehens.

In ähnlicher Weise betont auch Eder mit dem Begriff der »mental Perspektive« das Involviert sein der Figuren in den Erzählvorgang. Er verweist darauf, dass Perspektive kein Ort ist, sondern als ein Verhältnis verstanden werden kann. Eine Perspektive ist nicht das gleiche wie ein Standpunkt, sondern ein Verhältnis zu etwas anderem.⁵⁵

52 Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1989), 49.

53 Vgl. Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, (Münster: Nodus Publ., 1997), 3.

54 Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London New York: Routledge, 2013), 105.

55 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 583.

»Ein solches Verhältnis setzt einen mentalen oder raumzeitlichen ›Ort‹ voraus, ohne mit ihm zusammenzufallen. Man hat beispielsweise von einem Ort aus eine optische Perspektive auf etwas, die Perspektive ist aber nicht der Ort selbst.«⁵⁶

Figuren können dieser ›mentale Ort‹ sein, von dem aus die Serie ihre Handlung erzählt. Voice-over-Erzählungen sind ein dramaturgisches Mittel, an dem sich zeigen lässt, wie eine Fokussierung auf einzelne Figuren in komplexen Serien narrativ umgesetzt wird, indem die Subjektivität der Hauptfiguren zum maßgeblichen Bezugspunkt der Erzählperspektive wird. Auch in den folgenden Teilkapiteln geht es immer wieder darum, wie Serien produktive Psychopath:innen in den Fokus rücken – sei es ästhetisch oder narrativ. In diesem Kapitel konzentriere ich mich auf die dramaturgischen Funktionen der Figuren. Diese drücken sich im Voice-over in besonderer Weise aus.

Voice-overs werden in der Drehbuchratgeberliteratur häufig geringgeschätzt.⁵⁷ Als filmischer gilt es, Figuren über ihre Handlungen zu charakterisieren, sodass sie nicht erzählen müssen, wie das Publikum sie verstehen soll.⁵⁸ Eine genauere Betrachtung zeigt aber, dass die Serien ihre Voice-overs bewusst zur Fokussierung und Charakterisierung einsetzen und nicht als erzähltechnischen Notbehelf. Mit den psychischen Problemen der Figuren sind die Voice-overs in den folgenden drei Beispielen in unterschiedlicher Weise verbunden. Die Möglichkeiten eines Voice-overs liegen vor allem darin, die Figur auch über ihre Stimme und Wortwahl zu charakterisieren – und weniger darin, Handlung zusammenzufassen. Mit Chions einschlägiger Unterscheidung der filmischen Stimmen im Film mit dem körperlosen *Acousmètre* und *I-Voice* als Voice-over-Stimme lassen sich die Voice-overs als letztere klassifizieren. Das bedeutet, sie sind die personalen Erzählstimmen, die auch durch die auditive Gestaltung der Aufnahme – nah und ›trocken‹ ohne Raumklang aufgezeichnet – zu einer Stimme im Kopf werden.⁵⁹

In drei von fünf Serien aus meinem Materialkorpus treten die Hauptfiguren auch als Erzähler:innen auf: *Dexter*, *Jessica Jones* und *Mr. Robot*. Alle drei Se-

56 Eder, 583.

57 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 183.

58 Vgl. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*.

59 Vgl. Michel Chion, *The Voice in Cinema* (New York: Columbia University Press, 1999), 50–51. Das Gegenstück zur *I-Voice* ist das nicht verortbare *Acousmètre*. Dadurch, dass das *Acousmètre* weder sichtbar noch in der Handlung einer Person zuzuordnen ist, erscheint diese Stimme als allwissend und allmächtig.

rien beginnen auch ihre Pilotfolge mit Voice-over-Sequenzen, die ich im Folgenden analysiere. So wird in dem ersten Voice-over-Monolog von *Jessica Jones* deren zynische, pessimistische Weltsicht deutlich. Während dieses Monologs sieht man Jessica nachts mit Fernglas und Kamera ein Liebespaar beobachten.

»New York may be the city that never sleeps, but it sure does sleep around. Not that I'm complaining. Cheaters are good for business. A big part of the job is looking for the worst in people. Turns out I excel at that. Clients hire me to find dirt and I find it.«⁶⁰

Die Szene wechselt von der nächtlichen Straße in einen Flur. Durch eine Glas-tür mit dem Namen von Jessicas Detektivbüro sieht und hört man sie mit einem Klienten streiten, während das Voice-over weitergeht.

»Which shouldn't surprise them, but it does. Knowing it's real means they got to make a decision. One: Do something about it.«⁶¹

Als der Klient gewalttätig wird, schlägt Jessica ihn k. o., wobei die Glastür zerbricht. Dazu hört man sie als Voice-over-Erzählerin fortfahren:

»Or two: Keep denying it. Shoot the messenger. Tell me, I'm getting off on ruining their already shitty lives. Option two rarely pans out.«⁶²

Dieses Voice-over fasst weder die Handlung zusammen noch liefert es handlungsrelevante Informationen, die das Verstehen der Szene erleichtern. Stattdessen dient es als Kommentar der Szene; die Informationen tragen dazu bei, die Protagonistin zu charakterisieren: Es unterstreicht die zynische Desillusionierung Jessicas, aber auch die Mühelosigkeit, mit der sie einen aggressiven Mann niederschlagen kann. Zynismus und das Misstrauen in andere Menschen werden an vielen Stellen der Serie deutlich, gerade wenn Jessica mit Klient:innen oder Nachbar:innen redet. Der Einsatz des Voice-overs nimmt hier Persönlichkeitseigenschaften vorweg, die wir erst später in der Handlung sehen.

60 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, unter der Regie von S. J. Clarkson, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix, 01:30 bis 02:30.

61 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 01:30 bis 02:30.

62 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 01:30 bis 02:30.

Typisch für die Darstellung von produktiven Psychopath:innen ist, in welchem Maß die mentale Perspektive der Hauptfigur den Zugang zur diegetischen Welt für die Zuschauer:innen prägt.⁶³ Gerade dadurch, dass das Voice-over in diesem Beispiel nicht erzählt, sondern kommentiert, bietet es einen Interpretationsrahmen für das, was wir auf der Bildebene sehen: So hält uns das Voice-over dazu an, Jessicas Gewalttätigkeit als gerechtfertigte Abwehr zu verstehen, obwohl wir uns visuell auf der anderen Seite der Milchglastür befinden, und nur einen verbalen Ausbruch von Jessicas Klienten hören, aber keine Tötlichkeiten sehen.

In *Dexter* erfüllt das Voice-over zusätzlich zur Figurencharakterisierung noch die Funktion, die ungewöhnliche Kindheitsgeschichte der Hauptfigur bereits zu Beginn der Serie als Rätsel zu etablieren. In der zweiten Szene der Pilotfolge stellt sich Dexter in Form eines Voice-overs vor und rechtfertigt den Mord, den er zuvor begangen hat. Während er sein Motorboot steuert, erzählt er mit kurzen, visuellen Rückblenden aus seiner Kindheit.

»My name is Dexter. Dexter Morgan. I don't know what made me the way I am but whatever it was, it left a hollow place inside. People fake a lot of human interactions, but I feel like I fake them all. And I fake them very well. [...] And that's my burden, I guess. I blame my foster parents for that – Harry and Doris Morgan did a wonderful job raising me. But they're both dead now. I didn't kill them. Honest.«⁶⁴

Während der Erzählung sieht man Dexter in einer Halbtotale, wie er Fahrer auf einem entgegenkommenden Boot lachend grüßt. Die Text-Bild-Schere illustriert, wie gut Dexter Normalität vortäuschen kann. Später in der Episode lernen wir als Zuschauer:innen, dass Dexters Bootstouren in der Regel dazu dienen, in Plastiksäcken verpackte Leichenteile zu entsorgen.

Solche Backstory-Erzählungen sind handwerklich, wie bereits erwähnt, oft kritisiert worden, weil die Erzählung gleich schon die intendierte Interpretation liefert. Warum nutzt die Serie diese plakative Darstellung hier? Die Provokation der Serie bestand darin, einen Mörder in den Mittelpunkt zu stellen, in den eine sympathische Figur gehört hätte. Diese Prämisse wird umgesetzt, indem Dexter zuerst als Mörder und erst später als Polizist und

63 Neben der Perspektivierung trägt hierzu auch maßgeblich die Ästhetisierung bei, die ich in Kapitel 4.5 analysiere.

64 *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von James Manos Jr., ausgestrahlt am 1. Oktober 2006, Showtime, 06:00.

Stiefvater inszeniert wird. Das Voice-over dient in diesem Fall dazu, den Protagonisten menschlicher zu machen: auf der inhaltlichen Ebene, indem Dexters Morden sofort als ein Mysterium aus seiner Kindheit kontextualisiert wird («I don't know what made me the way I am») – und auf sprachlicher Ebene, indem Dexter als humorvoll und reflektiert gekennzeichnet wird («I didn't kill them. Honest.») Hier findet zudem ein *alignment* im Sinne von Smiths Theorie der Anteilnahme statt: Wir erhalten Zugang zu Dexters subjektiven Erinnerungen und erfahren Informationen über ihn, die andere Figuren der Serie nicht haben, aber wichtiger noch: die wir auch über Dexters Mordopfer nicht erfahren.

Wie Kozloff bemerkt, gehen das Sehen und das Hören im Film fast immer zusammen einher. Eine Konsequenz davon ist ihrer Analyse nach, dass Voice-over-Erzähler dadurch in der Regel nicht die Chance erhalten einen ›ersten Eindruck‹ zu machen:

»Novels can and do open with a voice and a figurative ›blank screen‹[...] But films conventionally start with something on the screen, and thus instantly throw us into a story world conveyed by the image-maker. [...] we find it easiest to accept voice-over narrators as primary, framing storytellers when the voice-over is simultaneous with the film's opening shots, when one has seen as little as possible of the story world, and certainly before one sees the narrating character. If this occurs, viewers can believe that the images have been created by the unseen voice, rather than the voice by the image-maker.«⁶⁵

Dieser auditive erste Eindruck verstärkt also nach Kozloff, dass wir den Voice-over-Erzähler als schaffende Kraft akzeptieren. In *Mr. Robot* tritt genau dieser ungewöhnliche Fall ein: Die Serie beginnt mit einem Voice-over auf Schwarz-bild.

»Hello friend. That's lame. Maybe I should give you a name. But that's a slippery slope. You're only in my head. You have to remember that. Shit. It's actually happening. I'm talking to an imaginary person.«⁶⁶

65 Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*, 50.

66 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, unter der Regie von Niels Arden Oplev, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 24. Juni 2015, USA Network, 00:00 bis 00:42.

An dieser Stelle entsteht aus einem Herauszoomen das erste Bild der Serie, das die Skyline von New York zeigt – offensichtlich aus einem Konferenzraum heraus. Vor der Fensterfront steht eine Reihe diskutierender Männer in Anzügen, die nur als dunkle Silhouetten zu sehen sind.

»What I've got to tell you is top secret. A conspiracy bigger than all of us. There's a powerful group of people out there that are secretly running the world. I'm talking about the guys no one knows about. The guys that are invisible. The top one percent of the top one percent. The guys that play God without permission. And now I think they're following me.«⁶⁷

Die Voice-over-Erzählung wird hier zum Ausdruck von Elliots dissoziativer Persönlichkeitsstörung. Wie in den Beispielen von *Dexter* und *Jessica Jones* lassen sich auch hier Charakterzeichnung und Tonalität der Serie als Funktionen von Elliots Monologs ausmachen: Die Charakterisierung schlägt sich in dieser Szene besonders in der Sprechhaltung nieder. Elliots Stimme ist nah aufgezeichnet; er spricht undeutlich und nicht besonders laut. Während Dexter klar und laut mit einem humorvollen Small-Talk-Tonfall über seine Kindheit spricht, erinnert Elliots Monolog an ein vor sich selbst hingemurmertes Selbstgespräch, obwohl er sich im Gegensatz zu den anderen Beispielen direkt an eine:n Adressat:in wendet. Beides charakterisiert die jeweiligen Figuren als fiktive Wesen im Verhältnis zu ihrem Umfeld. Die Stimmlage korrespondiert dabei jeweils mit den Bildern: Dexters lautere Stimme ist konsistent mit dem Setting auf einem Motorboot, während Elliot sich, zunächst ganz ohne Bild, als heimlicher Mitwisser einer Verschwörung präsentiert.

Die grundlegende Atmosphäre, die die Serie *Mr. Robot* mit diesem Einstieg vermittelt, ist Paranoia.⁶⁸ Allein in diesen ersten vierzig Sekunden der Serie lassen sich mehrere Topoi finden, die typisch für Paranoiafilme und Verschwörungstheorien geworden sind: eine Gruppe von nicht zu identifizierenden Männern im Bild; der Verweis auf Geheimhaltung, von der konkreten Wortwahl wie »secretly running the world« oder »a conspiracy bigger than

67 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 00:00 bis 00:42.

68 Während Paranoia in der Psychopathologie über Misstrauen und Verdächtigungen anderen definiert ist, ordnete Freud der Paranoia auch andere wahnhafte Vorstellungen wie den Größenwahn zu, der in Elliots Paranoia immer wieder zu finden ist. Gleiches lässt sich auch für Carrie Mathison in *Homeland* feststellen. Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, »Paranoia«, in *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 365.

all of us« bis zum Gefühl Verfolgt zu werden.⁶⁹ Gleichzeitig – und auch das ist ein Topos der Verschwörungsnarration – wird in diesem Voice-over die Symptomatik von Elliots psychischer Krankheit sofort inszeniert. Elliot leidet unter Halluzinationen und eingebildeten Stimmen, wie sich im Verlauf der Pilotfolge zeigen wird. Bevor seine Therapeutin das aber als klinische Symptome und Störung bezeichnet, hören wir das als direkte Ansprache an das Publikum.⁷⁰

Über die ästhetische Gestaltung des Voice-overs charakterisiert die Serie also nicht nur die Hauptfigur, sie führt auch ein zentrales Thema der Serie ein. Darüber hinaus haben die Voice-over-Sequenzen auch eine rhythmisierende Funktion – sie können Struktur schaffen. Das trifft auf alle drei Beispiele zu: In *Jessica Jones* beginnt und endet jede Episode bis auf wenige Ausnahmen mit einem Voice-over. In *Dexter* und *Mr. Robot* stellen die Hauptfiguren häufig andere Figuren mit einer Beschreibung als Voice-over vor. Ebenso teilen beide immer wieder ihre Expertise als Forensiker und Informatiker mit dem Publikum. Einerseits machen sie so abstrakte Vorgänge sichtbar, andererseits ist es aber auch eine Strategie, die hier mehr der *allegiance* als des *alignments* dient. Wir erfahren hier weniger über das Innenleben der Figuren, als dass uns die Vertrautheit der Ansprache dazu verleitet, uns als Kompliz:innen von Dexter oder Elliot zu betrachten.

4.3.3 Funktionen der Fokussierung

Die oben analysierten Beispiele machen deutlich: Produktive Psychopath:innen stehen an der Spitze der Aufmerksamkeitshierarchie. Serien erreichen das in der Regel mit zwei Strategien. Zunächst heben sich die Hauptfiguren von ihrem Umfeld durch den Abstand der Hierarchie ab – so macht das *Homeland*. Von einigen Ausnahmen abgesehen ist Carrie von Figuren umgeben, die in jeder Staffel ausgetauscht werden; manche sind sogar nur in einzelnen Episoden wichtig. In der zweiten Strategie wird die subjektive Perspektive der Figuren auch zur Erzählinstanz, wie die Beispiele der Voice-overs von *Jessica Jones*, *Dexter* und *Mr. Robot* zeigen. Damit unterscheiden sich diese Serien von vielen anderen komplexen Serien.

Abschließend möchte ich mich mit der Frage auseinandersetzen, warum diese Fokussierung ein gemeinsamer Nenner dieser Serien ist. Um mein Fazit

69 Kapitel 6.5 analysiert ausführlich die Verschwörungsnarrative der Serie.

70 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«.

vorwegzunehmen: Fokussierung ermöglicht Anteilnahme an ambivalenten Figuren. Eine grundlegende Frage des Kapitels zur Figurentheorie lässt sich mit den Serienbeispielen oben so paraphrasieren: Warum sollten wir uns auf die Seite stellen von Figuren, die in den ersten Minuten Verschwörungstheorien erzählen, Menschen niederschlagen oder sogar töten? Diese Frage nach der Anteilnahme hat insbesondere die Serie *Dexter* Mitte der 2000er-Jahre in den Fokus der Rezeptionsforschung gerückt. Denn akademischen Theorien und Drehbuchratgebern zum Trotz nehmen Zuschauer:innen jahrelang Anteil an *Dexter*.

Um zu verstehen, welche Rolle Fokussierung und Aufmerksamkeitshierarchie hier spielen können, möchte ich auf zwei theoretische Positionen aus dem zweiten Kapitel zurückkommen – die von Smiths *character engagement* und Vaages Studie, die auf Moralpsychologie basiert.⁷¹ Beide gehen davon aus, dass moralische Bewertungen eine wichtige Rolle für unsere Wahrnehmung von Figuren spielen. Sie gehen jedoch von unterschiedlichen kognitiven Prozessen aus, wie diese Bewertungen in der Rezeption zustande kommen.

Was ich in den letzten Abschnitten als Aufmerksamkeitshierarchien analysiert habe, lässt sich in Smiths Begriffen als *alignment* verstehen.⁷² Um die Definition aus Kapitel 2.3.3 noch einmal kurz zusammenzufassen: *Alignment* kann nach Smith über zwei Strategien entstehen: Der erste Faktor ist die Zeit, die eine Figur in der Handlung präsent ist: Je mehr Raum sie in der Narration einnimmt, je häufiger wir sie sehen und hören (*attachment*), desto besser lernen wir sie kennen. Zum Zweiten fühlen wir uns einer Figur näher, je mehr wir über ihr Innenleben erfahren (*access*).⁷³ Voice-overs, Kindheitserinnerun-

71 Vgl. hierzu Kapitel 2.3.3 sowie Smith, *Engaging Character*; Vaage, *The Antihero in Television*.

72 Vgl. Smith, *Engaging Character*, 83.

73 Smith beschreibt diese Anteilnahme an Figuren über den Begriff der Perspektive. Vgl. Smith, *Engaging characters*. Smith argumentiert, dass Zuschauer:innen von außen, also azentral, auf Figuren schauen, da die Perspektive, im Sinne des *attachments*, ständig wechselt in Mainstreamfilmen. Eder wendet zu Recht dagegen ein, dass ein wechselndes *attachment* zwischen Figuren nicht mit dem Fehlen einer Perspektive gleichzusetzen ist. Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 575. In der Tat ist das *attachment* nicht exklusiv, auch wenn sich meine Serien stark auf die Hauptfiguren konzentrieren. Gerade für die Spannungsbögen ist es in allen Serien wichtig, dass es auch Szenen gibt, in denen die Hauptfiguren nicht anwesend sind und von denen sie nichts wissen. *Dexter* ist nicht immer auf dem Stand der Ermittlungen seines Departments, weshalb er mehrmals (beinahe) von seiner Schwester beim Durchführen seiner Mordrituale erwischt wird. Saul und Carrie arbeiten manchmal explizit gegeneinander. Und Elliot weiß nichts von

gen und Protagonistenrollen bauen also *alignment* auf. Smith unterstreicht aber, dass dieses *alignment* nicht automatisch zu *allegiance* führt, also zu einer moralisch positiven Bewertung.

Dem widerspricht Vaage. Sie argumentiert, dass Nähe und Zeit per se wesentlich für Anteilnahme sind: »There is good reason to argue that the relation between alignment and allegiance is more systematic than Smith acknowledges. Whom the spectator gets to know through alignment makes a systematic difference for her moral evaluation.«⁷⁴ Vaage zieht hier psychologische Studien, das heißt aus der sozialen Wirklichkeit, für ihre Figurentheorie heran: Jemanden gut zu kennen, führe in der Tat zu Parteilichkeit und der Bereitwilligkeit für jene Person »Ausnahmen« (*pleas for excuses*) von generellen moralischen Maßstäben zu machen.⁷⁵

Wie *alignment* mit einer Figur gestaltet wird, um diese Parteilichkeit über die bloße Vertrautheit zu erzeugen, zeigt der Beginn der Pilotfolge von *Dexter*, der ebenfalls eine Voice-over-Sequenz ist: Dexter fährt durch das nächtliche Miami auf dem Weg zu seinem ersten Mord. Dieser Beginn und der Einstiegsmonolog sind schon oft analysiert worden;⁷⁶ ich möchte aber auf einen meiner Meinung nach vernachlässigten Aspekt eingehen, um mit Vaage zu argumentieren, dass die Serie hier auf *alignment* setzt, um Anteilnahme an dem Serienkiller zu evozieren. Analysen zum Beginn von *Dexter* betonen die Atmosphäre der Stadt, die lateinamerikanische Musik, die Neo-noir-Inszenierung von Nacht und Großstadt, das verdeckte Gesicht des Protagonisten und Dexters Worte, die das Credo dieser – und jeder – Krimiserie aussprechen: »it's

den Verstrickungen seiner Kindheitsfreundin mit seinen Gegnern Price und White-rose. Diese wechselnde Fokalisierung im Verlauf von Episoden widerlegt aber nicht, dass die Perspektive der psychisch kranken Figuren privilegiert wird.

74 Vaage, *The Antihero in American Television*, 45.

75 Ich stelle Vaages Argumentation hier etwas verkürzt dar im Hinblick auf ihre Reflexion des Unterschiedes zwischen sozialer Wirklichkeit und filmischem Erleben. Sie geht nicht davon aus, dass beides neurologisch gleich ablaufe. Vaage argumentiert vielmehr, dass es eine höhere kognitive Leistung erfordere, eben jene Ausnahmen für nahestehende Personen *nicht* zu machen als *pleas for excuses*. Wenn Serienrezeption hier nicht der Anteilnahme in Wirklichkeit folge, bedeute das eine höhere kognitive Leistung beim Serien schauen – was Vaage für unwahrscheinlich hält. Vgl. Vaage, *The Antihero in American Television*.

76 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*; Karin Hoepker, »Slices of Life – Killing and Seriality in *Dexter*«, in *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*, hg. von Christoph Ernst und Heike Paul (Bielefeld: transcript, 2015), 277–303.

going to happen again – and again.«⁷⁷ Was diese Analysen nicht zeigen: Während der Einstieg audiovisuell akribisch inszeniert ist, sind Dexters erste Sätze inhaltlich ziemlich banal. Sie enthüllen keine Lebenseinstellung wie Jessicas Monolog, keine schizoiden Symptome wie Elliot und keine Kindheitserinnerungen wie Dexters Voice-over nach dem Mord. Stattdessen erzählt Dexter von seinem Lieblingssandwich – aber das ist nicht willkürlich. Der komplette Eingangsmonolog lautet:

»Tonight's the night. And it's going to happen again – and again. Has to happen. Nice Night. Miami is a great town. I love the Cuban food, pork sandwiches – my favorite. But I'm hungry for something different now.«⁷⁸

Und auch wenn Dexters Autofahrt durch die Stadt bereits das Setting in Miami etabliert, so orientieren die Einstellungen doch wenig. Sie sind keine Establishing-shots, die einen Überblick verschaffen, sondern fragmentierte, oft nahe Einstellungen des Nachtlebens, in denen Figuren von anderen verdeckt werden, während die Kamera seitlich vorbeifährt: Ein sitzender Mann spielt eine Panflöte, ein älterer Mann küsst eine Frau, eine andere Frau streicht sich die Haare aus dem Gesicht. Dexter selbst sehen wir nur als dunkle Silhouette.

