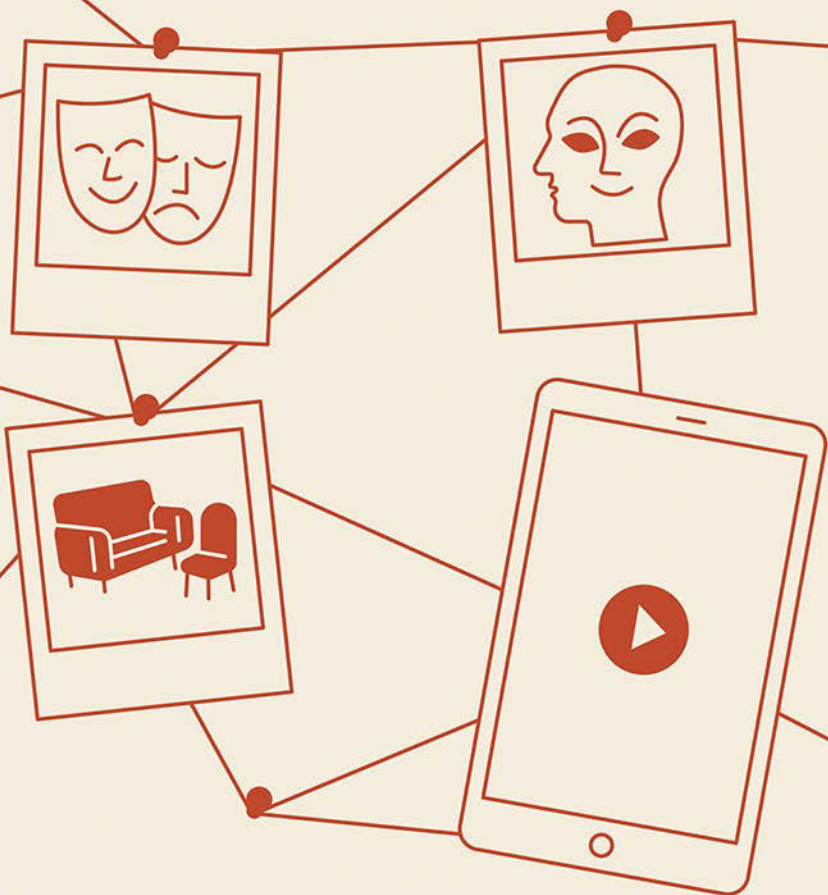


Melanie M. Mika

PSYCHOPATH:INNEN IN US-SERIEN

Narrative und ästhetische Aushandlungen
von Mental Health



[transcript] Critical Studies in Media
and Communication

Melanie M. Mika
Psychopath:innen in US-Serien

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2025« im Open Access.

Die Open Library Community ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Universitätsbibliothek Bayreuth | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Technische Universität Braunschweig / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Erfurt | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Fachhochschule Nordwestschweiz | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Potsdam | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Universitätsbibliothek Wuppertal | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Sponsoring Light: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz | Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Universitätsbibliothek Greifswald | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Universitätsbibliothek Passau | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf - Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Züricher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau
Mikrospensoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Technische Universität Dortmund | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden, Hochschulbibliothek | Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden Bibliothek | Palucca Hochschule für Tanz Dresden – Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | IU Internationale Hochschule GmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschulbibliothek der TH Köln | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Universitätsbibliothek Mainz | Universitätsbibliothek Regensburg | Berufsakademie Sachsen - Bibliothek | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt

Melanie M. Mika

Psychopath:innen in US-Serien

Narrative und ästhetische Aushandlungen von Mental Health

[transcript]

Zugl. Dissertation unter dem Titel »Produktive Psychopath:innen: Darstellungen psychischer Krankheit in amerikanischen Serien aus figurentheoretischer Perspektive«; Johann Goethe Universität Frankfurt; angenommen im April 2024, verteidigt im Januar 2025. 1. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger, 2. Gutachterin: Prof. Dr. Elisabeth Bronfen
Siegelziffer D.30

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Melanie M. Mika

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839413739>

Print-ISBN: 978-3-8376-7826-0 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1373-9

Buchreihen-ISSN: 2512-4188 | Buchreihen-eISSN: 2747-3937

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Theoretische Vorüberlegungen	21
2.1 Serialität	21
2.1.1 Serialität als Praxis und Ordnungsprinzip	21
2.1.2 Serie als ökonomisch-ästhetische Praxis	26
2.1.3 Serielle Figuren	32
2.2 Televisualität und Serie	35
2.2.1 Der Forschungsdiskurs um Qualität und Televisualität	35
2.2.2 Von narrativer zu ästhetischer Komplexität	40
2.2.3 Komplexität und Figuren	48
2.3 Serienfiguren	52
2.3.1 Theorien der Figur	52
2.3.2 Produktive Pathologien	57
2.3.3 Helden- und Antiheldenkonzepte	61
3. Darstellungen psychischer Krankheit: Ein Forschungsüberblick	71
3.1 Forschungstraditionen und zentrale Begriffe	71
3.2 Sozialwissenschaftliche Forschung	79
3.3 Medienkulturwissenschaftliche Forschung	87
4. Analyse: Produktive Psychopath:innen	93
4.1 Methodische Herangehensweise	93
4.2 Materialkorporus	97
4.2.1 <i>Dexter</i>	98
4.2.2 <i>Mr. Robot</i>	100
4.2.3 <i>Jessica Jones</i>	101
4.2.4 <i>Homeland</i>	102

4.2.5	<i>The Leftovers</i>	104
4.3	Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung	106
4.3.1	Figurenkonstellationen in komplexen Serien	107
4.3.2	Voice-over-Erzählungen	111
4.3.3	Funktionen der Fokussierung	118
4.4	Narrative Komplexität	121
4.4.1	Komplexität der psychischen Krankheit in Serien	121
4.4.2	Beziehungsarbeit	123
4.4.3	Komplexität und Berufstätigkeit	126
4.4.4	Therapie und Krankheitsmanagement	132
4.5	Ästhetische Komplexität	140
4.5.1	Ästhetisierung und Television Style	140
4.5.2	Raumin szenierungen als audiovisuelle Metaphern	143
4.5.3	Audiovisuelle Texturen	149
4.5.4	Erinnerungen und Symptom: Flashbacks	153
4.5.5	Imaginierte Mentoren und Alter Egos	160
4.5.6	Ästhetisierung als Sichtbarkeit von psychischen Krankheiten	166
4.6	Realitätsbezüge	167
4.6.1	Realismus, realitätsaffin, Realitätsbehauptung - eine theoretische Verortung	167
4.6.2	Realistische Details: Dialoggestaltung und Mise-en-scène	172
4.6.3	(Un)realistische Handlungsbögen: Plot und Figurenpsychologie	177
4.6.4	Plots von Krankheit und Therapie als ›drillable texts‹	181
5.	Dexter – Psychopathie, Forensik und Selbstoptimierung	185
5.1	Einleitung	185
5.2	Narrative Kernelemente	187
5.3	Forensische Komplexität	191
5.3.1	Narrative Komplexität in <i>Dexter</i>	193
5.3.2	Ästhetik und Praktiken der (Medien-)Forensik	196
5.3.3	True-Crime-Framing im Sequel <i>New Blood</i>	200
5.4	Aufmerksamkeitslenkung und Ablenkung	209
5.4.1	Ironischer Humor, Anteilnahme und Distanz	210
5.4.2	›Aufrichtige‹ Voice-overs und ›reality checks‹	213
5.4.3	Melancholische Voice-overs: Anlehnungen an den Film noir	216
5.5	Realismus: Erfolgreiche Psychopath:innen?	220
5.5.1	Fasziniert ›das Böse‹ oder fasziniert der Erfolg?	220
5.5.2	Vom prototypischen zum <i>corporate psychopath</i>	224

5.5.3	Positive Konnotation von Psychopathie in <i>Dexter</i>	228
5.6	Fazit	232
6.	Mr. Robot – Hacking und Verschwörungstheorie	235
6.1	Einleitung	235
6.2	Narrative Kernelemente	236
6.3	Narrative Komplexität	240
6.3.1	Handlungsfähigkeit und <i>functioning</i> als Kategorien mentaler Gesundheit? ..	242
6.3.2	Krankheitsmanagement und Selbstoptimierung	248
6.4	Aufmerksamkeitslenkung	252
6.4.1	Erzählstimmen: Voice-over als Orientierung und innerer Monolog	252
6.4.2	Instabile Figurenkonstellationen	257
6.5	Ästhetisierung von Hactivism und Verschwörungsnarrativen	261
6.5.1	Der Figurentypus des Hackers im Forschungsdiskurs	262
6.5.2	Bildschirme: Die Ästhetik des Hackens in <i>Mr. Robot</i>	265
6.5.3	Verschränkungen von Verschwörungstheorie und psychischer Krankheit ..	270
6.5.4	Paranoide Nachrichtenbilder	274
6.5.5	Originalfootage als Verschränkung von Fiktion und Wirklichkeit	280
6.5.6	Verschwörungsdarken als narratives Prinzip	284
7.	Jessica Jones – Feminismen	287
7.1	Einleitung	287
7.2	Narrative Kernelemente	288
7.3	Ästhetische Komplexität: <i>Jessica Jones</i> als Neo-noir-Serie	293
7.3.1	Trauma, Alkohol und Film Noir	293
7.3.2	Jenseits der <i>femme fatale</i> : Figurenkonstellationen und Agency	298
7.4	Realitätsbezüge: ›White Saviorism‹ in <i>Jessica Jones</i>	305
7.4.1	Jessica zwischen Heldin und Antiheldin	307
7.4.2	Populärer Feminismus in <i>Jessica Jones</i>	315
7.5	Fazit	320
8.	Ergebnisse	323
8.1	Einleitung	323
8.2	Konzeptionen von Krankheit, Gesundheit und Therapie	325
8.2.1	Innere Fokalisierung	326
8.2.2	Ablehnung von Autorität	329
8.2.3	Utopie sozialer Teilhabe	331
8.3	Serialität und das Versprechen auf Konsistenz	333

9. Bibliografie	335
9.1 Literaturverzeichnis	335
9.2 Medienverzeichnis	353
9.2.1 Filme, Serien, Podcasts	353
9.2.2 Episoden	354
9.3 Onlinequellen	360
10. Abbildungsverzeichnis	363
11. Danksagung	365

1. Einleitung

Als Sherlock Holmes in der ersten Episode der BBC-Serie *Sherlock* zum ersten Mal einen Tatort betritt, wird er von der ermittelnden Polizistin zweimal abschätzig als »freak« bezeichnet.¹ Es ist die erste Episode einer aufwendig produzierten BBC-Produktion, die die Erzählungen von Arthur Conan Doyle in das zeitgenössische London verlegt.² Sherlock ist von der Beleidigung unbeeindruckt und begrüßt den Chef der Spurensicherung gleichermaßen abwertend mit den Worten: »Ah, Anderson. Here we are again.« Sherlocks Gegenwart an Tatorten scheint für alle Beteiligten ein bekannter Konflikt, eine kultivierte Feindschaft, zu sein. Beim zweiten Wiedersehen mit dem Ermittlungsteam in Sherlocks Apartment in der Baker Street bezeichnet Anderson Sherlock als »our favorite psychopath«, worauf Sherlock ihn sarkastisch korrigiert: »I'm not a psychopath. I'm a high-functioning sociopath. Do your research.«³

Die Verwendung der Zuschreibung *Psychopath* (oder Psychopathin) in zeitgenössischen, populären Medien ist der Aufhänger für die vorliegende Arbeit, sich mit Inszenierungen psychisch kranker Figuren film- und medienwissenschaftlich auseinanderzusetzen. Der Begriff Psychopath hat eine komplexe und kontroverse Geschichte. Für eine film- und medienwissenschaftliche Untersuchung ist aber vor allem seine populäre Verwendung von Interesse.⁴ Psychopath:innen zeichnen sich nach dem gängigen Verständnis insbesondere durch Unfähigkeit zur Empathie, fehlende Reue und extre-

1 *Sherlock*, Staffel 1, Episode 1, »A Study in Pink«, unter der Regie von Paul McGuigan, geschrieben von Steven Moffat und Mark Gatiss, Erstaussstrahlung am 25.07.2010, BBC, 22:00.

2 Vgl. *Sherlock*, entwickelt von Steven Moffat und Mark Gatiss. (2010–2017; GB: BBC One).

3 *Sherlock*, Staffel 1, Episode 1, »A Study in Pink«, 58:10.

4 Zu den verschiedenen Diskursen, der Begriffsgeschichte und aktuellen Begriffsverwendungen vgl. Kapitel 3.1.

me Risikobereitschaft aus.⁵ In verschiedenen populären Medien – seien es Onlinevideos, Expert:innen-Interviews, (True-Crime-)Podcasts oder fiktionale Darstellungen in Filmen und Serien – stehen darüber hinaus immer wieder unterschiedliche Aspekte im Vordergrund: Die Gefährlichkeit und kriminelle Energie von Psychopath:innen;⁶ die Abgrenzung der Psychopathie von anderen Diagnosen wie der Soziopathie; das (Un-)Vermögen betroffener Personen soziale Bindungen einzugehen;⁷ die (Un-)Möglichkeit der psychotherapeutischen Behandlung.⁸ Aus filmwissenschaftlicher Perspektive ist dabei interessant, dass gerade auch Expert:innen wie Psycholog:innen, Psychiater:innen oder Therapeut:innen in ihren populärwissenschaftlichen Erklärungen psychischer Krankheiten auf Film- und Serienfiguren zurückgreifen, um klinische Konzepte oder gängige Missverständnisse über Krankheitsbilder zu thematisieren.⁹ Dieses Phänomen ist nicht auf die Psychopathie beschränkt, sondern zeigt sich bei auch bei weiteren psychischen Krankheiten, zu denen neben Persönlichkeitsstörungen (zu denen die Psychopathie

-
- 5 Die American Psychiatric Association (APA) definiert Psychopathie als »Personality trait marked by egocentricity, impulsivity, and lack of such emotions as guilt and remorse, which is particularly prevalent among repeat offenders diagnosed with antisocial personality disorder.« »APA PsycNet Thesaurus«, APA PsycNet Thesaurus, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://psycnet.apa.org/thesaurus>.
 - 6 Vgl. unter anderem Mai Thi Nguyen-Kim. »Die Dunkle Triade | Teil 3: Psychopathie«, mailab. 27. April 2017, Video, 3:54, https://www.youtube.com/watch?v=dgqx_edOf4c; Visa Vie und Ines Anioli. »#17 – Die perfekte Psychopathin«, 17. März 2022, in *Weird Crimes*, produziert von Studio Bummens, Podcast, 01:29:51. <https://weird-crimes.podigee.io/21-die-perfekte-psychopathin>; Visa Vie und Ines Anioli. »#13 – Der Real-Life-Dexter«, 20. Januar 2022, in *Weird Crimes*, produziert von Studio Bummens, Podcast, 01:32:53. <https://weird-crimes.podigee.io/17-der-real-life-dexter>; Pia Kabitzsch. »So gefährlich sind Psychopath:innen wirklich | psychologeek«, psychologeek. 17. Februar 2021, Video, 12:11, <https://www.youtube.com/watch?v=xqluFh6NT0>.
 - 7 Vgl. unter anderem Jonathan Decker und Alan Seawright. »Villain Therapy: Voldemort«, Cinema Therapy. 28. November 2023, Video, 27:44, <https://www.youtube.com/watch?v=oLLFrofdII>.
 - 8 Vgl. »Psychopathie«, 15. Oktober 2023, in *Jung und Freudlos*, produziert von Uniklinikum Freiburg, Podcast, 54:53. <https://juf.podigee.io/>.
 - 9 Vgl. unter anderem »Psychopathie«, 15. Oktober 2023, in *Jung und Freudlos*; Jack Pop. »Der Joker auf der Couch – wie krank ist Arthur Fleck? (Science vs. Fiction feat. @psychologeek_funk)«, Science vs. Fiction. 17. Februar 2021, Video, 14:32, <https://www.youtube.com/watch?v=dntX7ooS4Sc>.

lange Zeit gezählt wurde) auch affektive Störungen sowie Suchterkrankungen oder Essstörungen gehören.¹⁰

In der populären Bezeichnung der:s Psychopath:in schwingen mehrere Konnotationen mit, die für die Analyse von audiovisuellen Figuren mit diversen psychischen Krankheiten im Rahmen dieser Arbeit zentral sind: Es geht erstens in fiktionalen Darstellungen häufig um spektakuläre Verbrechen und Gewalt in Kriminalfilmen und -serien, Thrillern oder dem Film noir (verbunden mit den Aspekten der Risikobereitschaft und fehlender Reue).¹¹ Zweitens thematisieren Darstellungen psychischer Krankheit Fragen nach sozialer Identität und moralischer Ambivalenz (welche sozialen Bindungen kann und will eine Person ohne Empathie aus welchen Beweggründen eingehen?). Drittens stellt die Figur der:s Psychopath:in Fragen nach Notwendigkeit und Möglichkeit der Therapie und des Krankheitsmanagements (denen im Falle der Psychopathie häufig von vorneherein Erfolgsaussichten abgesprochen werden).¹²

In diesem Sinne sind die eingangs skizzierten Szenen von *Sherlock* paradigmatisch für Inszenierungen von psychisch kranken oder neurodiversen Figuren in zeitgenössischen Serien. Zunächst steht die Aktualisierung der Figur Sherlock Holmes mithilfe der Persönlichkeitsstörung dafür, dass psychische

10 Zu den affektiven Störungen (im Englischen als *mood disorders* klassifiziert) gehören Depressionen, bipolare Störung und Angststörungen.

11 Der Begriff Film noir geht auf den französischen Filmkritiker Nino Frank zurück, der mit dieser Bezeichnung 1946 ein kleines Korpus amerikanischer ›hard-boiled‹-Thriller bezeichnete. Die Bezeichnung wurde von der internationalen Filmwissenschaft und -kritik übernommen und gehört zu dem am umfassendsten untersuchten Teil amerikanischer Filmgeschichte. Zum Film noir liegen teils kontroverse Definitionen vor: Er wurde als künstlerische Bewegung, historische Periode und Genre beschrieben; in der Filmwissenschaft wird es aber vor allem als audiovisueller Stil verstanden mit einer »prevailing mood or tone expressing alienation, paranoia, and moral ambivalence.« Andrew Spicer, »Introduction: The Problem of Film Noir«, in *A Companion to Film Noir*, hg. von Andrew Spicer und Helen Hanson, 1., Auflage (New York, NY: Wiley, J, 2013), 1–15; vgl. auch Andrew Spicer, *Film Noir*, Inside film (Harlow [u. a.]: Longman, 2002); Vivian Sobchack, »Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir«, in *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, hg. von Nick Browne (Berkeley: University of California Press, 1998), 129–70.

12 Vgl. John F. Edens, »Unresolved controversies concerning psychopathy: Implications for clinical and forensic decision making.«, *Professional Psychology: Research and Practice* 37, Nr. 1 (2006): 59–65, 61–62.

Krankheiten ein populäres Thema in aktuellen Formaten sind. Denn das Konzept der BBC-Adaption besteht darin, die literarischen Erzählungen in zeitgenössische Kontexte des 21. Jahrhunderts zu stellen.¹³ Es geht schon in diesen kurzen Dialogauszügen um soziokulturelle Konzeptionen von Krankheit und Gesundheit – und insbesondere um die Deutungshoheit über die angemessene Zuschreibung. Die Verhandlung dieser Konzepte bewegt sich hier, paradigmatisch für zeitgenössische Serien, zwischen stigmatisierender Fremdbeschreibung (»Freak«) und der ironisch-distanzierten Selbstbehauptung des Protagonisten (»I'm a high-functioning sociopath. Do your research.«)

An dieser Inszenierung werden exemplarisch die drei Bedeutungsdimensionen von Popularität deutlich, die Sarah Banet-Weiser in aktuellen Empowerment-Diskursen in Onlinemedien beobachtet – wenngleich im Hinblick auf feministische Diskurse und nicht Mental-Health-Diskurse:¹⁴ Es sind erstens Diskurse der Populärkultur. Sie sind zweitens populär im Sinne einer aktuellen Beliebtheit im Medienkonsum. Und sie sind vor allem in ihrer dritten Bedeutung populär in einem Sinne der Cultural Studies als »terrain of struggle over meaning«, in dem verschiedene Akteure Stakeholder sind.¹⁵

Die Szene sagt aber nicht nur etwas über die Darstellungen von psychischen Krankheiten in populären Medienangeboten aus, sondern auch über Serialität und Serienfiguren. Auf der Metaebene ist Sherlocks Auftreten am Tatort ein selbstreflexiver Kommentar auf die Serie selbst und das Aufgreifen einer bekannten literarischen Vorlage: »Ah, Anderson. Here we are again.« Und damit beginnt Sherlock eines der bekanntesten Indizien des Detektivgenres zu entschlüsseln, das vielen Zuschauer:innen bereits vertraut sein dürfte. Auf dem Boden neben der Leiche wurden Buchstaben ins Holz geritzt: Stehen die Buchstaben R-A-C-H-E nun für »revenge« (dt. Rache) oder für den unvollendeten Frauennamen Rachel? Sherlock Holmes ist eine der populärsten seriellen Figuren und die Serie zeigt, dass sie das weiß. Die als Wiedersehen inszenierte Begrüßung richtet sich so nicht nur auf der diegetischen Ebene an die Figuren, sondern zeigt auch das Selbstbewusstsein der Serienfigur als kulturelles Artefakt.

13 In der literarischen Vorlage von Arthur Canon Doyle konsumiert Sherlock Holmes Kokain, was im historischen Kontext aber nicht als psychische Krankheit verstanden wurde.

14 Vgl. Sarah Banet-Weiser, *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*, (Duke University Press, 2018), <https://doi.org/10.1515/9781478002772>.

15 Banet-Weiser, *Empowered*, 15.

Gegenstand dieser Arbeit sind psychisch kranke Figuren aktueller amerikanischer Fortsetzungsserien. Der Fokus liegt explizit auf *Serienfiguren*, da diese durch die kontinuierliche Fortschreibung in Wechselwirkung mit den Diskursen populärer Medien und Rezeptionspraktiken treten und dabei Feedbackloops (wie Fankulturen oder Einschaltquoten) in ihre Weiterentwicklung einbeziehen können.¹⁶ Mit der Analyse dieser Figuren fragt diese Arbeit danach, welche spezifischen Darstellungsweisen und Ästhetiken psychischer Krankheit Fortsetzungsserien entwickelt haben und welche Konzepte von Gesundheit, Krankheit und Therapie diesen Darstellungen zugrunde liegen. Unter die Oberbegriffe Darstellungsweisen und Ästhetiken fallen im Rahmen dieser Arbeit Analysen der Plotstrukturen ebenso wie Aspekte der Televisualität und des *styles* der Serie.¹⁷

Meine Analyse konzentriert sich damit nicht vorrangig auf die Figurenpsychologie, sondern analysiert, wie psychische Krankheiten in diesen Serien aussehen und wie sie klingen. Mein Fokus liegt in erster Linie darauf, die Ästhetik dieser Figuren zu verstehen: Wie werden psychisch kranke Figuren inszeniert und ihre psychischen Störungen ästhetisiert – mit welchen filmischen Mitteln und mit welchen dramaturgischen Erzählstrategien? Die Analysen dieser Arbeit prüfen die Hypothese, dass die Ästhetisierungsstrategien der jeweiligen psychischen Krankheiten prägend für den audiovisuellen Stil der gesamten Serie sind, sodass psychische Krankheit bzw. Gesundheit auch dann ein Thema der Serie bleibt, wenn es im Plot gerade nicht im Vordergrund steht.

Darauf aufbauend fragt die Arbeit weiter, welche soziokulturellen Konzepte von Gesundheit, Krankheit und Therapie in diesen Darstellungen sichtbar werden. Diesen Konzeptionen gehe ich in drei Fallstudien nach, in denen ich populärkulturelle Bezüge einzelner Serien zu anderen Medien untersuche, unter anderem mit Bezug auf populäre Ratgeberliteratur (*Dexter*), True-Crime-Podcasts (*Dexter – New Blood*), dokumentarisches Nachrichtenmaterial (*Mr. Robot*) und Empowerment-Kampagnen auf sozialen Netzwerken (*Jessica Jones*).¹⁸

16 Vgl. Frank Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, in *Media of Serial Narrative*, hg. von Frank Kelleter (Columbus: The Ohio State University Press, 2017), 7–34.

17 Vgl. John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Communication, media, and culture (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010); David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1985), 49–50.

18 Vgl. hierzu die Analysen in den Kapiteln 5.5 (zu *Dexter* und Ratgeberliteratur), 5.3.3 (True-Crime-Podcasts und *Dexter – New Blood*), 6.5.4 (*Mr. Robot* und Nachrichten-Footage) und 7.4.2 (Empowerment-Kampagnen und *Jessica Jones*).

Ziel dieser Arbeit ist es, die Theoretisierung serieller Figuren am Gegenstand psychisch kranker Hauptfiguren aktueller Serien weiterzuentwickeln und damit präziser beschreiben zu können, als es der bisherige Forschungsstand zulässt. Damit möchten die Figurenanalysen über zwei Bereiche Aufschluss geben: erstens, über die Inszenierung psychischer Krankheit und zweitens, über die Konstruktion von Serienfiguren.

Methodisch und theoretisch verortet sich diese Arbeit in der Tradition der medienkulturwissenschaftlichen Forschung. Im Rahmen dieser Arbeit habe ich ein Materialkorpus anhand von Close Readings analysiert, die mit Jens Eders Modell der Uhr der Figur strukturiert werden.¹⁹ Eders Modell unterscheidet vier Dimensionen, nach denen Figuren analysiert werden können, die in den Figurenanalysen dieser Arbeit berücksichtigt werden: Figuren als fiktive Wesen, Artefakte, Symbole und Symptome.²⁰ Diese Arbeit geht von der Hypothese aus, dass Hauptfiguren in Fortsetzungsserien eine spezifische, serielle Konfiguration der Figuren des Mainstream-Realismus sind.²¹ Unter einer Figurenkonzeption versteht diese Arbeit eine spezifische Konstellation von Eigenschaften der Figuren als kulturelle Artefakte, die die Grundlage für konkrete, individuelle Figuren darstellen.²² So werden beispielsweise, anders als es im Großteil älterer Filme und Serien der Fall ist, zeitgenössische Figuren als Heldenfiguren und nicht als Antagonist:innen inszeniert, so meine Beobachtung: Indem ihre psychischen Störungen gleichzeitig Quelle von Genialität und speziellen Begabungen sind, können sie die zentralen Konflikte lösen, an denen Staat und Gesellschaft scheitern.

Das Materialkorpus dieser Arbeit umfasst fünf amerikanische Serien unterschiedlicher Fernsehnetzwerke und Streamingdienste, die seit 2006 produziert wurden und die alle inzwischen (vorläufig) abgeschlossen sind: *Dex-*

19 Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (Marburg: Schüren, 2008).

20 Vgl. Eder, 131–143. Die Bezeichnung Artefakt wird in den Kulturwissenschaften im Allgemeinen für ein von Menschen hergestelltes Objekt verwendet. In der Filmanalyse im Besonderen betont die Bezeichnung (kulturelles) Artefakt, dass Gestaltungsweisen des Analysegegenstandes fokussiert werden. Vgl. Eder, 322–323).

21 Mainstream-Realismus verstehe ich mit Eder als die dominante Darstellungstradition des narrativen Films, die sich mit Dyer gesprochen an der ›romanhaften Figurenkonzeption‹ orientiert. Wichtige Aspekte in Bezug auf Figuren sind dabei, dass diese transparent, psychologisch motiviert und konsistent sind. Vgl. Eder, 401–402. Für eine ausführlichere Abgrenzung von Realismus-Begriffen in der Filmwissenschaft vgl. Kapitel 4.6.1.

22 Vgl. Eder, 399.

ter, *Mr. Robot*, *Jessica Jones*, *Homeland* und *The Leftovers*.²³ In allen Serien sind es die Hauptfiguren, die unter psychischen Krankheiten leiden. Diese Krankheiten werden in den Serien thematisiert, meistens mit psychologischen Fachbegriffen beschrieben und ihre Therapiemöglichkeiten inszeniert. Dabei beachtet meine Analyse auch, wie voraussetzungsreich die Serien die Krankheiten thematisieren. In einigen Szenen erklären Figuren einander und damit den Zuschauer:innen die Krankheitsbilder. In anderen Fällen werden Medikamentenbezeichnungen wie *Prozac* (ein Antidepressivum) ohne weitere Erklärung verwendet.

Meine Arbeit ist nicht vorrangig damit beschäftigt zu untersuchen, ob Darstellungen von psychischen Krankheiten realistisch sind. Weniger noch kann diese Arbeit eine kritische Beurteilung leisten, ob die Darstellungen zu aufklärerischen Zwecken über psychische Krankheiten geeignet wären. Kapitel 3 gibt aber einen Überblick und einen kurzen historischen Abriss darüber, wie Filme und Fernsehformate in Studien aus der Soziologie und Psychologie unter diesem Aspekt betrachtet und beurteilt wurden. Allerdings fragt diese Arbeit schon danach, welches psychologische Wissen die Serien aktivieren oder erzeugen. Die Frage ist in diesem Punkt nicht: *Ist die Darstellung realistisch? Sondern: Zielt die Darstellung darauf ab, realistisch zu wirken?* Und welche Konzepte von Psyche, Krankheit, Gesundheit und Therapie spielen dafür eine Rolle? Beispielsweise greifen die Serien (wie auch Mainstream-Filme) auf eine maßgeblich von Sigmund Freud geprägte Alltagspsychologie zurück.²⁴ Ein wiederkehrendes Thema ist hier das verdrängte Kindheitstrauma, das häufig mit dem Tod eines Elternteils zusammenhängt, wie in *Dexter* oder *Mr. Robot*. Gleichzeitig bleibt die, ebenfalls unter anderem auf Freud zurückgehende und oft inszenierte, Psychotherapie, in der diese Traumata aufgearbeitet werden, nicht zuletzt aus dramaturgischen Gründen meist folgenlos für den psychischen Zustand der Figuren.²⁵

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

24 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 404.

25 Die Bezeichnung »Psychotherapie« wird als Sammelbegriff für eine Reihe von Therapieformen verwendet, bei denen eine Beziehung zwischen Patient:in und Therapeut:in besteht. Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psy-*

In Anbetracht der umfangreichen Forschung zu Fernsehserien, Streamingserien, Post-TV-Serien und Fallstudien zu einzelnen Serien hat die Theoretisierung von *Figuren* in Fortsetzungsserien verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit bekommen.²⁶ Bei flüchtiger Betrachtung unterscheiden diese sich nicht wesentlich von Figuren im Spielfilm.²⁷ Interesse an der Theoretisierung von Serienfiguren besteht vor allem, wenn sie episodisch sind und damit inhärent vergesslich – wenn sie zum Beispiel wie Sherlock Holmes oder Doctor Who in vielen Adaptionen und Re-Boots existieren: Gibt es viele Versionen der gleichen Figur, wird die Serialität der Figur sichtbar.²⁸ In Fortsetzungsserien hingegen erscheinen Figuren als die stabilen und verlässlichen Schwerpunkte, die wenig von der Unterteilung in Episoden, der Kontingenz potenzieller Fort- oder Absetzung und der seriellen Selbstreflexivität betroffen scheinen. Diese Arbeit möchte dieses Verständnis von Serienfiguren komplizieren. Auch wenn Vergleiche zwischen Spielfilmen und Dramaserien in

choanalyse, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 417. Für eine Analyse der Therapedarstellungen in den Serien des Materialkorpus vgl. Kapitel 4.4.4; zu Formen der Seriedramaturgie vgl. 2.2.

- 26 So fragt die Forschung zu populärer Serialität von Ruth Mayer, Shane Denson oder Frank Kelleter vor allem nach Figuren, die immer wieder neuerfunden werden, nicht nach Fortsetzungsserien. In der einschlägigen Literatur zu Fortsetzungsserien hingegen stehen meist Plot oder ästhetischer Stil im Vordergrund. Vgl. exemplarisch Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York, NY [u. a.]: New York Univ. Press, 2015). Ausnahmen bilden hier die Studie zu Maskulinitäten in Fortsetzungsserien der 2000er-Jahre von Amanda Lotz sowie Margrethe Bruun Vaages Studie zu Antihelden in Serien. Vgl. Amanda D. Lotz, *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century* (New York: NYU Press, 2014) und Margrethe Bruun Vaage, *The Antihero in American Television* (New York, London: Routledge, 2016). Für einen detaillierten Forschungsstand vgl. die Abschnitte 2.1.3, 2.2.3 und 2.3.
- 27 So beziehen sich viele Studien auf Eders Studie *Die Figur im Film* und wenden das dort entwickelte Modell auf Serienfiguren an, ohne Unterschiede zwischen Serien- und Filmfiguren zu thematisieren. Vgl. exemplarisch Mittell, *Complex TV*, 118; Kathi Gormász, *Walter White & Co: Die neuen Heldenfiguren in amerikanischen Fernsehserien*, Film, Fernsehen (Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2015).
- 28 Vgl. Shane Denson und Ruth Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. von Frank Kelleter, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2012), 186–203; Frank Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, in *Media of Serial Narrative*, hg. von Frank Kelleter (Columbus: The Ohio State University Press, 2017), 7–34.

vielen Fällen produktiv sind, darf man solche Serien nicht als sehr lange Filme mit Sollbruchstellen verstehen.

Hier ist eine Forschungslücke in der Theoretisierung psychisch kranker, serieller Figuren aufgefallen: Empirische Studien gehen – meist implizit – von einem Figurenbegriff aus, der fiktionale Figuren auf ihre Menschenähnlichkeit beschränkt.²⁹ Für Figuren mit psychischen Krankheiten bedeutet das, dass in bisheriger Forschung zum Beispiel Fragen der Erzählperspektive oder der Ästhetik vernachlässigt wurden. Es ist aber davon auszugehen, dass solche Aspekte ebenfalls Einfluss auf die Wahrnehmung psychischer Krankheiten haben. Kulturwissenschaftliche Arbeiten hingegen liefern unter anderem Erkenntnisse, inwiefern psychische Krankheiten in Filmen und Serien als Metaphern verstanden wurden.³⁰ Dabei wurde aber vernachlässigt, dass diese populären Serien nicht nur Werke, sondern auch Konsumgüter sind. Das gilt es besonders in der Theoretisierung der Serialität zu berücksichtigen.

Schon ein cursorischer Blick über das Serienangebot der letzten fünfzehn Jahre zeigt, die Vielfalt, mit der psychische Krankheiten seriell inszeniert werden – sei es das populäre Faszinosum mit Psychopathie, Suchterkrankungen, Depressionen oder Persönlichkeitsstörungen. Forschung der letzten Jahre ist dieser Breite an Darstellungen entweder in Fallstudien einzelner Figuren oder in Inhaltsanalysen mit großen Korpora begegnet. Die vorliegende Arbeit untersucht das Phänomen der psychisch kranken Serienfiguren anhand eines kleinen Korpus, wodurch einerseits die Tiefe der Analyse wie in den Fallstudien gewährleistet wird und andererseits auch eine Vergleichbarkeit zwischen Figuren verschiedener Serien möglich wird.

Darüber hinaus sind psychisch kranke Figuren auch deshalb ein passender Gegenstand für die Analyse von Effekten der Serialität, weil es eine strukturelle Analogie zwischen Serie, Krankheit und Therapie gibt. Viele psychische Krankheiten treten in Episoden, also periodisch, auf. Dazu gehören dissoziative Störungen, Depressionen oder die bipolare Störung.³¹ Und Behandlung in

29 Vgl. hierzu den Forschungsstand der sozialwissenschaftlichen Forschung zu Mediendarstellungen psychischer Krankheit in Kapitel 3.2.

30 Vgl. hierzu den Forschungsstand zur kulturwissenschaftlichen Forschung in Bezug die Darstellungen psychischer Krankheiten in Kapitel 3.3.

31 Diese Krankheiten werden nach dem Diagnosemanual der WHO, dem ICD-10, als »Episoden« diagnostiziert. Vgl. Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte (BfArM), »Affektive Störungen (F30–F39)«, Kodiersysteme, ICD-10-GM, Version 2024, 18. März 2024, <https://klassifikationen.bfarm.de/icd-10-gm/kode-suche/htmlgm2024/block-f30-f39.htm>.

Form von Psychotherapie ist inhärent seriell und hat meistens eine wöchentliche Struktur – wie es für Serien im linearen Fernsehen auch für Jahrzehnte der Normalfall war. Und so sind Therapiedarstellungen in Serien nicht nur die getragenen Orte der Reflexion für die Figuren, sondern auch selbstreflexive Momente im Serientext, mit denen die Serie über sich selbst nachdenkt.

Das folgende Kapitel 2 führt den theoretischen Rahmen der Figurenanalysen aus. Um eine Heuristik für diese Untersuchung zu entwerfen, gehe ich von drei Vorüberlegungen aus, die ich im Folgenden zunächst ausführe: Als Erstes blicke ich auf die Theoretisierung von Serialität an sich. Darauf aufbauend entwickle ich zweitens entlang einer fernsehwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Serien den Rahmen für eine textzentrierte Analyse, die Begriffe von Komplexität und Qualität kritisch diskutiert. Meine dritte theoretische Vorüberlegung zielt auf die figurentheoretischen Grundannahmen dieser Arbeit ab. Ich schlage im letzten Abschnitt des zweiten Kapitels daher eine Analyse von psychisch kranken Serienfiguren auf Grundlage von Jens Eders Modell der *Uhr der Figur* vor, die die Serialität der Figuren insbesondere als ästhetische Artefakte berücksichtigt.

Das dritte Kapitel gibt einen Überblick über den Forschungsstand zu audiovisuellen Darstellungen psychischer Krankheit. Forschung zu (fiktionalen) Darstellungen gibt es aus verschiedenen sozialwissenschaftlichen Disziplinen wie aus hermeneutisch arbeitenden Kultur- und Literaturwissenschaften, die unterschiedliche Forschungsschwerpunkte ausgebildet haben. So gibt das Kapitel Auskunft über inhaltsanalytische Erkenntnisse zur medialen Repräsentation und Gruppenzugehörigkeit sowie Zusammenhänge in Darstellungen zwischen psychischer Krankheit, Gewalt und Kriminalität. Mit den kulturwissenschaftlichen Untersuchungen wiederum lassen sich zentrale Motive der Darstellung identifizieren und verstehen, wie beispielsweise das Milieu der Psychiatrie, der Figurentypus des manipulativen Psychiaters oder Konstruktionen von Genie und Wahnsinn.

Kapitel 4 beschreibt die methodische Herangehensweise an die Close Readings und gibt einen Überblick über das Materialkorpus. Darüber hinaus werden die in den Kapiteln 2 und 3 herausgearbeiteten Erkenntnisse spezifiziert und untergliedert, sodass sich für die Figurenanalysen vier Schwerpunktthemen ergeben: Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung, narrative Komplexität, ästhetische Komplexität sowie Realitätsbezüge. Zu diesen vier Schwerpunkten werden die Ergebnisse der Close Readings mit Szenenanalysen aller fünf Serien dargestellt. Um eine bessere Vergleichbarkeit und differenzierte Analyse der Figuren, ihren psychischen Krankheiten und den jeweiligen Äs-

thetisierungsstrategien zu gewährleisten, wurden fünf Serien detailliert untersucht (mit *Homeland* und *The Leftovers* als ergänzenden Serien), auch wenn nur drei Serien Gegenstand einzelner Fallstudien sind.

Die Kapitel 5 bis 7 widmen sich diesen Fallstudien zu den drei Serien *Dexter*, *Mr. Robot* und *Jessica Jones*. In diesen Fallstudien werden die konkreten Darstellungen psychischer Krankheit im Detail dargestellt und in Bezug zu den weiteren Diskursen und Kontexten der Serien gestellt. Das fünfte Kapitel stellt die Analysen zu Serie *Dexter* dar und geht dabei insbesondere auf die unterschiedlichen Konzeptionen von Komplexität der Originalserie und der Wiederaufnahme der Serie als *Dexter – New Blood* ein. Darüber hinaus wird in diesem Kapitel die populärkulturelle Idee der:s erfolgreichen Psychopath:in untersucht, indem Szenenanalysen mit Darstellungen in populärer Ratgeberliteratur verglichen werden. Das sechste Kapitel untersucht die Serie *Mr. Robot* mit der Darstellung einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung. Die Serie ist als Mindgame angelegt; ein Analyseschwerpunkt liegt hier auf der Verschwörungsfiktion, die in der Serie anhand der Persönlichkeitsstörung inszeniert wird. Die letzte Fallstudie im siebten Kapitel widmet sich der Serie *Jessica Jones* und ihren Darstellungen von Trauma und Sucht.³² In ästhetischer Hinsicht werden hier vor allem die Anlehnungen an der Film noir untersucht. Aus der Analyse von *Jessica Jones'* Adaption der gegenderten Figurentypen des Film noir ergibt sich eine kritische Diskussion der Feminismus-Diskurse, denen die Serie nahesteht. Kapitel 8 schließlich fasst die Ergebnisse der Arbeit zusammen.

32 Mit dem Begriff Trauma werden in dieser Arbeit psychische Traumata bezeichnet, die in das Krankheitsspektrum der posttraumatische Belastungsstörung (PTSD) fallen. PTSD ist gekennzeichnet durch »Acute, chronic, or delayed reactions to traumatic events such as military combat, assault, or natural disaster.« Vgl. »APA PsycNet Thesaurus«, APA PsycNet Thesaurus, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://psycnet.apa.org/thesaurus>.

2. Theoretische Vorüberlegungen

2.1 Serialität

2.1.1 Serialität als Praxis und Ordnungsprinzip

Die Begriffe *Serie* oder *Serialität* sind intuitiv verständlich, wenn sie auf einen konkreten Gegenstand bezogen werden – eine bestimmte Auswahl von Fernseh- oder Streamingserien – wie es in dieser Arbeit der Fall ist. Für die theoretische Rahmung ist es dennoch sinnvoll, die Ideen und Denkfiguren, die hinter diesen Begriffen stehen, zunächst einmal im Allgemeinen einzuordnen. Dadurch wird sichtbar, welche Implikationen sich aus der Theorie der Serie für die Analyse des Materialkorpus ergeben. Das ist das Anliegen dieses Unterkapitels. Zunächst einmal ist Serialität kein (ausschließlich) mediales Konzept. Das Prinzip Serie ist in verschiedenen Feldern verankert; neben dem ästhetischen und medienkulturellen Diskurs so beispielsweise auch in der Philosophie, Biologie und der Industrie.¹ Sucht man nach einem kleinsten gemeinsamen Nenner der Serie in diesen verschiedenen Domänen, lässt sich feststellen: Erstens, Serialität ist eine Praxis. Und zweitens, Serialität ist ein Ordnungsprinzip.

Im Sinne ersterer These stellt auch Simon Rothöhler in seiner medienphilosophischen Abhandlung fest, »dass die Serie nicht einfach ein (mehrgliedriges) Objekt bezeichnet, sondern eine Relation, dass sie keine Substanz konzeptualisiert, sondern einen Prozess.«² Für die Mediengeschichte meines Gegenstandes lässt sich in den industriellen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts ein historischer Wendepunkt identifizieren. Nach Rothöhler ist die Industrialisierung nicht nur Ausgangspunkt für die Produktion neuer Serien (von Konsum-

1 Simon Rothöhler, *Theorien der Serie: Zur Einführung* (Hamburg: Junius-Verl., 2020).

2 Rothöhler, 14.

gütern), sondern auch der Zeitpunkt, an dem eine Reflexion über das Wesen der Serie und der Serialität an Konjunktur aufnimmt.³ Zu dem gleichen Ergebnis kommen auch Benjamin Beil u. a. im DFG-Forschungsprojekt »[d]ie Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels«, als sie die Serie als »Signum der Moderne« bezeichnen und sich dabei explizit auf maschinelle Fertigungsweisen der Industrie beziehen.⁴ Auch die DFG-Forscherguppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« setzt hier ihren Ausgangspunkt historischer Betrachtung, um das Konzept populärer Serialität zu entwickeln.⁵ Populärkultur wird von ihnen immer als inhärent seriell verstanden; und Serialität definiert als »a set of social and aesthetic practices that first surfaced in the mid-nineteenth century, closely tangled up with the logic of industrial reproduction and the technological affordances of new mass media«.⁶

Dieser Ansatz rückt (Post-)TV-Serien bewusst in die Nähe von Superheldencomics, Groschenromanen, Magazinen, Detektivromanen oder Radiohörspielen: Produkte der Populärkultur, mit denen (Fernseh-)serien oft mehr teilen als mit einem in sich geschlossenen narrativen Spielfilm – nicht zuletzt die Skepsis, die diesen Medien hinsichtlich einer Kunst- oder Kulturfähigkeit über Jahrzehnte entgegengebracht wurde.⁷ Serialität ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit also, verknüpft gesagt, eine Praxis der Populärkultur seit dem Aufkommen von Massenmedien im 19. Jahrhundert.

Diese Praxis ist, wie am Gegenstand der industriellen Serien deutlich wird, eine arbeitsteilige, die von ökonomischen Zielen bestimmt wird.⁸ Für die medialen, populären Serien bedeutet das in der Regel, dass Produktion und Rezeption zeitlich miteinander verwoben werden. In der Praxis bedeutet

3 Vgl. Rothöhler, 15.

4 Vgl. Benjamin Beil u. a., »Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, Nr. 2 (2012): 10, <https://doi.org/10.25969/mediarep/2711>.

5 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 7–34; Vgl. Frank Kelleter, »Populäre Serialität: Eine Einführung«, in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. von Frank Kelleter (Bielefeld: transcript, 2012), 11–46.

6 Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 9.

7 Vgl. Frank Kelleter, »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?«, in *Wertung und Kanon*, hg. von Matthias Freise und Claudia Stockinger (Heidelberg: Winter, 2010), 59–62; vgl. Gabriele Schabacher, »Serialisieren«, in *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach, und Nikolaus Wegmann (Köln Weimar Wien: Böhlau, 2015), 503–505.

8 Vgl. hierzu auch Rothöhlers Betrachtung des Taylorismus und Fordismus unter dem Aspekt der Serialität. Rothöhler, *Theorien der Serie*.

das: Sie werden in der Regel nicht als abgeschlossene Werke produziert und auch nicht rezipiert. Diese Serien werden in Staffeln gedreht; werden während des Drehs im *Writers' Room* weiter geschrieben; sie werden episodisch ausgestrahlt und gesehen, während gleichzeitig weitere Staffeln geplant werden; dabei wird Feedback beispielsweise in Form von Einschaltquoten mit einbezogen.⁹ Auf einer abstrakteren Ebene fasst Frank Kelleter solche Prozesse als Wesensmerkmal von fiktionaler Serialität so zusammen: »[S]eriality can extend – and normally *does* extend – the sphere of storytelling onto the sphere of story consumption«¹⁰ Serien sind, mit seinem Begriff, *evolving narratives*. Sie entwickeln sich kontinuierlich weiter, beobachten Zuschauerreaktionen und passen sich entsprechend an.¹¹

Gleichzeitig beinhaltet eine mediale serielle Praxis immer das Element der Selbstreflexivität: Selbstreflexivität ist in der seriellen Praxis ein Balance-Akt.¹² Auch hier liegt es an der Verschränkung von Produktion und Rezeption, dass Serien auf Feedback wie Einschaltquoten reagieren. Das führt häufig zu einer Logik der seriellen Überbietung, in der Serien im Laufe ihrer Existenz zu immer spektakuläreren Inszenierungen neigen.¹³ Darüber hinaus spielt für das selbstreflexive Bewusstsein von Serien ihre immanente Zeitlichkeit eine entscheidende Rolle. Serien müssen in ihrer Weiterentwicklung immer gleichzeitig in ihre Zukunft und in ihre Vergangenheit schauen. Kelleter bezeichnet das als ein »continual readjustment of possible continuations to already established information«.¹⁴

9 Diese exemplarischen Beispiele sollen nicht suggerieren, dass es einen einzigen idealtypischen Prozess für Serialität im Fernsehen gäbe. Für jedes einzelne Element gibt es viele Variationen: Florian Krauß stellt diese beispielsweise für die Arbeit im *Writers' Room* dar. Vgl. Florian Krauß, »Vom Showrunner zum Writers' Room: Produktionspraktiken der deutschen Serienindustrie«, *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 95–109. Und Gabrielle Schabacher erläutert anekdotisch die verschiedenen seriellen Arbeitsprozesse der Fernsehserienproduktion an einzelnen Drehtagen Vgl. Schabacher, »Serialisieren«, 498.

10 Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 12.

11 Vgl. Kelleter, 14.

12 Vgl. Kelleter, 18.

13 Vgl. Andreas Jahn-Sudmann und Frank Kelleter, »Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV«, in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. von Frank Kelleter, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2012), 205–224.

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

So müssen sich Serien um Kohärenz bemühen und bereits bekannte Information kontinuierlich in ihre Weiterentwicklung miteinbeziehen. Da Serien in der Regel nicht bei Produktionsbeginn durchgeplant sind, werden sie während ihrer Produktion weitergeschrieben.¹⁵ Der Normalfall für die meisten Fernsehserien ist außerdem, dass sie – obwohl sie suggerieren, dass es ein kohärentes Finale geben wird – auf möglichst lange Laufzeiten angelegt werden und damit ihr Finale immer herauszögern.¹⁶ Gleichzeitig müssen sie überraschende Wendungen ihrer Plots inszenieren und auf extradiegetische Anforderungen reagieren wie beispielsweise einer Veränderung im Cast. »[A]uto-referentiality is not some gratuitous extra that a producer can choose to affix to serial texts or not, but one of their inherent (necessary) features.«¹⁷

Zum Zweiten ist Serialität auch ein Ordnungsprinzip. Serialität wird zu kurz gedacht, wenn sie ausschließlich als Form (und damit als Gegenstück zum Inhalt) verstanden wird. Als Ordnungsprinzip wirkt die Form der Serie direkt auf ihren Inhalt zurück. So arbeitet Jens Ruchatz exemplarisch heraus, welche grundlegenden Annahmen über die Welt – konkret in diesem Fall: die Planbarkeit der Zukunft – in der Zeitlichkeit der Episodenserie und ihrem Gegenstück der Fortsetzungsserie liegen.¹⁸ Serialität ist also nicht nur eine Industrie, sondern auch ein Prinzip der Kultur.¹⁹

Unterschiedliche Facetten von Serialität finden sich denn auch in den meisten Kultur- und Medientheorien. Als grundlegende Eigenschaften der Serialität werden hier die Aspekte der *Wiederholung und Variation* beschrieben.²⁰ So erläutert Michaela Wünsch Serialität in Fernsehserien mit einem Blick auf die Kulturgeschichte der Wiederholung seit der Antike. Eine solche medienphilosophische Perspektive veranschaulicht, dass im Begriff der

15 Vgl. Kelleter, 16–17; Schabacher, »Serialisieren«, 498.

16 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 33–34.

17 Kelleter, 19.

18 Vgl. Jens Ruchatz, »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, Nr. 2 (2012): 80–89, <https://doi.org/10.25969/mediarep/573>.

19 Auch hier darf man Serialität wieder nicht ausschließlich als Phänomen von Medienindustrien verstehen. Wie Alex Csiszar am Beispiel wissenschaftlicher Journale des 19. Jahrhunderts aufzeigt, ist Serialität auch ein Prinzip der Wissensproduktion in den Lebenswissenschaften. Vgl. Alex Csiszar, »Serialität und die Suche nach Ordnung. Der wissenschaftliche Druck und seine Probleme während des späten 19. Jahrhunderts«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, Nr. 2 (2012): 19–46, <https://doi.org/10.25969/mediarep/2712>.

20 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 7.

