

5. Dexter – Psychopathie, Forensik und Selbstoptimierung

5.1 Einleitung

Die Serie *Dexter* erzählt die Geschichte der Figur Dexter Morgan, einem Forensiker der Polizei, der zugleich ein Serienmörder ist. Dexter schafft es ein Doppelleben aufrechtzuerhalten, in dem er diese beide Rollen hochfunktional koordinieren kann.¹ Die Analysen der folgenden Teilkapitel konzentrieren sich entsprechend zum einen auf forensische Ästhetiken, die sich aus der Berufstätigkeit der Hauptfigur ergeben. Zum anderen stehen mit Dexters perfektem Doppelleben Diskurse um Selbstoptimierung im Fokus der Analysen. Das Ziel dieser Analysen ist es, die älteste Serie meines Korpus auch mediengeschichtlich einzuordnen. Dazu stellen die Close Readings dieses Kapitels Brüche und Kontinuitäten in der Darstellung psychopathischer Charakterzüge zwischen der Originalserie und dem nach zehnjähriger Pause ausgestrahlten Sequel dar. Die verschiedenen Analyseschwerpunkte arbeiten heraus, wie die Serie *Dexter* zurzeit ihrer Entstehung eine provokative Darstellung von Psychopathie bot, die im Verlauf des letzten Jahrzehnts normalisiert wurde.

Dexter wurde vom Pay-TV-Kanal Showtime produziert und zwischen 2006 und 2013 ausgestrahlt. Die deutsche Erstausstrahlung erfolgte zuerst auf dem Pay-TV-Sender Premiere (jetzt Sky) und später auf RTL II. Die Serie umfasst insgesamt acht Staffeln mit jeweils zwölf Episoden. Sie wurde von James Manos Jr. konzipiert und beruht auf dem Roman *Darkly Dreaming Dexter* von Jeff Lindsay. Der Roman diente als Vorlage für die Hauptfiguren sowie die Handlung der ersten Staffel. Die Fernsehadaptation gilt als eine der erfolgreichsten

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

Serien nach Einschaltquoten. 2021 erschien ein Sequel der Serie mit dem Titel *Dexter – New Blood* in zehn Episoden, das Dexters Leben zehn Jahre später wiederaufnimmt.²

Zunächst untersuche ich die narrative und ästhetische Komplexität der Serie und argumentiere, dass sich diese am besten als forensische Komplexität verstehen lässt. Hier lassen sich verschiedene Bedeutungsebenen von Forensik unterscheiden: Innerhalb der Diegese zeigt die Serie forensische Praktiken, die Teil von Dexters Beruf sind. Gleichzeitig regt die Serie aber auch zu para-forensischen Praktiken der Medienrezeption an, bei denen Fans nach weiteren Informationen und ›Spuren‹ jenseits der Diegese suchen und diese in Fanprojekten zusammentragen. Diese verschiedenen Bedeutungsdimensionen der Forensik arbeite ich in einem Vergleich der Serie mit gängigen True-Crime-Narrativen heraus. Mein Analysefokus liegt dabei auf dem Sequel *New Blood*.

Das zweite Teilkapitel stellt dar, wie die Voice-overs der Serie dazu beitragen, dass das Publikum mit der Hauptfigur Dexter sympathisieren kann und mehr Empathie für ihn als für seine Mordopfer empfinden kann. Durch die Verwendung von Voice-over-Erzählungen erscheint Dexter über weite Teile der Serie als transparente Figur, die den Umgang mit ihrer Psychopathie reflektieren und artikulieren kann. Das geschieht in Form von zwei unterschiedlichen Voice-over-Variationen, die ich als *verbal camouflage* und als ›aufrichtige Voice-overs‹ bezeichne. Dazu stehen drittens die melancholischen Voice-overs in einem widersprüchlichen Spannungsverhältnis, mit denen jeweils die Originalserie und das Sequel in den finalen Episoden enden.

Abschließend legt das dritte Teilkapitel den Analyseschwerpunkt darauf, wie die Serie die dargestellte Psychopathie mit Diskursen der Selbstoptimierung in populärwissenschaftlichen Ratgebern verbindet. Die Idee, dass Psychopathie durchaus Erfolg, Karriere und Wohlstand fördern könnte, findet sich in zahlreichen zeitgenössischen populären Medien. Und auch Dexter scheint ein Fall ›erfolgreicher‹ Psychopathie zu sein. Mit den Analysen der ersten und der achten Staffel untersuche ich, auf welche Art die Serie Dexters Psychopathie inszeniert, sodass die Figur nicht nur sympathisch wirkt, sondern auch als Projektionsfläche für Erfolg dienen kann.

2 Vgl. den Überblick in Kapitel 4.2.1.

5.2 Narrative Kernelemente

Die Serie *Dexter* verfolgt die Entwicklung des Forensikers und Serienmörders Dexter Morgan. Dexter arbeitet beim Police Department Miami als Forensiker und ist Experte für Blutspuren. Er ist aber nicht nur das, sondern zugleich auch ein Serienmörder. Man kann Dexter mit einem Alltagsverständnis des Begriffs als Psychopathen bezeichnen. Er »kann nicht anders« als zu morden, geht dabei kaltblütig vor und empfindet weder Mitgefühl mit seinen Opfern noch Reue für seine Taten.

Dexter ist zu Beginn der Serie ein Mann Mitte dreißig. Er wurde als Kleinkind von dem Polizisten Harry Morgan adoptiert. Seine Adoptivschwester Debra ist ebenfalls Polizistin und seine engste Bezugsperson. Nach eigener Aussage kann Dexter keine Gefühle für andere Menschen empfinden. Die Beziehung zu seiner Partnerin Rita dient ihm – zumindest zu Beginn der Serie – daher nur dazu, die Fassade von Normalität aufrechtzuerhalten. Der Aufbau des Plots besteht jeweils aus einem »Fall der Staffel«, den das Polizeidepartment bearbeitet. Im Staffelfinale werden die Fälle jeweils narrativ abgeschlossen; allerdings kommt es nie zu einer abschließenden Aufklärung und Verurteilung aufgrund der Arbeit der Polizei. Stattdessen bringt Dexter die Schuldigen selbst um. Dieser Hauptplot wird komplettiert durch Nebenplots, in denen Dexter versucht, ein unauffälliges Leben zu führen, während er in Selbstjustiz Verbrecher:innen ermordet.

Der zentrale Nebenplot der ersten Staffel ergründet Dexters Kindheitstrauma, aufgrund dessen er das Bedürfnis zu töten verspürt. Der Impuls dafür entstammt dem Hauptplot der Staffel. Der sogenannte »Ice Truck Killer« tötet seine Opfer auf eine rituelle Art und hinterlässt die Leichen an Orten, die bei Dexter Kindheitserinnerungen wachrufen. Am Ende der Staffel erinnert dieser sich daran, als Dreijähriger selbst den brutalen Mord an seiner Mutter miterlebt zu haben. Dexter war am Tatort zurückgelassen worden, wo ihn Harry Morgan fand, der in jenem Mordfall ermittelte und Dexter daraufhin adoptierte. Als Teenager entwickelt Dexter psychopathische Züge. Sein Vater Harry erkennt das unter anderem daran, dass Dexter Tiere tötet. Er führt das Verhalten seines Sohnes auf dessen Traumatisierung zurück. Harry vermutet, dass Dexter langfristig dem Drang Menschen zu ermorden nicht widerstehen kann. Er entschließt sich daher Dexter anzuleiten, wie er sich möglichst unauffällig und gesellschaftskonform verhalten kann – und weist ihn an, nur Menschen zu töten, die selbst zu Mörder:innen geworden sind. Dexter bezeichnet das als seinen »Code Harry«, an den er sich auch Jahrzehnte nach Harrys Tod noch hält.

Harry bleibt für Dexter eine Mentorenfigur, mit der er in allen Staffeln imaginäre Gespräche führt.

Der ›Ice Truck Killer‹ der ersten Staffel stellt sich als Dexters älterer Bruder Brian heraus, der die gleiche Zwangsstörung wie Dexter entwickelt hat, aber eben nicht über dessen moralischen Kodex verfügt. Als Brian versucht, Dexters Adoptivschwester Debra zu ermorden, tötet Dexter seinen eigenen Bruder im Staffelfinale. Damit kann er sowohl seine Familiengeschichte als auch seine eigenen Morde in seinem Umfeld geheim halten.³

In der zweiten Staffel wird Dexter selbst als ›Bay Harbor Butcher‹ gesucht.⁴ Dexter besitzt ein Sportboot und entsorgt regelmäßig die Leichen seiner eigenen Mordopfer, indem er sie in der Bucht vor Miami versenkt. Diese Leichenteile werden zu Beginn der zweiten Staffel gefunden und im Polizeidepartment untersucht. Am Ende der Staffel werden diese Ermittlungen aber ohne Ergebnis eingestellt. Der einzige Kollege, der Dexter als Mörder im Verdacht hatte, wird umgebracht, ohne dass Dexter dies selbst tun muss. Erst in der siebten Staffel wird dieser Fall wieder aufgenommen, als seine Vorgesetzte LaGuerta vermutet, Dexter könne der damals gesuchte Serienmörder sein.⁵

Dexter versucht derweil mithilfe eines 12-Stufen-Programms von *narcotics anonymous* seinen Drang zu töten zu kontrollieren. Auch dieses Entzugsprogramm ist eine Tarnung, da er seiner misstrauischen Lebenspartnerin Rita gegenüber vorgegeben hatte, Drogen zu konsumieren – ein Versuch sein wahres Doppelleben zu schützen. Zeitweilig spürt Dexter aufgrund des Programms auch eine Erleichterung von seinem Bedürfnis zu töten. Jedoch verliert er dabei auch seine Intuition, andere Mörder:innen und Psychopath:innen zu erkennen. Das wiederum bringt seine beiden Stiefkinder in Lebensgefahr, denn seine Mentorin entpuppt sich ebenfalls als Psychopathin. Am Ende der Staffel beschließt Dexter daher, dass es dem Wohle der Allgemeinheit und seiner Familie diene, wenn er weiterhin nach seinem ›Code Harry‹ mordet.⁶

Im Verlauf der ersten vier Staffeln der Serie entwickelt sich Dexters Beziehung zu seiner Freundin und späteren Frau Rita. Zu Beginn der Serie dient

3 Vgl. *Dexter*, Staffel 1, Episode 12, »Born Free«.

4 Vgl. *Dexter*, Staffel 2, Episode 1, »It's Alive!« unter der Regie von Tony Goldwyn, geschrieben von Daniel Cerone, ausgestrahlt am 30. September 2007, Showtime.

5 Vgl. *Dexter*, Staffel 7, Episode 1, »Are you...?«, unter der Regie von John Dahl, geschrieben von Scott Buck, ausgestrahlt am 30. November 2012, Showtime.

6 Vgl. *Dexter*, Staffel 2, Episode 12, »The British Invasion«.

ihm die Beziehung lediglich dazu, den Anschein eines normalen Lebens zu erwecken – auch das ist Teil seines ›Code Harry‹. Im Verlauf der ersten beiden Staffeln entwickelt Dexter jedoch ein echtes Bedürfnis nach einem Familienleben mit Rita und ihren beiden Kindern, sodass er in der zweiten Staffel Rita davon überzeugt, die Beziehung nicht zu beenden. Rita hält ihn dort fälschlicherweise für drogenabhängig. In der dritten Staffel stellt Rita fest, dass sie schwanger ist. Die beiden heiraten im Finale der dritten Staffel. Ab der vierten Staffel ist Dexter Vater eines Sohnes namens Harrison. Rita wird jedoch am Ende der vierten Staffel vom ›trinity killer‹ ermordet, dessen Morde den Hauptplot jener Staffel darstellen.⁷

Ab der fünften Staffel ist Dexter folglich alleinerziehender Vater. Das Ventil für seine Trauer um Rita besteht aus weiteren Morden. Als Besonderheit des Plots der fünften Staffel begeht Dexter in dieser Staffel seine Morde mit einer Komplizin: Hope ist eine junge Frau, die Gefangenschaft, wiederholte Gruppenvergewaltigungen und Folter überlebt hat. Gemeinsam spüren Dexter und Hope alle Männer dieser Gruppe auf und ermorden sie. Erst in der siebten Staffel beginnt Dexter eine neue Liebesbeziehung, als er auf Hannah McKay trifft. Da Hannah ebenfalls schon ungestraft gemordet hat, plant Dexter zunächst, sie zu töten; stattdessen verliebt er sich jedoch in sie. Die Beziehung ist aber nicht von Dauer, weil Hannah versucht, Dexters Schwester Debra zu vergiften. Als Hannah und Dexter in der achten Staffel wieder aufeinandertreffen, nehmen sie ihre Beziehung wieder auf und beschließen auszuwandern, um ein neues Leben als Familie zu beginnen. Dieser Plan scheitert jedoch im Serienfinale.⁸

Abgesehen von seinen beiden romantischen Beziehungen zu Rita und Hannah ist seine Schwester Debra die einzige Person, die ihm nahesteht. Debra ist die leibliche Tochter seines Adoptivvaters Harry. Zu Beginn der Serie sind Debras und Dexters Eltern bereits lange verstorben. Wie Harry ist auch Debra Polizistin beim Police Department Miami geworden, wo sie im Verlauf der ersten sieben Staffeln in der Department-Hierarchie aufsteigt und zum Schluss Dexters Vorgesetzte ist. Dadurch steigt für Dexter kontinuierlich die

7 Vgl. *Dexter*, Staffel 4, Episode 12, »The Getaway«, unter der Regie von Steve Shill, geschrieben von Scott Reynolds, Wendy West und Melissa Rosenberg, ausgestrahlt am 13. Dezember 2009, Showtime.

8 Vgl. *Dexter*, Staffel 8, Episode 12, »Remember the Monsters?« unter der Regie von Steve Shill, geschrieben von Scott Buck und Manny Coto, ausgestrahlt am 22. September 2013, Showtime.

Fallhöhe, sollte sein Doppelleben aufgedeckt werden. Am Ende der fünften Staffel entgeht Dexter nur knapp der Entdeckung durch Debra, als er den gesuchten Mörder umbringt. Doch erst im Finale der sechsten Staffel beobachtet Debra Dexter tatsächlich beim Mord an dem Serienmörder der Staffel. Damit endet die sechste Staffel.⁹

Obwohl Debra verstört und schockiert ist, entscheidet sie sich dafür, Dexters Mord zu decken. Im Verlauf der siebten Staffel erfährt Debra das ganze Ausmaß von Dexters Doppelleben. Doch auch dessen ehemalige Vorgesetzte LaGuerta wird misstrauisch und beginnt eine inoffizielle Ermittlung gegen Dexter und Debra. Da LaGuerta immer mehr belastendes Material gegen Dexter findet, beschließt dieser, sie zu töten. Als Dexter seinen Mordplan ausführen will, wird er jedoch von Debra dabei gestört. LaGuerta fleht Debra an, Dexter zu erschießen. Stattdessen entscheidet sich Debra jedoch dafür, ihren Bruder zu schützen und erschießt ihre Vorgesetzte. Traumatisiert durch Dexters Morde und von ihren eigenen Schuldgefühlen gequält, hat Debra zu Beginn der letzten Staffel ihren Job als Polizistin aufgegeben.¹⁰

Dexter wiederum versucht sein Doppelleben weiterzuführen. Unterstützt werden die Ermittlungen nach dem Serienkiller der letzten Staffel von der externen Psychologin Dr. Vogel, die auf jugendliche Psychopathie spezialisiert ist. Dr. Vogel konfrontiert Dexter damit, dass sie von seinem Doppelleben wisse. Harry habe sie Jahrzehnte zuvor konsultiert, als er psychopathische Züge bei Dexter entdeckte. Der »Code Harry« sei nicht Harrys, sondern vielmehr ihre Erfindung. Durch die Enthüllungen der Psychiaterin betrachtet Dexter seine Vergangenheit neu und hinterfragt, ob er tatsächlich einen inneren Zwang zu töten habe – oder ob er nur durch Harrys und Dr. Vogels gemeinsames Experiment konditioniert worden sei.¹¹

Am Ende der letzten Staffel scheitert Dexters Plan, mit Hannah und seinem Sohn auszuwandern, aufgrund eines Hurricanes. Hannah und Harrison müssen zunächst allein nach Buenos Aires fliegen; Dexter verspricht nachzukommen. Nachdem Debra jedoch vom Mörder der Staffel tödlich verletzt wird, ändert Dexter seine Pläne. Er bestattet Debras Leiche im Meer und steuert

9 Vgl. *Dexter*, Staffel 6, Episode 12, »This is the Way the World Ends«, unter der Regie von John Dahl, geschrieben von Scott Buck und Wendy West, ausgestrahlt am 18. Dezember 2011, Showtime.