Diese Sequenz von 90 Sekunden dient vor allem dazu, mit Dexter ›Zeit zu verbringen‹, bevor wir ihn als Mörder sehen, und dadurch Vertrautheit aufzubauen. Dexter ist dann wenige Minuten später für das Publikum nicht irgendein brutaler Mörder. Er ist auch schon jemand, von dem wir ganz alltägliche Dinge wissen.

4.4 Narrative Komplexität

4.4.1 Komplexität der psychischen Krankheit in Serien

Televisuelle Darstellungen von psychischen Krankheiten reduzieren Figuren oft auf ihre Krankheit. Das haben qualitative und quantitative Studien seit den 1980er-Jahren wiederholt festgestellt.⁷⁹ Dieses Teilkapitel fragt vor die-

77 Vgl. Rothmund, *Komplexe Welten*, 81–82.

78 *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von James Manos Jr., ausgestrahlt am 1. Oktober 2006, Showtime, 00:35 bis 02:05.

79 Vgl. den Forschungsstand in Kapitel 3.2.

sem Hintergrund nach der narrativen Komplexität von Figuren des Typus ›produktiver Psychopath:in‹ und inwiefern sich diese Figuren von gängigen Darstellungen absetzen. Verschiedene Studien haben gezeigt, dass Figuren mit psychischen Krankheiten seltener als berufstätig gezeigt werden oder in sozialen Rollen, die nicht mit ihrer Krankheit zusammenhängen.⁸⁰ Die Ergebnisse legen nahe, dass insbesondere Darstellungsdimensionen, die die Sozialität der Figuren betreffen, wie Berufstätigkeit oder Familie ausgeklammert werden. Figuren mit psychischen Krankheiten scheinen so – historisch betrachtet – keine komplexen Figuren zu sein.

Betrachtet man solche Figuren als Artefakte in Bezug auf ihre dramaturgische Gestaltung und ihre Funktionen im Text, so lässt sich schlussfolgern, dass psychische Krankheiten die dramaturgische Funktion haben, Konflikte zu erzeugen und damit den Plot voranzutreiben. Denn Figuren mit psychischen Krankheiten werden überproportional häufig als kriminell, gewalttätig und somit gefährlich dargestellt.⁸¹ Die Betonung von Gewalttätigkeit und Gefährlichkeit spricht dafür, dass psychisch kranken Figuren vor allem antagonistische Rollen zugeschrieben werden. Dafür ist es eine Besonderheit von Figuren des Typus ›produktiver Psychopath:in‹, dass sie die Rolle der:s Protagonist:in einnehmen.

Im folgenden Abschnitt dieser Arbeit konzentriere ich mich auf die Analyse der Figuren als fiktive Wesen und Artefakte. Vor dem Hintergrund der oben genannten Forschungsergebnisse analysiere ich im Folgenden die Sozialität der Figuren mit Blick auf die Figurenkonstellationen und darauf, wie verschiedene Lebensbereiche gezeigt werden. Theoretisch werden diese Analysen geleitet durch die Konzepte narrativer Komplexität, die ich in Kapitel 2.2.2 ausgeführt habe. Dieses Kapitel geht der Frage nach: Was genau macht diese Figuren zu komplexen Figuren? In der Forschung zu Serien des 21. Jahrhunderts klingt oft an, die Komplexität der Figuren bestehe darin, dass sie moralisch ambivalent seien und dass sie sich mit herausfordernden mentalen Problemen oder Krankheiten auseinandersetzen müssen. Das steht in einem Spannungsverhältnis dazu, dass gerade psychisch kranke Figuren im Fernsehen oft als wenig komplex gezeigt werden: ohne soziale Identität, ohne Beruf, Familie oder ein eigenständiges Leben.

80 Vgl. Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«, 100; Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 327–328.

81 Vgl. Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«, 100; Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 327; Wahl, *Media Madness*, 75.

Die Frage nach der Komplexität in den folgenden beiden Abschnitten konzentriert sich auf die Figuren, bevor sich der letzte Abschnitt dem Plot zuwendet: Zunächst schaue ich auf die Darstellungen von Familienbeziehungen und romantischen Beziehungen, anschließend auf Darstellungen von Berufstätigkeit und beruflicher Expertise. Im ersten Fall bezieht sich die Analyse von Komplexität auf die Nuancierung und Gestaltung der Figur, im zweiten Fall darüber hinaus auch auf die diegetische Welt. In Abgrenzung dazu wende ich als dritten Punkt in diesem Teilkapitel das Konzept der narrativen Komplexität auf die Plotstrukturen an, indem ich das oben genannte Konfliktpotenzial analysiere, das psychische Krankheiten für die Entwicklung der Handlung bieten. Hier schaue ich vor allem auf die Darstellung des Krankheitsmanagements und die Rolle, die Therapie für Plotentwicklungen spielt.

4.4.2 Beziehungsarbeit

Dieses Teilkapitel untersucht die Frage, inwiefern Familienrollen dazu beitragen, psychisch kranken Figuren Komplexität zu geben. Kathrin Rothmund definiert narrative Komplexität system- und chaostheoretisch als eine Multiplikation erstens, aus der Anzahl der Faktoren eines Systems, zweitens ihrer Diversität und drittens den Wechselbeziehungen, in denen diese Faktoren zueinander und dem Ganzen, also der Serie stehen.⁸² Im Sinne von Rothmunds Komplexitätsbegriff kann man für eine Figur eine zunehmende Komplexität annehmen, wenn sie in mehreren sozialen Rollen oder Lebensbereichen gezeigt wird: Gegenstand von Rothmunds Analyse narrativer Komplexität ist unter anderem die Figur Dexter Morgan, dessen Doppelleben sie eben als eine Vielfalt an sozialen Rollen liest und die Figur deshalb als komplex versteht.⁸³ Nach einer solchen Definition lassen sich Hauptfiguren inhärent als komplexer lesen als Nebenfiguren, da sie größeren Raum in der Narration einnehmen, dadurch häufiger zu sehen sind und in der Regel verschiedene Aspekte ihrer Persönlichkeit und ihres Verhaltens Einfluss auf die Handlung haben.

Im Folgenden schaue ich zunächst auf die Eltern- und Familienrollen, die Figuren meines Korpus einnehmen, ihre romantischen Beziehungen und abschließend auf weitere soziale Identitäten. Diese verschiedenen sozialen Rollen lassen sich nach Rothmund in der Kategorie ›Anzahl der Faktoren‹ verstehen: Eine Figur wie Dexter wird dadurch komplexer, dass sie nicht nur mor-

82 Vgl. Rothmund, *Komplexe Welten*, 57–58.; vgl. auch Kapitel 2.2.2.

83 Vgl. Rothmund, 88–89.

dender Forensiker ist, sondern auch als Vater, Ehemann und Bruder eine signifikante Rolle im Plot hat. Mit Eders Figurenmodell gedacht, bezieht sich die diese Komplexität auf den Figurenbereich ›fiktives Wesen‹ und dort auf den Teilaspekt der Sozialität.⁸⁴ Darüber hinaus lese ich es als Zeichen für Komplexität, wenn diese sozialen Rollen und ihre Anforderungen als Kontrast wahrgenommen werden. Rothemund fasst das unter der Bezeichnung ›Diversität der Faktoren‹.⁸⁵

Die Figuren vom Typus ›produktiver Psychopath:in‹ meines Materialkorpus sind alle in unterschiedlichen sozialen Rollen zu sehen. In drei von fünf Serien meines Materialkorpus werden die Hauptfiguren auch als Eltern gezeigt: in *Dexter*, *Homeland* und *The Leftovers*. In den ersten beiden Serien erfahren Dexter bzw. Carrie jeweils in der dritten Staffel der Serie, dass sie Eltern werden. Ab der vierten Staffel zeigen die Serien sie dann auch in ihren Elternrollen. In beiden Serien waren die Schwangerschaften nicht geplant und die jeweiligen Partner werden ermordet bzw. hingerichtet, sodass Carrie und Dexter beide alleinerziehende Elternteile sind.

Der Konflikt zwischen den Anforderungen des Berufes einerseits und dem Familienleben andererseits ist seit Beginn der 2000er-Jahre ein Merkmal für Serien mit männlichen Protagonisten geworden, wie Amanda Lotz in ihrer Studie zu *male-centered series* herausarbeitet: »The presence of and attention to domestic affairs is one of the primary distinctions of the male-centered serial, which features considerable thematic consistency in depicting the men's home lives.«⁸⁶ Die Elternrollen, die Figuren wie Dexter oder Carrie einnehmen, reihen sich in diesem Sinne also auch in einen zeitgenössischen Trend für komplexe Serien ein, sind aber gleichzeitig auch eine soziale Identität, die Figuren mit psychischen Krankheiten historisch selten zugestanden wurde.

Auch in romantischen Beziehungen werden alle Hauptfiguren meines Korpus zu unterschiedlichen Zeitpunkten gezeigt. In der Regel sind die Beziehungen aber temporär. Allerdings liegt das Scheitern der Beziehungen selten direkt in den psychischen Krankheiten begründet. Es ist vielmehr Teil des seriellen Erzählens, dass Beziehungskonflikte in Serien, die über Jahre hinweg laufen, immer eine große Rolle spielen. Eine Ausnahme davon findet sich in

84 Vgl. Für Eder die Sozialität eine von drei Unterkategorien der Figurendimension ›fiktives Wesen‹. Die andere beiden sind Körperlichkeit und Psyche. Eder, *Die Figur im Film*, 271.

85 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*.

86 Lotz, *Cable Guys*, 68.

der zweiten Staffel von *The Leftovers*: Norah verlässt Kevin, nachdem dieser ihr von seinen Halluzinationen und dissoziativen Erlebnissen erzählt, weil ihr seine mentalen Probleme Angst machen. In *Dexter*, *Homeland* und *Mr. Robot* enden romantische Beziehungen, weil die Partner:innen der Figuren umgebracht werden.

Ein gängiges Stereotyp in Film und Fernsehen ist, dass Figuren von ihren psychischen Krankheiten geheilt werden, indem sie eine romantische Liebesbeziehung finden.⁸⁷ Letzteres findet sich selten in den Serien. Lediglich die achte und letzte Staffel von *Dexter* lässt sich mit Einschränkungen so lesen. Dexter möchte mit Hannah ein neues Leben beginnen und verliert offenbar seinen Drang zu töten.⁸⁸ Allerdings lässt sich die Staffel auch so verstehen, dass die Ursache für Dexters ›Heilung‹ nicht in der romantischen Beziehung liegt, sondern in einer Emanzipation von der Psychiaterin Dr. Vogel, die ihn schon als Kind behandelt hat. Die Wiederaufnahme *Dexter – New Blood* nimmt dieses Narrativ der heilsamen Liebesbeziehung nicht wieder auf. Auch ansonsten heilt Liebe keine psychischen Krankheiten in den Serien meines Korpus. Anders als in romantischen Komödien begibt sich hier auch niemand in Therapie, ›um eine bessere Partner:in zu werden‹.⁸⁹

In weiteren sozialen Rollen werden die Figuren meines Korpus vor allem im Kontext ihres Berufes gezeigt, worauf ich im nächsten Abschnitt eingehe. Darüber hinaus sind diese Figuren selten Teil weiterer Freundeskreise oder Communitys. Dexter nimmt immer wieder weitere Rollen an, in denen er sich oft unter falscher Identität in andere soziale Milieus begibt, um weitere Mordopfer zu recherchieren. So nimmt er zeitweilig in der zweiten Staffel an Treffen von *narcotics anonymous* teil oder in der sechsten Staffel an Versammlungen einer religiösen Gemeinschaft. Elliot fallen soziale Rollen aufgrund seiner sozialen Phobie immer sichtbar schwer, zum Beispiel, wenn er zu Geburtstagsfeiern oder einem Abendessen mit seinem Chef eingeladen wird. Produktive Psychopath:innen werden weitgehend als Einzelgänger:innen inszeniert, die soziale Identitäten entweder nur selbst als Tarnung annehmen oder auch bei anderen als Tarnung durchschauen.

87 Vgl. Glen O. Gabbard und Krin Gabbard, »The Female Psychoanalyst in the Movies«, *Journal of the American Psychiatric Association* 37, Nr. 4 (1988): 1031–49.

88 Vgl. *Dexter*, Staffel 7, Episode 6, »Do the Wrong Thing«, unter der Regie von Alik Sakharov, geschrieben von Lauren Cussis, ausgestrahlt am 4. November 2012, Showtime.

89 Vgl. beispielsweise Komödien wie *As Good as it Gets*. Vgl. *As Good as it Gets*, unter der Regie von Brooks, James L. (1997; USA: Sony Pictures).

4.4.3 Komplexität und Berufstätigkeit

Nach Mittells Verständnis ist das Hauptkennzeichen narrativer Komplexität »an interplay between the demands of episodic and serial storytelling, often oscillating between long-term arcs and stand-alone episodes«. ⁹⁰ Innerhalb dieser seriellen Plotstrukturen, die mal zu episodischen, mal zu episodenübergreifenden Handlungsbögen neigen, unterscheidet Mittell die narrativen Dimensionen *storyworld*, *characters*, *events* und *time*. ⁹¹ Komplexe Serien spielen mit unterschiedlichen Konfigurationen dieser Aspekte und variieren dabei in sich geschlossene Episoden und episodenübergreifende Handlungsbögen. Während für Mittell die Dimensionen *events* und *time* das größte Potenzial haben, um narrative Komplexität zu verstehen, konzentriere ich mich in den folgenden Analysen insbesondere auf die Dimension *storyworld*.

Die Dimension der Berufstätigkeit der Figuren begründet das Setting der Storyworld, denn mit der Kombination aus mentalen Zuständen und Berufsfeldern werden auch Handlungsfelder der Figuren, Genres und konkrete Schauplätze gezeichnet – und oft auch die Prämissen der Serien geschaffen. So ist Jessica Jones Tätigkeit als Privatdetektivin auch konstituierend für die Neo-noir-Inszenierung der Serie und gleichzeitig maßgeblich für die (Nicht-)Bewältigung ihres Traumas. ⁹²

Um dieses Beispiel gleich auszuführen: In *Jessica Jones* arbeitet die Hauptfigur Jessica als Privatdetektivin. Als solche hat sie ihr eigenes Detektivbüro »alias investigations«, das sie von ihrer Wohnung aus führt. Jessica ist formal gesehen also Unternehmerin – berufstätig und kann ihren Lebensunterhalt selbst bestreiten. Wie alle anderen Hauptfiguren meines Korpus gilt auch sie in ihrem Umfeld als Expertin, die Fälle lösen kann, an denen andere scheitern. Allerdings wird ihre Berufstätigkeit nicht als Erfolgsgeschichte dargestellt. Das Vielparteienhaus, in dem sie wohnt und von dem aus sie arbeitet, wirkt schäbig. Dass sie Fälle bearbeiten kann, an denen Kolleg:innen scheitern, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass sie andere Personen nötigt und mit ihren Superheldenfähigkeiten einschüchtert. ⁹³

⁹⁰ Mittell, *Complex TV*, 19.

⁹¹ Vgl. Mittell, 19.

⁹² Als Neo-noir im Allgemeinen Filme und Serien verstanden, die nach der klassischen Periode des Film noir (1940–1959) entstanden sind und sich am Stil des Film noir orientieren und diesen reflektieren. Vgl. Spicer, *Film Noir*, 25.

⁹³ Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«.

Sowohl im Plot als auch in der ästhetischen Gestaltung dieser Arbeit macht die Serie viele Anspielungen an den Film noir und seine Motive. Das zeigt sich in dem Beruf des:r privaten Ermittler:in, der in vielen Film-noir-Klassikern vorkommt; wie beispielsweise in *The Maltese Falcon* oder Verfilmungen von Raymond Chandlers Romanen.⁹⁴ Die moralische Ambivalenz des:r Protagonist:in ist genauso wie die nächtliche Großstadt als Setting oder der Alkoholismus der Hauptfigur ein gängiges Motiv des Film noir.⁹⁵ Auch Traumata sind typische mentale Herausforderungen, wenngleich es sich in der klassischen Periode des Film noir in der Regel um Veteranen mit Kriegsneurosen handelt, während Jessicas PTSD auf Missbrauch und Vergewaltigung zurückzuführen ist.⁹⁶ Wie diese Skizze zeigt, sind sowohl der Beruf als auch die psychische Krankheit der Protagonistin in *Jessica Jones* eng mit Genrekonventionen verknüpft. Diese aktualisiert die Serie, indem sie mit der weiblichen Hauptfigur die Genderkonventionen des Film noir verkehrt und das Genre des Film noir zudem in die Storyworld einer Superheldinnen-Geschichte versetzt.⁹⁷

Schaut man auf gängige Repräsentationen psychischer Krankheiten, so ist Berufstätigkeit oft zum Scheitern verurteilt. In der Studie der Annenberg Inclusion Initiative haben in den Serien des Samples nur vierzig Prozent der psychisch kranken Figuren einen Job.⁹⁸ Wie schon das Beispiel von *Jessica Jones* zeigt, ist der Beruf oft untrennbar mit dem Hauptplot und den Prämissen der Serien verbunden und in Kombination mit der psychischen Krankheit das wesentliche Alleinstellungsmerkmal der Serien: Carrie ist die bipolare CIA-Agentin, Dexter der psychopathische Forensiker oder Elliot der paranoide Hacker mit multipler Persönlichkeit. Der Beruf ist auch der Aspekt, der die Produktivität der Figuren begründet, die ich für wesentlich für die Figurengestaltung halte. Analog zu meiner Argumentation im vorhergehenden Abschnitt zur narrativen Komplexität der Beziehungsstrukturen, lässt sich für psychisch kranke Hauptfiguren wie ›produktive Psychopath:innen‹ demnach annehmen, dass die Darstellung einer Berufstätigkeit und eines beruflichen Umfeldes zur Komplexität der Figur beiträgt.

94 Vgl. *The Maltese Falcon*, unter der Regie von John Huston (1941, USA: Warner Brothers).

95 Vgl. Andrew Spicer, *Film Noir*, Inside film (Harlow [u. a.]: Longman, 2002), 4.

96 *The Blue Dahlia* ist Beispiel aus der klassischen Periode des Film noir für die Darstellung von Kriegstraumata. Vgl. *The Blue Dahlia*, unter der Regie von George Marshall (1946; USA: Paramount Pictures).

97 Vgl. die detaillierte Analyse in Kapitel 7.

98 Vgl. Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, 18.

Im Vergleich zu Studien, die berufliches Scheitern als den Regelfall für psychisch kranke Figuren darstellen, finden sich im Korpus dieser Arbeit andere Darstellungen:⁹⁹ In der Regel sind die Hauptfiguren über weite Strecken der Serien gerade aufgrund ihrer psychischen Krankheiten besonders leistungsfähig – die Leistungsfähigkeit macht die Produktivität dieser Figuren aus. Alle Serien dieses Korpus stellen einen Zusammenhang zwischen den psychischen Krankheiten ihrer Protagonist:innen her und ihrer beruflichen Performance. In den meisten Fällen sind diese Zusammenhänge aber nur für das Publikum sichtbar, das beispielsweise über Voice-overs oder Flashbacks Zugang zu den subjektiven Gedanken und Erinnerungen der Figuren hat, nicht aber für das Umfeld der Figuren in der Diegese.

Die schon erwähnte Figur Dexter Morgan kann in dieser Hinsicht als der Prototyp des produktiven Psychopathen gelten, nicht nur, weil seine psychische Störung tatsächlich die Psychopathie bzw. antisoziale Persönlichkeitsstörung ist: Dexter arbeitet als Forensiker mit der Spezialisierung auf Blutspurenanalyse in einem Vollzeitjob bei der Polizei Miami. Seine berufliche Expertise nutzt er ebenfalls in seinem Doppelleben als Serienkiller, da er durch seine Berufstätigkeit auch ein Experte dafür ist, Spuren am Tatort zu vermeiden. Daneben nutzt er den Zugang zu Ermittlungsakten über seine Polizeiarbeit, um seine Morde zu planen und potenzielle Mordopfer zu recherchieren. Aber auch umgekehrt ›profitiert‹ sein regulärer Job von Dexters eigener Erfahrung im Töten. Dieser Nutzen wird häufig als eine Intuition dargestellt – Dexter weiß einfach, wie Serienmörder denken und handeln.

In *Dexter* gibt es keine Ausfälle oder Einbrüche von Dexters beruflicher Belastbarkeit aufgrund seiner mentalen Disposition. Seine Leistungsfähigkeit hängt nicht davon ab, was ihm passiert: Am Ende der ersten Staffel erinnert sich Dexter an das traumatische Ereignis der Ermordung seiner Mutter und tötet seinen lange Zeit verschollenen Bruder, der sich ebenfalls als Serienmörder entlarvt hat.¹⁰⁰ Zu Beginn der vierten Staffel ist Dexter Vater geworden, wodurch er weniger Zeit für sein Doppelleben als Mörder hat, jedoch in sei-

99 Vgl. die Darstellung des Forschungsstandes in Kapitel 3.2 sowie Signorielli, *The Stigma of Mental Illness on Television*.

100 Vgl. *Dexter*, Staffel 1, Episode 12, »Born Free«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von Daniel Cerone und Melissa Rosenberg, ausgestrahlt am 17. Dezember 2006, Showtime.

nem normalen Job keine Auszeit nimmt.¹⁰¹ Die einzige Unterbrechung seiner Berufstätigkeit gibt es zu Beginn der fünften Staffel: Nachdem Dexters Frau im Finale der vierten Staffel ermordet wurde, ist Dexter nun ein alleinerziehender Vater.¹⁰² Die Auszeit ist allerdings weniger darin begründet, dass Dexter durch Trauma oder Trauer um seine Frau arbeitsunfähig ist, sondern durch seine familiäre Situation und die Notwendigkeit sich um seinen Sohn und seine beiden Stiefkinder zu kümmern.¹⁰³

Für Figuren in Episodenserien ist eine solche ›Vergesslichkeit‹ normal, in einer Fortsetzungsserie wie Dexter gerät sie jedoch zum Symptom seiner Empathielosigkeit. Gerade in dieser Leistungsfähigkeit zeigt sich ein Zusammenhang mit seiner Persönlichkeitsstörung: Kennzeichen von Psychopathie sind Angstfreiheit, Gefühlskälte und Empathielosigkeit. Dass Dexters Produktivität unter solchen Umständen nicht leidet, lässt sich also durchaus symptomatisch verstehen.