Wiederholung und auch der Nachahmung, im Bestreben perfekte Kopien zu schaffen, über Jahrhunderte hinweg eben *keine* Abwertung steckte.²¹ Serialität, verstanden als Wiederholung und Variation, war über den größeren Teil der überlieferten Kulturgeschichte nicht von Paradigmen der Originalität oder der Autorschaft abgegrenzt – wie es eine Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur im 20. Jahrhundert tut. Aber auch wenn man Medienphilosophie erst im letzten Jahrhundert beginnen lässt, ist Serialität noch ein zentrales Konzept – in Walter Benjamins Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ebenso wie in Marshall McLuhans Medientheorie und am Ende der 1990er-Jahre in Richard Grusins und Jay Bolters Theorie der *remediation*.²²

Ein grundlegendes Merkmal des seriellen Ordnungsprinzips ist seine Unabgeschlossenheit. Es definiert die Form der Serie über ihre Unbestimmtheit, wie Rothöhler konstatiert: »Serien können Ordnung stiften, aber sie haben kein Zentrum, keine Peripherie. Meist lässt sich behaupten: Irgendwann, irgendwo, irgendwie fangen Serien an, aber enden – oder auch nur eine Entwicklungsrichtung vorweisen – müssen sie nicht.«²³ Sie schaffen aber Ordnung, indem sie dem Zufallsprinzip widersprechen: Wo eine Serie ist, handelt es sich nicht um eine zufällige Ansammlung von Elementen. Die Serie suggeriert damit Kohärenz. Ihre Unabgeschlossenheit führt aber vor Augen, wie schwierig es ist, über Serien als Serien zu sprechen und nicht als *Werke*, wie Kelleter feststellt: »We persist in addressing these proliferating acts of sequencing as self-contained oeuvres and finished products.«²⁴ Fernsehserien – wie auch andere Rundfunkmedien(-angebote) – entziehen sich aber über Jahre hinweg einem Werkcharakter, wie ihn etwa ein Spielfilm aufweist. Gerade die Unabgeschlossenheit ist ein Aspekt, der in filmwissenschaftlichen Analysen leicht verloren gehen kann. Das bedeutet auch, wie Kelleter exemplarisch anhand der Finalepisode, also der letzten Episode der letzten Staffel,

21 Vgl. Michaela Wünsch, »Serialität aus medienphilosophischer Perspektive«, in *Genre und Serie*, hg. von Thomas Morsch (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), 173–92.

22 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963); Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media* (Düsseldorf: Econ, 1968); Vgl. Jay Bolter und Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000).

23 Rothöhler, *Theorien der Serie*, 20.

24 Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 7.

der *Sopranos* zeigt, dass Kanonisierung als Akt des kulturellen Gedächtnisses einen abgeschlossenen Werkbegriff erfordert.²⁵

2.1.2 Serie als ökonomisch-ästhetische Praxis

In diesem zweiten Teil werden nun die Serientheorien darauf befragt, welche analytischen Implikationen sich für die Serienanalyse dieser Arbeit ergeben. Es stellt sich die Frage, wie man der Unabgeschlossenheit der Serie und der Vorläufigkeit des Werkcharakters gerecht wird. Zugespitzt lässt sich unter anderem fragen: Welche Relevanz haben Serienenden? Hierzu gibt es in der Medienwissenschaft unterschiedliche Positionen. Gerade narratologische Herangehensweisen an die Serienanalyse unterstreichen die Bedeutung von Enden als narrativen Höhepunkten. Entsprechend betonen einige Arbeiten die Notwendigkeit für Serienanalysen, das ›ganze Werk‹ zu untersuchen.²⁶

Damit allerdings geraten die hier skizzierten Aspekte aus dem Blick. Die Bedeutung, Serie auch als laufenden Prozess zu verstehen, lässt sich gerade an ihrem trügerischen Gegenstück illustrieren: dem Serienende. Das Spannungsverhältnis, das im Serienende liegt, wird in der Aufforderung von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, Serien zu *Ende* zu sehen, deutlich:

»Das serielle Erzählen selbst ist (durch seine Organisation aus verschiedenen Episoden in Staffeln wie auch den ›serial frame‹) ohnehin stets ›zerstückelt‹ [...] wodurch dem Fortführen der Erzählung eine bedeutende Rolle zukommt, in (wortwörtlich) letzter Instanz aber auch dem jeweiligen Abschluss der finalen Staffel. Wir schlagen mit diesem Gedankenexperiment keineswegs vor, lediglich die letzte Folge als Argumentationsgrundlage heranzuziehen; es geht vielmehr darum, eine Serie zu sehen, sie also in ihrer Ganzheit zu betrachten.«²⁷

25 Kelleter versteht hier Kanonisierung als »Erinnerungsakte, die sich als verbindlich ausgeben, also kollektive Geltung einfordern.« in: Kelleter, »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?«, 55.

26 Vgl. Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, Hg., *Das andere Fernsehen?!. Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, Edition Medienwissenschaft; [28] (Bielefeld: transcript, 2016); Kathrin Rothmund, *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*, Deep Focus 15 (Berlin: Bertz Fischer, 2013).

27 Nesselhauf und Schleich, *Das andere Fernsehen?*, 20.

Die Beobachtung, dass Enden eine besondere Relevanz zukommt, ist durchaus richtig. In dem Gedankenexperiment der Autoren drückt sich eine narratologische Perspektive aus, die lediglich einen Zugang zur Theoretisierung von Serien darstellt. In ähnlicher Weise betont auch Sönke Hahn in seiner Analyse von Serienenden, dass in sich geschlossene Filme vom Ende her begriffen würden.²⁸ Im Gegensatz dazu sei das Fernsehen »lebensechter«, da es aufgrund eines fehlenden letzten Bildes kein richtiges Bewusstsein für sein eigenes Ende zu entwickeln vermöge.²⁹ Hier wird sowohl bei Hahn als auch bei Nesselhauf und Schleich eine gängige Annäherung an aktuelle Serien sichtbar: Serienenden als narrative Schwerpunkte zu begreifen, rückt die Fernsehserie in die Nähe des Kinofilms. Und wiederholt sind Fernsehserien in den vergangenen zwanzig Jahren auch als »cinematic« beschrieben worden.³⁰

Dieses Verständnis lässt sich produktiv komplizieren, indem die serien-theoretischen Erkenntnisse des letzten Abschnittes herangezogen werden. Denn die Autoren verkennen in obigem Zitat, dass die »Zerstückelung« der Erzählung kein *bug*, sondern ein *feature* von populärer Serialität ist. Mit Ruchatz kann argumentiert werden, dass der zerstückelten Unabgeschlossenheit selbst eine Bedeutung innewohnt.³¹ Für Serienenden heißt das, dass ein Serienfinale nicht die einzige Form von Schluss ist, die es zu untersuchen lohnt. An vielen anderen Stellen sind Sollbruchstellen im Plot zu finden – und diese sind bewusst gestaltet.³² Eine ästhetische Analyse sollte sie nicht übersehen. Die offensichtlichsten Zäsuren sind Episodenanfänge und -enden, die ihre eigenen gestalteten Elemente entwickelt haben, wie Intro, Abspann und Recap. Jana Zündel nennt sie auch »Randerscheinungen« von Serien.³³ Sie sind einerseits oft sehr aufwendig gestaltet, andererseits werden sie auf

28 Vgl. Sönke Hahn, »Das ist das Ende – oder auch nicht! Über Enden und Nicht-Enden im Fernsehen und der Fernsehserie«, in *Das andere Fernsehen?: Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, hg. von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, Edition Medienwissenschaft; [28] (Bielefeld: transcript, 2016), 77.

29 Vgl. Hahn, 77.

30 Vgl. exemplarisch: Jeremy G. Butler, *Television Style* (New York, NY [u. a.]: Routledge, 2010).

31 Vgl. Ruchatz, »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?«, 80.

32 Vgl. Jana Zündel, »Fernsehen als plurales und transmediales Konzept? Ein Thesenpapier«, in *Fernsehwissenschaft und Serienforschung Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität*, hg. von Denis Newiak, Dominik Maeder, und Herbert Schwaab (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 17–36.

33 Vgl. Zündel, 23.

Streaming-Plattformen unmittelbar von einer angenommenen Rezeption überlagert: Schaltflächen wie »skip intro« ermöglichen es, den Vorspann zu überspringen, sobald er beginnt. Auch hier ist serielle Ästhetik zugleich als serielle Rezeptionspraxis zu denken. Enden und Unterbrechungen sind damit nicht nur narrative Zäsuren, sondern verweisen auch immer auf die Medialität der Serie, ihre medialen und ökonomischen Rahmenbedingungen.³⁴

Aus Rothöhlers Medienphilosophie lässt sich ableiten, dass man einem Serienende immer misstrauen sollte. Potenziell lassen sich Serien immer fortsetzen oder erweitern: Das wird beispielhaft an den großen seriellen Film-Franchises wie dem MCU oder Star Wars deutlich. Das mehrgliedrige Objekt Serie lässt sich immer wieder fortsetzen – zum Beispiel mit der nächsten Trilogie, die eine andere diegetische Zeitlichkeit haben kann in Form eines Prequels – oder öffnen für neue Glieder der seriellen Reihung – zum Beispiel in Form von Spin-offs. Mit Kelleter muss man zudem auch der ökonomischen Logik Beachtung schenken: Serien werden fortgesetzt oder geschlossen, je nachdem, was ökonomisch sinnvoll ist.³⁵

Darüber hinaus läuft die Betonung eines finalen Abschlusses immer Gefahr, der Erzählung eine – nachträgliche – Kohärenz zuzuschreiben, die in ihrer Produktion nie angelegt war. Das gilt besonders für nicht subventionierte Kulturindustrien wie den amerikanischen Fernsehmarkt. Hier gilt es nämlich auch, ihre ökonomischen Bedingungen mitzuberücksichtigen: Die meisten Serien im kommerziellen amerikanischen Fernsehmarkt steuern eben nicht ein geplantes Ende an, wie auch Jason Mittell feststellt:

»[M]ost successful television series typically lack the crucial element that has long been hailed as of supreme importance for a well-told story: an ending. Unlike nearly every other narrative medium except comics, American commercial television operates on what might be termed the ›infinite model‹ of storytelling – a series is deemed a success only as long as it keeps going.«³⁶

34 Vgl. Hahn, »Das ist das Ende – oder auch nicht! Über Enden und Nicht-Enden im Fernsehen und der Fernsehserie«; Jana Zündel, *Fernsehserien im medienkulturellen Wandel* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2022); Zündel, »Fernsehen als plurales und transmediales Konzept? Ein Thesenpapier«.

35 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«.

36 Mittell, *Complex TV*, 33–34.

Das Serienende lässt sich demnach nicht nur als Schluss, Höhepunkt oder Auflösung verstehen, sondern laut Mittell vor allem als Störfall.³⁷ Der Standardfall des Serienendes ist demnach das abrupte Absetzen einer Serie, das nicht Fortführen einer Serie nach Staffellende oder ein improvisierter, kurzfristig geplanter Schluss.³⁸ Auch hier klingt die Kontingenz der Serie an, die Rothöhler feststellt: Serien beginnen und enden irgendwie, irgendwann. Insbesondere Serien der letzten zwanzig Jahre sind sich ihrer zerstückelten Rezeption und ihrer Produktionsbedingungen durchaus bewusst. Kelleter beobachtet in diesem Zusammenhang wieder eine selbstreflexive Gestaltung der Serie:

»Im Fall langer Laufzeit nämlich – also unter den Bedingungen einer eskalierenden Abnutzungsgefahr – neigen Serien gewöhnlich zur Selbstparodie, bis hin zur humoristischen Entsorgung aller weiteren Fortsetzungsmöglichkeiten. (Neuerdings gehen viele Serien auch schon mit diesem nervösen Gespür für die eigene Absurdität an den Start.)«³⁹

Ist die letzte Episode einer Serie tatsächlich ein komponierter, narrativer Schluss, typischerweise als *finale* (dt. Finale) bezeichnet – so ist das in Relation zur Gesamtheit des Serienmarktes eine ungewöhnliche Variante, die unproportional viel Aufmerksamkeit in Feuilleton und Forschung erhält.⁴⁰ In Bezug auf die Aufmerksamkeitsökonomie von *finales* weist Mittell weiter darauf hin, dass sie oft nicht nur durch ihren narrativen Schluss auffallen, sondern vielmehr durch ihre Kontextualisierung aus Paratexten des Marketings und aus Fan-Praktiken: »Finales are defined more by their surrounding discourse and hype than any inherent properties of the narrative itself, as they feature conclusions that are widely anticipated and framed as endings to a beloved (or at least high-rated) series.«⁴¹ *Finales* werden als Medien-Events inszeniert, entsprechend beworben, von Künstler:innen-Interviews begleitet und von Fans erwartet. Gerade die Enden von Serien seien in der Regel nicht von künstlerischen Überlegungen und narrativer Konsequenz geprägt, sondern vor allem von wirtschaftlicher Kalkulation der Fernsehsender oder Streaming-

37 Vgl. Mittell, 34.

38 Für eine Typologie von Serienenden vgl. Mittell, *Complex TV*.

39 Kelleter, »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?«, 66.

40 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 322.

41 Mittell, *Complex TV*, 322.

dienste. Zudem ist der kommerzielle Aspekt der populären Serialität nichts, was diese Serien verbergen:

»Within a differentiated sphere of cultural reproduction, these entities regularly operate as *undisguised commodities*, that is, as commodities which, unlike traditional artworks, do not usually try to cover up their economic conditions and only rarely claim to have transcended them.«⁴²

Ökonomische Rahmenbedingungen und Produktionskulturen bleiben also in den Artefakten der Populärkultur sichtbar. Sie gehören zu verschiedenen soziokulturellen Bereichen gleichzeitig: Sie sind sowohl Konsumgüter als auch Kulturprodukte.⁴³

Aber nicht nur die Enden sind in Serien immer ein Stück vorläufig, sondern auch die Bedeutungen (von Handlungen, Objekten oder Figurenkonstellationen) bleiben innerhalb der Serien kontingent. Das ist der zweite Aspekt, der sich aus der Serientheorie für die Analyse ableiten lässt. Serien müssen sich weiterentwickeln, überbieten und dabei Kohärenz herstellen, um ökonomisch bestehen zu können.⁴⁴ Durch diese Prozesse kommt es häufig zu einer Re-Kontextualisierung der Inhalte.

Mittell gibt ein Beispiel dafür in seiner Analyse des Bekennervideos der Figur Nicolas Brody in der Serie *Homeland*.⁴⁵ Der Hauptplot der ersten Staffel dreht sich um die Frage, ob es sich bei dem Afghanistan-Veteran Brody um einen islamistischen Terroristen handelt – wie die Protagonistin Carrie Mathison das seit der Pilotfolge vermutet. Da Carrie, die eine bipolare Störung hat, im Laufe der ersten Staffel eine manische Episode erlebt, glaubt ihr das aber niemand; auch sie selbst traut ihrem Urteilsvermögen zwischenzeitlich nicht mehr. Dennoch wird ihre ursprüngliche Vermutung im Verlauf der Staffel

42 Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 10.

43 Auch die begrifflichen Ausdifferenzierungen um Serien, Serialität und ihren englischen Entsprechungen *series/serials* sind eng mit der Industrialisierung und ökonomischen Konzepten wie dem Taylorismus verbunden, wie Schabacher zeigt: Vgl. Schabacher, »Serialisieren«.

44 Vgl. Andreas Jahn-Sudmann und Frank Kelleter, »Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV«, in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. von Frank Kelleter, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2012), 205–24.

45 Jason Mittell, »The Ends of Serial Criticism«, in *Media of Serial Narrative*, hg. von Frank Kelleter (Columbus: The Ohio State University Press, 2017), 169–203.

bestätigt und sichtbar – unter anderem dadurch, dass Brody ein Bekennervideo aufnimmt. Mittell nennt dieses Video – und den Schluss der ersten Staffel – einen seltenen Moment, in dem eine amerikanische Serie Sympathie für einen Terroristen evoziere, weil Brodys Motivation und Mitgefühl für die vom US-Militär getöteten Kinder glaubhaft sei.⁴⁶ Im Verlauf der zweiten und dritten Staffel taucht dieses Video immer wieder auf – aber immer mit veränderten dramaturgischen Bedeutungen und anderen emotionalen Konnotationen: Aus dem Video wird eine Waffe der CIA, mit deren Hilfe Brody erpressbar und zum Informanten der CIA wird.⁴⁷ Es dient auch als Beweis für Carries mentale Zurechnungsfähigkeit, trotz der manischen Schübe ihrer bipolaren Störung.⁴⁸ Und am Ende der dritten Staffel wird es zum Auslöser für Brodys Flucht nach Südamerika, als das Video als Beweis für einen Anschlag auf die CIA an die Öffentlichkeit gerät, mit dem Brody tatsächlich nichts zu tun hatte.⁴⁹

»*Homeland's* serial timeframe changes the video's meaning, even though the video itself remains intact. And this is the challenge of trying to analyze meaning in a serial text: it changes as you watch it – or rather: *how* it means shapes *what* it means.«⁵⁰

Das Typische für das serielle Erzählen ist, dass jede dieser Bedeutungen und Funktionen des Videos zu bestimmten Zeitpunkten zulässig ist – und gleichzeitig zu anderen Zeitpunkten der Produktion respektive Rezeption unplausibel wäre. Serialität ist hier wieder genauso eine Kulturpraxis wie eine Ästhetik im Text selbst.⁵¹ Anders als beispielsweise in Puzzlefilmen geht es in diesem Beispiel nicht darum, dass erst im Nachhinein die richtige Bedeutung – von Zuschauer:innen wie Figuren – erkannt wird. In Filmen wie *The Sixth Sense*⁵²

46 Mittell, 172.

47 Vgl. *Homeland*, Staffel 2, Episode 5, »Q&A«, unter der Regie von Lesli Linka Glatter, geschrieben von Henry Bromell, ausgestrahlt am 28. Oktober 2012, Showtime.

48 Vgl. *Homeland*, Staffel 2, Episode 3, »State of Independence«, unter der Regie von Lodge Kerrigan, geschrieben von Alexander Cary, ausgestrahlt am 14. Oktober 2012, Showtime.

49 Vgl. *Homeland*, Staffel 2, Episode 12, »The Choice«, unter der Regie von Michael Cuesta, geschrieben von Alex Gansa und Meredith Stiehm, ausgestrahlt am 16. Dezember 2012, Showtime.

50 Mittell, »The Ends of Serial Criticism«, 175.

51 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 340.

52 *The Sixth Sense*, USA, 1999.

oder *Memento*⁵³ stellt sich oft heraus, dass eine Figur von Anfang an tot war, ausgenutzt wurde, die vermeintliche Realität eine Traumwelt war – kurz: dass die Wirklichkeit verkannt wurde. In *Homeland* hingegen ändert sich die Bedeutung, die in diesem Beispiel einem Video zugemessen wird; frühere Bedeutungen werden damit aber nicht zwangsläufig widerlegt.

2.1.3 Serielle Figuren

Bis hierher wurden die Konzepte von Serialität und ihre Implikationen am Beispiel von Fernsehserien skizziert, ohne sie konkret auf Figuren zu beziehen. Die Theoretisierung von Figuren bleibt in den meisten Arbeiten zu medialen Serien auch eine nachrangige Beschäftigung. Ein explizites Interesse an Serienfiguren findet sich hingegen in den Arbeiten von Shane Denson und Ruth Mayer. Die Autor:innen theoretisieren Serienfiguren, die in unterschiedlichen seriellen Medien wie Romanen, Comics und eben Fernsehserien zu finden sind und immer wieder neu erfunden werden.⁵⁴

Denson und Mayer unterscheiden zwischen zwei Idealtypen von Figuren der seriellen Populärkultur: serielle Figuren und Seriencharaktere.⁵⁵ Diese Typen sind als Enden eines Kontinuums von Serienfiguren zu denken, auf dem viele Mischformen dieser Typologie existieren. Serielle Figuren an einem Ende des Spektrums seien zweidimensional, ohne große psychologische Tiefe, existierten dafür aber häufig in verschiedenen Versionen, verschiedenen Medien und würden immer wieder aufs Neue erfunden: »Idealtypisch gesehen existieren serielle Figuren mithin als Serie – als eine Reihe von Inszenierungen, die sich eben nicht innerhalb eines homogenen medialen und diegetischen Raumes, sondern zwischen oder quer zu solchen Erzählräumen entfalten.«⁵⁶

Die Figur Sherlock Holmes ist ein klassisches Beispiel für die typische Wandlungsfähigkeit von seriellen Figuren: Erschaffen als Romanfigur von Arthur Canon Doyle, war Sherlock Holmes schon immer eine Figur, die als Detektiv keine große Entwicklung erfährt. Die Fälle, die Holmes löst, und die

53 *Memento*, USA, 2000.

54 Vgl. Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, 186–203; Shane Denson und Ruth Mayer, »Bildstörung. Serielle Figuren und der Fernseher«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4, Nr. 2 (2012): 90–102, <https://doi.org/10.25969/mediarep/574>; Shane Denson und Ruth Mayer, »Border Crossings: Serial Figures and the Evolution of Media«, *NECSUS. European Journal of Media Studies* 7, Nr. 2 (2018): 65–84.

55 Vgl. Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, 187.

56 Denson und Mayer, »Bildstörung. Serielle Figuren und der Fernseher«, 91.

Gefahren, denen er sich aussetzt, haben keinerlei Auswirkung auf ihn – das gilt sogar für seinen eigenen Tod.⁵⁷ Darüber hinaus ist Sherlock Holmes eine oft neu erfundene Figur, die in unzähligen Film- und Fernsehadaptationen existiert.⁵⁸ In diesem Sinne ist der Kern der Figur Sherlock Holmes eine Figur ohne große Tiefe. Das heißt allerdings nicht, dass nicht einzelne Adaptionen die Figur beispielsweise mit psychologischer Komplexität ausstatten können. Nach Denson und Mayer ist ein typisches Merkmal von seriellen Figuren, dass sie sich so leicht aus ihrem ursprünglichen Kontext lösen und in neue Settings einfügen lassen. Im Beispiel von Sherlock Holmes existiert diese Figur in aktuellen Verfilmungen nicht nur im viktorianischen England⁵⁹, sondern auch im zeitgenössischen London (BBC Sherlock)⁶⁰ und ebenso mit einer asiatischen Frau als Watson-Figur (Elementary)⁶¹ oder in einer entfernteren Adaption als mürrischer Arzt in *House, M. D.*⁶², um nur drei populäre Beispiele zu nennen. Darüber hinaus existiert sie in unzähligen literarischen Adaptionen. Denson und Mayer bezeichnen diese Figuren deshalb auch als *Grenzgänger*.⁶³ Sie überschreiten Grenzen in ihren verschiedenen Darstellungen; das können Genres sein, genauso wie mediale Grenzen. In manchen Fällen verschwimmen auch die Grenzen von Autorschaft, von Produzent:innen und Fans, wie sich mit Kelleter anmerken lässt, der Serienfiguren als »Figuren der Ausbreitung« bezeichnet.⁶⁴

Als Seriencharaktere am anderen Ende des Kontinuums hingegen bezeichnen Denson und Mayer Figuren, die eine Entwicklung erfahren und so psychologische Tiefe gewinnen. Sie können komplexe Biografien, Figurenkonstella-

-
- 57 Doyle lässt seine Figur nach vier Fällen an den Reichenbachfällen bei einem Absturz sterben; nimmt die Figur aber aufgrund ihres kommerziellen Erfolges und protestierenden Leserbriefen wieder auf.
- 58 Kelleter bezeichnet diese wiederholte Erfindung serieller Figuren und Motive auch als *proliferation*. Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 17–21. Matt Hills analysiert die BBC Adaption Sherlock unter diesem Aspekt als *makeover tv drama* Matt Hills, »Rebranding Doctor Who and Reimagining Sherlock: »Quality« Television as »Makeover TV Drama«, *International Journal of Cultural Studies* 18, Nr. 3 (1. Mai 2015): 317–31.
- 59 Beispielsweise in: *Sherlock Holmes* (Warner Brothers, 2009); *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* (Warner Brothers, 2011).
- 60 Vgl. *Sherlock*, entwickelt von Steven Moffat und Mark Gatiss. (2010–2017; GB: BBC One).
- 61 Vgl. *Elementary*, entwickelt von Robert Doherty. (2012–2019; USA: CBS).
- 62 Vgl. *House, M.D.*, entwickelt von David Shore. (2004–2012; USA: Fox).
- 63 Vgl. Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, 193.
- 64 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 19.

tionen und Vorgeschichten mit sich bringen.⁶⁵ Und vor allem akkumulieren sie Wissen in ihren Biografien. Damit scheint sich dieser Figurentypus zwar von seriellen Figuren, aber nicht wesentlich von Figuren in Spielfilmen abzugrenzen, auch wenn die Autor:innen darauf keinen Bezug nehmen.

Die Unterscheidung von Seriencharakteren und seriellen Figuren korrespondiert auch mit der gängigen Unterscheidung von Fernsehserien in *series* (Episodenserien) und *serials* (Fortsetzungsserien), bei der erstere immer wieder zu einem narrativen ›Nullpunkt‹ zurückkommen, an dem das Geschehene quasi zurückgesetzt wird. Dabei handelt es sich um eine idealtypische Dichotomie, wie Denson und Mayer betonen, die zunehmend an Trennschärfe verliere.⁶⁶ Die psychisch kranken Figuren, die im Fokus dieser Arbeit stehen, lassen sich alle der Kategorie Seriencharaktere zuordnen. In drei Serien des Materialkorpus finden sich aber auch insofern serielle Figuren, als sie bereits Adaptionen darstellen. Den Serien *Dexter* und *The Leftovers* liegen Romane zugrunde – die jeweils erste Staffel beider Serien stellt weitgehend eine Adaption der Romane dar, während die folgenden Staffeln eigenständige Weiterentwicklungen sind. Bei *Jessica Jones* wiederum handelt es sich um eine Figur des Marvel Universums, die zunächst als Comic existierte und die zudem Teil der Cross-over-Serie *The Defenders* ist.⁶⁷

Denson und Mayers Typologie zu Figuren lenkt den Blick auf einen theoretisch unteradressierten Bereich der Serientheorie. Dennoch ist ihr Fokus auf eine Makroebene gerichtet und zu weit, um die spezifische Frage nach der Ästhetik der psychisch kranken Hauptfigur zu untersuchen. Die Autor:innen machen hier wichtige Beobachtungen für Figuren in Serien allgemein: Im Vergleich mit anderen filmischen Figuren fallen jedoch sowohl serielle Figuren als auch Seriencharaktere dadurch auf, dass sie weniger veränderlich sind. Innerhalb der Analysen dieser Arbeit scheint mir die Bezeichnung ›Seriencharaktere‹ nicht zielführend, da der Charakter-Begriff immer die Gefahr birgt, mit dem Innenleben einer Figur verwechselt zu werden. Stattdessen verwende ich im Folgenden den allgemeineren Begriff der Serienfiguren.

Abschließend stellt sich zum Bereich der Serientheorie die Frage, ob sich aus der Serientheorie Implikationen für die Analyse speziell von psy-

65 Die beiden nächsten Abschnitte 2.2.2 und 2.2.3 gehen auf diese Aspekte insbesondere anhand der Arbeiten von Mittell näher ein.

66 Vgl. Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, 199.

67 Vgl. *The Defenders*, entwickelt von Douglas Petrie und Marco Ramirez. (2017; USA: Netflix).

chisch kranken Figuren ergeben. Welche Wechselwirkungen sind zu erwarten zwischen Serialität und psychisch kranken Figuren im Besonderen? Gibt es Bedeutungen, die der Serialität immanent sind, so wie Ruchatz sie im Jahr 2012 für die Zeitlichkeit von Episodenserien formuliert hat? Diese Bedeutungen werden selten explizit untersucht. Eine Ausnahme stellt der Beitrag von Dominik Maeder dar, der den Bedeutungszusammenhang zwischen der Darstellung von Sucht, Serialität und Binge-Watching untersucht.⁶⁸ Selbstreflexivität ist auch hier das Stichwort: Serien scheinen mit psychologischen Themen auch immer über sich selbst nachzudenken.

Serialität in Fernsehserien zu untersuchen, heißt, einen Werkbegriff zu komplizieren und die Analyse von Bedeutungen selbst immer ein Stück weit als vorläufig anzusehen. Das bedeutet nicht, dass sich Begriffe und Konzepte aus einer am Spielfilm entwickelten Filmtheorie nicht anwenden ließen. Die Diskussion und Adaption dieser Konzepte sind Gegenstand des Abschnittes 2.3. Es gilt vielmehr Serien und Serialität so zu theoretisieren, dass ihre Unabgeschlossenheit, ihre Zerstücklung in Produktion und Rezeption, ihre ephemere Natur in einem Programm und die Vorläufigkeit ihrer Bedeutungen produktiv berücksichtigt werden. Hier offenbart sich eine Leerstelle in der textuellen Analyse von Serien, die ihre Begriffe zu sehr einer Filmtheorie des Spielfilms oder der Literatur entlehnt: Sie läuft Gefahr, Serien einen Werkcharakter zuzuschreiben, der in ihrem Text so gar nicht angelegt ist, und darüber hinaus ihre Selbstreflexivität diesbezüglich zu unterschätzen.

2.2 Televisualität und Serie

2.2.1 Der Forschungsdiskurs um Qualität und Televisualität

Bis Mitte der 2000er-Jahre – also genau bis zu dem Zeitpunkt, an dem das Materialkorpus dieser Arbeit ansetzt – waren Serien, wie sie in dieser Arbeit untersucht werden, relativ simpel als Fernsehserien zu klassifizieren. Diese Zuschreibungen sind allerdings nicht mehr so eindeutig: Immerhin vier Serien meines Materialkorpus hatten ihre Erstausrahlung im linearen US-Fernsehprogramm – drei im Bereich des Premium-Cable-Bezahlfernsehens, eine im Basic-Cable-Segment. Bei der fünften Serie handelt es sich um eine Netflix-

68 Vgl. Dominik Maeder, »Serielle Anhänglichkeit: Sucht, Serie und die Ästhetik von Objektbeziehungen«, *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 61–75.

Eigenproduktion. Inzwischen sind alle Serien über verschiedene On-Demand-Anbieter zu streamen, wobei sich deren Heimat je nach Lizenzvereinbarungen immer wieder ändert.

Es stellt sich für Serienanalysen in den vergangenen Jahren zunehmend die Frage: Welche theoretische Bedeutung haben Konzepte der Televisualität für die Serienanalyse? Und worin besteht Televisualität noch?⁶⁹ So stellen Britta Hartmann und Jana Zündel fest: »Das Fernsehen selbst scheint unter der Hand zu etwas anderem geworden zu sein, und diese Transformation wird wiederum am Gegenstand der Serie und ihren veränderten Distributions-, Aufführung- und Rezeptionsweisen sichtbar.«⁷⁰ Auch Denis Newiak, Dominik Maeder und Herbert Schwaab problematisieren den Zusammenhang von Serialität und Televisualität. Sie schauen auf die disziplinären, akademischen Zusammenhänge, in denen Serien erforscht werden und stellen fest, dass »diese neue Serienforschung auf die Fernsehserie Bezug nehmen [kann], ohne das Erbe einer dezidiert fernsehwissenschaftlichen Beschäftigung mit Serialität aufnehmen zu müssen, deren Paradigma die im Fernsehen ausgestrahlte Serie gewesen war.«⁷¹ Pointiert sprechen sie von einer (nicht zwangsläufig unproduktiven) »Fernsehvergessenheit« aktueller Serienforschung. Noch knapp zehn Jahre zuvor hatten Benjamin Beil u. a. explizit die *Fernsehserie* als paradigmatischen Ort bezeichnet, an dem der Medienwandel durch die Digitalisierung in populären Formaten selbst gestaltet und reflektiert werden.⁷² Auch Christoph

-
- 69 Die Frage, was die Digitalisierung mit dem Fernsehen macht und was das Fernsehen in der Folge überhaupt noch sei, ist nicht neu, sondern wird bereits seit zwei Jahrzehnten erforscht. Sie wird jedoch in den letzten Jahren erst als essenzieller für die narrative und ästhetische Analyse von Serien wahrgenommen. Zum Status insbesondere des amerikanischen Fernsehens in der Post-Network-Era vgl. Lynn Spigel und Jan Olsson, Hg., *Television after TV: Essays on a medium in transition* (Durham [u. a.]: Duke University Press, 2004); Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, Second Edition (New York, UNITED STATES: New York University Press, 2014); Jonathan Gray und Amanda D. Lotz, *Television studies*, 1. publ. (Cambridge [u. a.]: Polity Press, 2012).
- 70 Jana Zündel und Britta Hartmann, »Editorial«, *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 6.
- 71 Denis Newiak, Dominik Maeder, und Herbert Schwaab, Hg., *Fernsehwissenschaft und Serienforschung Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität* (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 2.
- 72 Vgl. Newiak, Maeder, und Schwaab, 8; Benjamin Beil u. a., »Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels«, in *Mediatisierte Welten: Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*, hg. von Friedrich Krotz und Andreas Hepp (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012), 197–223, https://doi.org/10.1007/978-3-531-94332-9_8; Beil u. a., »Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt«.

Ernst und Heike Paul verstehen Fernsehserien als solche, auch wenn sie nicht im linearen Fernsehen ausgestrahlt werden. Es handele sich um eine Form-Praxis, mit der sich über das Fernsehen nachdenken lässt: »Die Fernsehserie darf folglich nicht mit dem Fernsehen als ihrem Trägermedium gleichgesetzt werden. Die Fernsehserie prägt vielmehr ihrerseits das Fernsehen – und sei es nur durch ihren Erfolg in anderen audiovisuellen Medien.«⁷³

Dabei entsprang das neue akademische Interesse an Seriennarration und -ästhetik explizit der Tatsache, dass es sich bei diesen Serien um Fernsehen handelte. Dabei bekam dieses Serienphänomen den im später im Forschungsdiskurs viel diskutierten Namen *Quality TV*, der von Jane Feuer bereits Mitte der 1980er-Jahre verwendet wurde.⁷⁴ Zu etwa diesem Zeitpunkt Mitte der 1980er-Jahre, so konstatiert Thompson zehn Jahre später, begann für das Fernsehen ein neues goldenes Zeitalter – »television's second golden age«.⁷⁵ Eines der Hauptinteressen der Forscher:innen lag zu diesem Zeitpunkt auf der sich verändernden Ästhetik der Serien – und analog zu einer Cinematografie wurde eine Televisualität festgestellt. Im Zentrum standen hier episodische Formate, insbesondere immer wieder die Serie *Miami Vice*.⁷⁶ So macht Jeremy Butler diesen neuen televisuellen Stil dieser Serie an den Anspielungen an den Film noir fest.⁷⁷ Thompson wiederum definiert, was dieses neue Fernsehen ausmache, als 12 Thesen – in ihrem Mittelpunkt steht auch hier eine erstmals empfundene Kunstfähigkeit des Mediums. Diese wird bei Thompson aber anders als bei Butler und Caldwell nicht an der Ästhetik, sondern an Merkmalen wie Autorschaft, kontroversen Themen oder sozialem Realismus festgemacht

73 Christoph Ernst und Heike Paul, »Einleitung«, in *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*, hg. von Christoph Ernst und Heike Paul (Bielefeld: transcript, 2015), 7–33.

74 Vgl. Jane Feuer, Paul Kerr, und Tina Vahimaji, Hg., *MTM: Quality Television* (London: BFI, 1984).

75 Thompson analysiert hier Fernsehserien der 1980er und 1990er Jahre wie *Miami Vice*, *Twin Peaks* oder *ER*. Seit dem Aufkommen der HBO-Eigenproduktionen, allen voran The Sopranos, um die Jahrtausendwende werden aktuelle Fernsehserien in manchen Publikationen einem dritten goldenen Zeitalter zugerechnet. Vgl. exemplarisch Nesselhauf und Schleich, *Das andere Fernsehen?*.

76 Vgl. John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*; Jeremy Butler, »Miami Vice« and the Legacy of »Film Noir«, *Journal of Popular Film & Television* 13, Nr. 3 (1985): 126–126; Feuer, Kerr, und Vahimaji, *MTM*.

77 Vgl. Butler, »Miami Vice« and the Legacy of »Film Noir«, 72–73.

wird.⁷⁸ Im Geist von Thompsons Kriterienkatalog und mit der Proliferation von Fortsetzungsserien um die Jahrtausendwende entsteht eine Tendenz, Serien verstärkt anhand von literarischen Qualitäten zu analysieren.⁷⁹ Insbesondere mit Jason Mittells einschlägigem Artikel »Narrative Complexity in Contemporary American Television« prägen in den folgenden Jahren Serienanalysen unter narrativen Aspekten das Forschungsfeld zu Fortsetzungsserien.⁸⁰

Damit konzentriert sich dieser akademische Diskurs auch auf einen spezifischen historischen Zeitraum der (Post-)Fernsehggeschichte und ein bestimmtes Marktsegment – als neu, komplex und qualitativ hochwertig wahrgenommene Fortsetzungsserien. Nesselhauf und Schleich stellen fest, dass ein weitgehender Konsens in der Forschung über das Phänomen »neuer« Fernsehserien und ihrer Merkmale besteht und auch, welche Serien zu diesem Korpus gerechnet werden.⁸¹ Kontrovers diskutiert wird hingegen die Bezeichnung des

-
- 78 Thompsons vielzitierte Thesen umfassen folgende 12 Punkte: Quality TV als Nischenpunkt (eben kein gewöhnliches Fernsehen), Autorschaft, gebildetes Zielpublikum, geringerer kommerzieller Erfolg, Größe des Cast, kumulative Handlungen (Serien mit Gedächtnis), Genrekombinationen, Anlehnung an Literatur, kontroverse Themen, sozialer Realismus und positive Kritik eines Fachpublikums. Vgl. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, 3. Print., The television series (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2008). Mit der Betonung des sozialen Realismus ist hier gemeint, dass diese Serie soziale und politische Themen aufgreifen. Im Korpus dieser Arbeit lässt sich dieser Aspekt vor allem in der Serie *Mr. Robot* finden.
- 79 Diese Aufzählung unterzieht Robert Blanchet 2011 einer Aktualisierung. Vgl. Robert Blanchet, »Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien«, in *Serielle Formen: von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*; hg. von Robert Blanchet, Zürcher Filmstudien 25 (Märburg: Schüren, 2011), 37–70.
- 80 Vgl. Jason Mittell, »Narrative Complexity in Contemporary American Television«, *Velvet Light Trap*, Nr. 58 (2006): 29–40.
- 81 Vgl. Nesselhauf und Schleich, *Das andere Fernsehen?*, 12–13. Dabei fällt auf, dass sich die Forschung sehr auf Dramaserien konzentriert. Mittell beispielsweise rechnet Comedyserien wie *Arrested Development* oder *Seinfeld* explizit dem Complex TV zu. Allerdings gibt es in diesem Bereich deutlich weniger Einzelanalysen als bei Dramaserien. Ich möchte anders als Nesselhauf und Schleich davon Abstand nehmen, hier von einem *Kanon* von Fernsehserien zu sprechen. Vgl. Nesselhauf und Schleich, *Das andere Fernsehen?* – ein Begriff, der zum einen wieder eine normative Wertung herstellt und zum anderen auch einen für Fernsehserien problematischen Werkbegriff impliziert. Vgl. Kelleter, »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?«.

Phänomens. Verschiedene Begriffe wurden vorgeschlagen und werden verwendet, wie Nesselhauf und Schleich aufzählen: Quality Television, High End TV, Auteur Series, Prestige TV, Art TV, Complex TV oder Transgressive Television.⁸²

Auch wenn einige dieser Begriffe unterschiedliche Aspekte hervorheben wie Qualität oder Autorschaft, so stehen sie doch synonym für das gleiche Medienphänomen. Quality TV oder Qualitätsfernsehen wird mit Abstand am häufigsten benutzt – nicht nur in der akademischen Forschung, sondern gerade auch im Feuilleton. Forscher:innen verwenden ihn allerdings zunehmend kritisch oder mit distanzierenden Anführungszeichen.⁸³ Die Hauptkritik ist hierbei, dass trotz aller Abgrenzungen Qualität immer ein wertender Begriff bleibt – gerade in Bezug auf ein Medium, das über Jahrzehnte per se als profan, ungebildet oder entwicklungsschädigend für Kinder galt und teilweise gilt. Tatsächlich nimmt sich die Rede vom Qualitätsfernsehen auch erstaunlich konservativ aus in einem Forschungsumfeld, das zu diesem Zeitpunkt auf einen jahrzehntelangen Diskurs – häufig aus feministischer Perspektive – zu Themen wie Pornografie, Soap-Operas oder Reality-TV blickt, die sich ebenfalls nicht an einer bürgerlichen Unterscheidung von Hoch- und Populärkultur orientieren.

Im Sinne populärer Serialität ist es vielmehr, den Qualitätsbegriff für diese Serien konsequent so zu verstehen, wie der in den 1980er-Jahren von Jane Feuer in den Diskurs eingebracht wurde: Qualitätsfernsehen ist keine narrative oder ästhetische Wertung, sondern ein Medienangebot, mit dem sich ein

82 Vgl. Nesselhauf und Schleich, *Das andere Fernsehen?*, 10; Thompson, *Television's Second Golden Age*; Jane Feuer, *MTM: Quality Television*, BFI books (London: BFI Publ., 1984); Robin Nelson, *State of Play: Contemporary »High-End« TV Drama* (Manchester: Manchester University Press, 2007); Christoph Dreher und Kim Akass, Hg., *Autorenserien: Die Neuentdeckung des Fernsehens* (Stuttgart: merz & solitude, 2010); und Birgit Däwes, »Transgressive Television: Preliminary Thoughts«, in *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, hg. von Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole Poppenhagen, *American Studies 264* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015), 17–31.

83 Vgl. 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; Zündel und Hartmann, »Editorial«, 5.

für Werbekunden attraktives Publikum erreichen lässt. Quality TV erzeugt eine kaufkräftige Quality Audience.⁸⁴

2.2.2 Von narrativer zu ästhetischer Komplexität

Darüber hinaus wird an der Verwendung des Begriffs Quality TV auch kritisiert, dass Qualität immer ein diffuses und selten definiertes Attribut sei. So kritisiert beispielsweise Nora Kessler am Qualitätsbegriff, dass er als intrinsisches Merkmal von Serien begriffen werde, und damit letztlich Qualität mit Qualität begründet werde.⁸⁵ Das kritisiert auch Kathrin Rothmund und weist weiter darauf hin, dass die meisten Autor:innen ganz ähnlich mit einem diffusen Komplexitätsbegriff operierten – häufig, um damit auf die Qualität dieser Serien hinzuweisen.⁸⁶

Immer wieder wird im Kontext dieses Begriffs [Quality TV] eine (neue) Komplexität der Serien proklamiert [...]. Allerdings wird meist nur implizit angeführt, wie diese Komplexität textuell zu verorten ist und auf welchen Faktoren sie beruht. Feuer und Espenson beschreiben beispielsweise beide serielle Komplexität über die komplexe Darstellung von Handlungen und komplexe Figurendarstellungen. Somit erklären sie Komplexität mit Komplexität.⁸⁷

Das Reden sowohl über Qualitätsserien wie über komplexe Serien hat also zwei Probleme: Das erste Problem ist die implizite oder explizite Wertung über die Werkhöhe, von der sich der Diskurs nicht befreien kann. Das zweite Problem betrifft die Definitionen und Argumentationen, woran Qualität und Komplexität im Medientext festzumachen sei. Im Rahmen dieser Arbeit lässt sich vom Qualitätsbegriff leicht Abstand nehmen, weil das Konzept eines Quality Audience TV nicht bei der Beantwortung der Forschungsfragen hilft. Im Gegensatz dazu, werden der Begriff der Komplexität – als deskriptiver Begriff – für die Analysen in zweierlei Hinsicht wichtig, nämlich in Bezug auf narrative und ästhetische Komplexität.

84 Vgl. Feuer, *MTM: Quality Television*.

85 Vgl. Nora Hannah Kessler, »Der Antiheld als Held: Komplizenschaft als Möglichkeit der TV-Rezeption«, in *Das andere Fernsehen?!. Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, hg. von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, Edition Medienwissenschaft; [28] (Bielefeld: transcript, 2016).

86 Vgl. Rothmund, *Komplexe Welten*, 36.

87 Rothmund, 37.

Um diesen Begriff als deskriptives Konzept für die Figurenanalyse dieser Arbeit fruchtbar zu machen, ist es zunächst notwendig, Komplexität nicht nur zu unterstellen, sondern auch analytisch zu definieren. Ich beziehe mich damit insbesondere auf die Arbeiten von Rothemund und Mittell.⁸⁸ Beide erarbeiten Kategorien, die Komplexität im Serientext analysierbar machen. Rothemund entwickelt ihren Komplexitätsbegriff auf Grundlage von philosophischen Positionen, Chaostheorie und Luhmanns Systemtheorie. Dabei definiert sie Komplexität über die Anzahl an Faktoren oder Komponenten in einem System, der Diversität dieser Komponenten und die Beziehungen, in denen sie untereinander und zum Ganzen stehen.⁸⁹ Für die Analyse von Komplexität in Serien definiert Rothemund verschiedene Analysekatogorien. Sie berücksichtigt dabei entsprechend ihrer obigen Definition zunächst Anzahl und Vielfalt von Faktoren sowie ihre Verbindung. Für Rothemund können diese Faktoren unterschiedliche Aspekte im Serientext sein, beispielsweise die Anzahl der Figuren, ihre Diversität, die Anzahl an Schauplätzen, aber auch beispielsweise Mehrsprachigkeit, wie man sie in der Serie *Dexter* findet, in der einige Figuren immer wieder zwischen englisch und spanisch wechseln.⁹⁰ Darüber hinaus sieht Rothemund Nichtlinearität, Kontingenz und Offenheit der Narration als wesentliche Kategorien von Komplexität.⁹¹ Rothemund erarbeitet diese Kategorien anhand von Fernsehserien der 2000er-Jahre. Gerade die drei letztgenannten Punkte sind aber zugleich auch wesentliche Kategorien für populäre Serialität in einem weiteren Verständnis. Nichtlinearität und Kontingenz finden beispielsweise auch vielen Comic-Universen, die alternative Welten entwickeln. Die Offenheit der Narration ist auch wesentlich für serielle und oft neu erfundene Figuren wie Sherlock Holmes. So kann das gleiche Indiz in Doyles Roman zu einer Gemeinde in Utah führen und in der BBC-Verfilmung zu Holmes Erzfeind Moriarty. Der Komplexitätsbegriff kann hier also an Bestandteilen des Serientextes deskriptiv erfasst werden.

Auch in den Arbeiten von Mittell lässt sich Komplexität an konkreten Strukturen im Text festmachen. Mittell hat mit seinem Konzept der narrativen Komplexität einen maßgeblichen Schwerpunkt der Serienforschung

88 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*, Mittell, *Complex TV*.

89 Vgl. Rothemund, 57–58.

90 Vgl. Rothemund, 118.

91 Vgl. Rothemund, 74–77.

seit Mitte der 2000er-Jahre geprägt.⁹² Im Unterschied zu Rothemund lassen sich Mittells Kriterien für Komplexität nicht ohne Weiteres abstrahieren und auf andere serielle Formen übertragen. Mittell versteht seine Perspektive auf Fernsehserienforschung im Anschluss an David Bordwell als *historical poetics* – als einen historisch abgrenzbaren Erzählmodus.⁹³ Dieser Ansatz geht davon aus, dass ein bestimmtes, historisch gebundenes Set an technischen wie ökonomischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen bestimmte filmische Texte, bestimmte Erzählmodi hervorbringt. Bordwell entwickelt diese Rahmung in seinen Arbeiten entlang des klassischen Hollywoodkinos der 1930er- bis 1960er-Jahre.⁹⁴ Analog dazu versteht Mittell den Wandel der amerikanischen Fernsehlandschaft in den 1990er-Jahren als Katalysator für einen neuen Modus, der die amerikanische Fernsehserie seit etwa der Jahrtausendwende bestimmt. Diesen Ansatz kann man insofern formalistisch nennen, als er sich besonders auf die Analyse von Strukturen im Film- bzw. Serientext konzentriert. In diesem Sinne, betont Mittell, sei er weniger mit der Analyse von Bedeutungen oder kultureller Repräsentation befasst, als mit der Analyse, *wie* Serien Bedeutung herstellen.⁹⁵

Die Veränderung in den formalen Strukturen, die Mittell in fiktionalen Serien untersucht, lässt sich in die 1980er- und 1990er-Jahre zurückverfolgen, schlägt sich aber vor allem in den *premium cable* Produktionen, beispielsweise von HBO, nieder.⁹⁶ Fernsehserien finden so neue narrative und ästhetische Ausdrucksformen. Diesen Wandel in Erzählformen beschreibt Mittell 2006 als *narrative complexity* und definiert sie so:

»[N]arrative complexity *redefines episodic forms under the influence of serial narration* – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres. Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumu-

92 Vgl. Mittell, *Complex TV*; Mittell, »Narrative Complexity in Contemporary American Television«.

93 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 17.

94 Vgl. David Bordwell, *Poetics of cinema* (New York, NY [u. a.]: Routledge, 2008).

95 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 4–5.

96 Vgl. Mittell, 17.

lative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode.«⁹⁷

Ausgangspunkt ist also die bereits angeklungene Dichotomie zwischen Series und Serials.⁹⁸ Diese idealtypische Dichotomie wirft die Frage nach dem ›Gedächtnis von Serien‹ auf. Hier schließen sich in den Arbeiten Mittells und in der Fernsehserienforschung insgesamt Fragen nach Distribution und Fernsehmarkt, Konzeptionen der Zuschauer:innen und natürlich nach der Narratologie an. An Mittells Arbeiten zu komplexen Fernsehserien, möchte ich zwei Aspekte des Serientextes in Bezug auf narrative Komplexität ausführlicher darstellen. Dabei geht es erstens um die Verfahren, wie Serien Wissen aufbauen und zweitens um das, was Mittell eine *operationale Ästhetik* nennt.

Mittells nennt in der oben zitierten Definition von narrativer Komplexität *redefinition of episodic structure* einen zentralen Aspekt, den er als einen Trend zur Fortsetzungsserie beschreibt. Mittell geht es hier auch darum zu zeigen, wie verschiedene Handlungsstränge – die sich mal auf Einzelepisode, mal auf ganze Staffeln beziehen – miteinander verwoben sind.⁹⁹ Das lässt sich exemplarisch an der episodischen Form der *Sopranos* illustrieren, die oft in der Serienforschung paradigmatisch für die neue komplexe Fernsehserie steht. Wie Mittell feststellt, besteht die Serie tatsächlich häufig aber aus Episoden, die für sich stehen könnten, oder die zumindest in der Chronologie mit ihren vorausgehenden oder nachfolgenden Episoden vertauscht werden können.¹⁰⁰ Auch Sean O'Sullivan zeigt auf, dass gerade die in sich geschlossenen Episoden maßgeblich zur (wahrgenommenen) Komplexität der Serie beitragen.¹⁰¹ Bezeichnenderweise, so stellen beide Autoren fest, sei eine der am ikonischsten Episoden der *Sopranos* die Episode »College«, die eine in sich geschlossene Folge darstellt.¹⁰²

Das beweist nicht, dass diese Serie zu Unrecht für das Phänomen komplexer Serien stünde. Es zeigt vielmehr: Etabliertes Wissen bezieht sich nicht immer auf die Narration und den Fortgang der Handlung. Es dient auch der Cha-

97 Mittell, 18.

98 Vgl. Ruchatz, »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?«

99 Vgl. Mittell, »Narrative Complexity in Contemporary American Television«, 33–34.

100 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 29.

101 Vgl. Sean O'Sullivan, »The Sopranos: Episodic Storytelling«, in *How to Watch Television*, hg. von Ethan Thompson und Jason Mittell (New York London: New York University Press, 2013), 79–87.

102 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 29; O'Sullivan, »The Sopranos: Episodic Storytelling«, 80–81.

rakterisierung von Figuren oder zur Zeichnung des Settings, der Atmosphäre oder dem Herausstellen des sozialen Realismus, für die die Serie steht.¹⁰³ Wichtig ist hier weniger, dass die *Figuren* das Geschehene behalten, als dass sich die *Zuschauer:innen* erinnern. Das geschieht beispielsweise immer wieder in einzelnen Episoden der Sopranos, in denen die Haupthandlung – die Geschäfte des Mafiabosses Tony Sopranos – nicht weitergeführt wird.¹⁰⁴ Solche Episoden beleuchten Nebenschauplätze und charakterisieren die Figuren. So beleuchtet beispielsweise die Episode »College« vor allem, wie Tonys Ehefrau und seine Tochter unterschiedlich mit dem Wissen um dessen Mafiageschäfte umgehen. Mittell bezeichnet das auch als *character elaboration*. Analysen über akkumuliertes Wissen in Fortsetzungsserien legen nahe, dass Serienfiguren weniger entwicklungsfähiger sind als Figuren in abgeschlossenen Spielfilmen. Auf diesen Aspekt geht der folgende Abschnitt dieser Arbeit ausführlicher ein. Komplexität besteht hier aber nicht in einer Charakterentwicklung, sondern in einer detaillierten Zeichnung desselben.