10 Vgl. *Dexter*, Staffel 7, Episode 1, »Are you...?«.

11 Vgl. *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«, s. auch Kapitel 4.4.4.

sein Motorboot anschließend in den Hurricane. Die letzte Einstellung der Serie zeigt, dass Dexter offenbar den Hurricane überlebt hat und als Holzfäller an einem unbekannten Ort arbeitet.¹²

Das Sequel der Serie *Dexter – New Blood* nimmt die Geschichte von Dexter wieder auf. In der Serie sind gut zehn Jahre vergangen. Dexter lebt im ländlichen Teil des Bundesstaates New York in einem Ort namens Iron Lake unter falschem Namen. Er hat in einem abgelegenen Ort ein Haus und arbeitet in einem Geschäft für Jagd- und Angelbedarf. Polizeiarbeit und Forensik hat er offenbar aufgegeben. Am Ende der ersten Episode begeht Dexter seinen ersten Mord seit zehn Jahren an einem reichen Studenten, der mehrere Menschen durch seine wiederholte Fahrlässigkeit und Angeberei ums Leben gebracht hat. Den Rest der Staffel ringt Dexter darum, dass dieser Mord unaufgeklärt bleibt, was sich in der Kleinstadt als schwerer erweist als in Miami. Zudem sucht Dexters Sohn Harrison seinen Vater auf. Harrison erzählt Dexter, Hannah sei einige Jahre zuvor an Krebs gestorben. Durch das Auftauchen von Harrison regen sich in Dexter Schuldgefühle seinem Sohn gegenüber. Zudem hat er Angst, er könne seinen Drang zu töten auf Harrison übertragen haben. Tatsächlich verhält sich Harrison aggressiv und verletzt einen Mitschüler schwer. Da Harrison nicht verstehen kann, warum sein Vater ihn verlassen hatte, erzählt Dexter ihm schließlich seine Lebensgeschichte – einschließlich seiner Psychopathie und dem ›Code Harry‹. Harrison scheint mit diesem Wissen zunächst leben zu können. Nachdem Dexter am Ende der Serie jedoch einen lokalen Polizisten tötet, um aus der Haft fliehen zu können, besteht Harrison darauf, dass Dexter sich stellen müsse. Da Dexter lieber sterben will, erschießt Harrison seinen Vater.¹³

5.3 Forensische Komplexität

Wie dieser Überblick zeigt, steht die Figur Dexter als psychische kranke Figur im Zentrum der gesamten Serie. In frühen Forschungsarbeiten zu *Dexter* ist diese Tatsache regelmäßig als Indikator für narrative Komplexität verhandelt

12 Vgl. *Dexter*, Staffel 8, Episode 12, »Remember the Monsters?«.

13 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 10, »Sins of the Father«, unter der Regie von Marcos Siega, geschrieben von Clyde Phillips und Scott Reynolds, ausgestrahlt am 9. Januar 2022, Showtime.

worden.¹⁴ In diesem Teilkapitel möchte ich diese narrative Komplexität in eine ›forensische Komplexität‹ umdeuten und damit den ersten von drei Aspekten produktiver Psychopath:innen beleuchten, die ich anhand von Dexter identifiziere. Forensische Komplexität verstehe ich als eine aktuelle Konfiguration digitaler Populärkultur, die narrative aber insbesondere auch ästhetische Aspekte umfasst. Für diese Konfiguration steht die Serie als Vorläufer aktueller forensischer Seriendarstellungen.

Der Begriff der forensischen Komplexität unterscheidet sich insofern von narrativer Komplexität, wie sie bei Mittell und Rothmund angelegt ist,¹⁵ als dass sie nicht allein im Serientext zu verorten ist, sondern auch in den kommunikativen Prozessen zwischen Text und Rezipient:innen. Hier stehen weniger die Textstrukturen narrativer Komplexität im Vordergrund, wie die Unabgeschlossenheit der Narration, sondern beispielsweise die Referenzen der Serie an Medienpraktiken von True-Crime-Fans und wie diese aufgegriffen werden. Forensische Komplexität lässt sich damit als eine spezifische Ausdifferenzierung der Komplexität des Serientextes verstehen, die über den Serientext hinaus zu denken ist – und damit auf der symptomatischen Ebene zu verorten.

Um diese Entwicklung nachzuvollziehen, vergleiche ich in diesem Kapitel die Narration und Ästhetik der Forensik in *Dexter* mit dem True-Crime-Genre, das in den letzten Jahren wieder zu einem prominenten Phänomen der Popkultur geworden ist.¹⁶ Beide lassen sich innerhalb des theoretischen Rahmens der populären Serialität fassen.¹⁷ Der Vergleich ergibt sich daraus, dass er im Sequel der Serie selbst angelegt ist. In *New Blood* werden die alten ›Fälle der Staffel der Originalserie von einer fiktiven Podcasterin wiederaufgegriffen.

Bevor ich zum Begriff der Forensik komme, fasse ich zunächst die bisherige Forschung zu *Dexter* in Bezug auf die Komplexität der Serie zusammen. Im Ausstrahlungs- und Entstehungszeitraum der Serie ist in der Medientheorie dafür der Begriff des Antihelden zentral. Darauf aufbauend zeige ich mit Simon Rothöhlers Arbeit, inwiefern die Serie forensische Ästhetiken einsetzt

14 Vgl. Cuntz, der korrigierend zu dieser allgemeinen Wahrnehmung explizit mit Bezug auf psychische Krankheit und Therapiemöglichkeit in *Dexter* feststellt, die Figur sei eher kompliziert als komplex. Vgl. Cuntz, »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens: Serienmord, Serialität und Zeitlichkeit in Dexter«, 184.

15 Vgl. Mittell, *Complex TV*; Rothmund, *Komplexe Welten*.

16 Vgl. Tanya Horeck, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era* (Detroit: Wayne State University Press, 2019).

17 Vgl. dazu Kapitel 2.1.

und para-forensische Rezeption angeregt, um daran anschließend einige exemplarische Vergleiche zwischen Para-Forensik in *Dexter* und im True-Crime-Genre zu ziehen.

5.3.1 Narrative Komplexität in *Dexter*

Die dramaturgische Rolle des Antihelden wird in der Forschung insbesondere bis Mitte der 2010er-Jahre als Merkmal narrativer Komplexität von Serien verstanden. Figuren mit (psychischen) Krankheiten können dabei als Variation der Antiheldenfigur gelesen werden.¹⁸ Das zeigt sich auch in den vorliegenden Analysen der Figur Dexter.¹⁹ Rothemund spricht in ihrer Analyse von der »Vielzahl an Bedeutungspotenzialen«, die Dexter zu einer komplexen Figur machen.²⁰ Darunter versteht sie sowohl seine verschiedenen sozialen Rollen als fiktives Wesen als auch die moralische Komplexität der Figur. Auch Mittell begreift die Komplexität von Dexter vor allem als komplexe Charaktergestaltung. Er bezeichnet die Herausforderung eine komplexe Antiheldenfigur zu entwerfen als »a careful chemistry of alignment, relative morality, fascination, and charisma.«²¹ Ab Mitte der 2010er-Jahre stellen Beiträge zu komplexen Serien heraus, dass sich die Antiheldenfigur durch die Vielzahl an seriellen Darstellungen dieses Typus abnutze und damit vom Publikum auch nicht mehr als besonders komplex wahrgenommen würde.²² Diese Tendenz sieht Mittell auch konkret für die Figur Dexter im Verlauf ihrer Entwicklung über acht Staffeln.²³

Das Konzept der Antiheldenfigur bestimmt denn auch die Medienkritik: Die Serie *Dexter* erhielt mit Beginn ihrer Ausstrahlung 2006 in den USA (2008 in Deutschland) viel Aufmerksamkeit in der Medienkritik und darauffolgend auch in der Forschung. Im Feuilleton wurden die Serie und ihre Paratexte als Provokation aufgefasst, was sich auch in akademischen Beiträgen nie-

18 Vgl. den Forschungsstand in Kapitel 2.3.3.

19 Vgl. exemplarisch die Analyse der Figur Dexter in Rothemund, *Komplexe Welten*, 80–88.

20 Rothemund, 88.

21 Mittell, *Complex TV*.

22 Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, »Feeling That the Best is Over: Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden«, in *Das andere Fernsehen?: Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, hg. von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, Edition Medienwissenschaft; [28] (Bielefeld: transcript, 2016), 9–31.

23 Mittell, *Complex TV*, 147.

derschlägt.²⁴ Die Figur Dexter wird in vielen Beiträgen als Höhepunkt einer Eskalation gesehen: Komplexe Serien im schwach regulierten amerikanischen Kabelfernsehen hatten sich mit den Sopranos seit den späten 1990er-Jahren zu Antiheldenserien entwickelt, die Gewalt und Sexualität explizit darstellen.²⁵ Hauptfiguren wie Tony Soprano begingen selbst Morde, was explizit und brutal dargestellt wurde. Die Beweggründe dieser Figuren waren nachvollziehbar, die Figur selbst aber nicht unbedingt sympathisch.²⁶ Mit *Dexter* wurde aber gerade der Serienmörder als Sympathieträger inszeniert. In Rezensionen und Forschung wurde dies als neue Stufe einer Überbietungslogik und als Tabubruch wahrgenommen. So bezeichnet Mittell zum Beispiel *Dexter* als »unmatched in terms of reprehensible actions among television antiheroes.«²⁷

Aus Sicht der Medienanalyse ist allerdings weniger die Provokation der Serie an sich relevant, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Figur Dexter eine Herausforderung in Bezug auf Figurentheorien darstellt, wie Karin Roepker zusammenfasst: »Showtime's *Dexter* (2006–2013) introduced a character constellation that truly crossed a line. *Dexter* effectively broke the traditional contract of all detective fiction, namely, that ›the detective himself [...] should never turn out to be the culprit.«²⁸ Das Forschungsinteresse, das sich aus dieser Herausforderung ergibt, ist: Warum kann eine solch unmoralische Figur als Sympathieträger funktionieren?

-
- 24 Vgl. Bella Depaulo, *The Psychology of Dexter* (BenBella Books, 2010). Dennis Eick, »Das Wesen Des Bösen: Oder: Warum Wir in Der TV-Serie Dexter Mit Einem Serienkiller Mitfiebern.«, in *Was Bisher Geschah: Serielles Erzählen Im Zeitgenössischen Amerikanischen Fernsehen*, hg. Sascha Seiler (Köln: Schnitt – der Filmverl., 2008), 148–59.
 - 25 Vgl. *The Sopranos*, entwickelt von David Chase (1999–2007, USA: HBO); zur Eskalationslogik von Serien vgl. Jahn-Sudmann und Kelleter, »Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV«.
 - 26 Smith verweist auf eine Reihe von positiv konnotierten Eigenschaften, die unmoralische Figuren anstelle von Sympathie besitzen können wie bspw. Humor, Intelligenz oder körperliche Attraktivität. Dass Zuschauer:innen in solchen Fällen Sympathie empfinden, schließt er jedoch weitgehend aus. Vgl. Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«.
 - 27 Mittell, *Complex TV*, 145–146.
 - 28 Karin Hoepker, »No Longer Your Friendly Neighborhood Killer: Crime Shows after Dexter«, in *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, ed. Birgit Däwes, Alexandra Ganser, and Nicole Poppenhagen, *American Studies* 264 (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015), 249.

Dexter ist seither ein Standardbeispiel in den Theoretisierungen der Antiheldenfigur in komplexen Serien geworden. Er ist mit Charaktereigenschaften ausgestattet, die nicht zu Heldenfiguren passen, nimmt dramaturgisch jedoch die Rolle des Prot- nicht des Antagonisten ein.²⁹ Zu der oben zitierten Mischung der komplexen Ausgestaltung des Figurencharakters gehört im Fall von Dexter – und einigen anderen Antihelden wie Tony Soprano – auch die psychische Krankheit. Janina Rojek versteht solche physisch oder psychisch kranke Antihelden als eine Variation der ›klassischen‹ Antiheldenfigur.³⁰ Gerade Antihelden seien typischerweise heterosexuelle, männliche Figuren, deren traditionelle Vorstellungen von Männlichkeit durch eine (psychische) Krankheit untergraben werde, was zu einer Spirale von Identitätskrisen führe: »The relation between illness and deviance is circular, cause and effect not being clearly determinable: deviance becomes illness becomes deviance.«³¹ Auch dieses Unterlaufen von tradierten Genderrollen und das Aufbrechen von gegenderten Stereotypen lässt sich als narrative Komplexität verstehen und dient vor allem als Katalysator von Krisen im Plot. Wie Rojek für die Antiheldenserien *The Sopranos*, *Breaking Bad* und *Boss* feststellt, führen die als feminisierend wahrgenommenen Krankheitsbilder dazu, dass die Figuren zu Außenseitern in ihren verschiedenen sozialen Rollen werden: »They become outsiders to their professional circles because their bodies are deviant in the sense that they cannot exert the masculine authority and follow the conventions prescribed by their professions due to their illnesses.«³²

Dieser Punkt verhält sich im Fall von *Dexter* allerdings anders als in den Serienbeispielen Rojeks. Die psychische Störung erklärt hier Dexters inneren Antrieb zu Morden. Dexter schafft es, seine Pathologie so zu kaschieren, dass ihn sein Anders-sein nicht zum Außenseiter, sondern zum Experten macht. Mord, Blut und Gewalt sind Teil von Dexters Berufsalltags: Er führt ein so gut getarntes Leben, dass sein Umfeld eben die Strafverfolgung selbst und nicht das kriminelle Milieu ist. In diesem Sinne analysiert auch Amanda Lotz *Dexter* als eine Variation des *male-centered serial*.³³ Anders als bei den meisten *male-*

29 Narrative Komplexität kann daher nicht nur über die Charakterisierung, sondern auch dramaturgisch als komplexe Figurenkonstellation verstanden werden.

30 Rojek, »Crime, Control, and (Medical) Condition: The Illness Narratives of The Sopranos, Boss, and Breaking Bad as Boundary Transgression.«

31 Rojek, 284.

32 Rojek, 285.

33 Lotz, *Cable Guys*.

centered serials der 2000er-Jahre sieht Lotz in der Serie *Dexter* gerade kein Beispiel für eine Krise der Männlichkeit. »*Dexter* proves to be somewhat separate from the other shows considered here because its protagonist struggles more with his humanity than his masculinity.«³⁴ In diesem Sinne lässt sich die Figur Dexter als Variation der Variation des Antiheldentypus verstehen: Dexter ist ein Antiheld, der durch seine Persönlichkeitsstörung charakterisiert wird, aber keine Krise seiner Männlichkeit durchlebt.

5.3.2 Ästhetik und Praktiken der (Medien-)Forensik

Wie der im letzten Abschnitt skizzierte Forschungsstand zu *Dexter* gezeigt hat, lässt sich an der Serie und Figur Dexter veranschaulichen, wie narrative Komplexität Mitte der 2000er-Jahre inszeniert und verstanden wurde. Rückblickend kann die Serie dadurch als ›Kind ihrer Zeit‹ verstanden werden: eine Serie, deren Antiheldenfigur ihrer Zeit ein Tabubruch war, deren Komplexität sich aber im Verlauf ihrer Staffeln reduziert. Ohne diese (Ab-)Wertung aufzugreifen, die in vielen Beiträgen formuliert wird, lässt sich hier ein Prozess der Normalisierung der Antiheldenfigur feststellen. Dieser Wandel betrifft aber nicht nur die narrative Komplexität, sondern schließt auch spezifische Ästhetiken und Rezeptionsweisen mit ein. Das analysiere ich im Folgenden mit dem Begriff der forensischen Komplexität.

Unter forensischer Komplexität verstehe ich mit Simon Rothöhler das Forensisch-Werden der Medien als einen Teil digitaler Medienkultur. Rothöhler betrachtet Forensik im Sinne einer Grenzwissenschaft, in der Medien(-praktiken) einerseits Teil kriminologischer Prozesse sind; Medien des Alltags andererseits »in para- oder auch pseudo-forensische Praktiken, Formbildungen, Methodologien übersetzt [werden].«³⁵ Die Serie *Dexter* zeigt verschiedene (und unterschiedlich komplexe) forensische Konfigurationen, die sich auf narrative und ästhetische Komplexität sowie die Rezeption beziehen.

Neben den para- und pseudo-forensischen Praktiken spielt die Inszenierung von Forensik in *Dexter* auch ohne Verschiebung auf eine metaphorische Ebene eine bedeutende Rolle.³⁶ Dexter ist von Beruf Forensiker. Daher sehen

34 Lotz, 107.

35 Simon Rothöhler, *Medien der Forensik* (transcript Verlag, 2021), 8, <https://doi.org/10.1515/9783839460009>.

36 In Kapitel 4.5.2 habe ich forensische Inszenierungen unter dem Aspekt der Raummetaphern untersucht.

wir ihn oft an seinem Arbeitsplatz, im Labor, bei Besprechungen des Teams, an Tatorten. Dexters Spezialgebiet ist die Blutspurenanalyse, ein Fachgebiet, das in der Forensik real existiert und dessen Wissenschaftlichkeit auch in journalistischen und populären Diskursen teilweise kontrovers diskutiert wird.³⁷ Blutwerte zu testen und DNA-Abgleiche aus Spuren anzufordern, um Identitäten festzustellen, ist der unspektakuläre Teil von Dexters Alltag. Dieser wird meist nur gezeigt, wenn Dexter beispielsweise Ergebnisse fälscht, um sich und sein Doppelleben zu tarnen. Seine wirkliche Expertise besteht in der Rekonstruktion von Tathergängen: Dexter rekonstruiert Tatorte, indem er latente Muster in scheinbar chaotischen Blutspuren erkennt. Mit roten Fäden verbindet er Spuren am Tatort, die an bestimmten Punkten im Raum zusammenlaufen, an denen sich Täter:in oder Opfer befunden haben. Oder er stellt im Labor Verbrechen mit Test-Dummies und roter Farbe nach, um Mordtheorien daran zu überprüfen, ob die Blutspuren so aussehen würden, wie sie am Tatort vorgefunden wurden.³⁸ Diese Inszenierungen sind, wie in Kapitel 4.5.2 ausgeführt wurde, nicht nur Teil des Plots, sondern prägen auch ganz wesentlich die Ästhetik der Serie unter Rückbezug auf Raummetaphern und Farbsymbolik.