Ähnlich wie Dexter lässt sich auch Elliot Alderson, die Hauptfigur der Serie *Mr. Robot*, verstehen. Elliot ist Informatiker und Hacker, der wie *Dexter* ebenfalls ein Doppelleben führt, in dem sich seine Expertise aus seiner Lohnarbeit und seine illegalen Hackeraktivitäten gegenseitig befruchten. Als Informatiker arbeitet Elliot für ein Cyber Security Unternehmen, das große Unternehmen vor Hackerangriffen schützt, während er mit seiner antikapitalistischen Hackergruppe genau solche Unternehmen angreift. In *Mr. Robot* sind Elliots Krankheiten weniger als in *Dexter* und *Homeland* ein Antrieb, der kontinuierlich seine Leistungsfähigkeit aufrechterhält. Sie sind aber der augenscheinliche Grund, warum Elliot genau diesen Beruf gewählt hat und weshalb er über die Jahre sich so eine Expertise im Hacken erarbeitet hat: Seine sozialen Ängste kompensiert Elliot damit, dass er andere Menschen hackt. Er arbeitet lieber vom Computer aus und kommuniziert über Tastatur und Bildschirme, als direkt Interaktion mit Menschen zu suchen. Das äußert Elliot mehrmals als Voice-over.¹⁰⁴

101 Vgl. *Dexter*, Staffel 4, Episode 1, »Living the Dream«, unter der Regie von Marcos Siega, geschrieben von Clyde Philips, ausgestrahlt am 27. September 2009, Showtime.

102 Vgl. *Dexter*, Staffel 5, Episode 1, »My Bad«, unter der Regie von Steve Shill, geschrieben von Chip Johannessen, ausgestrahlt am 26. September 2010, Showtime.

103 Vgl. auch die Analyse in Kapitel 4.5.2 zur Ästhetisierung der Tatorte in Dexters An- oder Abwesenheit.

104 Vgl. exemplarisch *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 5, »eps1.4_3xploits.wmv«, unter der Regie von Jim McKay, geschrieben von David Iseron, ausgestrahlt am 22. Juli 2015, USA Network.

Auch in *Homeland* füllt Carrie Mathison trotz – oder wegen – ihrer bipolaren Störung einen Beruf aus, der eine hohe Leistungsfähigkeit erfordert. Als CIA-Agentin ist sie Expertin für islamistischen Terrorismus und in den meisten Staffeln damit befasst, geplante Anschläge auf die USA zu verhindern. Zu Beginn der Serie kehrt Carrie in die USA zurück, nachdem sie zuvor in Bagdad und Kabul stationiert war.¹⁰⁵ In der vierten Staffel leitet sie als Station Chief die Niederlassung der CIA in Islamabad.¹⁰⁶ Zu Beginn der fünften Staffel ist Carrie aus der CIA ausgeschieden und arbeitet für eine Nicht-Regierungsorganisation in Berlin.¹⁰⁷ Ab der sechsten Staffel arbeitet sie wieder in den USA, in New York und Washington D.C. für Nicht-Regierungsorganisationen und als Beraterin der Regierung.¹⁰⁸

Carries bipolare Störung wirkt sich in anderer Weise auf den Plot aus als Dexters Psychopathie. In *Homeland* fällt Carrie immer wieder durch die manischen Episoden ihrer bipolaren Störung im Berufsalltag aus. In der zweiten Hälfte der ersten Staffel steigert sie sich langsam in eine manische Phase, da ihr die Medikamente ausgehen, die sie aufgrund ihrer Krankheit braucht. Am Ende der Staffel unterzieht sich Carrie einer Elektroschocktherapie im Krankenhaus.¹⁰⁹ Zu Beginn der zweiten Staffel steht sie zunächst nicht mehr im Dienst der CIA. Das liegt in der manischen Phase am Finale der ersten Staffel begründet, die durch fehlende Medikamente zustande kam, weil Carrie ihre Krankheit verheimlicht hat. Es ist – so die Logik der Serie – also nicht so, dass Carries bipolare Störung sie arbeitsunfähig macht, sondern die Regelungen der CIA. Denn nach diesen Regelungen wäre sie mit dem Offenlegen ihrer Krankheit nicht geeignet für ihre Geheimdiensttätigkeiten. Mit dem Öffentlichwerden der Krankheit ist Carrie folgerichtig also aus dem aktiven Dienst

105 Vgl. *Homeland*, Staffel 1, Episode 1, »Pilot«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von Howard Gordon, Alex Gansa und Gideon Raff, ausgestrahlt am 2. Oktober 2011, Showtime.

106 *Homeland*, Staffel 4, Episode 1, »The Drone Queen«, unter Regie von Lesli Linka Glatter, geschrieben von Alex Gansa, ausgestrahlt am 5. Oktober 2014, Showtime.

107 Vgl. *Homeland*, Staffel 5, Episode 1, »Separation Anxiety«, unter der Regie von Lesli Linka Glatter, geschrieben von Chip Johannessen und Ted Mann, ausgestrahlt am 4. Oktober 2015, Showtime.

108 Vgl. *Homeland*, Staffel 6, Episode 1, »Fair Game«, unter der Regie von Keith Gordon, geschrieben von Alex Gansa und Ted Mann, ausgestrahlt am 15. Januar 2017, Showtime.

109 Vgl. *Homeland*, Staffel 1, Episode 12, »Marine One«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von Alex Gansa und Chip Johannessen, ausgestrahlt am 118. Dezember 2011, Showtime.

ausgeschieden. Auch ist ihr Selbstvertrauen in ihr Urteilsvermögen durch ihre Manie erschüttert worden, sodass sie zunächst nicht zu ihrem alten Job zurückkehren will, als sie zum Beginn der zweiten Staffel darum gebeten wird.¹¹⁰ Im Verlauf der Serie führt Carries bipolare Störung immer wieder zu beruflichen Ausfällen. Oft sind diese aber nicht durch den natürlichen Krankheitsverlauf bestimmt, sondern Ergebnis von verschwörerischem Handeln: in der dritten Staffel spielt Carrie nur – mit dem Wissen ihrer Vorgesetzten – in einer unzurechnungsfähigen Episode zu sein, um ausländische Agenten zu täuschen.¹¹¹

In *Homeland* ist der Zusammenhang zwischen Carries Performance, ihrer Manie, Intuition und ihrer bipolaren Störung ab dem Ende der ersten Staffel auch ihrem beruflichen Umfeld bekannt und allenfalls ein Geheimnis, das anderen Geheimdiensten gegenüber verschwiegen werden soll. Carries bipolare Störung wird in der Serie oft als Quelle ihrer Intuition inszeniert und auch als Motor ihrer Energie. Ihre Persönlichkeitsstörung ist ein Grund für ihre berufliche Performance.

In *The Leftovers* ist der Zusammenhang zwischen Berufstätigkeit, Leistungsfähigkeit und mentaler Gesundheit komplizierter als in den anderen Serien. Zwar haben die verschiedenen Hauptfiguren des Ensembles Jobs; sie leiden jedoch so unter den Belastungen von psychischen Herausforderungen und Lebensführung, dass es ihnen schwerfällt, ihre Tätigkeiten auszufüllen. So führen beispielsweise die Halluzinationen, unter denen Kevin leidet dazu, dass er seinen Job als Polizeichef kaum noch bewältigen kann – auch wenn das für sein Umfeld so nicht sichtbar wird.¹¹²

In *The Leftovers* sehen wir zudem in Rückblenden in die Zeit vor der *Departure*, dass Figuren wie Kevin oder Laurie vor dem erlebten Trauma handlungs- und leistungsfähiger waren. Beide sind berufstätig – er als Polizist, sie als Therapeutin und können sich einen gehobenen Lebensstil leisten. Neben Laurie sehen die Zuschauer:innen auch Rückblenden weiterer Mitglieder der Sekte,

110 Vgl. *Homeland*, Staffel 2, Episode 1, »The Smile«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von Alex Gansa und Howard Gordon, ausgestrahlt am 30. September 2012, Showtime.

111 Vgl. *Homeland*, Staffel 3, Episode 4, »Game On«, unter der Regie von David Nutter, geschrieben von James Yoshimura und Alex Gansa, ausgestrahlt am 20. Oktober 2013, Showtime.

112 Vgl. exemplarisch *The Leftovers*, Staffel 1, Episode 8, »Cairo«, unter der Regie von Michelle MacLaren, geschrieben von Curtis Gwinn und Carlito Rodriguez, ausgestrahlt am 17. August 2014, HBO.

die nun als abgeschottete Gemeinschaft in einem Haus leben: Alle führen in der Zeit vor der Departure selbstbestimmte Leben.¹¹³ In *The Leftovers* wird also ein negativer Zusammenhang zwischen psychischer Verfassung und beruflicher Leistungsfähigkeit dargestellt. Der Grund scheint dafür bei allen Figuren das kollektive Trauma zu sein, dass die Departure ausgelöst hat.

4.4.4 Therapie und Krankheitsmanagement

Dieser Abschnitt thematisiert die Handlungsbögen, die sich um die Behandlung psychischer Krankheiten in den hier besprochenen Serien drehen. Dafür schaue ich vor allem auf Inszenierungen von Therapiesitzungen und alltäglichem Krankheitsmanagement. Solche Formen der Alltagsdarstellung von psychischer Krankheit fehlen in Filmen und Serien im Allgemeinen, wie die Annenberg-Studie feststellt: »The lived experiences of individuals with mental health conditions are missing from popular media. [...] In particular, the importance of effective treatment and support is missing from film and TV.«¹¹⁴ Ich schaue in diesem Abschnitt daher auf zwei Aspekte: Therapie und Krankheit als Charakterstudie und Therapiesitzungen als selbstreflexives und kontrastierendes Element des Plots.

Psychische Krankheiten, erfolglose Therapiesitzungen sowie instabile und kriminelle Antihelden sind gängige Bestandteile von Fernsehserien der letzten zwanzig Jahre – nicht nur in Serien mit produktiven Psychopath:innen. Wie Amanda Lotz in ihrer Analyse von Männlichkeiten in zeitgenössischen Fernsehserien zeigt, lassen sich viele komplexe Serien als Charakterstudien von Protagonisten verstehen, die eine Krise ihrer Männlichkeit durchleben.¹¹⁵ Mich interessiert in den folgenden Analysen vor allem, welche Rolle Therapieinszenierungen für die narrative Komplexität der Figuren spielen. Therapiesitzungen korrespondieren mit den Zeitlichkeiten von komplexen Serien. Sie sind ihrer Natur nach ein serielles, weil wiederkehrendes, Moment. Sie können den Plots einer Serie einen Rhythmus geben, indem sie immer an ähnlichen Stellen im Verlauf der Episoden eingesetzt werden. So

113 Vgl. *The Leftovers*, Staffel 1, Episode 9, »The Garveys at Their Best«, unter der Regie von Daniel Sackheim, geschrieben von Kath Lingenfelter und Damon Lindelof, ausgestrahlt am 24. August 2014, HBO.

114 Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, 3.

115 Vgl. Lotz, *Cable Guys*.

bestand beispielsweise die Serie *In Treatment* aus einer immer gleichen Abfolge von Therapiesitzungen im Verlauf einer Woche, die jeweils zum gleichen Wochentag ausgestrahlt wurde.¹¹⁶ Allerdings setzen die wenigsten Serien Therapie derart konsequent als strukturierendes Element ein. In den meisten Serien erfolgt Therapie unregelmäßig. Es ist ein typisches Element der episodensübergreifenden Plotstrukturen. Gleichzeitig werden Therapiesitzungen aber selten so wichtig, wie andere Plots, die sich über ganze Staffeln ziehen. Therapie ist in der Regel auch nicht erfolgreich.

Mit meinen Analysen verfolge ich zwei Lesarten: Zum einen lassen sich Therapiesitzungen als Charakterstudie lesen. Sie tragen zur Komplexität der Figur bei, indem Figuren in ihrer Rolle als Patient:in Dinge offenbaren, die wir sonst nicht über sie wissen könnten. *The Sopranos* oder *In Treatment* sind klassische Beispiele für komplexe Serien, die über Therapiesitzungen ihre Figuren zeichnen. Auch Janina Rojek stellt am Beispiel der *Sopranos* fest, Therapie diene weniger dazu, zu heilen, als vielmehr, zu charakterisieren.¹¹⁷

In Therapiesitzungen kann eine Figur Teile ihrer Persönlichkeit zeigen, die in anderen Dialogformen unnatürlich wären. Dabei geht es nicht nur darum, Vorgeschichten der Figuren zu verbalisieren. In diesen Szenen werden gerade die Figuren der Therapeut:innen zu Figuren, die die Aussagen der Hauptfiguren perspektivieren. Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist die Studie von Margrethe Bruun Vaage zur moralischen Bewertung von Antihelden in Fernsehserien.¹¹⁸ Vaage argumentiert am Beispiel der *Sopranos*, dass die Therapeutin der Serie die zentrale Figur darstelle, um Anteilnahme am Mafiaboss Tony Soprano zu ermöglichen. So verstanden stellt die Psychotherapie, anders als oft behauptet, keine narrative Abkürzung dar, um Backstories und innere Konflikte zu erzählen, sondern kann Auslöser für eine ambivalente Rezeptionshaltung sein.

»Dr. Melfi is one of the characters most similar to us as spectators [...]. In addition to the trivial fact that she is one of few characters in the series with no connection to the Mafia business – as we as spectators are not *Mafiosi* – with

116 Vgl. *In Treatment*, entwickelt von Hagai Levi. (2008–2010; USA: HBO.)

117 Vgl. Janina Rojek, »Crime, Control, and (Medical) Condition: The Illness Narratives of The Sopranos, Boss, and Breaking Bad as Boundary Transgression«, in *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, hg. von Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole Poppenhagen, American Studies 264 (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015), 276.

118 Vgl. Vaage, *The Antihero in American Television*.

her highbrow cultural background and higher education, she is more similar to the intended spectator of *The Sopranos* than Tony is.«¹¹⁹

Therapeutinnen – meist weibliche Figuren in aktuellen Serien – dienen hier zur Fokalisierung der Zuschauer:innen-Perspektive, da sie der adressierten Zielgruppe oft ähnlicher sind als die Hauptfiguren selbst – in demografischer Hinsicht (Bildungsgrad, Mittelschichtzugehörigkeit) und als Außenseiter:innen zum kriminellen Milieu.

Ähnliches kann man für die Serie *Mr. Robot* feststellen. In *Mr. Robot* hat Elliot eine feste Therapeutin namens Krista. Darstellungen ihrer Therapiesitzungen erfolgen jedoch sehr unregelmäßig. In der Pilotfolge nimmt Elliots Therapie einen großen Raum ein. In folgenden Episoden ist Krista immer wieder Teil des Plots, bis Elliot die Therapie im Verlauf der ersten Staffel abbricht.¹²⁰ Jedoch kommt Elliot in den folgenden Staffeln unregelmäßig auf Krista wieder zu, bis sie in der vierten und letzten Staffel wieder in einzelnen Episoden eine zentrale Rolle spielt: Krista wird entführt, weil sich ein Drogendealer aus der ersten Staffel an Elliot rächen will.¹²¹

Wie in vielen Serien werden auch in *Mr. Robot* psychische Krankheiten nicht geheilt. Das ist durchaus normal für Serien mit psychisch kranken Figuren, da die Krankheit oft die Handlung vorantreibt. Auch ist es im Hinblick auf Elliots Krankheitsbild im Speziellen plausibel, da eine Persönlichkeitsstörung als lebenslange Diagnose gestellt wird. Trotzdem ist in der sozialen Wirklichkeit eine Behandlung in Form von Therapie oder Medikamenten in der Regel notwendig. Serien stellen diesen Teil des Krankheitsmanagements oft überhaupt nicht oder als irrelevanten Teil des Alltags dar – und auch *Mr. Robot* bildet da keine Ausnahme.¹²²

Zu Beginn der ersten Staffel befindet sich Elliot in Therapie bei der Therapeutin Krista Gordon. Gleich in der ersten Episode äußert Elliot als Voice-

119 Vaage, 53.

120 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_view-source.flv«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Kate Erickson, ausgestrahlt am 5. August 2015, USA Network.

121 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 4, Episode 5, »405 Method Not Allowed«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 3. November 2019, USA Network; *Mr. Robot*, Staffel 4, Episode 6, »406 Not Acceptable«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Amelia Gray, ausgestrahlt am 10. November 2019, USA Network.

122 Vgl. Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«.

over Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Therapie. In derselben Sequenz bekräftigt er Krista gegenüber jedoch, dass er sich besser fühle und die verschriebenen Medikamente helfen würden.¹²³ Aus diesem Widerspruch zwischen Voice-over und Verhalten der Figur wird für das Publikum deutlich, dass Therapie für Elliot nur eine lästige Pflicht ist. Später in der ersten Staffel bricht er die Therapie ab. In der siebten Episode eröffnet Elliot Krista, dass er sie gehackt habe, was er auch beweist, indem er Details aus ihrem Leben erzählt.¹²⁴ Durch das Eingeständnis dieses Vertrauensbruchs wird die Therapiebeziehung auch für die Therapeutin selbst untragbar. Trotzdem bleiben Elliot und Krista in den folgenden Staffeln unregelmäßig in Verbindung. In der zweiten Staffel beispielsweise besucht Krista Elliot auf dessen Wunsch im Gefängnis.¹²⁵

Die Therapeut:innen-Beziehung in *Mr. Robot* ist typisch für die Therapiedarstellung in komplexen Serien. Die Therapeutin ist professionell und zugewandt – und doch ihrem Patienten immer unterlegen. Elliot versteht Kristas Psyche besser als sie seine, weil er sie hackt, was sie wiederum nicht bemerkt. Dennoch unterscheidet sich die Abwertung dieser Beziehung in *Mr. Robot* von anderen Serien meines Korpus. Denn das typische Narrativ für die Ablehnung von Therapie in Filmen und Serien dreht sich um die Gefahr, Teile der eigenen Identität oder besondere Begabungen durch erfolgreiche Therapie zu verlieren. Auch Figuren wie Dexter oder Carrie aus *Homeland* wollen ihre Talente nicht durch Heilung gefährden. In diesen Serien drohen die Protagonist:innen durch die Behandlung ihrer Symptome in ein Mittelmaß abzurutschen und ihrem beruflichen Erfolg zu riskieren. Carrie beispielsweise setzt mehrmals im Verlauf der Serie ihre Medikamente ab, da sie in den manischen Phasen ihrer bipolaren Störung einen beinahe hellsichtigen Zustand erreicht.¹²⁶

In *Dexter* ist Therapie kein fester Bestandteil von Dexters Alltag. Dennoch ist die Behandlung seines Drangs zu töten immer wieder ein Thema in der Serie – häufig mit einem speziellen Blick auf Dexters Psychopathie, der eine

123 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov.«

124 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_view-source.flv«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Kate Erickson, ausgestrahlt am 5. August 2015, USA Network.

125 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 7, »eps2.5_h4ndshake.sme«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 17. August 2016, USA Network.

126 Vgl. Melanie Mika, »Produktive Psychopathen: Inszenierungen von Selbstoptimierung in amerikanischen Fernsehserien«, *ffk Journal* 5 (2020): 223–36, 233; *Homeland*, Staffel 5, Episode 3, »Super Powers«, unter der Regie von Keith Gordon, geschrieben von Alex Gansa und Meredith Stiehm, ausgestrahlt am 18. Oktober 2015, Showtime.

bestimmte Staffel prägt. In der zweiten Staffel beispielsweise fühlt sich Dexter von seiner Freundin Rita in die Ecke gedrängt, die herausfindet, dass er sie anlügt. Da Dexter ihr unmöglich erzählen kann, ein psychopathischer Serienmörder zu sein, gibt er vor, Drogen zu konsumieren. Rita macht daraufhin zur Bedingung für ihre Beziehung, dass sich Dexter in Therapie begibt. Dexter tritt deshalb einem 12-Stufen-Programm von *narcotics anonymous* bei. Das Gruppenprogramm bewirkt bei Dexter tatsächlich eine vertiefte Auseinandersetzung mit seiner psychopathischen Seite. Er fühlt zunächst Erleichterung, dass seine Mentorin seine dunkle Seite nicht verurteilt (die immer noch vorgeblich der Drogenkonsum ist). Dexter muss jedoch feststellen, dass die Faszination seiner Mentorin ebenfalls psychopathische Züge hat. Und als jene aus Eifersucht beinahe seine Stiefkinder umbringt, beschließt Dexter, dass es für alle besser ist, dass er die Therapie abbricht und der Serienmörder bleibt, der er zuvor schon war.¹²⁷ In folgenden Staffeln spielt *narcotics anonymous* keine Rolle mehr in seinem Alltag und auch Rita spricht ihn in folgenden Staffeln nicht wieder auf seinen Drogenkonsum an.

Meine zweite Lesart zielt auf die Selbstreflexivität von komplexen Serien ab, die sowohl Kelleter als auch Mittell feststellen.¹²⁸ Kelleter spricht in diesem Zusammenhang von Serien als »narratives of recursive progression«. Die Herausforderung für Fortsetzungsserien ist es, eine kohärente Weiterentwicklung des Plots zu schaffen, die bereits etabliertem Wissen nicht widerspricht. Kelleter beschreibt diesen Vorgang auch als »continual readjustment of possible continuations to already established information.«¹²⁹ Dieser Prozess hat häufig eine Rekontextualisierung von bereits etablierten Wissen zur Folge.

Ein Beispiel für die Selbstreflexivität von Serien, die sich oft in Therapie spiegelt, ist die achte Staffel der Serie *Dexter*. Hier findet zwar keine Therapie im klassischen Sinne statt, aber Dexter trifft bei der Arbeit auf die Psychiaterin Dr. Evelyn Vogel, die die Polizei bei ihren Ermittlungen beraten soll.¹³⁰ Wie Vogel Dexter offenbart, kannte sie dessen Vater Harry. Harry hatte ihren Rat

127 Vgl. *Dexter*, Staffel 2, Episode 12, »The British Invasion« unter der Regie von Steve Shill, geschrieben von Daniel Cerone und Melissa Rosenberg, ausgestrahlt am 16. Dezember 2007, Showtime.

128 Vgl. Kapitel 2.1.2 sowie Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, Mittel, *Complex TV*.

129 Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 17.

130 *Dexter*, Staffel 8, Episode 1, »A Beautiful Day«, unter der Regie von Keith Gordon, geschrieben von Scott Buck, ausgestrahlt am 30. Juni 2013, Showtime.

gesucht, als Dexter als Teenager begann, psychopathische Tendenzen zu zeigen. Seit Beginn der Serie hatte Dexter im Voice-over immer wieder auf seinen Verhaltenskodex beim Töten hingewiesen, den er mit Verweis auf seinen Vater »Code Harry« nennt. Dieser Kodex fordert unter anderem von ihm, dass die Schuld seiner Opfer bewiesen sein muss. Im Gespräch mit Vogel lernt Dexter nun, dass dieser Kodex nicht einfach aus der Empathie und väterlichen Zuneigung entstanden ist, mit der sein Vater ihn schützen vor einer potenziellen Todesstrafe wollte: Stattdessen haben Vogel und Harry den Kodex gemeinsam entwickelt, weil vor allem Vogel darin einen gesellschaftlichen Mehrwert sah. Dexter ist durch diese Offenbarung nachvollziehbar schockiert und beginnt sowohl seinen Verhaltenskodex, seine Zwangsstörung und auch sein Verhältnis zu seinem Adoptivvater zu überdenken. Im Verlauf der Staffel treffen sich Dexter und Vogel immer wieder. Vogel setzt Dexter dabei nicht nur ihre Gutachten von ihm auseinander; sie zeigt ihm auch Videomaterial von ihren Konsultationen mit Harry.¹³¹

Abb. 1: VHS-Video von Harry.