Eng verbunden mit den Begriffen von episodischer bzw. episodienübergreifender Erzählung, ist generell der Aspekt der Zeitlichkeit, der bei Kelleter ähnlich als *narratives of recursive progression* verstanden wird.¹⁰⁵ Bei Mittell, enger fokussiert auf die Plotstrukturen von Serien, ist dieser Begriff mit Fragen von Suspense und Konflikt verbunden.¹⁰⁶ Dabei führt Mittell zwei Begriffe ein, die ich in den weiteren Analysen übernehmen möchte: *narrative statements* und *narrative enigmas*. *Narrative statements* verändern den Status quo

103 So analysiert auch Amanda Lotz am Beispiel von *House, M.D.*, was narrative complexity in Episodenserien bedeuten kann und wie sie zur Charakterisierung von Figuren beiträgt. Amanda D. Lotz, »House: Narrative Complexity«, in *How to Watch Television*, hg. von Ethan Thompson und Jason Mittell (New York London: New York University Press, 2013), 22–29.

104 Vgl. *The Sopranos*, entwickelt von David Chase (1999–2007, USA: HBO).

105 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 16–17.

106 Der Begriff Suspense wird in der Filmanalyse und -theorie oft in seiner englischen Form benutzt, weil er mit »Spannung« nur unzureichend übersetzt ist. Beschrieben wird damit die Unsicherheit über den Verlauf der Geschichte. Suspense spielt mit den Erwartungen der: s Zuschauenden. In psychoanalytischen Abhandlungen wird hier von einer »Angstlust« des Publikums ausgegangen. Kognitionswissenschaftliche Untersuchungen hingegen konzentrieren sich auf die Informationsverteilung im Plot. Einschlägig geworden ist hierbei auch Hitchcocks Definition von Suspense, nach der die unterschiedlichen Wissenstände der Figuren und des Publikums entscheidend sind. Vgl. Hans J. Wulff, »Spannung/Suspense«, in *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. von Thomas Koebner (Stuttgart: Reclam, 2011).

der Serie, beispielsweise, indem zentrale Figuren sterben. Sie haben damit weitreichende Auswirkungen darauf, wie sich der Plot »in Zukunft« gestalten kann. *Narrative enigmas* hingegen stellen den Status quo infrage und zielen damit auf die Vergangenheit der Serie ab. Sie stellen Zuschauer:innen vor Rätsel: Müssen bereits gesehene Sequenzen oder Episoden anders verstanden werden?¹⁰⁷ Laut Mittell haben *enigma driven plots* in Serien wie *Lost* oder *Twin Peaks* zu innovativen Erzählformen geführt, sind aber dennoch eher selten.¹⁰⁸

Rothemund und Mittell knüpfen beide in ihren Vorüberlegungen zur narrativen Komplexität an Filmtheorie zum postklassischen Hollywoodfilm an. Ausgangspunkt für die Ästhetik von Fernsehserien sind dabei für beide Autor:innen *mindgame movies* sowie deren Theoretisierungen durch David Bordwell beziehungsweise Thomas Elsaesser, dessen Ausführungen zu produktiven Pathologien in diesem Zusammenhang noch ausführlicher dargestellt werden.¹⁰⁹ Elsaesser und Bordwell stellen beide eine Zunahme von Komplexität und Subjektivität in diesen Filmen fest. Die von Elsaesser einschlägig als *mindgame movies* bezeichneten Filme spielen auf verschiedenen Ebenen mit dem Status von diegetischer Welt und Wirklichkeit.¹¹⁰ Elsaesser definiert sie als »Filme, die »Spiele spielen«¹¹¹ – mit den Zuschauer:innen, den Figuren oder beiden, und die man auch mit Mittells Begriff des *enigma driven plots* bezeichnen kann. Während Bordwell allerdings diese (unzuverlässigen) Erzählungen mit multiplen Universen, Achronologien, Alter Egos und unmarkierten Flashbacks oder Traumsequenzen an die Narration des klassischen Hollywoodkinos rückbindet, sieht Elsaesser hier eine Diskontinuität zum klassischen Storytelling und eine Auflösung von narrativer Kausalität.

107 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 24–25.

108 Vgl. Mittell, 25.

109 Vgl. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2006). und Thomas Elsaesser, »The Mind-Game Film«, in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, hg. von Warren Buckland (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009), 13–41. Beide Autoren entwickeln zwar keinen figurentheoretischen Standpunkt, gehen im Zusammenhang mit *mindgame movies* auf die besondere Rolle der Protagonisten ein. Diesen Aspekt betrachte ich gesondert in Kapitel 2.3.2.

110 Elsaesser bezeichnet diese Filme in seinem englischsprachigen Aufsatz als »mindgame film«, was in der deutschen Übersetzung als »mindgame movie« übersetzt ist. Synonym dazu wird in der Literatur auch die Bezeichnung »puzzle film« gebraucht. Vgl. Elsaesser, »The Mind-Game Film«; Thomas Elsaesser, *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino* (Berlin: Bertz Fischer, 2009).

111 Elsaesser, *Hollywood heute*, 237.

Vielmehr bewertet er diese komplexen, oft digitalen Logiken von Games und Database als neue Erzählstrukturen.¹¹²

Neben verwebten Plotstrukturen nutzen zeitgenössische Serien aber auch ästhetische Strategien, um die Faszination der Zuschauer:innen auf die Erzähltechnik selbst zu lenken. Mittell bezeichnet das, mit Verweis auf Neil Harris, als *operational aesthetic* – eine Ästhetik, die die Konstruiertheit der Story in den Vordergrund rückt.¹¹³ Diese *operational aesthetic* führt nach Mittell zu einer erhöhten Selbstreflexivität und auch zu einer Aktivierung der Zuschauer:innen, die genau diese Erzählstrategien beispielsweise in Internetforen diskutieren: »the pleasure was less about ›what will happen?‹ and more concerning ›how did he do that?‹«¹¹⁴ Einzelne Momente im Storytelling, die diese Ästhetik hervorheben, bezeichnet Mittell als *narrative special effects*, die in ihrem Gestus an das Kino der Attraktionen erinnerten:

»These moments of spectacle push the operational aesthetic to the foreground, calling attention to the narrative's construction and asking us to marvel at how the writers pulled it off; often these instances forgo strict realism in exchange for a formally baroque quality in which we watch the process of narration as a machine rather than engaging in its diegesis.«¹¹⁵

Mittell betont aber, dass Operational Aesthetics zwar den Rahmen anstelle des Blicks durch das Fenster betonen, um ein gängiges Bild der Filmtheorie zu benutzen¹¹⁶ – dabei aber nicht auf eine emotionale Distanzierung oder Verfremdungseffekte abzielen: »This is not the reflexive self-awareness [...] of some modernist art films or Brechtian theater asking us to view the narrative artificiality from an emotional distance; operational reflexivity encourages us to simultaneously care about the story and marvel at its telling.«¹¹⁷ Ähnlich wie Elsaesser betrachtet auch Jens Eder das Herausstellen der Konstruiertheit der Figur als Eigenschaft postmoderner Erzählungen. Eder weist weiter dar-

112 Vgl. Elsaesser, 245–246; Rothmund, *Komplexe Welten*, 63–66.

113 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 42.

114 Mittell, 42.

115 Mittell, 43–44.

116 Vgl. exemplarisch Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2. Aufl. (Hamburg: Junius-Verl., 2008).

117 Mittell, *Complex TV*, 46.

auf hin, dass diese Darstellung häufig mit einer selbstreflexiven ironischen Brechung einhergehe.¹¹⁸

Einzelne Erzählmittel einer ästhetischen Komplexität wie flashbacks oder unmarkierte Traumsequenzen sind natürlich kein reines Serienphänomen. Und auch andere Medienangebote wie Computerspiele oder Spielfilme forderten von Zuschauer:innen zunehmend ein, ästhetische Regeln zu kennen und Kompetenzen im Decodieren solcher Stilmittel zu erlernen, wie Mittell betont.¹¹⁹ Auf ähnliche Art versteht auch Rothemund *database narratives* und Spielästhetik als Spielformen narrativer Komplexität.¹²⁰

Darüber hinaus nutzten zeitgenössische Serien eine Reihe von Stilmitteln, die zwar nicht ausschließlich mit Fernsehserien verbunden seien, jedoch ebenfalls zur Komplexität beitragen. Dazu gehören für Mittell Analepsen, die schon erwähnte komplexe Zeitlichkeit mit Verschiebungen der Chronologie, Flashbacks und Flash Forwards, Traumsequenzen oder anderen Stilmitteln, die die subjektive Sicht einzelner Figuren zeigen. Während all diese Erzählstrategien auch durchaus in konventionellen Serien oder Spielfilmen angewandt werden, ist für komplexe Serien nicht nur ihre Häufigkeit typisch, sondern auch, dass diese Mittel subtil eingesetzt werden »without fear of temporary confusion for viewers.«¹²¹

Sowohl Rothemund als auch Mittell verstehen Komplexität in Serien zwar nicht ausschließlich, aber doch vorrangig, als *narrative* Komplexität, wie bisher deutlich geworden ist. Der Aspekt der Ästhetik bleibt dabei manchmal unteradressiert. Kathrin Fahlenbrach beispielsweise verweist darauf, dass die in Fernsehserien oft untersuchte Komplexität nicht nur eine narrative Komponente hat, sondern auch eine ästhetische – wie sie konkret am Beispiel metaphorisch aufgeladener *Mise en Scène* in Serien zeigt.¹²² Bei Mittell hingegen werden Konzepte, die durch ihre audiovisuelle Ästhetik auffallen, wie der *narrative special effect*, doch immer wieder der narrativen Fortführung untergeordnet. Mit der Unterscheidung von narrativer und ästhetischer Komplexität räumen die Analysen psychischer Krankheiten in dieser Arbeit der Ästhetik einen größeren Stellenwert ein. Dabei geht es nicht darum, Ästhetik unabhängig von

118 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 411.

119 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 51.

120 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*, 63–68.

121 Mittell, *Complex TV*, 49.

122 Vgl. Kathrin Fahlenbrach, »Audiovisuelle Atmosphären, Stimmungen und metaphorische Räume in komplexen Fernsehserien«, *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 45.

der Narration zu analysieren, sondern Serienästhetik darüber hinauszudenken. In diesem Sinne argumentiert auch Oliver Fahle dafür, das innovative Potenzial der Serien nicht nur in der Erzählung zu sehen, »sondern im Anspruch, die Narration gerade zu überschreiten und Serialität als ästhetische Kategorie der Bildmedien diesseits der Narration aufzuwerten.«¹²³

2.2.3 Komplexität und Figuren

Komplexe Serien haben komplexe Figuren, so lässt sich eine populäre Grundannahme vieler Serienanalysen zuspitzen.¹²⁴ Viele Arbeiten, die zeitgenössischen Serien eine inhärente Komplexität attestieren, gehen auch von komplexen Serienfiguren aus. Dieser Komplexitätsbegriff wurde im letzten Abschnitt bereits problematisiert. Speziell auf die Figuren von Fernsehserien bezogen lässt sich hier zusammenfassen: In Thompsons Eigenschaftskatalog des Qualitätsfernsehens der 1990er-Jahre beschränkt sich die Komplexität der Figuren weitgehend auf die Konstellationen und die Größe des Ensembles.¹²⁵ Blanchets Aktualisierung dieser Qualitätsmerkmale geht darüber hinaus und stellt fest, dass die Figuren ambivalent und mit kontroversen Themen belegt seien.¹²⁶ In beiden Arbeiten bleibt es aber nur bei dieser Aufzählung, an die keine Figurenanalyse anschließt. Für Rothemund hingegen liegt die Komplexität der Figuren vor allem in ihrer Diversität. Diese Diversität kann auch in der Cast-Größe liegen, wie sie in Analysen von *Lost* und *Heroes* zeigt. Doch auch in Serien wie *Dexter*, die sehr auf eine Figur konzentriert sind, sieht Rothemund Komplexität in Bezug auf die nuancierte Charakterisierung von Figuren, Milieus und Handlungsarten.¹²⁷ Auch Eder sieht wie Rothemund die Komplexität von Figuren darin begründet, dass diesen eine Vielzahl an Eigenschaften aus verschiedenen Lebensbereichen zugeschrieben werden – und diese nicht einer Typi-

123 Oliver Fahle, »Im Diesseits der Narration: Zur Ästhetik der Fernsehserie«, in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, hg. von Frank Kelleter, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2012), 169.

124 Vgl. Mittell, *Complex TV*; Thompson, *Television's Second Golden Age*; Blanchet, »Quality TV«; Rothemund, *Komplexe Welten*; Lotz, *Cable Guys*; Gormász, *Walter White & Co*; Nesselhauf und Schleich, »Feeling That the Best is Over: Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden«.

125 Vgl. Thompson, *Television's Second Golden Age*.

126 Vgl. Thompson, *Television's Second Golden Age*; Blanchet, »Quality TV«.

127 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*.

sierung entsprechen.¹²⁸ Mittell wiederum zeigt auf, wie Figurenkomplexität über die Dauer einer Serie erreicht wird, indem sich Figuren in der Regel anders entwickeln, oft langsamer, als das in narrativen Spielfilmen typischerweise der Fall ist.¹²⁹

Im Gegensatz dazu lautet die konventionelle Weisheit jedes Drehbuchratgebers: Eine Hauptfigur muss eine Krise durchleben und sich dadurch verändern.¹³⁰ Auf Serienfiguren trifft dieser Grundsatz häufig nicht in dieser Form zu. Gerade in Bezug auf die Figurenentwicklung zeigen die Arbeiten von Mittell, dass sich Konzepte des Mainstream-Kinos, nur begrenzt auf die Entwicklung von Serienfiguren anwenden lassen.¹³¹

Ein Grund dafür liegt in der bereits beschriebenen Unabgeschlossenheit von Serien und in ihrem kommerziellen Charakter: Die Fortsetzung einer Serie ist von ihrem kommerziellen Erfolg abhängig; das Casting muss bei jahrelangen Produktionen während der Produktion angepasst werden – Serien sind nicht von Anfang an durchkomponiert. Als Konsequenz für die Figuren lässt sich mit Mittell feststellen, dass Serienfiguren sich dadurch auch als wenig veränderlich – oder lernfähig – erweisen: »[E]ven in the face of such life-changing events, television characters are mostly stable figures, accumulating narrative experiences more than changing from them.«¹³²

Trotzdem leben Serienfiguren und ihre Plots wie auch Spielfilm- oder Romanfiguren von Konflikten. Anstelle eines Wandels von zentralen Eigenschaften oder Werten der Hauptfigur kommen in Serien andere Strategien zum Einsatz, die Konflikte – und Auflösungen – generieren. Diese lassen sich nach Mittell als *character elaboration*, *character growth*, *character education*, *character overhaul* oder *character transformation* beschreiben und von einem klassischen *character development* abgrenzen.¹³³ Von diesen fünf Kategorien spielen in den Analysen der folgenden Kapitel vor allem *character elaboration* und *character transformation* eine wichtige Rolle und sollen deshalb hier ausführlicher dargestellt werden.¹³⁴

128 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 390.

129 Vgl. Mittell, *Complex TV*.

130 Vgl. die Ausführungen verschiedener Ratgeber in: Gormász, *Walter White & Co*, 90.

131 In Bezug auf die Auswertung von Drehbuchratgebern für die Schärfung einer Figurentheorie vgl. Eder, *Die Figur im Film*.

132 Mittell, *Complex TV*, 133.

133 Mittell, 136–142.

134 Als die anderen drei Kategorien beschreiben *character growth* das Aufwachsen von Figuren, zum Beispiel in teenagerzentrierten Serien wie *Gilmore Girls*; *character educa-*

Character transformation ist eine graduelle Veränderung von Figuren in ihrem Verhalten und ihrer Moral.¹³⁵ Diese Kategorie hat viele Ähnlichkeiten mit einer klassischen Figurenentwicklung. Wichtig für meine Analyse ist besonders, dass Mittell hier auch auf dramaturgische Funktionen abzielt – beispielsweise, dass eine Nebenfigur zu einer Hauptfigur wird. Dadurch erhält das Verhalten von Figuren auf einmal Bedeutung und wird folgenreich für die Serie – nicht, weil die Figur eine Entwicklung durchlebt, sondern weil sie einen anderen (dramaturgischen) Status in der Figurenkonstellation bekommt. In *Mr. Robot* beispielsweise tauschen zwei Figuren, der CEOs Philip Price und die chinesische Hackerin Whiterose, im Verlauf der vier Staffeln ihre dramaturgischen Rollen. Während der ersten Staffel stellt sich der Manager Price als Antagonist dar; Whiterose wiederum nimmt eine Nebenrolle als undurchsichtige Mentorenfigur ein. In der zweiten Staffel erfahren wir, dass eine verschwörerische Beziehung zwischen Price und Whiterose besteht. In den Staffeln drei und vier schließlich nimmt Whiterose die Antagonistenrolle ein, die – einem James-Bond-Antagonisten ähnlich – einen Plan zur Übernahme der Weltherrschaft verfolgt, während Price dramaturgisch zu einem Mentor wird und der Hauptfigur Informationen zuspiziert, um Whiteroses Plan zu zerstören.¹³⁶

Character elaboration hingegen zielt darauf ab, einen bestimmten Aspekt einer Figur näher zu beleuchten – ihre Kindheit, eine Beziehung oder eben ein psychisches Problem. Es ist womöglich die häufigste Form der Figurenentwicklung, die in Serien mit sehr langer Laufzeit zu finden ist. Nachdem in der

tion eine Form der Figurenentwicklung, in der Figuren beispielsweise sich mit ihrer Vergangenheit auseinander setzen müssen, dies im Gegensatz zu einem klassischen Handlungsbogen aber nicht zu einer grundlegenden Veränderung des Wertesystems führt; *character overhaul* schließlich beschreibt das Existieren verschiedener Versionen der gleichen Figuren wie z. B. der Doktor in *Doctor Who*.

135 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 141.

136 Whiteroses Pläne den Kongo zu annektieren und die Weltwirtschaft zu beherrschen werden ab der zweiten Episode der dritten Staffel offensichtlich. Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 2, »eps3.1_undo.gz«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 18. Oktober 2017, USA Network. Zu Beginn der vierten und letzten Staffel wechselt Price die Seiten und hilft Elliot, Whiterose eine Falle zu stellen. Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 4, Episode 2, »402 Payment Required«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Kyle Bradstreet, ausgestrahlt am 13. Oktober 2019, USA Network.

ersten Staffel von *Dexter* die Erinnerung an dessen Kindheitstrauma im Mittelpunkt stand – was in sich eine ganz klassische ›Heldenreise‹ darstellt –, so muss Dexter in der zweiten Staffel die Beziehung zu seinem verstorbenen Vater neu bewerten und dessen Affäre mit seiner ermordeten Mutter.¹³⁷ Die folgenden Staffeln beleuchten dann wieder einzelne Aspekte seines Familienlebens: seine romantische Beziehung zu Rita, seine Vaterschaft, die Ermordung von Rita und die Herausforderung als alleinerziehender Vater.

Als Resultat solcher Figurenkonflikte verändern sich häufig nicht so sehr die Figuren selbst – vielmehr akkumulieren die Serien hier wiederum Wissen über die Figuren und ihre Vorgeschichten – und verändern so vielmehr das Verständnis, das Zuschauer:innen von den Figuren haben, als das eine tatsächliche Figurenentwicklung vorliegt.¹³⁸ All diese Konflikte helfen uns als Zuschauer:innen mehr über die Figur Dexter Morgan zu erfahren und sie detaillierter wahrzunehmen; sie führen jedoch nicht zu einer Persönlichkeitsveränderung, wie sie Figuren in abgeschlossenen Erzählungen oft erleben. Dexter bleibt immer Serienmörder – egal, ob er seinen Bruder tötet, die Wahrheit über den Tod seines Vaters erfährt oder selbst Vater wird. Mit Beil u. a. kann man hier die Serienentwicklung als Evolutionsgeschichte begreifen, die sich in Reihungen von Variation, Selektion (aus verschiedenen Variationen) und Phasen der Restabilisierung denken lässt.¹³⁹ Die Themenschwerpunkte einzelner Staffeln wären dann folgenlose Variationen, die im Selektionsprozess wieder verworfen werden. Dexter beschäftigt sich im Verlauf der Staffeln mit existenziellen Fragen des Mensch-seins wie Partnerschaft, Vaterschaft oder Religion. Im Gegensatz zu Figuren in Episodenserien vergisst er auch nicht das Erlebte – es bleibt nur folgenlos für seine Persönlichkeitsentwicklung.¹⁴⁰

137 Vgl. *Dexter*, Staffel 2, Episode 10, »There's Something about Harry«, unter der Regie von Steve Shill, geschrieben von Scott Reynolds, ausgestrahlt am 2. Dezember 2007, Showtime.

138 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 136.

139 Vgl. Beil u. a., »Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels«.

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

2.3 Serienfiguren

2.3.1 Theorien der Figur

Figuren theoretisch zu erfassen ist ein komplexes Unterfangen. Mit dem Begriff der Figur verhält es ähnlich wie mit dem bereits diskutierten Begriff der Serie: In aller Regel ist es intuitiv verständlich, was mit Figuren gemeint ist. Eine Definition und Theoretisierung scheinen in vielen Kontexten daher gar nicht notwendig – und tatsächlich werden Figuren auch in vielen akademischen Arbeiten nicht explizit definiert. Auch in dieser Arbeit wurde im Abschnitt zur Serialität schon zwischen verschiedenen Typen der Serienfigur unterschieden, ohne die Verwendung des Figurenbegriffs *per se* zu präzisieren.¹⁴¹ Dieser und die folgenden Abschnitte widmen sich nun den für diese Arbeit relevanten Definitionen und Konzeptionen der Serienfigur.

Ebenso wie Serien sind auch Figuren in verschiedenen Disziplinen und Diskursen beheimatet, insbesondere in den Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften, der Philosophie und der Psychologie. Aber auch innerhalb dieser Disziplinen gibt es unterschiedliche theoretische Zugriffe auf Figuren. Jens Eder u. a. unterscheiden in ihrer ausführlichen Aufarbeitung der Figurentheorie hermeneutische, psychoanalytische, semiotische und kognitionswissenschaftliche Ansätze, um Figuren zu theoretisieren. Je nach theoretischer Rahmung ergeben sich unterschiedliche Erkenntnisinteressen an Figuren. Während zum Beispiel hermeneutische und psychoanalytische Rahmungen gerade an der Ähnlichkeit zwischen Figuren und Menschen interessiert sind, betonen semiotische und strukturalistische Ansätze die Unterschiede. Kognitive Ansätze wiederum beschäftigen unter anderem sich damit, weshalb Rezipient:innen Figuren überhaupt als Menschen wahrnehmen.¹⁴²

Es gibt also keinen einheitlichen Figurenbegriff. Je nach Rahmung werden Figuren als Zeichen im Text, als Repräsentationen im Kopf der Zuschauer:in

141 Auch Denson und Mayer, deren Typologie besprochen wurde, definieren den Begriff der Figur nicht. Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«.

142 Vgl. Jens Eder, Fotis Jannidis, und Ralf Schneider, »Characters in Fictional Worlds. An Introduction«, in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Revisionen – Grundbegriffe Der Literaturtheorie (Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2010), 5.

verortet oder aber als abstrakte, immaterielle Objekte, die in den Kommunikationsprozessen zwischen Produktion, Medientext und Rezeption entstehen.¹⁴³ Im Hinblick auf die Serialität und den Gegenstand der psychischen Krankheiten muss der Figurenbegriff dieser Arbeit folgende Aspekte umfassen können: Erstens, Figuren sind nicht an ihren ursprünglichen Medientext gebunden, denn es ist ein essenzieller Bestandteil serieller Figuren, dass sie sich aus Kontexten lösen lassen.¹⁴⁴ So stammen beispielsweise zwei der Hauptfiguren in der Serie *Jessica Jones* aus jeweils unterschiedlichen Marvel Comics. Trotzdem besteht ein Konsens darüber, dass es sich bei Jessica und ihrer Schwester Trish in der Serie um dieselben Figuren aus den Comics *Alias* respektive *Patsy Walker* handelt. Es wäre abwegig zu argumentieren, dass die Produktionsfirma um Showrunner Melissa Rosenberg andere Figuren mit denselben Namen entwickelt hätte. Figuren können für das Verständnis dieser Arbeit also keine Zeichen im Text sein.¹⁴⁵

Zum Zweiten muss der Figurenbegriff auch die Prozesshaftigkeit und Arbeitsteiligkeit der Serialität umfassen können. Das bedeutet konkret, davon auszugehen, dass mehrere Akteure an der Konstruktion einer Figur beteiligt sind. Es scheint also sinnvoll, Figuren in den Kommunikationsprozessen zu verorten. Damit folgt diese Arbeit der grundlegenden Figurendefinition von Jens Eder. Eder definiert Figuren mit Rückgriff auf Amie L. Thomassons Artefakt-Theorie der Fiktion als kulturelle Artefakte, die durch Kommunikationsakte erschaffen und damit Teil einer sozialen Wirklichkeit werden.¹⁴⁶ Ihr Status ist damit vergleichbar mit Zahlen, Geld oder Gesetzen. Figuren sind laut Eder »identifiable fictional beings with an inner life that exist as communicatively constructed artifacts. [...] characters are neither signs ›in the text‹ nor mental representations ›in the head‹ but collective constructs with a normative component.«¹⁴⁷

Darüber hinaus werden zwei weitere Aspekte des Figurenbegriffs für diese Arbeit wichtig, die ich im Folgenden im Detail herausarbeite: Figuren werden intuitiv als fiktive Menschen verstanden. Deshalb werden Darstellungen

143 Vgl. Eder, Jannidis, und Schneider, 8; Eder, *Die Figur im Film*, 65–66.

144 Vgl. Denson und Mayer, »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel.

145 Eine ausführliche Problematisierung der Sichtweise, Figuren seien Zeichen, findet sich in Eders Arbeiten. Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 66.

146 Vgl. Eder, 68.

147 Jens Eder, »Understanding Characters«, *Projections* 4, Nr. 1 (30. Juni 2010): 18.

psychischer Krankheit an Maßstäben einer sozialen Wirklichkeit gemessen – zum Beispiel, ob eine bestimmte Behandlungsmethode angemessen ist. Figuren lassen sich aber nicht auf ihre Menschenähnlichkeit beschränken, sondern sind als kommunikative Artefakte auch immer historisch zu verorten, haben eine Ästhetik und sind Teil gesellschaftlicher Diskurse. Psychisch kranke Figuren geben weniger Auskunft darüber, wie ein (fiktiver) Mensch mit einer Krankheit umgeht als darüber, wie eine Gesellschaft Krankheitsbilder zu einem bestimmten Zeitpunkt versteht und mit welchen Begriffen, Ästhetiken und Metaphern sie kommunizierbar sind, so eine Grundannahme dieser Arbeit.

Um diese Bestandteile des Figurenbegriffs zu differenzieren, greife ich auf Eders Modell der ›Uhr der Figur‹ zurück. Wie bis hierher deutlich geworden ist, treffen im Figurenbegriff verschiedene Ebenen der Medienanalyse aufeinander: Fragen nach der Ontologie der Figur, ihrer Medialität, der kognitiven Wahrnehmung sowie gesellschaftliche oder historische Diskurse. Eders Modell ordnet diese verschiedenen Erkenntnisinteressen in vier Dimensionen: Figuren lassen sich verstehen und untersuchen als fiktive Wesen, Artefakte, Symbole und Symptome.¹⁴⁸

Als *fiktives Wesen* steht die Menschenähnlichkeit der Figur im Vordergrund. Als fiktive Wesen lassen sich Figuren in Hinblick auf Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und Verhalten untersuchen.¹⁴⁹ Der Fokus liegt hier darauf, Aussagen über die Figur innerhalb der diegetischen Welt zu treffen. Diese Aussagen über Figuren ließen sich in gleicher Weise auch über einen Menschen treffen: So ist Dexter Morgan beispielsweise ein weißer, blonder Mann Mitte dreißig (Körperlichkeit). Er empfindet keinen Ekel oder Abscheu beim Untersuchen von Blut und Leichen an Tatorten; ebenso wenig empfindet er Mitgefühl, wenn er selbst mordet oder Menschen Schmerzen zufügt (Psyche). Dexter ist ein Einzelgänger, der nur oberflächliche soziale Kontakte pflegt. Er ist dennoch bei seinen Kolleg:innen beliebt und hat sich einen guten Ruf als Forensiker erarbeitet (Sozialität). Er ist sehr sorgfältig in seiner Arbeit, was ihn gleichermaßen zu einem guten Forensiker und einem unentdeckten Mörder macht (Verhalten). Diese Ebene ist grundlegend für jede Analyse von Figuren; es ist kaum möglich Aussagen über Figuren zu treffen, ohne sie auch als fiktive Wesen zu beschreiben. Auf dieser Ebene entwickeln Rezipient:innen ein mentales Figurenmodell. Das heißt, im Verlauf der Rezeption werden neue Informationen

148 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 141.

149 Vgl. Eder, 234.

über die Figuren mit bereits Bekanntem zu einem Modell zusammengefügt, das dann als konsistent oder widersprüchlich wahrgenommen wird. In dieser kognitionswissenschaftlichen Theoretisierung ist bereits angelegt, dass sich das Bild – mit Eder gesprochen das mentale Modell – von einer Figur im Verlauf der Rezeption verändert.¹⁵⁰ Hypothesen über die Figur, zum Beispiel ihre Motivation, werden gebildet, bestätigt oder verworfen. Was Eder anhand der Figur des Kinofilms entwickelt, wird besonders relevant für Figuren in seriellen Formaten. Wie bereits dargelegt wurde, ist es inhärente Eigenschaft von audiovisuellen Serien, immer nur vorläufige Bedeutungen zu generieren, die mit der Fortsetzung der Serie revidiert werden können. Es ist daher anzunehmen, dass in der Figurenanalyse die Frage nach der Konsistenz der Figuren eine wichtige Rolle spielen wird.

Figuren als *Symbole* zu untersuchen, bedeutet darauf aufbauend, die mentalen Figurenmodelle auf ihre indirekten Bedeutungen zu befragen. Diese Dimension deckt alle metaphorischen, allegorischen und abstrakten Bedeutungen ab. Figurenanalysen mit diesem Schwerpunkt haben eine lange Tradition in kulturwissenschaftlichen Interpretationen von Werken. So könnte eine Figurenanalyse die These untersuchen, dass die bipolare Carrie Mathison in *Homeland* für den US-Geheimdienst in der Post-9/11-Zeit steht, während ihr Mentor Saul die CIA zur Zeit des Kalten Krieges symbolisiert. Carries bipolare Störung ist so nicht mehr nur Teil ihrer Psyche und eine Erklärung für ihr Verhalten, sondern wird in der Analyse im Hinblick auf Assoziationen und die Motivgeschichte psychischer Krankheiten untersucht. Für die in dieser Arbeit formulierten Fragestellungen, spielt die Dimension *Symbol* in den Analysen eine nachrangige Rolle.

Figuren als *Symptome* stellen anders als die Bereiche *fiktive Wesen* und *Symbole* den Bezug zu Diskursen und Kommunikationsprozessen jenseits des Medientextes und der diegetischen Welt in den Mittelpunkt der Analysen: Dies können politische wie soziokulturelle Diskurse, ökonomische Rahmenbedingungen der Produktion oder mediale Bedingungen der Rezeption sein. Hier schließen sich insbesondere Überlegungen zur Serialität als eine Praxis der Populärkultur an. Wie schlagen sich beispielsweise die Marktlogiken amerikanischer Serien – eine Auslegung auf maximale Laufzeit – in der Charaktergestaltung und Konsistenz von Figuren nieder?

Diese Ebene der Figurenanalyse ist für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit essenziell. Fragen an die Figuren auf symptomatischer Ebene können aber

150 Vgl. Eder, 136.

auch allgemeinere soziokulturelle Diskurse betreffen: So zielen Teile der Analysen dieser Arbeit darauf ab, festzustellen, wie sich Zugehörigkeiten zu sozialen oder ethnischen Gruppen auf die Darstellung psychischer Krankheiten auswirken. Welche Rolle spielt es zum Beispiel für die Darstellung von Trauma in *Jessica Jones*, dass die traumatisierte Heldin eine weiße Frau ist?

Die Ebene der Figur als *Artefakt* stellt in Eders Analysemodell sowohl den Ausgangs- als auch den Endpunkt der ›Uhr‹ dar. Genau genommen könnte man idealtypisch von fünf Analyseebenen bei einer umfassenden Figurenanalyse ausgehen: die Figur als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol, Symptom und wieder als Artefakt. Die Ebene Artefakt umfasst alle Eigenschaften der Gestaltung des audiovisuellen Textes: Dazu gehören unter anderem die verwendeten Perspektiven und Einstellungsgrößen, mise-en-scène, Montage, Soundtrack, Casting oder Farbcodes. Die Artefakt-Ebene der Figur wirkt somit auf die grundlegende – vorbewusste – Wahrnehmung der Figur, auf der das Erfassen der Figur als fiktives Wesen aufbaut. Zum Beispiel wird Dexter durch das Voice-over in der ersten Einstellung intuitiv als männliche Figur gelesen; die Großaufnahme von Dexters Gesicht im Vorspann ermöglicht dann eine Einschätzung seines Alters; seine pathologische Empathielosigkeit wird erst dadurch wahrnehmbar, dass eine Schere zwischen seiner Voice-over-Erzählung und seinem Verhalten Kolleg:innen gegenüber besteht.¹⁵¹

Nach der grundlegenden Analyse der Figur als fiktives Wesen und der basalen Artefakt-Ebene kann eine Figurenanalyse dann mit einer ästhetischen und dramaturgischen Reflexion wiederum auf der Artefakt-Ebene aufbauen. Auf dieser Ebene lässt sich dann untersuchen, welche Funktionen die Voice-over-Erzählungen in Bezug auf Dexters Psychopathie und die Anteilnahme des Publikums haben. Auch Strategien der Ästhetisierung von Tatorten in *Dexter*, Drogenerfahrungen in *Mr. Robot* oder Trauma in *Jessica Jones* analysieren die Figuren auf der Artefakt-Ebene. Genauso sind Diskussion der dramaturgischen Rollen und ihrer Funktionen, zum Beispiel die Frage, ob eine Figur als Antiheld:in zu verstehen ist, Teil einer Analyse auf Artefakt-Ebene.

Auf der Ebene des Artefakts können Figuren Eigenschaften über ihre Konstruktion zugeschrieben werden – beispielsweise, ob eine Figur konsistent ist, stereotyp oder – wie Serienfiguren häufig attestiert – komplex. Eder be-

151 Vgl. hierzu die Analyse in Kapitel 5.4.

zeichnet diese Zuschreibungen als Artefakteigenschaften.¹⁵² Im Unterschied zu den Charaktereigenschaften oder physischen Merkmalen der fiktiven Wesen sind die meisten Artefakt-Eigenschaften nicht auf Unterscheidbarkeit innerhalb einer Serie oder eines Films ausgelegt. Oft sind dieselben (Kombinationen von) Artefakteigenschaften sogar typisch für ganze Genres oder Traditionen. Um diese Unterscheidung deutlich zu machen: In ersterem Fall der Charaktereigenschaften werden Drehbuchautor:innen beispielsweise eine introvertierte Figur mit einem extrovertierten Sidekick kontrastieren. Bei Artefakteigenschaften hingegen wird eine Serie eher darauf ausgelegt sein, alle Hauptfiguren als komplex und tiefgründig zu konzipieren.¹⁵³ Figuren von Comedyserien sollen im Allgemeinen lustig und unterhaltsam sein; Figuren des Hollywood-Kinos wollen realistisch und verständlich sein, während Kunstfilme bewusst auf eine Verfremdung setzen.¹⁵⁴ Aus diesen Artefakteigenschaften lassen sich grundsätzliche Figurenkonzeptionen ableiten. Die Forschungsfragen dieser Arbeit haben das Ziel, durch die Analyse psychisch kranker Serienfiguren auch die Artefakteigenschaften und die Konzeption von zeitgenössischen Serienfiguren im Allgemeinen genauer beschreiben zu können.

Wie das Modell der Uhr der Figur zeigt, baut jede Figurenanalyse auf den Ebenen Artefakt und fiktives Wesen auf. Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit sind darüber hinaus wiederum die Artefakt-Ebene und die symptomatische Ebene von besonderem Interesse, die Rückschlüsse auf grundlegende Figurenkonzeption und zeitgeschichtliche Diskurse zulassen. Das Modell liefert damit nicht nur einen Theorierahmen, sondern auch eine Methodik, die ich in Kapitel 4 detaillierter ausführe.

2.3.2 Produktive Pathologien

Eders Modell der Uhr der Figur entwirft eine allgemeine Heuristik für die Figurenanalyse. Diese möchte ich im Folgenden mit zwei theoretischen Diskursen zu Figuren ergänzen, die enger mit dem spezifischen Gegenstand dieser Arbeit

152 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 373–375. Eine Ausnahme ist dabei das Eigenschaftspaar Individualisierung/Typisierung. Es gibt innerhalb eines Werkes natürlich in der Regel sowohl sehr individualisierte Figuren wie auch eher schematische Randfiguren.

153 Vgl. Eder, 399.

154 Vgl. Eder, 401–402; 405–407.

verbunden sind: Zum einen liefert der Diskurs um Puzzle-Filme und produktive Pathologien Einsichten in die Theoretisierung mentaler Zustände jenseits der Figuren als fiktive Wesen. Zum anderen zeichnet der Forschungsstand zu Helden- und Antiheldenfiguren im nächsten Abschnitt einen der relevanten Diskurse um Serienfiguren der 2000er- und 2010er-Jahre nach.

Theoretisierungen zu Figuren mit psychischen Krankheiten oder in psychischen Ausnahmezuständen finden sich im Bereich der Forschung zu Puzzle-Filmen und in Bezug auf unzuverlässige Erzählungen im Film.¹⁵⁵ Einschlägig sind hier Thomas Elsaessers Begriffsprägungen des Mindgame-Films und der produktiven Pathologie. Elsaesser beschreibt hier eine Tendenz des postklassischen Hollywood-Kinos in den späten 1990er- und 2000er-Jahren: Als Mindgame-Filme bezeichnet er Filme, die mit dem Publikum und manchmal auch mit den Figuren ›Spiele spielen‹ und sie durch unzuverlässige Erzählungen auf falsche Fährten führen.¹⁵⁶ Anders als beispielsweise in einem Kriminalfilm geht es aber weniger darum mitzuraten, wer die Täter:in ist, sondern grundlegender darum, die Regeln des Spiels zu verstehen. So ist in diesen Filmen oft bis zur Auflösung nicht klar, was objektive Realität, subjektive Perspektive einer Figur, Halluzination oder Parallelwelt ist. In Bezug auf die Figurenkonzeptionen dieser Filme stellt er fest:

»I see a certain radical ambivalence in the way these films present their characters as suffering from particular pathologies, for – as indicated – mindgame films tend to revolve around mentally or psychologically unstable characters, whose aberrations fall into three major types: paranoia, schizophrenia, and amnesia. Even though the films identify them as ›conditions,‹ the fact that these characters' point of view is usually privileged over all others (and thus functions as the spectator's guide) is more than a ›trick‹: it points to a peculiar aspect of their mental state, namely that it suspends our usual categories of sane/insane, as well as those of victim and agent.«¹⁵⁷

155 Vgl. Warren Buckland, Hg., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009).

156 Vgl. Elsaesser, »The Mind-Game Film«, 14. Der Begriff aus der unzuverlässigen Erzählung stammt ursprünglich aus der Literaturwissenschaft und beschreibt in seiner allgemeinen Definition, dass die erzählten Inhalte im Widerspruch zum »Wahrheitskonstrukt der Narration des jeweiligen Gesamttextes« stehen. Vgl. Julia Gerdes und Kerstin-Luise Neumann, »Unzuverlässiges Erzählen«, in *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. von Thomas Koebner (Stuttgart: Reclam, 2011), 741.

157 Elsaesser, 24–25.

Elsaessers Analyse stellt hier zwei Aspekte heraus, die die theoretischen Überlegungen dieser Arbeit weiterführen: die Ambivalenz der Figuren und die Subjektivierung der Narration.

Elsaesser stellt zunächst fest, dass die Protagonisten von Mindgame-Filmen ambivalent seien.¹⁵⁸ Die Zuschreibung von Ambivalenz ist auch mit dem Antiheldendiskurs im folgenden Abschnitt und dem Diskurs um die Komplexität von Serien im Allgemeinen verbunden. Im Gegensatz zu den anderen Diskursen bezieht Elsaesser diesen Begriff aber nicht auf die Figurenpsychologie oder das (un-)moralische Verhalten von Figuren.¹⁵⁹ Hier wird ein anderes Erkenntnisinteresse deutlich als im Großteil der Fallstudien zu Serienfiguren: Elsaesser analysiert eine narrative und ästhetische Ambivalenz, keine moralische. Ästhetische Ambivalenz führt nicht zu einer Bewertung der Figur als fiktives Wesen, sondern hebt Unterscheidungen zwischen Kategorien wie gesunden/kranken Geisteszuständen auf, die zwischen einer wahren oder falschen Wahrnehmung der Wirklichkeit unterscheiden ließen.¹⁶⁰ In der Konsequenz führen psychische Krankheiten hier zu *mindgames*. Eine Entsprechung finden diese Filme in Serien mit *enigma driven plots*, wie Mittell Serien wie beispielsweise *Lost* theoretisiert.¹⁶¹

Der Theoretisierung von psychischen Krankheiten unter dem Stichwort *produktive Pathologien* kommt dabei eine zentrale Rolle zu¹⁶²: In *mindgame movies* handelt es sich nicht um Psychiatrie-Erzählungen, sondern um eine Inszenierung von Pathologie als narrative und ästhetische Komplexität. Diese hat ihren Ausgangspunkt in der Regel in der subjektiven Perspektive einer Figur, die auf der Artefakt-Ebene aber nicht über filmische Codes als subjektiv markiert wird. Produktiv sind diese Pathologien also im doppelten Sinne – auf Ebene der diegetischen Handlung und als Ästhetik.

158 Vgl. Elsaesser, 24.

159 Damit grenzt sich Elsaessers Theoretisierung des Mindgame-Films von einem Großteil der Forschung zum Antihelden-Diskurs ab, der im folgenden Teilkapitel dargestellt wird. Vgl. exemplarisch Vaage, *The Antihero in American Television*.

160 Vgl. Elsaesser, *Hollywood heute*, 251.

161 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 25.

162 Elsaesser hat das Konzept der produktiven Pathologien später selbst auch auf Figuren angewandt, die nicht zum mindgame-Genre gehören, zum Beispiel auf die Figur Carrie Mathison in *Homeland*. Vgl. Thomas Elsaesser, »Genre-Hybridisierung als (parapraktische) Interferenz«, in *Erzählungen und Gegenerzählungen: Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts*, hg. von Jochen Schuff und Martin Seel, Normative Orders 2016 (Frankfurt: Campus Verlag, 2016), 71–100.

Auf der Handlungsebene sind produktive Pathologien häufig Problem und Lösung zugleich, wie Elsaesser in einer Analyse des Films *Memento* hervorhebt.¹⁶³ Der Protagonist in *Memento* will den Tod seiner Frau rächen und wird dabei selbst zur Waffe. Seine Pathologie hilft ihm dabei, ein Weltbild aufrechtzuerhalten, in dem diese Rache gerechtfertigt ist.¹⁶⁴ Doch diese Zustände von Amnesie, Paranoia und Schizophrenie bestimmen die Filme nicht nur inhaltlich, sondern auch ästhetisch – das macht diese Pathologien ›produktiv‹ in einem schöpferischen Sinne.¹⁶⁵ Sie sind in der Lage, Erzählstrukturen zu schaffen: In *Memento* beispielsweise findet die Amnesie des Protagonisten Leonard Shelby eine Entsprechung in der umgekehrten Chronologie der Sequenzen. Indem der Film quasi rückwärts erzählt wird, sehen wir als Zuschauer:innen jede Sequenz, ohne zu wissen, was vorher geschehen ist. Die Ästhetik von *produktiven Pathologien* kann so auch mit Mittells Begriff der *operational aesthetic* verstanden werden.

Darüber hinaus versteht Elsaesser die *produktiven Pathologien* symptomatisch als einen Ausdruck der Gesellschaft und ihrer Werte. Elsaesser deutet diese psychischen Störungen mit Verweis auf Foucault als das Bestreben, einen gesellschaftlichen Wert (die Produktivität) in den Körper (die Pathologie) einzuschreiben und für die Gesellschaft nutzbar zu machen. In diesem Sinne kann man für alle Kategorien *produktiver Pathologien* verallgemeinern, was Elsaesser in seiner Analyse von *Flightplan* in Bezug auf die Paranoia der Protagonistin feststellt:

163 Vgl. Elsaesser, *Hollywood heute*, 252–253.

164 Vgl. *Memento*, unter der Regie von Christopher Nolan (2000; USA: Newmarket Films).

165 Elsaesser verwendet die Begriffe Amnesie, Paranoia und Schizophrenie nicht im Sinne ihrer klinischen Definitionen, sondern als (populär-)kulturelle Begriffe. Im klinischen Sinne handelt es sich bei Amnesie um einen Gedächtnisverlust, der sowohl organische wie auch psychische Ursachen haben kann. Paranoia bezeichnet einen Zustand des (ungerechtfertigten) Misstrauens und des Verdächtigen Anderer, jemandem Schaden zufügen zu wollen. Paranoia kann ein Symptom diverser psychischer Krankheiten sein, unter anderem der Schizophrenie. Schizophrenie ist eine psychotische Persönlichkeitsstörung, die sehr unterschiedliche Symptome ausbilden kann. In Filmen und anderen populären Medien werden vor allem ihre paranoiden Formen inszeniert. Elsaesser hingegen benutzt den Begriff eher im Sinne des populären (Miss-)verständnisses, Schizophrenie stelle eine ›gespaltene Persönlichkeit‹ dar, was einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung entsprechen würde. Vgl. zu den Begriffsdefinitionen des Thesaurus der American Psychiatric Association (APA) »APA PscNet Thesaurus«, APA PscNet Thesaurus, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://psycnet.apa.org/thesaurus>.

»Yet paranoia, one can argue, is also the appropriate – or even ›productive‹ – pathology of our contemporary network society. Being able to discover new connections, where ordinary people operate only by analogy or antithesis; being able to rely on bodily ›intuition‹ as much as on ocular perception; or being able to think ›laterally‹ and respond hyper-sensitively to changes in the environment may turn out to be assets and not just an affliction.«¹⁶⁶

Die *produktiven Pathologien* stellen in diesem Sinne sowohl Reflexion als auch Konditionierung dieser Praxis dar.¹⁶⁷

Elsaesser zeigt in seiner Analyse von *mindgame movies*, dass die mit Figuren verbundene Ambivalenz und Komplexität nicht nur in Bezug auf die Figurenpsychologie gedacht werden kann, sondern auch als ästhetisches Artefakt, das mit bestimmten Welt- und Menschenbildern verbunden ist. Für die Analysen dieser Arbeit stellt sich mit Blick auf die Artefakt- und Symptom-Ebene der Figur die Frage nach der Subjektivität der Erzählung. Die Close Readings der Figuren sollen darüber Aufschluss geben, inwieweit psychische Krankheiten in zeitgenössischen Serien aus einer subjektiven oder einer Außenperspektive erzählt werden und wie diese Perspektiven ästhetisch inszeniert werden.

2.3.3 Helden- und Antiheldenkonzepte

Der im letzten Abschnitt diskutierte Begriff der Ambivalenz ist auch im Diskurs um Helden- und Antiheldenfiguren zentral. Theoretisierungen von Serienfiguren aus zeitgenössischen Fortsetzungsserien fokussieren sich häufig auf ihren Status als (Anti-)Held:innen. Analytisch können Diskussionen dieser Konzepte auf zwei Ebenen verortet werden: Als kulturelle Artefakte sind Held:innen und Antiheld:innen dramaturgische Funktionen in literarischen und populären Fiktionen mit vielfältigen Motivgeschichten.¹⁶⁸ Auf der symptomatischen Ebene sind sie mit gesellschaftlichen Vorstellungen von Heldentum und moralischem Verhalten verbunden, die jeweils an historische und gruppenspezifische Kontexte gebunden sind. Eine ausführliche

166 Elsaesser, »The Mind-Game Film«, 26.

167 Vgl. Elsaesser, 31.

168 Vgl. Ralf von den Hoff u. a., »Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht« (H-Soz-Kult, 2015), <https://www.hsozkult.de/literature/review/id/forschungsberichte-2216>, 87–90.

Abhandlung über die kulturhistorische Entwicklung verschiedener Heldenkonzeptionen findet sich im Bericht des DFG-Sonderforschungsbereichs »Helden – Heroisierungen – Heroismen.«¹⁶⁹ Heroisierung im Allgemeinen kann als Grenzziehungsprozess verstanden werden, »in dem die Grenzen zwischen regulärem Alltagsleben (dem Profanen) und der Sphäre des Außerordentlichen (dem Sakralen) immer wieder neu abgesteckt werden.«¹⁷⁰ Held:innen der Moderne seien dabei paradoxe Figuren, die Vorbildfunktionen einnehmen und zur Nachahmung moralischen Verhaltens anregen sollen, während sie selbst in der Regel Grenzen oder Gesetze übertreten müssen, um heldenhafte Taten vollbringen zu können. Die Autor:innen verweisen dabei auf die Heldendefinition von Niklas Luhmann, der in Held:innen die »vielleicht eindrucksvollste semantische Form [...] in der europäischen Geschichte für moralisch reguliertes Abweichen« sieht.¹⁷¹ Die Antiheldenfigur lässt sich dabei als Gegenentwurf zu hegemonialen Heldenkonzepten verstehen. Aus der Perspektive der kulturhistorischen Forschung sind sie Indizien für gesellschaftliche Krisenmomente, in denen Heldenkonzepte und Wertvorstellungen hinterfragt werden.¹⁷²

Auch medienwissenschaftliche Analysen von Serienfiguren verhandeln diese symptomatische Ebene, sind aber stärker auf die dramaturgischen und narrativen Funktionen fokussiert, die mit Helden- und Antiheldenfiguren verbunden sind. Antiheldenfiguren wird dabei in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit in der Forschung zuteil – in Analysen von komplexen Serien aber auch in den schon erwähnten *mindgame movies*.¹⁷³ In diesem Zusammenhang stellt auch Bordwell Überlegungen zum Antihelden an: Bei ihm ist bereits der Begriff »Antiheld« per se mit einer Steigerung der Komplexität verbunden. Bordwell sieht hier eine Tendenz zu ambivalenten und gebrochenen Figuren – eine gezielte Deheroisierung der Hauptfiguren.¹⁷⁴ Diese gehe einher

169 Vgl. Ralf von den Hoff u. a.

170 Von den Hoff u. a., 11.

171 Zit. nach: von den Hoff u. a., 14.

172 Vgl. von den Hoff u. a., 87.

173 Margrethe Bruun Vaage allerdings weist mit Blick auf Shakespeares Dramen darauf hin, dass dieser neue Trend keineswegs eine neue Figur an sich sei. Vgl. Vaage, *The Antihero in American Television*.

174 Forschung zu Antiheldinnen stellt ein Desiderat in der Film- und Medienwissenschaft dar. Tatsächlich wird der Antiheld in der Forschung implizit als männliche Figur verstanden; Fallstudien beziehen sich so gut wie ausschließlich auf männliche Hauptfiguren.

mit subjektiven Perspektiven, die dem Innenleben der Figuren einen größeren Raum der Narration einräumen, beispielsweise durch Traumsequenzen.¹⁷⁵ Dieses Verständnis von Antihelden als ambivalente, ›unheldenhafte‹ Hauptfiguren ist in der Filmwissenschaft gängig. So definiert auch Margrethe Bruun Vaage die Antiheld:innen in aktuellen Serien als »morally flawed main characters«. ¹⁷⁶ Der Antiheld ist hier also eine Figur, die mit Charakterzügen und Verhaltensweisen ausgestattet ist, die wir nicht mit Heldenfiguren verbinden – oft ist sie das genaue Gegenteil davon. Dennoch nimmt sie genau diese dramaturgische Rolle ein. Damit verwenden Filmwissenschaftler:innen in der Regel eine engere Definition des Antiheldenbegriffs als ihn beispielsweise die Literaturwissenschaften kennen.¹⁷⁷

Dieser Antiheldenbegriff lässt sich auch für die Analyse von Serienfiguren als Ausgangspunkt verwenden. Auch in der Serienforschung wird der Begriff des *Antihelden* mitunter synonym für die komplexe Figur benutzt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Antihelden in komplexen (Drama-)serien in den letzten Jahren schon als geradezu abgenutztes Schema bezeichnet wurden und kaum mehr der näheren Betrachtung wert erscheinen. Entsprechend polemisch fassen Nesselhauf und Schleich mit Verweis auf eine Kolumne von Logan Hill, die typische Ausgangssituation einer komplexen Serie zusammen: »[Es ist das] Ende einer Ära; ein Antiheld mit Mid-Life Crisis stolpert in ein Gemisch aus Sex und Drogen, dabei ist er idealerweise tödlich erkrankt oder zumindest depressiv.«¹⁷⁸

Genug Figuren lassen sich mit dieser Zusammenfassung auch oberflächlich beschreiben: Dexter Morgan in der Serie *Dexter* (Forensiker und Serienmörder), Tony Soprano in *The Sopranos* (depressiver Mafiaboss) und Walter White in *Breaking Bad* (krebserkrankter Drogenbaron) sind vielleicht die einschlägigsten und am häufigsten analysierten Beispiele für das Phänomen

175 Vgl. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, 84.

176 Vaage, *The Antihero in American Television*.

177 Hier sind Antihelden vor allem durch Passivität gekennzeichnet. Vgl. Hans J. Wulff, »Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss«, in *Weltentwürfe in Literatur und Medien: phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen; Festschrift für Marianne Wunsch*, von Hans Krahl und Claus-Michael Ort (Kiel: Ludwig, 2002), 431–48.