Was die fiktionale Serie *Dexter* im Jahr 2006 als analoge – und wie ich argumentiert habe künstlerische – Praxis inszeniert, wird mittlerweile längst als digitale kriminologische Medienpraktik bei der Aufklärung von Kapitalverbrechen angewandt: Mithilfe von Laserscannern und High-Dynamic-Range-Kameras können virtuelle 3D-Tatorte erstellt werden, die Schussbahnen oder Raumpositionen berechnen.³⁹

Damit sind Medienpraktiken in die Forensik eingegangen, die in *Dexter* noch pathologisch konnotiert wurden. Als einziger Mitarbeiter des Departments war Dexter durch seine pathologische Faszination von Blut in der Lage, solche Rekonstruktionen zu erstellen. In der ersten Staffel vermutet sein Kollege Sergeant Doakes als einziger hinter Dexters Expertise eine Psychopathie und wirft ihm nach einer erfolgreichen Analyse eines brutalen Mordes vor:

»You like this blood shit way too much.«⁴⁰

37 Vgl. M. Chris Fabricant, *Junk science and the American criminal justice system* (Brooklyn, New York: Akashic Books, 2022).

38 Vgl. unter anderem *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«.

39 Vgl. Rothöhler, *Medien der Forensik*, 8.

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

Dexters Blutspurenanalysen weisen ihn in der Serie als Experten aus: Da er in der Serie nicht auf Laserscanner und hochleistungsfähige Kameras zurückgreifen kann, bleibt Dexter nur die zeitintensive, manuelle Arbeit. Dexters Analyseverfahren unterscheiden sich von denen seiner Kolleg:innen dadurch, dass er nicht nur naturwissenschaftlich-medizinische Verfahren anwendet, sondern Forensik als Kunsthandwerk betreibt. Das spiegelt sich sowohl in der Inszenierung der Tatorte als auch in der mise-en-scène in seinem Büro wider. Blutspuren hängen wie abstrakte Kunstwerke als gerahmte Bilder an der Wand. Die forensische Arbeit, die in *Dexter* gezeigt wird, orientiert sich damit weniger an naturwissenschaftlichen Standards als an der Methodik des Close Readings (Abb. 21). Mit anderen Worten: Wir sehen Dexter häufig paraforensisch handeln.

Abb. 21: Dexters Büro.



Quelle: Screenshot: *Dexter* Staffel 1, Episode 1, 16:30

Analog zu diesen Darstellungen entwickelt sich seit den 2000er-Jahren auch ein Rezeptionsmodus, der auf Close Readings aufbaut, den Rothöhler wie auch Mittell als paraforensisch beschreiben: Komplexe Serien sind auf ein Engagement des Publikums ausgelegt, das eigene Fanpraktiken wie Fan-Wikis ausbildet oder bei dem Rezipient:innen mit Social-Media-Kanälen der Medienangebote interagieren. Kennzeichnend für den paraforensischen Modus ist für Rothöhler, dass es bei der Interaktion um die Suche und das Auffinden weiterer Informationen (Spuren) über digitale Medien geht. Es ist

ein Rezeptionsmodus, den Mittell bereits – nicht zufällig – als *forensic fandom* beschrieben hat.⁴¹

Ein Unterschied zwischen Rothöblers und Mittells Konzeptionen besteht aber in dem Punkt, wo sie die Informationen verorten, die Rezipient:innen paraforensisch suchen und analysieren: Bei Mittell sind die forensischen Spuren Teil des Serientextes selbst. Die hyperrealistische mise-en-scène, Fachbegriffe oder fehlende *diegetic retellings* erzeugen einen Serientext, der so dicht ist, dass er nur mithilfe weiterer medialer Hilfsmittel (dem *second screen* des Handys oder Tablets) entschlüsselt werden kann.⁴² Rothöhler hingegen sieht die paraforensische Spuren gerade außerhalb des eigentlichen Medientextes, nämlich im Internet: »Als para-forensische Praktiken lassen sich diese [Rezeptionsformen] insofern begreifen, als es sich bei der primär suchmaschinenvermittelten Suche nach Informationen stets um den Eintritt in eine tendenziell unübersichtliche Gesamtspurenlage handelt, die digitale Medienkulturen fortlaufend (re-)produzieren.«⁴³ Dieser theoretische Unterschied lässt sich aber nicht als Gegensatz, sondern vielmehr als Aktualisierung von Mittells Beobachtung von Fan-Praktiken verstehen: Während Mittell von einer spezifischen Medienpraxis für Medientexte mit narrativer Komplexität ausgeht, ist diese Rezeptionspraxis inzwischen zu einer habitualisierten Alltagspraxis geworden.⁴⁴

Es lässt sich auch hier ein Prozess der Normalisierung feststellen. Das heißt nicht, dass die allgemeine Faszination mit forensischen Methoden eine neue Entwicklung ist. Wie Haden Guest gezeigt hat, ist diese auch schon unter anderem in den *Police Procedurals* des Hollywood-Kinos der 1930er-Jahre vorzufinden – und auch beispielsweise in den aktuellen *CSI*-Franchises.⁴⁵ Der Unterschied zu diesen Formaten lässt sich an zwei Stellen feststellen. *Police Procedurals* fokussieren sich auf die Abläufe und die Teamarbeit der polizeilichen Aufklärung. Gerade vor dieser Vergleichsfolie wird der Unterschied zu einer Figur wie Dexter deutlich: Der Einzelgänger Dexter wird hier als psychopathischer Künstler inszeniert: Praktiken wie die Berechnung des Tatverlaufs anhand von Blutspuren wurden in der fiktionalen Serie noch pathologisch

41 Vgl. hierzu auch das Kapitel 4.6 zu den Realitätsbezügen komplexer Serien. Mittell, *Complex TV*.

42 Vgl. Mittell, *Complex TV*.

43 Rothöhler, *Medien der Forensik*, 113.

44 Vgl. Horeck, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*; Rothöhler, *Medien der Forensik*, 114–115.

45 Vgl. Haden R. Guest, »The Police Procedural Film: Law and Order in the American Cinema, 1930–1960« (Los Angeles, University of California, 2005).

durch Dexters Persönlichkeitsstörung motiviert. Vor allem aber, und das ist der zweite Unterschied zur forensischen Faszination der True-Crime-Welle Mitte des 20. Jahrhunderts, sind die forensischen Methoden digital geworden: in der Polizeiarbeit wie in der Medienpraxis. Fünfzehn Jahre nach *Dexters* Erstausstrahlung sind diese Techniken einerseits durch die Entwicklung forensischer Medientechnik Teil der kriminologischen Arbeit geworden und haben sich andererseits zu paraforensischen Praktiken des Medienkonsums in der Populärkultur entwickelt. Diese Entwicklung wird auch in der Diegese von *Dexter – New Blood* wiederaufgegriffen.

5.3.3 True-Crime-Framing im Sequel *New Blood*

Wie die letzten beiden Abschnitte gezeigt haben, lässt sich an der Serie *Dexter* das digitale Forensisch-werden der Medien und ihrer Nutzung illustrieren. Die Anwendung (para-)forensischer Methoden, so ist deutlich geworden, ist seit der Erstausstrahlung der Serie durch die Weiterentwicklung realer forensischer Verfahren und Praktiken normalisiert worden. Innerhalb der Serie wurde solches Verhalten hingegen noch als Symptom von Dexters Psychopathie dargestellt. Da der Sender Showtime die Serie *Dexter* nach etwa zehnjähriger Pause 2021 für eine Staffel als *Dexter – New Blood* wieder aufgenommen hat, stellt sich die Frage, inwiefern auch dieses Sequel eine Aktualisierung forensischer Komplexität erfahren hat. Die folgenden Analysen konzentrieren sich auf den Nebenplot mit der fiktiven Podcasterin Molly Park, durch die die Serie paraforensische Medienpraktik inszeniert und Plots der ursprünglichen Staffeln als True-Crime-Narrative neu framt.

Mit der neuen Staffel von *Dexter* hat die Serie ihr Setting grundlegend geändert: Dexter hat nach der Vortäuschung seines Todes eine neue Identität angenommen und seinen Beruf als Forensiker aufgegeben; stattdessen verkauft er nun Jagd-Equipment in einer ländlichen Kleinstadt. In der Konsequenz gibt es in dieser Staffel kein forensisches Setting, wie es sein früherer Arbeitsplatz darstellte. Dexters Bezug zur örtlichen Polizei besteht nur auf privater Ebene, da die Polizeichefin Angela seine aktuelle Lebenspartnerin ist. Forensische Belege wie DNA-Spuren spielen folglich nur am Rande eine Rolle für die Verbrechen dieser Staffel.⁴⁶ Trotzdem weist die Serie immer noch Qualitäten fo-

46 Die siebte Episode ist die einzige, in der forensische Befunde in Form eines DNA-Tests eine Rolle im Plot spielen. Vgl. *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 7, »Skin of Her

rensischer Komplexität auf. Während forensische Praktiken zwar in den Hintergrund treten, betont die Serie umso stärker para-forensische Verfahren.

Im Sequel der Serie kommt mit Molly Park eine Figur in das Ensemble, die ebenfalls Dexters Obsession mit Mord teilt, aber weder psychopathische Züge aufweist noch eine Antagonistin ist. Wie bereits ausgeführt ist die Faszination für Mord ein Symptom für Dexters psychopathische Persönlichkeitsstörung – sie ist die zugrundeliegende Motivation für Dexters Recherchen und Tatortrekonstruktionen. In der Originalserie ist diese Faszination auf Dexter und andere antagonistische Figuren beschränkt, die alle als psychopathisch charakterisiert werden. Beispiele für solche Figuren sind der *ice truck killer* der ersten Staffel, die Künstlerin Lila in der zweiten und in der achten Staffel ein Jugendlicher, der in Dr. Vogels Behandlung ist und der sie an den jugendlichen Dexter erinnert.⁴⁷ Mit der Einführung dieser neuen Figur deutet sich bereits an, dass die Begeisterung für die brutalen Details von Verbrechen nicht mehr per se als Indikator für eine mentale Pathologie zu verstehen ist.

Molly Park wird in der dritten Episode von *New Blood* eingeführt und ist eine True-Crime-Podcasterin. Sie reist nach Iron Lake, als sie von dem Fall des verschwundenen (und von Dexter ermordeten) Matt erfährt, um darüber in ihrem Podcast zu berichten. Dabei erfährt sie, dass die Polizeichefin Angela seit Jahren vergeblich zu einer Reihe verschwundener junger Frauen ermittelt. Als Angela ablehnt, mit Molly zusammenzuarbeiten, stellt diese selbst Ermittlungen auch zu diesen Fällen an.⁴⁸

Dramaturgisch steht Molly nicht in einem antagonistischen Verhältnis zu Dexter. Dennoch lässt sie sich auf der symbolischen Ebene als sein Gegenstück verstehen: Auch Molly steht für die Selbstermächtigung, Mordermittlungen nicht allein der Polizei zu überlassen. Rothöhler bezeichnet solche aktivistischen Medienpraktiken, wie Molly sie verkörpert, als *counterforensics*.⁴⁹ In den Kunst- und Medienwissenschaften wird der Begriff vor allem in Bezug auf

Teeth,« unter der Regie von Sanford Bookstaver, geschrieben von Veronica West und Kirsia Rein, ausgestrahlt am 19. Dezember 2021, Showtime.

47 Vgl. *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«; *Dexter*, Staffel 2, Episode 1, »It's Alive!«; *Dexter*, Staffel 8, Episode 6, »A Little Reflection«, unter der Regie von John Dahl, geschrieben von Jace Richdale, ausgestrahlt am 4. August 2013, Showtime.

48 Vgl. *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 4, »H is for Hero«, unter der Regie von Sanford Bookstaver, geschrieben von Tony Saltzman, ausgestrahlt am 28. November 2021, Showtime; *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 7, »Skin of Her Teeth«.

49 Vgl. Rothöhler, *Medien der Forensik*.

fotografische Dokumente, wie Bilder von Überwachungstechnik, Kriegsphotojournalismus oder Kriegstechnologien seit den 1990er-Jahren verwendet.⁵⁰ Jenseits von Genoziden und der Aufarbeitung von Kriegsverbrechen ist der Begriff in den letzten Jahren aber auch in der Populärkultur im Zusammenhang mit Internet-Detektiven und True-Crime-Formaten verwendet worden.⁵¹ Counter Forensics sind in diesem Zusammenhang die medialisierten Ermittlungen von kriminologischen Laien, die in der Regel mit ihren Bemühungen konkrete polizeiliche Ermittlungen oder juristische Entscheidungen infrage stellen wollen.⁵² Solche Podcasts, Filme oder Web-Dokumentationen werden dadurch motiviert, eine nachträgliche Gerechtigkeit herbeizuführen, weil vermutet wird, dass Behörden und Justiz unzureichende Arbeit leisten. Als nicht-staatliche – und nicht staatlich legitimierte – Akteure rollen sie Fälle wieder auf und bedienen sich dabei ähnlicher Ermittlungsverfahren wie Behörden. Sie haben dabei den erklärten Anspruch, die gleichen Standards zu erfüllen. Eines der prominentesten amerikanischen Medienbeispiele dafür ist die erste Staffel des Podcasts *Serial*, in der ein fünfzehn Jahre alter Mordfall neu betrachtet wird.⁵³ Für den Podcast befragt die Journalistin Koenig Zeug:innen sowie Expert:innen und wägt deren Plausibilität ab. Diese *counter forensics* haben mitunter auch eine Nähe zum *forensic fandom*, wo sich dieses nicht auf Fandom von fiktionalen Texten konzentriert. So problematisiert Philip Dominik Keidl den Begriff des *forensic fandoms* am Beispiel von counterforensischen Aktivist:innen, deren Arbeit darauf abzielt, Personen rufschädigend zu diskreditieren, wenn diese Stars wie Michael Jackson sexuellen Missbrauchs beschuldigen.⁵⁴ Die forensischen Komplexitäten sind also digi-

50 Vgl. Thomas Keenan, »Counter-forensics and photography«, in *The Routledge Companion to Photography Theory*, hg. von Mark Durden und Jane Tormey (New York: Routledge, 2020.), 276–93.

51 Vgl. Horeck, *Justice on Demand*; Sarah E. Fanning und Claire O'Callaghan, Hg., *Serial Killing on Screen: Adaptation, True Crime and Popular Culture*, Palgrave Studies in Crime, Media and Culture (Cham: Springer International Publishing, 2023), <https://doi.org/10.1007/978-3-031-17812-2>.

52 Vgl. Rothöhler, *Medien der Forensik*.

53 Vgl. Sarah Koenig, *Serial*, 3. Oktober 2014 – fortlaufend, produziert von Chicago Public Media, Podcast, <https://serialpodcast.org/>.

54 Vgl. Philipp Dominik Keidl, »The Fans of Michael Jackson v Wade Robson and James Safechuck: Forensic Fandom and the Staging of a Media Tribunal«, *American Behavioral Scientist* 66, Nr. 8 (1. Juli 2022): 1106–22, <https://doi.org/10.1177/00027642211042285>.

talen Medienpraktiken inhärent und damit über Serientexte und Fiktionalität hinauszudenken.

Der Unterschied zwischen den counter-forensischen Verfahren dokumentarischer Formate und der Serie *Dexter* besteht darin, wozu die jeweiligen Ermittlungen dienen: True-Crime-Formate dieses Typus zielen – neben ökonomischen Interessen – darauf ab, eine Öffentlichkeit herzustellen. Im konkreten Fall von *Serial* auch mit dem Erfolg, dass ein Urteil tatsächlich erneut überprüft wird. Auf diese Weise wird auch die Podcasterin Molly in *New Blood* inszeniert. Dexter selbst hingegen dienen seine privaten Nachforschungen dazu, sein Töten zu legitimieren.

Symbolisch steht Molly also für eine zeitgenössische Repräsentation von Mordermittlungen sowie für eine zeitgenössische Medienrezeption. Die Serie inszeniert das auch als einen Generationenwandel. Das wird in der dritten Episode deutlich, in der Angela und Dexter mit ihren jeweiligen Kindern Audrey und Harrison bei einem gemeinsamen Abendessen sitzen. Während Angelas Teenager-Tochter aufgeregt berichtet, dass diese bekannte Medienpersönlichkeit über ihre Kleinstadt berichten will, kennen die beiden Erwachsenen die Podcasterin nicht. Zwischen Audrey und Harrison entspinnt sich ein Gespräch, um die besten True-Crime-Podcasts. Audrey lässt dabei beiläufig die Bemerkung fallen: »It's murder, but it's fun.«⁵⁵

Damit artikuliert sie den Unterhaltungscharakter, der in der Medienforschung als eines der Hauptkennzeichen für das True-Crime-Genre gilt und der solche Formate von journalistischer Berichterstattung über Verbrechen unterscheidet.⁵⁶ Für die Jugendlichen der fiktiven Serie ist es Teil einer gewöhnlichen Medienrezeption, Vergnügen an der detaillierten Beschreibung von Mord zu empfinden. Dexter wiederum steht in diesem Aspekt symbolisch für eine konservativere Haltung, welche die Skepsis widerspiegelt, die der Originalserie entgegengebracht wurde. Er betrachtet die Faszination der Teenager an Gewaltverbrechen als potenzielle Verrohung: Gerade, weil er selbst auf eine pathologische Art von Mord fasziniert ist, beobachtet er jede Äußerung seines Sohnes in dieser Hinsicht mit großer Sorge. Dexter fürchtet, er könne seinem

55 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 3, »Smoke Signals«, unter der Regie von Sanford Bookstaver, geschrieben von Clyde Phillips und Eoghan O'Donnell, ausgestrahlt am 21. November 2021, Showtime, 40:30.