Quelle: Screenshot *Dexter* Staffel 8, Episode 2, 04:10

131 Auf Vogels Verständnis von Psychopathie und die Konsequenzen, die Vogels und Dexters Verbindung für den Plot der Staffel haben, gehe ich ausführlicher in Kapitel 5.5 ein. Vgl. *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«, unter der Regie von Michael C. Hall, geschrieben von Manny Coto, ausgestrahlt am 7. Juli 2013, Showtime.

Abb. 2: Dexter schaut Dr. Vogels DVD-Mitschnitte an.



Quelle: Screenshot: *Dexter* Staffel 8, Episode 2, 04:25

Auf diese Weise kommt es in der achten Staffel zu genau dieser Rekontextualisierung von bereits etabliertem Wissen, auf das bereits in Kapitel 2.2.2 verwiesen wurde. Dexters ›Code Harry‹ und seine unheilbare, mörderische Psychopathie waren mit Beginn der Serie etabliert und wurden – von der Figur Dexter, aber auch der Narration – nicht hinterfragt. Die achte Staffel setzt Dexters Genese als Mörder nun in einen neuen Kontext, indem sie die therapeutischen Maßnahmen hinterfragt, die Dexter als Kind bekommen hat. Inszeniert wird das durch die Videoaufnahmen, die Vogel Dexter vorspielt.

Die zweite Episode der achten Staffel beginnt mit einem aufgezeichneten Gespräch, das Harry mit Dr. Vogel führt.¹³² Im Bild ist nur Harry zu sehen, der raucht und sichtlich beunruhigt und erregt ist durch Dexters Verhaltensauffälligkeiten. Er berichtet, wie fasziniert Dexter von einem Mordtatort war, den er gesehen hat. Vogels Reaktionen auf Harrys Schilderungen sind im Video nur zu hören, aber nicht zu sehen. Die Kamera filmt aus ihrer Perspektive. Nach einer Weile sehen wir Dexter in Großaufnahme, der diese Szene auf einem Laptop anschaut. Er kommentiert die Aufnahme im Voice-over. Zweierlei zeigt diese Szene in Bezug auf die serielle Eigenlogik der Serie: Erstens ist sie ein Beispiel für die Selbstreflexivität, die komplexen Serien oft attestiert wird. Zweitens werden diese Videoaufnahmen narrativer Ausgangspunkt für eine Rekontextualisierung des ›Code Harry‹, einem zentralen Fixpunkt der Serie.

132 *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«.

Die Serie *Dexter* wurde an verschiedenen Stellen als eine Art ›Bildungsroman eines Mörders‹ beschrieben.¹³³ Wenn es also darum geht, dass Dexter seine eigene Geschichte versteht und seine Menschlichkeit entdeckt, dann sehen wir in dieser Szene, wie die Hauptfigur der Serie ihre eigene Geschichte auf DVD anschaut. In dieser Szene steckt eine Remedialisierung des Serienschauens, der sich die Serie bewusst ist und die sie durch eine auffällige Gestaltung ausstellt: Die Episode beginnt mit einem Rauschen, wie es für VHS-Aufnahmen typisch ist. Zunächst sehen wir die Aufzeichnung von Harry im Vollbild; die Episode beginnt daher im Format 4:3. Die Bildqualität ist verrauscht, der Ton blechern (Abb. 1). Als die Szene in die Gegenwart zu Dexter und Vogel wechselt, sehen wir den Laptop, auf dem das Video abgespielt wird und nach dem Gespräch, wie Dexter die DVD auswirft. Die Medialität des Filmens und Schauens wird hier deutlich herausgestellt (Abb. 2). Da Dexter in der Gegenwart ein Mann Mitte dreißig ist, müssen Vogels Videoaufzeichnungen etwa zwanzig Jahre alt sein. Es ist so plausibel, dass es sich um analoge Consumer-Aufzeichnungen handelt, die sie später auf DVD kopiert und archiviert hat.¹³⁴ Auch im folgenden Dialog zwischen Dexter und Vogel zeigt die Serie eine Selbstreflexivität, indem sie Dexters ersten Voice-over-Monolog aus der Pilotfolge wieder aufgreift. In diesem ersten Monolog, direkt nach einem Mord, erzählt Dexter davon, dass er nicht wisse, warum er töten müsse. Wörtlich sagt er »I don't know what made me the way I am.«¹³⁵

In diesem Gespräch mit Vogel stellt er mit Erstaunen und Vorwurf in der Stimme fest: »You made me what I am.«¹³⁶

Hier wird auch der zweite Punkt der Selbstreflexivität deutlich: Die Videoaufzeichnungen sind der Beginn einer Rekontextualisierung von Dexters Mor-

133 Vgl. Wolfgang Hagen, »Dexter on TV: Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration«, in *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, hg. von Robert Blanchet, Zürcher Filmstudien 25 (Marburg: Schüren, 2011), 251–76; Michael Cuntz, »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens: Serienmord, Serialität und Zeitlichkeit in Dexter«, in »Previously on ...«: *zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, hg. von Arno Meteling, Isabell Otto, und Gabriele Schabacher, *Mediologie* 24 (München: Fink, 2010), 179–204.

134 Weniger plausibel ist es, warum es diese Aufzeichnungen überhaupt gibt. Der Polizist Harry lässt die Psychiaterin Videoaufnahmen davon machen, wie sie gemeinsam Verbrechen planen, indem sie Dexter zum Morden anleiten. Die Frage nach dem Grund der Aufzeichnungen stellt und beantwortet die Serie jedoch nicht.

135 Vgl. *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«, 06:00.

136 Vgl. *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«, 04:25.

den. In den Videoaufzeichnungen erscheint Harry das erste und einzige Mal als handelnde Figur in der Serie und nicht als Dexters Erinnerung oder Personifizierung seines Gewissens.¹³⁷ Über sieben Staffeln sind die Zuschauer:innen Harry ausschließlich als Mentor begegnet, der Dexter mit ruhiger Stimme und Gelassenheit berät. Hier sehen wir ihn als Menschen, aufgebracht und unsicher. Die Aufzeichnungen stoßen bei Dexter – und den Zuschauer:innen – einen Denkprozess an, der hinterfragt, ob Dexters Entwicklung zum Mörder wirklich unausweichlich war.

4.5 Ästhetische Komplexität

4.5.1 Ästhetisierung und Television Style

Psychische Krankheiten sind unsichtbar. Man sieht sie einer Figur – oder einem Menschen – äußerlich nicht an und man findet sie nicht einfach im Blutbild oder auf Röntgenbildern. Zwar gibt es Stereotype wie äußere Verwahrlosung, nervöse Ticks und unkontrollierte Ausbrüche – diese treffen aber auf die wenigsten Krankheitsbilder zu. Daher stehen aktuelle Serien vor der Herausforderung Ausdrucksformen zu finden, um diese Störungen und Krankheiten audiovisuell sichtbar und emotional nachvollziehbar zu machen.

Deswegen will dieses Teilkapitel eine Frage beantworten, die ich zu Beginn dieser Arbeit gestellt habe: Wie sehen psychische Krankheiten in aktuellen Fernsehserien aus und wie klingen sie? Wie der Forschungsüberblick in Kapitel 3 gezeigt hat, diskutieren viele Analysen, inwieweit Darstellungen von psychischen Krankheiten im Fernsehen angemessen, stigmatisierend oder ermächtigend sind. Diesen Studien fehlt aber in der Regel eine ästhetische Analyse der Krankheitsdarstellungen, wie ich sie in diesem Kapitel vornehme. Da psychische Krankheiten aber eben kein gebrochenes Bein sind, ist die ästhetische Analyse in diesem und dem nächsten Teilkapitel grundlegend, um Fragen der Repräsentation entsprechend angemessen diskutieren zu können.

Mir geht es dabei nicht um eine interpretierende Analyse, die symbolische Bedeutungen der jeweiligen Inszenierungen herausarbeitet. Meine Analyse bleibt auf der Artefaktebene: Ihr Ziel ist es zu zeigen, wie Inszenierung der

137 Eine Ausnahme bildet noch eine Tonbandaufzeichnung in der zweiten Staffel, in der Teil einer Vernehmung zu hören ist, die Harry mit Dexters Mutter führt.

psychisch kranken *Figur* und audiovisueller Stil der *Serie* miteinander verwoben sind. Meine These ist: Die Ästhetisierung psychischer Krankheit ist prägend für den Stil der ganzen Serie und eine zusätzliche Ebene, auf der diese Krankheiten auch dort ein Thema bleiben, wo der Plot und die Dialoge sie nicht behandeln.

Zwei Begriffe sind für meine folgenden Analysen zentral: *style* und Ästhetisierung. Im Folgenden werden beide Begriffe im Kontext der vorliegenden Arbeit definiert. Ich habe dieses Kapitel mit Ästhetisierung überschrieben, was kein genuines Konzept der Filmanalyse ist. Der Begriff stammt aus der Soziologie und Kunstwissenschaft und bedeutet, etwas in einen Kontext zu stellen, in dem es als ästhetisches Objekt betrachtet und verstanden wird.¹³⁸ Typische Beispiele für Ästhetisierungsprozesse sind Sammlungen von Gebrauchsgegenständen in Museen: Wird beispielsweise der Rasierapparat ›Sextant‹ der Firma Braun in der Münchener Pinakothek der Moderne ausgestellt, so wird aus einem Alltagsgegenstand zwar nicht zwangsläufig ein Kunstobjekt, aber ein ästhetisches Objekt: Der Rahmen einer Ausstellung leitet dazu an, das Design genau zu betrachten, den Rasierapparat mit anderen zu vergleichen oder nach dem Designer zu fragen, der ihn entworfen hat. Alltagspraktiken treten hingegen in den Hintergrund.

Aufbauend darauf fragt die Soziologie nach der gesellschaftlichen Bedeutung und erkennt eine Tendenz zur Ästhetisierung verschiedener gesellschaftlicher Lebensbereiche – seit Beginn der Neuzeit und insbesondere im 20. Jahrhundert.¹³⁹ Dieses Grundkonzept der Ästhetisierung bedarf in der Serienanalyse daher einer Einordnung: Ästhetisierung betrifft primär Gegenstände, Orte oder Handlungen, die nicht als ästhetisch wahrgenommen werden und die nicht nach ästhetischen Kategorien des Schönen, Guten oder Hässlichen beurteilt werden. Gemäß dieser Bewertungskriterien sind Fernsehserien sind nun aber per se ästhetische Gegenstände. Auch wenn ihnen die Werkhöhe oder Kunstfähigkeit lange abgesprochen wurde, so sind sie doch an sich schon gestaltete Artefakte – genau diese Abwertung stellt ein ästhetisches Urteil dar.

138 Vgl. Joachim Fischer, »Ästhetisierung der Gesellschaft oder Ästhetiksoziologie«, in *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*, hg. von Aida Bosch und Hermann Pfützte, Kunst und Gesellschaft (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018), 505–17.

139 Joachim Fischer, »Ästhetisierung der Gesellschaft oder Ästhetiksoziologie«, 505–17.

Ästhetisierung bezieht sich damit nicht auf die ästhetische Gestaltung der Serienfiguren per se. Der Begriff ist somit weder ein Synonym für Serienästhetik noch für die Artefaktebene der Figurenanalyse. Mit Ästhetisierung bezeichne ich hier die Umsetzung von psychischer Krankheit in ein ästhetisches ›Objekt‹. Anders als in der Soziologie manchmal verstanden, steckt in meiner Verwendung des Begriffs keine Evaluation. Ästhetisierung ist hier keine (ökonomische) Aufwertung.

Die Inszenierung psychischer Krankheit als ästhetisches Objekt möchte ich unterscheiden vom *style* der Serien. Style verstehe ich mit Jeremy Butler als grundlegende Textur von Serien, als »any patterning of sound-image technique that serves a function within the television text. [...] all television texts contain style. Style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated.«¹⁴⁰

Dabei fragt meine Analyse besonders nach den *Funktionen* des *television styles*, auf die diese Definition verweist. Butler identifiziert im Anschluss an Bordwell acht verschiedene Funktionen von *style*. In meinen Analysen kommen drei von ihnen zum Tragen: *express*, *symbolize* und *hailing*. Sowohl Bordwell als auch Butler nennen *express* und *symbolize* grundlegende Funktionen, die *style* im Film, wie im Fernsehen erfüllt.¹⁴¹ Der Begriff *express* beschreibt die Emotionalisierung, die die ästhetische Gestaltung hervorrufen soll. *Symbolize* hingegen umfasst die abstrakteren Bedeutungsebenen, wie sie beispielsweise die audiovisuellen Raummetaphern darstellen, die ich im folgenden Teilkapitel analysiere.¹⁴²

Die dritte Funktion, auf die meine Analyse im Teilkapitel zu audiovisuellen Texturen abzielt, nennt Butler *hailing* – das Zurufen und Aufmerksamkeit einfordern. In dieser Funktion dient *style* dazu, das Interesse des Publikums kontinuierlich wachzuhalten. Mit diesem Begriff folgt Butler zum einen Louis Althusser, der hier ein ideologisches Instrument sieht, mit dem Zuschauer:innen in den ideologischen Überbau des Mediums eingebettet werden. Zum anderen und für meine Analyse wichtiger versteht Butler *hailing* aber auch als pragmatische Strategie der Zuschauerbindung beispielsweise gegen Konkurrenzangebote anderer Sender.¹⁴³ *Hailing* ist in diesem Sinne für Butler eine genuine Funktion des Fernsehens, das anders als das Kino auch ein Nebenbei-Medium

140 Butler, *Television Style*, 15.

141 Butler, 15.

142 Butler, 15.

143 Butler, 14.

ist und das die Zuschauer:innen permanent vom Um- oder Ausschalten abhalten muss.

Wie stehen in die Konzepte Ästhetisierung und *television style* nun in Beziehung zueinander und zu den dargestellten mentalen Zuständen? Die Ästhetisierung psychischer Krankheit in den Serien ist Teil des gesamten *styles* der Serien, aber nicht identisch mit ihm. Das Verhältnis von Ästhetisierung zu *style* entspricht dem von der Inszenierung der Figur zur Ästhetik der Serien. Das Erstere prägt maßgeblich das Letztere, ist aber nicht identisch mit ihm. Über Ästhetisierung und *style* bleiben psychische Krankheiten ein zentrales Thema der Serien, auch dann, wenn sie auf Plotebene manchmal nachrangig erscheinen: Sie prägen die gesamte Ästhetik der Serien.

Im Folgenden möchte ich mehrere Strategien der Ästhetisierung von psychischen Krankheiten herausarbeiten, die typisch für Serien mit produktiven Psychopath:innen sind. Dabei möchte ich auf vier Arten von Inszenierungen eingehen: Rauminszenierungen, Texturen, Flashbacks und imaginäre Mentoren.

Die Rauminszenierungen lassen sich als audiovisuelle Metaphern für die mentale Perspektive der Hauptfigur begreifen, wie ich in einem Vergleich von zwei Tatorten in *Dexter* zeige. Die zweite Art der Inszenierung betrifft die Textur und Oberfläche und zeigt, wie punktuelle Veränderungen des *styles* mentale Zustände reflektieren. Hier dienen mir zwei Szenen aus der zweiten und dritten Staffel von *Mr. Robot* als Beispiele. Eine dritte Form der Inszenierung sind Flashbacks. Alle hier besprochenen Serien verwenden sie – teilweise als Symptom einer psychischen Krankheit, teilweise, um vorübergehende mentale Zustände auszudrücken. In diesem Abschnitt vergleiche ich die Flashbacks von *Jessica Jones* und *Dexter* in ihren jeweiligen Pilotfolgen. Zum Schluss möchte ich auf die Inszenierung von imaginären Figuren oder Alter Egos eingehen, was ich im Vergleich von zwei Szenen in *Mr. Robot* analysiere.

4.5.2 Rauminszenierungen als audiovisuelle Metaphern

Tatorte sind in der Serie *Dexter* wie museale Ausstellungsräume gestaltet, in denen die Leichen wie Kunstwerke ausgestellt sind. Diese Rauminszenierung ist in verschiedenen Fallstudien als audiovisuelle Metapher für Dexters Zwangsstörung verstanden worden: Seine Faszination für Blut und Mord ähnelt der eines:r Kunstliebhabers:in. Denn Mord ist für Dexter ein Kunst-

handwerk – und das gilt sowohl für seine eigenen Morde als auch für die anderer.¹⁴⁴

Die mentale und daher unsichtbare Zwangsstörung findet in dieser Raummetapher ihre audiovisuelle Entsprechung; die Arbeit der Spurensicherung und Forensik wird ästhetisiert (Abb. 3). Auch wenn ich mich dieser Lesart generell anschließen möchte, greift die Analyse der Rauminszenierungen meiner Meinung nach zu kurz, wenn sie sich nur auf die Szenen konzentriert, in denen Dexter sichtlich von Blut und Leichen begeistert ist. Denn auch die Tatorte, an denen Dexter nicht anwesend ist, werden von dieser Metapher geprägt und ästhetisiert: Sie bilden einen Kontrast – ein Negativ – in der Rauminszenierung, von denen sich die rot-weißen musealen Tatorte umso deutlicher abheben. Fehlt Dexters psychopathischer Blick, verkehren sich Mise-en-scène, Akustik und Farbe in ein komplementäres Gegenstück.

Abb. 3: *Dexter begutachtet einen Tatort.*



Quelle: Screenshot: *Dexter* Staffel 1, Episode 1, 19:00

Diesen Kontrast zeige ich in einem Vergleich zwischen einer ikonischen Szene der Pilotfolge (mit Dexter) und einer Tatort-Szene in der zweiten Episode der fünften Staffel (ohne Dexter).

144 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*; Rothemund, »Die Ästhetik des Mordens: Varianz und Repetition in der Serie Dexter«; Cuntz, »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens«; Mika, »Produktive Psychopathen: Inszenierungen von Selbstoptimierung in amerikanischen Fernsehserien«, 223–236.

Der Kontext des letzteren Beispiels ist folgender: Am Ende der vierten Staffel wird Dexters Frau Rita ermordet. Zu Beginn der fünften Staffel ist Dexter also alleinerziehender Vater eines Kleinkindes sowie zweier Stiefkinder und fällt als Forensiker des Police Departments aus. Stattdessen muss sein Kollege Masuka ihn vertreten. Masuka ist eine Nebenfigur, die das Publikum seit der ersten Staffel kennt. Im Gegensatz zu Dexter ist Masuka kein Ästhet in Bezug auf Blut. Seine Anwesenheit an einem Tatort ist nichts Ungewöhnliches im Plot – es ist vielmehr Dexters *Abwesenheit*, die die audiovisuelle Inszenierung prägt.

Der Gegensatz zwischen den audiovisuellen Raumin szenierungen tritt auch durch die Parallelen im Plot hervor, die zwischen dieser Szene bestehen und dem allerersten Fall, den Dexter in der Pilotfolge bearbeitet.¹⁴⁵ In beiden Fällen handelt es sich um einen Mord im Wohnzimmer des jeweiligen Opfers, der Blutspuren am Boden und an den Wänden hinterlassen hat.

Dexters Tatortanalyse in der Pilotfolge ist eine der meistzitierten Szenen, in der die Serie zum ersten Mal zeigt, wie Dexter seine Psychopathie in berufliche Expertise verwandelt hat.¹⁴⁶ Die Faszination des Mordens, die Dexters empfindet, richtet sich hier nicht auf sein eigenes Töten, sondern auf das Verbrechen eines anderen. Und während Dexter sein eigenes Töten auch *moralisch* rechtfertigt, ist seine primäre Bewertung der Verbrechen anderer Mörder:innen *ästhetischer* Natur.

Die Ästhetisierung von Dexters Psychopathie durchzieht die ganze Szene und beginnt damit, wie der Mordfall eingeführt wird. Ein Sergeant legt Dexter eine Tatortfotografie des Mordopfers vor: Es ist eine junge Frau im Negligé, die auf dem Boden liegt. Der Körper ist leicht verdreht, aber nicht auf eine unnatürliche Weise. Die Brutalität des Mords wird also von Anfang an in ein potenziell ästhetisches Medium, die Fotografie, übersetzt. In der nun folgenden Sequenz untersucht Dexter den Tatort, um den Tathergang zu rekonstruieren. Das Mordopfer ist bereits entfernt worden; die Spurensicherung beendet; außer einem Beamten in Uniform ist Dexter allein. Das Wohnzimmer ist ganz in

145 Dexter, Staffel 5, Episode 2, »Hello, Bandit«, unter der Regie von John Dahl, geschrieben von Scott Buck, ausgestrahlt am 3. Oktober 2010, Showtime; Dexter, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«.

146 Vgl. exemplarisch Rothemund, »Die Ästhetik des Mordens: Varianz und Repetition in der Serie Dexter«; Cuntz, »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens: Serienmord, Serialität und Zeitlichkeit in Dexter«.

Weiß gehalten; es gibt keine Unordnung, die auf einen Kampf – oder auf Alltag – hinweisen würde. Die Blutspuren auf Teppich und Wänden sind die einzigen Verweise auf das Verbrechen. Dexter verbindet die Blutspritzer an den Wänden mit roten Fäden, um so »Brennpunkte« im Raum zu finden, an denen der Täter zugestochen haben muss (Abb. 4).¹⁴⁷

Der Tatort der fünften Staffel unterscheidet sich signifikant: Masuka muss als Dexters Vertretung einen gerade erst entdeckten Tatort analysieren. Hier arbeiten viele Polizeimitarbeiter:innen zugleich. Die Leiche des Mannes liegt noch am Boden, sodass das Einschussloch im Kopf zu sehen ist. Der Tatort ist ein Wohnzimmer mit gemusterten Polstermöbeln und gelb gestrichenen Wänden, an denen Bilder hängen. Durch die Kleinteiligkeit wirkt dieser Raum viel unruhiger als das erste Wohnzimmer.¹⁴⁸

Abb. 4: Dexter fotografiert am Tatort.

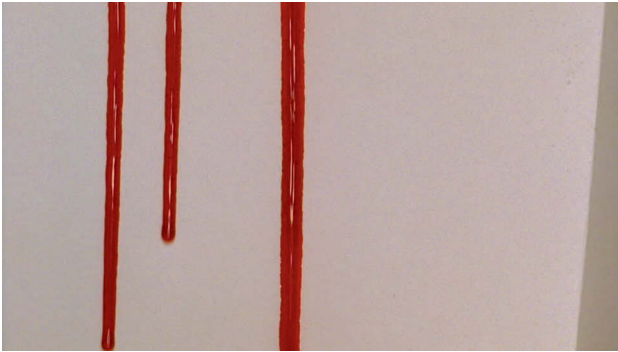


Quelle: Screenshot: Dexter Staffel 1, Episode 1, 18:20

147 Vgl. *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«, 07:25 bis 18:20.

148 Vgl. *Dexter*, Staffel 5, Episode 2, »Hello, Bandit«.

Abb. 5: Blut an Dexters Tatort.