178 Vgl. Nesselhauf und Schleich, »Feeling That the Best is Over: Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden« 84; Blanchet, »Quality TV«, 64–65.

des seriellen Antihelden.¹⁷⁹ Doch auch viele weitere Figuren sind ambivalent in ihren Handlungen, die manchmal illegal sind, – Carrie Mathison in *Homeland*, Jessica Jones in der gleichnamigen Serie, Elliot Alderson in *Mr. Robot*, Jack Bauer in *24*¹⁸⁰ beispielsweise – oder haben zumindest unsympathische Züge wie Gregory House in *House, MD*.¹⁸¹ Der Begriff scheint also auf den ersten Blick passend für das Materialkorpus meiner Arbeit. Die Studien zu Antihelden verfolgen aber allesamt ein anderes Forschungsinteresse als das, das in meiner Arbeit im Mittelpunkt steht: Das Interesse an Antihelden in Serien ist zum größten Teil von der Frage der Zuschaueranteilmehrung geleitet. Welche Möglichkeiten der emotionalen Anteilnahme bieten diese unmoralischen Figuren? An dieser Frage zeigen aktuelle Studien vor allem die Grenzen auf, die einschlägige Modelle für die Analyse von komplexen Serienfiguren haben.¹⁸²

Bis in die späten 1990er-Jahre galt eine sympathische, zugängliche Hauptfigur als Normalfall des Mainstreamkinos und der Fernsehserie: »Typically, alignment with a character is conjoined with sympathy for that character; few films, and least of all mainstream films, align us with wholly unsympathetic characters«¹⁸³, führt Murray Smith Ende der 1990er-Jahre in seiner einschlä-

179 Exemplarisch für die Fülle an Einzelanalysen dieser Serien sei hier auf Gormász verwiesen, die eine Studie ausschließlich diesen drei Figuren und ihrer Konzeption widmet. Vgl. Gormász, *Walter White & Co*. Auch Vaage nimmt diese drei Figuren als Ausgangspunkt ihrer Überblicksstudie zu Antihelden in Fernsehserien. Vgl. Vaage, *The Antihero in American Television*. Darüber hinaus beziehen sich die Analysen von Norah Kessler und Brett Martin explizit auf Antihelden in Serien. Vgl. Kessler, »Der Antiheld als Held« und Brett Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad* (London: Faber and Faber, 2013).

180 Vgl. *24*, entwickelt von Joel Surnow und Robert Cochran. (2001–2010; USA: Fox).

181 Vgl. *House, M.D.*, entwickelt von David Shore. (2004–2012; USA: Fox). Darüber hinaus sind Antihelden auch typische Figuren in Comedyserien, die in dieser Arbeit nicht betrachtet werden.

182 Vgl. hierzu beispielsweise Gormász, *Walter White & Co.*, Kessler, »Der Antiheld als Held«; Vaage, *The Antihero in American Television*; Murray Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«, in *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, hg. von Carl R. Plantinga (Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins University Press, 1999), 217–38; Wolfgang Hagen, »Dexter on TV: Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration«, in *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, hg. von Robert Blanchet, Zürcher Filmstudien 25 (Marburg: Schüren, 2011), 251–76.

183 Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«, 220.

gigen Konzeption des *character engagement* zur Anteilnahme an Figuren aus. Diese Beobachtung macht nicht nur Smith, sondern auch Kathi Gormász und Hans J. Wulff.¹⁸⁴ Es ist auch nicht nur eine akademische Beobachtung, sondern konkrete Prämisse in Drehbuchratgebern.¹⁸⁵ Entsprechend bieten sich die offensichtlich unmoralischen Serienmörder:innen und Mafiabosse in aktuellen Serien zur Überprüfung einschlägiger Konzeptionen von Zuschauerhaltungen an. Im Hinblick auf eine Analyse psychischer Krankheiten sind Modelle zur Anteilnahme deshalb interessant, weil sie Grundannahmen darüber hinterfragen, wie Zuschauer:innen psychisch kranke Figuren wahrnehmen. Der Film- und Fernsehindustrie wird immer wieder vorgeworfen, ihre Darstellungen seien nicht nur unrealistisch, sondern auch stigmatisierend (oder manchmal romantisierend). In diesem Zusammenhang ist es für eine Film- oder Fernsehserientheorie relevant, nicht nur zu fragen, welche Darstellungen im audiovisuellen Text zu finden sind, sondern auch, wie Zuschauer:innen mit diesem interagieren.¹⁸⁶

Ein einschlägiges Modell zur Figurenanteilnahme, das von den neuen Antiheldenfiguren infrage gestellt wird, hatte Murray Smith mit seiner Studie *Engaging Characters* vorgelegt.¹⁸⁷ Smiths kognitives Modell besteht aus drei Ebenen, die zusammen eine *structure of sympathy* bilden: *recognition*, *alignment* und *allegiance*.¹⁸⁸ In Übereinstimmung mit gängigen psychologischen Definitionen versteht Smith Sympathie als eine positive Bewertung (einer Figur) auf Grundlage von geteilten Eigenschaften, Erfahrungen und Werten. Sympathie ist bei

184 Vgl. Gormász, *Walter White & Co*, 136–137; Hans J. Wulff, »Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption«, in *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, hg. von Matthias Brütsch u. a., Zürcher Filmstudien 12 (Marburg: Schüren, 2005), 377–93.

185 Vgl. Gormász, *Walter White & Co*.

186 Dieser Vorwurf wird der Filmindustrie seit dem Ende des 2. Weltkrieges gemacht. Vgl. exemplarisch Franklin Fearing, »The Screen Discovers Psychiatry«, *Hollywood Quarterly* 1, Nr. 2 (1946): 154–58. Einschlägige, zeitgenössische Analysen liefern beispielsweise Otto F. Wahl, *Media Madness: Public Images of Mental Illness* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995) und Stephen Harper, *Madness, Power and the Media: Class, Gender and Race in Popular Representations of Mental Distress* (New York: Palgrave Macmillan, 2009). Eine ausführlichere Diskussion des psychologischen Wissens in Serien und Filmen findet sich in Kapitel 3.

187 Vgl. Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 2004). Unter anderen bauen die Arbeiten von Mittell, Gormász und Eder auf diesem Modell zur Zuschaueranteilnahme auf.

188 Vgl. Smith, 73.

Smith als Gegenbegriff zu Empathie oder Identifikation zu verstehen – und als Abgrenzung zu einer psychoanalytischen Filmtheorie. Smith betont damit auch, dass Filmverstehen letztlich ein distanzierter, kognitiver Prozess ist, der auf Abwägungen beruht und keine unmittelbare emotionale Reaktion.¹⁸⁹

Während *recognition* in diesem Modell lediglich das Wiedererkennen von Figuren als notwendige Bedingung der Anteilnahme bezeichnet, hat sich insbesondere Smiths Unterscheidung zwischen *alignment* (Ausrichtung) und *allegiance* (Gefolgschaft/Bündnis) als produktiv erwiesen, die Smith so zusammenfasst:

»Under the rubric of alignment, I include all of those aspects of textual structure that pertain to our access to the actions, thoughts, and feelings of characters. Under the rubric of allegiance, by contrast, I include those aspects of the text that pertain to our evaluation and emotional response to characters. Simply put, then, the contrast between alignment and allegiance is one between the narrative information that a text provides us with and the way a text directs our evaluation of this information.«¹⁹⁰

Smith unterscheidet also zwischen einem verstehenden Prozess in der Rezeption, der vom Film- oder Serientext geleitet wird, und einem darauf aufbauenden Bewertungsprozess.¹⁹¹ *Alignment* lässt sich textuell verorten: Dialoganteil, Szenen mit den jeweiligen Figuren, Zugang zu ihrer subjektiven Wahrnehmung und ihren Gedanken in Form von Flashbacks, Voice-over oder subjektiven Einstellungen – all das führt zu einem *alignment*. *Allegiance* wiederum ist die darauf aufbauende emotionale Anteilnahme, die nach Smith auf einer positiven Beurteilung beruht – wenn wir Sympathie für die Figur entwickeln. Diese kann vom Filmtext intendiert sein, ist letztlich jedoch die subjektive und aktive Leistung der Zuschauer:innen.¹⁹²

Hier schließt nun die Frage der Serienforschung und die Kritik an Smiths Modell an: Lässt sich der Erfolg von Figuren wie Dexter Morgan oder Tony Soprano mit so einem Modell erklären? Warum wollen wir jede Woche, in einer

189 Aufbauend auf Smiths Arbeiten entwickelt Jens Kjeldgaard-Christiansen ein dreistufiges Modell zur Entstehung von Antipathie im Film. Vgl. Jens Kjeldgaard-Christiansen, »A Structure of Antipathy: Constructing the Villain in Narrative Film«, *Projections* 13, Nr. 1 (1. März 2019): 67–90, <https://doi.org/10.3167/proj.2019.130105>.

190 Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«, 220.

191 Vgl. Smith, *Engaging characters*, 83–85.

192 Vgl. Smith, 75.

idealtypisch angenommenen Rezeptionssituation, einem Serienkiller beim Morden und Vertuschen seiner Morde zuschauen? Diese Figuren bieten sich an, um solche Konzepte zu überprüfen – und das macht auch einen großen Teil der Fallstudien zu diesen Serienfiguren aus.¹⁹³

Smith selbst bezeichnet die Anteilnahme an unmoralischen Figuren in einer Erweiterung seines Modells als *perverse allegiance*¹⁹⁴ und begründet sie so: Wir ergreifen als Zuschauer:innen *trotz* nicht *wegen* der Grenzüberschreitungen für solche Figuren Partei. Die *allegiance* sei also nur scheinbar pervers – tatsächlich lägen ihr meistens moralische Abwägungen zugrunde, wie er am Beispiel Figur Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs* illustriert: Während wir einerseits Lecter als perversen Mörder verurteilen, mögen wir

193 Neben der Frage, was überhaupt die Faszination für unmoralische Figuren oder ›das Böse‹ auf der Leinwand ausmacht, ist für Serien aber zusätzlich der Aspekt der parasozialen Beziehung relevant – und er wird in den Fallstudien zu Serienfiguren in der Regel mitgedacht. Damit bezeichnet die Fernsehforschung seit den 1950er Jahren die scheinbare (para-)soziale Beziehung, die Zuschauer:innen zu mediatisierten Menschen unterhalten. Parasoziale Beziehungen wurden klassischerweise nicht vorrangig an fiktionalen Figuren erforscht, sondern insbesondere an Beziehungen zu Stars oder zu Moderator:innen – neuere Forschung bezieht sich aber auch auf Serienfiguren. Vgl. Robert Blanchet und Margrethe Bruun Vaage, »Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series«, *Projections* 6, Nr. 2 (1. Dezember 2012): 18–41. Dabei geht es in der Theorie zur PSI nicht um eine Verleugnung der Realität, sondern beispielsweise darum, dass Zuschauer:innen die Talk Show mit ihrer Lieblingsmoderatorin fest in ihren Alltag integrieren und diese Sendung den gleichen Stellenwert hat wie eine Verabredung mit Bekannten. Parasoziale Beziehungen in diesem Sinne verstanden, strukturieren den Alltag und fügen sich in ihn ein; und sie erhalten einen emotionalen Wert für die Zuschauer:innen. Der Ansatz der PSI ist inhärent seriell, da er von wiederholten medialen Begegnungen ausgeht. Vgl. Donald Horton und R. Richard Wohl, »Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz«, in *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*, hg. von Ralf Adelman u. a., UTB 2357 (Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2001), 74–104.

194 Smith benutzt den Begriff der Perversion hier in der Bedeutung als gesellschaftlich tabuisierte oder abgelehnte Grenzübertretung. Dabei unterscheidet er zwei Formen dieser Perversion: erstens, die Perversion, bei der eine geächtete Grenzübertretung zu einem – im weitesten Sinne – Lustgewinn führt; zweitens, eine Perversion, bei der dieser Lustgewinn dadurch erzielt wird, dass die Grenzübertretung ein Tabu darstellt. Da Smith grundsätzlich in seinem Modell davon ausgeht, dass Zuschauer:innen sich nicht an die Stelle der Figuren versetzen, sondern ›von außen‹ auf sie schauen, interessiert sich Smith vor allem für die zweite Form der Perversion.

ihm andererseits zugutehalten, dass er positive Eigenschaften hat – Kultiviertheit, Intelligenz, Humor – und auch positives Verhalten zeigt im Kontext der Narration – er agiert als Mentor der Hauptfigur Clarice Sterling und hilft, einen anderen Serienmörder zu fassen, so Smiths Beispiel.¹⁹⁵

Ähnlich argumentiert Mittell am Beispiel von Tony Soprano und Dexter: Es gebe eine *relative morality*, nach der einer unmoralisch handelnden Figur Figuren gegenübergestellt werden, die noch verwerflichere Handlungen begingen oder noch schlechtere Charakterzüge hätten. So sind Dexters Opfer beispielsweise Kindermörder, während er selbst »nur« andere Mörder:innen tötet. Und während Tony Soprano zwar genauso unmoralisch handelt wie die Mafiosi, von denen er umgeben ist, so wissen wir doch aus seinen Therapiesitzungen auch vielmehr über seine inneren Konflikte. Relativ zu den anderen Figuren des Plots erscheinen beide Figuren also eher für eine *allegiance* geeignet.¹⁹⁶ Diese Konzeptionen von Smith und Mittell können Rezeptionshaltungen gegenüber Antiheldenfiguren in gewisser Hinsicht erklären. Ausgehend von Informationen im Serientext zeigen sie, zu welchen moralischen Abwägungen die Darstellungen anleiten.

Auch andere Positionen zur Zuschaueranteilmahme gehen davon aus, dass eine moralische Positionierung Teil der Film- und Serienrezeption ist.¹⁹⁷ Margrete Bruun Vaages Studie zu Antihelden in Fernsehserien aktualisiert Smiths Modell der *structure of sympathy* unter Einbeziehung von Studien der Moralphychologie.¹⁹⁸ Sie argumentiert, dass Smith den Bereich des *alignments* für die moralische Bewertung einer Figur unterschätzt. Denn psychologische Studien zeigen, je besser und länger wir einen Menschen kennen, desto eher sind

195 Smith schließt dabei nicht grundsätzlich aus, dass es *perverse allegiance* geben kann, bei der es den Zuschauer:innen genau um das Vergnügen der Grenzüberschreitung geht. Ein solcher Fall kann beispielsweise das Schauen von Horrorfilmen unter Jugendlichen sein.

196 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 143–144.

197 Vgl. Wulff, »Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption«; Dass Zuschauer:innen tatsächlich auch diese moralisch begründeten Argumente für eine Parteinahme mit Antihelden formulieren, zeigt exemplarisch an der Serie Dexter die Studie von Daniela Schlütz u. a., »Mein Freund, der Serienkiller: Fanbeziehungen zum Hauptcharakter der Fernsehserie Dexter«, in *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, hg. von Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter (Wiesbaden: Springer VS, 2013), 367–80.

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

wir geneigt, moralisches Fehlverhalten zu entschuldigen.¹⁹⁹ Aus diesem Grund eigneten sich auch insbesondere Fernsehserien für die Inszenierung von Antihelden-Figuren, da Zuschauer:innen hier über einen längeren Zeitraum als bei der klassischen Filmrezeption eine Beziehung zu den Figuren aufbauen.²⁰⁰

Trotzdem geht Vaage davon aus, dass Figuren wie Dexter oder Tony Soprano auf eine ambivalente Anteilnahme des Publikums ausgelegt seien und nicht auf ungeteilte Sympathie vonseiten des Publikums. Sie geht idealtypisch von einer Entwicklung der Zuschauerreaktionen aus: Nach einer anfänglichen Sympathie für den Antihelden, würden die Zuschauer:innen zunehmend zwiegespaltener auf die Handlungen der Hauptfigur reagieren. Sie geht davon aus, dass komplexe Serien nicht nur ambivalente Figuren darstellten, sondern auch auf eine ambivalente Rezeptionshaltung abzielten – und bezeichnet diese Haltung daher auch als »moral complexity«. Die Anteilnahme des:r Zuschauer:in bewege sich zwischen *fictional relief* und *reality checks*. Erstere Haltung erlaube Sympathie für Antihelden trotz ihres Verhaltens in dem Bewusstsein, dass es sich nur um Fiktionen handele. Diese Haltung stehe in Antihelden-Serien aber immer wieder in einem Spannungsverhältnis, in dem eine spektakulär inszenierte unmoralische Handlung die Zuschauer:in aus ihrer Sympathie herausreißt.²⁰¹ Zu solchen *reality checks* gehören für Vaage beispielsweise die Szenen, in denen wir Dexter tatsächlich beim Morden zusehen.

Vaages Modell zur Anteilnahme an Antihelden argumentiert überzeugend und kognitionswissenschaftlich fundiert. Trotzdem lassen sich auch hier die Grenzen der bisherigen Forschungsdesigns zeigen: In ihrer Konzentration auf Figuren- und Zuschauer-moral theoretisieren Vaages Arbeit und andere Forschung in diesem Bereich beinahe ausschließlich die Aspekte von Figuren, die sich auf die Menschenähnlichkeit von Figuren beziehen – ihren Charakter und ihr Verhalten. Damit bleiben alle anderen Aspekte von Serienfiguren weitgehende Leerstellen: Die ästhetische Komplexität von zeitgenössischen Serien wird hier beispielsweise nicht auf Serienfiguren übertragen.²⁰² Aber auch Spe-

199 Vgl. Vaage, 41.

200 Vgl. Blanchet und Vaage, »Don, Peggy, and Other Fictional Friend«

201 Vgl. Vaage, *The Antihero in American Television*, 23–25.

202 Smith weist in seiner Diskussion der *perverse allegiances* knapp auf eine Artefakt-Ebene von Figuren hin, ohne allerdings theoretische Konsequenzen daraus abzuleiten: »When we watch Hannibal Lecter, we are really watching Anthony Hopkins – playing – Hannibal Lecter«. Smith, »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«, 227. Vaages Ansatz ist hier differenzierter, da sie Aspekte dramaturgi-

zifika der Serialität – ihre Unabgeschlossenheit, ihre Selbstreflexivität und die Entwicklungsmöglichkeiten von Serienfiguren – bleiben in all diesen Fallstudien unberücksichtigt. Die Konzentration auf Antihelden birgt so die Gefahr, mit einem theoretisch zu engen Figurenbegriff zu arbeiten.

Speziell für die Analyse von psychischen kranken Serienfiguren greift der Begriff des Antihelden zu kurz: Denn Figuren wie Dexter oder Tony Soprano sind keine Antihelden, weil sie unter psychischen Krankheiten leiden. Vielmehr sind die Figuren in diesen Serien auch Mörder:innen, Mafiabosse, Drogenbarone oder Agent:innen, die Folter anwenden. Trotz der Vielzahl an Fallstudien insbesondere zu *Dexter* und den *Sopranos* sind die psychischen Krankheiten ihrer Hauptfiguren bisher nicht explizit von deren unmoralischem Verhalten getrennt untersucht worden.²⁰³

scher Inszenierungen berücksichtigt, beispielsweise wie Serien *suspense* auf eine Weise erzeugen, die temporär zu einer Parteinahme für den unmoralischen Antihelden führt. Vgl. Vaage, *The Antihero in American Television*, 74–80.

- 203 Vgl. exemplarisch zur Serie *Dexter* Vaage; Rothemund, *Komplexe Welten*; Mittell, *Complex TV*; Kathrin Rothemund, »Die Ästhetik des Mordens: Varianz und Repetition in der Serie *Dexter*«, in *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, hg. von Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter, Film, Fernsehen, Medienkultur (Wiesbaden: Springer VS, 2013), 169–86; Karin Hoepker, »Slices of Life – Killing and Seriality in *Dexter*«, in *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*, hg. von Christoph Ernst und Heike Paul (Bielefeld: transcript, 2015), 277–303; Michael Cuntz, »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens: Serienmord, Serialität und Zeitlichkeit in *Dexter*«, in »Previously on ...«: *zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, hg. von Arno Meteling, Isabell Otto, und Gabriele Schabacher, *Mediologie* 24 (München: Fink, 2010), 179–204.

3. Darstellungen psychischer Krankheit: Ein Forschungsüberblick

3.1 Forschungstraditionen und zentrale Begriffe

Mediale Darstellungen von psychischen Krankheiten haben eine lange Tradition und die akademische Beschäftigung mit ihnen auch. Sowohl für Medien als auch für psychische Krankheiten gilt, dass sie Gegenstand verschiedener Disziplinen sind. Neben Studien aus der Medien- und Filmwissenschaft gibt es zu diesem Konnex auch Beiträge aus der Kommunikationswissenschaft, der Soziologie, den Literaturwissenschaften und der Psychologie. Dieses Kapitel gibt einen Überblick über die bestehende Forschung im Hinblick auf die fiktionalen Darstellungen von Figuren.

Die Forschungslage zu Darstellungen psychischer Krankheit lässt sich grob in zwei Traditionen gliedern. Zum einen besteht Forschung auf diesem Gebiet in den sozialwissenschaftlichen Disziplinen. Arbeiten aus diesem Bereich liefern empirische Studien, in vielen Fällen Inhaltsanalysen, mit einem breiten Korpus. Zum anderen liegen umfangreiche Arbeiten aus verschiedenen Kulturwissenschaften vor, die in einer hermeneutischen Tradition der Erkenntnisgewinnung stehen. Auf die bestehende Forschung in sozialwissenschaftlicher respektive kulturwissenschaftlicher Tradition gehen die beiden folgenden Abschnitte detailliert ein.

Zuvor sollen einige begriffliche Klärungen vorgenommen werden. Denn wie der folgende Abschnitt zeigen wird, ist insbesondere die sozialwissenschaftliche Forschung von dem Forschungsinteresse geprägt, die gesellschaftliche (Ent-)Stigmatisierung von psychischen Krankheiten in verschiedenen Diskursen zu verstehen. Nicht wenige dieser Studien treten mit einem nor-

mativen Anspruch an.¹ Da Sprache soziale Realitäten prägt, beschäftigen sich viele Arbeiten mit der Frage nach angemessenen Begriffen für die Phänomene, die jene beschreiben sollen. Auch meine Arbeit untersucht mit den Figurenanalysen der folgenden Kapitel, welche Konzepte von Gesundheit und Krankheit durch die verwendeten Begriffe sichtbar werden. An dieser Stelle sollen nun zunächst die Begriffsverwendungen in akademischen Arbeiten im Allgemeinen und dieser Arbeit im Speziellen diskutiert werden.

In Bezug auf stigmatisierende Sprache in medialen Darstellungen hat die Studie *Media Madness* des amerikanischen Psychologen Otto Wahl von 1995 weite Verbreitung gefunden.² Wahl setzt sich neben realistischer und angemessener Darstellung stark für begriffliche Korrektheit ein und schreibt damit filmischen Darstellungen einen aufklärerischen Bildungsauftrag zu – eine Perspektive, die in diesem Forschungsbereich weite Verbreitung gefunden hat. Im Hinblick auf die (in-)korrekten klinischen Bezeichnungen sind die Bedenken von Wahl und anderen von einer paradoxen Spannung geprägt. Einerseits gehen die Forscher:innen davon aus, dass die meisten Rezipient:innen wenig Erfahrung mit psychischen Krankheiten, Betroffenen, Therapien und entsprechenden Einrichtungen hätten. Populäre Medien zur Aufklärung über psychische Krankheiten zu nutzen, sei somit ein legitimes Interesse. Sie befürchten, falsche Bezeichnungen könnten bei einem unwisenden Publikum falsche Vorstellungen prägen. Hier wird gerade in Beiträgen außerhalb der Medienwissenschaften eine ausgeprägte kulturpessimistische Haltung gegenüber populären Medien deutlich. Gleichzeitig betonen die Forschenden, dass stigmatisierende Darstellungen einen relevanten Teil des eigenen Publikums herabsetzen.³ Nach gängigen Einschätzungen von Gesundheitsorganisationen leiden circa 20 Prozent der Bevölkerung in Industrienationen mindestens einmal in ihrem Leben an einer psychischen Erkrankung; die World Health Organization (WHO) schätzt, dass weltweit eine von acht Personen mit einer psychischen Krankheit lebt.⁴ Falsche, abwertende Begriffe stigmatisieren also einen signifikanten Teil des Publikums,

1 Vgl. exemplarisch Otto F. Wahl, *Media Madness: Public Images of Mental Illness* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995).

2 Vgl. Wahl.

3 Vgl. exemplarisch Wahl; Stephen Harper, *Madness, Power and the Media*; Heather Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«, *CNS Drugs* 20, Nr. 2 (1. Februar 2006): 99–106.

4 »Mental Disorders«, World Health Organization (WHO), letzter Zugriff: 25. März 2024, <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>; »Mental

während sie für den Rest oft die einzigen Berührungspunkte mit diesem Thema zu sein könnten. Beide Positionen sind durchaus miteinander vereinbar. Psychische Krankheiten können nach wie vor ein tabuisiertes Thema sein, das vor allem über mediale Darstellungen und nicht über persönliche Erfahrungen besprochen wird. Und schon ganz grundsätzlich stellt sich die Frage, wie man über psychisches Leiden sprechen kann: Für Depressionen, Angststörungen, Suchterkrankungen und Persönlichkeitsstörungen gibt es verschiedene Sammelbegriffe, die in der Alltagssprache, im Forschungsdiskurs und eben auch in den Serien selbst verwendet werden: Krankheit, Störung, Zustand beziehungsweise *illness, disease, condition, disorder* oder *distress*.⁵

An der Diskussion um die Begriffe für psychische Krankheiten lassen sich grundlegende Positionen zu deren Ontologie festmachen: Sind psychische Krankheiten ein soziales Phänomen, also Ausdruck dafür, was eine Gesellschaft als normal akzeptiert und was sie als Abweichung markiert? Oder sind die Leiden biologisch und analog zu körperlichen Krankheiten und Verletzungen zu verstehen? Das ist eine Diskussion, die in der Philosophie, Psychologie und Medizin und nicht zuletzt in einer politischen Öffentlichkeit geführt wird.⁶ Eine kulturwissenschaftlich-philosophische Perspektive betont, dass Krankheits- und Gesundheitsbegriffe konstruiert sind – und so allgemein formuliert würden das auch Psychiater:innen, Therapeut:innen und Mediziner:innen dies nicht abstreiten. Die Veränderungen des Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders (DSM) und ähnlicher Diagnosemanuale seit den 1960er-Jahren zeigen das auch. Neben einer Ausdifferenzierung der Krankheitsbilder deuten auch die Ersetzung des Psychopathiebegriffes durch die antisoziale Persönlichkeitsstörung oder die Streichung von Homosexua-

Illness«, National Institute of Mental Health (NIMH), letzter Zugriff: 25. März 2024, <https://www.nimh.nih.gov/health/statistics/mental-illness>.

- 5 Vgl. Harper, *Madness, Power and the Media*; Kimberly Emmons, *Black Dogs and Blue Words: Depression and Gender in the Age of Self-Care* (Rutgers University Press, 2010).
- 6 Vgl. Alain Ehrenberg, *Weariness of the Self: Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age* (Montreal, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2010); Temenuga Trifonova, *Warped Minds, Film Culture in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014); Martin Halliwell, *Therapeutic Revolutions: Film Dramas in the Borderlands*, 2013; Martin Halliwell, *Voices of Mental Health: Medicine, Politics, and American Culture, 1970–2000* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2017).

lität als psychische Krankheit auf die Wechselwirkung von Gesellschaft und medizinischer Diagnose hin.⁷

In der deutschen Sprache drängen sich vor allem die Begriffe Krankheit und Störung auf. Beide sind sehr geläufig und für beide Begriffe gibt es Argumente, sie im Sinne nicht stigmatisierender Bezeichnung zu bevorzugen: Im Krankheitsbegriff schwingt zunächst die soziale Bedeutung mit, während Störung ein funktionaler Begriff ist. Krankheit kann insofern als progressiver Begriff verstanden werden, als er eine Anerkennung und Gleichstellung von psychischen Krankheiten mit physischen Krankheiten impliziert, die in der Regel nicht gesellschaftlich negativ belegt werden.⁸ Viel Aufklärungsarbeit ist in den letzten Jahrzehnten darauf verwendet worden, beispielsweise Depressionen als Krankheit zu begreifen und nicht als schlechte Laune oder pessimistische Lebenseinstellung. Der Begriff Störung wiederum scheint neutraler, auf das funktionale Problem konzentriert. Gleichzeitig hat dieser Begriff aber auch die negative Konnotation, dass die Störung per se ein Problem darstellt, was wiederum stigmatisierend sein kann. Er ist auch sehr häufig in den klinischen Diagnosen zu finden, beispielsweise als Angststörung oder in den verschiedenen Persönlichkeitsstörungen. Insgesamt liegen die Bedeutungen beider Begriffe jedoch relativ nahe beieinander. Ähnlich wie Krankheit und Störung lassen sich auch die englischen Begriffe *illness* und *disorder* verstehen, wie Kimberly Emmons im Rahmen einer Diskursanalyse in Bezug auf Depressionen untersucht hat.⁹ Der Begriff *illness* betont laut Emmons die soziale Konstruktion des Krankheitsbegriffs – und ist besonders darauf bezogen, wie Betroffene und ihr Umfeld mit einer Krankheit umgehen und mit ihr leben. *Disorder* versteht Emmons als »disturbance of bodily or mental function.«¹⁰ Während der Begriff *disorder* hier zunächst neutraler erscheint, weist Emmons darauf hin, dass er trotzdem auch ein sozialer Begriff ist, weil er mit der Betonung

7 Zwei Diagnosehandbücher sind in diesem Diskurs einschlägig: Das *Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders (DSM)* ist das US-amerikanische Diagnosemanual für psychische Krankheiten, das seit den 1950er-Jahren von der American Psychiatric Association (APA) herausgegeben wird. Seit 2013 ist die fünfte Auflage (DSM V) verbindlich. In Deutschland ist das von der WHO herausgegebene *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD)* verbindlich, das sowohl psychische wie auch physische Krankheiten systematisiert und aktuell in der zehnten Auflage (ICD-10) verwendet wird.

8 Vgl. Harper, *Madness, Power and the Media*, 34–35.

9 Vgl. Emmons, *Black Dogs and Blue Words*.

10 Emmons, 74.

von funktionaler Störung ein funktionales ›normal‹ impliziere.¹¹ Kulturwissenschaftler Stephen Harper wiederum lehnt den Krankheitsbegriff (im Original *illness*) für psychische Zustände generell ab, weil er seiner Meinung nach einen biologischen Krankheitsbegriff in den Vordergrund rücke und damit die Auswirkungen von *race*, *class* und *gender* ignoriere.¹² Harper schlägt stattdessen den Begriff *distress* – Leiden – vor, um damit die Betroffenenperspektive ins Zentrum zu stellen.¹³ Ohne die Relevanz von Gruppenzugehörigkeiten für die Konstruktion von psychischen Krankheiten in der sozialen Wirklichkeit wie auch in medialen Inszenierungen in Abrede stellen zu wollen, halte ich diesen Begriff für zu eingeschränkt, da er alle soziokulturellen Implikationen auf den Aspekt des Leidens konzentriert. Die Verwendung der Begriffe Krankheit und Störung in dieser Arbeit ist letztlich nicht immer ganz trennscharf. Ich ziehe in dieser Arbeit in der Regel den Krankheitsbegriff den Begriffen von Störung und Leiden vor, weil es mir vorrangig darum geht, wie Betroffene (hier Figuren) mit der Krankheit umgehen, und welche soziokulturellen Effekte sie hat. Damit folge ich Emmons Definition des englischen *illness*. In einigen Fällen erscheint mir jedoch der Störungsbegriff treffender, um Aspekte von Abweichung, *otherness*, und Normalität zu bezeichnen.

Wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits erwähnt, fällt in der Alltagssprache oft ein bestimmter Begriff, um mediale Darstellungen und fiktive Wesen (oder Personen in nicht-fiktionalisierten Formaten), um einen bestimmten Typus psychisch kranker Figuren zu beschreiben: der Psychopath oder die Psychopathin. Auch in dieser Arbeit bezeichne ich die Figuren des Materialkorpus pointiert als *produktive Psychopath:innen*. So treffend dieser Begriff in einer populärkulturellen Verwendung als Sammelbegriff und Kurzform für die Figuren dieser Arbeit ist, so ist er auch außerhalb dieses Kontextes in mehreren Hinsichten problematisch.

Zum Ersten lässt sich die Verwendung des Psychopathiebegriffs an sich kritisieren, unabhängig von dem Gegenstand dieser Arbeit. Der Begriff gilt in Teilen der Psychopathologie als veraltet. Als Krankheitsbild kommt der Begriff Psychopathie in aktuellen Diagnosehandbüchern nicht mehr vor.¹⁴ Die APA

11 Vgl. Emmons, 75.

12 Vgl. Harper, *Madness, Power and the Media*, 25–26.

13 Vgl. Harper, 21.

14 Die APA, die Herausgeberin des amerikanischen Diagnosemanuals *Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders (DSM)* ist, führt den Begriff ›Psychopath‹ noch als Schlagwort, verweist aber darauf dass der Begriff in der Diagnostik 1997 durch die anti-

beschreibt Psychopathie heute nicht mehr als Persönlichkeitsstörung, sondern als Charaktereigenschaft und definiert diesen Begriff als »personality trait marked by egocentricity, impulsivity, and lack of such emotions as guilt and remorse, which is particularly prevalent among repeat offenders diagnosed with antisocial personality disorder.«¹⁵ Dass sich Bezeichnungen von Krankheitsbildern und Diagnosen ändern, ist erst einmal nicht verwunderlich und hat im letzten Jahrhundert viele Diagnosen betroffen – aus manischer Depression ist die bipolare Störung geworden; die am Ende des 19. Jahrhunderts gängige und bei Freud prominente Hysterie wurde aus den Diagnosemanualen gestrichen.¹⁶ Ähnlich ist es auch mit dem Psychopathiebegriff. Er stammt aus der frühen Psychologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die gängigen Symptome der Psychopathie – Empathielosigkeit, Angstfreiheit, Unfähigkeit zu Reue – decken sich weitgehend mit der heutigen Diagnostik für die antisoziale Persönlichkeitsstörung.¹⁷

Psychopath:innen verletzen mit ihrem Verhalten moralische Normen – manchmal auf spektakuläre Weise, was sie im kulturellen Gedächtnis verankert.¹⁸ Daher ist die Diagnose oder Zuschreibung »Psychopath:in« nicht nur eine (vermeintlich) klinische, sondern immer auch eine moralische Kategorie. So wurde der Begriff auch im 19. Jahrhundert verstanden und das ist auch der Grund, weshalb Psycholog:innen im 20. Jahrhundert begannen, sich von diesem Begriff zu distanzieren.

Allerdings verweist das *Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders* (DSM V) in seiner fünften Auflage auf den Begriff als allgemeine Bezeichnung

soziale Persönlichkeitsstörung ersetzt wurde. Vgl. »APA PsycNet Thesaurus«, APA PsycNet Thesaurus, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://psycnet.apa.org/thesaurus>.

- 15 Vgl. »APA PsycNet Thesaurus«, APA PsycNet Thesaurus, letzter Zugriff: 20. März 2024, <https://psycnet.apa.org/thesaurus>.
- 16 Freud verstand die Hysterie als eine Neurosengruppe, die sehr unterschiedliche psychische und psychosomatische Symptome ausbilden kann. Während die klinische Diagnose dieser Symptome unter anderem in der Borderline Persönlichkeitsstörung weiterentwickelt wurde, ist Freuds Begriff der Hysterie weiterhin in der Kultur- und Filmwissenschaft produktiv geworden. Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, »Hysterie«, in *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 180–182; Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents* (Princeton, NJ.: Princeton Univ. Press, 1998).
- 17 Cary Federman, Dave Holmes, und Jean Daniel Jacob, »Deconstructing the Psychopath: A Critical Discursive Analysis«, *Cultural Critique*, Nr. 72 (2009): 49.
- 18 Markus Fellner, *Psycho Movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm* (Bielefeld: transcript, 2006), 277–278.

für die grundlegenden Verhaltensmuster der antisozialen Persönlichkeitsstörung.¹⁹ Dieser umgangssprachliche Begriff ›Psychopath:in‹ hat nach wie vor eine große Verbreitung, auch in populärkulturellen Zusammenhängen, zum Beispiel zur Charakterisierung fiktionaler Figurentypen. Die soziokulturelle Bedeutung des Begriffs sehen auch Psycholog:innen, die sich mit Populärkultur beschäftigen. Einige lehnen diese Bezeichnung ab, da sie klinisch inkorrekt ist, andere wiederum grenzen zwar psychologische Fachtermini davon ab, versuchen jedoch gleichzeitig auch das alltagspsychologische Bild des Psychopaths zu definieren. So stellt Markus Fellner heraus, dass der Ausdruck Psychopath:in im Alltag oft gar nicht auf psychische Störung oder Krankheit bezogen ist, sondern ein Ausdruck für eine extreme (oft rücksichtslose oder kalte) Persönlichkeit.²⁰ Federman u. a. stellen in ihrer Diskursanalyse um den Psychopathenbegriff fest, dass ›Psychopath:in‹ in Medientexten – fiktional oder nicht-fiktional – oft synonym für ›Serienerkiller:in‹ steht.²¹

Verwendet wird die Bezeichnung Psychopathie darüber hinaus noch in den akademischen Diskursen der Arbeitssoziologie und den Rechtswissenschaften. Denn neben der klinischen und populärkulturell-umgangssprachlichen beinhaltet ›Psychopath‹ auch eine kriminologische Komponente. Obwohl er international keine anerkannte psychopathologische Definition mehr hat, hat dieser Begriff in einer Reihe von Staaten juristische Konsequenzen.²² Mit der von dem kanadischen Psychologen Robert Hare entwickelten Hare-Skala wird Psychopathie durch einen strukturierten Fragenkatalog (dem PCL-R) diagnostiziert.²³ Verwendet werden diese Diagnosen beinahe ausschließlich in juristischen Kontexten, zum Beispiel für Gutachten zur Schuldfähigkeit: Im Gegensatz zu manchen anderen Diagnosen werden Psychopath:innen als voll schuldfähig betrachtet.²⁴ Nach diesem engen juristischen und psychopathologischen Psychopathiebegriff sind Psychopath:innen psychisch abnormal: Das äußert sich in der Art, wie sie Verbrechen begehen (berechnend und logisch) und in der Art, wie hinterher mit ihren Verbrechen umgehen (angstfrei

19 Vgl. Peter Falkai, Hans-Ulrich Wittchen, und Manfred Döpfner, Hg., *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-5[®]* (Göttingen Bern Wien [u. a.]: Hogrefe, 2015), 903.

20 Vgl. Fellner, 277–278.

21 Vgl. Federman, Holmes, und Jacob, »Deconstructing the Psychopath«.

22 Vgl. Federman, Holmes, und Jacob, 50.

23 Vgl. Robert D. Hare, *Psychopathy Checklist – Revised Manual* (Toronto: Multi-Health Systems, 2003).

24 Vgl. Federman, Holmes, und Jacob, 45.

und ohne Reue). Psychopath:innen sind aber nicht psychotisch – und damit schuldfähig. Dieses Konstrukt einer Persönlichkeitsstruktur, die pathologisch zu unmoralischem Handeln neigt und dennoch darüber reflektieren kann, liegt auch vielen fiktionalen Figuren zugrunde. Die Figur Dexter ist ein Prototyp für diese Figurengestaltung.

Der Begriff Psychopath ist also wegen seiner moralischen Komponente aus dem (hegemonialen) Psychologie-Diskurs verschwunden, die aus dem juristischen Kontext anklingt, aber genau mit dieser Komponente in den Nebendiskursen hängen geblieben. An diese populären Diskurse lehnt sich der Psychopathiebegriff in dieser Arbeit bewusst an und nicht an die psychopathologische Bezeichnung. Gerade das Moment der der moralischen Grenzüberschreitung, das auch im populären Begriff enthalten ist, ist für meine Arbeit produktiv, weil der Begriff damit an figurentheoretische Diskurse, unter anderem zu Antiheld:innen, anschließt. Es betrifft einerseits das Phänomen der komplexen Fernsehserie allgemein, die Anfang der 2000er-Jahre durchaus als Grenzüberschreitung wahrgenommen wurde. Andererseits lässt es sich auch konkret auf die Hauptfiguren dieser Serien beziehen, die, wie Kapitel 2.3.3 gezeigt hat, bislang in der Forschung gemeinhin zu kurz als Antihelden verstanden werden. Dennoch ist es auch wichtig, den klinisch-akademischen Diskurs im Blick zu behalten, der mediale Darstellungen von psychischen Krankheiten auch immer wieder zum Gegenstand von Forschung, Lehre und Kritik macht.

Bezogen auf mediale Darstellungen charakterisiert diese dramatische Überhöhung von psychischen Krankheiten zur Psychopathie jedoch meiner Meinung nach genau die Dramatisierung – und Ästhetisierung –, die für diese Serienfiguren essenziell ist. Nicht-fiktionaler Berichterstattung wird oft und zu Recht vorgeworfen, mit solchen Begriffen sensationelle Berichterstattung zu betreiben. In diesen fiktionalen Serien, die im äußerst kompetitiven amerikanischen Fernsehmarkt entstehen, ist es natürlich ebenfalls das Prinzip, spektakuläre Figuren und Geschichten zu schaffen. Diese Figuren sind in vielerlei Hinsicht klinisch korrekter und fraglos nuancierter gezeichnet als viele Vorgängerfiguren im Kino und Fernsehen. Trotzdem stehen sie in der Tradition der »schon immer falschen« Darstellungen von psychischen Krankheiten in audiovisuellen Medien. Sie machen Anspielungen an frühe Kinofilme oder Genres wie den Film noir, sind »serielle Überbietungen« früherer Figuren und lassen sich nicht einfach vom kulturellen Ballast negativer Konnotationen befreien.

3.2 Sozialwissenschaftliche Forschung

Aus den sozialwissenschaftlichen Disziplinen wie der Psychologie, Kommunikationswissenschaft und Soziologie liegen eine Reihe von Studien seit den 1980er-Jahren vor, die psychische Krankheiten im Kino, Fernsehen und Serien untersuchen. Der folgende Überblick beschränkt sich auf Untersuchungen von amerikanischen Fernseh- oder Serienformaten. Erkenntnisreich sind dabei im Bereich der frühen Untersuchungen zu diesem Thema die Studien von Nancy Signorielli beziehungsweise Laurel Fruth und Allan Padderud.²⁵ Signoriellis umfangreiche Studie untersucht fiktionale Fernsehformate über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren, während sich Fruth und Padderud ausschließlich auf Soaps konzentrieren. Beide Studien gehen inhaltsanalytisch vor. Hervorzuheben ist weiterhin eine Metastudie von Heather Stuart zur Darstellung von psychischen Krankheiten, die sowohl fiktionale wie nicht-fiktionale Fernsehformate einbezieht.²⁶ Eine der aktuellsten Studien zur Darstellung von psychischen Krankheiten in Spielfilmen und Serien stammt von der Annenberg Inclusion Initiative, einem Think Tank an der University of Southern California.²⁷ Auch hier handelt es sich um eine Inhaltsanalyse, die ein großes Korpus an Filmen und Serien aus dem Jahr 2018 auswertet. Im Erkenntnisinteresse der sozialwissenschaftlichen Studien lassen sich drei generelle Tendenzen beschreiben: Alle Studien zielen darauf ab, die Repräsentation von psychischen Krankheiten auf ihre realistische Umsetzung zu prüfen und setzen die Mediendarstellungen so in Bezug zu einer sozialen Wirklichkeit.²⁸ Dabei stehen Fragen nach der Häufigkeit von psychischen Krankheiten und der Gruppenzugehörigkeit der Betroffenen im Vordergrund. Darüber hinaus fragen viele

25 Vgl. Nancy Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 33, Nr. 3 (1989): 325–32; Laurel Fruth und Allan Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Series«, *Journalism Quarterly* 62, Nr. 2 (1985): 384–87, 449.

26 Vgl. Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«.

27 Vgl. Stacy L. Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, *USC Annenberg Inclusion Initiative*, 2019, <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-mental-health-2022-05-02.pdf>.

28 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«; Fruth und Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Series«; Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«; Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«.

Studien zum Zweiten nach dargestellten Zusammenhängen zwischen psychischer Krankheit und Kriminalität und drittens nach Zusammenhängen zwischen psychischer Krankheit und Gewalt.²⁹ Im Folgenden werden die Ergebnisse dieser drei Dimensionen kurz umrissen.

Alle hier betrachteten Studien untersuchen demografische Aspekte im Rahmen ihrer Inhaltsanalysen. Grundlegend ist hier in allen Studien die Frage, wie häufig psychische Krankheiten im Fernsehen dargestellt werden. Dazu werden in der Mehrzahl der Fälle mehrere Parameter wie Figurenanzahl oder Sendezeit erhoben; alle Studien geben aber auch Auskunft darüber, wie hoch der Anteil der Sendungen in ihrem Korpus ist, die psychische Erkrankung überhaupt thematisieren. Die Ergebnisse gehen hier stark auseinander – und liegen generell zwischen neun und 75 Prozent.³⁰ Allerdings fügen Studien mit hohen Prozentzahlen häufig ergänzend hinzu, dass in einem weitaus geringen Maße psychische Krankheit ein wichtiges Thema in der jeweiligen Sendung darstelle.³¹

Eine der einschlägigen Studien auf diesem Gebiet im US-amerikanischen Fernsehen stammt von Nancy Signorielli aus dem Jahr 1989. Ihre Untersuchung konzentriert sich auf fiktionale *prime time*-Formate zwischen 1969 und 1985 und kommt zu dem Ergebnis, dass psychische Krankheiten in etwa zwanzig Prozent der Formate der Hauptsendezeit vorkommen. Allerdings sei die psychische Krankheit nur in zehn Prozent der Fälle ein wichtiger Handlungsstrang.³² Im Gegensatz dazu findet die Studie von Laurel Fruth und Allan Padderud, die sich auf Soap-Operas konzentriert, einen sehr viel höheren Anteil – nämlich, dass 75 Prozent der Soap-Operas psychische Erkrankung thematisierten. Jedoch macht auch hier das Thema letztlich nur zwölf Prozent der Sendezeit aus.³³ Zu dem gleichen hohen Prozentsatz, 75 Prozent, kommt

29 Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«; Wahl, *Media Madness*; Harper, *Madness, Power and the Media*; Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«.

30 Vgl. Wahl, *Media Madness*; Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«.

31 Vgl. Fruth und Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Series«, 386.

32 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 326–327.

33 Vgl. Fruth und Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Series«, 386.

die Annenberg Studie von Stacy Smith u. a., die Fernsehserienformate jedes Genres im Jahr 2018 inhaltsanalytisch auswertet.³⁴

Die meisten dieser Studien untersuchen auch konkret den Anteil psychisch kranker Figuren oder Personen in den jeweils untersuchten Sendungen und kommen hier zu niedrigeren Zahlen: In Signoriellis Studie lassen sich drei Prozent der Figuren als psychisch krank identifizieren. Dieser Prozentsatz ist zwischen männlichen und weiblichen Figuren in etwa gleich verteilt.³⁵ Otto Wahls Studie, die das Fernsehprogramm von 1981 untersucht und nicht auf fiktionale Formate beschränkt ist, codiert neun Prozent der Figuren oder Personen als psychisch krank.³⁶ Die Annenberg Studie identifiziert sieben Prozent der Figuren als psychisch krank.³⁷

Trotz gleicher Methodik lassen sich die Ergebnisse dieser Inhaltsanalysen nur schwer miteinander vergleichen oder auf Trends befragen. Zum einen beruhen ihre Daten auf unterschiedlich großen Samples und umfassen unterschiedlich große Zeiträume. Zum anderen gehen sie beim Codieren unterschiedlich vor. Fruth und Padderud beispielsweise schließen jede Erwähnung von psychischen Krankheiten in Dialogen ein, während Wahls Studie nur dargestellte Figuren oder Personen codiert, die sich selbst explizit als psychisch krank bezeichnen oder von anderen so bezeichnet werden. Und während Fruth und Padderud mehrere Episoden jeder Soap in ihr Korpus aufnehmen, betrachtet die Annenberg Studie nur jeweils die Pilotfolge der 2018 ausgestrahlten Staffel jeder Serie im Korpus.³⁸

Interessanter als die konkreten Zahlen sind daher die Schlussfolgerungen, die die Studien aus ihren jeweiligen Ergebnissen ziehen: Die Studien aus den 1980er-Jahren formulieren einhellig Erstaunen über die Vielzahl der Darstellungen von psychisch kranken Figuren. Psychische Krankheit wird hier als ein gesellschaftlich tabuisiertes Thema aufgefasst, das erstaunlich viel mediale Aufmerksamkeit erfährt. Gleichzeitig äußern diese Studien auch Kritik in

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

35 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 327.

36 Vgl. Wahl, *Media Madness*.

37 Vgl. Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, 1.

38 Vgl. Fruth und Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Serials«; Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, 1.

Bezug auf die Darstellungsweisen und betonen die Notwendigkeit von gesellschaftlicher Aufklärung und sensibler Repräsentation.³⁹ Die Autor:innen der Annenberg Studie andererseits kommen zu dem Schluss, psychisch Kranke seien deutlich unterrepräsentiert. Ihre Einschätzung beruht darauf, dass sie die Häufigkeit der medialen Repräsentationen mit an der angenommenen Häufigkeit von psychisch kranken Personen in den USA (sieben Prozent der Figuren zu zwanzig Prozent der Bevölkerung) in Bezug setzen – und daher ein deutliches Defizit sehen.⁴⁰ Dies wird noch deutlicher, wenn man mit einem intersektionalen Blick auf Darstellungen schaut: Nicht-weiße Figuren oder LGBTQ+ Communitys werden selten bis gar nicht im Zusammenhang mit psychischer Krankheit repräsentiert.

Darüber hinaus untersuchen die meisten Studien den Zusammenhang von Gewalt beziehungsweise Kriminalität, den fiktionalen Formate zu psychischen Erkrankungen herstellen. Alle Studien kommen hier zu dem Schluss, dass psychisch kranke Figuren überproportional häufig als gewalttätig und kriminell dargestellt werden.⁴¹ Diese Feststellung geht damit einher, dass diese Figuren eher als Antagonist:innen denn als Protagonist:innen dargestellt werden. Damit werden diese Figuren häufig in dramaturgischen Rollen gezeigt, die mit Kriminalität und Gewalt verbunden sind. Signorielli kommt zu dem Ergebnis, dass psychisch kranke Figuren doppelt so häufig wie andere Figuren antagonistisch dargestellt werden.⁴² Während etwa 40 Prozent aller Figuren insgesamt gewalttätiges Verhalten zeigen, sind es in der Gruppe der psychisch Kranken 72 Prozent der Figuren.⁴³ Das gilt speziell auch für Mord: Psychisch Kranke werden mehr als doppelt so häufig als Mörder:innen dargestellt wie andere Figuren (21,6 Prozent der psychisch Kranken zu 8,7 Prozent aller Figuren).⁴⁴ Wahl wertet in seiner Studie Krimisendungen gesondert aus und findet in 38 Prozent dieser Sendungen psychisch kranke Figuren – und zwar in der Regel als die gesuchten Kriminellen im jeweiligen Fall der Woche.⁴⁵ Hea-

39 Vgl. Fruth und Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Serials«, Wahl, *Media Madness*.

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

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

42 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 327.

43 Vgl. Signorielli, 327.

44 Vgl. Signorielli, 327.

45 Vgl. Wahl, *Media Madness*, 59.

ther Stuart rechnet in einer Metastudie aus, dass psychisch kranke Figuren etwa zehn Mal so häufig gewalttätig seien wie nicht kranke Figuren.⁴⁶ All diese Ergebnisse belegen für die Autor:innen, dass psychische Krankheiten überaus stigmatisierend dargestellt werden. Psychisch kranke Figuren seien überproportional häufig gewalttätig und damit eine Gefahr für die Allgemeinheit, so die implizite Aussage der Mediendarstellungen.