56 Dawn K. Cecil, *Fear, Justice, and Modern True Crime*, *Fear, Justice, and Modern True Crime* (Lynne Rienner Publishers, 2022), 5, <https://doi.org/10.1515/9781626379138>.

Sohn seine psychopathischen Charakterzüge vererbt haben, wenngleich diese Faszination mittlerweile normal geworden ist – so stellt es die Serie dar.

Der Nebenplot um die True-Crime-Podcasterin verlangt darüber hinaus auf ästhetischer und symptomatischer Ebene nach einer medientheoretisch fundierten Analyse, weil er eine Remedialisierung der Originalserie darstellt. Bezüge zur Originalserie stellt *Dexter – New Blood* in verschiedener Form dar: Erstens haben einzelne Figuren des ursprünglichen Casts Gastauftritte,⁵⁷ zweitens verwenden Flashbacks Material der früheren Staffeln⁵⁸ und drittens werden Fälle früherer Staffeln durch Mollys True-Crime-Podcast namens *Merry F*cking Kill* neu geframt.

Für den Plot der Serie werden diese Remedialisierungen relevant, da Mollys Nacherzählungen der Morde in Miami bei Harrison aggressives Verhalten und traumatische Erinnerungen auslösen. Harrisons aggressive Reaktionen führen schlussendlich dazu, dass Dexter sich entscheidet, seinem Sohn ehrlich von seinen Morden zu erzählen. Für die medienwissenschaftliche Analyse der para-forensischen Bilder ist vor allem aber die ästhetische und symptomatische Ebene relevant. Nachdem Audrey und Harrison sich über True-Crime-Podcasts ausgetauscht haben, hört Harrison an einem der folgenden Tage Audreys Empfehlungen an. In einer Schulpause scrollt er auf seinem Handy durch Molly Parks Podcast. Dabei sind für kurze Augenblicke immer die Beschreibungen des Podcast und der einzelnen Episoden zu sehen. Die allgemeine Beschreibung von *Merry F*cking Kill* lautet:

»This is no ordinary true crime show. Podcast documentarian, Molly Park, takes you deep inside the tormented, gnarly, fucked up minds of serial killers. With her delicious, biting wit, Molly Park unearths new deeds about the demented classics (Bundy, Manson, Zodiac and The Trinity Killer). She

57 So ersetzt beispielsweise Dexters Schwester Debra hat die imaginäre Mentorenfigur Harry. Auch Angel Batista, eine damaligen der Hauptfiguren, hat in einer Episode eine kurze Szene auf einer Konferenz, die Angela besucht. Er gibt Angela auch den entscheidenden Hinweis, mit dem diese Dexter enttarnt, der in Iron Lake unter falschem Namen gelebt hat.

58 Diese subjektiven Erinnerungsflashbacks bringen Dexter immer wieder sein altes Doppelleben sowie traumatische Erlebnisse ins Bewusstsein. Es sind Szenen von der Ermordung seiner Frau oder von Konfrontationen mit Sergeant Doakes, der Dexter durchschaut hatte, aber ihn nicht überführen konnte.

also discovers a trail of bodies left by the sick fucks who are still out there.
[Videobeschreibung geht weiter, wird aber von Harrisons Hand verdeckt.]«⁵⁹

Während Harrison durch die Episoden scrollt, ist im Bild erkennbar, was schon in der Beschreibung angelegt ist: Reale Verbrechen, die oft Gegenstand von True-Crime-Formaten sind, werden mit den fiktiven Fällen der Staffel von *Dexter* vermischt. Die erste Episode des Podcast heißt »The Manson Family«, die zweite »Son of Sam« – beides Bezeichnungen für reale amerikanische Serienmörder. Die dritte Episode ist schlicht »Miami« benannt und zeigt als Episodenbild ein Porträt von John Lithgow in seiner Rolle als Trinity Killer. Episode sieben schließlich ist als »Bay Harbor Butcher« betitelt, dem Namen den Dexter innerhalb der zweiten Staffel von den Medien bekommt. Die Fälle früherer Staffeln werden folglich als Podcast-Episoden geframt und in Relation zu echten Verbrechen gesetzt. Dabei sind es die profiliertesten Fälle der Originalserie, die auf diese Weise Aufmerksamkeit bekommen und von der Serie selbstreflexiv wieder aufgegriffen werden: Das Finale der vierten Staffel um eben jenen Mörder erzielte für den Sender Showtime die höchsten Einschaltquoten der Serie *Dexter*.⁶⁰ In Rezensionen und Fanforen wird der Trinity Killer häufig als einprägsamster Antagonist der Serie bezeichnet. Es ergibt so auf der Ebene der Produktionslogik Sinn, genau diese Fälle als Auslöser für Konflikte im aktuellen Plot wiederaufzugreifen. Der schlichte Titel und das Episodenbild der dritten Podcast-Episode weisen außerdem darauf hin, dass die Serie davon ausgeht, dass Zuschauer:innen des Sequels genau dieser Fall noch im Gedächtnis geblieben ist.

Der True-Crime-Podcast als populäres, serielles Medienformat stellt offensichtlich für die Serie eine zeitgemäße Aktualisierung dar.⁶¹ Bilder aus der Originalserie werden nun zu Episodenbildern, die ein auditives Format illustrieren. Die Beschreibung des Falls wird zugespitzt für ein neues (jüngeres)

59 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 4, »H is for Hero«, unter der Regie von Sanford Bookstaver, geschrieben von Tony Saltzman, ausgestrahlt am 28. November 2021, Showtime, 09:10.

60 Vgl. »Dexter« Season Finale Slashes Records«, *Reuters*, 15. Dezember 2009, Abschn. Lifestyle, <https://www.reuters.com/article/idUSTRE5BD570/>.

61 In der realen amerikanischen Medienindustrie ist seit einigen Jahren das gegenläufige Verfahren eine populäre Medienstrategie: Aus erfolgreichen Podcasts werden fikionalisierte Streamingserien produziert, bspw. im Fall des Skandals um das Silicon-Valley-Unternehmen Theranos, das als *The Dropout* als achttteilige Serie verfilmt wurde.

Publikum zusammengefasst. Die Episodenbeschreibung zum Trinity Killer lautet:

»The Trinity Killer: Three is the magic number, or is it? In this episode, Molly finds anomalies in the story about Arthur Mitchell aka The Trinity Killer, a slasher who traveled the country and killed in threes... spoiler alert: he didn't.«⁶²

Mit dem Formatwechsel und der Remedialisierung von Dexters Fällen geht aber auch ein Perspektivwechsel einher. In der Originalserie wird die Perspektive der Narration von Dexters Voice-over-Erzählungen geprägt. In *New Blood* hingegen werden die Fälle durch die Medienpersona von Molly Park perspektiviert, die einen kommerziellen Podcast betreibt. Die Ansprache ist also sowohl durch eine Außenperspektive geprägt – Molly war bei keiner der Ermittlungen dabei – als auch von der öffentlichen Medienkommunikation in Form des Podcast, während Dexter als Voice-over als subjektive Perspektive artikuliert, die er nicht mit anderen Figuren teilen kann.⁶³

Dieser Perspektivwechsel wird hörbar, als Harrison sich entscheidet, die dritte Episode »Miami« anzuhören. Die Kameraperspektive wechselt mit einem Schnitt von der Detailaufnahme von Harrisons Handybildschirm in eine Supertotale. Die Zuschauer:innen sehen Harrison allein auf den Rängen der leeren Turnhalle sitzen. Die Kamera fährt langsam an ihn heran und endet in einer halbnahen Einstellung, während wie in einem Voice-over Mollys Podcast zu hören ist, den Harrison über seine Kopfhörer hört. Die Episode beginnt mit Mollys energetischer Stimme, die einen umgangssprachlichen – und für solche Podcasts üblichen – Konversationsstil anschlägt:⁶⁴

»Hi, hi. And welcome to Merry fucking kill! I'm Molly Park and do I have a doozy of an episode for you. Today, I'm doing the creepy-as-fuck and truly terrifying Trinity Killer. Spoiler alert: He didn't kill in threes. He killed in fucking fours. Let's talk about kill cycle number one: Lady in the Water. Trinity would find a young woman, break into her house and slaughter her with a straight razor. He left them soaking in a pool of their own plasma. [Harrison

62 *Dexter* – *New Blood*, Staffel 1, Episode 4, »H is for Hero«, 09:10.

63 Vgl. den folgenden Abschnitt zu den Voice-over-Stimmen der Serie.

64 Zur Gestaltung von Intimität durch Sprechhaltungen in Podcasts vgl. Martin Spinnelli and Lance Dann, *Podcasting: The Audio Media Revolution* (New York, NY: Bloomsbury Academic, 2019).

skippt vor] The police are finally hip to his MO, but, of course, they don't get it together fast enough to stop him from one, final cut. For this one, he goes rouge. Still a woman, but this chick is a mother. A gorgeous, girl-next door beauty with a picture-perfect family. And this is the real fucked-up part. She has a young baby who is in the fucking room when she dies, crawling in a pool of his mother's blood. How fucked up is that kid now? Am I right?»⁶⁵

Während dieses Voice-overs sitzt Harrison mit versteinertem Gesicht auf der Bank und muss am Ende mehrmals schlucken. In einer späteren Episode gibt er Dexter gegenüber an, der Podcast habe bei ihm traumatische Erinnerungen getriggert, die zu einem gewalttätigen Ausbruch geführt haben.⁶⁶

True-Crime-Formate zielen darauf ab, starke affektive Reaktionen auszulösen. Dabei ist wiederholt kritisiert worden, dass dabei die Perspektive der Opfer vernachlässigt werde.⁶⁷ Es scheint allerdings nicht das Anliegen von *New Blood* zu sein, diese Dimension auszuloten. Harrisons Reaktion auf Mollys rhetorische Frage, wie sehr das Kind als Zeuge des Mordes des Trinity Killers psychische Schäden durch die Zeugschaft erhalten haben müsse, bleibt ein funktionales Mittel im Plot: Harrison reagiert darauf, indem er einen Mitschüler angreift und verletzt. Der True-Crime-Podcast wird in der Serie eingesetzt, um affektive Reaktionen der Figuren sichtbar und plausibel zu inszenieren, wenn sie von Ereignissen aus den früheren Staffeln erfahren. Tanya Horeck beschreibt das Adressieren von affektiven Reaktionen als eines der Hauptmerkmale von digitalen True-Crime-Formaten.⁶⁸

Das wird in der vorletzten Episode des Sequels deutlich: Denn auch die Schlüsselszene, in der Angela realisiert, dass Dexter ein Serienmörder ist, zeigt ausschließlich Angelas emotionale Reaktion auf Mollys Podcast – und nicht beispielsweise ihre eigenen Ermittlungen als Polizistin.⁶⁹ Analog zu der Szene mit Harrison aus der dritten Episode versteht auch Angela das volle Ausmaß von Dexters Geschichte erst, als sie eine Podcast-Episode von Molly hört. Die Serie fokussiert sich also nicht auf Angelas Professionalität und ihre Rolle als Polizistin. Stattdessen sehen die Zuschauer:innen Angela als

65 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 4, »H is for Hero«, 09:40 bis 10:40.

66 Vgl. *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 7, »Skin of Her Teeth«, 41:00.

67 Vgl. Sarah E. Fanning and Claire O'Callaghan, eds., *Serial Killing on Screen: Adaptation, True Crime and Popular Culture*.

68 Vgl. Horeck, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*.

69 Dabei deckt Angelas Dexters falsche Identität tatsächlich selbst auf, als sie bei einer Konferenz ein Gespräch mit Angel Batista führt.

Lebenspartnerin, die realisiert, dass sie mit einem psychopathischen Mörder zusammengelebt hat. Damit setzt die Serie auf einen Schauereffekt, auf den viele True-Crime-Formate abzielen.

In dieser Szene sitzt Angela an ihrem Küchentisch und hört mit Kopfhörern über ihr iPad Mollys Episode zum Bay Harbor Butcher. Wie schon im vorherigen Analysebeispiel ist Mollys Stimme als Voice-over zu hören:

»Outside of Harold Shipman or Luis Garavito, the Bay Harbor Butcher was one of the most prolific serial killers of all time. He's one of the most sick-ass, decapitating, dismembering murderers out there. And, by the end of this podcast, I'm gonna challenge everything you may think you know about who he was.«⁷⁰

Der Podcast wird an dieser Stelle durch einen Anruf von Dexter unterbrochen. Angela reagiert mit Erschrecken und Argwohn auf diesen Anruf, bei dem Dexter jedoch nur eine Nebensächlichkeit mit ihr klären will. Anschließend hört Angela weiter:

»His victims were usually criminals who'd gotten away with it. That's some batman-level vigilante shit. And it's why Miami Metro Homicide came to believe the butcher was one of their own. Sergeant James Doakes. But what if they were wrong? Well, maybe the police didn't want to keep investigating the biggest case in Miami Metro history, but I fucking do. Because, if I'm right, the Bay Harbor Butcher could still be out there. Still feeling all butchery. Still a threat.«⁷¹

An dieser Stelle wird Angela wiederum unterbrochen; dieses Mal von ihrer Tochter Audrey die sich über Angelas Schreckhaftigkeit amüsiert. Diese Inszenierung betont einerseits die immersive Wirkung des Podcasthörens und veranschaulicht andererseits über Angelas Angstreaktionen Dexters bedrohliches Potenzial, das Molly im Podcast betont. Darüber hinaus beginnt auch in diesem Beispiel die Podcasterzählung damit, Bezüge zu realen Serienmördern herzustellen. Dabei legt die Serie dieses Mal die Betonung auf die hohe Zahl der Opfer. Auch das ist ein intertextueller Bezug auf para-forensische Fan-

70 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 9, »The Family Business«, unter der Regie von Marcos Siega, geschrieben von Clyde Phillips und Nick Schenk, ausgestrahlt am 2. Januar 2022, Showtime, 29:30 bis 32:00.

71 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 9, »The Family Business«, 29:30 bis 32:00.

Aktivitäten, die während der Ausstrahlung von *Dexter* die hohe Anzahl Dexters eigener Morde verfolgt und protokolliert haben.

Wie diese Analyse gezeigt hat, bietet *New Blood* durch die Einbindung von True-Crime-Ästhetiken und die Verbindung mit realen Verbrechen eine aktualisierte Perspektive auf die Mordfälle der ursprünglichen acht Staffeln. Die Darstellung der narrativen und ästhetischen Komplexität hat sich dabei von der pathologisch konnotierten Darstellung forensischer Ermittlungsmethoden zu normalisierten para-forensischen Praktiken verschoben. Das Sequel weist viele selbstreflexive Bezüge zu früheren Staffeln auf, stellt aber auch intertextuelle Bezüge zu anderen Serien her, die seit *Dexters* Erstausstrahlung entstanden sind. So bezeichnet Molly Angelas Pinnwand, auf der diese ihre Nachforschungen zu den verschwundenen Frauen festhält an einer Stelle als »Carrie board«. ⁷² Die Serie macht hier eine Anspielung auf die Showtime Serie *Homeland* und die manischen Ermittlungen von Carrie Mathison. Die Analyse forensischer Praktiken und Ästhetiken zeigt aber vor allem auch, dass Dexters Psychopathie in der Neuauflage der Serie in den Hintergrund gerückt ist. Dexters pathologisches Verhalten ist zum gesellschaftlich normalisierten Medienkonsum geworden. Und während die Originalserie Dexters mangelnde Empathie und seine generelle Gefühllosigkeit betonte, dominiert in *New Blood* oft die Sorge um seinen Sohn. Ebenso haben durch das Framing der True-Crime-Erzählungen para-forensische Praktiken pathologische Konnotationen ersetzt.

5.4 Aufmerksamkeitslenkung und Ablenkung

Wie ich im letzten Abschnitt herausgearbeitet habe, stellt das Framing im Sequel *New Blood* in Form eines True-Crime-Podcasts eine Außenperspektive auf Dexters Morden und Psychopathie dar. Diese Perspektivierung bricht mit der Erzählweise der Originalserie, die Mord und Psychopathie aus Dexters Sicht erzählt. Genau in dieser Erzählweise bestand die Innovation der Serie, die dadurch in der Lage war, beim Publikum Sympathien für einen fiktiven Serienmörder zu befördern.