Quelle: Screenshot: *Dexter* Staffel 1, Episode 2, 15:40

Abb. 6: Blut an Masukas Tatort.



Quelle: Screenshot: *Dexter* Staffel 5, Episode 2, 29:09

Abb. 7: Masuka am Tatort.

Quelle: Screenshot: Dexter Staffel 5, Episode 2, 29:34

Ähnlich wie in der Pilotfolge gibt es auch hier viele Blutspuren am Boden, an den Wänden und an der weißen Decke. Und wie Dexter zuvor dokumentiert auch Masuka die Szene mit seiner Kamera. Während am ersten Tatort das Blut auf der weißen Wand jedoch eine glatte, strahlend rote Oberfläche bildete, die sich in Spritzern und Linien auf der Wand verteilte (Abb. 5), findet Masuka rostbraune Spritzer auf der unebenen Textur der Raufasertapete. Das Blut bildet keine glatte Fläche, sondern ist mit Hautfetzen vermischt (Abb. 6).

Auch im Sounddesign drückt sich die gegensätzliche Inszenierung aus. Der erste Tatort ist von einer musealen Ruhe umgeben. Dexter spricht mit dem anwesenden Polizisten, aber die Blutspuren selbst sind die sprichwörtlichen »stummen Zeugen«. In der fünften Staffel hingegen ist der Tatort ein sprechender. Nicht nur dokumentiert Masuka die Leiche, während das Ermittlerteam ihm Fragen stellt, Anweisungen gibt und Beamt:innen miteinander reden – auch die Leiche »spricht«. Das Blut scheint klebrig. Als Masuka den Körper bewegen muss, gibt er schmatzende Geräusche von sich. Später fällt ein Hautfetzen von der Decke auf Masukas Schulter (Abb. 7).

Zweifellos erscheint uns Masukas Tatort realistischer als Dexters Raumin-szenierung. Blut ist keine Acrylfarbe – es ist klebrig und es verliert beim Trocknen seine rote Farbe und wird rostbraun. Es ist Dexters mentale Perspektive, seine innere Haltung zu Verbrechen, die sich in den ästhetisierten Tatorten spiegelt. In der ersten Staffel ist die Ästhetisierung des Verbrechens auch in der Diegese entscheidend: Der Hauptfall konzentriert sich auf den sogenannten »Ice Truck Killer«. Dieser arrangiert Frauenleichen auf auffällige Weise – und

wie sich herausstellt, explizit mit dem Ziel, Dexter zu beeindrucken. Es ist am Ende eben jene Faszination für Blut und Leichen, an der Dexter – als einziger – schließlich in dem Ice Truck Killer seinen Halbbruder erkennt. Als Figur und Voice-over-Erzähler ist sich Dexter durchaus bewusst, dass er einen ungewöhnlichen Blick auf Verbrechen hat. Blutige Morde sind nicht schön anzusehen – nur er selbst und einige Antagonist:innen der Serie *sehen* das so. Die Serie lässt das Masuka selbst mehrfach aussprechen: In einer vorausgehenden Szene sagt er zu seiner Kollegin Debra, »This is Dexter's job. Blood, it's gross.«¹⁴⁹ Und die Szene am Tatort endet mit Masukas gequältem Blick in einer nahen Einstellung und der Frage: »When is Dexter coming back?«¹⁵⁰

Die Ästhetisierung von Mord und Forensik zeigt aber, dass in weiten Teilen der Serie Dexters Perspektive privilegiert wird. Damit ist die audiovisuelle Metapher des musealen Tatorts ebenfalls eine Strategie, die Aufmerksamkeit auf die produktiven Psychopath:innen zu lenken, indem sie die Außergewöhnlichkeit der Figur betont.

4.5.3 Audiovisuelle Texturen

Solche audiovisuellen Metaphern wie *Dexters* Tatorte setzen sich oft über Episoden und ganze Staffeln hinweg fort. Entsprechend wiederkehrende Referenzen gibt es auch in anderen Serien: In *Jessica Jones* ist das Missbrauchstrauma der Hauptfigur mit der Farbe Lila verbunden; *Homeland* inszeniert Carries manische Paranoia über die Ästhetik von Sicherheits- und Überwachungskameras; *Mr. Robot* ästhetisiert ebenfalls die Paranoia seiner Hauptfigur, aber als Desktopästhetik. Diese Inszenierungen mentaler Zustände verdichten sich zu Metaphern und werden zu wiederkehrenden Leitmotiven. Sie werden zum integralen Bestandteil des jeweiligen *television styles*.

Doch nicht alle Ästhetisierungen mentaler Zustände führen leitmotivisch durch die Serien. Manchmal verbindet sich eine einmalige Inszenierung mit der zuvor beschriebenen *hailing*-Funktion des *television styles*. Wie die folgenden beiden Beispiele zeigen, schlägt sich hier eine fernsehspezifische Ästhetik und Kommunikation nieder, die sich nicht in gleicher Weise auf den Kinofilm übertragen ließe.

Wie bereits ausgeführt, liegt das darin begründet, dass Fernsehen – anders als Kino – in besonderer Weise auch während eines laufenden Pro-

149 *Dexter*, Staffel 5, Episode 2, »Hello, Bandit«, 26:35.

150 *Dexter*, Staffel 5, Episode 2, »Hello, Bandit«, 29:40.

gramms immer um Aufmerksamkeit werben muss – unabhängig, ob im linearen Fernsehen oder auf Streaming-Plattformen: Fernsehen ist ein Nebenbei-Medium und oft nicht der Einzige betrachtete Bildschirm. Butler beschreibt die Funktion des *hailings* als »calling to them [the audience] to watch the television flow (stopping other household activities) and entreating them not to interrupt the flow by changing to one of the [...] other channels.«¹⁵¹ Denn die Rezeption von Fernsehserien ist zwangsläufig immer eine unterbrochene, ob durch Werbepausen, Ausstrahlungsrhythmen oder von den Rezipient:innen selbst gewählten Unterbrechungen.

Diese Kommunikation durch Ästhetisierung und *style* zeigt sich besonders in zwei Inszenierungen der Serie *Mr. Robot*. Das erste Beispiel stammt aus der sechsten Episode der zweiten Staffel.¹⁵² Diese Episode beginnt mit einer etwa fünfzehnminütigen Sequenz im Stil einer 1980er-Jahre Sitcom, in der wir eine makabre Inszenierung von Elliots Jugend sehen. Elliots Familie macht einen Familienausflug im Auto und vertuscht dabei einen tödlichen Unfall, in den Alf, der Außerirdische aus der gleichnamigen Serie, verwickelt ist. Immer wieder machen Familienmitglieder Witze über die Krankheit des Vaters. Wie wir bereits aus der ersten Staffel wissen, ist Elliots Vater an Leukämie erkrankt und gestorben – ebenso wie die Mutter von Elliots Jugendfreundin Angela. Mit diesem Vorwissen sehen wir dann im Vorspann Elliots Vater grinsend im Krankenhaus (Abb. 8) und Angela weinend am offenen Sarg ihrer Mutter (Abb. 9). Stilistisch remediatisiert die Sequenz ehemalige Sitcoms – was die ganze Sequenz makaber wirken lässt: Das Format ist 4:3, die Farben sind übersättigt, es gibt einen *laugh track* und im Vorspann ist eine fröhliche Musik zu den Bildern von Krankenhaus und Beerdigung zu hören.

151 Butler, *Television Style*, 14.

152 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 6, »eps2.4_m4ster-s1ave.aes«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 10. August 2016, USA Network.

Abb. 8: Sitcom-Vorspann mit Mr. Robot.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 2, Episode 6, 16:00

Abb. 9: Sitcom-Vorspann mit Angela.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 2, Episode 6, 16:10

Nach fast einem Drittel der Episode wird diese Sequenz aufgelöst und die Serie kehrt zu ihrem normalen hochauflösenden Format und ihrer typischen Low-key-Ausleuchtung zurück. Elliot ist im Krankenhaus, nachdem er am Ende der letzten Episode zusammengeschlagen wurde. Der Gegenschuss von Elliots Bett zeigt den Blick auf den Fernseher im Zimmer der Pfleger:innen, auf

dem eine Folge von *Alf* läuft.¹⁵³ Im Nachhinein lässt sich diese Sequenz so als Delirium unter Medikamenteneinfluss verstehen.

Während diese Sequenz eine Ästhetisierung eines extremen psychischen Zustandes von Elliot ist, erfüllt sie darüber hinaus die Funktion des *hailing*. Denn der Sitcom-Vorspann ist auch der echte Vorspann dieser Episode, der die Namen der Schauspieler:innen in der üblichen Reihenfolge nennt. Als solcher ist er ein typisches »Randelement« einer Episode, das auf einer Streaming-Plattform von vielen Nutzer:innen gewohnheitsgemäß übersprungen wird.¹⁵⁴ *Mr. Robot* – wie eine Reihe aktueller Serien – hat üblicherweise keinen Vorspann, sondern nennt die Namen als Inserts während der ersten Minuten. Der Vorspann wird hier also einmalig und auffällig in die Handlung eingebaut, sodass er nicht zu überspringen ist – und daher auch die Aufmerksamkeit des Publikums einfordert.

Mein zweites Beispiel stammt aus der ersten Episode der dritten Staffel. Hier spielt die Serie mit der bereits etablierten Desktopästhetik, um Elliots soziale Phobie zu ästhetisieren.¹⁵⁵ Zu Beginn der dritten Staffel ist die Infrastruktur in New York aufgrund einer Wirtschaftskrise zum Erliegen gekommen. Elliot und seine Schwester benötigen aber Zugang zum Internet und schließen sich daher einem Underground-Hacker-Wettbewerb in einem Club an. Für Elliot ist Menschenmenge, Lautstärke und Clubatmosphäre eine Belastung, was er im Voice-over ausspricht: »At times like these I really wish I had a mute button.«¹⁵⁶

Daraufhin erscheint ein *mute button* als *overlay* auf dem Bild und der Soundtrack wird mit Ausnahme von Elliots eigener Stimme stumm (Abb. 10). Als seine Schwester ihn wenig später anspricht, erscheint das *overlay* wieder und die Geräusche werden entsprechend des angezeigten Lautstärkebalkens lauter.

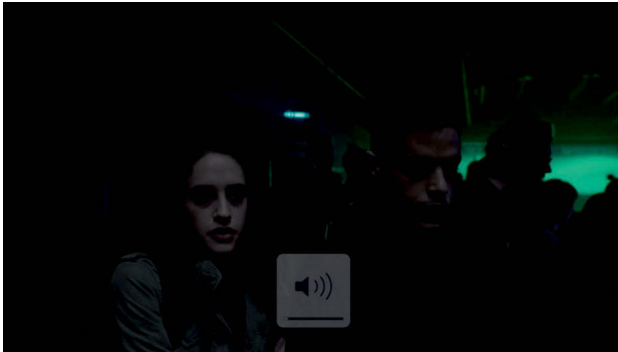
153 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 6, »eps2.4_m4ster-s1ave.aes«.

154 Vgl. Jana Zündel, *Fernsehserien im medienkulturellen Wandel* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2022).

155 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 1, »eps3.o_power-saver-mode.h«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 11. Oktober 2017, USA Network.

156 *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 1, »eps3.o_power-saver-mode.h«.

Abb. 10: Lautstärke-Button erscheint zu Elliots Voice-over.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 3, Episode 1, 21:30

Elliots Umgang oder gewünschter Umgang mit seiner Phobie wird also auf der Oberfläche sichtbar. Der Style der Serie – ihre audiovisuellen Texturen – sind also eng mit der Subjektivität der Hauptfigur verbunden. Elliots innere Vorgänge steuern in diesem Fall die konkrete Ästhetik der Szene. Diese Art der Inszenierung wird auf etwas andere Art auch in der siebten Episode der ersten Staffel eingesetzt, als Elliot sich – ebenfalls als Voice-over – Slow Motion wünscht, um mehr Raum für seine Gedanken zu haben.¹⁵⁷ Die konkreten Umsetzungen von Slow Motion und Lautstärke-*overlay* werden aber nicht wiederholt und stechen als ästhetische Umsetzungen aus den insgesamt 45 Episoden der Serie heraus.

4.5.4 Erinnerungen und Symptom: Flashbacks

Alle Serien meines Korpus versuchen, Trauma sichtbar zu machen. Vor allem in den Serien *Dexter*, *The Leftovers* und *Jessica Jones* spielen die traumatischen Erlebnisse der Hauptfiguren eine wichtige Rolle für die Handlung – und alle drei Serien setzen Flashbacks ein, um diese Traumata zu ästhetisieren. Die Kulturwissenschaftlerin Cathy Caruth versteht Trauma im Anschluss an Freud als ein Phänomen der Nachträglichkeit, das sich erst mit der Unmöglichkeit sich zu

157 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_wh1terose.m4v«, unter der Regie von Christoph Schrewe, geschrieben von Randolph Leon, ausgestrahlt am 12. August 2015, USA Network.

erinnern voll ausbildet.¹⁵⁸ In diesem Sinne ist Trauma vorrangig ein zeitliches Phänomen. Denn es ist zeitlich nicht nur an ein (punktuelles) auslösendes Ereignis gebunden, sondern entwickelt sich mit dem (später einsetzenden) fragmentarischen Erinnern an ebendieses Ereignis. Anders als in den vorherigen Strategien der Ästhetisierung sind Flashbacks nicht auf die Textur und audiovisuelle Gestaltung beschränkt. Deshalb ist es im Fall von Flashbacks wichtig, nicht nur die Flashback-Inszenierung selbst, sondern auch den Kontext in die Analyse miteinzubeziehen: Die Ästhetisierung des Traumas liegt oft im Rhythmus der Flashbacks und in den Brüchen, die die Montagen zu vorausgehenden und folgenden Szenen darstellen.

Gerade im Zusammenhang mit dem Plot der jeweiligen Episoden, kann man unterschiedliche Typen von Flashbacks unterscheiden; ich nenne sie Erinnerungs-Flashbacks, Vorher-Nachher-Flashbacks und Traumaflashbacks. Erinnerungs-Flashbacks sind Rückblenden, die in Film und Fernsehen auch ohne traumatische Vorgeschichte eingesetzt werden. Vorher-Nachher-Flashbacks machen Traumata vor allem durch die Betonung von Bruchstellen im Leben der jeweiligen Figur deutlich. Trauma-Flashbacks wiederum inszenieren Flashbacks als Symptom einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) – sie sind bruchstückhaft, inkohärent und unkontrollierbar für die Figur.¹⁵⁹

Erinnerungs-Flashbacks sind die häufigste Variante von Flashback-Inszenierungen: Sie zeigen subjektive Erinnerungen einer Figur. Dabei müssen sie nicht zwangsläufig auf *traumatische* Erinnerungen verweisen. Allerdings werden sie in Bezug auf psychisch kranke Figuren häufig so eingesetzt, zum Beispiel in der Serie *Dexter*. Der erste Erinnerungs-Flashback findet sich in der zweiten Szene, die ich bereits im Kapitel unter dem Aspekt des Voice-overs untersucht habe. Dexters Voice-over nach seinem ersten Mord wird von einem Flashback unterbrochen, als er erzählt, er wisse nicht, warum er ›so sei‹ – ein Mörder. Die nun folgende Sequenz zeigt, wie sein Adoptivvater Harry ihn als

158 Vgl. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press, 1996). Zur aktuellen diagnostischen Definition vgl. Falkai, Wittchen und Döpfner, Hg., *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-5*, 369–376.

159 Diese Darstellung deckt sich mit den tatsächlichen Symptomen einer PTSD. Vgl. Falkai, Wittchen und Döpfner, Hg., *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-5*, 369.

etwa zehnjährigen Jungen damit konfrontiert, den Nachbarshund und weitere Tiere getötet zu haben.¹⁶⁰ Damit illustriert diese Rückblende, dass Dexter, solange er sich erinnern kann, das Bedürfnis hatte zu töten.

Solche Flashbacks gibt es viele in *Dexter*. Sie verweisen auf ein traumatisches Ereignis, ohne direkt eine Erinnerung an dieses Ereignis selbst zu sein: Dass Dexter schon als Kind Tiere tötete, verweist darauf, dass es ein auslösendes Ereignis dafür gibt. Es ist aber kein Flashback des traumatischen Ereignisses selbst – in diesem Fall die Ermordung seiner Mutter, an die sich Dexter erst später erinnern wird. Über alle acht Staffeln hinweg gibt es solche Flashbacks, die Dexter als Kind oder Teenager zeigen. Analoge Inszenierungen gibt es auch in *Jessica Jones* und seltener in *Mr. Robot*. All diese Flashbacks sind eindeutig als Erinnerungen der jeweiligen Hauptfiguren zu identifizieren.

Wie Voice-overs sind auch Erinnerungs-Flashbacks Strategien zur Fokussierung auf die Hauptfiguren: Auch sie sind Teil eines *alignments*, das uns als Zuschauer:innen am Innenleben der Figur teilhaben lässt. Erinnerungen anderer Figuren hingegen werden in *Dexter*, *Jessica Jones* und *Mr. Robot* nicht als Flashbacks gezeigt.

Erinnerungs-Flashbacks stellen darüber hinaus Kontinuität her, indem sie mit Szenen aus Kindheit und Jugend das Verhalten der erwachsenen Figuren erklären. Damit schlägt sich in ihnen ein populäres psychoanalytisches Verständnis nieder, das Verhaltensweisen der Gegenwart mit Erlebnissen in der Vergangenheit – vor allem der frühesten Kindheit – zu erklären sucht.

Im Gegensatz dazu verweisen Vorher-Nachher-Flashbacks auf die Brüche in den Biografien der Figuren. Sie stellen Diskontinuität dar. Auch Vorher-Nachher-Flashbacks verweisen auf ein Trauma oder eine Ursache für mentale Probleme. Anstatt aber Erklärungen oder Entwicklungen zu verdeutlichen, die zum Status quo geführt haben, betonen diese Flashbacks den Bruch zwischen dem Leben vor dem traumatischen Ereignis und dem danach. Diese Art von Flashbacks sind vor allem in *The Leftovers* zu finden.

In *The Leftovers* führen die Rückblenden in der Regel in die Zeit unmittelbar vor der ›Departure‹ – dem unerklärlichen Verschwinden. Die Diskontinuität der Rückblenden lässt sich vor allem an den Mitgliedern der Sekte ›Guilty Remnant‹ zeigen. Laurie, eine der Hauptfiguren der Serie, ist in der ersten Staffel Mitglied dieser Sekte. Dort gilt ein Schweigegebot; alle Mitglieder kleiden sich in Weiß und sind Kettenraucher:innen. Die Serie zeigt uns die Sektenmitglieder in den ersten Episoden vor allem als Kollektiv (Abb. 11). Im Verlauf der ers-

160 *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«.

ten Staffel werden nach und nach einzelne Mitglieder individualisiert. Dies geschieht zum einen durch Fremdzuschreibungen – zum Beispiel am Ende der Pilotfolge, als Polizeichef Kevin Laurie aufgebracht zuruft, sie sei schließlich seine Ehefrau.¹⁶¹ Zum anderen werden Flashbacks dafür eingesetzt.

Abb. 11: *Guilty Remnant*.



Quelle: Screenshot: *The Leftovers* S1E1 23:00

Ein Beispiel dafür stellt die neunte Episode der ersten Staffel dar: Die gesamte Episode ist ein Flashback in die Zeit vor der ›Departure‹. Sie zeigt, dass sich einige Mitglieder der Sekte bereits vor der ›Departure‹ kannten und ganz andere Beziehungen zueinander hatten. Laurie und Pattie kannten einander als Therapeutin und Patientin; von einem weiteren Sektenmitglied kauft Laurie in dieser Episode einen Hund.

Wie wir erfahren, war Laurie damals eine erfolgreiche Psychotherapeutin, die mit Kevin in einem luxuriösen Haus wohnte. Anders als in der Sekte führte sie ein selbstbestimmtes Leben. Pattie kennen wir aus den ersten Episoden als Anführerin der Sekte. Sie ist die Einzige, die manchmal mit Außenstehenden spricht und die Aktionen der Sekte koordiniert. Im Flashback sehen wir Pattie hingegen als Lauries Patientin (Abb. 12 und Abb. 13). Sie leidet unter Panikattacken und dunklen Vorahnungen. Pattie ist verzweifelt und kann sich nicht

161 *The Leftovers*, Staffel 1, Episode 1, »Pilot«, unter der Regie von Peter Berg, geschrieben von Damon Lindelof und Tom Perrotta, ausgestrahlt am 29. Juni 2014, HBO, 01:00:00.

überwinden, ihren untreuen und übergriffigen Ehemann zu verlassen.¹⁶² Laurie nimmt in dieser Beziehung die dominante Rolle gegenüber einer passiven Pattie ein, während ihr Rollenverhältnis in der Gegenwart umgekehrt ist.

Abb. 12: Pattie im Flashback.



Quelle: Screenshot: *The Leftovers* Staffel 1, Episode 9, 11:20

Abb. 13: Laurie im Flashback.



Quelle: Screenshot: *The Leftovers* Staffel 1, Episode 9, 12:00

¹⁶² *The Leftovers*, Staffel 1, Episode 9, »The Garveys at Their Best«, unter der Regie von Daniel Sackheim, geschrieben von Kath Lingenfelter und Damon Lindelof, ausgestrahlt am 24. August 2014, HBO, 11:20 bis 12:30.

Die Flashbacks zeigen uns, was sich an den Figuren verändert hat: Kleidungsstil, Wohnräume, Familienverhältnisse und Persönlichkeitseigenschaften. Aber die Flashbacks erklären nicht warum. Damit spiegelt die Flashbackinszenierung den generellen Hang der Serie zu ungelösten Rätseln und »enigma driven plots«.¹⁶³ Denn genauso wenig gibt es irgendwann eine Erklärung, was dieses Verschwinden ausgelöst hat. Anders als die Erinnerungs-Flashbacks sind die Vorher-Nachher-Flashbacks in *The Leftovers* keine subjektiven Erinnerungen einzelner Figuren.

Neben den subjektiven Erinnerungs-Flashbacks und den Vorher-Nachher-Flashbacks, gibt es eine dritte Art von Flashbacks, die ich Trauma-Flashbacks genannt habe. Diese Flashbacks lassen sich als Symptom psychischer Krankheit lesen. Wie die Erinnerungs-Flashbacks sind sie an die Subjektivität einer Figur gebunden. Anders als die Erinnerungs-Flashbacks zeigen sie aber keine Erinnerungen der Figur, sondern Bruchstücke und Eindrücke, die die traumatisierte Figur gerade *nicht* zu einer Erinnerung zusammenfügen kann. Definitionen von Trauma oder PTSD sind in der Forschung umstritten und immer wieder revidiert worden. An dieser Stelle ist es ausreichend darauf zu verweisen, dass Flashbacks auch in der sozialen Wirklichkeit ein häufiges Symptom PTSD sind.¹⁶⁴ Vor allem die Serie *Jessica Jones* inszeniert Flashbacks in der ersten Staffel auf genau in diese Weise – als unkontrollierbaren Einbruch verdrängter Erinnerungen in die Gegenwart der Figur. In der ersten Staffel von *Jessica Jones* sind dies Erinnerungen an den Missbrauch durch den Antagonisten der ersten Staffel Kilgrave.¹⁶⁵ Diese Flashbacks sind kurz, sie überlagern das Bild, manchmal sind sie vor allem als Satzketzen auf der Tonspur präsent.