Daneben machen sowohl Signorielli als auch Wahl eine weitere Beobachtung: Gegen psychisch kranke Figuren werde ebenfalls öfter Gewalt verübt.⁴⁷ Wie Wahl ausführt, werde Gewalt gegen diese Figuren – in der Regel die Antagonist:innen – damit gerechtfertigt, dass diese eben psychisch krank seien und daher grundsätzlich eine Gefahr. Psychische Krankheit werde hier per se als unheilbar erklärt: »They are more than just criminals. They are morally tainted. They are bad people.«⁴⁸

Diese moralische Verurteilung von psychisch kranken Figuren führe nach Wahl auch dazu, dass Behandlungsmöglichkeiten als entsprechend wirkungslos dargestellt würden.⁴⁹ Ähnliches stellen auch Fruth und Padderud außerhalb des Krimigenres für Soaps fest: »When characters are depicted in therapy, they are shown as either hopelessly beyond help or as unwilling to assist in their own recovery.«⁵⁰ Durch fehlende Berichte (oder Wahrnehmung) von Heilung oder Behandlung werden psychiatrische Möglichkeiten als ineffektiv wahrgenommen, so befürchtet auch Stuart, was wiederum negative gesellschaftliche Konsequenzen mit sich bringen könnte.⁵¹

Eine weitere Beobachtung machen verschiedene Studien in Bezug auf die nuancierte oder typisierte Darstellung von Figuren mit psychischen Krankheiten: Psychisch kranke Figuren haben oft nur die eine Funktion, dieses eine Wesensmerkmal im Plot – sie seien psychisch krank. So fasst beispielsweise Stuart 2006 zusammen: »Mentally ill characters are frequently portrayed as disenfranchised with no family connections, no occupation and no social identity.«⁵² Und Lesley Henderson stellt in ganz ähnlicher Weise fest: »Characters

46 Vgl. Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«, 100.

47 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 327.

48 Wahl, *Media Madness*, 75.

49 Vgl. Wahl, 75.

50 Fruth und Padderud, »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Serials«, 387.

51 Vgl. Stuart, »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«, 102.

52 Stuart, 100.

with mental illness depicted in entertainment media are frequently defined solely in terms of their illness.«⁵³

Signorielli und ihr Team wiederum erfassen Aspekte der Figurenzeichnung über die Codierung in der Kategorie *success/failure*. Vierzig Prozent der psychisch kranken Figuren (im Gegensatz zu 18 Prozent aller Figuren) kodierte Signorielli als *failure*, was als eine Gesamtbewertung der Persönlichkeit der Figur zu verstehen ist.⁵⁴ Allerdings führt Signorielli nicht weiter aus, wie ihr Team diesen Begriff für die Codierung definiert. Darüber hinaus hätten psychisch kranke Figuren sehr viel seltener identifizierbare Berufe und Jobs.⁵⁵ »The impression is conveyed that mentally ill characters are quite likely to fail, and probably in the area of work.«⁵⁶ Zu dem gleichen Ergebnis kommt auch Wahl: »These characters, we found, tended to be identified mainly by their mental illnesses. Almost three-fourths of them had no family connections; they were either unmarried or of unspecified marital status. Almost half had no clear occupation.«⁵⁷

Abgesehen von den bereits erwähnten Antagonist:innenrollen, die psychisch kranke Figuren oft einnehmen, gehen diese Studien nicht weiter auf dramaturgische Funktionen von psychisch kranken Figuren in den jeweiligen Serien ein. Die Ergebnisse zur Häufigkeit und Typisierung legen allerdings einen Rückschluss nahe: Mehrere Studien kamen zu dem Ergebnis, dass psychische Krankheiten häufig thematisiert würden, aber sehr viel seltener dieses Thema eine wichtige Rolle spiele. Zudem würden psychisch kranken Figuren weniger nuanciert gezeichnet in Bezug auf ihre Sozialität und ihr Verhalten. Psychisch kranke Figuren scheinen daher in der Fernsehgeschichte selten Hauptfiguren zu sein, sondern gerade im Krimigenre Antagonisten oder in anderen Bereichen Nebenfiguren, die weniger ausführlich dargestellt werden und in vielen Fällen wohl auf stereotype Weise.

Insgesamt liest sich die Forschungslage der empirischen Studien – im Unterschied zu einigen kulturwissenschaftlichen Beiträgen zur Filmgeschichte – fast ausschließlich als eine Kritik der Darstellung von psychischen

53 Lesley Henderson, *Social Issues in Television Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 94–95.

54 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 328–327.

55 Vgl. Signorielli, 329.

56 Signorielli, 329.

57 Wahl, *Media Madness*, 42.

Krankheiten. Diese Tendenz liegt aber auch durchaus in den konkreten Forschungsfragen der jeweiligen Studien begründet: Den Fragen nach Stereotypisierung, Darstellung von Gewalt und Zusammenhänge zwischen Kriminalität und psychischer Erkrankung wird in diesen disziplinären Verortungen die höchste Relevanz zugeschrieben.

Implizit setzen die empirischen Studien einen Figurenbegriff voraus, der Figuren mit fiktiven Wesen praktisch gleichsetzt. Hier sehe ich eine Leerstelle, die kulturwissenschaftliche Arbeiten füllen können. Wie oben ausgeführt, unterscheiden die Studien zwar zwischen pro- und antagonistischer Darstellung, aber nicht zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Darüber hinaus werden Genre-Konventionen selten explizit diskutiert. Stephen Harper verweist darauf, dass dies zu einer Verzerrung führen kann, wie gerade Gewaltdarstellungen im Fernsehen zu beurteilen sind.⁵⁸ Denn, so Harper, Gewaltdarstellungen seien in Genres wie Kriminalserien, Thriller und Horror generell überbetont im Vergleich zu einer sozialen Wirklichkeit. Es handelt sich hier um Konventionen, die vom Publikum so gelesen und verstanden werden. Das schließt nicht per se aus, dass diese Darstellungen auch Einstellungen über die Wirklichkeit prägen können. Jedoch lassen sich diese Inszenierungen von psychisch kranken Gewalttäter:innen nicht in Vergleich zu Prozentanteilen einer Gesamtbevölkerung setzen, um daran angemessene Darstellung zu beurteilen.

Die Konzentration auf Gewalt und Kriminalität erzeugt zudem auch ein negatives Bias in der Forschung selbst: Negativbeispiele sind sehr viel besser untersucht. Stuart beispielsweise beschränkt sich in ihrer Metastudie auf die Auswertung von negativer Berichterstattung und fiktionaler Darstellung, da sie davon ausgeht, dass die negativen Porträts schwerer wiegen, weil sie eher im Gedächtnis bleiben.⁵⁹ Das birgt die Gefahr eines Zirkelarguments: Der Fokus auf Forschungsgegenstände, die von vorneherein als gesellschaftlich problematisch und dadurch relevant betrachtet werden, befördert natürlich auch Forschungsergebnisse, die überwiegend negative Darstellungen feststellen.

Die Korrelation zwischen Gewalt, Mord und psychischer Krankheit gilt es also mit konkreten Filmanalysen, die filmischen und serielle Konventionen berücksichtigen, weiter zu hinterfragen. In manchen Beispielen aus Wahls Stu-

58 Vgl. Harper, *Madness, Power and the Media*, 45.

59 In diesem Sinne ist Zimmermans *People Like Ourselves* explizit als Gegenentwurf zu einer Konzentration auf negative Darstellung von psychischen Krankheiten von Seiten der Forschung zu verstehen.

dien scheint die Verknüpfung von psychischer Krankheit mit Gewalttätigkeit im Plot kausal angelegt zu sein:

»Yet another common facet of the criminal depiction of mentally ill characters is the suggestion that it is mental illness which makes people criminal. [...] fictional villains are presented who have been ordinary, law-abiding citizens—or even above-average contributors to society—but become villains when afflicted with a mental illness.«⁶⁰

Aus Sicht der Figurentheorie lohnt es sich aber hier weiter zu differenzieren: Wahls Beobachtung bezieht sich hier auf die Diegese und Figuren als fiktive Wesen. Aus Sicht einer Produktionslogik ließe sich die Kausalität aber auch umgekehrt vermuten: Figuren, die die dramaturgische Funktion haben, Mörder:innen zu sein, beispielsweise in einer Krimiserie, werden von ihren Produzent:innen häufiger als psychisch krank konstruiert, um ihr Verhalten plausibler zu machen. Die Figurendarstellung mag zwar immer noch stigmatisierend oder psychopathologisch unrealistisch sein, aber diese Sichtweise betont eine Perspektive, die in vielen Studien weitgehend unbeachtet bleibt.

Ein weiter gefasster Figurenbegriff verspricht hier also Erkenntnisse darüber, welche Funktionen verschiedene Darstellungsweisen übernehmen und übernommen haben. Erklärungen, warum psychisch kranke Figuren so häufig stereotyp und stigmatisierend dargestellt werden, bleiben in den meisten Studien sehr vage. So nennt Wahl als Gründe Profit, Unwissen und psychologische Selbstversicherung, dass psychische Krankheiten immer nur die anderen treffen.⁶¹ Zu diesem Ergebnis kommt auch Simon Cross in seiner exemplarischen Analyse von Schizophrenie im britischen Fernsehen: »In the absence of institutional boundaries, symbolic boundaries might help assuage anxiety about whose whom we suspect are ›not like us‹.«⁶²

60 Wahl, *Media Madness*, 74.

61 Vgl. Wahl, 110–124.

62 Simon Cross, »Visualizing Madness: Mental Illness and Public Representation«, *Television & New Media* 5, Nr. 3 (1. August 2004): 212, <https://doi.org/10.1177/1527476403254001>.

3.3 Medienkulturwissenschaftliche Forschung

Auch in den Kulturwissenschaften sind Darstellungen psychischer Krankheiten seit Jahrzehnten Gegenstand der Analyse. Hier liegen allerdings weitaus mehr Studien zum Film als zu Fernseh- oder Serieldarstellungen vor. Im Unterschied zu der sozialwissenschaftlichen Forschung gibt es hier auch Überblicksdarstellungen, die eine filmgeschichtliche Einordnung verschiedener Darstellungstraditionen der psychischen Krankheit im Sinne einer Typologie vornehmen. Hier sind vor allem die Arbeiten von Hans J. Wulff und Jacqueline Noll Zimmerman zu nennen, aber auch Markus Fellners Studie mit kleinerem Materialkorpus.⁶³ Auch in der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung spielt der Umgang mit Stigmatisierung und Tabuisierung von psychischen Krankheiten eine große Rolle. Allerdings gibt es hier anders als in den Sozialwissenschaften Lesarten, die betonen, dass fiktionale, audiovisuelle Medien häufig Empathie schaffen für Betroffene von psychischen Krankheiten.⁶⁴

Als weiterer Bereich geisteswissenschaftlicher Forschung mit Berührungspunkten zu Konzeptionen psychischer Zustände lässt sich die (Medien-)Philosophie identifizieren, die in dieser Arbeit nur punktuell aufgegriffen wird. Neben den in der Filmwissenschaft stark verankerten psychoanalytischen Traditionen der Filmanalyse können hier auch die Arbeiten von Félix Guattari und Gilles Deleuze oder von Michel Foucault angeführt werden, die in film- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten als philosophische Gegenentwürfe zu psychoanalytischen Rahmungen aufgerufen werden.⁶⁵

Die Psychoanalyse gehört zu den Makrotheorien der Filmwissenschaft, mit deren Hilfe ganz unterschiedliche Bereiche vom Kinodispositiv, über Montagetechniken, Blickstrukturen bis zur gegenderten Filmrezeption

63 Vgl. Jacqueline Noll Zimmerman, *People Like Ourselves: Portrayals of Mental Illness in the Movies* (Lanham: Scarecrow Press, 2003); Hans J. Wulff, *Psychiatrie im Film* (Münster: MAKS-Publ., 1995); Fellner, *Psycho Movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*.

64 Vgl. Zimmerman, *People Like Ourselves*.

65 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974); Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus* (Berlin: Merve, 1992); Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, (Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2008).

theoretisiert wurden.⁶⁶ Das Zusammendenken von der Darstellung psychischer Krankheit im Film und psychoanalytischer Filmanalyse ist also einerseits intuitiv einleuchtend und andererseits angesichts des Stellenwerts dieses Theorierahmens nicht einmal das dominante Erkenntnisinteresse dieser Theorieschule. In Bezug auf figurentheoretische Positionen haben psychoanalytische Analysen ein Interesse daran, Begehrensstrukturen und Identifikationsangebote in audiovisuellen Medien zu untersuchen.⁶⁷ In der Filmwissenschaft wird das Verhältnis der Psychoanalyse zum Film seit Jahrzehnten kontrovers diskutiert.⁶⁸ Auf der einen Seite stellt die Psychoanalyse nach wie vor einen relevanten theoretischen und methodischen Rahmen in den Kulturwissenschaften dar, gerade in Bezug auf die Untersuchung psychischer Zustände. Affirmative Positionen verwenden die Psychoanalyse weniger als psychopathologischen Kanon denn als Kulturtheorie und etablierte Methode und betonen die Weiterentwicklungen, die die Psychoanalyse seit ihrer Begründung im späten 19. Jahrhundert erfahren hat.⁶⁹ Gerade für die Analyse von Filmen, die sich implizit oder explizit mit der Psychoanalyse auseinandersetzen, stellen unter anderem Freuds Arbeiten nach wie vor einen fruchtbaren Analyserahmen dar.⁷⁰ So ist zum Beispiel Alfred Hitchcocks Interesse und Kenntnis der Psychoanalyse belegt. Filme wie *Spellbound*, *Psycho*, *Marnie* oder *Vertigo* inszenieren ein breites Spektrum von therapeutischen

66 Vgl. zur Entwicklung der unterschiedlichen psychoanalytischen Positionen in der Filmtheorie Vinzenz Hediger, »Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms: Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie«, *Montage AV* 13, Nr. 1 (2004): 112–25.

67 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 51.

68 Vgl. Vinzenz Hediger, »Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous«, in *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, hg. von Jan Sellmer und Hans Jürgen Wulff, Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10 (Marburg: Schüren, 2002), 41–58, doi.org/10.25969/mediarep/14177; spezifisch zur Figurentheorie und Psychoanalyse vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 51–54.

69 Veronika Rall, *Kinoanalyse: Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse* (Marburg: Schüren, 2011).

70 Für eine Auflistung der wirkmächtigsten Konzepte, die in der Filmtheorie aus dem Werk Freuds entlehnt wurden, vgl. Thomas Koebner, »Psychoanalyse im Film/ Psychiatrie im Film«, in *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. von Thomas Koebner (Stuttgart: Reclam, 2011).

Beziehungen und verschiedenen Manifestierungen von Psychosen, die oft auf Kindheitstraumata beruhen.⁷¹

Dem entgegen stehen Positionen, die psychoanalytische und kognitive Filmtheorie für grundsätzlich schwer vereinbar halten. So versteht sich beispielsweise die neoformalistische Filmanalyse, wie sie von David Bordwell, Kristin Thompson und Noël Carroll geprägt wurde, als expliziter Gegenentwurf zur psychoanalytischen Filmtheorie.⁷² Auch in den Arbeiten von Jens Eder und Murray Smith, deren Arbeiten den figurentheoretischen Rahmen dieser Arbeit bilden, werden die Auffassungen vertreten, dass eine psychoanalytische Position nicht mit der kognitiven Figurentheorie vereinbar sei. Smith lehnt das psychoanalytische Konzept der Identifikation mit einer Figur und der Übertragung ihrer Wünsche auf die Zuschauer:in ab. Das bedeutet, er konstruiert vor allem die Rezeptionssituation anders als sie von psychoanalytischen Positionen vertreten wird.⁷³ Auch Eder geht von einer anderen mentalen Modellbildung aus.⁷⁴ Darüber hinaus gibt es Positionen, die Psychoanalyse und kognitive Filmtheorie durchaus für vereinbar halten, auch wenn diese theoretische Synthese selten unternommen wird.⁷⁵ Im Rahmen dieser Arbeit werden psychoanalytische Ansätze nur einzeln aufgerufen zum Beispiel in Bezug die Analyse von Traumadarstellungen, die sich auf die Konzeption von kulturellem Trauma nach Cathy Caruth beziehen.⁷⁶

Ein großer Teil der kulturwissenschaftlichen Forschung beschäftigt sich mit den Motivgeschichten psychischer Krankheiten. Dazu gehören die physische Sichtbarkeit der Krankheit, die Psychiatrie als Setting, Psychiater:innen-

71 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, Nr. 3 (1975): 6–18; Bronfen, *The Knotted Subject*; Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, und Sigrid Weigel, Hg., *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster* (Köln Weimar Wien: Böhlau, 1999).

72 Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1. pr. (Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1985); Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory* (Columbia University Press, 1988), <https://doi.org/10.7312/carr92070>; Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1988); David Bordwell und Noël Carroll, Hg., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1996).

73 Vgl. Murray Smith, *Engaging Characters*, 84–85.

74 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 56–57.

75 Vgl. Hediger, »Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous«.

76 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press, 1996).

Figuren und Konzeptionen von Genie und Wahnsinn.⁷⁷ In Bezug auf die äußere Sichtbarkeit von mentalen Krankheiten stellt Simon Cross fest, dass medi-
enübergreifend das Vorhandensein einer psychischen Krankheit in der Regel
an äußeren Merkmalen sichtbar wird:

»wild, unkempt hair; tattered clothing; red-veined, staring eyes; muttered
imprecations; fists shaken at ›things‹ that are not there; outspoken dialogues
to different parts of oneself. These are stereotypical conceptions that make
clear how madness is seen: as visible differences of appearance and behavior
that demarcate a symbolic boundary between ›us‹ and ›them‹.«⁷⁸

Stereotypisch drücken sich mentalen Probleme also in mangelnder Hygiene,
erratischem Verhalten und unkontrollierten Ticks aus. Diese Darstellungen
sind häufig auch präsent in Psychriefilmen wie *One Flew Over the Cuckoo's
Nest*. Die Psychiatrie wird hier als Einschließungsmilieu gezeigt; Behand-
lung ist oft unmenschlich und grausam. Aufmerksamkeit in der Forschung
haben daher neben betroffenen Figuren auch die Darstellungen von Psychia-
ter:innen-Figuren erhalten. Hier gibt es seit dem Weimarer Kino einen gut
untersuchten Typus des bösen Psychiaters, wie er sich in kanonischen Filmen
wie Robert Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari* oder den Dr.-Mabuse-Filmen
von Fritz Lang *Dr. Mabuse der Spieler* und *Das Testament des Dr. Mabuse* findet.⁷⁹
Im Zusammenhang mit Therapeut:innen-Darstellungen untersucht die In-
haltsanalyse von Glen und Krin Gabbard die unterschiedliche Darstellungen
von männlichen und weiblichen Therapeut:innen im klassischen Hollywood-
Kino. Die Studie kommt zu dem Ergebnis, dass Therapeutinnen in Kinofilmen
selten erfolgreich sind, weil sie Frauen sind – vor allem, wenn sie männliche
Patienten behandeln.⁸⁰ In Bezug auf die Darstellungen von Genie, Wahnsinn
und Kriminalität wurden auch Konstruktionen von Psychopath:innen und

77 Vgl. Cross, »Visualizing Madness«; Wulff, *Psychiatrie im Film*; Fellner, *Psycho Movie*; Koeb-
ner, »Psychoanalyse im Film/Psychiatrie im Film«.

78 Cross, »Visualizing Madness«, 199.

79 Vgl. Koebner, »Psychoanalyse im Film/Psychiatrie im Film«; Siegfried Kracauer, *Von Ca-
ligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (Frankfurt a.M.: Suhr-
kamp, 1979); Kaes, *Shell Shock Cinema*.

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

Serienmörderinnen untersucht.⁸¹ Hier gibt es auch immer wieder Überschneidungen zum Figurentypus des manipulativen Psychiaters, der meist eine männliche Figur ist.

In kulturwissenschaftlichen Analysen zur psychischen Krankheit als Motiv liegt der Fokus meistens auf den indirekten Bedeutungen der Filme. Psychische Krankheiten werden hier zu Symbolen und Metaphern, mit denen verschiedene filmische Epochen, Genres oder Auteurs Gesellschaftskritik formulieren. So sind unter anderem die Filme des Weimarer Kinos, die psychische Kranke als leichte Opfer von Manipulation zeigen, analysiert worden. Siegfried Kracauer verstand sie rückblickend nach dem Zweiten Weltkrieg als Vorboten von Diktatur.⁸² Im Gegensatz dazu interpretierte Anton Kaes sie ein halbes Jahrhundert später als Traumafilme, die das Grauen des Ersten Weltkrieges reflektieren.⁸³ Auch der Film noir ist für seine gebrochenen und oft ebenfalls vom Krieg traumatisierten Antihelden bekannt – Trauma, Depression und Alkoholumismus werden hier oft indirekt thematisiert, aber bis auf wenige Ausnahmen nie explizit so benannt.

Vor diesem Hintergrund ist es auffällig, dass komplexe Serien mit psychisch kranken Figuren in den letzten fünfzehn Jahren mehr und mehr positive Kritik in populären Diskursen gerade auch von Psychotherapeut:innen erhalten haben.⁸⁴ Hier ist insbesondere auch wieder *The Sopranos* zu nennen – und damit ebenfalls eine Serie, die Gewalt und Kriminalität exzessiv inszeniert. Jane Feuer ordnet verschiedene Reaktionen von Psychotherapeut:innen in Onlinepublikationen und -foren auf die Serie und ihre Inszenierung von Therapie ein und folgert:

»Etwas an der Art und Weise, wie Therapie in *The Sopranos* dargestellt wird, machte es den Therapeuten, die vermutlich den Unterschied zwischen Fiktion und Realität kennen, möglich, Tonys Therapie so zu diskutieren, als ob

81 Vgl. Russell D. Covey, »Criminal Madness: Cultural Iconography and Insanity«, *Stanford Law Review* 61, Nr. 6 (2009): 1375–1427; Fellner, *Psycho Movie*.

82 Vgl. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*.

83 Vgl. Anton Kaes, *Shell Shock Cinema*.

84 Vgl. unter anderen Glen Gabbard, »At Last, a Realistic TV Portrayal of Psychotherapy: In Treatment.«, *Slate Magazine*, 28. Januar 2008, <https://slate.com/culture/2008/01/at-la-st-a-realistic-tv-portrayal-of-psychotherapy-in-treatment.html>; Jonathan Decker und Alan Seawright, »What TV Shows Get Wrong (and Right!) About Therapy«, *Cinema Therapy*, 14. November 2023, Video, 27:04, <https://www.youtube.com/watch?v=sZlwo8RlwiM>.

er ihr eigener Patient wäre, und Dr. Melfis Analysetechnik so zu sezieren, als ob sie eine von ihnen wäre.«⁸⁵

Eine differenziertere Figurenanalyse und -konzeption kann hier helfen, besser zu verstehen, warum diese Figuren so sind und welche Produktionsprozesse und seriellen Logiken sie fördern.

85 Jane Feuer, »Psychoanalytischer Raum in HBO-Dramen: The Sopranos und In Treatment«, in *Autorenserien II: Quality TV in den USA und Europa*, hg. von Christoph Dreher (Paderborn: Fink, 2014), 261.

4. Analyse: Produktive Psychopath:innen

4.1 Methodische Herangehensweise

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

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

1 Vgl. Kapitel 2.3.1.

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

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

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

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

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

3 Vgl. Eder, 399–402.

4 Vgl. Eder, 402–405.

5 Vgl. Eder, 402.

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

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

6 Vgl. Eder, 405.

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

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

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

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

4.2 Materialkorpus

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

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

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

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

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

4.2.1 *Dexter*

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

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

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

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

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

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

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

10 Vgl. die Begriffsdefinitionen von Psychopathie in Kapitel 3.1.

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

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

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

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

4.2.2 *Mr. Robot*

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

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

14 Vgl. die Analysen in Kapitel 5.5.

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

16 Vgl. die Analysen in Kapitel 6.5.

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

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

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

4.2.3 *Jessica Jones*

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

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

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

20 Vgl. hierzu die Analysen in Kapitel 7.3.

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

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

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

4.2.4 *Homeland*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.5 *The Leftovers*

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Fokalisierung und Aufmerksamkeitslenkung

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

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

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

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

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

4.3.1 Figurenkonstellationen in komplexen Serien

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

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

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

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

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

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

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

40 Vgl. Eder, 468–469.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Vgl. Mittell, *Complex TV*.

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

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

4.3.2 Voice-over-Erzählungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Eder, 583.

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

58 Vgl. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

65 Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*, 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.3 Funktionen der Fokussierung

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

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

69 Kapitel 6.5 analysiert ausführlich die Verschwörungsnarrative der Serie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Narrative Komplexität

4.4.1 Komplexität der psychischen Krankheit in Serien

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

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

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

79 Vgl. den Forschungsstand in Kapitel 3.2.

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

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

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

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

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

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

4.4.2 Beziehungsarbeit

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

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

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

83 Vgl. Rothmund, 88–89.

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

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

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

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

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

85 Vgl. Rothemund, *Komplexe Welten*.

86 Lotz, *Cable Guys*, 68.

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

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

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

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

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

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

4.4.3 Komplexität und Berufstätigkeit

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

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

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

90 Mittell, *Complex TV*, 19.

91 Vgl. Mittell, 19.

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

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

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

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

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

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

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

97 Vgl. die detaillierte Analyse in Kapitel 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4.4 Therapie und Krankheitsmanagement

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

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

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

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

115 Vgl. Lotz, *Cable Guys*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

119 Vaage, 53.

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

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

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

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

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

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

123 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov.«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 1: VHS-Video von Harry.



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5 Ästhetische Komplexität

4.5.1 Ästhetisierung und Television Style

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

140 Butler, *Television Style*, 15.

141 Butler, 15.

142 Butler, 15.

143 Butler, 14.

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

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

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

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

4.5.2 Rauminnszenierungen als audiovisuelle Metaphern

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

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

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

Abb. 3: Dexter begutachtet einen Tatort.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 4: Dexter fotografiert am Tatort.

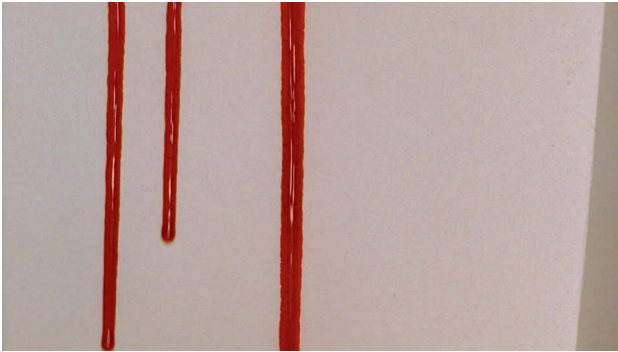


Quelle: Screenshot: Dexter Staffel 1, Episode 1, 18:20

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

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

Abb. 5: Blut an Dexters Tatort.



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

Abb. 6: Blut an Masukas Tatort.



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

Abb. 7: Masuka am Tatort.



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

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

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

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

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

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

4.5.3 Audiovisuelle Texturen

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

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

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

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

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

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

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

151 Butler, *Television Style*, 14.

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

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



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

Abb. 9: Sitcom-Vorspann mit Angela.



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

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

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

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

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

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

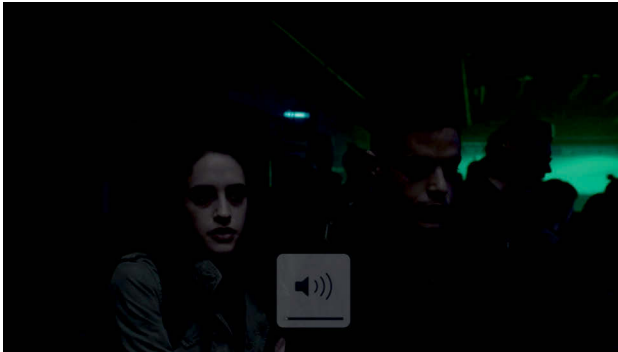
153 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 6, »eps2.4_m4ster-s1ave.aes«.

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

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

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

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



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

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

4.5.4 Erinnerungen und Symptom: Flashbacks

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 11: *Guilty Remnant*.



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

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

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

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

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

Abb. 12: Pattie im Flashback.



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

Abb. 13: Laurie im Flashback.



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

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

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

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

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

163 Mittell, *Complex TV*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5.5 Imaginierte Mentoren und Alter Egos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

4.5.6 Ästhetisierung als Sichtbarkeit von psychischen Krankheiten

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

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

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

178 Butler, *Television Style*.

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

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

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

4.6 Realitätsbezüge

4.6.1 Realismus, realitätsaffin, Realitätsbehauptung – eine theoretische Verortung

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

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

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

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

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

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

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

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

183 Vgl. Kirsten, 28.

184 Kirsten, 26–27.

185 Vgl. Kirsten, 28.

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

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

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

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

187 Vgl. Kanzler und Schubert, 4–5.

188 Kanzler und Schubert, 7.

189 Vgl. Kanzler und Schubert, 7.

190 Vgl. Kanzler und Schubert, 8–9.

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

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

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

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

191 Vgl. hierzu Kapitel 2.1.1.

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

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

194 Vgl. Mittell, *Complex TV*.

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

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

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

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

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

197 Vgl. Wahl, *Media Madness*.

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

4.6.2 Realistische Details: Dialoggestaltung und Mise-en-scène

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

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

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

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

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

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

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

Jessica: »It's not my goddamn PTSD.«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 20: Carries Badezimmer.



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

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

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

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

4.6.3 (Un)realistische Handlungsbögen: Plot und Figurenpsychologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.6.4 Plots von Krankheit und Therapie als ›drillable texts‹

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

220 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov«, 05:53; 00:45; 15:45.

221 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov«, 12:20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

224 Wulff, *Psychiatrie im Film*.

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

226 Mittell, 262.

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

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

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

228 Mittel, 288.

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 unbekanntem 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 aufgeklärt 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 Gescha: 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 Rothöhlers 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* Erstaussstrahlung 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 Erstaussstrahlung 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-forensischer 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 *counter forensics*.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, wengleich 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 Remediatierung 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 Remediatierungen 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 achtheilige 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 Zeugenschaft 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 verschleierte 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 Diegese 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, kommentiert
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 vgl.: 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 ausgingen.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 entschuldig 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 Vgs. 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 entmenschlichend, 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 dimensional 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_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-a6do-1ff865bec319&pd_rd_j=0099551063&pssc=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 fikionalisierter 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 Mordscene 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 acht 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 Schaulust 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*.

6. Mr. Robot – Hacking und Verschwörungstheorie

6.1 Einleitung

Mr. Robot erzählt die Geschichte eines dissoziativen und paranoiden Hackers, der mithilfe eines Hackerangriffs eine Finanzrevolution durchzuführen. Die Hauptfigur Elliot ist als eine Art Robin-Hood-Figur gestaltet, die mithilfe von Hackerangriffen gegen große Unternehmen soziale Gerechtigkeit schaffen will.¹ Innerhalb der Serie bleibt dieser Begriff jedoch auf das Ausgleichen ökonomischer Unterschiede beschränkt – im Sinne einer Verringerung des sogenannten *wealth gap*. Diskussionen sozialer Gerechtigkeit erstrecken sich beispielsweise nicht auf soziale und politische Teilhabe oder Fragen der Repräsentation. Dieses Kapitel zeigt auf, welche Rolle psychische Krankheiten spielen, um die besonderen Fähigkeiten der Hauptfigur zu unterstreichen und zu erklären. Die ersten Teilkapitel konzentrieren sich auf die Figur Elliot als fiktives Wesen und untersuchen, wie er als Erzähler der Serie über seine Persönlichkeitsstörung, Angst- und Suchterkrankung spricht und wie diese Krankheiten den Plot prägen. Das letzte Teilkapitel zu Ästhetisierung und Realismus untersucht darüber hinaus, wie die Themen Hactivism und Verschwörungsnarrative in der Serie die psychischen Krankheiten auch metaphorisch aufgreifen.

Mr. Robot wurde für das *basic cable network* USA Network produziert und zwischen 2015 und 2019 ausgestrahlt. In Deutschland wurde die Serie über den Streamingdienst Amazon Prime veröffentlicht. Die Serie umfasst vier Staffeln und 45 Episoden. Die vierte Staffel war bereits im Vorfeld als letzte Staffel geplant. Insgesamt erzielte die Serie moderate Einschaltquoten, erhielt jedoch sehr positive Kritiken und gewann drei Emmy Awards.²

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

2 Vgl. hierzu den Überblick in Kapitel 4.2.2.

Ich diskutiere die Serie *Mr. Robot* entlang der vier Dimensionen des Figurentypus ›produktiver Psychopath:in‹, die ich in Kapitel 4 entworfen habe. Mit der Dimension narrative Komplexität untersuche ich die konkrete Darstellung psychischer Krankheit unter zwei Gesichtspunkten: Zunächst analysiere ich, wie Elliot trotz psychischer Krankheiten zwischenmenschliche Beziehungen gestaltet. In diesem Lebensbereich wurde psychisch kranken Figuren in Film- und Seriendarstellungen ›Erfolg‹ oft abgesprochen. Darüber hinaus gehe ich auf das Krankheitsmanagement mit Therapie und Medikamenten ein: Wie auch andere Figuren des Materialkorpus ist Elliot skeptisch gegenüber seiner Therapeutin und medizinischer Expertise und medikamentiert sich stattdessen selbst, indem er Morphium nimmt.

Darauf aufbauend gehe ich auf den Aspekt Aufmerksamkeitslenkung ein. Hier diskutiere ich, die verschiedenen Erzählstimmen der Serie: Als Voice-over agiert die Hauptfigur Elliot zum einen als Erzähler und lässt uns zum anderen in Form von inneren Monologen an ihrem subjektiven Erleben der Geschichte teilnehmen. Darüber hinaus analysiere ich die instabilen Figurenkonstellationen der Serie, die in der unzuverlässigen Erzählung begründet liegen und damit auch eine Ästhetisierung von Elliots Persönlichkeitsstörung darstellen.

Die Aspekte Ästhetisierung und Realismus sind in *Mr. Robot* eng miteinander verbunden, so dass ich sie gemeinsam analysiere: In Bezug auf das Themenfeld des Hackens zeige ich, wie *Mr. Robots* realistische Darstellung von Hacking und Programmieren die Ästhetik der Serie und deren Paratexte prägt und wie Computer und Codes als Metaphern für das menschliche Gehirn und mentale Prozesse verwendet werden.

Darauf aufbauend wende ich mich dem Diskurs der Verschwörungsnarrative zu. Auch dieser Abschnitt bezieht sich auf die Aspekte Ästhetisierung und Realismus. Verschwörungsnarrative und mindgames sind einerseits wiederum Übertragungen von Elliots Dissoziation und Paranoia auf die Ästhetik der Serie. Gleichzeitig schließt die Serie hier an zeitgeschichtliche Diskurse an.

6.2 Narrative Kernelemente

Elliot Alderson ist ein Hacktivist, der mit einem Angriff auf den fiktiven Konzern E Corp versucht, die Kreditkartenschulden von einem großen Teil der amerikanischen Bevölkerung zu löschen und damit den sogenannten *wealth gap* zu verringern. Elliot führt dabei allerdings ein Doppelleben: Während er mit seiner eigenen Hackergruppe fsociety Unternehmen wie E Corp angreift,

arbeitet er gleichzeitig als Sicherheitsinformatiker und schützt ebendiese Unternehmen vermeintlich vor Hackerangriffen. Zudem leidet Elliot unter sozialer Phobie, Depressionen und einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung.³

Die Serie *Mr. Robot* ist zwar auch in Staffeln unterteilt, aber anders als viele andere Serien organisiert sich die Handlung nicht um einen Haupthandlungsstrang, der jeweils zu Beginn einer Staffel etabliert und im Staffelfinale aufgelöst wird. Stattdessen setzt sich die Handlung über die vier Staffeln kontinuierlich fort und wird zu einer immer komplexeren Verschwörung zwischen Unternehmen, Staaten und mafiösen Hackergruppen. Die Handlung der vier Staffeln spielt sich in einem zeitlich engen Rahmen von Frühjahr bis Dezember des Jahres 2015 ab.

Im Zentrum der ersten Staffel steht der Hackerangriff von fsociety auf das Unternehmen E Corp. Zu Beginn dieses Handlungsstrangs stößt Elliot in der Pilotfolge scheinbar erstmals auf die Gruppe fsociety und ihren Anführer Mr. Robot. Erst im Verlauf der Staffel entpuppt sich Elliot als unzuverlässiger Erzähler, und er selbst begreift, dass Mr. Robot ein Produkt seiner multiplen Persönlichkeitsstörung ist; in der Serienrealität hat er, Elliot, die Gruppe zusammen mit seiner Schwester Darlene gegründet.⁴

Zum Ende der Staffel führen Elliot und fsociety – mit Unterstützung einer chinesischen Hackergruppe namens dark army – den geplanten Angriff erfolgreich aus. Der Plan von fsociety scheint aufgegangen zu sein und E Corp muss eingestehen, dass die Kreditkartendaten ihrer Kund:innen – und damit deren Schulden – vermutlich nicht wiederherzustellen sind.⁵

Die zweite Staffel setzt etwa einen Monat nach dem Ende der Erzählzeit der ersten Staffel ein. Der Hack von fsociety hat zu einem Zusammenbruch der öffentlichen Infrastruktur geführt: Bankkonten sind nicht mehr zugänglich, bargeldlose Zahlungen nicht mehr möglich, und in der Folge sind viele Teile des öffentlichen Lebens zum Erliegen gekommen. Das Datum des Hackerangriffs am 9.5.2015 (amerikanisch 5/9/2015) ist als »five/nine« bereits sprichwörtlich geworden. Doch Elliot und seine Hackergruppe sehen sich mit der

3 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«; *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 9, »eps1.8_m1rr0r1ng.qt«.

4 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 9, »eps1.8_m1rr0r1ng.qt«; *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 10, »eps1.9_zero-day.avi«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 26. August 2015, USA Network.

5 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 10, »eps1.9_zero-day.avi«.

Realität konfrontiert, dass ihr Angriff nicht zum erhofften Ergebnis geführt hat. Zwar konnte der Hack dem Unternehmen E Corp zunächst Schaden zufügen, aber für den Alltag der meisten Bürger:innen war er ebenfalls fatal – und eben nicht die erhoffte Befreiung. Elliot hat sich direkt nach dem Angriff von fsociety abgesetzt – wie die unzuverlässige Erzählung erst später auflöst, hat er eine Haftstrafe wegen anderer Bagatelldelikte angetreten, zu denen er sich schuldig bekannt hat. Im Gefängnis kämpft er innerlich gegen seinen Persönlichkeitsanteil Mr. Robot, der sich jedoch nicht vertreiben lässt. Seine Schwester Darlene versucht währenddessen, die Hackergruppe und das anarchistische Momentum, das sie geschaffen haben, aufrecht zu erhalten. So hackt fsociety das FBI, vom dem die Hackergruppe als Staatsfeind gesucht wird, und veröffentlicht interne FBI-Dokumente. E Corp-Chef Phillip Price macht sich die Situation ebenfalls zunutze: Er versucht seinen politischen Einfluss geltend zu machen und E Corps eigene Kryptowährung von der US-Regierung als offizielles Zahlungsmittel legitimieren zu lassen. So möchte er die internationale Finanzkrise zu E Corps Gunsten beenden. Am Ende der zweiten Staffel erkennt Elliot, dass seine Hackergruppe von der dark army und damit indirekt der chinesischen Regierung ausgenutzt wurde, um eine Finanzkrise in den USA auszulösen und das Land zu destabilisieren. Die Anführerin der dark army, Whiterose, führt ebenfalls ein Doppelleben: Als trans Frau agiert sie als Hackerin und Kopf ihrer mafiösen Hackergruppe, während sie öffentlich als Mann namens Zhang lebt und einen Ministerposten in der chinesischen Regierung innehat.⁶

In der dritten Staffel dreht sich die Handlung darum, dass Elliot versucht, seinen Hackerangriff aus der ersten Staffel rückgängig zu machen, um die noch weitreichenderen, größenwahnsinnigen Pläne von Whiterose zu verhindern. fsociety besteht nur noch aus Elliot und Darlene, da die dark army die anderen Mitglieder ermordet hat. Die beiden müssen nun einerseits vor dem FBI und der dark army fliehen und andererseits versuchen, Whiteroses Plan »stage 2« zu verhindern, der auf den Hackerangriff von five/nine folgen soll. Beide Unterfangen scheitern zunächst: Da das FBI auch von der dark army unterwandert wurde, befinden sich Elliot und Darlene am Ende der dritten Staffel in den Händen der dark army, nachdem deren Plan »stage 2« ausgeführt

6 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 5, »eps2.3_logic-bomb.hc«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 3. August 2016, USA Network.

wurde und mit Anschlägen auf verschiedene E Corp-Firmensitze mehr als tausend Tote zur Folge hatte.⁷

Die vierte Staffel schließt inhaltlich und zeitlich direkt an die dritte Staffel an. Zur Zeit der Handlung ist es Dezember 2015. Elliot konnte Whiterose davon abhalten, ihn und seine Schwester direkt zu ermorden, da noch nicht alle Teile ihres ursprünglichen Plans ausgeführt wurden. Whiterose gibt ihm und Darlene daher noch bis zum Jahresende Zeit, ausstehende Hackerangriffe auszuführen. E Corps Chef Price wechselt zu Beginn der Staffel die Seiten und beschließt, Elliot im Kampf gegen Whiterose zu helfen. Er erzählt Elliot von einer Organisation, der DEUS Group, die Whiterose alias Zhang gegründet hat und die schlussendlich hinter der dark army und allen bisherigen Angriffen stehe. Price provoziert durch sein Verhalten ein Krisentreffen dieser DEUS Group am ersten Weihnachtsfeiertag, um Elliot und Darlene die Möglichkeit zu geben, die DEUS Group zu hacken. Whiterose begreift das zu spät und tötet Price, als sie sich dieser Falle bewusst wird. Nachdem das FBI ihre Villa gestürmt hat, erschießt sich Whiterose vor Elliots Augen.⁸

Die Serie beendet hier die Handlungsstränge um die Verschwörungen, Ermittlungen und die Finanzkrise. Die letzten drei Episoden der Serie konzentrieren sich stattdessen auf Elliots psychischen Zustand und seine Persönlichkeitsstörung. Whiteroses Suizid und versuchter Mord an Elliot hat einen psychischen Zusammenbruch Elliots ausgelöst. Er findet sich in einer alternativen Realität wieder, in der er auf ein Alter Ego seiner selbst trifft. In diesem suburbanen Leben ist Elliot erfolgreicher Gründer eines E Corp ähnlichen Unternehmens und mit seiner Kindheitsfreundin Angela verlobt. Elliots Hackerleben existiert als Comiczeichnungen, die sich jener Elliot ausgedacht hat, um seinem angepassten Leben zu entfliehen. Am Ende seines Zusammenbruchs wacht Elliot als sein ursprüngliches Selbst im Krankenhaus auf, wo seine Schwester Darlene an seinem Bett sitzt.⁹

7 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 6, »eps3.skill-process.inc«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Kyle Bradstreet, ausgestrahlt am 15. November 2017, USA Network; *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 10, »shutdown -r«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 13. Dezember 2017, USA Network.

8 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 4, Episode 11, »eXit«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 15. Dezember 2019, USA Network.

9 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 4, Episode 13, »Hello, Elliot«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 22. Dezember 2019, USA Network.

6.3 Narrative Komplexität

Psychisch kranke Figuren sind immer genau das: psychisch krank.¹⁰ So lassen sich pointiert eine Reihe von Studien zu psychisch kranken Figuren in televisuellen Formaten zusammenfassen.¹¹ Figuren mit psychischen Krankheiten gehen selten einer beruflichen Tätigkeit nach und werden seltener mit einer Familie, als Ehepartner oder Eltern gezeigt – sie sind häufig weniger komplex als andere Figuren.¹² Vor diesem Hintergrund fragt dieses Teilkapitel nach der narrativen Komplexität der Hauptfigur Elliot Alderson und wie sie von anderen Darstellungen abgrenzt oder in einen Diskurs einschreibt.

Anders als diese Befunde vermuten lassen, sind Figuren des Typus ›produktiver Psychopath‹ aber durchweg komplexe Figuren, wie ich in Kapitel 4.4 gezeigt habe. An jener Stelle habe ich argumentiert, dass ein Marker für die Komplexität darin besteht, dass die Figuren dieses Korpus in verschiedenen sozialen Rollen und Kontexten gezeigt werden: Sie können erstens in der Regel ihren Lebensunterhalt selbst bestreiten, haben zweitens angesehene Jobs teilweise mit hohem sozialem Ansehen, gelten drittens in ihrem Umfeld als Expert:innen und haben schließlich häufig Lebenspartner, romantische Beziehungen und Kinder. Dennoch zeigt gerade die Serie *Mr. Robot* bei dieser Dimension aber eine starke Ambivalenz und unterminiert den Erfolg ihrer Hauptfigur in diese Richtung immer wieder. Dennoch treffen typische Stereotype von psychisch kranken Figuren in dieser Serie nicht zu.

Eine kurze Betrachtung der oben genannten Punkte illustriert im Hinblick auf *Mr. Robot* das Folgende: Elliot lebt in einer eigenen Wohnung und hat (in der ersten Staffel) einen regulären Job als Informatiker. Er kann also für seinen Lebensunterhalt selbst aufkommen. Er wohnt jedoch in einem heruntergekommenen Haus in einer unsicheren Gegend von New York. Seine Nachbarin dealt mit Drogen; die Einrichtung seiner Wohnung lässt sich als schäbig bezeichnen. In Bezug auf das soziale Ansehen seines Berufs lässt sich Elliot in einem Mittelfeld verorten: Als Informatiker übt er einen Beruf aus, der ein Studium voraussetzt – er gehört zur ›knowledge economy‹ und wird gut bezahlt. Gleichzeitig zeigt die Serie Elliots Job als Informatiker als unsichtbare Arbeit, die von der Gesellschaft oder der Managementebene von Unternehmen nicht gesehen wird. Als sich der E Corp Manager Tyrell Wellick ihm bei einem

10 Vgl. Henderson, *Social Issues in Television Fiction*, 94–95.

11 Vgl. die Diskussion des Forschungsstandes in Kapitel 3.

12 Vgl. Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, 329.

Firmenrundgang vorstellt, antwortet Elliot ihm seinerseits mit: »Elliot, just a tech.«¹³ Elliots besondere Expertise wird jedoch in der Serie von Anfang an unterstrichen. Sowohl sein Chef Gideon als auch seine Kollegin Angela wissen, dass Elliot ihr fähigster Mitarbeiter ist. Das wird bereits in der Pilotfolge betont, als Angela Elliot mitten in der Nacht mit der Begründung anruft, außer ihm könnte keiner mit dem aktuell stattfindenden Hackerangriff umgehen.¹⁴

Im Folgenden beginne ich dieses Teilkapitel mit einer Analyse des romantischen Subplots der ersten Staffel, der auch der Einzige der ganzen Serie bleibt. Hier zeigt die Serie zum einen, dass Elliots Persönlichkeitsstörung und soziale Phobie ihn nicht daran hindern, enge romantische Beziehungen einzugehen. Zum anderen lässt sich gerade an diesem Handlungsstrang eine Kernaussage der Serie herausarbeiten, die gängige Kategorien von mentaler Gesundheit und Krankheit infrage stellt: Selbstbestimmtes Handeln, das typischerweise ein Indiz für mentale Gesundheit ist, ist aus der Perspektive Elliots die Illusion einer Konsumgesellschaft. Während komplexe Serien oft eine moralische Ambivalenz ihrer Hauptfigur inszenieren, inszeniert *Mr. Robot* stattdessen die Zweifel seiner Hauptfigur, welche Handlungsfähigkeit die Gesellschaft überhaupt zulässt.

Im darauffolgenden Abschnitt stelle ich dar, welches Krankheitsmanagement Elliot durch Selbstmedikation betreibt und welche die Rolle Psychotherapie für die Serie spielt. Beide Abschnitte analysieren somit das Krankheitsmanagement und die psychische Krankheit im Alltag der Hauptfigur, der außerhalb des Hauptplots immer wieder aufscheint. Inhaltsanalysen von fiktionalen Formaten haben gezeigt, dass dieser Alltag in der medialen Darstellung gewöhnlicherweise ausgeblendet wird.¹⁵ In *Mr. Robot* wird im Gegensatz zu diesem Ergebnis Elliots alltägliches Leben gezeigt, der Stellenwert von Therapie für die Alltagsbewältigung dabei jedoch abgewertet.

13 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 18:40.

14 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 25:50 bis 26:00.

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

6.3.1 Handlungsfähigkeit und *functioning* als Kategorien mentaler Gesundheit?

Im Zusammenhang mit narrativer Komplexität wird häufig argumentiert, Hauptfiguren komplexer Serien seien ambivalente Figuren.¹⁶ Meist ist damit eine moralische Ambivalenz gemeint, die Antiheldenfiguren aufweisen.¹⁷ Wie die folgenden beiden Szenenanalysen zeigen, zielt auch die Figur Elliot auf eine ambivalente Rezeption ab. Allerdings geht es hier nicht um unmoralisches Handeln der Hauptfigur, sondern um eine Zwiespältigkeit, wie die Serie selbstbestimmtes Handeln und dessen Konsequenzen darstellt.

Bei der Diagnose psychischer Krankheiten ist es bei vielen Krankheitsbildern üblich, Handlungsfähigkeit, im Englischen in diesem Zusammenhang auch als *functioning* bezeichnet, als Kategorie für mentale Gesundheit zu bewerten.¹⁸ Die Serie *Mr. Robot* dekonstruiert diesen Zusammenhang, indem sie Szenen inszeniert, in denen persönliche Initiative und Handlungsmacht außerhalb der Reichweite des Individuums liegen. Aus dem Handeln lassen sich hier oft keine Rückschlüsse auf Gesundheit ziehen. Im Gegenteil stellt die Serie Handeln und mentale Gesundheit als Illusion einer Konsumgesellschaft dar.¹⁹ Zur Komplexität der Figur Elliot tragen diese Darstellungen zum einen bei, weil sie politische Überzeugungen Elliots illustrieren. Zum anderen wird hier aber auch die Selbstreflexivität der Serie deutlich, indem sich verschiedene Szenen ästhetisch aufeinander beziehen.

Das wird klar, wenn man in einem Close Reading die Szene, in der Elliot vom Tod seiner Freundin Shayla erfährt, mit der Pre-Title-Sequenz der Serie vergleicht. Die erstgenannte Szene stellt das Finale eines Handlungsstrangs dar, der sich über die ersten sechs Episoden der ersten Staffel erstreckt: den romantischen subplot von Elliot und Shayla. In der Pre-Title-Sequenz geht es dagegen nicht um romantische Beziehungen; der Vergleich ist deswegen aufschlussreich, weil beide Szenen ästhetisch und dramaturgisch ähnlich angelegt sind;

16 Vgl. unter anderem Lotz, *Cable Guys*; Nesselhauf Schleich, »Feeling That the Best is Over: Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden«.

17 Vgl. hierzu den Forschungsstand zu Antihelden in Serien in Kapitel 2.3.3.

18 Vgl. Susanne Hörz-Sagstetter, Ludwig Ohse, und Leonie Kampe, »Three Dimensional Approaches to Personality Disorders: A Review on Personality Functioning, Personality Structure, and Personality Organization«, *Current Psychiatry Reports* 23, Nr. 7 (28. Juni 2021): 45, <https://doi.org/10.1007/s11920-021-01250-y>.