Hier zeigt sich etwas, das typisch ist für Figuren des Typus »produktiver Psychopath:in«: Sie erzählen die Geschichten ihrer produktiven Pathologien selbst. Die Figuren verfügen über die Fähigkeiten, ihre mentalen Zustände zu

72 Vgl. *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 4, »H is for Hero.«

reflektieren und auch eloquent zu kommentieren. Die folgenden Analysen zielen darauf ab, diese Artikulationsfähigkeit in Dexters Voice-overs zu analysieren. Voice-overs bewirken, in den Begriffen von Smiths Modell der Anteilnahme, ein *alignment* der Zuschauer:in mit der Figur.⁷³ Smith differenziert hier weiter zwischen dem *attachment* und dem *access* zu einer Figur. Ersteres beschreibt, wie Zuschauer:innen die Handlung eines Films miterleben, indem sie an (einige wenige) Figuren »angeheftet« werden.⁷⁴ Zum Beispiel sehen wir kontinuierlich mehr von Dexters Alltag und Beruf als von dem anderer Figuren. Unter *access* hingegen versteht Smith den Zugang zum Innenleben bestimmter Figuren. Über den Einsatz von Dialogen, Voice-overs, Flashbacks oder bedeutungsaufgeladenen Gegenständen (z. B. Familienfotos) erfahren wir von manchen Figuren, was sie innerlich bewegt, während das Verhalten anderer Figuren opak bleibt.

Im Folgenden analysiere ich, wie diese Art des *access* in der Originalserie angelegt ist und inwiefern dies zum Sympathisieren mit einem psychopathischen Serienmörder beiträgt. Im Speziellen untersuchen die folgenden Analysen, welche Wirkungen dabei die Voice-Overs auf die Charakterisierung von Dexter als psychopathischen Mörder haben. Manche Voice-overs betonen seine Empathielosigkeit, andere verharmlosen Morde durch verschleiernde Bezeichnungen. Ich unterscheide im Folgenden drei verschiedene Varianten der Artikulation von Dexters Morddrang: als ironisch-humoristische Distanzierung als aufrichtige Voice-overs und als melancholische Voice-overs mit Geständnischarakter.

5.4.1 Ironischer Humor, Anteilnahme und Distanz

Die für die Serie prägendste Form des *access* bezeichne ich mit Rückgriff auf Christoph Schubert als *verbal camouflage*.⁷⁵ Schubert analysiert anhand dieses Begriffs, wie Dexter sein Morden verbal verschleiert. Er untersucht die Dialog- und Monologstrukturen in der Serie *Dexter* aus linguistischer Perspektive und hebt die Doppeldeutigkeit von Dexters Kommunikation hervor, aus der

73 Ich habe dieses Konzept ausführlich im Theorieteil in Kapitel 2.3.3 dargestellt. Vgl. Smith, *Engaging Characters*.

74 Smith, 83.

75 Christoph Schubert, »Dexter in Disguise: A Stylistic Approach to Verbal Camouflage in a Serial Killer«, in *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, ed. Birgit Däwes, Alexandra Ganser, and Nicole Poppenhagen, American Studies 264 (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015), 329–50.

oft Sarkasmus und Ironie entstehen. Sarkasmus, Ironie und schwarzer Humor sind typische Merkmale der Serie. Dabei spiegelt sich die Selbstreflexivität der Serie in den Dialogstrukturen und dem Voice-over wider, wie Schubert feststellt.⁷⁶ Der schwarze Humor entsteht daraus, dass Dexters Doppelleben es ihm unmöglich macht, aufrichtig zu kommunizieren.⁷⁷

Diese *verbal camouflage* kann dabei sowohl im Dialog als auch im Voice-over auftreten. In der Serie verwendet die Figur Dexter diese rhetorische Form in allen Staffeln und verschiedensten Handlungssträngen, die mit Dexters Doppelleben verknüpft sind. Die folgenden Beispiele stammen aus der selten analysierten fünften Staffel. Diese Staffel schließt zeitlich und inhaltlich an den Mord an Dexters Frau Rita durch den Trinity Killer an.⁷⁸

In der dritten Episode plant Dexter, einen Mann namens Boyd Fowler zu ermorden, weil dieser junge Frauen ermordet. Die Leichen der Frauen entsorgt Boyd in Fässern in einem Fluss, die Dexter in einer früheren Episode zufällig gefunden hatte. Dexter versucht nun in dieser dritten Episode eine Beziehung zu Boyd aufzubauen, um ihn in eine Falle zu locken und ermorden zu können. In diesem Handlungsstrang spielt die Serie sowohl mit dialogischem Humor als auch mit einem sarkastischen Voice-over. So kommt es zu folgender Situation: Dexter gibt Boyd gegenüber vor, einen Job zu suchen. Boyd arbeitet als Tierkörperbeseitiger und schlägt Dexter vor, er könne ihn am folgenden Tag begleiten, um herauszufinden, ob das eine mögliche Tätigkeit für ihn sei. Dabei kommt es zu folgendem Dialog:

Boyd: »You have to be okay being around dead things.

Dexter: I don't think that's a problem.«⁷⁹

Hier zeigt sich ein Angebot zur *allegiance* über den Humor, der im Subtext entsteht: Von den Zuschauer:innen, die bereits viele Morde von Dexter gesehen haben, wird seine Antwort als sarkastische Untertreibung verstanden. Diese Ebene bleibt jedoch den Figuren innerhalb der Diegese verborgen. Die *verbal*

76 Schubert, »Dexter in Disguise: A Stylistic Approach to Verbal Camouflage in a Serial Killer«.

77 Vgl. Schubert, 331.

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

79 *Dexter*, Staffel 5, Episode 3, »Practically Perfect«, unter der Regie von Ernest Dickerson, geschrieben von Manny Coto, ausgestrahlt am 10. Oktober 2010, Showtime, 15:35 bis 15:45.

camouflage Schuberts findet also auf zwei Ebenen statt – innerhalb der Diege-
se und auf der Artefaktebene, die nur den Zuschauer:innen zugänglich ist.⁸⁰
Innerhalb der Diegeese verschleiert der Dialog Dexters Doppelleben und seine
wahren Pläne. Dexter lügt nicht, wenn er sich als unempfindlich gegenüber to-
ten Tieren zeigt. Er gibt jedoch mit dieser lakonischen Antwort auch keine Hin-
weise darauf, dass diese Unempfindlichkeit pathologische Züge haben könnte.

Auf der Artefaktebene wird die Antwort jedoch als sarkastischer Humor
interpretiert. Hier bewahrt sie nicht nur Dexters Tarnung. Der Humor, den
nur das Publikum teilen kann, erleichtert damit eine emotionale Anteilnahme,
eine *allegiance*, aber eben auch eine Distanzierung von Dexters Mordplänen.

In Kapitel 4.5.2 habe ich ausgeführt, wie die musealen, künstlerischen Tat-
orte der Serie die Brutalität des Mordens ästhetisieren. In ähnlicher Weise wir-
ken auch Dexters subtile Pointen auf eine Distanzierung von seinen Morden
hin. Sie verschieben Dexters konkrete Mordplanungen in den Bereich des un-
eigentlichen Sprechens. Die Ironie der Serie bietet nicht nur *allegiance* an, son-
dern damit auch eine moralische Distanzierung von Dexters Handeln.

Das gleiche Prinzip lässt sich auch in den Voice-overs von Dexter beobach-
ten: Nachdem Boyd Dexter in besagter Szene das Jobangebot macht, kommen-
tiert Dexter als Voice-over sarkastisch, dass das Gespräch produktiver verlief,
als er erwartet hatte: »I would've settled for your work schedule. But this could
be better.«⁸¹

Auch hier spricht Dexter wieder über seine Mordpläne auf eine sarkasti-
sche distanzierte Weise, die eben genau das Wesentliche nicht ausspricht: dass
Dexter gerade plant, den Mann zu ermorden, mit dem er sich unterhält.

Der schwarze Humor basiert allerdings nicht nur auf einer ironisch-sar-
kastischen Untertreibung, sondern auch auf der Diskrepanz zwischen dem
Voice-over und den Bildern.⁸² Beispiele für solche Text-Bild-Scheren finden
sich in allen Staffeln der Serie: So antwortet Dexter beispielsweise am Han-
dy, er sei gerade »in the middle of something«, während das Publikum sehen
kann, dass dieses »something« ein Mord ist. Während die Bilder also explizit

80 Vgl. Kapitel 2.3.1 zu Eders Figurenmodell und der Unterscheidung von Figuren als fik-
tive Wesen und Artefakte.

81 *Dexter*, Staffel 5, Episode 3, »Practically Perfect«, 15:50.

82 Zu diesem Ergebnis kommt auch Karin Hoepker in ihrer Untersuchung der vierten
Staffel *Dexter* mit einem Fokus auf Ästhetik und Humor. Vgl. Hoepker, »Slices of
Life – Killing and Seriality in Dexter«, 287.

Dexter als Mörder zeigen, finden auf der dialogischen Ebene oft Untertreibungen statt.⁸³

Der Humor in Form von Dialogen, Voice-overs und Inszenierung bietet folglich dem Publikum eine Rezeptionshaltung an, bei der es sich von der Brutalität des Mordens distanzieren kann. Diese Möglichkeiten der Anteilnahme durch den Humor gehen über Smiths Theoretisierung als sogenannte *perverse allegiance* hinaus.⁸⁴ Als solche bezeichnet Smith Parteinahme mit unmoralischen Figuren – trotz, nicht wegen ihrer Unmoralität –, weil sie weitere attraktive Eigenschaften haben, wie eben beispielsweise Humor.⁸⁵ Dexters Humor geht aber darüber hinaus eine positiv konnotierte Eigenschaft zu sein, die in die andere Waagschale geworfen wird, um Dexters kriminelles Handeln auszubalancieren. Stattdessen spielt der Humor in Dexter Voice-over seine Psychopathie herunter, indem diese als Sarkasmus inszeniert wird, den Figur und Publikum teilen können.

5.4.2 ›Aufrichtige‹ Voice-overs und ›reality checks‹

Im Gegensatz dazu können andere Voice-overs der Serie als Markierung von Dexters Psychopathie gelesen werden. Ich bezeichne diese Form im Folgenden als Dexters ›aufrichtiges Voice-over‹. Wie bereits ausgeführt, kann Dexter innerhalb der Diegese offensichtlich nicht aufrichtig über seine Psychopathie und sein Morden sprechen. Im Voice-over oder in den imaginären Gesprächen mit seinem verstorbenen Adoptivvater Harry ist ihm das jedoch möglich. Diese

83 Schubert, »Dexter in Disguise: A Stylistic Approach to Verbal Camouflage in a Serial Killer«, 345. Diese Form des Humors ist nicht auf Dexters Perspektive beschränkt: Immer wieder spielt die Serie auch mit den Erwartungen des Publikums an das Crime-Genre und mit den Regeln, die die Serie im Laufe von vier Staffeln etabliert hat. So stellt sich beispielsweise zu Beginn der analysierten dritten Episode der fünften Staffel ein schnell geschnittenes ›Verhör‹, das Debra führt, als Gespräch mit einer potenziellen Tagesmutter für ihren Neffen Harrison heraus. Vgl. *Dexter*, Staffel 5, Episode 3, »Practically Perfect«, 5:00 bis 6:00.

84 Eine Funktion von Voice-overs ist es, Möglichkeiten zur Anteilnahme zu bieten. In Kapitel 4.3.2 habe ich das anhand von Smiths Modell des *character engagements* dargestellt: Einer Figur dabei zuzuhören, wie sie die Ereignisse der diegetischen Welt kommentiert, schafft ein *alignment*, indem das Publikum einen Zugang zum Innenleben der Figur bekommt, den sie von anderen Figuren nicht erfährt. Eine Anteilnahme in diesem Sinne lässt sich als mit Smiths Modell als *allegiance* oder als Komplizenschaft im Sinne von Kessler verstehen. Smith, *Engaging Characters*.

85 Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances.«

Art des Voice-overs behandelt im Verlauf der Serie immer wieder die gleichen Themen: Zum Ersten artikuliert Dexter in diesen Voice-overs regelmäßig sein inneres Bedürfnis zu morden oder äußert Gedanken, die um die Vertuschung seiner Morde kreisen. Zum Zweiten äußert oft sein Befremden gegenüber dem ›normalen‹ Sozialverhalten von Menschen, das er nicht nachvollziehen kann. Ebenfalls in der dritten Episode der fünften Staffel findet sich ein Beispiel, in dem Dexter seinen Wunsch zu morden explizit formuliert. Dexter bereitet seinen ›kill room‹ in einer Waldhütte für die Ermordung von Boyd vor. Währenddessen führt er zuerst ein imaginäres Gespräch mit Harry darüber, inwiefern die Trauer um seine tote Frau ihn dazu verleiten könnte, unvorsichtig zu handeln. Die Szene endet mit einem Voice-over, in dem Dexter noch einmal betont, welchen Stellenwert das Morden für seine innere Ausgeglichenheit hat: »It's more than preparing a kill room. It's putting my life back in order.«⁸⁶

In dieser Form der aufrichtigen Voice-overs artikuliert Dexter damit auch seine Zwangsstörung und Psychopathie. Er spricht Dinge aus, die nach üblichen moralischen Maßstäben in der Realität als verwerflich betrachtet würden und die daher tabuisiert sind. Man kann diese Voice-overs deshalb auch mit Vaages Konzept des *reality checks* verstehen, das in Kapitel 2.3.3 als eine Weiterentwicklung von Smiths Theorie der emotionalen Anteilnahme dargestellt wurde.⁸⁷ Nach diesem Konzept lassen sich die Zuschauer:innen während der Rezeption die meiste Zeit auf die dominante Figurenperspektive ein. Das heißt, im Fall von Dexter, sie enthalten sich der eigenen moralischen Beurteilung und lassen sich auf das unausgesprochene Ziel ein, dass Boyd mit allen Mitteln gestoppt werden müsse. Als *reality checks* bezeichnet Vaage nun solche Momente, die Zuschauer:innen aus punktuell von der Figurenperspektive entfremden.⁸⁸ Vaage definiert *reality checks* als »that which occurs when something in a fiction reminds the spectator of the moral and political consequences his or her emotional engagement would have, were the fictional events real.«⁸⁹ In diesem Fall besteht der *reality check* darin, dass Dexters Voice-over noch einmal explizit ausspricht, was eigentlich bekannt ist: Dexter geht es nicht in erster Linie um Gerechtigkeit, sondern darum ein inneres, tabuisiertes Bedürfnis zu befriedigen.

86 Dexter, Staffel 5, Episode 3, »Practically Perfect«, 18:00.

87 Vgl. Vaage, *The Antihero in Television*, 25.

88 Vgl. Kapitel 2.3.3 Vaage, *The Antihero in American Television*.

89 Vaage, 25.

Dexters aufrichtige Voice-overs können auf diese Weise auch seine sonst unsichtbare psychische Störung zum Ausdruck bringen. Eine Notwendigkeit dafür betont auch Lotz in ihrer Analyse von Dexters Doppelleben. Sie weist darauf hin, dass die Anpassung und Inszenierung von Dexters bürgerlichem Leben auch auf der Artefaktebene so überzeugend ist, dass das Publikum die aufrichtigen Voice-overs benötigt, um daran erinnert zu werden, dass dieses Leben nur eine Fassade ist.⁹⁰

Zum Zweiten drücken Dexters aufrichtige Voice-overs oft ein Befremden gegenüber einem üblichen Alltags- und Sozialleben aus. Die Wirkung dieser Voice-overs ist oft eher die eines *comic reliefs*. Diese Voice-overs stellen keine *reality checks* dar. Sie drücken unangemessene Kommentare in sozialen Situationen aus und lassen sich daher eher analog zu Dexters Verbal Camouflage als Momente des ironischen Humors verstehen. Solche Voice-overs sind vor allem in den ersten Staffeln der Serie vorhanden. Wie Karin Roepker feststellt:

»the protagonist's attempts at social mimicry, masking his own alienness in the midst of quotidian suburbia, had the paradoxical effect of distancing viewers from the TV normality of white American middle-class family life as they shared the protagonist's perspective of asocial pathology.«⁹¹

Das aufrichtige Voice-over kann daher zwei Funktionen haben: Es dient oft als *reality check*, das heißt, als Erinnerung an Dexters Psychopathie. In Bezug auf Nebenhandlungen und Dexters Sozialleben wird es jedoch auch als Instrument der Anteilnahme eingesetzt, indem es humoristisch benutzt wird. Hier stellen Dexters Kommentare dann ironisch das Pathologische der Normalität eines Lebensstils der Mittelschicht heraus.⁹² Auch die Form des Voice-overs wird über den gesamten Verlauf der Originalserie eingesetzt, kommt jedoch seltener vor als *verbal camouflage*. Es ist typisch für die Serie zwischen diesen unterschiedlichen Formen der Ansprache zu wechseln.

90 Vgl. Lotz, *Cable Guys*, 111.

91 Hoepker, »No Longer Your Friendly Neighborhood Killer: Crime Shows after Dexter«, 249.

92 In dieser Weise ist das Intro der Serie interpretiert worden. Vgl. Hoepker, »Slices of Life – Killing and Seriality in Dexter«; Mika, »Produktive Psychopathen: Inszenierungen von Selbstoptimierung in Amerikanischen Fernsehserien.«

5.4.3 Melancholische Voice-overs: Anlehnungen an den Film noir

Abschließend lassen sich als dritte Form Voice-overs identifizieren, die man als *confessional voice-overs* – als Geständnisse oder Eingeständnisse lesen kann. Im Gegensatz zu den bereits besprochenen aufrichtigen Voice-overs oder der Verbal Camouflage werden diese Voice-overs nur an wenigen markanten Stellen eingesetzt.