In der Pilotfolge von *Jessica Jones* kommen vier Trauma-Flashbacks vor, die jedes Mal in Länge und Ausgestaltung zunehmen und so den Rhythmus der Episode prägen.¹⁶⁶ Diese Flashbacks sind in ihrer Gestaltung zugleich wiederkehrende Metaphern, die sich durch ihre künstliche violette Farbgebung deutlich von der normalen Licht- und Farbqualität in der Serie unterscheiden. In der Pilotfolge geben diese Flashbacks der Episode einen eigenen Rhythmus: Alle zehn Minuten sehen wir solche Traumafashbacks, die in ihrer Länge und

163 Mittell, *Complex TV*.

164 Vgl. Falkai, Wittchen und Döpfner, Hg., *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-5*, 371.

165 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, unter der Regie von S. J. Clarkson, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

166 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«.

Ausgestaltung jedes Mal zunehmen. Der erste Flashback dauert etwa zwei Sekunden: Eine dunkle Silhouette kommt ins Bild, das in violettfarbenes Licht getaucht ist, und flüstert Jessica ins Ohr: »You want to do it. You know, you do.«¹⁶⁷ Beim zweiten Flashback schläft Jessica, als sich eine Hand auf ihr Gesicht legt. Von Länge und Bildstil ist dieser Flashback dem Ersten sehr ähnlich.¹⁶⁸

Der dritte Flashback ist deutlich länger und narrativer als die ersten beiden. Jessica und Kilgrave essen in einem Restaurant und Kilgrave spricht einen Toast auf den Tag ihres Kennenlernens aus. Allerdings erinnert sich Jessica nicht einfach an diese Szene – anders als Dexters Erinnerungsflashbacks an seine Gespräche mit seinem Adoptivvater. Jessicas Erinnerungen an Kilgrave brechen traumatisch in ihre Ermittlungsarbeit ein. In diesem Fall betritt Jessica auf der Suche nach einer vermissten Studentin ein Restaurant, das sie einmal mit Kilgrave besucht hat. Als Jessica sich im Restaurant zeigen lässt, wo die Studentin zuletzt gesehen wurde, überwältigt sie die Erinnerung an die oben beschriebene Situation, woraufhin sie panisch das Restaurant verlässt.¹⁶⁹

Der letzte Flashback der Pilotfolge ist Teil der Szene, in der Jessica eben jene Studentin in einem Hotelzimmer findet. Zusätzlich zur violetten Farbe beginnt die erste Einstellung der Szene mit einem Vertigo-Effekt, als Jessica den Hotelflur entlanggeht. Immer wieder hört sie Kilgraves bedrohliche Stimme. Es kostet sie deutliche Überwindung, weiterzugehen und die Hotelzimmertür zu öffnen. Mehrmals stellt sich ihr Kilgrave als Flashback-Erscheinung in den Weg.¹⁷⁰

Trauma-Flashbacks dienen in *Jessica Jones* als Ästhetisierung von PTSD, indem sie ein reales – aber normalerweise unsichtbares – Krankheitssymptom in eine audiovisuelle Metapher übersetzen. Wie Erinnerungsflashbacks und Voice-overs rücken auch Traumflashbacks die jeweilige Figur in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, allerdings mit dem Unterschied, dass sie die Figur nicht zur Erzähler:in ihrer Geschichte werden lassen, sondern sie als deren Opfer darstellen.

Neben den schon analysierten Erinnerungs-Flashbacks setzt auch *Dexter* Traumaflashbacks ein. In *Dexter* bestehen sie vor allem aus Erinnerungen an Blut, die im Verlauf der ersten Staffel zunehmen und sich am Ende zu einer

167 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 09:33.

168 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 19:04.

169 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 31:55 bis 32:40.

170 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 42:08.

Erinnerung an den Mord an seiner zusammensetzen. Neben einer Ästhetisierung von Trauma erfüllen diese Trauma-Flashbacks in *Dexter* (und in geringem Maße in *Jessica Jones*) die Funktion von Flashforwards: Sie sind zwar diegetisch gesehen Rückblenden, doch lernen wir auf der Metaebene, dass sich die extrem kurzen Zwischenschnitte zu einer blutigen Szene zusammensetzen werden, die wir im Ganzen sehen werden, sobald sich Dexter an sein verdrängtes Kindheitserlebnis erinnern kann.

4.5.5 Imaginierte Mentoren und Alter Egos

Zu den besonders häufig dargestellten Symptomen psychischer Krankheiten gehören Halluzinationen, wie sie beispielsweise bei Schizophrenie oder dissoziativen Störungen vorkommen können. Ähnlich wie bei den Trauma-Flashbacks wird hier ein spezifisches klinisches Symptom einer psychischen Krankheit ästhetisiert, das normalerweise unsichtbar ist. Eine typische metonymische oder metaphorische Umsetzung für Symptome von paranoider Schizophrenie und dissoziativer Persönlichkeitsstörung sind imaginäre Figuren. Diese Inszenierung findet sich nicht nur in Serien, sondern auch in Filmen: In *A Beautiful Mind* halluziniert Mathematiker Nash Freunde und Geheimagenten; in *Fight Club* wiederum ist die imaginäre Figur ein Alter Ego der Hauptfigur. In Filmen wie auch in aktuellen Serien sind solche Figuren oft in unzuverlässige Erzählungen eingebunden, die sich erst zu einem bestimmten Punkt der Handlung als nicht real herausstellen – für das Publikum oder auch für die psychisch kranke Figur selbst.

In den Serien meines Materialkorpus lassen sich zwei Typen imaginärer Figuren unterscheiden, von denen allerdings nicht alle Variationen von Schizophrenie ästhetisieren: Mentorenfiguren und wiederauferstandene Figuren.

Die erste Gruppe von imaginären Figuren gibt es auch in Filmen wie *A Beautiful Mind*; sie ist also nicht spezifisch seriell.¹⁷¹ Diese imaginären Figuren sind in Bezug auf ihre Entwicklung und Persönlichkeitsmerkmale ›stabil‹: Sie verändern sich nicht wesentlich über den Verlauf der Serie oder des Films. Häufig handelt es sich um Mentorenfiguren. Eine solche Figur ist beispielsweise Dexters Adoptivvater Harry. Dieser erscheint in allen Staffeln der Serie und gibt Dexter Ratschläge, warnt ihn manchmal oder kritisiert, was Dexter getan

171 Vgl. *A Beautiful Mind*, unter der Regie von Ron Howard, (2001, USA: Universal Pictures, Dreamworks Pictures).

hat. Die Figur verändert sich aber nie. Sie altert nicht, entwickelt keine eigenen Wünsche und Dexters imaginäre Beziehung zu Harry bleibt immer gleich. Anders als Nash, die Hauptfigur in *A Beautiful Mind*, ist sich Dexter seiner Halluzination aber bewusst. Insofern ist Harry Teil von Dexters Doppelleben als Serienkiller, aber kein Symptom einer psychischen Störung.

Die zweite Gruppe von imaginären Figuren hingegen ist genuin seriell – die »wiederauferstanden Figuren«. Hier handelt es sich um Figuren, die das Publikum aus vorausgegangenen Staffeln oder Episoden schon kennt und die in der Regel im Verlauf des Plots gestorben sind. In *Jessica Jones* begegnet Jessica in der zweiten Staffel immer wieder einer Halluzination von Kilgrave, dem Antagonisten, den sie am Ende der ersten Staffel getötet hat. Ebenso erscheint in der zweiten Staffel von *The Leftovers* die Sektenanführerin Pattie immer wieder als Halluzination Kevins. Pattie hatte sich in der achten Episode der ersten Staffel in Kevins Beisein umgebracht, wissend, dass man Kevin für ihren Mörder halten würde. Sowohl Pattie als auch Kilgrave kommentieren das Verhalten der Hauptfiguren, deren Halluzination sie sind. Anders als Dexters Adoptivvater Harry sind sie keine Mentorenfiguren, sondern zynische Kritiker:innen. Während Kilgrave für Jessica jedoch nur eine Erinnerung ist, handelt es sich bei Patties Erscheinung um ein Symptom einer Dissoziation, unter der Kevin leidet. Er weiß zwar, dass Pattie nicht »echt« sein kann, kann sich aber gegen seine Halluzinationen nicht wehren. Schließlich unternimmt er einen Suizidversuch, um die quälende Präsenz von Pattie loszuwerden.¹⁷²

Man kann diese imaginären Figuren auch als Grenzgängerfiguren bezeichnen. Als solche unterscheiden sie sich in Serien oft grundlegend von Film-Figuren. Denson und Mayer stellen fest, dass serielle Figuren in mehrerer Hinsicht Grenzgänger:innen sind:

»Narrativ-konzeptuell siedelten sie an der Grenze von Gut und Böse, von Heldentum und Outlaw-Status, von Wirklichkeit und Fiktion, ja von Leben und Tod. Und formal-materiell markierten die Figuren die Grenze zwischen verschiedenen seriellen Repräsentationsformen und Medien. Dieses Merkmal des doppelten Grenzgängertums lässt sich für sämtliche serielle Figuren konstatieren, die im 20. Jahrhundert erfolgreich waren. Alle

172 Vgl. *The Leftovers*, Staffel 2, Episode 2, »A Matter of Geography«, unter der Regie von Mimi Leder, geschrieben von Damon Lindelof und Tom Perrotta, ausgestrahlt am 11. Oktober 2015, HBO; *The Leftovers*, Staffel 2, Episode 4, »Orange Sticker«, unter der Regie von Tom Shankland, geschrieben von Damon Lindelof & Tom Spezialy, ausgestrahlt am 25. Oktober 2015, HBO.

changieren zwischen Zuständen und Welten, sie markieren narrativ wie formal das Außergewöhnliche, Randständige, Krankhafte, Fantastische, sie verkörpern die Grenze.«¹⁷³

Betrachtet man die wiederauferstandenen Figuren nach dieser Definition als Grenzgänger:innen, so findet man noch mehr Grenzen als die von diegetischem Leben und Tod. Wiederauferstandene Figuren spielen auch mit dramaturgischen Funktionen. Sie bekommen als imaginäre Personen einen anderen ›Status‹: Kilgrave ist nicht länger Antagonist, sondern Kommentator ohne Handlungsmacht; Pattie wird von der Gegenspielerin zur Metapher einer psychischen Störung. Kennzeichnend für wiederauferstandene Figuren ist also auch das Hin- und Herwechseln zwischen Zuständen und Funktionen.

Am deutlichsten wird dieses Wechseln zwischen Funktionen in *Mr. Robot* am Beispiel der namensgebenden Figur. Bei *Mr. Robot* handelt es sich um Elliots verstorbenen Vater. Allerdings wissen wir das zu Beginn der Serie noch nicht. *Mr. Robot* hat im Verlauf der Serie drei verschiedene Rollen – sein Status ändert sich immer wieder: In den ersten neun Episoden der ersten Staffel erscheint *Mr. Robot* als reale Figur; er ist der Anführer der Hackergruppe *fso-ciety*, von der Elliot angeworben wird. In den letzten beiden Episoden der ersten Staffel ändert sich aber die Rolle der Figur in der Figurenkonstellation: Zu Beginn der neunten Episode sehen wir einen Flashback mit Elliot als Kind im Computergeschäft seines Vaters und erkennen *Mr. Robot* als dessen Vater.¹⁷⁴ Im Verlauf dieser Episode wird Elliot bewusst, dass er selbst die Hackergruppe gegründet hat und *Mr. Robot* seine Halluzination ist. Mit dem Alter Ego in Gestalt von *Mr. Robot* kann Elliot trotz sozialer Phobie als selbstbewusster Anführer auftreten.

Im weiteren Verlauf wechselt die Rolle von *Mr. Robot* immer wieder zwischen dem Alter Ego, das anstelle von Elliot auftritt und der Mentoren-Figur, die nur Elliot selbst sehen kann. In allen dramaturgischen Rollen gibt es keine audiovisuellen Anhaltspunkte für das Publikum, ob die Figur echt oder imaginär ist. So wie Elliot durch seine dissoziative Persönlichkeitsstörung die Realität nicht immer von der Einbildung unterscheiden kann, so bekommt das Publikum ebenfalls keine Anhaltspunkte, ob die Figur als echte Person oder

173 Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, 193.

174 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 9, »eps1.8_m1rr0ring.qt«, unter der Regie von Tricia Brock, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 19. August 2015, USA Network.

pathologische Einbildung zu verstehen ist. Es gibt keine Hinweise, die Irrealität signalisieren würden, wie beispielsweise ein Halleffekt auf der Stimme. Die unmarkierten Halluzinationen machen so die Krankheit und das ständige Zweifeln an der eigenen Wahrnehmung nachvollziehbar – sie sind eine Ästhetisierung der Dissoziation.

Als Mentor hilft Mr. Robot Elliot in gefährlichen Situationen ähnlich wie Dexter Harry imaginiert. Allerdings ist Mr. Robot auch in seiner Mentorenfunktion für Elliot in erster Linie ein Symptom seiner dissoziativen Persönlichkeitsstörung. Elliots Umgang mit seiner psychischen Krankheit ist in der zweiten Staffel (erfolglos) darauf ausgerichtet, seine Halluzination loszuwerden.

Als Alter Ego hingegen tritt Mr. Robot nicht mit, sondern anstelle von Elliot auf. Aber auch hier gibt es keine Markierungen, die die Figur als imaginär kennzeichnen. So interagieren beispielsweise andere Figuren mit Mr. Robot als Alter Ego Elliots, ohne Elliots Dissoziation zu bemerken. Diese Art der Inszenierung unterscheidet sich damit zum Beispiel von klassischen *mindgame movies* wie *The Sixth Sense*, in denen beim wiederholten Sehen auffällt, dass die bereits tote Hauptfigur niemals Reaktionen von anderen Figuren erfährt. In *Mr. Robot* hingegen liegt die Interpretation nahe, dass die anderen Figuren die echte Person Elliot anstelle des imaginären Mr. Robot sehen.

Die Inszenierung der Dissoziation folgt also – wie auch Dexters Tatorte oder Jessicas Trauma-Flashbacks – der subjektiven Wahrnehmung der Hauptfigur. Als Publikum halten wir jedoch – wie Elliot selbst – Mr. Robot in der ersten Staffel für eine reale Person.

In den ersten beiden Staffeln der Serie gibt es eine Sequenz, in der das ästhetische Spiel mit der Alter-Ego-Rolle von Mr. Robot besonders deutlich wird. Diese Sequenz wird im Verlauf der Serie zweimal inszeniert: zuerst in der achten Episode der ersten Staffel mit dem Alter Ego Mr. Robot und zum zweiten Mal in der zwölften und letzten Episode der zweiten Staffel mit der Figur Elliot.¹⁷⁵

Die erste Inszenierung dieser Szene findet statt, bevor Elliot realisiert, dass Mr. Robot seine Halluzination ist. In dieser Szene sitzt Mr. Robot (be-

175 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_wh1terose.m4v«, unter der Regie von Christoph Schrewe, geschrieben von Randolph Leon, ausgestrahlt am 12. August 2015, USA Network; *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 12, »eps2.9_python-pt2.p7z«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 21. September 2016, USA Network.

ziehungsweise Elliot in der zweiten Inszenierung) mit dem E-Corp-Manager Tyrell Wellick in dessen SUV. Tyrell versucht Mr. Robot zu erpressen, um ihn zu einer Zusammenarbeit mit ihm zu bewegen. Der Dialog zwischen den beiden bleibt in der ersten Inszenierung aufgrund des fehlenden Kontextes undurchsichtig. Tyrell fordert Mr. Robot auf, seine Pläne preiszugeben und droht damit, dass er von Mr. Robots »dirty little secret« wisse (Abb. 14, Abb. 16 und Abb. 18).

Diese Szene lässt sich in der ersten Staffel kaum einordnen, weil es das erste Mal ist, dass wir Tyrell und Mr. Robot gemeinsam sehen. Wir wissen also nicht, welches Geheimnis Tyrell von Mr. Robot kennen könnte. Dass Mr. Robots »Geheimnis« identisch mit Elliots Hackerangriff ist, wissen wir noch nicht, da die Alter-Ego-Rolle von Mr. Robot noch nicht aufgedeckt wurde.

Später im Verlauf der zweiten Staffel nimmt Tyrell wieder Kontakt zu Elliot auf. Es scheint tatsächlich zu einer Art Zusammenarbeit gekommen zu sein, an die Elliot sich aber nicht erinnern kann. In der finalen Episode der zweiten Staffel sehen wir dann die oben geschriebene Szene ein zweites Mal – dieses Mal aber mit Elliot auf dem Beifahrersitz des SUV. Es ist ein Flashback zur ersten Staffel, der den Ursprung ihrer Verbindung zeigt. Der Dialog ist in Schnittfolge und Einstellungsgrößen identischen aufgelöst wie die erste Szene (15, Abb. 17 und Abb. 19). Mit Elliot als Gesprächspartner erschließt sich nun allerdings, worin Tyrells Erpressung bestand: Wir erinnern uns, dass Tyrell Elliot in der vierten Episode dabei ertappt hat, die Klimotechnik von E Corp zu manipulieren und daher wusste, dass Elliots Hackergruppe das Unternehmen E Corp hacken wollte, für das Tyrell arbeitet.¹⁷⁶

176 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 4, »eps1.3_da3mons.mp4«, unter der Regie von Nisha Ganatra, geschrieben von Adam Penn, ausgestrahlt am 15. Juli 2015, USA Network.

Abb. 14–19: Mr. Robot als Elliots Alter Ego und Tyrell (linke Seite); Elliot und Tyrell (rechte Seite).



Quelle: Screenshots 14, 16 und 18 (linke Seite): *Mr. Robot* S1E8 31:20 bis 32:10; Screenshots 14, 17 und 19 (rechte Seite): *Mr. Robot* Staffel 2, Episode 12, 01:00 bis 02:00

Die Sequenz ergibt also inhaltlich erst Sinn, wenn wir Mr. Robots Funktion als Alter Ego Elliots richtig einordnen können. Meistens werden wir allerdings nicht explizit darauf hingewiesen, wie in dieser doppelten Szene. Nicht nur ist diese Sequenz in beiden Fällen genau gleich inszeniert. Elliots Gestik und Mimik ist ebenfalls von Mr. Robot in der ersten Staffel übernommen. Es ist daher auch eine der wenigen Sequenzen, in der Elliot dem Blick eines anderen standhält und nicht wegschaut. Obwohl gespielt von Rami Malek und nicht Christian Slater sehen wir in dieser Szene eigentlich Mr. Robot und nicht Elliot – den offensiven und aggressiven Teil von Elliots dissoziativer Persönlichkeit.

Die Figur Mr. Robot kann als prototypische Grenzgängerfigur im Sinne von Denson und Mayer verstanden werden:

»Sie [die Grenzgängerfiguren] alle sprengen narrativ und medial-selbstreflexiv die Rahmenbedingungen ihrer ursprünglichen Inszenierungen. Serielle Figuren sind liminal angelegt und operieren expansiv: Sie sind Figuren der Ausbreitung.«¹⁷⁷

Die Grenzgängerfigur von Mr. Robot – und ihr Changieren zwischen Mentor und Alter Ego – gewinnt im Verlauf der vier Staffeln der Serie immer mehr Raum. Die Figur erlangt zwar keine Komplexität im Hinblick auf psychologische Tiefe, aber sie erhält zunehmend dramaturgische Funktionen und kompliziert den *enigma driven plot* der Serie.

4.5.6 Ästhetisierung als Sichtbarkeit von psychischen Krankheiten

Mit dem Fokus auf Ästhetisierung habe ich die zweite Dimension der Figurenanalysen dieser Arbeit untersucht. Die Ästhetisierungen übernehmen dabei verschiedene Funktionen im Serientext. Sie sind Teil des *television styles*. Als solcher drücken sie Emotionen aus (in Butlers Typologie der Funktionen *express*), symbolisieren abstrakte Konzepte (*symbolize*) und dienen zudem als Alleinstellungsmerkmal der Serien (*differentiate*).¹⁷⁸

Im Zusammenhang mit Voice-over-Erzählungen hat das vorherige Kapitel gezeigt, dass sich durch solche Inszenierungen Emotionen und subjektive Sichtweisen auszudrücken. Das gilt ebenfalls Trauma-Flashbacks oder in Raummetaphern. Um Dexters Tatortinszenierungen aus Kapitel 4.5.2 noch einmal als Beispiel zu nehmen: Dexters Zwangsstörung zu Morden und dieses Morden als Kunsthandwerk zu begreifen, wird in museale Räume übersetzt. Die Ästhetisierung gibt der Zwangsstörung nicht nur eine Ästhetik des Schönen, sie ermöglicht es auch, uns in die Hauptfigur hineinzusetzen: Die Darstellung lässt sich mit Smith als eine *alignment*-Strategie verstehen; Ästhetisierung ermöglicht *access* zum Innenleben der Hauptfiguren. Damit komplementiert Ästhetisierung die Analyse der Aufmerksamkeitshierarchien: Durch Figurenkonstellationen und dramaturgische Funktionen (wie die des:r Erzählers:in) stehen die produktiven Psychopath:innen im Fokus der Aufmerksamkeit des Publikums. Diese Konstellation bildet die wichtigste Grundlage für eine Anteilnahme des Publikums an diesen ambivalenten Figuren. Ästhetisierung ist daher auch eine Strategie, solche Figuren in den Fokus

177 Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, 194.

178 Butler, *Television Style*.

zu rücken. Sie unterstreicht den Status dieser Figuren als Hauptfiguren, denn in der Regel werden nur die Symptome und Zustände dieser Figuren ästhetisiert. Durch sie wird auch die Ungewöhnlichkeit der Figur betont.

Ästhetisierung ist das Mittel, mit dem Serien die abstrakten Symptome psychischer Krankheiten symbolisch darstellen. Dadurch stehen mit den Figuren auch ihre psychischen Krankheiten im Fokus – und zwar oft unabhängig davon, welche Rolle diese Krankheiten gerade im Plot spielen. Da psychische Krankheiten meist unsichtbar sind, müssen sie audiovisuell ›übersetzt‹ werden. Dies geschieht beispielsweise in der Darstellung des Alter-Egos von Elliot in *Mr. Robot*, das so die Dissoziation der Hauptfigur symbolisch darstellt.