19 Ein Slogan, mit dem die erste Staffel der Serie beworben wurde, lautete »Control is an illusion«.

sie kommen jedoch zu gegenteiligen Auflösungen: In beiden Szenen sehen wir Elliot als einen *high functioning* Hacker, der seine soziale Phobie und seine Paranoia nutzt, um als erfolgreicher Hacker zu handeln. Diese Fähigkeit nutzt er zum Wohle der Gesellschaft, indem er Straftäter überführt. In der Pre-Title-Sequenz schafft er es erfolgreich, einen Plattformbetreiber zu überführen, der Videos mit sexueller Gewalt gegen Kinder verbreitet, und geht als Überlegener aus der Szene hervor. Im Subplot um seine Beziehung mit Shayla führt sein Hack dagegen zu verheerenden Konsequenzen.²⁰

Diesen Handlungsstrang möchte ich zunächst einmal rekapitulieren. In den ersten sechs Episoden erzählt *Mr. Robot*, wie Elliot eine Beziehung zu seiner Nachbarin Shayla aufbaut. Shayla besucht ihn und schenkt ihm einen Goldfisch, als Elliot in die Nachbarwohnung einzieht. Shayla ist genauso wie Elliot eine einsame Außenseiterin. Trotz und wegen seiner sozialen Phobie können beide eine Beziehung aufbauen, die zunächst platonisch, dann romantisch ist. Shayla verdient Geld, indem sie mit Drogen dealt. Aber auch wenn der Kontakt über den Umgang mit Drogen zustande kommt, entsteht eine echte Nähe zueinander. In der dritten Episode bezeichnet Elliot Shayla zum ersten Mal als seine Freundin und nimmt sie zu einer Einladung seines Chefs mit.²¹

Die Beziehung zwischen Elliot und Shayla hält jedoch nur kurz: Um Elliots spezielle Drogenwünsche zu erfüllen, nimmt Shayla Kontakt zu dem Dealer Vera auf, der ihr zwar Suboxone liefert, sie aber anschließend vergewaltigt. Shayla bittet Elliot nichts deswegen zu unternehmen, weil sie vor Vera Angst hat. Elliot hackt jedoch Vera und gibt die Informationen über dessen Drogengeschäfte anonym an die Polizei weiter.²² Das führt kurzfristig zu Veras Verhaftung. Allerdings entführt seine Gang Shayla, um Elliot zu erpressen: Er soll Vera bei seiner Flucht helfen.²³ Vera entkommt tatsächlich aus dem Gefängnis – seine Gangmitglieder haben Shayla jedoch längst getötet.²⁴

Elliots romantische Beziehung scheitert also; die Ursache für das Scheitern ist allerdings nicht seine psychischen Probleme, sondern sie ist in exter-

20 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov.«

21 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 3, »eps1.2_d3bug.mkv«, unter der Regie von Jim McKay, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 8. Juli 2015, USA Network.

22 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 4, »eps1.3_da3mons.mp4.«

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

24 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 5, »eps1.4_3xploits.wmv.«

nen Faktoren seiner Umgebung zu suchen. Auch eine Handlung, die als moralisch richtig beurteilt würde, – einen Vergewaltiger und Drogenhändler ins Gefängnis zu bringen – hat leidvolle Kollateralschäden, die Elliot verursacht. Einen wirklichen Erfolg durch seine Hackerangriffe hat Elliot nur in der Pre-Title-Sequenz der Pilotfolge. Im weiteren Verlauf der Serie wird das erfolgreiche Hacking immer wieder relativiert.

In beiden Sequenzen zeigt sich, dass die Serie die Darstellung von Erfolg und Misserfolg auch ästhetisch übersetzt. Beide Szenen ähneln sich von der Ausgangslage: In beiden Fällen hat Elliot anonym gehackte Informationen über schwere Verbrechen an die Polizei weitergegeben – im ersten Fall die Aufdeckung eines Rings, der Gewaltdarstellungen an Kindern verbreitet, im zweiten Fall Veras Drogenring. In beiden Szenen kommt es zu einer Konfrontation mit den jeweiligen Verbrechern. Die Szenen ähneln sich auch in Dialogstruktur und Ästhetik, kommen aber zu gegenteiligen Auflösungen.

Im ersten Fall endet die Sequenz mit einem dramatischen Höhepunkt. Elliot verlässt das Café in dem er Ron, den Besitzer der Plattform, konfrontiert hat. Er hat das letzte Wort in dieser Konversation, als er Ron abweist, der ihm Schweigegeld anbietet: »That's the part you're wrong about. I don't give a shit about money.« Mit dieser Beteuerung seiner eigenen Werte dreht Elliot sich um und verlässt das Café genau in dem Moment, als Polizisten hereinkommen. Polizeiwagen fahren dramatisch mit Sirenen vor und die bisher sehr unauffällige perkussive extradiegetische Musik verdichtet sich in ihrem Rhythmus und steigert sich zu einem Akzent, der mit Elliots finalem Satz zusammenfällt.²⁵ Auch die audiovisuelle Gestaltung der Szene macht deutlich: Elliot hat mit seinen Fähigkeiten als Hacker gewonnen. Die Rollen von Gut und Böse sind sehr klar verteilt. Dass Elliots Hacking nicht legal ist, dürfte bei der moralischen Bewertung der Szene für die meisten Zuschauer:innen kaum ins Gewicht fallen. Denn als Antagonist steht ihm schließlich ein Anbieter von sexuellen Gewaltdarstellungen an Kindern gegenüber.²⁶

25 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 5:30 bis 6:20.

26 Diese deutliche Gegenüberstellung von moralischen richtig und verwerflich handelnden Figuren ist typisch für alle Staffeln der Serie und zeigt sich bei allen antagonistischen Figuren: Vera ist eben nicht nur Drogenhändler, sondern auch ein Vergewaltiger. Whiterose veranlasst Massaker. Mitglieder der *dark army* begehen Hinrichtungen und Folter. Das Unternehmen E Corp wusste von der radioaktiven Verstrahlung seiner Mitarbeiter:innen. Doch auch eine erfolgreiche Bekämpfung dieser Antagonist:innen beschert Elliot keinen so eindeutigen Triumph wie in der Eröffnungsszene.

Bei seinem Showdown mit Vera in der sechsten Episode hingegen hat Vera das letzte Wort, nachdem Elliot ihn nach Shayla gefragt hat. »You just didn't realize she was with you the whole time«, antwortet Vera ihm und wirft ihm die Autoschlüssel seines Wagens zu. So wie Elliot in der ersten Sequenz dreht er sich mit seinem letzten Satz um und geht. Im Hintergrund sehen wir wieder Alarmlicht und Sirenen. Dieses Mal von der Haftanstalt, aus der Vera ausgebrochen ist. Vera steigt in ein heranfahrendes Auto und lässt Elliot allein, der nun ahnt, dass sich im Kofferraum des Wagens nur Shaylas Leiche befinden kann. Auch in dieser Szene wird extradiegetische Musik eingesetzt. Es handelt sich jedoch um eine flächige Spannungsmusik. Dunkle Synthesizer verleihen der ganzen Szene eine düstere Stimmung. Die Musik akzentuiert jedoch im Unterschied zur ersten Szene nicht einzelne Sätze oder Handlungen der Figuren. Stattdessen unterstreicht die Musik Elliots Gefühl von Schwindel, Übelkeit und Schock, als er vom Tod seiner Freundin erfährt. Die Szene dauert nach dem Ende des Dialogs noch zwei Minuten an, in denen Elliot schwankend und fassungslos vor dem geöffneten Kofferraum auf und ab geht. Auch die Kameraeinstellungen unterstützen diesen Eindruck. Durch die geringe Schärfentiefe führen Elliots Bewegungen dazu, dass sein Gesicht immer wieder unscharf wird. Die Kamera bewegt sich in einer nahen Einstellung um Elliot herum. Erst in der letzten Einstellung der Szene sehen wir in einem Eyleine Match mit Elliots Blick die tote Shayla im Kofferraum des Wagens.²⁷

Die Serie zeigt hier eine Ambivalenz, was den Erfolg der Handlungen ihrer Hauptfigur angeht, wie sie beispielsweise *Dexter* oder *Homeland* nicht zulassen. Elliots Erfolge haben immer schwere Kollateralschäden in seinem Umfeld. Die Serie zeigt hier, dass Selbstbestimmtheit nicht in erster Linie eine Frage der Gesundheit oder Krankheit ist, sondern sie zeigt stattdessen die Unmöglichkeit der ethisch richtigen Lebensentscheidungen in prekären sozialen Verhältnissen.

Die Frage ist hier also nicht mehr, ob eine Figur mit schweren psychischen Krankheiten in der Lage ist, selbstbestimmt zu handeln, einer beruflichen Tätigkeit nachzugehen oder romantische Beziehungen aufzubauen. Ob das möglich ist, hängt viel mehr von den sozialen Realitäten ab als vom mentalen Zustand der Figur. Hier zeigt sich ein anderes Menschenbild, das von der transparenten, handlungsfähigen Figur des amerikanischen Mainstreams

27 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 6, »eps1.5_br4ve-trave1er.asf«, unter der Regie von Deborah Chow, geschrieben von Kyle Bradstreet, ausgestrahlt am 29. Juli 2015, USA Network, 44:00 bis 46:00.

abweicht.²⁸ Gleichwohl bleibt diese Darstellung an die Inszenierung psychischer Krankheit gekoppelt, insbesondere an die von Elliots Depressionen und seiner sozialen Phobie. Denn allgemein zusammengefasst hemmen diese Krankheiten das eigene Handeln und darin besteht, mit dem Soziologen Alain Ehrenberg gesprochen, die eigentliche Pathologie im zeitgenössischen Verständnis dieser Krankheiten.²⁹

Ehrenberg untersucht die sich wandelnden Definitionen von Depression, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts entstehen, und kommt zu dem Ergebnis: »Die Depression erscheint insofern weniger als Gegenteil der Lebensfreude, sondern vielmehr als eine Pathologie des Handelns.«³⁰ Er führt das Ansteigen der Depression über die Jahrzehnte auf veränderte soziale Normen zurück und die (nun anderen) Anforderungen, die die Gesellschaft an das Individuum stellt:

»Die Unsicherheit der Identität und das gehemmte Handeln sind [...] die beiden Gesichter der Depression am Ende des 20. Jahrhunderts. Die Depression verkörpert also nicht nur die Leidenschaft, man selbst zu sein und die Probleme, die damit einhergehen, sondern auch die Forderung nach Initiative und die Schwierigkeit, ihr nachzukommen. Wie das Handeln beginnen? Jeder muss selbstständig sein, muss seine Affekte mobilisieren, statt äußeren Regeln zu entsprechen.«³¹

Diese Art der Unsicherheit in Bezug auf die eigene Identität sind auch ein zentrales Thema der Serie, das durch Elliots dissoziative Persönlichkeitsstörung zum Ausdruck gebracht wird. Aber auch die Hemmung des Handelns wird in *Mr. Robot* nachvollziehbar gemacht, indem die Serie zeigt, wie lähmend jede Handlungsoption wirkt, wenn man sich erst einmal in der entsprechenden Lage befindet, sei es in einer akuten depressiven Phase oder eine Situation, in der man von einem Drogendealer bedroht wird.

Parallel dazu stellt die Serie Handlungsfähigkeit als Gegenstück zu Elliots Krankheiten immer als Illusion oder Eskapismus dar. Das wird an mehreren Stellen der Serie auch ästhetisch inszeniert, am auffälligsten in der dritten Episode der ersten Staffel – mehrere Episoden vor dem Tod von Shayla durch

28 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*.

29 Vgl. Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, 2. Aufl. (Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2015), 197.

30 Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst*, 197.

31 Ehrenberg, 225.

Veras Drogenring. In einem Gespräch mit Mr. Robot trennt sich Elliot von der Hackergruppe *f*society. Befreit von dieser Entscheidung gibt sich Elliot dem Tagtraum eines ›normalen‹ Lebens hin, das er von nun an zu führen beabsichtigt. Als Voice-over erzählt er:

»I'm gonna be more normal now. Maybe Shayla could even be my girlfriend. I'll go see those stupid Marvel movies with her. I'll join a gym. I'll heart things on Instagram. I'll drink vanilla lattes. I'm gonna lead a bug-free life from now on. Anything to protect my perfect maze.«³²

Die Bildebene betont die Künstlichkeit dieser Fantasie: Wir sehen Zeitraffer und Slowmotion-Aufnahmen; stark übersättigte Bilder und Stock-Video-Aufnahmen, sodass die ganze Szene an einen Werbefilm erinnert. Wir sehen und hören von Instagram, Starbucks und Marvel als Marken. Auch das Sounddesign ist wie für ein Werbevideo gestaltet. Elliots Trinkgeräusche, als dieser den Starbucks-Becher mit Strohalm in der Hand hält, sind viel präsenter als es sonst für die realistische Inszenierung der Serie typisch ist. Der Übergang zwischen Tagtraum und dem tatsächlichen Konsum in der Realität wird in einer humoristischen Pointe deutlich, als Elliots Chef ungläubig seine Assistentin fragt: »Was he drinking Starbucks?«³³

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Die Serie *Mr. Robot* zeigt ihre Hauptfigur Elliot als jemanden, der sich trotz psychischer Krankheiten selbst versorgen und enge zwischenmenschliche Beziehungen aufbauen kann. Das ist typisch für die Darstellung psychischer Krankheiten im Materialkorpus dieser Arbeit, bricht aber mit Stereotypen über psychische Krankheiten, die in Serien oft kolportiert wurden. Dennoch wird der Erfolg des selbstbestimmten Handelns in der Serie immer wieder infrage gestellt, was sich als eine Illustrierung von Elliots Überzeugungen lesen lässt. Diese Darstellung ist für komplexe Serien eher ungewöhnlich, wie auch Anthony Smith feststellt:

»Crucially, however, ›quality‹ protagonists such as White and Draper are typically shown to triumphantly take authority over unfolding narrative activity and ascend from their occasional ruts. [...] Elliot is, conversely, rarely

32 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 3, »eps1.2_d3bug.mkv«, 19:30 bis 20:00.

33 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 3, »eps1.2_d3bug.mkv«, 20:55.

seen to overcome his mental fragility. He is typically unable to beat his inner demons, and so his helplessness is far more sustained.«³⁴

Die Zwiespältigkeit der Selbstbestimmtheit und die Zweifel am eigenen Handeln beziehen sich bei Elliot nicht auf die moralische Rechtfertigung – und das ist ein Unterschied zu vielen komplexen Serien auch im Korpus dieser Arbeit. Stattdessen drückt die Serie Elliots ontologische Zweifel aus, ob es ein selbstbestimmtes Leben, wie es für die Diagnose mentaler Gesundheit grundlegend ist, im Kapitalismus überhaupt geben kann.

6.3.2 Krankheitsmanagement und Selbstoptimierung

Wie in vielen Serien werden auch in *Mr. Robot* psychische Krankheiten nicht geheilt. Das ist durchaus normal für Serien mit psychisch kranken Figuren, da die Krankheit oft die Handlung vorantreibt.³⁵ Auch ist es im Hinblick auf Elliots Krankheitsbild im Speziellen plausibel, da eine Persönlichkeitsstörung als lebenslange Diagnose gestellt wird. Trotzdem ist in der sozialen Wirklichkeit eine Behandlung in Form von Therapie oder Medikamenten in der Regel notwendig. Serien stellen diesen Teil des Krankheitsmanagements oft nicht dar. Stattdessen dient Therapie in Serien oft der Charakterzeichnung von Figuren, wie ich in Kapitel 4.4.4 dargestellt habe. Auch in *Mr. Robot* offenbart Elliot in den Therapiesitzungen mit Krista einen manchmal wütenden, manchmal unempathischen Teil seiner Persönlichkeit, den er in anderen sozialen Situationen verbirgt.³⁶

Wie auch in anderen Serien, verläuft Gesprächstherapie in *Mr. Robot* nicht erfolgreich. Elliot wird, wie beispielsweise auch Dexter oder Carrie, als Figur inszeniert, die therapeutisch geschulten Personen überlegen ist. Anschaulich

-
- 34 Anthony N. Smith, »Pursuing ›Generation Snowflake‹: *Mr. Robot* and the USA Network's Mission for Millennials«, *Television & New Media* 20, Nr. 5 (1. Juli 2019): 450, <https://doi.org/10.1177/1527476418789896> Smith untersucht die Figur Elliot als Teil einer Re-Branding-Strategie des produzierenden Kabelkanals USA Network. Seine Schlussfolgerung aus dieser Figurenanalyse ist, dass die Figur Themen vereinigt, die für ›millennials‹ als Zielgruppe relevant sind: soziale Gerechtigkeit, Cybersecurity und auch psychische Krankheiten. Smiths Analyse ist durchaus überzeugend, auch wenn sie aus figurentheoretischer Sicht einen sehr eingeschränkten Blick auf die Figur hat.
- 35 Vgl. auch die Ausführung von Cuntz am Beispiel der Serie *Dexter*: Cuntz, »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens«.
- 36 Vgl. unter anderem *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«.

wird das in der siebten Episode der ersten Staffel: Hier bricht Elliot die Therapie ab, indem er Krista gesteht, er habe sie gehackt.³⁷ Durch dieses Geständnis eines Vertrauensbruchs wird die Therapiebeziehung für die Therapeutin untragbar. Im Hinblick auf die Konnotation von Therapie ist es interessant, wie dieses Gespräch inszeniert wird: Die Szene beginnt damit, dass beide gemeinsam Kristas Praxiszimmer betreten. Die Therapeutin bleibt zunächst hinter ihrem Schreibtisch stehen, während Elliot sich auf das Sofa setzt. Der Beginn des Gesprächs ist so gefilmt, dass Krista stehend in einer leicht untersichtigen Halbtotalen gezeigt wird, während Elliot sitzend in einer halbnahen Einstellung von oben gefilmt wird.³⁸ Die Einstellungen werden konventionell so gelesen, dass Krista hier eine dominantere Position hat, während Elliot als Patient kleiner wirkt. Diese Einstellungen verändern sich aber im Verlauf des Gesprächs. Als Elliot beginnt Krista intime Details aus ihrem Leben zu erzählen, die er durch sein Hacken erfahren hat, setzt sich diese schockiert hin, wodurch die Kamera auf Augenhöhe positioniert ist. Der Gegenschuss auf Elliot, der fortfährt Details wie sexuelle Präferenzen zu berichten, besteht aus einem Schwenk, der nun in einer untersichtigen Perspektive von Elliot endet.³⁹ Die Machtverhältnisse haben sich auch in der Inszenierung symbolisch umgekehrt. Der Therapieabbruch und Elliots Coping-Verhalten, das Hacken, werden so auch als Selbstermächtigung erzählt.

Diese Inszenierung von Überlegenheit gerade durch das produktive Einsetzen der eigenen Symptome – in Elliots Fall seiner Paranoia – ist typisch für die Therapiedarstellung in komplexen Serien. Dennoch unterscheidet sich die Abwertung von Therapie in *Mr. Robot* von anderen Serien. Denn das typische Narrativ verhandelt die Gefahr, Teile der eigenen Identität und Begabungen durch erfolgreiche Therapie zu verlieren. Figuren wie Dexter oder Carrie aus *Homeland* wollen ihre Talente nicht durch Heilung gefährden.⁴⁰ In *Mr. Robot* ist Elliots Ablehnung von Therapie allerdings nicht auf die Bewahrung seiner Fähigkeiten ausgelegt ist. Elliot betrachtet Heilung als eine Verdrängung der Realität. Auch hier gibt es also das Motiv, dass Behandlung von psychischem Leiden eine betäubende Wirkung habe. Allerdings befürchtet Elliot durch diese Wirkung keinen Verlust seiner Leistungsfähigkeit wie beispielsweise Carrie, sondern lehnt sie aus moralischen Gründen ab. Handlungsfähigkeit und

37 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_v1ew-source.flv«, 41:00 bis 44:20.

38 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_v1ew-source.flv«, 41:25.

39 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_v1ew-source.flv«, 44:12.

40 Vgl. Mika, *Produktive Psychopathen*.

mentale Gesundheit beruhen aus Elliots Sicht auf einer Illusion der Konsumgesellschaft, welche die Wahrnehmung einer ungerechten Realität durch Konsum betäubt.⁴¹ Diese Haltung wird auch in einem Voice-over aus der Pilotfolge deutlich, in dem Elliot Kristas Frage nach dem Grund seiner Frustration mit einem inneren Monolog beantwortet:

»The world's itself just one big hoax. Spamming each other with our running commentary of bullshit, masquerading as insight, our social media faking as intimacy. Or is it that we voted for this? Not with our rigged elections, but with our things, our property, our money. I'm not saying anything new. We all know why we do this, not because the Hunger Games books make us happy but because we wanna be sedated. Because it's painful not to pretend, because we're cowards.«⁴²

Elliot benutzt hier Wörter wie fake, betäuben, vorspielen und Feigheit, um Gesellschaft zu beschreiben. Die soziale Realität möchte er nicht als normal empfinden.

An die Stelle der Behandlung durch klinisch ausgebildete Personen tritt in *Mr. Robot* Selbstmedikation: Elliot ›behandelt‹ vor allem seine Depressionen und Angststörung selbst. Dabei zeigt die Serie ein hohes Maß an Detailtreue.⁴³ Diese Selbstmedikation besteht bei Elliot aus illegal beschafften Opiaten – Morphium und Suboxone, die er in einem präzisen Verhältnis einnimmt, wie er in der Pilotfolge erklärt.

»The key to doing morphine without turning into a junkie is to limit yourself to 30 mgs a day. Anything more just builds up your tolerance. I check every pill I get for purity. I have eight milligrams suboxone for maintenance in case I go through withdrawals.«⁴⁴

Elliots Leidensdruck ist hoch genug, dass er etwas dagegen unternimmt. Sein Misstrauen in Institutionen und andere Menschen ist jedoch so ausgeprägt, dass er den eigenen Einschätzungen seines Gesundheitszustandes mehr vertraut als einer Expertenmeinung. Auch diese Darstellung ist typisch für die Serien meines Korpus und auch in Serien wie *Dexter* oder *Homeland* zu finden.

41 Vgl. hierzu auch den vorherigen Abschnitt Kapitel 6.3.1.

42 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 12:50 bis 13:08.

43 Vgl. Kapitel 4.6.2.

44 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 20:54 bis 21:20.

Das gezeigte Krankheitsmanagement der Serie lässt sich unterschiedlich interpretieren. Einerseits kann man die Selbstmedikation als emanzipatorisches Moment begreifen, in dem Figuren selbstbestimmt entscheiden, mit ihrer Krankheit auf eine unkonventionelle Art umzugehen. Andererseits müssen sich mediale Darstellungen auch vorwerfen lassen, psychische Krankheiten zu romantisieren, wenn Figuren ohne Behandlung eine authentischere Version ihrer selbst sind – und dabei mitunter auch noch beruflich leistungsfähiger werden.

Auf erstere Weise liest Jan Jagodzinski die Serie mit Deleuze und Guattari. Dabei interpretiert er Elliots inkorrekt als Schizophrenie beschriebene Persönlichkeitsstörung als Widerstand gegen den Kapitalismus:

»Elliot's schizophrenic condition is conflated with what Deleuze and Guattari call schizoanalysis in his ability to penetrate the ›heart and soul‹ of capitalist society and its primary institutions of psychiatry and psychoanalysis (Elliot is undergoing therapy) and the nuclear family.«⁴⁵

Die Schizophrenie sei mit Deleuze und Guattari gesprochen eine Folge des Kapitalismus, der eine Schizophrenie im übertragenen Sinne darstelle. Paranoia sei die Gegenstrategie – und ähnlich wie Elsaessers Begriff der produktiven Pathologie eine adaptive Fähigkeit.⁴⁶ Die Ästhetisierungen durch Hackersprache, Desktopästhetik und Verschwörungsnarrative lassen eine solche symbolische Lesart der psychischen Krankheit auch durchaus zu. Sie rückt jedoch die nicht-metaphorische Darstellungen von psychischer Krankheit in den Hintergrund.

Anstelle einer Lesart, die Elliots Persönlichkeitsstörung in erster Linie metaphorisch versteht und deshalb als Emanzipation einer kapitalistischen Gesellschaft interpretiert, lassen sich Elliots dissoziative Persönlichkeitsstörung, Depression und Paranoia auch als weitgehend realistische Darstellung verstehen. Die Ablehnung von Therapie führt letztendlich nicht zu einer Leistungssteigerung, sondern zu schweren Entzugserscheinungen und Delirium.⁴⁷ Auch wenn Elliots Interesse für das Hacken durch seine soziale Phobie

45 Jan Jagodzinski, »Mr. Robot: Schizophrenie, Paranoia Und Korporative Gier«, *Medienpädagogik: Zeitschrift Für Theorie Und Praxis Der Medienbildung* 26, Nr. 0 (7. November 2016): 63, <https://doi.org/10.21240/mpaed/26/2016.11.07.X>.

46 Vgl. Jan Jagodzinski, »Mr. Robot: Schizophrenie, Paranoia Und Korporative Gier«, Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*; Elsaesser, *The Mindgame-Film*.

47 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 4, »eps1.3_da3m0ns.mp4«.

befördert wurde, lässt die Serie selten zu, dass die psychische Krankheit transzendiert und zu einer Begabung wird. Halluzinationen imaginärer Personen, Paranoia und Amnesie sind nicht nur eine symbolische Übertragung einer Identitätsstörung, sondern auch konkrete Symptome, die bei Persönlichkeitsstörungen wie der dissoziativen Persönlichkeitsstörung auftreten können. Psychische Krankheit lässt sich in *Mr. Robot* also nicht in erster Linie symbolisch verstehen, sondern als Tatsache, als ›fact of life‹.

6.4 Aufmerksamkeitslenkung

6.4.1 Erzählstimmen: Voice-over als Orientierung und innerer Monolog

Serien mit psychisch kranken Hauptfiguren lassen eben diese ihre (Krankheits-)Geschichten oft als Voice-over selbst erzählen: Als Erzähler:innen (*narrator*) treffen sie Aussagen über die diegetische Welt; als Fokalisator:innen (*focalizer*) erleben und erfahren sie diese diegetische Welt auch zugleich.⁴⁸ Beide Funktionen zeigen sich deutlich in der Voice-over-Inszenierung der Serie *Mr. Robot*. In der Inszenierung der Voice-overs in *Mr. Robot* lassen sich zwei Tendenzen unterscheiden, die verschiedene dramaturgische Ziele verfolgen. Diese beiden Tendenzen korrespondieren mit Branigans Unterscheidung in Erzähler und Fokalisator: Voice-overs, die der Orientierung dienen und Voice-overs, die eine erlebte Rede darstellen.

Im Vergleich zu anderen Serien des Korpus werden in *Mr. Robot* Voice-overs häufig verwendet. So beginnt unter anderem die Serie in der Pilotfolge mit einem Voice-over auf einem black screen.⁴⁹ Typisch für die Voice-overs aller vier Staffeln ist die direkte Ansprache des Zuschauenden. Manchmal nennt Elliot die Person, an die er sein Voice-over richtet, »friend«, »imaginary friend« oder einfach »you«. Das erste Voice-over zu Beginn der Pilotfolge setzt hierfür den Ton der Ansprache, den die Serie in ihrem Verlauf aufrechterhält. Elliot sagt hier: »You're only in my head. You have to remember that. [...] I'm talking to an imaginary person.«⁵⁰

Hier wird deutlich: Das Voice-over richtet sich an imaginiertes Gegenüber der Hauptfigur – eine Subjektposition, die die Zuschauer:in annehmen kann.

48 Vgl. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 105.

49 Diese Sequenz habe ich ausführlich in Kapitel 4.3.2 analysiert.

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

In den Voice-overs, die zur Orientierung dienen, scheint Elliot als typischer Erzähler auf. Branigan charakterisiert den Erzähler als Figur, die Statements abgibt. In dieser Funktion nimmt der Erzähler eine Position außerhalb des eigentlichen Geschehens der Szene ein.⁵¹ Wir sehen das am deutlichsten in den ersten Episoden von *Mr. Robot*, in denen Elliot uns als Voice-over neue Figuren vorstellt.

In der Pilotfolge geschieht dies zum Beispiel beim ersten Auftreten von Elliots Kindheitsfreundin Angela, die beim gleichen Unternehmen wie Elliot arbeitet. Angela befindet sich in einem Streitgespräch mit ihrem gemeinsamen Chef Gideon. Das Gespräch ist mit den Voice-overs von Elliot unterschritten, der äußert: »That’s my childhood friend Angela. She can be a bit high-strung sometimes, but trust me, she’s one of the good ones.«⁵²

Als Gideon Elliots Betreten des Büros bemerkt, enden die Voice-overs und die Figur Elliot wird von einem Erzähler wieder zu einem Handlungsträger in der Szene, der nun am Gespräch teilnimmt.

Über diese Art von Voice-overs erhalten die Zuschauer:innen Informationen über andere Figuren, zum Beispiel deren Namen oder Jobbeschreibungen. Gleichzeitig erfolgt aber auch der emotionale Zugang zu diesen Figuren aus Elliots Perspektive. Über die Voice-overs haben wir Anteil an dem, was Murray Smith *subjective access* zu einer Figur nennt. Es gibt ein *alignment* zwischen uns und Elliot, weil wir Zugang zu seiner Gedankenwelt erhalten.⁵³ Im Fall der Figurenvorstellungen ordnet Elliot die Figuren nach seiner Sympathie ein: Angela als »eine der Guten«, ihren Freund als unsympathisch und nicht sonderlich intelligent, seine Therapeutin als nett, aber naiv.⁵⁴

Während das obige Beispiel innerhalb einer dialogischen Szene stattfindet, verwendet die Serie meistens für Vorstellungen neuer Figuren eine Desktop-Ästhetik.⁵⁵ Wir sehen in diesen Fällen Bildschirmaufnahmen von Social-Media-Accounts oder Emailpostfächern, während Elliot die Figuren vorstellt. Gerade in dieser Art der Inszenierung wird deutlich, wie Elliot als Erzähler aus der Handlung heraustritt und »von außen« berichtet. Dieses Außen wird in der

51 Vgl. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*.

52 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 08:07 bis 08:13.

53 Vgl. Smith, *Engaging characters*. Vgl. Kapitel 2.3.3 und 4.3.2. zum Begriff des *alignments* in Smiths Theorie des Character Engagement.

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

55 Auf die Ästhetisierungen und die realistischen Hackerdarstellungen, die damit verbunden sind, gehe ich im nächsten Teilkapitel ausführlich ein.

Serie dadurch auch als ein Heraustreten aus den Narrativen inszeniert, mit denen wir uns auf sozialen Netzwerken und in der mediatisierten Kommunikation präsentieren. An einem späteren Punkt in der Pilotfolge stellt Elliot beispielsweise seine Therapeutin Krista während er einer Therapiesitzung mit ihr vor. Als Elliots Voice-over-Kommentar beginnt, wechselt die Sequenz von der Sitzung zu einem Flashback in Desktopästhetik, in dem Elliot Krista hackt. Dazu erzählt Elliot:

»I didn't exactly come to Krista. I was forced here. But I do like her. Hacking her was easy. Her password: Dylan 2791. Favorite artist and year, in which she was born, backwards. Though she's a psychologist, she's really bad at reading people. But I'm good at reading people. My secret: I look for the worst in them.«⁵⁶

Viele Voice-overs in der Serie kombinieren allgemeine Aussagen über die vorgestellten Figuren mit sehr spezifischen Informationen, die Elliot als Hacker interessant findet. Aus den Passwörtern der Figuren zieht er – und die Zuschauer:innen mit ihm durch das *alignment* – Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeit.

Dabei beschränkt sich Elliot als Erzähler nicht nur auf andere Figuren. Immer wieder erklärt er in solchen Zusammenhängen auch Begriffe aus der Informatik und Prozesse des Hackens wie beispielsweise Begriffe wie ›exploits‹ oder ›daemons‹, die oft auch Episodentitel sind.⁵⁷

In anderen Fällen dienen die Voice-overs aber nicht zur Orientierung der Zuschauer:innen, sondern des Miterlebens einer Situation. Literaturtheoretisch gesprochen handelt es sich hier um erlebte Rede. Auf den Film bezogen spricht Christina Heiser von einer inneren Stimme.⁵⁸ Auch hier steht in Bezug auf die Figurenteilnahme der *subjective access* zur Hauptfigur im Vordergrund. Während die Voice-over-Kommentare zur Orientierung vor allem in der ersten Staffel der Serie auftreten, ziehen sich die Inszenierungen der erlebten Rede durch alle vier Staffeln. Eingesetzt werden diese Voice-overs insbe-

56 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov«, 10:50 bis 11:10.

57 Auf diese Punkte gehe ich in Kapitel 6.5.2 ausführlich ein.

58 Vgl. Christina Heiser, *Erzählstimmen im aktuellen Film: Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration* (Marburg: Schüren, 2014), 296.

sondere in Situationen besonderer mentaler Belastung für Elliot.⁵⁹ Daher sind gerade diese Inszenierungen oft eine direkte Artikulation psychischer Krankheit.

Ebenfalls in der Pilotfolge erlebt Elliot einen Zusammenbruch aufgrund von Depression und Einsamkeit. Im Bild sehen wir, wie Elliot in einer Ecke seines Zimmers kauert und weint. Dazu hören wir seine Gedanken als Voice-over, die hier nicht an ein Publikum oder einen imaginären Freund gerichtet erscheinen:

»I'm just alone. If it weren't for Qwerty [Elliot's Goldfisch], I'd be completely empty. I hate when I can't hold in my loneliness. This crying has been happening too often, every other week now. What do normal people do when they get this sad? They reach out to friends and family, I think. That's not an option. I do morphine.«⁶⁰

Durch das Voice-over können wir uns in Elliots Zustand hineinfühlen. Im Plot hat dieser Zusammenbruch keinen kausalen Zusammenhang. Er ist einfach Teil von Elliots Krankheit, die dieser reflektieren und verbalisieren kann. Im Anschluss an diese erlebte Rede wechselt die Figur wieder in den Modus des Erzählers, der sachlich berichtet, in welchen Dosierungen und in welcher Kombination es ›ungefährlich‹ ist, Morphium zu nehmen.

Das Miterleben von Elliots mentalen Zuständen ist nicht auf die Tonebene und das Voice-over beschränkt. Es gibt beispielsweise mehrere Momente in der Serie, in denen Elliot halluziniert und die Zuschauer:innen die Vorstellungen seines Deliriums sehen können. Eine dieser Szenen zeigt in der vierten Episode der ersten Staffel Elliot, der nicht an seine üblichen Opiate kommt und daher einen kalten Entzug durchmacht.⁶¹ In einer weiteren liegt er unter dem Einfluss schwerer Schmerzmittel im Krankenhaus und verbindet eine Folge von Alft mit seinen Fieberträumen.⁶²

59 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov«, 19:50 bis 20:53; *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_wh1terose.m4v« 25:20 bis 25:35; *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 1, »eps3.0_power-saver-mode.h« 21:30.

60 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov«, 19:50 bis 20:53.

61 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 4, »eps1.3_da3mons.mp4«, unter der Regie von Nisha Ganatra, geschrieben von Adam Penn, ausgestrahlt am 15. Juli 2015, USA Network, 12:30 bis 16:10.

62 Diese Sequenz, die als Sitcom-Vorspann gestaltet ist, habe ich in Kapitel 4.5.3 ausführlich analysiert. Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 6, »eps2.4_m4ster-stave.aes«.

In manchen Szenen dient das Miterleben von Elliots mentalem Stress mittels Voice-over aber nicht nur dem Ausdruck psychischer Krankheit: Ein Voice-over der ersten Staffel ist dramaturgisch an einen Wendepunkt in der achten Episode gesetzt, an dem Elliot eine wichtige Entscheidung treffen muss: Nachdem Whiterose ihm von einem Fehler in der Konzeption seines Hackerangriffs erzählt hat, denkt Elliot darüber nach, wie er den von Whiterose vorgegebenen Zeitplan einhalten kann und welche Methoden er dafür einzusetzen bereit ist.⁶³ Das Voice-over ist aber nicht argumentativ als Abwägen verschiedener Möglichkeiten inszeniert, sondern als innerer Monolog einer Stresssituation, in der die Figur nicht mehr rational denken kann:

»50 hours and 23 minutes. I need to figure this out. Gideon has been spying on me the whole time. Honey-pot service order, shit. I gotta do this now. Security token. Gideon's phone. I need his phone. 50 hours and 19 minutes left. Damn, she infected me with her time paranoia.«⁶⁴

Wir hören hier dabei zu, wie Elliot diese neue Information verarbeitet – in fragmentierten Sätzen und Gedankensprüngen. Diese Art der Fokalisation ist für die Konzeption der Serie essenziell, da Elliot eben auch ein unzuverlässiger Erzähler ist: Die Serie spielt ein mindgame – mit der Figur Elliot, wie auch mit dem Publikum.⁶⁵ Dafür ist es zum einen wichtig, dass wir uns auf Elliots Denken einlassen. Die Möglichkeit dazu haben wir über das Stilmittel des Voice-overs. Zum anderen ist es aber auch wichtig, dass die Informationen die wir als Publikum haben, ebenfalls auf Elliots Wissensstand beschränkt sind.

Elliots Doppelrolle als Figur und Voice-over-Erzähler ist prototypisch für die Gestaltung von produktiven Psychopath:innen. Drei von fünf Serien meines Korpus setzen ihre Hauptfiguren auch als Erzählerfiguren ein. In der Serie *Mr. Robot* geschieht das extensiver als in vielen anderen Serien. Ungewöhnlich ist dabei auch, dass Elliot immer wieder auf die direkte Ansprache eines imaginierten Freundes zurückkommt.

63 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_whiterose.m4v«.

64 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_whiterose.m4v«, 25:20 bis 25:35.

65 Zu dieser Definition von mindgame-movies vgl. Elsaesser, »The Mind-Game Film«.

6.4.2 Instabile Figurenkonstellationen

Die Figurenkonstellation beschreibt nach Eder »das gesamte System der Figuren eines Films und ihrer Beziehungen.«⁶⁶ Es geht in diesem Abschnitt also darum, die Hauptfigur Elliot in Beziehung zu den anderen Figuren der Serie zu setzen. Elliot ist, wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, bereits in zwei Rollen präsent: als handelnde Figur und als Voice-over-Erzähler. Bei der Betrachtung von Figurenkonstellationen geht es aber nicht nur um dramaturgische Rollen, sondern immer auch um Hierarchien der Aufmerksamkeit, Perspektivierung, Anteilnahme, Ähnlichkeiten und Kontraste.⁶⁷ In diesem Abschnitt werde ich daher auf drei Besonderheiten der Figurenkonstellation von *Mr. Robot* eingehen: erstens, die kontinuierlichen Reevaluationen der Figurenbeziehungen, die aus der unzuverlässigen Erzählung resultieren; zweitens, der Wechsel von dramaturgischen Rollen, die so ein kleines Ensemble über vier Staffeln ermöglichen und drittens, die Überbietungslogik und das Narrativ der Verschwörungstheorie, die daraus folgen.

Leitend für diese drei Aspekte ist das Konzept der *mindgames*. Thomas Elsaesser hat *mindgame movies* 2009 als Tendenz des zeitgenössischen Kinos und eine Art des komplexen Erzählens beschrieben.⁶⁸ Er definiert sie als »Filme, die ›Spiele spielen‹⁶⁹: Sie haben die »Absicht, die Zuschauer zu desorientieren oder in die Irre zu führen [...]. Ein weiteres Merkmal besteht darin, dass die Zuschauer im Großen und Ganzen nichts dagegen haben, dass mit ihnen ›gespielt wird‹: Im Gegenteil, sie stellen sich der Herausforderung.«⁷⁰ Das zeigt sich in *Mr. Robot* beispielsweise darin, dass die Serie auch transmedial ›zum Mitspielen‹ einlädt: Alle Internetseiten, Emailadressen oder Telefonnummern lassen sich auch in der Wirklichkeit aufrufen.

Das *mindgame* beziehungsweise die unzuverlässige Erzählung in *Mr. Robot* wird zunächst an den diegetischen Beziehungen der Figuren sichtbar. Elliot leidet an einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung, die bei ihm immer wieder Erinnerungslücken verursacht. Da Elliot als Voice-over-Erzähler durch den Plot führt und andere Figuren vorstellt, teilen die Zuschauer:innen, oft unwissend, seine Gedächtnislücken und falschen Einschätzungen in Bezug auf

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

67 Vgl. Eder, 464.

68 Vgl. Kapitel 2.3.2. und 2.3.3 zu *mindgame movies* und produktiven Pathologien.

69 Elsaesser, *Hollywood heute*, 237.

70 Elsaesser, 240.

andere Figuren.⁷¹ So halten wir beispielsweise Darlene bis zur achten Episode der ersten Staffel lediglich für ein weiteres Mitglied der Hackergruppe *f*society. Darlene ist aber zugleich Elliots einzige Schwester – das erfahren wir aber erst, als sie Elliot daran erinnert, der das offensichtlich nicht immer weiß.⁷² Ähnlich verhält es sich mit der Figur *Mr. Robot*: Zu Beginn der Serie handelt es sich um einen fremden Hacker, der Elliot für *f*society rekrutieren will. Am Anfang der neunten Episode allerdings sehen wir in einem Flashback, dass *Mr. Robot* offensichtlich die Gestalt von Elliots verstorbenem Vater hat.⁷³ Im Verlauf der Episode offenbart sich, dass *Mr. Robot* ein Persönlichkeitsanteil Elliots ist und dieser selbst die Hackergruppe gegründet hat. Aufgrund seiner dissoziativen Persönlichkeitsstörung hat Elliot Teile seiner Persönlichkeit und seiner Erinnerungen abgespaltet. In der Identität von *Mr. Robot* kann er die extrovertierten Aspekte seiner Persönlichkeit ausleben, was seine soziale Phobie und Depression sonst nicht zulassen.

Diese Reevaluationen beziehen sich auf die Ebene der diegetischen Welt und die Figuren als fiktive Wesen. Sie lassen sich auf dieser Ebene als Folge von Elliots psychischen Krankheiten verstehen. Als handelnde Figur kann Elliot sich in manchen Situationen nicht daran erinnern, dass beispielsweise Darlene seine Schwester ist. Eine solche Amnesie ist typisch für dissoziative Persönlichkeitsstörungen. Untypisch ist aus klinischer Perspektive allerdings, dass *Mr. Robot* zwar ein Teil von Elliots Persönlichkeit ist, ihm gleichzeitig aber auch als ein Gegenüber erscheint, mit dem er interagieren kann. Allerdings kann Elliot nicht wahrnehmen, dass *Mr. Robot* nur für ihn sichtbar ist und nicht für sein Umfeld.

Auf der Artefaktebene, bezogen auf die dramaturgische Informationsverteilung im Plot, können Elliot aber auch als einen homodiegetischen, unzuverlässigen Voice-over-Erzähler beschrieben werden, der die Zuschauer:innen zu falschen Schlussfolgerungen verleitet.⁷⁴ Auf dieser Ebene lässt sich diese unzuverlässige Erzählung als metonymische Ästhetisierung von Elliots Paranoia und multipler Persönlichkeitsstörung verstehen: Hier wird eine ungewöhnliche psychische Krankheit für die Zuschauenden nachfühlbar gemacht. Neben den Figurenbeziehungen betrifft die unzuverlässige Erzählung auch Orte und

71 Vgl. die Analysen im Kapitel 6.4.1.

72 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_who1terose.m4v«.

73 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 9, »eps1.8_m1rr0r1ng.qt«.

74 Vgl. Heiser, *Erzählstimmen im aktuellen Film: Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*.

soziale Räume: In der zweiten Staffel lässt uns Elliot als Voice-over-Erzähler die erste Hälfte der Staffel glauben, er sei bei seiner Mutter untergetaucht. Sein Kinderzimmer und das Haus seiner Mutter sind in Wirklichkeit jedoch ein Gefängnis, in dem Elliot eine Haftstrafe verbüßt.

In Anlehnung an Elsaessers *mindgame movies* lässt sich *Mr. Robot* als *mindgame serial* bezeichnen. Im Zusammenhang mit dem Plot der Serie – dem Umsturz des Finanzsystems durch Hackerangriffe – ergibt sich aus dem *mindgame* eine verschwörungstheoretische Erzählung: Die Figuren sind oft nicht die, für die wir sie gehalten haben.⁷⁵ Dafür sind neben den diegetischen Figurenbeziehungen insbesondere die kontinuierliche Reevaluation von dramaturgischen Rollen verantwortlich: So werden aus Antagonisten-Figuren der ersten Staffel später Helfer-Figuren, während sich Nebenfiguren im Verlauf der vier Staffeln zu den »echten« Antagonisten entwickeln.

Beispielsweise erscheinen E Corp Chef Philip Price und der Manager Tyrell Wellick in der ersten Staffel als Antagonisten. Sie sind die Personifikationen der Finanzindustrie, die Elliot mit seinem Hackerangriff zerstören will. Beide agieren machtbesessen und gefühllos. Bezeichnend ist dafür eine Szene in der letzten Folge der ersten Staffel: Angela ist Zeugin des Suizids eines Managers, der sich in ihrer Gegenwart erschossen hat. Price legt ihr daraufhin nahe, trotz ihres Schocks zu der kurzfristig angesetzten Pressekonferenz zu erscheinen – sobald sie sich Schuhe ohne Blutflecke besorgt habe.⁷⁶ Aus Price Verhalten wird deutlich, dass menschliches Leben und Emotionen für ihn hinter dem Profit stehen. Trotz dieser Inszenierung von Menschenverachtung spielt Price in den folgenden Staffeln kaum noch eine Rolle als Antagonist, wenngleich er weiterhin als E Corps CEO Teil des Casts und der diegetischen Welt bleibt. Denn sobald E Corp durch den Hackerangriff in Bedrängnis gerät, wird in der zweiten Staffel deutlich, dass dieser Angriff im Sinne – und mit Unterstützung – der chinesischen Hacker-Mafia dark army geschah. Hinter Price zeigt sich hier eine größere Antagonistin: Whiterose als Chefin der dark army hat den Angriff unterstützt, um einen viel größeren politischen Umsturz zu bewirken, als fsociety vorhatte. In der ersten Staffel erschien Whiterose als Helferfigur, die, wenngleich keine Sympathieträgerin, doch eine Komplizin der Protagonist:innen um Elliot war. Hier spielte sie nur eine Nebenrolle. Ab der zweiten Staffel verschiebt sich der Fokus von den Zielen des Megakonzerns E Corp

75 Vgl. dazu auch Kapitel 6.5.3.

76 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 10, »eps1.9_zero-day.avi.

zu den politischen Schachzügen, die Whiterose in ihrer Persona als chinesischer Minister Zhang plant, um ressourcenreiche Länder in Afrika zu annektieren.⁷⁷

Die Figur Tyrell Wellick wiederum wird von einem Antagonisten in der ersten Staffel zu einer Helferfigur: Zu Beginn der Serie repräsentiert der Manager E Corp. Er ist machtbesessen, intrigant und entschlossen, in die Vorstandsebene von E Corp aufzusteigen. Dafür begeht er sogar einen Mord.⁷⁸ Tyrell ist im Gegensatz zu den anderen Managern ebenfalls Informatiker und durchschaut daher schnell, dass Elliot das Unternehmen sabotieren will. Am Ende der ersten Staffel scheint Elliots Plan beinahe an ihm zu scheitern.⁷⁹ Doch ab Mitte der zweiten Staffel wird Tyrell zu einer unterstützenden Figur, die sich zunehmend fanatisch und wahnhaft in die Verwirklichung Elliots ursprünglicher Pläne steigert, als dieser sie aufgeben will.

Diese dramaturgischen Rollenwechsel zeigen zweierlei: Sie ermöglichen der Serie mit einem für eine komplexe Serie kleinen Cast zu arbeiten. Alle antagonistischen Figuren der Serie sind den Zuschauenden seit der ersten Staffel bekannt – darunter E Corp CEO Philip Price, Manager Tyrell Wellick, Hackerin Whiterose oder der Drogendealer Veda sowie die Organisationen E Corp und die dark army, die durch verschiedene Nebenfiguren immer wieder repräsentiert werden. Das unterscheidet *Mr. Robot* beispielsweise von einer Serie wie *Dexter*, die in jeder Staffel einen anderen Serienkiller sucht.⁸⁰

Zum Zweiten zeigt sich hier eine intraserielle Überbietungslogik, die komplexen Serien inhärent ist: Serien müssen sich in ihren Plots von Staffel zu Staffel steigern und dramatischer werden, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu halten.⁸¹ Um noch einmal obiges Beispiel aufzugreifen: Nachdem sich Price lediglich unbeeindruckt zeigt vom Suizid eines Kollegen, präsentiert die Serie

77 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 10, »eps2.8_hidden-process.axx«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 7. September 2016, USA Network.

78 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_view-source.flv«.

79 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 5, »eps2.3_logic-bomb.hc«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 3. August 2016, USA Network.

80 In *Dexter* lässt sich in jeder Staffel ein anderer thematischer und Fokus feststellen, der mit den jeweiligen Antagonist:innen und ihrem sozialen Milieu verbunden ist: zum Beispiel die bürgerliche Vorstadt (Staffel 4), die Coaching- und Selbstoptimierungsbranche (Staffel 5) oder christliche Communitys (Staffel 6). In *Mr. Robot* ist eine solche Varianz nicht zu beobachten.

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

in den folgenden Staffeln eine Antagonistin, die selbst Auftragsmorde und in einem Fall ein Massaker anordnet.⁸² Dieser Überbietungslogik wohnt im Fall von *Mr. Robot* ein verschwörungstheoretisches Narrativ inne, das immer wieder neue ›Hintermänner‹ enthüllt, die hinter einer noch größeren Verschwörung stehen als zunächst vermutet.⁸³ Hier lässt sich eine Parallele zwischen den Verschwörungsnarrativen in der sozialen Wirklichkeit ziehen und denen, die die Serie fiktiv konstruiert: Die Enthüllungen der Antagonisten beziehen sich oft auf bereits bekannte Personen bzw. Figuren: Projektionen von Verschwörungstheorien in der Wirklichkeit sind prominente Personen wie Hillary Clinton, Bill Gates, George Soros und ihre Stiftungen, die angeblich die Welt steuern. Analog werden in *Mr. Robot* bereits eingeführte Figuren wie White-rose oder Price im Verlauf der Serie mit immer mehr geheimen Verbindungen und Plänen ausgestattet.

Wie diese Analyse gezeigt hat, sind die Figurenbeziehungen sowie die dramaturgischen Funktionen der Figuren in *Mr. Robot* instabil. Das liegt hauptsächlich daran, dass Elliots Persönlichkeitsstörung ihn zu einem unzuverlässigen Erzähler macht. Durch diese Subjektivierung der Erzählung steht Elliot – und mit ihm seine psychischen Krankheiten – immer im Zentrum der Aufmerksamkeit. Auch wenn die anderen Serien dieser Arbeit keine unzuverlässigen Erzählungen konstruieren, so ist die Perspektivierung durch die Pathologien der Hauptfigur doch typisch für Serien mit produktiven Psychopath:innen.

6.5 Ästhetisierung von Hactivism und Verschwörungsnarrativen

Ästhetisierungen psychischer Krankheiten und eine realistische Darstellung stehen oft in einem Spannungsverhältnis zueinander. Da psychische Krankheiten unsichtbar sind, müssen sie audiovisuell ›übersetzt‹ werden. In diesem letzten Teilkapitel untersuche ich Ästhetisierung und Realismus in Bezug auf zwei Themenfelder, die in *Mr. Robot* großen Raum einnehmen und wiederholt mit Elliots psychischen Krankheiten verknüpft werden: Hactivism und Verschwörungsnarrative.

Für beide Diskurse ist die Darstellung von Bildschirmen zentral. Hier gibt es eine Hypermediatisierung in der Serie: Figuren sehen die Konsequenzen ih-

82 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 5, »eps2.3_logic-bomb.hc«.

83 Vgl. dazu Kapitel 6.5.

res Handelns meist medial vermittelt – auf Bildschirmen. Wie die folgenden Analysen zeigen, gilt das sowohl für das Hacken am Computerbildschirm als auch für die Verschwörungsnarrative, die wiederum eng mit nachrichtlichen Bildern verknüpft sind.

Im Folgenden ordne ich die Diskurse zunächst theoretisch ein, um darauf aufbauend Close Readings durchzuführen. Zunächst wende ich mich dem Hacker-Diskurs zu. Hier gehe ich darauf ein, inwiefern die Hackerfigur auch eine Grenzgängerfigur ist, die einerseits durch fehlende Sozialkompetenz als Nerd stereotypisiert wird und die andererseits auch die Idee eines Genies verkörpert.

Als zweites untersuche ich die Darstellungen von Verschwörungsdanken der Serie. Obwohl der Plot von *Mr. Robot* auch von tatsächlichen Verschwörungen handelt, nehmen Verschwörungstheorien und ihre Rhetorik ebenfalls großen Raum ein. Zentral für das Verschwörungsdanken in der Serie ist Elliots Paranoia und die unzuverlässige Erzählung, mit der seine dissoziative Persönlichkeitsstörung ästhetisiert wird.

6.5.1 Der Figurentypus des Hackers im Forschungsdiskurs

Forschungsdiskurse um Hacker⁸⁴ und Hacking konzentrieren sich auf zwei Schwerpunkte: Zum einen geht es um den Figurentypus des Hackers und seine Eigenschaften und zum anderen darum, welche Bedeutungen es für Filme und Serien hat, den Akt des Programmierens und Hackens auf Bildschirmen zu zeigen. Es besteht eine große Einigkeit in der Forschungsliteratur darüber, dass die Tätigkeiten der Hackers, in audiovisuellen Darstellungen ästhetisiert und in der Regel als Kunsthandwerk dargestellt werden.