Diese Art des Voice-overs ist in der Ansprache nachdenklich gestaltet. Filmhistorisch lässt es sich im Anschluss an die Voice-overs des Film noir verstehen, die oft Geständnisse oder Zeugenaussagen im Wortsinn darstellen.⁹³ Paul Haacke nennt ebensolche Voice-over im klassischen Film noir »embodied forms of testimony confession«⁹⁴ Er spricht auch vom melancholischen Voice-over und definiert es als »form of subjective narrative discourse [that] depends [...] on a dejected, wistful, or grief-stricken form of testimonial or confessional recollection that renders the speaking subject strangely at odds with itself and out of sync with an already deterritorialized present.«⁹⁵ Diese Voice-overs stellen also eine selbstkritische Selbstreflexion der Figur dar. Auch wenn sich die Figur Dexter in den ironischen oder aufrichtigen Voice-overs ebenfalls reflektiert artikuliert, stehen melancholische Voice-overs doch in einem Spannungsverhältnis zu der allgemeinen Charakterzeichnung Dexters. Sie scheinen sich weniger für die Charakterisierung einer psychopathischen Persönlichkeitsstörung anzubieten, da sie einerseits auf Trauer und Reue beruhen. Andererseits drückt sich in den Voice-over-Erzählungen des klassischen Film noir auch ein Ringen mit der allgemeinen Opazität menschlichen Verhaltens aus. Und gerade das ist in der Serie und der Figur Dexter nicht angelegt. Dexters Verhalten und Motive sind in der Regel für ihn selbst wie für das Publikum transparent.

Die filmhistorische Tradition der Voice-over-Gestaltung zeichnet auch Sarah Kozloff in ihrer Studie zum Voice-over im Film nach. Nach ihrer Analyse

93 Zu den ästhetischen Anlehnungen der Serie Dexter an den Film noir vlg.: Steven Sanders, »Television Noir«, in *A Companion to Film Noir*, ed. Andrew Spicer and Helen Hanson, 1., Auflage (New York, NY: Wiley, J., 2013), 440–57.

94 Paul Haacke, »The Melancholic Voice-Over in Film Noir«, *Journal of Cinema and Media Studies* 58, no. 2 (2019): 46. Haacke sieht diese Form auch vor dem biografischen Hintergrund einiger einschlägiger Vertreter des klassischen Film noir als eine historisch spezifische Ästhetik, die die Traumata des zweiten Weltkrieges und des Holocaust reflektiert.

95 Haacke, 48.

habe der Film noir die Verwendung des Voice-overs als narratives Strukturelement popularisiert. Sie betont ebenfalls den Geständnis-Charakter, den viele Voice-over-Erzählungen haben.

»Often these characters speak in confession or reflection-inspiring locales, such as police stations, prisons, churches, death-beds, and graveyards (or just in front of mirrors); and they commonly offer their stories to listeners such as priests, journalists, psychiatrists, policemen, and juries—people to whom they feel bound to explain the whole story [...]«⁹⁶

Solche melancholischen Voice-overs, wie Haacke und Kozloff sie beschreiben, finden sich in *Dexter* ausschließlich in der finalen achten Staffel der Serie und im Sequel *New Blood*. Trotz ihres seltenen Einsatzes sind sie wichtig für die Serie, da sie nur an markanten Stellen im Plot eingesetzt werden. Sie stellen jeweils den narrativen Abschluss der jeweiligen Serien dar.

Im Finale der Originalserie scheitert Dexters Plan mit Hannah auszuwandern. Hannah verlässt Miami zunächst mit Harrison aber ohne Dexter. Dieser bleibt in Miami, weil Debra durch den Serienmörder der Staffel tödlich verletzt im Krankenhaus liegt. Kurz nachdem Debra für hirntot erklärt wurde, wird das Krankenhaus wegen eines Hurricanes evakuiert. Dexter entwendet in dem allgemeinen Chaos Debras Körper mit seinem Sportboot, um sie im Wasser zu bestatten. Die Szene wirkt gespenstisch und unwirklich mit den dunklen Wolken des Hurricanes im Hintergrund. Dexter zeigt eine für ihn untypische Emotionalität, als er Debras Körper umarmt und um sie trauert. In seinem letzten Voice-over äußert er Schuldgefühle, die er für ihren Tod empfindet und steuert das Boot offensichtlich in Suizidabsicht in den Hurricane. Das Voice-over endet mit den Worten: »I destroy everyone I love. I can't let that happen to Hannah. To Harrison. I have to protect them – from me.«⁹⁷

Das Voice-over ist das finale Selbsteingeständnis Dexters, dass die Rechtfertigung seiner Selbstjustiz ein Trugschluss war. Dexter hatte seine Morde immer damit vor sich selbst – und dem Publikum – gerechtfertigt, dass sie andere schützen würden, indem er die Gefahren eliminiere, die von nicht verurteilten Mörder:innen ausgehen.⁹⁸

96 Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*, 50.

97 *Dexter*, Staffel 8, Episode 12, »Remember the Monsters?« unter der Regie von Steve Shill, geschrieben von Scott Buck und Manny Coto, ausgestrahlt am 22. September 2013, Showtime, 51:35 bis 51:55.

98 Vgl. exemplarisch *Dexter*, Staffel 2, Episode 12, »The British Invasion«.

Diese Selbstreflexion bestimmt auch das letzte Voice-over des Sequels *New Blood*, das die Situation im Finale der achten Staffel wieder aufgreift: In dieser finalen Szene verlässt Harrison die Kleinstadt, nachdem er seinen Vater erschossen hat. In Dexters Truck fährt er durch die weihnachtlich geschmückte Stadt an markanten Schauplätzen der Serie vorbei. Diese Autofahrt wird von einer extradiegetischen melancholischen Musik untermalt. Die Zuschauer:innen sehen Harrison im Auto lautlos weinen, während wir Dexters Stimme post-mortem als Voice-over hören. Er trägt einen Brief vor, den Harrison im Verlauf der Serie mehrmals erwähnt und in Auszügen zitiert hatte. Es handelt sich um einen Brief, den Dexter an Hannah geschrieben hat, nachdem er den Hurricane überlebt hatte. Diese Handlung wird weder in der Original-Serie noch im Sequel gezeigt, sondern ist in der Zeit zwischen den beiden Serien zu verorten. Dieser Brief, den Harrison nach Hannahs Tod gefunden hatte, war der Auslöser für ihn, Dexter aufzusuchen. In der letzten Szene dieser Serie hören wir schließlich den gesamten Brief von Dexter vorgetragen:

»My dearest Hannah, this is the most difficult letter I'll ever write. You may have seen my name along the casualties of hurricane Laura. And I believe that's for the best. I'd give everything to see you and Harrison again. See him smile. Hold him. I'll celebrate his birthday in my heart. He is and always will be my phantom limb. I want what every father wants: for his child to be happy, to live and love without fear, to share his gifts with the world. But we both now that with me around, a normal life for Harrison will be impossible. This is not an easy decision. Sometimes I wish that hurricane had taken me or released me from the burden of my own urges. Instead, it showed me that I have to bear them alone. That's my fate. So, unless Harrison starts showing any dark tendencies, I beg you, let me die, so my son can live.«⁹⁹

Gerade dieses Voice-over schließt an die Tradition des Film noir an und enthält viele Elemente, die für Kozloff und Haacke charakteristisch für solche Voice-overs sind: Es ist eine Post-Mortem-Botschaft, ein Rückblick auf das eigene Leben und wie schon in der achten Staffel ein Schuldeingeständnis. Im Gegensatz zu anderen Voice-overs der Serie tritt in diesen beiden finalen Ansprachen Dexters Psychopathie in den Hintergrund. Stattdessen wird er

99 *Dexter – New Blood*, Staffel 1, Episode 10, »Sins of the Father«, unter der Regie von Marcos Siega, geschrieben von Clyde Phillips und Scott Reynolds, ausgestrahlt am 9. Januar 2022, Showtime, 50:45 bis 53:45.

hier als fähig zur Reue und Empathie dargestellt. In anderen Formen der Inszenierung würden die Zuschauer:innen Dexters Aufrichtigkeit womöglich in Zweifel ziehen. In dialogischen Szenen wurde wiederholt gezeigt, dass Dexter Reue – und jede andere Emotion – sehr gut vortäuschen kann, wenn ihm das nützlich erscheint. In einer Reihe von Nebenhandlungen entschuldigt er sich zum Beispiel bei Rita oder Debra, deren Gefühle verletzt zu haben, obwohl er deren Verärgerung nicht nachvollziehen kann.¹⁰⁰ Die Form des finalen Voice-overs – einmal im Angesicht des Todes, einmal post mortem – knüpft jedoch an filmische Konventionen an, die die Aufrichtigkeit des Bekenntnisses unterstreichen. Die Anlehnung an den Film noir stellt Dexter so in eine Tradition ambivalenter, unmoralisch handelnder Figuren, die in finalen Szenen ein ehrliches Geständnis ablegen¹⁰¹ – welches bei psychopathischen Figuren sonst infrage gestellt würde.

Es lässt sich also feststellen, dass sich in der Voice-over-Erzählung Dexters unterschiedliche Formen der Ansprache differenzieren lassen, die mitunter in einem Spannungsverhältnis zu einer kohärenten Charakterzeichnung stehen: Gerade die zuerst analysierten ironischen Dialoge und Voice-overs prägen den Humor der Serie und verdecken so verbal Dexters Morden: Die Ironie entbindet die Zuschauer:innen davon, die Brutalität von Dexters Verhalten und Denken als solche wahrnehmen zu müssen. Sie erleichtern so eine *allegiance* mit der Hauptfigur, indem die Ironie eine Distanzierung von Dexters Verhalten als Mörder ermöglicht. Humor entsteht außerdem häufig durch eine Text-Bild-Schere, indem Dexter Euphemismen für seine Tätigkeiten findet (»in the middle of something«, »solving a problem«, »spending quality time«), während auf der Bildebene sein »kill room« oder ein Mord zu sehen sind. Als zweite Sprechhaltung erinnern Dexters aufrichtige Voice-overs im Kontrast zur Verharmlosung immer wieder daran, dass Dexter ein Psychopath ist, der empathielos ist und andere manipuliert. In solchen Situationen verhält sich Dexter unauffällig und

100 Vgl. exemplarisch die Nebenhandlung um Ritas Schwangerschaft: Dexter kann nicht nachfühlen, warum die Art und Weise eines Heiratsantrags für Rita ein emotionales Thema ist und sie deshalb seinen ersten »Antrag« ablehnt. *Dexter*, Staffel 3, Episoden 4, »All in the Family«, unter der Regie von Keith Gordon, geschrieben von Adam E. Fierro, ausgestrahlt am 19. Oktober 2008, Showtime.

101 Vgl. exemplarisch Filme wie *Double Indemnity* oder *Out of the Past*, in denen tödlich verwundete Personen in finalen Szenen Geständnisse abgeben, die die Handlung aufklären. Vgl. *Double Indemnity*, unter der Regie von Billy Wilder (1944; USA: Paramount Pictures); *Out of the Past*, unter der Regie von Jacques Tourneur (1947; USA: RKO Radio Pictures).

gesellschaftskonform; lediglich das Voice-over erinnert daran, dass sein Vorstadtleben nur eine Fassade ist. Schließlich verwendet die Serie in finalen Szenen ein melancholisches Voice-over, das sich an die Tradition des Film noir anlehnt. Diese Voice-over-Erzählungen negieren Dexter Psychopathie und charakterisieren ihn als mitfühlend, reuevoll und fürsorgend für seine Familie.

5.5 Realismus: Erfolgreiche Psychopath:innen?

5.5.1 Fasziniert ›das Böse‹ oder fasziniert der Erfolg?

Die Serie schließt mit ihrer Inszenierung von psychischer Krankheit aber nicht nur an filmische Konventionen an, sondern auch an populäre Diskurse über Psychopathie. Das Prädikat ›realistische Darstellung‹ hat verschiedene Bedeutungen und Konnotationen, die ich in Kapitel 4.6 in Bezug auf Serien mit psychisch kranken Figuren dargestellt habe. Zwei Kategorien von Wirklichkeitsbezügen habe ich unterschieden, die in dieser Arbeit relevant sind: Realitätsbezüge als Ästhetik einerseits und als medienethische Fragestellung andererseits. In ersterer Hinsicht verschreiben sich Serien oft einem Realismus als Distinktionsmerkmal, mit dem sie sich im Wettbewerb mit anderen Serien unterscheiden. In letzterer Hinsicht stellen Realitätsbezüge aber medienpolitische und -ethische Fragen an eine angemessene Repräsentation – gerade im Hinblick auf Stigmatisierung und psychische Krankheit. Mit diesem Aspekt der Realitätsaffinität von komplexen Serien beschäftige ich mich in der folgenden Analyse, in der ich *Dexter* mit anderen popkulturellen Beschreibungen von Psychopathie vergleiche. Bei einer medienethischen Lesart geht es 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, um davon ökonomisch zu profitieren.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Serie *Dexter* als Teil eines nicht-fiktionalen medialen Diskurses um die Faszination von Psychopathie begreifen, die ich in diesem Abschnitt genauer untersuche: der Mythos der:s erfolgreichen Psychopath:in. Das Konzept der:s erfolgreichen Psychopath:in hat in den letzten drei Jahrzehnten Eingang in die Popkultur gefunden. Seit den 1990er-Jahren wurde dieses Phänomen auch wissenschaftlich im Bereich der Arbeits-

psychologie und -soziologie untersucht.¹⁰² Das daraus entstandene popkulturelle Narrativ lässt Psychopathen (und seltener Psychopathinnen) zu Figuren entweder in True-Crime-Formaten oder in umfangreicher Ratgeberliteratur werden.¹⁰³ Auf erstere bin ich im vorherigen Abschnitt eingegangen. Das Narrativ letzterer lässt sich pointiert so zusammenfassen: Kaltblütige Menschen ohne Gewissen leiten Firmen, führen Staaten und könnten vielleicht sogar unser:e eigen:e Chef:in sein.¹⁰⁴ Die Verhandlung dieser Idee findet sich in verschiedenen Serien wie eben *Dexter* oder auch *House of Cards*, sowie in zahlreichen nicht-fiktionalen Medien: auf Youtube-Kanälen¹⁰⁵, in Blogs, Zeitschriften, TED Talks und eben im Bereich der Ratgeber-Literatur.¹⁰⁶

Wie ich zu Beginn dieser Arbeit erläutert habe, gilt als ›Psychopath:in‹ im Allgemeinen eine Person, die unfähig zu Empathie und Reue und zu-

-
- 102 Cynthia Mathieu, Paul Babiak, and Robert D. Hare, »Psychopathy in the Workplace«, in *The Wiley International Handbook on Psychopathic Disorders and the Law* (John Wiley & Sons, Ltd, 2020), 607–44, <https://doi.org/10.1002/9781119159322.ch27>; Clive R. Boddy, »Corporate Psychopaths, Conflict, Employee Affective Well-Being and Counterproductive Work Behaviour«, *Journal of Business Ethics* 121, no. 1 (April 1, 2014): 107–21, <https://doi.org/10.1007/s10551-013-1688-0>; Carlo Caponecchia, Andrew Y. Z. Sun, and Anne Wyatt, »Psychopaths at Work? Implications of Lay Persons' Use of Labels and Behavioural Criteria for Psychopathy«, *Journal of Business Ethics* 107, no. 4 (June 1, 2012): 399–408, <https://doi.org/10.1007/s10551-011-1049-9>.
- 103 Vgl. Paul Babiak and Robert D. Hare, *Snakes in Suits, Revised Edition: Understanding and Surviving the Psychopaths in Your Office*, Revised edition (New York: Harper Business, 2019); Thomas Erikson, *Hilfe, Psychopathen!: Wie wir uns gegen schwierige Menschen behaupten*, (Knaur HC, 2021); Joe Navarro, *Die Psychopathen unter uns: Der FBI-Agent erklärt, wie Sie gefährliche Menschen im Alltag erkennen und sich vor Ihnen schützen* (MVG Moderne Vlg. Ges., 2014); Kevin Dutton, *Psychopathen: Was man von Heiligen, Anwälten und Serienmördern lernen kann*, (dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2013); Lydia Benecke, *Psychopathinnen: Die Psychologie des weiblichen Bösen* (Köln: Bastei Lübbe, 2018).
- 104 Die Szenenanalysen dieses Kapitels wurden bereits in einer früheren Fassung publiziert. Vgl. Melanie Mika. Ein optimierter Serienmörder: Die Faszination des hochfunktionalen Psychopathen in der Populärkultur. *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 45, Heft 3–4, 2023, S. 191–204.
- 105 Vgl. exemplarisch Mai Thi Nguyen-Kim. »Die Dunkle Triade | Teil 3: Psychopathie«, mai-Lab. 27. April 2017, Video, 3:54, https://www.youtube.com/watch?v=dgqx_edOf4c.
- 106 Vgl. exemplarisch Jon Ronson. »Strange answers to the psychopath test«, TED-Ed. 7. Mai 2013, Video, 18:01, <https://www.youtube.com/watch?v=TLPQ765VS6E>; Nashater Deu Solheim. »What Working with Psychopaths Taught Me about Leadership | Nashater Deu Solheim | TEDxStavanger«, TEDx Talks. 3. November 2020, Video, 13:48, <https://www.youtube.com/watch?v=pKMgC9xlfEg>.

dem äußerst risikobereit und angstfrei ist.¹⁰⁷ Dieses Grundkonstrukt – keine Reue, keine Empathie, keine Angst – wird auch ohne klinische Diagnostik auf Personen angewandt, die ihre Ziele auf skrupellose und unmoralische Weise erlangen; die Verbrechen begehen und andere ausnutzen.¹⁰⁸ Seit Mitte der 1990er-Jahre ist ein Bereich in der Arbeitspsychologie entstanden, der zu sogenannten erfolgreichen Psychopathen oder *corporate psychopaths* forschet.¹⁰⁹ Damit sind diejenigen Personen gemeint, die ihre Persönlichkeitsstörung verstecken können und zum Beispiel Karriere in Unternehmen machen. Diese Forschung zieht einen populären Diskurs nach sich, mit dem ich mich hier auseinandersetze.