Darüber hinaus sind diese Ästhetisierungen aber auch Teil einer Produktionslogik, in der sich Serien immer wieder überbieten müssen.¹⁷⁹ Auffällige audiovisuelle Inszenierungen sind insbesondere für komplexe Serien ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal. Das zeigt sich darin, dass die Metaphern und Texturen der Serien nicht auf den Serientext beschränkt bleiben, sondern sich auch in den Paratexten der Serien niederschlagen: Verschiedene DVD-Cover oder Werbeplakate von *Dexter* greifen ebenfalls das rot-weiße Farbschema auf oder spielen mit den ikonischen Blutspritzern, indem sie beispielsweise Dexter als ›Todesengel‹ darstellen mit Flügeln aus Blutsprützen.

4.6 Realitätsbezüge

4.6.1 Realismus, realitätsaffin, Realitätsbehauptung – eine theoretische Verortung

Realismusbegriffe werden von verschiedenen Forschungstraditionen mit unterschiedlichem Erkenntnisinteresse verwendet.¹⁸⁰ Televisuelle Realitätsbezüge sind im Rahmen dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht interessant: als Ästhetik und als medienethische Fragestellung. Die Serien meines Korpus – und Fernsehserien im Allgemeinen – stehen in einem Verhältnis zur Realität. Sie erzeugen zu großen Teilen und über weite Strecken den Eindruck realistisch zu sein. Dieser Aspekt wird oft Realismus genannt und manchmal

179 Vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter, »Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV«.

180 Für einen Abriss zu Realismuskonzepten im Hinblick auf die Figurentheorie vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 382–385.

spezifiziert als sozialer Realismus, Mainstream-Realismus oder Independent-Realismus.¹⁸¹ Weitere Analysen sprechen von Realitätsbehauptungen oder Realitätsaffinitäten des Fernsehens. Des Weiteren ist Realismus auch ein Epochenbegriff in Literatur und Film und kann so in verschiedene nationale Realismen oder Neorealismen differenziert werden. Der Filmwissenschaftler Guido Kirsten sieht fünf theoretische Felder, in denen der Begriff Realismus für die Filmtheorie eine Rolle spielt und benennt Realismus als produktionsseitige oder rezeptionsseitige Bedeutungsdimension, Epochenbegriff, Bezeichnung eines Verfahrens sowie die Motivierung von Verfahren.¹⁸²

Mein Interesse am televisuellen Realismus entspricht der Kategorie Kirstens, die Realismus als ›Bezeichnung eines Verfahrens‹ versteht.¹⁸³ Realismus wird hier als eine Ästhetik beschrieben, bzw. als filmische (oder in Fall dieser Arbeit televisuelle) Verfahren, um eine realistische Wirkung zu erzielen. Nach Kirsten werden Filme als realistisch gelesen, wenn sie erstens eine fiktionale Welt konstruieren, »die strukturell der aus Alltagserfahrung und medial vermitteltem Wissen bekannten, als ›wirklich‹ angenommen Welt entspricht.«¹⁸⁴ Darüber hinaus betrifft Realismus zweitens die Narration: Handlungen in diesen Welten werden realistisch erzählt, sodass sie Wirklichkeitseffekte erzielen. Als letztes Kennzeichen fügt Kirsten seiner Definition die Erfahrungsdimension zu, die ein immersives Eintauchen in diese Welt ermöglicht.¹⁸⁵

Während Kirsten sich also auf die rezeptionsseitige Decodierung von Filmen als realistisch konzentriert, fragen Katja Kanzler und Stefan Schubert danach, welche ›Realitätsbehauptungen‹ Fernsehserien aufstellen. Ihr Zugang zu Realismuskonzepten ist vom Medium Fernsehen ausgehend gedacht. Sie sehen die Realitätsbezüge verschiedener Formate als Strategien in einem aufmerksamkeitsökonomischen Wettbewerb.¹⁸⁶ Kanzler und Schubert verorten so Fernsehserien in den Realitätstraditionen der Fernsehkultur: Zunächst

181 Kathi Gormász wiederum unterscheidet in ihrer Studie zu seriellen Antihelden zwischen Inhaltsrealismus, Abbildrealismus, Erzählrealismus, psychologischem Realismus und emotionalem Realismus. Vgl. Kathi Gormász, *Walter White & Co*, 101–117.

182 Vgl. Guido Kirsten, *Filmischer Realismus* (Marburg: Schüren, 2013), 20.

183 Vgl. Kirsten, 28.

184 Kirsten, 26–27.

185 Vgl. Kirsten, 28.

186 Vgl. Katja Kanzler und Stefan Schubert, »Reality Matters: Zur Rolle von Realität(en) in Fernsehserien«, in *Realität in Serie: Realitätsbehauptungen in zeitgenössischen Fernsehserien*, hg. von Katja Kanzler, Stefan Schubert, und Sophie Spieler (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022), 1–16, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-35864-8>.

hat das nicht-fiktionale Fernsehen eine Tradition des (Nachrichten-)Journalismus, der dem Anspruch der Realitätsabbildung besonders stark verhaftet ist. Nach Kanzler und Schubert scheinen Formate wie Nachrichten oder Fernsehdokumentation oft diesen Anspruch zu behaupten, auch wenn sie offensichtlich keine objektive Realität abbilden können.¹⁸⁷

Demgegenüber stehen fiktionale Formate, die ebenfalls Realitätsbezüge herstellen, zum Beispiel, weil sie an real existierten Orten spielen – das kann eine Stadt wie Albuquerque sein oder das Oval Office im Weißen Haus – oder sich mit Themen und Prozessen unserer gesellschaftlichen Realität beschäftigen. Realismuskurse finden Kanzler und Schubert besonders in Diskussionen um das ›Quality TV‹. Realitätsreferenzen dieser Art lassen sich als »Realismus als (literarischer) Modus fassen, der darauf baut, Darstellungen möglichst realitätsnah erscheinen zu lassen, und dem sich bestimmte TV-Produktionen (oft auch nur teilweise oder punktuell) verschreiben können.«¹⁸⁸ Serien des ›Quality TV‹ versuchen, als solche anerkannt zu werden, indem sie diesen realistischen Modus als ihr Distinktionsmerkmal inszenieren.¹⁸⁹ Was Kanzler und Schubert hier als realistischen Modus verstehen, ist eine Inszenierung, die im Barth'schen Sinn auf Realitätseffekte setzt. Eine Konvergenz der Realismustraditionen der nicht-fiktionalen und fiktionalen Fernsehformate sehen Kanzler und Schubert im ›Reality-TV‹, das weder faktisch noch fiktional ist und Formate wie Scripted Reality oder Dokusoap hervorbringt.¹⁹⁰

Realitätsbezug kann man sich für Fernsehserien also aus mindestens zwei Richtungen annähern. Auf einer Makroebene und mediumsspezifisch gedacht lässt sich eine Realitätsaffinität des gesamten Mediums Fernsehen attestieren. Fiktionale Fernsehserien im linearen Fernsehen stehen in einem Wettbewerb mit Formaten, die noch einen sehr viel höheren Anspruch geltend machen, eine Realität abzubilden bzw. Serien sind Teils eines Flows der häufig noch explizitere Realitätsabbildungen zu produzieren behauptet. Diese Makroebene ist jedoch zu allgemein, um für meine Analysen fruchtbar zu sein. Auf der anderen Seite kann man sich den Realitätsbezug von der Seite des Realismus als literarischem Modus nähern. Auf dieser Ebene lassen sich sehr gut die ästhetischen Bezüge analysieren, auf die ich in den folgenden Abschnitten und eingehe. Die Bezeichnung Realismus als ästhetische Kategorie

187 Vgl. Kanzler und Schubert, 4–5.

188 Kanzler und Schubert, 7.

189 Vgl. Kanzler und Schubert, 7.

190 Vgl. Kanzler und Schubert, 8–9.

der Fernsehserie ist trotzdem auch immer mit kritischer Distanz zu betrachten. Wie bei Kanzler und Schubert bereits angeklungen ist, wird Realismus häufig als literarische Kategorie und Qualitätsmerkmal inszeniert, was die Fernsehserie wiederum in die Nähe eines (literarischen) Werkes rückt. Dass dieser Werkbegriff problematisch für die Theoretisierung von Fernsehserien sein kann, habe ich bereits ausgeführt.¹⁹¹

Die Frage, warum sich Medien für die Realität interessieren, beantworten verschiedene Arbeiten mit dem Verweis auf die Aufmerksamkeitsökonomie der Serien: Realitätsbezüge können Distinktionsmerkmal sein,¹⁹² Serien stehen in einem Wettbewerb zueinander, der zu Überbietungslogiken führt¹⁹³ und letztlich erwartet das Publikum diese Realitätsbehauptungen in einer Zeit, in der sich Informationen schnell googeln lassen.¹⁹⁴ Insbesondere auf die beiden letztgenannten Punkte gehe ich in den folgenden beiden Abschnitten ein.

Neben der ästhetischen Kategorie werfen Realitätsbezüge in Bezug auf mentale Gesundheit und Krankheit aber auch immer Fragen auf, die auf einem medienpolitischen oder -ethischen Interesse gründen. Die Grundfrage lautet hier: Warum interessiert sich aber »die Realität« auch umgekehrt für die Serien? Die Antwort hier ist in den Forderungen nach angemessener Repräsentation stigmatisierter Gruppen zu finden. In Kapitel 3.2 bin ich ausführlich darauf eingegangen, dass die bisherige Forschung zur Darstellung von psychischen Krankheiten in Film und Fernsehen weitgehend auf dieses Erkenntnisinteresse konzentriert hat. Forschung aus Kommunikationswissenschaft, Soziologie und Psychologie kommt hier zu dem Ergebnis, dass die Darstellungen psychische Krankheiten oft stigmatisieren, Vorurteile verstärken können und eben nicht den aktuellen Stand der klinischen Realität abbilden, was Diagnose, Symptomatik und Behandlung psychischer Störungen angeht.

Medienpolitische Initiativen wie beispielsweise die Annenberg Inclusion Initiative fordert daher angemessene Darstellungen der »lived experiences of

191 Vgl. hierzu Kapitel 2.1.1.

192 Vgl. Kanzler und Schubert, »Reality Matters: Zur Rolle von Realität(en) in Fernsehserien«, Blanchet, »Quality TV«.

193 Vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter, »Die Dynamik serieller Überbietung«.

194 Vgl. Mittell, *Complex TV*.

individuals with mental health conditions«. ¹⁹⁵ Solche Initiativen weisen zu- recht darauf hin, dass ein Großteil des impliziten Wissens in der Gesellschaft über den Medienkonsum erfolgt. Hinter solchen Forderungen steht zum einen die Idee, authentischere Realitätsbezüge würden zu einer Entstigmatisierung von psychischen Krankheiten führen. ¹⁹⁶ Zum anderen geht es bei der Forderung um Repräsentation auch um Teilhabe und Sichtbarkeit in medialen Diskursen und um den Vorwurf an die Fernsehindustrie, mit unrealistisch dramatisierten (und häufig stereotypen) Darstellungen Einschaltquoten und Abrufzahlen zu generieren. Stigmatisierende Darstellungen seien, medientheoretisch gedacht, falsche Realitätsbehauptungen, aus denen Medienunternehmen ökonomischen Gewinn ziehen. ¹⁹⁷ Auf diese medienethische Dimension der Realitätsbezüge werde ich in den Kapiteln zu den einzelnen Fallstudien an konkreten Beispielen eingehen.

Die folgenden Analysen betrachten die Darstellungen von psychischer Krankheit und Therapie daher in zwei unterschiedlichen ›Zoomstufen‹: Zunächst schaue ich auf die Mikroebene der Gestaltung (Kapitel 4.6.2). Die Serien des Materialkorpus sind meist hyperrealistisch, wenn es um therapeutische oder psychiatrische Begriffe geht; oder auch beispielsweise in der Mise-en-scène, wie Therapie- oder Privaträume gestaltet werden. Im Sinne eines Barthes'schen ›Wirklichkeitseffektes‹ sind hier Details zu sehen, die oft keine Rolle für den Plot spielen, ihn aber realistisch wirken lassen. Analysebeispiele dafür finden sich in Szenen aus *Homeland*, *Mr. Robot* und *Jessica Jones*. Diese realistischen Details betreffen die Mise-en-scène von Medikamenten oder die Verwendung von Fachbegriffen in Dialogen, wie insbesondere die Serie *Homeland* zeigt.

Zu dieser hyperrealistischen Inszenierung von Details stehen die ›großen Bögen‹ der Handlung und Figurengestaltung mitunter in einem Spannungsverhältnis. Dexters Zwang Menschen zu ermorden, weil er als Kleinkind Zeuge eines Verbrechens wurde, mutet beispielsweise nicht realistisch an. In *Jessica Jones* oder *The Leftovers* wiederum sind übernatürliche Phänomene Teil von Genre und Plot. Im Anschluss an meine Analysen von Dialogen und Mise-en-scène

195 Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, 3.

196 In manchen Arbeiten bleiben diese Folgerungen jedoch deutlich hinter dem Forschungsstand der Medienwirkungsforschung zurück. Vgl. exemplarisch Wahl, *Media Madness*.

197 Vgl. Wahl, *Media Madness*.

ne diskutiere ich deshalb, wie sich diese Inszenierungen psychischer Krankheit zu den Prämissen und Handlungsbögen der Serien verhalten. Meine zweite Analyse (Kapitel 4.6.3) richtet daher das Augenmerk auf die großen Handlungsbögen und die realistische Figurengestaltung an den Beispielen der Serien *Homeland*, *Dexter* und *Mr. Robot*. Abschließend ordne ich meine Analyseergebnisse in den theoretischen Kontext von komplexen Fernsehserien ein, indem ich Mittells Begriff des *drillable text* auf die realistische Krankheitsinszenierung anwende.

4.6.2 Realistische Details: Dialoggestaltung und Mise-en-scène

Mein erster Analysefokus liegt auf den Details – den einzelnen Wörtern in Dialogen und der Mise-en-scène. Die Ausgangsbeobachtung ist in beiden Fällen dieselbe: Die Serien des Materialkorpus legen viel Wert auf die Ausgestaltung solcher Feinheiten, wenn es um die psychischen Krankheiten oder um Geistes- und Bewusstseinszustände im Allgemeinen geht. Dieses Kapitel analysiert das an verschiedenen Beispielen. Insbesondere die Analyse der Dialoggestaltung zeigt, dass diese Serien oft sehr viel Wissen voraussetzen. Bei der Inszenierung von Schauplätzen lässt sich ebenfalls eine Detailverliebtheit beobachten, bei welcher die realistische Darstellung beispielsweise von Medikamenten überhaupt erst beim mehrfachen Anschauen auffallen kann.

In den Dialogen lassen sich insbesondere zwei Funktionen dieser realistischen Details aus dem Bereich psychischer Krankheit identifizieren: Diese Details erzeugen Wirklichkeitseffekte und sie erhöhen bewusst die Komplexität. Beide Funktionen gehen Hand in Hand: Serien setzen klinische Fachausdrücke ein, um die Komplexität zu erhöhen. Konkret bedeutet das für die Dialoggestaltung: Sie erklären nicht, was Begriffe bedeuten und benutzen auch keine umgangssprachlichen Beschreibungen.

Das ist bemerkenswert, weil Filme und Serien der Popkultur üblicherweise eine gegensätzliche Strategie verfolgen, nämlich Komplexität für ein fachfremdes Publikum zu reduzieren. Klassischerweise werden solche Begriffe innerhalb der Diegese erklärt: Die Ärztin informiert beispielsweise die Angehörigen, was eine Diagnose bedeutet – und damit gleichzeitig auch das Publikum. In Filmen sind es oft auch Psychiater:innen, die Polizist:innen oder dem Gericht die psychischen Störungen der Antagonist:innen erklären, wie es beispielsweise am Ende von *Psycho* inszeniert wird.¹⁹⁸

198 Vgl. *Psycho*, unter der Regie von Alfred Hitchcock (1960; USA: Paramount Pictures).

In komplexen Serien werden Fachbegriffe aber regelmäßig ohne Einordnung verwendet. Das Verständnis der Dialoge erfordert eine höhere kognitive Aktivität des Publikums.¹⁹⁹ Die folgenden drei Dialogauszüge verdeutlichen das. Im ersten Beispiel von *Jessica Jones* wird eine Erklärung der Diagnose nachgeliefert. Dieses Beispiel ist damit relativ nah an typischen Dialogen, die Komplexität tendenziell reduzieren. Die folgenden Beispiele aus *Mr. Robot* und *Homeland* erklären ihre Termini hingegen gar nicht mehr.

Im folgenden Dialog aus der Pilotfolge von *Jessica Jones* bemüht sich die Serie um eine Balance aus komplexen Begriffen und entsprechenden Erklärungen für das Publikum. Der Kontext des Dialogs ist folgender: Im Verlauf einer Ermittlung gelangt Jessica zu der Überzeugung, dass Kilgrave, der sie vergewaltigt hatte, noch am Leben ist. Als Jessica ihrer Schwester Trish davon erzählt, interpretiert diese das als Traumareaktion Jessicas:

Trish: »You saw him die. You saw his death certificate. This is just your PTSD—«

Jessica: »It's not my goddamn PTSD.«

T: »Are you still having nightmares? Flashbacks? You need to go back to that therapist.«

J: »That quack that had me reciting street names from back home?«

T: »A proven method for managing PTSD.«²⁰⁰

In dieser Szene wird Jessicas Verhalten zum ersten Mal in der Serie mit einer psychischen Krankheit in Verbindung gebracht. Ihre Schwester Trish nennt dabei die Diagnose – PTSD. Erklärt wird diese Abkürzung für *post traumatic stress disorder* im Dialog aber nicht. Allerdings erklärt Trish im Verlauf der Unterhaltung dem Publikum indirekt, was PTSD ausmacht: Alpträume, Flashbacks – und wie man mit diesen umgehen kann. Diese Inszenierung folgt der Logik eines *diegetic retelling*. Hierbei wird in Serien üblicherweise dem Publikum bereits gezeigte Handlung dialogisch wieder ins Gedächtnis gerufen, indem Figuren einander eine Vorgeschichte erzählen. In diesem Fall handelt es sich zwar nicht um bereits Gesehenes, trotzdem erklärt Trish ihrer Schwester etwas, das diese offensichtlich bereits weiß – das Publikum vielleicht aber nicht. Diese Art von Dialog erleichtert es den Zuschauer:innen, der Handlung

199 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*; vgl. auch die Skizzierung von Rothemunds Komplexitätstheorie in Kapitel 2.2.2.

200 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«, 38:00 bis 38:30.

zu folgen: Die Diagnose und Abkürzung selbst scheinen zwar als Allgemeinwissen vorausgesetzt zu werden, gleichzeitig gibt es weitere Informationen über diese Krankheit, die offensichtlich in erster Linie dem Publikum zur Orientierung dienen, weil sie den Figuren bekannt sind.

Auch andere Serien setzen psychologische Fachbegriffe ohne Erklärung ein – häufig mit höherer Komplexität, das heißt, ohne beigelegte Erklärung. Einige ursprünglich psychologische oder medizinische Fachbegriffe wie PTSD, Antidepressiva oder bipolar werden wahrscheinlich als bekannt angenommen, weil sie immer mehr in die Alltagssprache eingehen. Auch Medikamentenbezeichnungen wie Prozac sind mitunter gängige Synonyme für Antidepressiva.

Bei anderen Begriffen und Spezifizierungen ist es unwahrscheinlich, dass Serienautor:innen davon ausgehen, das Gesagte sei Allgemeinwissen. Das ist in beiden folgenden Monolog- beziehungsweise Dialogausschnitten der Fall, die beide Medikamentennamen und -dosierungen diskutieren.

Allerdings zeigt sich hier nicht nur Komplexität, sondern auch Selbstreflexivität der Serien: Die spezifischen Medikamente weisen auf die sorgfältige Inszenierung hin, die einen Wirklichkeitseffekt bewirken will; sie sind Details um der Details willen.

In der Pilotfolge von *Mr. Robot* erklärt Elliot als Voice-over beispielsweise Details seines Drogenkonsums:

»I do morphine. The key to doing morphine without turning into a junkie is to limit yourself to 30 mgs a day. Anything more just builds up your tolerance. I check every pill I get for purity. I have eight milligrams Suboxone for maintenance in case I go through withdrawals.«²⁰¹

Morphine – Morphinum – ist ein bekanntes Opiat, das als Schmerzmittel eingesetzt wird und eine erhebliche Suchtgefahr darstellt. Soweit kann man von bekanntem Weltwissen ausgehen.²⁰² Die genaue Dosierung jedoch, das Mittel Suboxone und dessen Wirkung liegen jedoch vermutlich außerhalb des Erfahrungshorizonts des:r durchschnittlichen Zuschauer:in.

201 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov«, 20:54 - 21:20.

202 In den USA hat die häufige Verschreibung solcher Schmerzmittel seit den 1990er-Jahren zu der sogenannten *opioid crisis* geführt. Daher kann man insbesondere im Hinblick auf den US-amerikanischen primären Markt der Serie in diesem Punkt Vorwissen voraussetzen.

Ähnliches gilt für einen Dialog aus der vierten Staffel von *Homeland*. Carrie leidet unter einer bipolaren Störung und behandelt diese mit Medikamenten; das weiß das Publikum seit der ersten Staffel. Diese Krankheit spielt jedoch in der vierten Staffel keine Rolle bis in der fünften Episode Carries Apartment vom pakistanischen Geheimdienst ausspioniert wird. Der Einbrecher Dennis Boyd berichtet hinterher seiner Auftraggeberin in folgenden Worten:

»Clozaphine, Clonazepam, Nortriptyline, Lithium. Her place is a fucking pharmacy. I'd say that the new station chief is at least bipolar, possibly beyond that.«²⁰³

Auch hier folgt eine Reihe von vermutlich unbekannten Fachbegriffen aufeinander, die sich aus dem Kontext als Medikamentennamen erschließen lassen. Eine dramaturgische Notwendigkeit gibt es jedoch sowohl in diesem Dialog als auch in Elliots Voice-over nicht für die Medikamentennamen selbst. Auf den Fortgang der Handlung haben die Medikamente nur indirekt Einfluss und das ließe sich leicht ohne die Verwendung ungewöhnlicher Medikation inszenieren. Die Funktion dieser Dialoganteile liegt aber eben nicht im Vorantreiben der Handlung, sondern im Erzeugen von Komplexität und realistischer Tiefe der Inszenierung.

Das letzte Beispiel aus *Homeland* wird in der realistischen Gestaltung von Carries Medikation um die entsprechende visuelle Gestaltung des Settings ergänzt. Wie oben bereits genannt bricht Boyd für den pakistanischen Geheimdienst in Carries Apartment in Islamabad ein, um kompromittierendes Material über sie zu finden. Bei seinem Einbruch macht er daher mit seinem Handy Fotos von Carries Medikamenten.