So theoretisiert David Cliffe in seiner Monografie »Thriller, Horror, Hacker, Spy« Hackerfilme als eigenes Genre, das seit den 1970er-Jahren mit Filmen wie *The Conversation* entstanden ist.⁸⁵ Als wesentliches Merkmal dieses Genres nennt Cliffe die Fetischisierung von Technologien des Hackens und der Überwachung. Hacken werde als Kunsthandwerk dargestellt mit Techniken

84 Diese Diskurse beziehen sich fast ausschließlich auf Darstellungen männlicher Figuren und sind oft auch explizite Diskurse um Männlichkeit. Eine Ausnahme bildet die Rezeption der Romanverfilmung *The Girl with the Dragon Tattoo* bspw. In: David Cliffe, »Thriller, Horror, Hacker, Spy: The Hacker Genre in Film and Television from the 1970s to the 2010s«, 2018.

85 Vgl. Cliffe; *The Conversation*, unter der Regie von Francis Ford Coppola (1974, USA: Paramount Pictures).

und Fähigkeiten, die man zu beherrschen lernen müsse.⁸⁶ Informationstechnologien rückten oft dadurch in den Vordergrund, dass der Plot selbst durch den Vorgang des Hackens beziehungsweise über das gehackte Material erzählt werde: Die gezeigten Bilder stammen zum Beispiel von Überwachungsvideos, Audio von mitgeschnittenen Gesprächen oder wir sehen den Bildschirm des Hackers und sein Vorgehen. Der Nebeneffekt der Hacker-Ästhetik sei dadurch aber, dass Filme ein ›eingebautes Verfallsdatum‹ hätten: Der Spannungseffekt, den ein Thriller bewirken wolle, liege in der Überlegenheit der Technik und des Hackers. Doch Darstellungen von Computern und Informationstechnologie seien so schnell veraltet, dass Filme in kurzer Zeit zu Parodien ihrer selbst werden könnten.⁸⁷

Die Hackerfigur selbst charakterisiert Cliffe als Figur, die von der Außenwelt isoliert ist. Hackerfiguren leiden oft unter ihren mentalen Zuständen. Paranoia und soziale Phobie seien eng mit dieser Figur verknüpft. Parallel dazu gibt es aber auch die Tendenz, die Hackerfigur als kybernetische Figur ganz zu entmenschlichen und nur als Ausweitung und quasi als ›Eingabegerät‹ des Computers zu zeigen.⁸⁸ In der Serie *Mr. Robot* sehen wir beide Tendenzen: Als Hauptfigur entspricht Elliot dem ersten Typ – isoliert, paranoid und unter sozialer Phobie leidend bedient die Figur auch die typischen Klischees der Hackergenres. Als entmenschlichte Figur kommen Hacker in *Mr. Robot* vor allem als Mitglieder der dark army vor, die sowohl als Hacker als auch als Mafia-Mob fungieren und oft mit anonymisierenden Masken auftreten. Auch wenn Cliffe Hacker durchaus als Heldenfiguren versteht, die oft am Ende die Welt retten, so bleibe die Figur durch die genannten Eigenschaften doch stets ambivalent. Ähnlich beurteilt auch Vlad Jecan den Figurentypus des Hackers als ambivalente Heldenfigur, die einerseits von Neugier und Wissensdrang getrieben, doch oft im Plot von Hollywoodfilmen kriminalisiert werde. Dennoch sei der Akt des Hackerangriffs in Thrillern und Katastrophenfilmen seit den 1990er-Jahren oft der eigentliche weltrettende Akt.⁸⁹

Florian Leitner hingegen versteht die Figur des Hackers als eine positiv konnotierte Heldenfigur, wenngleich er anmerkt, dass ihr Heldenstatus

86 Vgl. Cliffe, 57.

87 Vgl. Cliffe, 57–58.

88 Vgl. Cliffe, 59.

89 Vgl. Vlad Jecan, »Hacking Hollywood: discussing hackers' reactions to three popular films«, *Journal of Media Research-Revista de Studii Media* 4, Nr. 10 (2011): 95–113.

im Angesicht gesellschaftlicher Gendernormen ungewöhnlich sei. Denn, so Leitner,

»das bemerkenswerteste Charakteristikum der Heroen aus dem Umfeld der Informationstechnologie [ist]: die gezielte Negation von Männlichkeit und körperlicher Stärke, jener Attribute also, die Helden traditionellen Zuschnitts auszeichnen. Von diesen heben sich die Protagonisten der Cyberkultur gerade dann ab, wenn sie zu regelrechten Übermenschern stilisiert werden.«⁹⁰

Die Figur des Hackers zeichne sich auch durch eine ›Hacker-Ethik‹ aus, die auf der Forderung nach uneingeschränktem Zugang zu Informationen für alle beruhe und damit auf eine Dezentralisierung von Macht abziele. Diese Attribute treffen auch im Speziellen auf die Figur von Elliot zu. Besonders interessant ist jedoch für die Serienanalyse, dass Leitner in diesem Ethos auch eine ästhetische Qualität erkennt: Programmieren scheint hier als ästhetische Praxis auf und ein gut programmierter Code könne als Kunstwerk betrachtet werden.⁹¹

In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Adrian Daub in seiner Kritik der Ideologien des Silicon Valley. In diesem Zusammenhang analysiert er, wie Ayn Rands Objektivismus und ihre Romane das Selbstverständnis der Techkonzerne im Sinne einer Genieästhetik prägt. Dabei stellt er fest: »Ihre [Rands] Genieästhetik könnte die im Grund sehr *unästhetische* Praxis des Programmierens [...] in einen heldenhaften Kampf verwandeln.«⁹² Denn der Akt des Programmierens sei seit dem Erfolg von IT-Start-ups wie Facebook oder Google mit dem Mythos des Visionärs verbunden, der im Programmieren sich und seine Vision verwirkliche. Darüber hinaus seien die erfolgreichen Unternehmen des Silicon Valley zum allgemeinen Vorbild für Arbeitskultur geworden, woraus Daub folgert: »Die Ästhetisierung der Arbeit ist das vielleicht wichtigste Alleinstellungsmerkmal des Technologiejobs und hat die Tätigkeit in diesem

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

91 Vgl. Leitner, 437.

92 H. i. O. Adrian Daub, *Was das Valley denken nennt: Über die Ideologie der Techbranche*, Deutsche Erstausgabe (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020), 75.

Sektor zum vorrangigen Indikator für den Charakter der Arbeit in der Gegenwart gemacht.«⁹³

Im Hacken und der Figur des Hackers drücken sich folglich unterschiedliche Konfigurationen des Heldenhaften aus: Der Hacker ist fast immer eine männliche Figur und doch durch Attribute gekennzeichnet, die als unmännlich konnotiert wurden. Als Figur ist er entweder entmenschlicht, übermenschlich oder ein Visionär und Vorbild der modernen Arbeitswelt. Die Tätigkeit des Hackens wird als Kunsthandwerk wahrgenommen. In ihr spiegeln sich sowohl Subkultur als auch Überwachung. In audiovisuellen Darstellungen kommt der Ästhetisierung der Hacker und der Darstellung der Technologie eine zentrale Rolle zu.

6.5.2 Bildschirme: Die Ästhetik des Hackens in *Mr. Robot*

Die ästhetische Inszenierung von Informationstechnologie nimmt in *Mr. Robot* oft die Gestalt einer Desktopästhetik an. Auf die Serie trifft zu, was Cliffe als Charakteristikum des Hackergenres konstatiert: Technologie und Hacking werden nicht nur in der Diegese dargestellt, sondern sie werden zum Erzählmodus. Stilbildend für die Serie *Mr. Robot* ist die Kombination aus Desktopsequenzen und Voice-over-Erzählung. Inwiefern die Voice-over-Erzählungen Elliots der Aufmerksamkeitslenkung dienen und die Figur zum Fokalisator der Serie machen, habe ich in Abschnitt analysiert. Im Folgenden analysiere ich Beispiele dafür, wie die Serie Elliot als typische Hackerfigur konstruiert, indem sie den Plot durch Elliots Hackeraktivitäten erzählt. Dabei gehe ich auf drei Formen der Ästhetisierung ein: Zunächst rekapituliere ich die Einführung neuer Figuren durch Elliots Voice-over in einer Desktopästhetik. Zum Zweiten analysiere ich, wie die Serie Aktivitäten des Hackens ästhetisiert. Abschließend blicke ich mit einer Analyse der Episodentitel auf die Paratexte der Serie.

Bereits in Kapitel 6.4.1 habe ich verschiedene Beispiele angesprochen, die mit der Desktopästhetik der Serie verbunden sind – und in der Regel auch mit Elliots Funktion als Voice-over-Erzähler. Um diese Beispiele kurz zu rekapitulieren: Als Erzähler stellt Elliot vor allem zu Beginn der Serie andere Figuren als Voice-over vor, während wir einen Computerbildschirm sehen, auf dem E-Mailkonten oder Social-Media-Accounts der entsprechenden Figuren zu sehen sind. In der Pilotfolge erzählt Elliot beispielsweise explizit, wie er

93 Daub, 76.

beispielsweise Angelas Freund Ollie hackt und dessen Affäre beobachtet.⁹⁴ Elliot beschreibt das als Voice-over: »I witnessed his first ›I love you‹ with Angela over GChat. Then I witnessed the first of many infidelities with Stella B.«⁹⁵

In solchen Sequenzen besteht ein *alignment* mit Elliot als Erzählerfigur, denn wir nehmen nicht nur narrativ seine Perspektive ein, sondern auch in Bezug auf die Kadrierung der Einstellungen – Desktopeinstellungen sind point-of-view-shots, bei denen auch die Kameraperspektive mit Elliots Perspektive übereinstimmt (Abb. 22 und Abb. 23). Murray Smith bezeichnet das als zentrale Imagination.

Noch deutlicher wird die Ästhetisierung des Hackens aber in den Szenen, in denen Elliots Voice-over nicht von anderen Figuren, sondern von seiner Tätigkeit als Hacker erzählt. Solche Sequenzen kommen nicht nur zu Beginn der Serie, sondern in allen vier Staffeln vor. Ein Beispiel dafür sehen wir in der fünften Episode der zweiten Staffel, in der Elliot das FBI hackt. Während Elliot *malware* programmiert, sehen wir ihn in einem mehrfachen Splitscreen im Profil sowie den Code auf dem Bildschirm (Abb. 24). Dazu erklärt er sein Vorgehen beim Hacken in einem ausführlichen Voice-over.

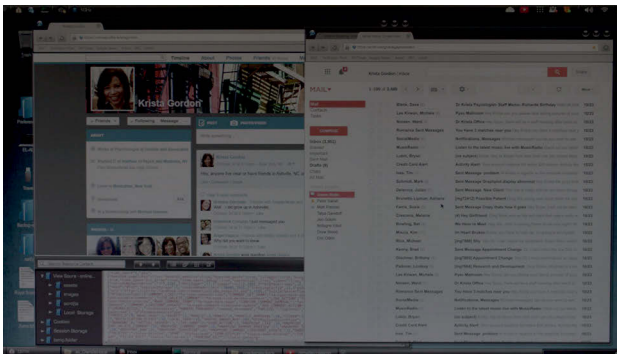
»Step one: Identify the target and its flaws. There are always flaws. I learned that early in life. My first hack, the local library, a vulnerable FTP server in its AS400. A far cry from the Android zero days I'm using to own the FBI standard-issue smartphone. The library was a test to see if I could even get into the system. I've since set greater goals. For instance, step two: build malware and prepare an attack. At my fingertip, the zero day is wrapped in code like a Christmas present, then becomes an exploit, the programmatic expression of my will. I live for this shit. Step three: a reverse shell, two-stage exploit. The ideal package. Load the malware into a femtocell delivery system, my personal cell tower that'll intercept all mobile data. Similar to my first time, when I found myself staring at late book fees, employee names, member addresses. Everything was revealed. The secret of the perfect hack? Make it infallible. Hidden within the kernel is a logic bomb, malicious code designed to execute under circumstances the I've programmed. Should the FBI take an image of the femtocell, all memory will self-corrupt, or ›explode‹. Step four: Write the script. Why do it myself? Because that's how I learned and I know exactly, what, when and how it's going to run. I didn't do anything harmful

94 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 16:10.

95 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 16:20 bis 16:30.

my first time. Just looked around. But I felt so powerful. Eleven years old and in complete control of the Washington Township Public Library. Today is different. I hacked the world. Final step: Launch the attack. Once I do, I'll own the Android phone of every FBI agent in that building. I'll own Evil Corp's network, applications, everything. Domain Admin. This, the thrill of pwning a system, this is the greatest rush. God access. The feeling never gets old.«⁹⁶

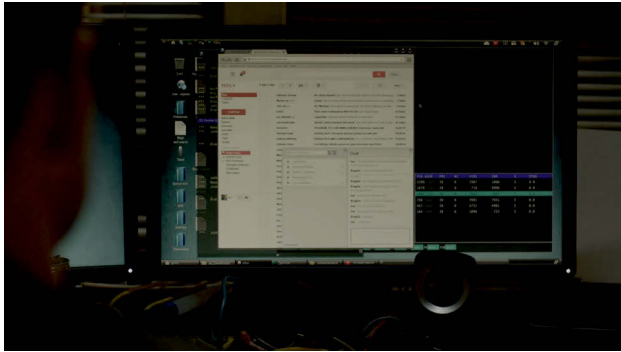
Abb. 22: Elliot hackt Krista.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 1, Episode 1, 11:00

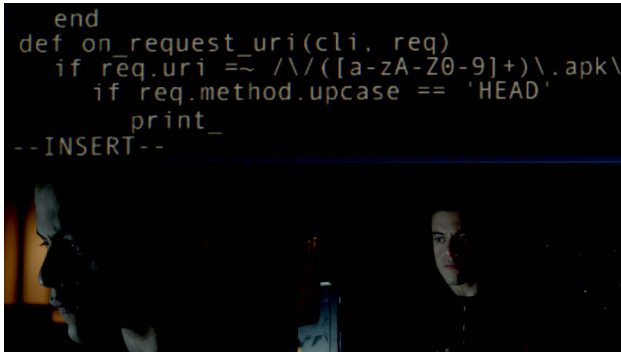
96 *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 7, »eps2.5_h4ndshake.sme«, 00:52 bis 03:20.

Abb. 23: Elliot hackt Ollie.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 1, Episode 1 16:20

Abb. 24: Split screen: Elliot beim Hacking.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 2, Episode 7, 02:10.

Diese Kombination aus Desktopeinstellung, manchmal als *split screen*, und Voice-over zeigen deutlich die von Cliffe als genretypisch identifizierte Darstellung von Hacking und Überwachung als Kunsthandwerk.⁹⁷ Man kann in solchen Szenen eine beinahe didaktische Qualität wahrnehmen: – die Darstellung lehnt sich an Onlinetutorials an, wengleich in ästhetisierter Form: Videoanleitungen zum Programmieren sind Informatikstudierenden beispiels-

97 Vgl. Cliffe, »Thriller, Horror, Hacker, Spy«, 57.

weise eine vertraute Lernform, bei der die Tutorials den Bildschirm zeigen, während das Vorgehen auditiv erklärt wird und der:die Sprechende in einer Ecke des Bildschirms zu sehen ist. In diesen Einstellungen macht die Serie deutlich, dass es sich beim Hacken um Fähigkeiten handelt, die man lernen muss. Das drückt Elliot im obigen Voice-over auch aus. Gleichzeitig ist die Darstellung des Programmierens hier immer noch sehr voraussetzungsreich dargestellt, da Elliot Fachausdrücke wie »femtocell delivery system« oder »two-stage exploit« nicht erklärt. In seiner Serienkritik lobt Journalist und Autor Cory Doctorow die Serie dafür, Sprache und Hackerszene tatsächlich realistisch darzustellen: »When hackers hack in Mr. Robot, they talk about it in ways that actual hackers talk about hacking.«⁹⁸ Gleichzeitig macht der Subtext dieser Sequenz aber auch Elliots psychische Verfasstheit und Isolation deutlich: Hacken ist seine primäre Methode, Selbstwirksamkeit zu erfahren.

Eine Variation dieser Ästhetisierung sehen wir auch immer wieder im Zusammenspiel von Voice-over und Episodentitel. Denn in den Episodentiteln sehen wir ebenfalls eine Ästhetisierung des Hackens. In den ersten drei Staffeln wurden die Titel in der Form von Dateinamen gewählt und in dem Internet-Slang *leet speak* chiffriert, bei dem Buchstaben durch optisch ähnliche Ziffern ersetzt werden. Die Nummerierung der Episoden hat das Format von Software-Versionen. Die fünfte Folge der ersten Staffel ist daher in der Zählung die Episode 1.4, da die Pilotfolge die Episode 1.0 war. In den Titeln werden keine Leerzeichen verwendet, sondern Unterstriche.⁹⁹

Diese Episodentitel werden oft indirekt in den Voice-overs der jeweiligen Episode aufgegriffen und erklärt. Dabei erhalten die Fachbegriffe aus der Informatik eine symbolische Bedeutung, indem Elliot Analogien zu anderen Bereichen der Gesellschaft oder seines Lebens zieht. In der fünften Episode der ersten Staffel mit dem Titel »eps1.4_3xploits.wmv« erklärt Elliot beispielsweise das Prinzip von exploits als Angriffspunkte, um zu hacken. Dabei zieht er Analogien zu menschlichen Eigenschaften und seiner eigenen Opiatabhängigkeit, die er in diesen Begriffen beschreibt:

98 Cory Doctorow, »Mr. Robot Killed the Hollywood Hacker«, *MIT Technology Review*, 7. Dezember 2016, 100, <https://www.technologyreview.com/2016/12/07/155284/mr-robot-killed-the-hollywood-hacker/>.

99 In gleicher Weise tragen auch die Kompositionen der Filmmusik von Mac Quayle Titel, die schon die Dateiendungen von Audioformaten wie .mp3 oder .aiff tragen.

»People always make the best exploits. I never found it hard to hack most people. If you listen to them, watch them, their vulnerabilities are like neon signs screwed into their heads. Mobley is a glutton. He lacks discipline from his urges. Romero is a know-it-all and a hypochondriac. [...] I guess I also have security flaws. I don't like being outside. I like morphine too much.«¹⁰⁰

In der vierten Staffel der Serie sind die Episodentitel nach HTTP-Statusmeldungen benannt. HTTP-Statusmeldungen in der Form 4xx bezeichnen Fehlermeldungen.¹⁰¹ Die vierte Staffel ist nach den Fehlermeldungen 401 bis 410 benannt, deren Bezeichnungen wie »402 Payment required« oder »404 Not found« auch immer mit dem Plot der jeweiligen Episode korrespondieren. Die Ästhetisierung des Programmierens und Hackens wirkt also bis in die Paratexte der Serie hinein und setzt ästhetisch popkulturelles Wissen um, das es in der sozialen Wirklichkeit vor allem in der Informatik (Fehlercodes) und im Gamingbereich (leet speak) vorhanden ist.

6.5.3 Verschränkungen von Verschwörungstheorie und psychischer Krankheit

Die zentrale Rolle und das audiovisuelle Hervorheben von Informationstechnologie sind aber nicht nur ein wesentliches Merkmal der Diskurse um Hacker.¹⁰² Auch Verschwörungsnarrative sind davon geprägt. Die Kultur- und Politikwissenschaftlerin Jody Dean sieht im Versprechen von Verschwörungstheorien ein Grunddilemma, das eine demokratische Informationsgesellschaft mit dem Denken von Verschwörungstheoretiker:innen gemein hat: »[E]verything we need to know is right in front of us, but we still don't know.«¹⁰³ Es gibt immer noch mehr zu enthüllen oder zu wissen. Kein Ereignis

100 *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 5, »eps1.4_3xploits.wmv«, 05:05 bis 06:23.

101 Vgl. »Hypertext Transfer Protocol (HTTP) Status Code Registry«, IANA (Internet Assigned Numbers Authority), letzter Zugriff: 23. März 2024, <https://www.iana.org/assignments/http-status-codes/http-status-codes.xhtml>.

102 Die folgende theoretische Einordnung und die Szenenanalysen beruhen auf einem bereits veröffentlichten Journal-Artikel. Vgl. Melanie Mika, »Paranoide Nachrichtenbilder. Inszenierungen von Verschwörungen und Verschwörungstheorien in der TV-Serie *Mr. Robot*«, *ffk Journal*, Nr. 6 (24. März 2021): 326–340.

103 Jody Dean, *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy* (Ithaca: Cornell University Press, 2002), 48.

ist jemals erschöpft. Und wie ich in den folgenden Abschnitten zu Verschwörungsnarrativen in *Mr. Robot* zeige, gehen erstens Verschwörungsnarrative und Hackerästhetik oft Hand in Hand und zweitens, steckt in oben genanntem Dilemma auch ein Modell des seriellen Erzählens.

Der Schwerpunkt der Close Readings zu diesem Aspekt liegt darauf, wie die Serie dokumentarisches Nachrichtenmaterial in ihren Plot integriert.¹⁰⁴ Wie bereits in der theoretischen Rahmung dieser Arbeit ausgeführt, konstruieren sich serielle Erzählungen nicht nur über ihre fortlaufende diegetische Handlung, sondern insbesondere auch über die Zeitverschränkungen von Produktion und Rezeption.¹⁰⁵ Diese wird in dem dokumentarischen Material und Referenzen der Serie sichtbar, so meine These.

Die argumentative Verbindung von psychischer Krankheit, besonders von Paranoia, und Verschwörungstheorien ist ein gut ausgetretener Weg. Das gilt sowohl für die soziale Wirklichkeit als auch für literarische und filmische Fiktionen. Eine tatsächliche Korrelation zwischen psychischer Erkrankung und Verschwörungsglauben ist zudem wissenschaftlich widerlegt.¹⁰⁶ Wenn ich diesen Pfad nun dennoch betrete, um die Verwendung von dokumentarischem Material in *Mr. Robot* zu untersuchen, dann nicht um den kulturwissenschaftlichen Fallstudien eine weitere Analyse von Verschwörungsfiktionen hinzuzufügen, sondern umgekehrt: um mit der Theoretisierung von Verschwörungstheorien eine aktuelle Tendenz des seriellen Erzählens zu veranschaulichen. Daher möchte ich zunächst die für meine Analysen relevanten Positionen zu Verschwörungstheorien skizzieren.

Während es Verschwörungen spätestens seit der Antike gegeben hat, entsteht das Konzept namens *Verschwörungstheorie* als Erklärung für gesellschaftliche Umwälzungen oder Prozesse erst im 20. Jahrhundert, so Andrew McKenzie-McHarg.¹⁰⁷ Beispiele für populäre Verschwörungstheorien gibt

104 Die Analyseergebnisse der folgenden Abschnitte habe ich bereits an anderer Stelle publiziert. Vgl. Mika, »Paranoide Nachrichtenbilder. Inszenierungen von Verschwörungen und Verschwörungstheorien in der TV-Serie *Mr. Robot*«.

105 Vgl. Kapitel 2.1.2.

106 Vgl. Michael Butter, »Nichts ist, wie es scheint« *Über Verschwörungstheorien*, Originalausgabe, Erste Auflage (Berlin: Suhrkamp, 2018), 103–104.

107 Vgl. Andrew McKenzie-McHarg, »Conceptual History and Conspiracy Theory«, in *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, hg. von Michael Butter und Peter Knight (London New York: Routledge, 2020), 24–25. Darüber hinaus gibt es eine ältere Bedeutung des Begriffs Verschwörungstheorie aus der Kriminalistik. Verschwörungstheorie ist hier gleichbedeutend mit der Hypothese, vorläufig und ohne abwertende Konnotation. Es

es seit Jahrzehnten wie zum Beispiel zur Ermordung des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedys oder zu den Anschlägen des 11. September 2001. Mit der Covid-19-Pandemie 2020 sind neue Verschwörungstheorien hinzugekommen (wie Impfverschörungen oder Coronaleugnung) oder haben eine verstärkte Popularität (wie QAnon in den USA) erfahren.¹⁰⁸ Ihre Problematiken und Gefahren sind seitdem auch im öffentlichen Bewusstsein. Verschwörungstheorien wie in diesen genannten Beispielen sind Sozialtheorien, die das Funktionieren einer Gesellschaft erklären sollen. Dieses Verständnis wurde maßgeblich von Karl Popper geprägt, der in den 1940er-Jahren den Begriff der Verschwörungstheorie aufbringt, um ein naives Verständnis vom Funktionieren von Bürokratien und politischen Prozessen zu bezeichnen.¹⁰⁹ Wie Michael Butter betont, ist der Begriff seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine stets abwertende Fremdzuschreibung.¹¹⁰ Der Glaube an Verschwörungstheorien wurde – zuvor akzeptierte (Minderheiten-)Meinung – seit den 1960er-Jahren zunehmend aus öffentlichen und politischen Diskursen verbannt.¹¹¹

In Sinne dieses soziologischen Konzepts verwende auch ich den Begriff Verschwörungstheorie in diesem Artikel – als Bezeichnung für eine Weltansicht, die als Ursache für gesellschaftliche Prozesse und Veränderungen geheime Verschwörungen vermutet. In der aktuellen journalistischen Berichterstattung und in sozialen Medien werden Verschwörungstheorien zudem immer häufiger als Verschwörungserzählungen oder -mythen bezeichnet, womit die Autor:innen die Unwissenschaftlichkeit dieses Denkens betonen wollen. Um diese Abgrenzung geht es mir nicht; die Bezeichnungen Verschwörungsfiktionen oder -erzählungen benutze ich stattdessen, um die fiktionalen Verschwörungen oder Verschwörungstheorien in Filmen und Serien von

gibt in diesem Diskurs Begriffe wie die Entführungs-Theorie, die Mord-Theorie oder eben die Verschwörungs-Theorie. S. Ebd.

- 108 Vgl. Karen M. Douglas, »COVID-19 Conspiracy Theories«, *Group Processes & Intergroup Relations* 24, Nr. 2 (1. Februar 2021): 270–75, <https://doi.org/10.1177/1368430220982068> ; Valerie van Mulukom u. a., »Antecedents and consequences of COVID-19 conspiracy beliefs: A systematic review«, *Social Science & Medicine* 301 (1. Mai 2022): 114912, <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2022.114912>.
- 109 Vgl. Karl R. Popper, *Falsche Propheten – Hegel, Marx und die Folgen*, 8. Aufl. (Tübingen: Mohr Siebeck, 2003).
- 110 Vgl. Butter, »Nichts ist, wie es scheint«.
- 111 Vgl. Katharina Thalmann, *The stigmatization of conspiracy theory since the 1950s: »a plot to make us look foolish«* (London New York, NY: Routledge Taylor & Francis Group, 2019).

den oft ähnlichen Verschwörungstheorien in der sozialen Wirklichkeit zu unterscheiden.

Eine der gängigen Strategien, die Entstehung von Verschwörungstheorien zu erklären, aber auch, um sie inhaltlich zu diskreditieren, war seit den 1940er-Jahren die psychische Gesundheit ihrer Anhänger:innen infrage zu stellen. Einschlägig für diese Argumentationslinie ist der Essay des Historikers Richard Hofstadter »The Paranoid Style in American Politics«, der in der Forschung allerdings inzwischen als veraltet gilt.¹¹² Aber auch, wenn dieser Zusammenhang akademisch als überholt gilt, ist er fest im kulturellen Gedächtnis verankert, wie eine Reihe von filmwissenschaftlichen Arbeiten zeigen. So zeichnet Henry M. Taylor die Verbindung von psychischer Krankheit, kultureller Paranoia und Verschwörungserzählungen über mehrere Jahrzehnte Filmgeschichte nach.¹¹³ Filmwissenschaftliche Überblicke wie der von Taylor zeigen hier eine Entwicklung der filmischen Plots: Hollywoods Verschwörungserzählungen in den in den 1950er- und 1960er-Jahren drehten sich vor allem um echte Verschwörungen in der Erzählwelt, typischerweise kommunistische Infiltration.¹¹⁴ Davon unterscheiden sich die Paranoiafilme in den 1970er-Jahren, die mit Ironie und Unsicherheit vor allem die Arbeit der Ermittler:innen darstellen, nicht die der Verschwörer:innen. Diese Plots lassen die Zuschauer:innen und Hauptfiguren oft lange im Unklaren darüber, ob es die vermutete Verschwörung tatsächlich gibt. Hierbei handelt es sich meistens um Verschwörungen der eigenen Eliten – der Regierung, der Geheimdienste, des Großkapitals.¹¹⁵ Taylor unterscheidet daher zwischen Verschwörungsfilm und Verschwörungstheoriefilmen.¹¹⁶ Butter interpretiert

112 Vgl. Richard Hofstadter, »The paranoid style in American politics and other essays«, in *The paranoid style in American politics and other essays*, Borzoi book (New York, 1965). Zur Kritik Hofstadters s. Butter, »Nichts ist, wie es scheint«.

113 Vgl. Henry M. Taylor, *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms* (Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2017); Vgl. auch: Michael Butter, »Conspiracy Theories in Films and Television Shows«, in *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, hg. von Michael Butter und Peter Knight (London New York: Routledge, 2020), 457–68.

114 Vgl. unter anderem *Suddenly*, unter der Regie von Lewis Allen (1954, USA: United Artists); *The Manchurian Candidate*, unter der Regie von John Frankenheimer (1962, USA: United Artists).

115 Vgl. *The Conversation*, unter der Regie von Francis Ford Coppola (1974, USA: Paramount Pictures); *All the President's Men*, unter der Regie von Alan J. Pakula (1976, USA: Warner Brothers); *The Parallax View*, unter der Regie von Alan J. Pakula (1974, USA: Paramount Pictures).

116 Vgl. Taylor, *Conspiracy!*.

die Ironie und die offenen oder unzuverlässigen Plotstrukturen vieler neuerer Paranoiafilme als eine postmoderne Distanzierung vom gesellschaftlich stigmatisierten Denken in Verschwörungstheorien.¹¹⁷ Im Gegensatz dazu versteht Thomas Elsaesser die Darstellung von Paranoia in den *mindgame movies* seit den späten 1990er-Jahren nicht als Distanzierung, sondern als eine positiv konnotierte Umdeutung dieses Denkens als *produktive Pathologie*, indem er konstatiert, Paranoia sei eine angemessene Adaption an eine komplexer werdende Realität:

»Being able to discover new connections, where ordinary people operate only by analogy or antithesis; [...] or being able to think ›laterally‹ and respond hyper-sensitively to changes in the environment may turn out to be assets and not just an affliction.«¹¹⁸

In ähnlicher Weise theoretisiert auch die zu Beginn zitierte Jody Dean das subversive Potenzial von Verschwörungstheorien – hier auf gesellschaftlicher Ebene, nicht in Fiktionen. Sie sieht in den Bemühungen von Verschwörungstheoretiker:innen, geheime Verbindungen ans Licht zu bringen, Parallelen zu dem demokratischen Ideal einer souveränen Öffentlichkeit.¹¹⁹ Laut Dean sind es insbesondere drei Punkte, über die Verschwörungstheorien abwertend definiert werden. Der erste ist die schon besprochene pathologische Motivation der Verschwörungstheoretiker:innen. Darüber hinaus sind es zwei Grundannahmen: ›Alles ist miteinander verbunden‹ und ›nichts ist, wie es scheint‹.¹²⁰

6.5.4 Paranoide Nachrichtenbilder

Wie ich in Kapitel 6.4.2 ausgeführt habe, konzentriert sich die Figurenkonstellation in *Mr. Robot* einerseits auf die Hacktivists um Elliot und andererseits die Finanzelite von E-Corp, die sie zerstören wollen. Wie in den typischen Verschwörungstheoriefilmen des Hollywoodkinos fokussiert sich die Serie auf die Recherchearbeit und das Hacken des mächtigen Konzerns und lässt Figuren

117 Vgl. Butter, »Nichts ist, wie es scheint«, 466.

118 Buckland, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, 26; vgl. auch Kapitel 2.3.2.

119 Vgl. Dean, *Publicity's Secret*.

120 Vgl. Dean, 48–49.

wie Zuschauer:innen immer wieder im Unklaren darüber, ob eine Verschwörung real oder ob sie Teil von Elliots paranoiden Halluzinationen ist.¹²¹

Der Plot ist somit für Verschwörungserzählungen konventionell – die Ästhetik und die Serialisierung dieser Erzählung sind es allerdings nicht, wie die Analyse des dokumentarischen Materials zeigt. Die dokumentarischen Sequenzen der Serie habe ich an anderer Stelle als paranoide Nachrichtenbilder bezeichnet.¹²² Hier lassen sich drei Kategorien unterscheiden: fiktionale Nachrichtenbilder, dokumentarische Bilder und montierte Bilder, die ich jeweils anhand einer exemplarischen Szene analysieren werde. Alle Varianten lassen sich thematisch als Ästhetisierung der dissoziativen Persönlichkeitsstörung Elliots und seiner Paranoia verstehen. Auf dieser Lesart liegt mein Fokus im folgenden Abschnitt, der sich auf die Analyse der fiktionalen Nachrichtenbilder konzentriert. Darüber hinaus verwendet die Serie aber auch montierte Bilder, das heißt Sequenzen, in denen die Serie dokumentarisches Material mit fiktionalen Bildern, Soundtracks oder Overlays kombiniert. Ich untersuche diese Bild-Ton-Kombinationen insbesondere am Beispiel ersten Episode der zweiten Staffel, die eine Pressekonferenz des US-Präsidenten Barack Obama in ihre Exposition einbaut. Abschließend analysiere ich nicht-fiktionales, dokumentarisches Nachrichtenmaterial, das in den Plot der Serie integriert wurde. Das analysiere ich konkret am Beispiel des dokumentarischen Materials aus dem US-Wahlkampf 2016 in der dritten Episode der dritten Staffel. Auch hier handelt es sich immer um televisuelle Nachrichtenbilder. Wie ich zeigen will, lässt sich diese Nachrichtenästhetik und das dokumentarische Footage nicht nur als Ästhetisierung psychischer Krankheit lesen, sondern auch als narrative Komplexität im Sinne von Mittell verstehen.¹²³ Damit komme ich auf Kelleter's Ausführungen zur populären Serialität und zur Selbstreflexivität komplexer Serien als verschwörungstheoretische Logik zurück.¹²⁴ Die Ästhetisierung psychischer Krankheit ist in *Mr. Robot* untrennbar mit televisueller Ästhetik und serieller Erzählpraxis verbunden.

Nicht alle Nachrichtenbilder in *Mr. Robot* sind dokumentarisch. Und natürlich sind fiktionale Inszenierungen von Nachrichten in einer Serie

121 Vgl. Butter, »Conspiracy Theories in Films and Television Shows«, 461–462.

122 Die folgenden Szenenanalysen beruhen auf einem bereits veröffentlichten Artikel: Vgl. Mika, »Paranoide Nachrichtenbilder. Inszenierungen von Verschwörungen und Verschwörungstheorien in der TV-Serie *Mr. Robot*«.

123 Vgl. Mittell, *Complex TV*, 18.

124 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«.

durchaus zu erwarten. Dennoch verdienen sie hier Aufmerksamkeit, weil sie thematisch und symbolisch mit Elliots Paranoia verbunden sind: Bildschirme, Fernseher und fiktionale Bilder von Nachrichten prägen die Ästhetik der Serie auf zwei Arten. Zum einen sehen wir immer wieder Hacker-Aktivitäten in einer Bildschirmästhetik, häufig durch den Voice-over-Kommentar von Elliot begleitet. Auf diese Ästhetisierung bin ich in Kapitel 6.5.2 bereits eingegangen. Zum anderen sehen wir auf den Bildschirmen nachrichtliche Bilder als *hypermediation*.¹²⁵ Prominente Räume der Serie sind U-Bahnen, öffentliche Plätze in New York und Großraumbüros – Monitore und Bildschirme sind überall. Wir sehen fast ausschließlich nachrichtliche Bilder an diesen Orten: Nachrichten, politische Kommentare oder journalistische Interviews mit Figuren der Serie. Die Gestaltung dieser Fernsehsendungen folgt einem eigenen corporate design, so dass sie aussehen, als würden sie vom gleichen unbekanntem Nachrichtensender ausgestrahlt. Anstelle eines Senderlogos befindet sich in der rechten oberen Ecke ein Insert mit der Einblendung »live«. Die Inserts im unteren Drittel des Bildschirms, die Bauchbinden, sind immer im gleichen rot-blauen Design gehalten (Abb. 25). Auch die Figuren sind immer wieder die gleichen Nachrichtenmoderator:innen oder politische Kommentator:innen im Verlauf der vier Staffeln. Von diesen Figuren erhält nur eine – der populistische Kommentator Frank Cody – eine Szene und Dialog »außerhalb ihres Bildschirms«, die ich im nächsten Abschnitt im Zusammenhang mit dem dokumentarischen Material analysiere.

125 Richard Grusin definiert *hypermediation* über zwei Aspekte: Einerseits als die Fragmentierung und Vervielfachung von Bildschirmen und Monitoren seit den 1990ern und andererseits als eine zunehmende Verbindung und Zusammenführung all dieser Mediatrisierungen über die Rhetorik von Netzwerken, Datenbanken und Flow. Beide Aspekte sind in *Mr. Robot* zu finden. Vgl. Richard Grusin, *Premediation: Affect and Mediality after 9/11* (New York: Palgrave Macmillan, 2010), 2–3.

Abb. 25: Fiktiver Nachrichtensender.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 1, Episode 10, 26:53

An der Verbindung von Plot und Ästhetik fällt auf, dass die Konsequenzen des eigenen Handelns für die Figuren vor allem über Bildschirme, das heißt als mediale Effekte erfahrbar sind. Um das an einem konkreten Beispiel zu illustrieren: In der Pilotfolge der Serie manipuliert Elliot Dateien, die den technischen Direktor von E-Corp Terry Colby mit illegalen Hackerangriffen in Verbindung bringen sollen. Narrativ wird dieser Handlungsstrang so aufgelöst: Die Hackergruppe fsociety tritt an Elliot heran und fordert ihn auf, die in einer Datei gespeicherte IP-Adresse zu verändern, um Colby zu belasten. Diese Forderung sehen wir auf einem Bildschirm, während Elliot sie liest und als Voice-over kommentiert. Elliot ist zunächst unentschlossen, wie er sich verhalten soll.¹²⁶ Aber als Colby Elliots beste Freundin und Kollegin in einer Sitzung demütigt, entschließt er sich, die manipulierten Daten an das FBI zu geben. Diese Durchführung des Hackerangriffs erschließen wir uns nur indirekt; wir sehen, wie Elliot während genannter Sitzung einen verschlossenen Umschlag mit seinem Bericht gegen einen anderen Umschlag austauscht. In der folgenden Episode sehen wir – und die Figuren – die Auswirkungen dieser Handlung: Elliot ist bei seiner Arbeit im Großraumbüro, als auf einem Bildschirm Terry Colbys Verhaftung als Breaking News gezeigt wird. Elliot kommentiert das an einer Stelle im Plot als Voice-over folgendermaßen: »on ev-

126 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.0_hellofriend.mov.«

eryone's mind—on everyone's screen: Might as well be the same thing nowadays.«¹²⁷

Handlung, Konsequenzen und sogar Gedanken werden in der Serie auf Bildschirme ausgelagert. Elliots Kommentar fasst so ein thematisches Zentrum der Serie, das sich medientheoretisch als Technikdeterminismus verortet lässt: Die Bildschirme, Smartphones und Apps kontrollieren, was wir tun, nicht umgekehrt. Damit ästhetisieren die Bildschirme auch Elliots Paranoia und Dissoziation. Denn nicht immer sind es nur echte Handlungen und ihre Auswirkungen, die Elliot auf den Bildschirmen sieht. Immer wieder sprechen ihn auch seine Alter Egos als Halluzinationen von Monitoren an. Das ist beispielsweise in der finalen Episode der ersten Staffel der Fall: Hier spricht Elliots Familie, so wie sie auf einem Foto in seiner Wohnung zu sehen ist, von den Werbeflächen des Time Square in New York zu ihm.¹²⁸

Die Serie *Mr. Robot* ästhetisiert also Paranoia und psychische Krankheit sowohl über Bildschirme als auch über Nachrichtenbilder. Bei dem zweiten Beispiel, das ich hier analysieren möchte, handelt es sich um die Kategorie, die ich *montierte Nachrichtenbilder* nenne: Die Serie arbeitet hier mit erkennbar dokumentarischem Material, das aber verändert wurde, indem Soundtrack oder *inserts* bearbeitet wurden.

Die erste Episode der zweiten Staffel von *Mr. Robot* beginnt mit einer Voice-over-Erzählung von Elliot nach dem ausgeführten Hackerangriff am Ende der ersten Staffel. In diese Erzählung eingeschoben ist dokumentarisches Material aus einer Pressekonferenz des Weißen Hauses mit Präsident Barack Obama – der sowohl zur Erzählzeit der Serie als auch zur Zeit der Erstausstrahlung 2016 Präsident der USA war.

127 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«, 01:01:30.

128 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 10, »eps1.9_zero-day.avi«.

Abb. 26: Montiertes Bild mit Original-Footage.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 2, Episode 1, 07:38

Die Kamera folgt Elliot, der ein Zimmer verlässt, wie er eine Treppe hinunter geht und ein karg eingerichtetes Wohnzimmer betritt, in dem ein alter Röhrenfernseher läuft. Bevor wir den Bildschirm sehen, hören wir den Fernsehton und die Stimme Obamas. Die erste Einstellung auf das Fernsehgerät ist ein Point-of-View-Shot aus Elliots Perspektive. Die Sicht auf den Fernseher ist seitlich. Was wir sehen, sieht nach einem dokumentarischen Nachrichtenschnitt aus und auch der Ton klingt dokumentarisch. Allerdings müssen wir diese Einschätzung mit der nächsten Einstellung korrigieren, wenn die Szene das Fernsehbild frontal in Großaufnahme zeigt (Abb. 26). Während die grobe Auflösung eines Röhrenfernsehers ästhetisch einerseits die dokumentarische Qualität des Bildes unterstreicht, erkennen wir andererseits, dass das Bild montiert ist: Die Aufnahme von Barack Obama im Briefing Room des Weißen Hauses ist tatsächlich dokumentarisch, während über diesem Footage fiktionale Inserts liegen: Rechts oben sehen wir anstelle eines Senderlogos wieder die Einblendung »live«, die uns aus den fiktionalen Nachrichtensendungen vertraut ist. Die Bauchbinde im unteren Drittel des Bildes lautet: »Washington, D.C. National Security Update: President Obama addresses a concerned nation: One month after devastating five/nine attack, hackers still at large.« Auch die Aussagen des Voice Actors geben sich eindeutig als fiktional zu erkennen,

als der Präsident äußert: »The FBI announced today, and we can confirm, that Tyrell Wellick and fsociety engaged in this attack.«¹²⁹

Die Szene steht am Anfang einer neuen Staffel, an der die wichtigsten Ereignisse der letzten Staffel den Zuschauer:innen noch einmal ins Gedächtnis gerufen werden müssen. Dazu gehören die Namen und Abkürzungen der wichtigsten Figuren und Ereignisse wie Manager Tyrell Wellick, der Name fsociety für die Hackergruppe, aber auch die Referenz five/nine als Bezeichnung für den Tag des folgenreichen Hackerangriffs. Dazu kommt eine neue Information, die die Zeitlichkeit der Serie einordnet: Ein Monat ist seit der letzten Episode vergangen. Diese Szene ist hier folglich nicht nur ein selbst-reflexives Stilmittel – der montierten Pressekonferenz kommt hier auch eine wichtige narrative Funktion zu, nämlich die eines *diegetic telling*, das eben aber auf extradiegetisches Material zurückgreift.

Montierte Bilder, die dokumentarisches Material fiktionalisieren und so in den Kontext der fiktionalen Handlung stellen, gibt es in verschiedenen Varianten in der Serie. Im Beispiel der Exposition als Pressekonferenz des Weißen Hauses ist das Bild dokumentarisch, der Ton und die Inserts aber nicht. In weiteren Beispielen sind diese Bilder oft nur auf Bildschirmen oder Fernsehern im Hintergrund zu sehen und werden zwar von den Figuren wahrgenommen, aber nicht in die Handlung eingebaut. In der achten Episode der zweiten Staffel sieht und hört man im Hintergrund eines Großraumbüros des FBI ein Interview mit Edward Snowden zum Thema Datenschutz. Das Interview ist in Bild und Ton dokumentarisch. Allerdings ist es im Plot so eingebunden, dass es einen Hackerangriff auf das FBI zu kommentieren scheint. Das drückt auch die auf das Bild montierte Bauchbinde zum Ausdruck »FBI hacked by fsociety«.¹³⁰

6.5.5 Originalfootage als Verschränkung von Fiktion und Wirklichkeit

Inwiefern diese Ästhetik und Inszenierung typisch für komplexe Fernsehserien sind, diskutiere ich an einem letzten Beispiel, das unveränderte dokumen-

129 *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 1, »eps2.o_unm4sk-pt1.tc«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 13. Juli 2016, USA Network, 07:00.

130 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 8, »eps2.6_succ3ss0r.p12«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 24. August 2016, USA Network.

tarische Bilder verwendet. Dabei konzentriere ich mich in diesem Abschnitt auf eine Sequenz aus der dritten Episode der dritten Staffel der Serie.¹³¹

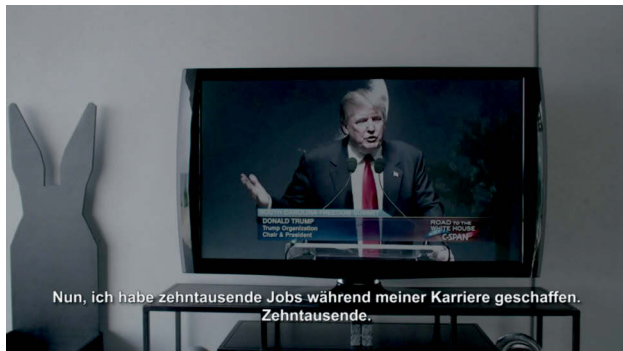
In dieser Sequenz führt Whiterose in ihrer männlichen Persona als der chinesische Minister Zhang ein Gespräch mit dem bereits erwähnten Journalisten Frank Cody. Aus vorhergehenden Episoden ist bereits deutlich geworden, dass Whiterose eine Verschwörung verfolgt, um ihre Macht weiter auszubauen. Die Weltwirtschaftskrise, die in der Serie seit der zweiten Staffel herrscht, wurde von ihr befördert und die Hackergruppe fsociety hat sie für ihre Zwecke ausgenutzt. In der Szene mit Cody wird deutlich, dass Whiterose auch journalistische Berichterstattung kauft. Während des Gesprächs läuft ein Fernseher im Hintergrund. An einem Punkt ihrer Anweisungen unterbricht Whiterose alias Zhang sich selbst und sagt mit Blick auf den Bildschirm: »I may have a potential candidate for president.«¹³²

Die nächste Einstellung ist ein Point-of-View-Shot aus Whiteroses Perspektive auf den Bildschirm, auf dem man eine Wahlkampfreden Donald Trumps sieht (Abb. 27). Die Tonspur des dokumentarischen Materials bleibt einige Sekunden freistehen, so dass man Trumps Rede über seine Fähigkeiten als Unternehmer hört. Das Videomaterial ist als dokumentarisch zu erkennen. In dem Ausschnitt steht Trump hinter einem Rednerpult. Der Hintergrund ist dunkel. Einen Kontext gibt diesem Material vor allem das Insert: Die Bauchbinde enthält eine Ortsangabe – »South Carolina Freedom Summit«. Das Logo »Road to the White House – C-SPAN« macht deutlich, dass es sich um eine Wahlkampfreden handelt und kennzeichnet das Bild zusätzlich als dokumentarisches Material des amerikanischen Nachrichtensenders C-SPAN. Cody reagiert auf die Bemerkung mit einem ungläubigen Lachen und der Antwort, dass Zhang das wohl kaum ernst meinen könne. Die Szene endet mit dem Originalton der Fernsehübertragung, aus dem man Trump seinen Wahlkampfslogan sagen hört: »Make America great again.« Spätere Episoden greifen vereinzelt den Wahlkampf wieder auf. Whiteroses Verwicklungen in die Wahl werden allerdings nicht wieder als Handlungsstrang aufgegriffen.

131 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 3, »eps3.2_legacy.so«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 25. Oktober 2017, USA Network.

132 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 3, Episode 3, »eps3.2_legacy.so«.

Abb. 27: Dokumentarisches Videomaterial.



Quelle: Screenshot: *Mr. Robot* Staffel 2, Episode 1, 14:32

An dieser Szene lassen sich zwei typische Momente seriellen Erzählens in aktuellen Fernsehserien aufzeigen, die ich in Kapitel 2.2.2 dargelegt habe: die Tendenz Stil und Ästhetik zu betonen und die Verschränkung von Produktion und Rezeption. Für den ersten Aspekt hat Jason Mittell die Bezeichnung *operationale Ästhetik* geprägt. Damit bezeichnet er die Tendenz komplexer Serien, die Konstruiertheit der Narration in den Vordergrund zu rücken. Er betont, dass es sich bei dieser Technik in Serien nicht um Verfremdungseffekte wie in der Avantgarde der 1920er-Jahre handele. Das dokumentarische Material dient hier nicht dazu, die Zuschauer:innen aus der Handlung herauszureißen. Es verweist vielmehr auf die Selbstreflexivität der Serie und den audiovisuellen Stil – Aspekte, die für Kritiker:innen und Fans häufig die vielbeschworene Qualität und Komplexität solcher Serien ausmachen. Mittell fasst diese gleichzeitige Aufmerksamkeitslenkung auf Diegese und ihre Inszenierung so zusammen: »[O]perational reflexivity encourages us to simultaneously care about the story and marvel at its telling.«¹³³ Dokumentarische Bilder sind ein Stilmittel der Serie, um diese operationale Ästhetik zu erzeugen. Sie fordern zum *forensic fandom* auf: Sie verleiten zum wiederholten Schauen der Serie, um das Gesehene Footage genauer einordnen zu können, zum Recherchieren oder zum Austausch in Fanforen.¹³⁴ Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass die

133 Mittell, *Complex TV*, 46.

134 Vgl. Mittell, 52.

Serie das dokumentarische Material – das im Fall von Trumps Wahlkampfrede nicht verändert wurde – mit montierten Bildern und fiktionalen Nachrichten und Kommentaren kombiniert. Auf diese Art trägt das dokumentarische Material zur Komplexität der Serie bei. Neben der angedeuteten diegetischen Verschwörung stellt es hier aber auch einen extradiegetischen Kommentar dar.

Die Art und Weise auf die das dokumentarische Material hier in die Handlung eingebettet wird, ist aber nicht nur komplex, sondern folgt vor allem einer seriellen Logik – ein Spielfilm könnte das nicht auf die gleiche Weise umsetzen. Hier kommt die von Kelleter betonte Verschränkung serieller Produktion und Rezeption zum Tragen.¹³⁵ Natürlich gibt es auch Verschwörungstheoriefilme, die dokumentarisches Material integrieren. Oliver Stones *JFK* über die Ermordung Kennedys ist ein klassisches Beispiel.¹³⁶ Filme wie *JFK* können allerdings nur auf Material zurückgreifen, das zu Beginn ihrer Konzeption schon bekannt war. *Mr. Robot* jedoch benutzt hier dokumentarisches Material, das erst entstand und veröffentlicht wurde, nachdem der fiktionale Plot von Whitesoes alias Zhangs Einflussnahme auf die amerikanische Politik in der zweiten Staffel schon über Monate produziert und ausgestrahlt wurde.

So wurde die dritte Staffel von *Mr. Robot* 2017 ausgestrahlt. Zu diesem Zeitpunkt lief in den USA die Untersuchung des Sonderermittlers Robert Mueller zu Trumps Wahlkampf, um die Frage zu beantworten, ob Trumps Wahlkampfteam gesetzeswidrige Hilfe der russischen Regierung angenommen hatte und ob dies zu einer Wahlmanipulation geführt hatte. Die Nachrichtensequenz von Trumps Wahlkampfrede über seine Fähigkeiten die Wirtschaft zu stärken und das Versprechen, Arbeitsplätze zu schaffen, fügt sich also nicht nur diegetisch in die Handlung einer globalen Wirtschaftskrise ein. Auf einer Metaebene kommentiert das dokumentarische Nachrichtenmaterial hier auch die reale Nachrichtenlage zur Zeit der Erstausstrahlung, indem sie die reale Frage nach Wahlkampfhilfe mit einer fiktionalen Verschwörungstheorie kommentiert: Nicht die russische Regierung wollte den US-Wahlkampf manipulieren, sondern ein fiktionaler chinesischer Minister.