Um diese populäre Faszination herauszuarbeiten, vergleiche ich die Konstruktion von Psychopathie in *Dexter* exemplarisch mit populärwissenschaftlichen Beschreibungen des *corporate psychopath*. Dabei konzentriere ich mich auf zwei Bestseller der Ratgeberliteratur in diesem Bereich: Paul Babiak und Robert Hares *Snakes in Suits* und Kevin Duttons *The Wisdom of Psychopaths*.¹¹⁰ Mir geht es in diesem Beitrag darum, die populären, medialen Diskurse und ihre Faszination für Psychopathen nachzuvollziehen. Daher treten fachwissenschaftliche Publikationen aus der Arbeitspsychologie hier in den Hintergrund und werden von mir nur punktuell aufgegriffen, insbesondere wenn es darum geht, Missverständnisse aufzuzeigen.

Hare und Babiak veröffentlichten 2007 den Ratgeber *Snakes in Suits*, der zum Bestseller wurde und inzwischen in einer überarbeiteten Ausgabe vorliegt.¹¹¹ In diesem Werk verarbeiten sie ihre wissenschaftliche Forschung bezüglich der Merkmale von Psychopathie. Auf Hare geht der weltweit verwendete Diagnoseleitfaden für Psychopathie zurück, der PCL-R, umgangssprachlich auch als Psychopathen-Test bekannt. Babiak prägte im Bereich der Unternehmenspsychologie in den 1990er-Jahren zunächst den Begriff des »successful psychopath«, den er später durch »corporate psychopath« ersetzte, um einer positiven Konnotation entgegenzuwirken.¹¹² Der Ratgeber warnt davor,

107 Vgl. die Begriffsklärung in Kapitel 3.1.

108 Vgl. Fellner, *Psycho Movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*, 277–278.

109 Vgl. Cynthia Mathieu, Paul Babiak, und Robert D. Hare, »Psychopathy in the Workplace«.

110 Vgl. Babiak und Hare, *Snakes in Suits*; Dutton, *The Wisdom of Psychopaths*.

111 Vgl. Babiak und Hare, *Snakes in Suits*.

112 Vgl. Paul Babiak, »When Psychopaths Go to Work: A Case Study of an Industrial Psychopath«, *Applied Psychology* 44, Nr. 2 (1995): 171–88, <https://doi.org/10.1111/j.1464-0597.1995.tb01073.x>.

mit Psychopath:innen zusammenzuarbeiten und soll den Leser:innen Hilfestellungen geben, Psychopath:innen auch als psychologische Laien zu erkennen und so das eigene Unternehmen oder den eigenen Job vor ihnen zu schützen. Dabei verwenden die Autoren oft dramatisierende Ausdrucksmittel: Die Sprache ist reißerisch und manchmal entmenslichend, wie bereits im Titel deutlich wird: *Snakes in Suits: Surviving the psychopaths in your Office*.¹¹³ Anstelle von Fallstudien narrativieren die Autoren ihre Erfahrungen und verdeutlichen die Persönlichkeit und das Verhalten des *corporate psychopath* an einem fiktionalen Psychopathen Dave.

Einen anderen Tonfall schlägt der Ratgeber *The Wisdom of Psychopaths* des Psychologen Kevin Dutton an. Der Ratgeber erschien zuerst 2012 und liegt inzwischen ebenfalls in überarbeiteter Auflage vor.¹¹⁴ Duttons Anliegen ist es, der kategorialen, negativen Wahrnehmung von Psychopathie entgegenzuwirken: Psychopath:innen seien nicht grundsätzlich anders als die Durchschnittsbevölkerung und das Handeln dieser Personen sei nicht grundsätzlich schädlich,¹¹⁵ sondern liege auf einem Spektrum, wie der Untertitel seines Werks beschreibt: »Lessons in life from saints, spies and serial killers.« Ähnlich wie Babiak und Hare arbeitet auch Dutton mit Anekdoten und Vereinfachungen – allerdings mit dem erklärten Ziel das Image »des Psychopathen« zu rehabilitieren. Er benutzt deshalb auch den Begriff der:s erfolgreichen Psychopath:in, den Babiak und Hare ablehnen. Duttons Ratgeber lässt sich als Ermunterung verstehen, in der eigenen Lebensführung Persönlichkeitsanteile auszuleben, die als unsozial gewertet werden können.

Sowohl die Ratgeber *Snakes in Suits* und *The Wisdom of Psychopaths* als auch die Serie *Dexter* konstruieren den Typus eines erfolgreichen Psychopathen, auch wenn Babiak und Hare diese Bezeichnung ablehnen. Die folgenden

113 Auch innerhalb der Psychologie wird der Forschung in diesem Gebiet mitunter vorgeworfen, durch Methodik und Sprache die Verwendung des stigmatisierenden Begriffs »Psychopath« und die Unterstellung von dehumanisierenden Persönlichkeitsstörungen durch psychologische Laien zu fördern. Vgl. Caponecchia, Sun, and Wyatt, »»Psychopaths« at Work?».

114 Vgl. Dutton, *The Wisdom of Psychopaths*.

115 Diese Einschätzung stimmt mit den aktuellen diagnostischen Einschätzungen überein, die eine psychopathische Persönlichkeitsstörung dimensional, nicht kategorial definieren. Auch Babiaks und Hares zugrunde liegende Forschung geht von einem dimensionalen Modell aus, was allerdings in ihrer populären Darstellung leicht zu überlesen ist.

Analysen zeigen, inwiefern dieses Bild als positiv – vielleicht sogar als Vorbild – gelesen werden kann. In Duttons Ratgeber ist das auch das erklärte Ziel. Der Vergleich mit populärwissenschaftlicher Ratgeberliteratur wird für die Analyse der Figurengestaltung von *Dexter* vor allem dadurch relevant, dass diese Literatur auf Seiten des Produktionsteams wahrgenommen wird. Eine der Ausgaben von *The Wisdom of Psychopaths* wird mit einem Zitat von Hauptdarsteller und späterem Executive Producer Michael C. Hall beworben: »The *Wisdom of Psychopaths* is captivating. Dr. Dutton's book invigorated my consideration of not just a certain television character, but slow-pulsed over-achievers everywhere.«¹¹⁶ Duttons Ratgeber wird also explizit mit Referenzen zu *Dexter* beworben; wenngleich die Serie im Werk selbst nicht namentlich erwähnt wird.

Auch die durchgehend negative Darstellung von Psychopathie bei Babiak und Hare und die ambivalente Darstellung in *Dexter* spielen mit der breiten Faszination, die von der Idee des erfolgreichen Psychopathen ausgeht. Wie ich argumentiere, liegt der Reiz dieser Figur nicht nur in der Faszination »des Bösen«, sondern auch in der Lebensführung dieser Figuren und der – meist impliziten – Frage: Wenn der Lebensstil einer:s Psychopath:in Karriere, Status, Macht und Erfolg versprechen kann – wäre es nicht doch verlockend, mehr wie ein:e Psychopath:in zu sein? Die populären Darstellungen verbinden die Faszination an einer Persönlichkeitsstörung so mit dem Mythos von Selbstoptimierung und Leistungssteigerung. *Dexter* ist ein produktiver Psychopath im wortwörtlichen Sinn.

5.5.2 Vom prototypischen zum *corporate psychopath*

Zunächst analysiere ich die Darstellungen in *Dexter* im Hinblick auf die charakteristischen Merkmale von Psychopathie, wie sie in Hares Diagnoseleitfaden beschrieben werden.¹¹⁷ Ich vergleiche die Serie exemplarisch mit populären nicht-fiktionalen Abhandlungen über Psychopathie, um darauf aufbauend

116 »The Wisdom of Psychopaths: Lessons in Life from Saints, Spies and Serial Killers«, Amazon, 12. September 2013, https://www.amazon.de/Wisdom-Psychopaths-Kevin-Dutton/dp/0099551063/ref=pd_rhf_d_dp_s_ci_mcx_mr_hp_d_scc1_1/260-9175915-2624003?pd_rd_w=JeOBP&content-id=amzn1.sym.53dc7e9c-4b25-4809-99e6-85556735c7ff&pf_rd_p=53dc7e9c-4b25-4809-99e6-85556735c7ff&pf_rd_r=GPS8JFEXGQ7A7929KCNP&pd_rd_wg=2OdG6&pd_rd_r=30e72b79-c079-4c45-a6d0-1ff865bec319&pd_r_d_i=0099551063&psc=1, letzter Zugriff: 27. März 2024.

117 Vgl. Hare, *Psychopathy Checklist – Revised Manual*.

im nächsten Abschnitt zu untersuchen, inwiefern die Serie eben diesen Ratgeber-Diskurs in der finalen Staffel mit Psychiaterin Evelyn Vogel in fiktionalisierter Form wieder aufgreift.

Der von Hare entwickelte Leitfaden PCL-R unterteilt die Merkmale von Psychopathie in vier Kategorien: interpersonal, affective, lifestyle und antisocial.¹¹⁸ Die ersten zwei Kategorien beziehen sich auf emotionale Bindungen, die letzteren auf das Sozialverhalten. Dieses Unterscheidungsmerkmal wird auch als Faktor 1 beziehungsweise Faktor 2 bezeichnet. Merkmale von Psychopathie sind nach dem PCL-R pathologisches Lügen, Größenwahn, oberflächlicher Charme, Manipulation, Impulsivität und Bedürfnis nach Stimulation sowie kriminelle Energie und jugendliche Kriminalität.

Da Serien keine Fragebögen abarbeiten, müssen die Zuschauer:innen von den Handlungen der Figuren auf deren Persönlichkeiten schließen. Und die Art und Weise, wie Dexter in den ersten Szenen handelt, legt von Anfang an nahe, ihn als Psychopathen zu verstehen. Die Pilotfolge von *Dexter* beginnt mit einem Mord, den die Hauptfigur selbst begeht. Dexter lauert einem Chorleiter auf, betäubt ihn und bringt ihn an einen abgelegenen Ort im Wald. Hier konfrontiert er den Mann mit Leichenfunden – Chorknaben, die dieser umgebracht haben soll. Dexter zwingt den Mann, sich die verwesenen Leichen anzusehen, woraufhin dieser seine Morde gesteht. Zu seiner Verteidigung bringt er vor: »I couldn't help myself«, woraufhin Dexter erwidert: Das verstehe er, er selbst könne auch nicht anders als zu töten. Aber er, Dexter, bringe immerhin Mörder:innen um, keine Kinder.¹¹⁹

Aufgrund dieser brutalen Einstiegsszene werden Zuschauer:innen Dexter wahrscheinlich schon intuitiv als Psychopathen bezeichnen: Offensichtlich kann er ohne Mitgefühl und Skrupel andere Menschen umbringen. Sein Vorgehen ist geplant – er hat einen Ort vorbereitet, um den anderen Mörder mit dessen Taten zu konfrontieren und geht ein kalkuliertes Risiko ein: Er hat einen abgelegenen Schuppen gewählt und Vorbereitungen wie die Nutzung von Betäubungsmitteln getroffen. Andererseits hat sein Opfer einen hohen sozialen Status, dessen Verschwinden bemerkt werden wird. Dexter sucht sich also ein Opfer aus, das es seiner Meinung nach verdient hat, zu sterben, nicht einen Menschen, den er relativ risikolos töten könnte. Risiken einzugehen, schreckt ihn also nicht ab. Dexters Antwort an den Chorleiter, er selbst fühle ebenfalls den Zwang zu töten, lässt sein Verhalten nach einer Persönlichkeitsstörung

118 Vgl. Mathieu, Babiak, and Hare, »Psychopathy in the Workplace«, 609.

119 *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter« 02:05 bis 06:00.

aussehen. Alles deutet darauf hin, dass Dexter ein prototypischer Psychopath ist.

Die Charakterisierung der Figur in den ersten sieben Minuten der Serie entspricht dem Stereotyp des psychopathischen Serienkillers in Film- und Fernsehgeschichte. Es gibt unzählige solcher Figuren als Antagonisten. Selten erfahren diese Figuren mehr Charakterisierung als Dexter in diesen ersten Minuten. Die Persönlichkeitszeichnung von Dexter wird jedoch im Verlauf der Pilotfolge komplexer. Diese Komplexität geht auch darauf zurück, dass Dexter eben Protagonist und nicht Antagonist ist.¹²⁰ Was Dexter folglich von einem prototypischen Psychopathen der Popkultur unterscheidet, ist, dass er seine Psychopathie gut verstecken und nutzen kann.

Die Unterscheidung, die Babiak und Hare zwischen dem Begriff *psychopath* und *corporate psychopath* machen, fußt darin, dass letztere sich unauffällig in die Gesellschaft zu integrieren scheinen – in Unternehmen arbeiten und nicht selten auf Kosten anderer Karriere machen. In ihren wissenschaftlichen Studien finden sie Unterschiede in der Persönlichkeitsstruktur zwischen Personen mit Psychopathie und Personen, die sie als *corporate psychopaths* beschreiben: »While psychopathic criminals score high on both PCL-R Factor 1 (Interpersonal/Affective) and Factor 2 (Lifestyle/Antisocial), corporate psychopaths score high on Factor 1 and low to moderate on Factor 2.«¹²¹ Demnach zeigen *corporate psychopaths* weniger antisoziale Tendenzen in ihrem Verhalten, weshalb sie unauffälliger sind als prototypische Personen mit Psychopathie.¹²²

120 Vgl. auch den vorhergehenden Abschnitt 5.5.1.

121 Mathieu, Babiak, and Hare, »Psychopathy in the Workplace«, 614.

122 Das Sample dieser Studie vergleicht *corporate psychopaths* mit inhaftierten Personen. Die Forschung zu *corporate psychopaths* ist deshalb im Fachdiskurs auch methodisch umstritten. Viele Merkmale der Psychopathie im Allgemeinen sind nicht so eindeutig belegt, wie es Babiaks und Hare populäre aber auch wissenschaftliche Arbeiten darstellen. Gerade dadurch, dass sich viele Studien auf Samples von Inhaftierten mit Persönlichkeitsstörungen stützen, kann es zu signifikanten Verzerrungen kommen, beispielsweise was (jugendliche oder wiederkehrende) Kriminalität betrifft. Vgl. für eine Übersicht zu Kontroversen in der juristisch relevanten Diagnostik von Psychopathie: John F. Edens, »Unresolved Controversies Concerning Psychopathy: Implications for Clinical and Forensic Decision Making.«, *Professional Psychology: Research and Practice* 37, no. 1 (2006): 59. Darüber hinaus ist bei der Untersuchung von *corporate psychopaths* ein methodisches Problem, dass eine Diagnose mit dem PCL-R Fragebogen gar nicht möglich ist, denn der würde u. a. auch Zugang zu Kranken- oder Gerichtsakten erfordern, um beispielsweise die genannte jugendliche Kriminalität oder psychische Auffälligkeit zu prüfen. Das ist in Unternehmenskontexten ethischen nicht möglich. Daher be-

Der *corporate psychopath* zeichnet sich nach Babiak und Hare insbesondere durch Manipulation und oberflächlichen Charme aus. »One of the most effective skills psychopaths use to get the trust of people is their ability to charm them through ingratiation and various impression-management techniques. They have an engaging manner and make great first impressions on people.«¹²³ Das beherrscht auch die Figur Dexter. Im Anschluss an die brutale Mordszene zu Beginn der Pilotfolge ist Dexter bei diesem *impression management* zu beobachten, das für *corporate psychopaths* laut Babiak und Hare typisch ist.