Alles in diesem Badezimmer ist realistisch eingerichtet – und unser Augenmerk richtet sich in Übereinstimmung mit Boyds auf die Details. Wir sehen übliche Badezimmerutensilien wie Zahnpasta und Zahnbürste – auch hier zeigt sich eine hyperrealistische Inszenierung von Details, die nur für Sekundenbruchteile zu sehen sind: Diese Gegenstände tragen arabische Schriftzeichen, wie in einer pakistanischen Wohnung zu erwarten. Wie im Screenshot (Abb. 20) zu erkennen ist, stehen über dem Waschbecken Medikamentendosen mit Etiketten und Namen, die Boyd später im Dialog nennen

203 *Homeland*. Staffel 4, Episode 6, »From A to B and Back Again«, unter Regie von Lesli Linka Glatter, geschrieben von Chip Johannessen, ausgestrahlt am 2. November 2014, Showtime, 36:20 bis 36:50.

wird. Im Sinne Barthes sind all das – Mise-en-scène wie die Dialoganteile – »unnütze Details«. Sie haben keine Funktion innerhalb der Diegese: Sie dienen nicht der Handlung, auch nicht der Figurenzeichnung, sondern dem Erzeugen des Anscheins von Realität.²⁰⁴

Abb. 20: Carries Badezimmer.



Quelle: Screenshot: *Homeland* Staffel 4, Episode 5, 39:50

Interessant im Hinblick auf die extradiegetische Funktion dieser Inszenierung ist ein weiteres Detail: Die Etiketten der Medikamente sind nur zu erkennen, wenn man die Wiedergabe pausiert beziehungsweise als Screenshot betrachtet. In der Episode selbst schwenkt die Kamera über die Waschbeckenumarmatur, sodass diese Details unscharf und nicht zu lesen sind. Hier lässt sich an Mittells Beobachtung zur Rezeption solcher komplexen Inszenierungen anschließen: Solche Inszenierungen laden zu *forensic fandom* ein.²⁰⁵ Fans komplexer Serien schauen diese mehrfach, machen Screenshots, googeln Fakten und diskutieren solche Details in Fan-Foren oder in sozialen Netzwerken. Vonseiten der Produktion ergibt diese Detailverliebtheit daher Sinn, auch wenn sie teilweise nur im Screenshot zu erkennen ist, denn sie wird von Fans tatsächlich wahrgenommen und erwartet.

204 Vgl. Roland Barthes, »L'effet de réel«, *Communications* 11 (1968): 84–89.

205 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 288–91.

4.6.3 (Un)realistische Handlungsbögen: Plot und Figurenpsychologie

Im Folgenden gehe ich nun der Frage nach, ob die realistische Gestaltung von psychologischen Details aus dem letzten Kapitel auch eine Entsprechung in den größeren Handlungsbögen und Inszenierungen von psychischer Krankheit haben. Plots um psychische Krankheiten sind von Fachpublika und Betroffenen immer wieder als unrealistisch kritisiert worden – in Hollywood-Filmen, Fernsehserien und Soap-Operas.²⁰⁶ Seit etwa zwanzig Jahren werden solche Darstellungen in komplexen Serien jedoch regelmäßig als realistisch gewürdigt.²⁰⁷ In seiner äußerst positiven Kritik der Serie *In Treatment* wägt Psychoanalytiker Glen Gabbard ab, was man von einer fiktionalen Umsetzung von Therapiesitzungen erwarten könne: »Psychotherapy ain't showbiz. A videotape of an actual therapy session, replete with silence, evasion, and idiosyncratic references to people and places, would bore the average television viewer in approximately 18 seconds.«²⁰⁸ Daher seien auch realistische Darstellungen immer noch viel dramatischer als das, was Therapeut:innen in ihrer täglichen Praxis erlebten. Insgesamt könne man daher (bezogen auf *In Treatment*) sagen, »what happens is unusual, yet plausible.«²⁰⁹

Ähnlich kann man es aber auch für produktive Psychopath:innen formulieren, wie ich im Folgenden argumentiere. Dabei gehe ich über die Analyse von Therapiesitzungen hinaus und schaue auch auf Symptome und Verläufe von Störungen außerhalb des Therapierahmens. In ähnlicher Weise entfaltet sich dabei das Spannungsfeld von »unüblich, aber noch plausibel«.

Die grundlegende These dieses Kapitels lässt sich daher so formulieren: Die Handlungsbögen der Serien dieser Arbeit gehen von unwahrscheinlichen Prämissen aus, erschaffen auf dieser Grundlage jedoch konsistente Figuren. Solch

206 Vgl. Wahl, *Media Madness*; Harper, *Madness, Power and the Media*.

207 Vgl. Feuer, »Psychoanalytischer Raum in HBO-Dramen: The Sopranos und In Treatment«. Der von Feuer konstatierte Enthusiasmus drückt sich auch im Titel von Glen Gabbard Analyse aus: »At last, a realistic TV portrayal of psychotherapy: In Treatment«. Gabbard, »At Last, a Realistic TV Portrayal of Psychotherapy«.

208 Gabbard, »At Last, a Realistic TV Portrayal of Psychotherapy«.

209 Gabbard analysiert Therapiedarstellungen in populären Medien schon lange und hat in den 1980ern empirische Studien zur Darstellung von psychischen Krankheiten durchgeführt hat. Vgl. Gabbard und Gabbard, »The Female Psychoanalyst in the Movies«; Krin Gabbard und Glen O. Gabbard, *Psychiatry and the cinema* (Chicago [u. a.]: University of Chicago Press, 1987).

eine dramatische Zuspitzung ist auch einleuchtend, denn es gehört zum Wesen von populären Fiktionen eben Geschichten von den ungewöhnlichen Extremfällen zu erzählen.

Beispielhaft für die Dramatisierung psychischer Krankheiten ist *Mr. Robot*. Die Grundidee der Hauptfigur Elliot lässt sich so zusammenfassen: Aufgrund seiner sozialen Phobie und dissoziativen Persönlichkeitsstörung fühlt sich Elliot sozial isoliert und wird zu einem genialen Hacker, dem das Hacken von Personen und Institutionen ein Gefühl von Kontrolle über sein Leben vermittelt. Ein solches Persönlichkeitsprofil für einen Hacker ist ein Klischee.²¹⁰ Überdies wird diese Kopplung von Neurose und Hackeraktivität in der Story von *Mr. Robot* sehr dramatisch entwickelt, sowohl in Bezug auf die Hackeraktivitäten als auch die Pathologien: Es sind nicht nur Symptome von Dissoziation oder soziale Isolation, die Elliot erlebt, sondern eine dissoziative *Persönlichkeitsstörung* (umgangssprachlich oft als gesplante Persönlichkeit bezeichnet), in der sich die Subjektivität der Figur in komplett verschiedene Personen teilt. Und es geht nicht nur um Hacking, sondern um den Hack, der das Finanzsystem der ganzen (westlichen) Welt zerstören kann. Beides ist zwar nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich beziehungsweise selten, wenn man es an Maßstäben der Wirklichkeit misst.

Daher schlage ich vor, diese Prämissen nicht zum Hauptaugenmerk der Diskussion um realistische Geschichten von psychischer Krankheit und Therapie zu machen. Stattdessen möchte ich den Fokus stärker auf die Mesoebene richten: die episodенübergreifende Inszenierung von Krankheitssymptomen und Therapie in *Dexter*, *Homeland* und *Mr. Robot*. Die Tendenz komplexer Serien zu episodенübergreifenden Handlungsbögen kommt der realistischen Darstellung von Symptomen und Therapie im Allgemeinen entgegen. Gerade Serien, die nicht wie *In Treatment* primär aus Therapiesitzungen bestehen, können so psychische Krankheiten oder Therapiebeziehungen über einen längeren Zeitraum entwickeln. Wie das letzte Kapitel bereits gezeigt hat, sind solche Inszenierungen auf der Mikroebene durch eine Detailverliebtheit gekennzeichnet. Die folgenden Analysen untersuchen nun, wie diese Inszenierungen in den Plot einfließen. Psychische Krankheiten dienen meist weniger dem Fortgang der Handlung als der Charakterisierung von Figuren. Ob Handlung

210 Vgl. Florian Leitner, »Hacker, Nerds und Übermenschen: Die Helden der Cyberkultur«, in *Ästhetischer Heroismus: Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, hg. von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (Bielefeld: transcript Verlag, 2014), 435–52, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839422533>.

oder Figur im Vordergrund stehen sollen, ist zwar eine der Grundsatzfragen der Dramentheorie, aber keine einander ausschließende konzeptionelle Entscheidung.²¹¹ Jede Inszenierung psychischer Krankheit kann natürlich mehrere Funktionen zugleich erfüllen. Im Serienkorpus dieser Arbeit trifft es, wie zuvor bereits erwähnt, insbesondere auf *Homeland* zu, dass die bipolare Störung auch Handlungsmotor ist.

In der ersten Staffel muss Carrie die Krankheit verheimlichen, um ihren Job zu behalten. Das hat zur Folge, dass sie keine ärztliche Behandlung in Anspruch nehmen kann, als sie einen akuten manischen Schub hat. Diese unbehandelte Manie wiederum gefährdet ihren beruflichen Einsatz, bei dem es darum geht, einen Anschlag auf den amerikanischen Präsidenten und sein Kabinett zu verhindern. Auch in der bereits analysierten Szene der vierten Staffel ist es so, dass Carries bipolare Störung geheimdienstliche Manöver des Pakistanischen Geheimdienstes zur Folge haben; auch wenn die Bedeutung von Carries bipolarer Störung hier viel geringer ist als in der ersten Staffel.

Gleichzeitig kennzeichnet das Managen ihrer bipolaren Störung Carrie in den späteren Staffeln als Figur und verleiht ihr Komplexität. Einerseits zeigt Carrie immer wieder, wie sie lernt, verantwortungsbewusst mit ihrer Krankheit umzugehen. Andererseits bleibt sie immer unsicher, was ihre Intuition und was ihre Krankheit ist – dabei setzt sie manchmal ihre Medikamente erfolgreich ab, um einen klaren Kopf zu bekommen und trifft dann wiederum Fehlentscheidungen für sich und ihre Tochter.²¹²

Es ist also eine immer wieder aktualisierte Charakterzeichnung, wie Serien die psychischen Krankheiten ihrer Hauptfiguren einsetzen. Im Fall von produktiven Psychopath:innen gehören die psychischen Krankheiten zum ›Persönlichkeitskern‹ der Figuren, das heißt, sie sind stabile Eigenschaften und keine situative Reaktion auf äußere Umstände.²¹³ Sie erzeugen ein konsistentes Bild der Figur, die sich einerseits wie Carrie weiterentwickeln kann, andererseits konsistent bleibt, weil die Pathologie immer Teil der Figurenpsyche bleibt. Das sehen wir auch in *Dexter* oder *Mr. Robot*: Dexters Zwang zu töten

211 Vgl. Eder, *Die Uhr der Figur*, 15–16.

212 Vgl. *Homeland*, Staffel 7, Episode 7, »Andante«, unter der Regie von Lesli Linka Glatzer, geschrieben von Patrick Harbinson und Chip Johannessen, ausgestrahlt am 1. April 2018, Showtime; *Homeland*, Staffel 7, Episode 9, »Useful Idiot«, unter der Regie von Nelson McCormick, geschrieben von Debora Cahn, ausgestrahlt am 15. April 2018, Showtime.

213 Eder, *Die Figur im Film*, 211.

verändert sich im Verlauf der ersten sieben von acht Staffeln nicht.²¹⁴ Erst in der achten Staffel, die auch bewusst als Finale konzipiert wurde, arbeitet Dexter seine Konditionierung zum Töten durch seinen Adoptivvater Harry und die Psychiaterin Vogel auf. Hier erfährt die Figur erstmals, dass das Töten vielleicht nicht zwangsläufig ihr Wesenskern ist. Dexter plant am Ende der Staffel Miami und sein Doppelleben zu verlassen und mit seiner neuen Lebensgefährtin ein neues Leben in Südamerika zu beginnen. Das Aufgeben der Prämisse ›Forensiker und Serienkiller‹ bedeutet für die Serie aber, dass sie nicht weitergeführt werden kann.²¹⁵

Auch in *Mr. Robot* wird Elliots Persönlichkeitsspaltung nicht aufgelöst, sondern bleibt immer stabiler Teil der Figurenpsyche. Ähnlich wie Carrie gelingt es Elliot in unterschiedlichem Maße seine Krankheit zu managen. Mal ist sein Alter Ego ein hilfreicher Partner, um seine soziale Phobie zu überwinden und mit Menschen zu kommunizieren.²¹⁶ In anderen Fällen bekämpft Elliot aktiv diesen Teil seiner Persönlichkeit zu versucht jedes Erscheinen von Mr. Robot zu unterdrücken.²¹⁷

Häufig werden Charakterzeichnungen zudem um weitere Eigenschaften ergänzt, die zum neurotischen Profil der Figur passen. Auch dafür sind die Serien *Dexter* und *Mr. Robot* gute Beispiele. Dexters Zwang zu töten, wird von einem – nicht pathologischen – Zwang nach Ordnung begleitet, der zur Kohärenz der Figur beiträgt. Bereits zu Beginn der Pilotfolge bezeichnet Dexter sich selbst als »a very neat monster« – ein ordentliches Monster.²¹⁸ Das bezieht sich nicht nur auf Dexters Tötungsritual, bei dem er keine Spuren hinterlässt und immer gleich verfährt, sondern auch auf den Rest seines Lebens: seine Kleidung, sein Apartment, seinen Arbeitsplatz.²¹⁹ Nicht selten stört sich Dexter bei der Arbeit an Tatorten weniger an der Grausamkeit der Morde, sondern an Impulstaten und ihrer ›Unordentlichkeit‹. Dieser Charakterzug macht Dexters unrealistische Zwangsstörung zu töten plausibler, denn sie bricht das ›neat monster‹ herunter in ein menschliches Wesen. Es macht darüber hinaus

214 Genau aus diesem Grund ist häufig auch kritisiert worden, dass die Figur sich abnutze und im Verlauf der Serie immer flacher wirke. Vgl. Mittell, *Complex TV*.

215 Wie bereits im Theoriekapitel unter 2.1.2 diskutiert, sind Serienenden immer vorläufig. 2020 gab Showtime bekannt eine Wiederaufnahme der Serie zu planen.

216 Vgl. hierzu auch die Analyse von Alter Egos in Kapitel 4.5.5.

217 Das ist vor allem in der ersten Hälfte der zweiten Staffel der Fall.

218 *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«.

219 In der Romanvorlage *Darkly Dreaming Dexter* wird dieser Ordnungszwang expliziter artikuliert als in der Serie. Vgl. Jeff Lindsay, *Darkly Dreaming Dexter*, 2004.

auch sein ästhetisches Empfinden für Mord als Kunsthandwerk (vgl. Kapitel 4.5.2) plausibler.

In ähnlicher Weise ist es in *Mr. Robot* die soziale Phobie, die als eine gängige psychische Erkrankung der ungewöhnlich ausgeprägten Persönlichkeitsstörung und Dissoziation der Hauptfigur Elliot beiseitegestellt wird. Wie Dexters übertriebenes Bedürfnis nach Ordnung ist eine soziale Phobie ein sehr gängiges und bekanntes Phänomen. Sie ist zwar weniger dramatisch als die schizoide Persönlichkeitsstörung, wird in der Serie jedoch prominent und konsistent eingesetzt. Elliot benennt seine soziale Phobie in der Pilotfolge und mehrere Handlungen in dieser Episode verweisen auf sie: neben der Erwähnung in Pre-title-sequence ist sie der Auslöser, warum Elliot nicht zur Geburtstagsparty seiner Freundin Angela geht und die *punch line* im Dialog mit Angelas aufdringlichem Freund Ollie.²²⁰ Während sich Dexters Ordnungszwang in der Raumgestaltung ausdrückt, ist die soziale Phobie Elliots vor allem mit der Körperlichkeit der Figur verbunden. Auffällig ist über alle vier Staffeln hinweg, wie Elliot Blickkontakt vermeidet. Wie Angela feststellt, ist das Halten von Blickkontakt ein Indiz für sie, dass Elliot in einer dissoziativen Phase ist und sich in *Mr. Robot* verwandelt hat. Darüber hinaus reagiert Elliot abweisend auf körperliche Berührung. Auch in den Therapiesitzungen mit Krista ist er häufig schweigsam und unkooperativ, indem er sich weigert seine Gedanken mit seiner Therapeutin zu teilen.²²¹

Wie die Analysen des Verlaufs von psychischer Krankheit in den Serien zeigen, erscheinen die Inszenierungen plausibler – realistischer, sobald man die übersteigerten Prämissen von den Inszenierungen von Symptomen und Therapie trennt. Psychische Krankheiten können natürlich die Handlung vorantreiben. *Homeland* ist dafür ein gutes Beispiel. Wichtiger ist in der Regel aber die Charakterzeichnung der Figuren. Eine Strategie dabei ist es, den Figuren – neben ihren psychischen Störungen – andere neurotische, aber verbreitetere Persönlichkeitsmerkmale zu geben wie beispielsweise einen Ordnungszwang oder eine soziale Phobie.

4.6.4 Plots von Krankheit und Therapie als ›drillable texts‹

In den vorangegangenen Abschnitten habe ich als vierten Aspekt der Figurenanalyse die Figurendarstellungen im Hinblick auf Realitätsbezüge

220 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 05:53; 00:45; 15:45.

221 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 12:20.

untersucht. Ich habe dabei einmal den Blick auf die Details der Inszenierungen und Dialoge gerichtet und mir anschließend die Figurenzeichnung im Großen angeschaut. Die Ergebnisse lassen sich so zusammenfassen: Ob man die Serieldarstellungen von psychischen Krankheiten als realistisch bezeichnen will, hängt davon ab, worauf man sich fokussiert. Betrachtet man die Prämissen und Ausgangslagen der Serien, sind die psychischen Krankheiten stark dramatisiert. Dexters Zwang zu töten oder Elliots multiple Persönlichkeiten sind seltene bis unrealistische Szenarien psychischer Zustände. Auf der Mesoebene jedoch sind die Figuren auf Grundlage dieser Prämissen kohärent gestaltet. Sowohl Dexter als auch Elliot werden plausiblere neurotische Züge gegeben, die eine konsistente und einfühlbare Figurenpsyche ergeben. Schaut man schließlich auf die Mikroebene der Inszenierungen, findet man hyperrealistische Darstellungen, die sich beispielsweise in den korrekten Medikamentendosen oder klinischen Fachbegriffen niederschlagen.

Wie lassen sich diese Darstellungen nun einordnen? Stärker als in den vorausgegangenen Kapiteln zu Figurenhierarchie und Ästhetisierung zeigt sich in der ambivalenten realistischen Darstellung, dass diese Darstellungen psychischer Krankheit Phänomene sind, die an eine bestimmte Form und Zeit gebunden sind – nämlich an die komplexe Fernsehserie im 21. Jahrhundert. Mit einer Inszenierung, die sich durch hohe Genauigkeit und eingeschränkte Plausibilität auszeichnet, können produktive Psychopathen prototypisch für die Konzeption von Realismus in vielen komplexen Serien stehen.

Gerade die unrealistischen, extremen Prämissen der Serien lassen sich auch als »serielle Überbietung« verstehen: Serien stehen immer in direkter Konkurrenz zu anderen Serien, aber auch zu ihren eigenen schon ausgestrahlten Episoden. Komplexe Serien neigen daher dazu, im Verlauf ihrer Lebensdauer immer extremer zu werden.²²² So hat Elliot in den finalen Episoden von *Mr. Robot* nicht mehr nur ein Alter-Ego, sondern gleich vier.²²³

Wie die Analyse von Fachausdrücken (Kapitel 4.6.2) gezeigt hat, können Serien heute von einem anderen Vorwissen des Publikums in Bezug auf psychische Krankheiten ausgehen. Mitte der 1980er-Jahre nannte Hans Jürgen Wulff in seiner Überblicksdarstellung das Kino einen primären Ort, an dem die Öffentlichkeit dem Phänomen der psychischen Krankheit überhaupt be-

222 Vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter, »Die Dynamik serieller Überbietung«. Vgl. hierzu auch die Diskussion der Selbstreflexivität in populärer Serienserialität in Kapitel 2.1.2.

223 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 4, Episode 13, »Hello, Elliot.«

gegenen könne.²²⁴ Psychische Krankheit und ihre Behandlung, so scheint die dominante Betrachtung zu sein, findet nicht in der Gesellschaft, sondern in geschlossenen Anstalten statt. Im 21. Jahrhundert werden psychische Krankheiten zunehmend weniger stigmatisiert. Und trotz aller berechtigten Kritik am medialen wie gesellschaftlichen Umgang mit solchen sensiblen Gesundheitsthemen, ist psychische Krankheit kein Thema mehr, mit dem jemand noch nie in Berührung gekommen ist. Die Verschreibungen von Antidepressiva beispielsweise nehmen weltweit zu. Daher ist es nachvollziehbar, dass Serien Namen wie Prozac genauso wenig erklären müssen wie Ibuprofen.

Während Serien also weniger diegetisch erklären, laden sie Fans gleichzeitig zur weiteren Recherche und Auseinandersetzung mit dem Serientext ein. Mittell nennt die Konzeption von Serien den *drillable text*, in den sich das Publikum »hineinbohren« kann.²²⁵ Diese Art von Text ist nur in Koexistenz mit der Zugänglichkeit von Information über das Internet denkbar; der Serientext denkt den *second screen* der Rezipient:in schon mit. Denn sollten Diagnosen oder Ähnliches doch nicht bekannt sein, gibt es die übliche Lösung: googeln. Dass Produzent:innen sich dieses Medien-Ökosystems seit langem bewusst sind, zeigt auch ein Interview mit Producer David Simon aus dem Jahr 2010, in dem er äußert: »Fuck the exposition... Just be. [...] If I can make you curious enough, there's this thing called Google. If you're curious about the New Orleans Indians, or »second-line« musicians – you can look it up.«²²⁶ Der universelle Zugang zum Internet ermöglicht es der Produktion den Serientext dichter zu gestalten und das heißt auf der Mikroebene oft realistischer. Serien und Filme früherer Jahrzehnte konnten das nicht in ähnlicher Weise.²²⁷

Dichte, realistische Inszenierungen sind aber nicht nur eine neue Freiheit im Produktionskontext. Sie sind gleichermaßen auch eine Erwartung der Fans geworden, die die ganze Tiefe des Textes auch ausloten. Das komplementäre Gegenstück zum *drillable text* sind die *forensic fans*:

224 Wulff, *Psychiatrie im Film*.

225 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 262.

226 Mittell, 262.

227 Dennoch betont Mittell, dass diese engagierte Anteilnahme mit dem Fernsehprogramm kein gänzlich neues Phänomen des Informationszeitalters ist: »Drillable engagement and forensic fandom are not entirely new phenomena but rather have accelerated by degree in the digital era. Highly serialized genres such as soap operas have always fostered fan archivists and textual experts, while sports fans have a long history of drilling down statistically and collecting artifacts to engage with a team or player.« Mittell, 289.

»Complex television encourages forensic fans to dig deeper, probing beneath the surface to understand the complexity of a story and its telling. Such programs create magnets for engagement, drawing viewers into the storyworlds and urging them to drill down to discover more.«²²⁸

Diese neue Möglichkeit der Serienrezeption macht es notwendig, dass Serien auf Details achten, wie zum Beispiel die richtige Zahnpastatube einer Wohnung in Islamabad neben den Medikamenten, selbst wenn diese nur im Screenshot zu erkennen ist. Denn der Serientext und die Erwartungen des Publikums sind eben schon darauf ausgelegt, solche Screenshots zu machen.

228 Mittell, 288.