Wie bereits in den vorausgegangenen Teilkapiteln analysiert, charakterisieren Dexters Voice-overs den televisuellen Stil der Serie. In den Analysen habe ich die Kategorie der ›aufrichtigen Voice-overs‹ identifiziert, welche die Diskrepanz zwischen Dexters Empathielosigkeit und seinem Auftreten anderen Figuren gegenüber herauszustellen.¹²⁴ Die Pilotfolge inszeniert ein solches aufrichtiges Voice-over. Nach dem oben beschriebenen Mord sehen die Zuschauer:innen Dexter beispielsweise auf seinem Motorboot. Wie später klar wird, dienen Dexters Bootstouren dazu, die Leichen seiner Opfer zu entsorgen. Als Voice-over erzählt er dem Publikum davon, wie sein Verlangen zu töten in der Jugend damit begann, Tiere zu töten. Er erzählt weiter, er habe keine Gefühle für andere Menschen und könne sich selbst auch nicht erklären, weshalb er so anders sei als andere. Dieses vom Tonfall her unbekümmerte Geständnis wird immer wieder davon unterbrochen, dass Dexter andere Fahrer auf ihren Motorbooten freundlich grüßt und ihnen zuwinkt.¹²⁵ Er merkt als Voice-over dazu an: »People fake a lot of human interactions but I feel like I fake them all. And I fake them very well.«¹²⁶

Davon zeugt auch Dexters Verhalten an seinem Arbeitsplatz, das auf diese Szene folgt. Ins Büro bringt er Donuts für seine Kolleg:innen mit. Während er diese verteilt, stellt er die anderen Figuren vor. Es wird deutlich: Dexter ist überall beliebt und wird als Kollege geschätzt, während er selbst keinerlei emotionale Verbindung spürt. Als Voice-over-Erzähler lässt uns Dexter somit nicht

ruhen ›Diagnosen‹ von *corporate psychopaths* entweder auf einer eingeschränkten Verwendung des PCL-R (genannt PCL-SV) oder Fremdbeschreibungen, zum Beispiel von Mitarbeiter:innen. Vgl. Caponecchia, Sun, and Wyatt, »Psychopaths at Work?«

123 Babiak and Hare, *Snakes in Suits, Revised Edition*.

124 Vgl. Kapitel 5.4.2.

125 Ich verorte diese Voice-over in der Kategorie des aufrichtigen Voice-overs, obwohl es ein Geständnis ist, weil der Szene die Melancholie fehlt, die die Voice-overs des Film noir kennzeichnet. Vgl. auch das vorherige Teilkapitel.

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

nur an seinem Innenleben zuschauen, sondern somit auch bei seinem strategischen Verhalten, um ein erfolgreiches Leben zu führen.

5.5.3 Positive Konnotation von Psychopathie in *Dexter*

Als *corporate psychopath* liegt die Faszination der Figur Dexter weniger in der ›Faszination des Bösen‹, sondern in ihrem beruflichen Erfolg. Es ist im Fall von Dexter nicht der *mörderische* Psychopath, der den Schauwert der Serie ausmacht, sondern der *erfolgreiche* Psychopath. Damit stellt sich die Frage, inwiefern psychopathische Persönlichkeitsstörungen in der Populärkultur auch positiv konnotiert werden. Am Beispiel von *Dexter* möchte ich hier auf zwei Aspekte eingehen: Dexters persönliche Intuition und Kompetenz zum einen und zum anderen daran anschließend auf den gesellschaftlichen Mehrwert beziehungsweise Schaden, der durch *corporate psychopaths* entstehen kann.

Denn – so legt die Serie nahe – es ist gerade das Psychopathische, das Dexter so erfolgreich werden lässt. Wie die oben genannten Beispiele verdeutlichen, kann man die als psychopathisch beschriebene Manipulation durchaus auch als Kompetenz verstehen. In ähnlicher Weise bezeichnet Dutton Psychopathie zu Beginn seines Ratgebers auch zugespitzt als »ideal personality for modern living.«¹²⁷ Und auch Babiak und Hare können bei all der plastischen Warnungen vor der destruktiven Kraft der Psychopath:innen eine Faszination und beinahe Anerkennung nicht verbergen. Diese hebt insbesondere auf die Intuition und Menschenkenntnis der:s Psychopath:in ab. Vergleiche zwischen Berufsgruppen wie die folgende Beschreibung von Babiak und Hare illustrieren die Faszination für *corporate psychopaths*, wie sie sich auch durch die Serie *Dexter* zieht:

»Sales representatives [...] become good at judging personality traits and characteristics. Psychologists and psychiatrists [...] can usually see a bit more of the underlying personality dynamics. So do poker players [...]. But to their credit, psychopaths have the deserved reputation of being of being good judges of the personalities of others – perhaps because they work hard at it – and have the uncanny ability to project the most effective persona, depending on the situation, to get what they want.«¹²⁸

127 Kevin Dutton, *The Wisdom of Psychopaths* (Cornerstone Digital, 2012), xx.

128 Babiak and Hare, *Snakes in Suits, Revised Edition*, 77.

Es wirkt hier beinahe so, als sei das Label ›Psychopath‹ weniger eine Persönlichkeitsstörung denn eine Berufsbezeichnung. Die Figur Dexter ist sich dessen bewusst: Er weiß, dass sein Charme nur Fassade ist und verachtet seine Kolleg:innen dafür, dass sie darauf hereinfallen. Das Voice-over verdeutlicht dies. Dexter kommentiert das Verhalten seiner Kolleg:innen und seinen Respekt vor dem einzigen Kollegen, der ihm in der zweiten Staffel des Mordes verdächtigen wird, im Voice-over mit den Worten:

»The only real question I have is: Why in a building full of cops, all supposedly with a keen insight into the human soul, is Doakes the only one who gets the creeps from me?«¹²⁹

Im Gegensatz zu den meisten seiner Kolleg:innen hat Dexter ein intuitives Gespür für andere Mörder:innen. Diese Intuition macht Dexters Handeln effizient und effektiv. An anderer Stelle habe ich das ›relative Effizienz‹ genannt.¹³⁰ Durch die Abwertung seines Umfeldes wie in obigem Zitat, erscheint Dexter umso produktiver. Die Aufklärungsrate für Mord, so sagt die Serie, liegt im Police Department weit unter Dexters eigener als Serienkiller. Auch für klassische soft skills erweist sich Dexters Doppelleben als gutes Trainingsfeld: Er kann zwischen verschiedenen Rollen wechseln, gut kommunizieren und hat ein hochfunktionales Zeitmanagement entwickelt. Wir sehen diese Fähigkeiten in der Serie oft im direkten Vergleich mit weniger erfolgreichen Figuren. Seine Schwester und Kollegin Debra hat immer wieder Probleme, von ihren Kolleg:innen ernst genommen zu werden und den richtigen Ton in Gesprächen zu finden, was Dexter scheinbar mühelos kann. Dexter gelingt es zudem seinen Beruf, sein Doppelleben mit privaten Ermittlungen und Mord sowie das soziale Leben als Fassade immer im Gleichgewicht zu halten. Dem gegenüber sehen wir seine Lebensgefährtin Rita regelmäßig an der Doppelbelastung von Familie und Beruf scheitern.¹³¹ Dexters Erfolg ist also gewissermaßen verdient. Er ist nicht nur ein *corporate psychopath*, sondern auch ein produktiver Psychopath, der seine Arbeit schneller und besser erledigt als andere.¹³²

129 *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter« 18:05.

130 Mika, »Produktive Psychopathen: Inszenierungen von Selbstoptimierung in Amerikanischen Fernsehserien«, 232–233.

131 Vgl. hierzu auch die Analyse von Cuntz, »Miami Ice Oder Die Ästhetische Schule Des Legitimen Tötens.«

132 Psychopath:innen und andere Figuren mit psychischen Krankheiten nutzen diese in aktuellen Serien oft wie Inselbegabungen. Das trifft auch auf Carrie in *Homeland* mit

Zu dieser Darstellung stehen die Fallbeispiele in *Snakes in Suits* in starkem Kontrast. Babiak und Hare beschreiben die Arbeitsmoral von Psychopath:innen als parasitär.¹³³ Sie seien wenig motiviert, die Arbeit zu erledigen, für die sie eingestellt wurden und geben oft die Arbeit anderer als die eigene aus. Auch andere Studien als Babiaks und Hares legen nahe, dass Psychopathie in der Arbeitswelt Produktivität und Arbeitsklima verschlechtern.¹³⁴ *Corporate psychopaths* seien auf ihren eigenen Vorteil bedacht, daher leiden das Unternehmen und alle anderen, so folgert Clive Boddy in seiner Studie zu britischen CEOs mit psychopathischen Zügen. Wo *corporate psychopaths* sind, steigt die Wahrscheinlichkeit von Mobbing und die Motivation von Mitarbeiter:innen nimmt ab. Und das ist in *Dexter* anders. Dexters Psychopathie macht ihn zwar zum manipulativen Mörder, aber auch zum Experten für andere solcher Mörder:innen. Dexter steigert die Produktivität seines Departments, selbst wenn er manchmal dessen Arbeit sabotiert, weil er die gesuchten Kriminellen lieber selbst töten möchte, als sie der Justiz zu übergeben.

Die Fähigkeiten des *corporate psychopath* sind in *Dexter* also positiv konnotiert, weil sie tatsächlich zu einer echten Leistungssteigerung führen. Insbesondere die letzte achte Staffel der Serie verhandelt den Gedanken, dass in dieser Produktivität von Psychopath:innen ein gesamtgesellschaftlicher Nutzen stecke.¹³⁵ Mit Dr. Evelyn Vogel kommt in der achten Staffel eine Psychiaterin in das Figurenensemble, die als Spezialistin für jugendliche Psychopathie gilt. Sie eröffnet Dexter, dass sein Adoptivvater Harry bei ihr Unterstützung suchte, als er bei Dexter psychopathische Tendenzen in dessen Jugend bemerkte.¹³⁶ Sie gibt zu erkennen, dass sie Harry angeleitet hat, Dexter andere Mörder:innen töten zu lassen, um seine psychopathischen Impulse zu kontrollieren. Im Gegensatz zu *Snake in Suits* bezeichnet Vogel Psychopath:innen als positiv und nützlich für die Gesellschaft. In einem Gespräch in der zweiten Episode der letzten Staffel sagt sie zu Dexter: »You're not evil Dexter. You're actually making the world a better place.«¹³⁷

ihrer Intuition für Terroristen oder Elliot Alderson in *Mr. Robot* zu. All diese Figuren machen tatsächlich wie Dexter ihren Job sehr gut.

133 Babiak and Hare, *Snakes in Suits, Revised Edition*, 55.

134 Boddy, »Corporate Psychopaths, Conflict, Employee Affective Well-Being and Counterproductive Work Behaviour.«

135 Vgl. hierzu auch die Analyse der 8. Staffel von *Dexter* in Kapitel 4.4.4.

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

137 *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«, 16:50.

Damit artikuliert die Psychiaterin, was Dutton in seinem Ratgeber argumentiert: Die Wahrnehmung von Verhalten und Persönlichkeitseigenschaften sei kontextabhängig. Unter Druck und in gefährlichen Situationen emotionslos handeln zu können, sei beispielsweise für Chirurg:innen oder Bombenentschärfer:innen eine notwendige Eigenschaft. In solchen Kontexten seien diese Eigenschaften förderlich für das Gemeinwohl.¹³⁸

Eine solche Einstellung vertritt auch Dr. Vogel in Bezug auf Dexter. In verschiedenen Episoden der achten Staffel zeigt sie Dexter alte Videoaufzeichnungen ihrer Besprechungen mit Harry: Gemeinsam hatten die beiden den ›Code Harry‹ entwickelt, der Dexter das Töten beibrachte und dieses Töten gleichzeitig kanalisierte.¹³⁹ Vogels professioneller Meinung nach war Dexters Mordlust nicht zu heilen, doch mit Harrys Unterstützung wollte sie ein Experiment durchführen, ob man die Psychopathie steuern könnte.¹⁴⁰

Mit der Figur von Dr. Vogel stellt die Serie aber auch die Ursache von Dexters Psychopathie in Frage: Seit dem Ende der ersten Staffel hatte die Serie die Erklärung etabliert, dass der Mord an Dexters Mutter der Grund für dessen Psychopathie sei. In dieser achten Staffel stellt sich nun der Hauptfigur Dexter erstmals die Frage, ob diese Verbindung von Trauma und unheilbarer Psychopathie tatsächlich zwingend gewesen sei – oder ob seine Zwangsstörung nicht nur eine Konditionierung war.

Die Perspektive, die Vogel in *Dexter* vertritt, knüpft in einigen Punkten an tatsächliche wissenschaftliche Expertise an – nicht zuletzt an Duttons Forschung: Psychopathie zeigt sich in der Jugend und ist eine stabile Diagnose über die Lebenszeit. Ihre Schlussfolgerungen unterscheiden sich aber signifikant von Babiak und Hares akademischer Meinung.¹⁴¹ Vogel sieht *corporate psychopaths* als eine Bereicherung für die Gesellschaft, nicht als eine Gefahr. Dabei stützt sich auf eine evolutionsbiologische Erklärung. Vogel sieht Psychopath:innen als Schutz, die ihre Gemeinschaft vor sich selbst beschützen, bis diese sich soweit weiterentwickelt hat, dass sie sich selbst schützen könne:

138 Vgl. Dutton, *The Wisdom of Psychopaths*.

139 Vgl. hierzu auch die Analyse dieser Szenen in Kapitel 4.4.4 in Bezug auf serielle Komplexität und Selbstreflexivität.

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

141 Vgl. Boddy, »Corporate Psychopaths, Conflict, Employee Affective Well-Being and Counterproductive Work Behaviour«; Mathieu, Babiak, and Hare, »Psychopathy in the Workplace.«

»I believe that psychopaths are not a mistake of nature. They're a gift. [...] They're alpha wolves, who helped the human race survive long enough to become civilized. An indispensable demographic. [...] Did you know that psychopathic traits can be found in the most successful CEOs? In the most effective politicians? Without psychopaths, mankind wouldn't exist today.«¹⁴²

Dutton wiederum schreibt in *The Wisdom of Psychopaths*: »Traits that are common among psychopathic serial killers [...] are also shared by politicians and world leaders.«¹⁴³ Und weiter: »Psychopaths are fearless, confident, charismatic, ruthless and focused. Yet, contrary to popular belief, not necessarily violent. And if that sounds good, well, it is.«¹⁴⁴

Nach solchen Beschreibungen sind Psychopath:innen wie Dexter ihrem Umfeld schon einen Schritt voraus. Folgerichtig in dieser Logik entwickelt Vogel mit Harry einen Verhaltenskodex für Dexter, nach dem dieser in ihren Augen eben das tut: Die Gesellschaft vor gefährlichen Individuen zu schützen. Diese extreme Position verdeutlicht die Faszination von Psychopath:innen, macht aber auch deutlich, dass psychopathisches Verhalten auch in populären Fiktionen erst dann zu rechtfertigen ist, wenn es dem Gemeinwohl dient.

5.6 Fazit

Ausgangspunkt der Analysen dieses Kapitels war die mediengeschichtliche Einordnung der Darstellung von Psychopathie in der Serie *Dexter*. Die Darstellung eines psychopathischen Serienmörders als Sympathieträger einer Serie wurde zurzeit ihrer Entstehung als Provokation wahrgenommen. In zeitgenössischen Medienformaten sind Darstellungen, wie sie in *Dexter* inszeniert wurden, seither normalisiert worden, so dass sich die Wahrnehmung von Dexters Obsessionen als Symptom von Psychopathie verschoben hat.

Die Analyse der forensischen Komplexität hat gezeigt, dass die ersten achten Staffeln der Originalserie forensische Praktiken häufig im Zusammenhang mit Dexters Beruf gezeigt haben. Seine Expertise wurde dabei gleichzeitig als eine pathologische Obsession charakterisiert: Dexter, so die Logik der Serie, ist ein herausragender Forensiker, weil er als Psychopath auf eine pathologische

142 *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«, 37:00 bis 38:30.

143 Dutton, *The Wisdom of Psychopaths*, 8.

144 Dutton, 10.

Art von Mord und Blut fasziniert ist. Diese Lesart findet sich im Sequel der Serie nicht mehr. Vielmehr wird dieselbe Faszination dort durch die True-Crime-Podcasterin Molly als Teil einer inzwischen normalisierter Medienrezeption dargestellt. Das Sequel konzentriert sich in der Darstellung damit auch nicht mehr auf die Forensik, sondern auf para-forensischen Medienkonsum.

Auch in der Inszenierung der Voice-over-Erzählungen lässt sich ein Wandel zwischen *Dexter* und *Dexter – New Blood* feststellen. Die Voice-over-Erzählung ist ein essenzielles Gestaltungsmerkmal der Originalserie. In der Analyse habe ich zwischen ironisch-distanzierten, aufrichtigen und melancholischen Voice-overs unterschieden. Alle drei Voice-over-Typen tragen dazu bei, dass die Zuschauer:innen Dexters alltägliches Verhalten, seine Psychopathie und seine Morde aus seiner Perspektive nachvollziehen können. Auch das Sequel arbeitet mit Voice-overs von Dexter. Zusätzlich gibt es hier jedoch Szenen, die Dexters Morde aus der Perspektive von Mollys Podcast framen. In dieser Außenperspektive werden Dexters Morde mit denen realer Serienmörder verglichen und als Unterhaltung dargeboten, die auf Schauereffekte setzt.

Als letzten Aspekt hat dieses Kapitel *Dexter* als Inszenierung » erfolgreicher Psychopathie« untersucht und mit populärwissenschaftlichen Darstellungen funktionaler Psychopath:innen verglichen. In der Serie wird die Figur Dexter als ein in der Organisationspsychologie sogenannter *corporate psychopath* charakterisiert, indem Dexter effizienter arbeitet als der Rest des Polizeidepartments. In diesem Sinne wird Psychopathie als eine nützliche Eigenschaft für die Gesellschaft beschrieben, denn Dexter »überführt« mehr Straftäter:innen als andere. Diese Position wird vor allem in der achten Staffel durch die Figur der Psychiaterin Dr. Vogel artikuliert und deckt sich in großen Teilen mit der Argumentation des Ratgebers *The Wisdom of Psychopaths*.¹⁴⁵

145 Vgl. *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«; Dutton, *The Wisdom of Psychopaths*.