»[S]eriality can extend – and normally *does* extend – the sphere of storytelling onto the sphere of story consumption«¹³⁷, stellt Kelleter heraus; und wie das Wahlkampf-Material zeigt, gilt dieses serielle Prinzip nicht nur für ökonomische Feedbacks wie Einschaltquoten oder Bewertungen.

135 Vgl. Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«.

136 Vgl. *JFK*, unter der Regie von Oliver Stone (1991, USA: Warner Brothers).

137 Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«, 13.

6.5.6 Verschwörungsdenken als narratives Prinzip

Wie die drei Szenenanalysen gezeigt haben, erfüllen die paranoiden Nachrichtenbilder in *Mr. Robot* mehrere Funktionen. In dieser audiovisuellen Ästhetik findet zunächst einmal die klinische Paranoia der Hauptfigur Elliot ihren Ausdruck. Nachrichtenbilder und dokumentarisches Footage gehören aber auch zur operationalen Ästhetik der Serie *Mr. Robot* im Speziellen. Die Vielzahl und Vermischung der verschiedenen fiktionalen, dokumentarischen oder montierten Bilder lädt außerdem zu einer forensischen Rezeption ein und unterstreicht die Komplexität der Serie.

Hier beschränkt sich *Mr. Robot* aber nicht auf eine Ästhetisierung der psychischen Krankheit, sondern macht sich Verschwörungsdenken als serielle Erzähllogik zu eigen: Mit den Variationen von dokumentarischen Bildern erzeugt die Serie eine ›Meta-Verschwörungstheorie‹ im Sinne einer Sozialtheorie, die erklärt, wie Gesellschaft funktioniert: Verschwörungstheorie ist nicht nur, was erzählt wird, sondern wie erzählt wird: Sie steckt im Kern des seriellen Erzählens der Serie *Mr. Robot* im Besonderen, aber auch von komplexen Serien im Allgemeinen. Verschwörungsdenken ist das Prinzip, nach dem Staffel für Staffel Handlungsbögen fortgeschrieben werden und mit dem auf extradiegetische Ereignisse Bezug genommen wird: Alles wird mehr oder weniger kohärent verbunden. Die Enthüllung wird immer wieder herausgeschoben – Serien wie Verschwörungstheorien steuern ihrer immanenten Logik nach nicht auf ein Ende zu.

Dazu tragen die montierten Bilder auch gerade in ihrer Vielzahl und ihren Variationen bei. So wie für Verschwörungstheorien das Motto »everything is connected« gilt, bindet auch die Serie in ihren montierten oder dokumentarischen Bildern verschiedene (politische) Kontexte in die fiktionale Rahmehandlung des Hackerangriffs von fsociety ein:

Dazu gehören die analysierte Pressekonferenz mit Präsident Obama, Edward Snowdens Enthüllung, der US-Wahlkampf 2016, von dem neben Trumps Reden in anderen Episoden auch Footage von Hillary Clinton¹³⁸ oder Jeb Bush¹³⁹ zu sehen ist, sowie Kongressabstimmungen¹⁴⁰ und Demonstrationen

138 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 8, »eps2.6_succ3ssor.p12«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 24. August 2016, USA Network.

139 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 3, »eps2.1_k3rnel-pan1c.ksd«, unter der Regie von Sam Esmail, geschrieben von Sam Esmail, ausgestrahlt am 20. Juli 2016, USA Network.

140 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 2, Episode 8, »eps2.6_succ3ssor.p12«.

gegen die EU-Finanzpolitik beim drohenden Staatsbankrott Griechenlands¹⁴¹. Gemäß dem verschwörungstheoretischen Denken wird hier alles miteinander verbunden, aber durch die Fiktionalisierung setzt die Serie auch die zweite Grundannahme, von der Verschwörungstheoretiker:innen ausgehen, narrativ wie ästhetisch um: Nichts ist, wie es scheint.

141 Vgl. *Mr. Robot*, Staffel 1, Episode 10, »eps1.9_zero-day.avi«.

7. Jessica Jones – Feminismen

7.1 Einleitung

Mit der Analyse von *Jessica Jones* widme ich mich im Rahmen der letzten Fallstudie der psychisch kranken Figur als Mittelpunkt einer Ermächtigungserzählung. Die Serie *Jessica Jones* handelt von einer Superheldin, die unter einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) und einer Alkoholabhängigkeit leidet.¹ Das Tatsache, dass in *Jessica Jones* mentale Probleme in Form von Trauma und Alkoholsucht eng mit sexuellem Missbrauch verknüpft sind, hat viele feministische Lesarten und Analysen der Serie hervorgebracht.² Der Umgang mit psychischen Problemen wird in *Jessica Jones* als Empowerment-Utopie erzählt, in der eine Frauenfigur unkonventionell und selbstbestimmt mit ihrem Trauma umgeht. Dieses Kapitel analysiert diese soziale Utopie in Bezug auf die Ästhetik der Serie entlang der Film-noir-Anlehnungen und mit einem intersektionalen Blick auf die Dimensionen *race*, *class* und *gender*. Dabei wird untersucht, inwiefern sich die Figur als feministische Heldin, Antiheldin oder *femme fatale* verstehen lässt und inwiefern die Figur Symptom eines *popular feminism* im Sinne von Sara Banet-Weiser ist.³ Mit diesem Konzept bezeichnet Banet-Weiser aktivistische Tätigkeiten, die Feminismus vor allem als öffentliche Performanz von Selbstbewusstsein und *agency* betreiben.⁴

1 Vgl. *Marvel's Jessica Jones*, entwickelt von Melissa Rosenberg. (2015–2019; USA: Netflix.)

2 Vgl. unter anderem Stephanie Green, »Fantasy, Gender and Power in *Jessica Jones*«, *Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones* 33, Nr. 2 (2019): 173–84, <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569383>; Shana MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy: *Jessica Jones* as Feminist Killjoy«, *Journal of the Fantastic in the Arts* 30, Nr. 1 (2019): 68–84.

3 Vgl. Banet-Weiser, *Empowered*.

4 Dazu gehören für Banet-Weiser zum Beispiel Marketing-Kampagnen von Unternehmen, aber auch Akteure im Social-Media-Aktivismus. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Konzept s. Abschnitt 7.4.2 in diesem Kapitel.

Die Streaming-Serie *Jessica Jones* wurde zwischen 2015 und 2019 veröffentlicht und für den Streamingdienst Netflix produziert. Sie besteht aus drei Staffeln mit jeweils dreizehn Episoden. Die Figur Jessica Jones ist die Adaption einer gleichnamigen Figur aus dem Marvel-Comic *Alias*, der zwischen 2001 und 2004 veröffentlicht wurde. Auch andere Figuren der Serie stammen aus dem Marvel-Universum (MCU). Sie haben jedoch andere Namen oder andere Beziehungen zu der Figur Jessica Jones als in der Comic-Version. So ist beispielsweise Jessicas Adoptivschwester Trish die Protagonistin eines anderen Comics, der keinen Bezug zur Serie hat. Die erste Staffel beruht auf Handlungssträngen des Comics.⁵

Das Kapitel 7 gliedert sich in drei Abschnitte. Zunächst gibt der Abriss über die Handlung der drei Staffeln einen Überblick über Jessicas Charakterentwicklung und die Beziehung zu ihrer Schwester Trish. Anschließend analysiere ich die Serie als Neo-noir sowohl ästhetisch als auch narrativ. Dabei rekapituliere ich den Forschungsstand und stelle dabei heraus, wie die Anlehnungen der Serie an den Film noir interpretiert wurden. Des Weiteren untersuche ich die Gender-Konventionen in *Jessica Jones* ebenfalls in Relation zum Film noir und setze mich kritisch mit der Lesart von Jessica als *femme fatale* auseinander. Schließlich analysiere ich die Hauptfigur als feministische Heldin beziehungsweise Antiheldin. Hierbei untersuche ich anhand von Close Readings die Kritik, die Serie inszeniere einen *white saviorism*, indem die weiße Hauptfigur unkritisch als Heldin inszeniert werde, von deren Handeln die anderen Figuren der Serie abhängig seien.

7.2 Narrative Kernelemente

In *Jessica Jones* bauen die drei Staffeln der Serie aufeinander auf; jede Staffel hat jedoch einen abgeschlossenen Handlungsbogen. Die Figur Jessica Jones und die Haupthandlung der ersten Staffel beruhen auf dem Marvel Comic *Alias*.⁶ Die Staffeln zwei und drei sind eigenständige Weiterentwicklungen für die Streaming-Serie.

5 Vgl. hierzu den Überblick zur Serie in Kapitel 4.2.3.

6 Für einen Vergleich zwischen dem Comic und der Serienadaption s. Terrence R. Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«, in *Working-Class Comic Book Heroes: Class Conflict and Populist Politics in Comics*, hg. von Marc DiPaolo (Jackson: University Press of Mississippi, 2018), 226–246.

Jessica ist eine Superheldin und Privatdetektivin in New York, wo sie ihr Detektivbüro »Alias Investigations« betreibt. Zu Beginn der Serie wird Jessica als zynische Detektivin gezeigt, die in ökonomisch schwierigen Verhältnissen lebt und arbeitet: Jessica lebt in einem schäbigen Wohnblock; ihre Wohnung ist zugleich auch ihr Büro; ihre Auftraggeber:innen sind eifersüchtige Ehepartner:innen sowie die Anwältin Hogarth, für die Jessica Vorladungen zustellt. In ihrem Alltag konsumiert Jessica große Mengen an Alkohol; in ihrer Wohnung finden sich Whiskyflaschen und leere Gläser; immer wieder betrinkt sie sich auch in Bars. Jessica verschweigt ihrem Umfeld, dass sie über Superfähigkeiten verfügt. Die Zuschauer:innen hingegen sehen immer wieder, wie Jessica ihre übermenschliche Stärke und ihre Fähigkeit zu springen einsetzt.

Die erste Staffel der Serie erzählt, wie Jessica versucht, den Antagonisten der Staffel Kilgrave trotz dessen übermenschlichen Fähigkeiten zu besiegen. Die beiden verbindet eine Vorgeschichte, in der Kilgrave Jessica sexuell und emotional missbraucht hat. Jessica wird einerseits als traumatisiert gezeichnet und hat mit ihrem Alkoholkonsum ein destruktives Coping-Verhalten entwickelt. Andererseits wird sie auch als ermächtigte Frau dargestellt, die über mehr Fähigkeiten und Kompetenzen verfügt als ihr Umfeld.

In der ersten Episode der Serie wird Jessica von einem besorgten Elternpaar beauftragt, ihre verschwundene Tochter Hope zu finden. Zunächst will Jessica den Fall abtun, merkt aber bei den Ermittlungen, dass sich Hopes Verhalten und Aufenthaltsorte mit dem decken, was sie in ihrer traumatischen Beziehung zu Kilgrave erlebt hat. Jessicas eigene Traumatisierung wird in kurzen Flashbacks und ihrem exzessiven Alkoholkonsum deutlich. Sie findet Hope bereits am Ende der ersten Episode, was aber nicht der Abschluss des Falls, sondern der erste Plot Point der Staffel ist: Denn durch Hope erfährt Jessica, dass Kilgrave noch lebt, den sie bis dahin für tot gehalten hatte.⁷

Kilgrave ist ein Antagonist, der ebenfalls über Superkräfte verfügt. Er kann andere Menschen in ihren Gedanken und Handlungen kontrollieren (Mind-Control-Fähigkeit). Jede Anweisung, die Kilgrave ausspricht, müssen die betroffenen Personen ausführen, ohne sich dagegen wehren zu können. Auf diese Weise zwingt Kilgrave andere Figuren unter anderem dazu, Suizid zu begehen, Drogen zu nehmen, ihm ihren Besitz zu überlassen oder Polizeiermittlungen einzustellen. In den ersten Episoden der Staffel wird klar, dass Jessica die einzige Person ist, die im Verlauf ihrer traumatischen Begegnungen mit

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

Kilgrave eine Art Immunität gegen diese Kontrolle entwickelt hat und dessen Anweisungen zuwiderhandeln kann.

Nachdem Jessica Hope gefunden hat, erschießt diese ihre Eltern bei ihrer ersten Wiederbegegnung. Ab der zweiten Episode befindet sich Hope daher in Untersuchungshaft. Für Jessica ist es offensichtlich, dass Kilgrave Hope befohlen hat, ihre Eltern zu töten. Jessica versucht einerseits, Hope zu rehabilitieren und die Polizei davon zu überzeugen, dass Kilgrave tatsächlich übernatürliche Kräfte besitzt. Andererseits versucht Jessica, Kilgraves Plänen zuvorzukommen. Dessen Ziel ist es, Jessica dazu zu nötigen, ihre alte Beziehung wieder aufzunehmen. Da er nicht mehr in der Lage ist, Jessica mit seinen Worten zu kontrollieren, versucht er, Personen aus ihrem Umfeld Schaden zuzufügen, um Jessica so zu erpressen und zu einem kooperativen Verhalten zu zwingen. Zu diesen Personen gehören Jessicas Nachbar Malcolm, der Barbesitzer Luke Cage, der ebenfalls ein Marvel-Superheld ist, die Anwältin Hogarth und Jessicas Adoptivschwester Trish.⁸

Jessica und Trish scheitern in der ersten Staffel mehrmals, Kilgrave in eine Falle zu locken oder die Öffentlichkeit und die Polizei von der Gefahr, die von Kilgrave ausgeht, zu überzeugen. Kilgrave zeigt psychopathische Züge und empfindet keinerlei Mitgefühl: Er nutzt seine Mind-Control-Fähigkeit, um in den Häusern anderer Personen zu leben und sich von diesen bedienen zu lassen oder um ihm unbequemen Personen zu befehlen, Suizid zu begehen. In der Zwischenzeit wird Hope aus der Untersuchungshaft entlassen, wodurch Kilgrave sie wieder in seine Gewalt bringen kann. Der Konflikt zwischen Kilgrave und Jessica spitzt sich zu, als Kilgrave Jessica in das Dilemma bringt, entweder ihn töten zu können oder ihren Nachbarn Malcolm und einige weitere Personen vor einem von Kilgrave befohlenen Suizid zu beschützen. Hope schließt aus dieser Situation, dass Jessica Kilgrave nicht wird besiegen können, solange sie andere vor ihm beschützen muss. Sie tötet sich daher selbst, indem sie sich in Gegenwart von Kilgrave und Jessica ihre Halsschlagader aufschneidet, um Jessica von ihrer Verantwortung zu befreien.⁹

8 Vgl. unter anderem den Handlungsstrang, in dem Kilgrave Jessicas Nachbarn und Freund in eine Heroinabhängigkeit zwingt: *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 5, »The Sandwich Saved Me«, unter der Regie von Stephen Surjik, geschrieben von Jenna Reback, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

9 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«, unter der Regie von Rosemary Rodriguez, geschrieben von Micah Schraft, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

Schließlich gelingt Jessica und Trish die finale Täuschung von Kilgrave. Kilgrave plant mit einer Jacht zu fliehen und nimmt Trish dafür als Geisel. Anderen anwesenden Personen am Kai befiehlt er, sich nicht zu bewegen. Jessica gibt vor, sich ebenfalls nicht gegen Kilgraves Anweisung wehren zu können. Das provoziert Kilgrave sich Jessica zu nähern, so dass sie ihn unerwartet überwältigen und ihm das Genick brechen kann.¹⁰

Die zweite und dritte Staffel der Serie konzentrieren sich darauf, wie sich die Beziehung zwischen den beiden Schwestern entwickelt. Trish ist als Jessicas Adoptivschwester deren einzige Vertraute, da Jessica sonst alle Menschen von sich abweist. Sie ist ein ehemaliger Kinderstar und nun Moderatorin eines Talkradio-Formats. Trish beneidet Jessica um ihre Superkräfte und kann nicht verstehen, warum Jessica diese nicht offensiver einsetzt. Im Gegensatz zu Jessica sucht Trish die Öffentlichkeit und öffentliche Anerkennung. Außerdem versucht sie sich von ihrem Image als Kinderstar und ihrer beherrschenden Mutter und ehemaligen Managerin zu emanzipieren, indem sie sich durch Sport, Selbstverteidigungsprogramme und Operationen Fähigkeiten aneignet, die Jessicas ähnlich sind.¹¹

Ausgangspunkt der zweiten Staffel ist, dass Jessica durch die Tötung von Kilgrave in New York prominent geworden ist – eine Situation, mit der Jessica hadert. Durch Jessica und Kilgrave ist zudem ein öffentliches Bewusstsein dafür entstanden, dass es Personen mit Superkräften gibt. Innerhalb der Serie wird ein öffentlicher, medialer Diskurs um sogenannte ›gifted people‹ geführt: Es wird kontrovers diskutiert, ob diese Menschen gefährlich sind oder ob neue rechtlichen Rahmenbedingungen notwendig sind, da der Fall von Kilgrave die Machtlosigkeit der Staatsgewalt gezeigt hatte. Darüber hinaus entsteht eine Kontroverse um eine Diskriminierung und ein *Othering* von Personen mit Superkräften. In dieser öffentlichen Diskussion macht sich Trish mit ihrer Ra-

10 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, unter der Regie von Michael Rymer, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

11 Vgl. unter anderem *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 11, »A.K.A. Three Lives and Counting«, unter der Regie von Jennifer Lynch, geschrieben von Jack Kenny & Lisa Randolph, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix; *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 2, »A.K.A. You're Welcome«.

dioshow zur Fürsprecherin von Personen mit übermenschlichen Fähigkeiten. Jessica hingegen versucht der öffentlichen Aufmerksamkeit zu entkommen.¹²

Die Haupthandlung der zweiten Staffel dreht sich darum, dass Jessica und Trish versuchen, den Machenschaften dem Medizinunternehmen IGH auf den Grund zu gehen und herauszufinden, was mit Jessica als Teenager passiert ist. In der ersten Staffel war der Verdacht aufgekommen, dass die Superkräfte von Jessica und Kilgrave auf medizinische Experimente von IGH zurückgehen könnten. Durch ihre Nachforschungen erfahren Jessica und Trish, dass IGH tatsächlich Experimente an verschiedenen Menschen durchgeführt hat – in der Regel Patient:innen, die nach Unfällen eingeliefert wurden und denen kaum Überlebenschancen ausgerechnet wurden. Anscheinend war das auch in Jessicas Fall geschehen, die nach einem Autounfall, in den ihre ganze Familie verwickelt war, mehrere Wochen im Koma lag. Jessica erfährt im Laufe der zweiten Staffel, dass sie nicht die einzige Überlebende ihrer Familie war, wie sie immer geglaubt hatte. Auch ihre Mutter Alisa hatte den Unfall überlebt: Alisa wurde ebenfalls in komatösem Zustand Experimenten unterzogen und hat dabei Superkräfte entwickelt. Allerdings haben die Experimente bei Jessicas Mutter größere mentale Probleme bewirkt: Alisa reagiert überaus aggressiv und unbeherrscht, wenn sie sich oder Jessica bedroht sieht. In den ersten Episoden der zweiten Staffel tötet sie mehrere Menschen – allerdings ist Jessica und ihrem Umfeld nicht bewusst, dass es sich bei der morden- den Frau um Jessicas Mutter handelt. Nachdem sie Jahrzehnte unter enger medizinischer Überwachung von IGH gelebt hatte – aus Vorsicht in sicherer Distanz zu Jessica – nimmt Alisa nun in der zweiten Staffel wieder Kontakt zu Jessica auf. Nach ihrer Vorstellung soll Jessica mit ihr zusammen New York verlassen, damit sie beide als überlebender Teil ihrer Familie zusammen ein Leben als Superheldinnen führen können. Jessica sieht jedoch in ihrer Mutter eher eine Gefahr für die Allgemeinheit. Sie überzeugt ihre Mutter, dass sie sich der Polizei stellen müsse. Bevor es dazukommt, erschießt jedoch Trish Jessicas Mutter, die sie als Bedrohung für Jessica einschätzte.¹³

12 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«, unter der Regie von Anna Foerster, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

13 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 13, »A.K.A. Playland«, unter der Regie von Uta Briesewitz, geschrieben von Jesse Harris und Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

Die dritte Staffel schließt zeitlich und inhaltlich an die zweite Staffel an und erzählt die Geschichte der Entfremdung zwischen Jessica und Trish. Jessica hat nach dem Tod ihrer Mutter den Kontakt zu Trish abgebrochen. Trish entwickelt nun selbst Superfähigkeiten: Nach ihren Recherchen über IGHs Methoden hatte Trish zum Ende der zweiten Staffel solche Experimente an sich selbst durchführen zu lassen. In den ersten Episoden der dritten Staffeln beginnt sie, die Auswirkungen dieser Behandlungen zu spüren. Sie wird körperlich leistungsfähiger und stärker. Die Idee als Journalistin und Person des öffentlichen Lebens die Welt zu verbessern, hat sie in der dritten Staffel aufgegeben. Stattdessen bricht sie alle beruflichen Kontakte ab, zieht in einen renovierungsbedürftigen Loft und beginnt, Verbrecher:innen in Selbstjustiz zu verfolgen und zu bestrafen. Sie gibt ihrem Superhelden-Alter-Ego den Namen Hellcat. Im Laufe der Staffel wird Trish immer brutaler bei ihren eigenen Ermittlungen und tötet auch andere Menschen.¹⁴

Jessica arbeitet in der dritten Staffel weiterhin als Detektivin und verfolgt insbesondere einen psychopathischen Serienmörder namens Salinger. Zwischenzeitlich kommt es durch verschiedene Fälle und Ermittlungen wieder zu einer Annäherung zwischen Jessica und Trish. Jessica versucht, Trish davon zu überzeugen, dass ihr Verhalten in keiner Weise heldenhaft sei. Als sie damit scheitert, liefert sie ihre Schwester am Ende der dritten Staffel an die Polizei aus.¹⁵

7.3 Ästhetische Komplexität: *Jessica Jones* als Neo-noir-Serie

7.3.1 Trauma, Alkohol und Film Noir

Jessica Jones erhielt nach der Veröffentlichung der ersten Staffel viel Aufmerksamkeit – im Feuilleton und in der akademischen Forschung aus den Bereichen der Medienwissenschaft und der Gender Studies. Die Umsetzung der Serie ist dabei vor allem im Hinblick auf ihre feministischen Politiken kontrovers diskutiert worden.

14 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 11, »A.K.A. Hellcat«, unter der Regie von Jennifer Lynch, geschrieben von Aida Mashaka Croal, veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.

15 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 13, »A.K.A. Everything«, unter der Regie von Jennifer Lynch, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.

Von verschiedenen Autor:innen wurde die Serie für ihre progressive Darstellung einer Superheldin gelobt. So bezeichnet Shana MacDonald die Hauptfigur Jessica als ›feminist killjoy‹, deren zynische Haltung einen selbstbestimmten Widerstand gegen den Antagonisten Kilgrave darstelle.¹⁶ Besonders heben Analysen wie die von MacDonald den Umgang der Serie mit Missbrauch und Vergewaltigung hervor – Kontexte, die die Vorgeschichte zur Serienhandlung darstellen. Stephanie Green bezeichnet Jessica als ›female survivor superhero‹ und steht damit für eine charakteristische, feministische Lesart der Serie.¹⁷ Die Serie kritisiere durch die Figur Jessica toxische Maskulinität, unter anderem, indem Jessica ihre traumatischen Erfahrungen in Dialogen explizit als Vergewaltigung bezeichnet.¹⁸ In einer oft zitierten Szene beispielsweise framt Kilgrave ihre Verbindung als Liebesbeziehung. Jessica reagiert daraufhin in folgender Weise:¹⁹

Kilgrave: »We used to do a lot more than touch hands.«

Jessica: »Yeah, it's called rape.«

K: »What? Which part of staying in five-star hotels, eating in all the best places, doing whatever the hell you wanted, is rape?«

J: »The part where I didn't want to do any of it! Not only did you physically rape me, but you violated every cell in my body and every thought in my god-damn head.«

K: »That is not what I was trying to do.«

-
- 16 Vgl. Shana MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy : Jessica Jones as Feminist Killjoy«, *Journal of the Fantastic in the Arts* 30, Nr. 1 (2019): 68–84.
- 17 Vgl. Stephanie Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«, *Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones* 33, Nr. 2 (2019): 10, <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569383>. Zum Beispiel in ähnlicher Weise auch in Melissa Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 145–160.
- 18 Vgl. Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«; Jason A. Smith u. a., »Streaming Popular Feminism: Netflix's Jessica Jones as Feminist Hero«, *Studies in Popular Culture* 43, Nr. 2 (2021): 104–129; Samira Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be: Feminism and Resistance to Militarism in Marvel's Jessica Jones«, in *Gender and the Superhero Narrative* (Jackson: University Press of Mississippi, 2018), 74–100; Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«.
- 19 Vgl. auch die Analysen dieser Szene in: Smith u. a., »Streaming Popular Feminism«; Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«.

J: »It doesn't matter what you were trying to do; you raped me. Again and again and again!«²⁰

Jessica Jones, so diese Lesart, ist eine feministische Serie, die die traumatischen Folgen sexualisierter Gewalt thematisiere und ohne Beschönigung darstelle, ohne sie dabei aber zu reproduzieren. Melissa Wehler geht in dem Zusammenhang detailliert auf die Darstellung von Jessicas Trauma ein, indem sie den Einsatz filmischer Stilmittel wie Flashbacks untersucht und mit Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Traumatheorie interpretiert.²¹ Ebenfalls im Zusammenhang mit Jessicas Trauma analysiert Janis Breckenridge die Darstellung von Jessicas Alkoholkonsum und offensichtlicher -abhängigkeit anhand von Close Readings.²² Alkoholmissbrauch und Sucht sind nicht nur eine gängige Komorbidität von Traumaerfahrungen in der Wirklichkeit, sondern lassen sich im Fall der Serie ebenfalls mit einem feministischen Subtext lesen:²³ Jessica sei eine »highly functional alcoholic«, so Breckenridge, die große Mengen an Whiskey trinke und damit ein männlich konnotiertes Suchtverhalten praktiziere.²⁴ In Verbindung mit der Verwendung von Flashbacks gelesen, diene diese Darstellung vor allem der Ästhetisierung von Jessicas Trauma: »The visual and auditory strategies reinforce the storyline, not merely telling but

20 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 8, »A.K.A. WWJD?«, unter der Regie von Simon Cellan Jones, geschrieben von Scott Reynolds, veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix, 28:40 bis 29:20.

21 Vgl. Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in *Jessica Jones*«.

22 Vgl. Janis Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's *Jessica Jones*«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 105–120.

23 Das heißt, Suchtkrankheiten treten häufig als weitere Krankheit auf oder als Symptom einer Störung wie PTSD. Nicht alle Klassifikationen zählen Suchterkrankungen aber zu psychischen Krankheiten. Entsprechend wird die Darstellung von Substanzmissbrauch in vielen Studien zu psychischen Krankheiten in Medien nicht berücksichtigt.

24 Vgl. Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's *Jessica Jones*«, 108. Sharon Packer wiederum interpretiert Jessicas Handlungsfähigkeit trotz des exzessiven Alkoholkonsums sogar als Teil ihrer Superkräfte, da Jessica eine unrealistisch hohe Toleranz für Alkohol habe. Vgl. Sharon Packer, »*Jessica Jones*, Women and Alcohol Use Disorders«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 121–132.

showing how these traumatic events remain omnipresent and beyond Jessica's control.«²⁵

Neben den Lesarten, die den progressiven Feminismus der Serie herausstellen, gibt es auch Beiträge, die gerade diesen Aspekt kritisch hinterfragen. So kritisiert Samira Nadkarni, der inszenierte Feminismus sei nicht intersektional gedacht, sondern gehe ausschließlich von der Lebenswelt weißer Frauen aus.²⁶ In gleicher Weise kritisiert auch Mythili Rajiva die Darstellung von *race* in der Serie: »the show actively perpetuates a white feminist ethos where black masculinity is fetishized and pathologized, and black femininity is virtually disappeared.«²⁷ Jason Smith u. a. kommen in ihrer Inhaltsanalyse zu dem Schluss, dass der inszenierte Feminismus der Serie differenziert zu betrachten sei und betonen die Kommodifikation feministischer Diskurse in Franchises wie dem MCU.²⁸ Fragen nach der Intersektionalität und die Kritik an *Jessica Jones* sind Gegenstand der Szenenanalysen im Abschnitt 7.4.

Neben der Frage, die viele akademische Beiträge dominiert, ob Jessica als feministische Heldin gelten darf, beschäftigen sich die Analysen auch detailliert mit der Ästhetik der Serie. Hier besteht Einigkeit in den Forschungsbeiträgen darüber, dass sich die Serie als Neo-Noir-Serie ästhetisch und narrativ an den Film noir anlehnt. Zu den Topoi des Film noir gehört hier unter anderem auch der bereits erwähnte exzessive Alkoholkonsum Jessicas, der so eben nicht nur Symptom einer psychischen Krankheit, sondern auch Genre-Konvention ist.

-
- 25 Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's Jessica Jones«, 115. In ähnlicher Weise argumentiert auch Maren Lickhardt, die die Inszenierung von Trauma und Flashbacks über ein Close Reading der Kameraperspektiven und Montage analysiert. Vgl. Maren Lickhardt, »A Matter of Perspective: Frames and Discourses of Fear in the Netflix Series Jessica Jones, Stranger Things, Dark and The Rain«, in *Angstkonstruktionen: Kulturwissenschaftliche Annäherungen an eine Zeitdiagnose*, von Natalia Filatkina und Franziska Bergmann, Sprache und Wissen (SuW) (Berlin: De Gruyter, 2021), 118.
- 26 Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«, 81.
- 27 Mythili Rajiva, »The Devil Made Me Do It: Jessica Jones as White Feminist Hauntology«, in *The Forgotten Victims of Sexual Violence in Film, Television and New Media: Turning to the Margins*, hg. von Stephanie Patrick und Mythili Rajiva (Cham: Springer International Publishing, 2022), 79, https://doi.org/10.1007/978-3-030-95935-7_5.
- 28 Vgl. Smith u. a., »Streaming Popular Feminism«.

Verschiedene Studien bezeichnen Jessica als Noir-Antiheldin beziehungsweise die Serie als Neo-noir-Superheldenserie.²⁹ Eine ausführliche Analyse der Noir-Elemente findet sich beispielsweise in MacDonalds Analyse, die sie so zusammenfasst:

»The cinematic style of the show also serves feminist goals by refashioning the *film noir* genre within the context of a superhero universe. The show shares with classic *film noir* and more recent 1990s *neo-noir* films a set of stylistic conventions including ›voice-over narration, night time settings, low-key lighting, expressionist camera angles and movements, fractured storylines and a pessimistic mood‹ as well as an explicit use of color coding.«³⁰

Zusätzlich zu den Eigenschaften, die MacDonald aufzählt, führt Terry Wandtke in seiner Analyse Jessicas Arbeiterklassenhintergrund an und verortet die Serie auch in dieser Hinsicht in einem typischen Noir-Setting, speziell in den Problemvierteln einer Großstadt. Wandtke konzentriert sich in seiner Analyse hauptsächlich auf die Comic-Serie *Alias*, auf der die Fernsehserie *Jessica Jones* basiert.³¹ Wandtkes Argumentation, Jessicas Status als B-List-Superheldin stelle eine Metapher für ihre ausgeprägte Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse dar, lässt sich auch auf die Serie übertragen.³² Nadkarni zieht darüber hinaus Parallelen zwischen den zeitgeschichtlichen Kontexten der Serie und des Film noir. Analog zu der Entstehung des Film noir nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs versteht Nadkarni das MCU als ein Post-9/11-Kino. Mit Blick auf diese symbolische Verarbeitung von Post-9/11-Politiken unterscheidet sich die Serie allerdings stark von anderen Marvel-Produktionen:

»Jessica's hard-boiled individualism and unwillingness to conform to the dictates of American nationalism and its increasing militarism aptly position

29 Vgl. Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«; MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy«; Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«; Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«; Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's Jessica Jones«; Daniel Binns, »Even You Can Break«; Jessica Jones as *Femme Fatale*«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 13–27.

30 MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy«, 69.

31 Vgl. Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«.

32 Vgl. Wandtke, 230.

her within postwar noir's critique of the long-term effects of these wars and the consequences of American neo/colonialism within still-felt colonial histories.«³³

7.3.2 Jenseits der *femme fatale*: Figurenkonstellationen und Agency

Wie der letzte Abschnitt dargelegt hat, stimmen die Analysen der Serie darin überein, dass *Jessica Jones* Adaptionen von Topoi und Stilmitteln des Film noir vornimmt. Dazu gehören Settings wie die nächtliche Großstadt oder das Detektivbüro, Stilmittel wie melancholische Voice-overs³⁴ und die Präsenz von Alkohol in der *mise-en-scène*. Kontrovers diskutieren lässt sich jedoch, ob sich auch die Figurentypen und die Figurenkonstellation der Serie vor dem Hintergrund des klassischen Film noir verstehen lassen. So wird in verschiedenen Analysen von *Jessica Jones* die Lesart vertreten, die Hauptfigur Jessica sei eine Kombination zweier klassischer Archetypen des Film noir – dem *hard-boiled detective* und der *femme fatale*. Exemplarisch beschreibt MacDonald die Hauptfigur folgendermaßen:

»Jessica's character incorporates aspects of the femme fatale with the more traditional masculine role of the anti-hero. She is the private investigator who propels the story, but she is also a woman with a past she is trying to outrun. She is hard-drinking, scarred, cagey, and emotionally withdrawn like a hardened detective, but she is also haunted by her past as a superhero and consumed by grief and guilt.«³⁵

Auch Daniel Binns sieht beide Typisierungen in der Figur – interpretiert diese allerdings anders als MacDonald: Binns sieht weniger eine Kombination beider Archetypen als einen Wandel von Jessica vom typischen Noir-Detective zur *femme fatale* ab der neunten Episode. In jener Episode stellt Jessica Kilgrave eine Falle, indem sie versucht, sein Begehren nach ihr zu provozieren und zu nutzen.³⁶

33 Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«, 94.

34 Vgl. zum Begriff des melancholischen Voice-overs auch die Analyse von Dexter in Kapitel 5.4.3 sowie Paul Haacke, »The Melancholic Voice-Over in Film Noir«, *Journal of Cinema and Media Studies* 58, Nr. 2 (2019): 46–70.

35 MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy«, 70.

36 Vgl. Binns, »»Even You Can Break«: Jessica Jones as Femme Fatale«, 28.

Die Lesarten von Jessicas Figur als *femme fatale* sind jedoch letztendlich nicht überzeugend: Auf der Ebene der Figur als fiktives Wesen und Artefakt³⁷ läuft eine solche Figurenanalyse Gefahr, aus dem Blick zu verlieren, dass Jessica zunächst ein Opfer sexueller Gewalt ist. Stattdessen werden ihr in der Beziehung zu Kilgraves Agency und Verführungsversuche zugeschrieben, weil das zu den Konnotationen des Figurentypus gehört. Auf der anderen Seite werden dargestellte Verhaltensweisen und Persönlichkeitsmerkmale der Figur in der Analyse unterbewertet, die nicht in das Schema passen, wie beispielsweise Jessicas Verachtung von Status und Reichtum. Des Weiteren vernachlässigt diese Lesart, dass der Typus *femme fatale* auch in typische Figurenkonstellationen eingebunden ist und nicht isoliert vom Ensemble betrachtet werden kann. Auch für eine Figurenanalyse auf der symptomatischen Ebene, die die Figur in ihren zeitgenössischen und kulturellen Kontext stellt, hat diese Fokussierung Konsequenzen: Mit den Theoretisierungen der *femme fatale* werden bestimmte Feminismus-Konzepte aufgerufen, die sowohl filmhistorisch als auch gesellschaftlich Gender-Dynamiken Mitte des 20. Jahrhunderts rückblickend aus einer kritischen, feministischen Perspektive evaluieren. Im Folgenden unterziehe ich daher die Anwendung des Figurentypus der *femme fatale* in Bezug auf die Serie *Jessica Jones* einer kritischen Analyse und frage, ob diese Typisierung auch für eine zeitgenössische Darstellung weiblicher Agency gewinnbringend ist.

Das Konstrukt der *femme fatale* selbst ist älter als der Film noir und darüber hinaus auch in anderen Kontexten als dem Film noir zu finden, wie Helen Hanson und Catherine O'Rawes in ihrer kulturhistorischen Einordnung betonen.³⁸ Dennoch ist dieser Begriff seit Jahrzehnten untrennbar mit diesem Stil und dem klassischen Film-Korpus der 1940er- und 1950er-Jahre verkoppelt. Hanson und O'Rawes formulieren es pointiert so: »If a film has a *femme fatale*, it is a *film noir*, and in order to qualify as a *noir*, the *femme* is indispensable.«³⁹

Oben zitierte Analysen der Serie stehen also zunächst einmal in einer Tradition der Filmwissenschaft, die eine feministische Perspektive hat. Hanson stellt hier einen historischen Zusammenhang her zwischen den Darstellungen von Frauen im Film noir der 1940er-Jahre und der filmwissenschaftlichen

37 Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film*.

38 Vgl. Helen Hanson und Catherine O'Rawe, Hg., *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2010).

39 Hanson und O'Rawe, 2.

Analyse der 1970er-Jahre: Die *femme fatale* sei als Verkörperung eines Widerstandes gegen das Patriarchat gelesen worden und war deshalb interessant für den *second wave feminism*. Der Figurentypus sei »at once ahistorical and simultaneously marked in formation by a certain moment of feminist thinking.«⁴⁰ Auch wenn sich die *femme fatale* immer wieder einer Definition entziehe,⁴¹ wie verschiedene Autor:innen betonen, ist unstrittig, dass es sich um eine Frauenfigur handele, die durch eine gefährliche, sexuelle Anziehungskraft gekennzeichnet werde.⁴² Dieser Fokus auf die Attraktivität der Frauen und ihre Sexualisierung im Film noir ist in der feministischen Filmwissenschaft unterschiedlich beurteilt worden: Lesarten aus der Perspektive der male-gaze-Theorie kritisieren die Sexualisierung der Frauen;⁴³ gleichzeitig sind diese Inszenierungen aber auch als Darstellungen weiblicher Selbstermächtigung gelesen worden.⁴⁴ Insbesondere feministische Arbeiten aus den 1970er- bis 1990er-Jahren stellen fest, es gebe im Film noir viele Frauenrollen, die sich durch Selbstbestimmtheit auszeichnen – insbesondere im historischen Vergleich mit Filmen aus Hollywoods Studio-Ära in den 1930er- bis 1960er-Jahren.⁴⁵

In einem einschlägigen Essay beschreibt Janey Place, wie wichtig der visuelle Stil für das Konstrukt der *femme fatale* sei: Dazu gehören Schmuck, Make-up, langes Haar und (nach Freudscher Lesart) phallische Symbole wie Zigaretten und Pistolen. Das visuelle Bild der Frauenfigur wird durch einen moralisch ambivalenten Charakter ergänzt: Place prägte für den Figurentypus der *femme fatale* auch die Bezeichnung »spider woman« und beschreibt diese als »intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality.«⁴⁶ Obwohl die *femme fatale* als moralisch korrupt gezeigt werde und am Schluss des Films ihr Ziel nicht erreicht, bleibe sie dem Publikum doch vor allem als durchsetzungsstarke Frau in Erinnerung, so Places Argumentation:

40 Helen Hanson, »The Big Seduction: Feminist Film Criticism and the Femme Fatale«, in *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, hg. von Helen Hanson und Catherine O'Rawe (Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2010), 215.

41 Vgl. Hanson und O'Rawe, *The Femme Fatale*, 2.

42 Vgl. Hanson und O'Rawe, 2.

43 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, Nr. 3 (1975): 6–18.

44 Vgl. unter anderem Janey Place, »Women in Film Noir«, in *Women in Film Noir*, hg. von E. Ann Kaplan (London: BFI, 1980).

45 Vgl. E. Ann Kaplan, Hg., *Women in Film Noir* (London: BFI, 1980); Joan Copjec, Hg., *Shades of Noir: A Reader* (London [u. a.]: Verso, 1993).

46 Janey Place, »Women in Film Noir«, 35.

»Even more significant is the form in which the ›spider woman's‹ strength and power is expressed: the visual style gives her such freedom of movement and dominance that it is her strength and sensual visual texture that is inevitably printed in our memory, not her ultimate destruction.«⁴⁷

Aus dieser Perspektive lässt sich also gerade das erotisch aufgeladene, statische Bild auch als Emanzipation der Frauenfigur lesen.

Gleichzeitig ist die Anwendung dieser Konstruktion der *femme fatale* in Filmanalysen gerade auch in der feministischen Kulturwissenschaft selbst immer wieder als zu wenig differenziert kritisiert worden. Julie Grossman merkt an, die Analyse der *femme fatale* in akademischen Beiträgen sowie auch in der Filmkritik sei statisch und bleibe oft auf die Visualität der Figur beschränkt. Grossmans Kritik lässt sich pointiert daher so verstehen, als reproduziere (und potenziere) die Filmkritik somit die Fixierung der weiblichen Figur auf ihre Visualität und ihre Sexualität, die in den Filmen angelegt ist.⁴⁸ Andere Aspekte wie beispielsweise die Kontextualisierung der erotischen Verführung durch die Frauenfiguren im Plot würden dadurch vernachlässigt.⁴⁹ Elizabeth Cowie hält die Konzeption der *femme fatale* in Filmanalysen für zu weit; sie sei dann lediglich »a catchphrase for the danger of sexual difference and the demands and risks desire poses for the man.«⁵⁰ Außerdem dürfe man nicht davon ausgehen, dass die Figurenkonstellation zwischen männlichem Detektiv und einer weiblichen *femme fatale* eine Grundkonstante des Film noir sei, auch wenn das häufig so angenommen werde. Tatsächlich seien Filme mit weiblichen Ermittlerinnen von Kritiker:innen nicht als Noir, sondern als Melodrama oder Gothic Film kategorisiert worden.⁵¹ Elisabeth Bronfen wiederum sieht die psychologische Komplexität des Charakters der *femme fatale* vernachlässigt, wenn diese nur als ›catchphrase‹ wahrgenommen werde:

47 Place, 54.

48 Zur Objektifizierung der Frauenfigur im Film durch die Inszenierung des männlichen Blickes vgl. Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«.

49 Vgl. J. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

50 Elizabeth Cowie, »Film Noir and Women«, in *Shades of Noir: A Reader*, hg. von Joan Copjec (London [u. a.]: Verso, 1993), 125.

51 Vgl. Cowie, 132–133.

Diese Figuren wiesen oft ein Maß an Selbstreflexion über ihr Handeln auf, das die männlichen Protagonisten des Film noir nicht hätten.⁵²

Grossman wie auch Hansen und O'Rawe attestieren einen Reflex, im Film noir nach der *femme fatale* zu suchen und sie von anderen Figuren wie dem *good girl* abzugrenzen.⁵³ Dadurch laufen aber Analysen Gefahr, Aspekte außer Acht zu lassen, die nicht zum Figurentypus der *femme fatale* passen. Das gilt auch für die Figur Jessica Jones: Für Jessica ist die Zuschreibung *femme fatale* zum einen unpassend, weil die Figur viele der oben genannten ikonischen Merkmale nur in Teilen erfüllt. Zum anderen bildet die Serie nicht die typische Figurenkonstellation ab, die stilbildend für den Film noir geworden ist.

Letztere wird in zwei Punkten deutlich: Erstens ist Jessica keine Frau, die von ihrem Ehemann abhängig ist – im Gegensatz zu vielen klassischen Kinofilmen aus dem Noir-Genre. Zum Zweiten ergibt sich dadurch auch keine typische Dreiecksbeziehung mit zwei männlichen Figuren, die Jessica nutzen würde, um einer bürgerlichen Existenz zu entfliehen. Im Unterschied zu den meisten Frauenfiguren des Film noir befindet sich die Hauptfigur Jessica in einer Situation, in der sie selbstständig einen Haushalt und Detektivbüro führt und sich auch in Bezug auf romantische Beziehung weder in einer Ehe noch in Partnerschaft zu einem Mann befindet.

Auch in Bezug auf die Visualität und den Charakter wird Jessica nicht als eine typische *femme fatale* inszeniert. Für Jessica als *femme fatale* spricht, dass sie andere manipulieren kann und Entscheidungen trifft, die ihrem eigenen Vorteil dienen. Zum Beispiel nutzt sie in einer Szene der dritten Episode rassistische Vorurteile aus, die Krankenhauspersonal dem drogenabhängigen, schwarzen Malcolm gegenüber hat.⁵⁴ Anders als die klassische *femme fatale*, nutzt sie aber nicht ihr Aussehen oder erotisch aufgeladene Situationen. Jessica trägt typischerweise Jeans und T-Shirt und wird weder durch auffälliges Make-up noch Schmuck inszeniert, wie Place es beispielsweise als

52 Vgl. Elisabeth Bronfen, »Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire«, *New Literary History* 35, Nr. 1 (2004): 103–16.

53 Als »good girl« wird der weibliche Figurentypus im Film noir verstanden, der moralische Integrität verkörpert, und damit der Gegenentwurf zur *femme fatale* ist. So spricht Place auch von der *nurturing woman* oder der *woman as redeemer*: »She offers the possibility of integration for the alienated, lost man into the stable world of secure values, roles and identities.« Vgl. Place, »Women in Film Noir«, 50.

54 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 3, »It's Called Whiskey«, unter der Regie von David Petrarca, geschrieben von Liz Friedman, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

ikonisch beschreibt.⁵⁵ Darüber hinaus greift der Typus der *femme fatale* zu kurz in Hinblick auf Wandtkes Argument des Klassenhintergrundes. Dieser sieht die Figur Jessica als Variante des Noir-Detektivs: »Both the good girl and the *femme fatale* of film noir have a glamour that separates them from the economic limitations that leave the hard-boiled detective in a rumpled trench coat.«⁵⁶ Jessica als *femme fatale* verstehen zu wollen, macht folglich soziale Aspekte wie ihren Arbeiterklassenhintergrund unsichtbar.

Um das Konzept »*femme fatale*« wieder fruchtbar zu machen, ist es also notwendig, es unter Einbeziehung sozialer Kontexte zu aktualisieren. Grossman schlägt gerade unter Einbeziehung der sozialen Beschränkungen für Frauen in den 1940er- und 1950er-Jahren vor, die *femme fatale* weniger als intrigant zu verstehen, sondern als eine Frau, die trotz der gesellschaftlichen Ungleichheit zwischen den Gendern nach Unabhängigkeit strebt.⁵⁷ Aber auch eine solche weitgefaste Definition des Begriffs ist unzutreffend in der Anwendung auf die Serie *Jessica Jones*. Denn, wie bereits ausgeführt, gibt es in der Serie nicht die Noir-typischen Konstellationen und Dreiecksbeziehungen. Stattdessen gibt es eine ganze Reihe von weiblichen Figuren, die – mit manchmal illegitimen Mitteln – nach Unabhängigkeit streben. In diesem Sinne ließen sich beispielsweise Jessicas Mutter Alisa oder ihre Schwester Trish ebenso überzeugend als die *femme fatale* der Serie lesen. Zwei kurze Charakterisierungen sollen das verdeutlichen:

Bei Jessicas Mutter Alisa handelt es sich – im Gegensatz zu Jessica – um eine Frau, die einen Mann davon überzeugt, sein altes Leben für sie aufzugeben, wie die siebte Episode der zweiten Staffel erzählt. Jessica und ihre Mutter wurden in einen schweren Autounfall verwickelt, bei dem der Rest ihrer Familie starb.⁵⁸ Beiden wurden kaum Überlebenschancen ausgerechnet. Sie kamen als Patientinnen im Koma liegend zu IGH, das versuchte mit illegalen Methoden Menschen zu retten. Alisas Behandlung hatte schwere psychische Nebenwirkungen. Sie entwickelte übernatürliche Kräfte und Anfälle von Jähzorn, in denen sie Pflegepersonal tötete. Trotzdem gelang es ihr, den Arzt Karl Malus

55 Place, »Women in Film Noir«.

56 Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«, 233.

57 Grossman versucht mit dieser Definition allerdings nicht, den Begriff positiv umzu-
deuten, sondern sieht ihn als eine Schablone, die als reaktionäres Korrektiv benutzt
wird, um eine emanzipierte Frau zu diskreditieren.

58 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 7, »A.K.A. I Want Your Cray Cray«, unter der Regie
von Jennifer Getzinger, geschrieben von Hilly Hicks Jr., veröffentlicht am 8. März 2018,
Netflix.

davon zu überzeugen, sie weiterzubehandeln und ihr ein Leben außerhalb der Klinik zu ermöglichen. Malus und Alisa wurden ein Liebespaar. Er gab seinen Beruf auf, um Alisa Vollzeit außerhalb der Klinik zu behandeln.⁵⁹ Auch Alisa kann man also als geheimnisvolle *femme fatale* lesen: Die Beziehung zu ihr ist gefährlich und potenziell tödlich für ihre Partner. Ebenso wie Jessica verkörpert Alisa aber nicht den Glamour, auf den Place in ihrer Charakterisierung der *femme fatale* verweist.

Glamour und Luxus sind wiederum charakteristisch für Jessicas Schwester Trish. In diesen Punkten wird Trish in der Serie seit der ersten Episode als Gegensatz zu Jessica inszeniert: Während Jessica in einem schäbigen Apartment wohnt und schwarze, pragmatische Kleidung trägt, lebt Trish in einem teuren Apartment, ist als Medienpersona auf Werbeflächen zu sehen und zudem sehr auf ihr Aussehen bedacht (Abb. 28). Auch Trish manipuliert Männer, um ihre Ziele zu erreichen. Dafür setzt sie in unterschiedlichen Situationen sowohl Gewalt als auch Erotik ein.⁶⁰

Abb. 28: Jessica und Trish.



Quelle: Screenshot: *Jessica Jones* Staffel 1, Episode 1, 30:25

59 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 7, »A.K.A. I Want Your Cray Cray«.

60 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 2, »A.K.A. Freak Accident«, unter der Regie von Minkie Spiro, geschrieben von Aida Mashaka Croal, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix; *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 8, »A.K.A. Ain't We Got Fun«, unter der Regie von Zetna Fuentes, geschrieben von Gabe Fonseca, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

Alle diese Figuren – Jessica, Alisa und Trish – als *femmes fatales* verstehen zu wollen, trägt nun wenig zum Verständnis einer Serie bei, in der Frauenfiguren generell als selbstbestimmt (auch im Hinblick auf erotische Beziehungen), aktiv und in unterschiedlichem Maße als ehrgeizig gezeigt werden. Sie zeigen vielmehr, wie unscharf der Begriff der *femme fatale* wird.

Auch ohne den Verweis auf die *femme fatale* lassen sich die weiblichen Figuren der Serie feministisch lesen. So bietet Stephanie Green eine alternative Lesart der Figur Trishs und ihrer Verwandlung vom *side kick* zu einer Superheldin: Trishs Handlungen, so Green, können als Ablehnung patriarchaler Körperpolitiken interpretiert werden. Trishs Figurenspiele auf diese Weise eine wichtige Rolle bei der Erforschung feministischer Potenziale in der Serie. Ihre Handlungen können als Versuch gesehen werden, sich von der Körperpolitik »of thin, weak, blonde femininity« zu distanzieren.⁶¹

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass es wenig Erkenntnisgewinn verspricht, den Figurentypus der *femme fatale* auf die Serie *Jessica Jones* anzuwenden. Wenngleich die Serie sich in anderen Aspekten eindeutig am Film noir orientiert, weicht das Casting und die Figurenkonstellation vom klassischen Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre ab. Im Gegensatz zu jenen Filmen gibt es in *Jessica Jones* nicht eine, sondern mehrere selbstbestimmte, weibliche Figuren. Darüber hinaus besteht das Serienensemble überwiegend aus Figuren, die nicht als weiß, heterosexuell und männlich gelesen werden. Es gibt also in der Serie nicht die typischen Konstellationen des Film noir, in denen sich eine Frauenfigur als *femme fatale* typisieren ließe. Diese nicht von Männern dominierte diegetische Welt gehört zu der sozialen Utopie, die die Serie entwirft. Sie ist Teil des populären Feminismus der Serie, den ich im Abschnitt 7.4.2 detaillierter untersuche.

7.4 Realitätsbezüge: »White Saviorism« in *Jessica Jones*

Das letzte Teilkapitel hat mehreren Fallstudien zur Serie *Jessica Jones* widersprochen. Es ist im Gegensatz zu jenen Studien zu der Schlussfolgerung gekommen, dass die Typisierung der Figur Jessica als *femme fatale* nicht passend ist und einem differenzierten Verständnis der Figur entgegenstehen kann. Die

61 Vgl. Stephanie Green, »Playing at Being a Superhero: Trish Walker in *Jessica Jones*«, *International Journal for the Fantastic in Contemporary Media* 1, Nr. 1 (2022): 5.

folgenden beiden Teilkapitel zielen nun darauf ab, dieses differenzierte Verständnis von Jessica anhand von mehreren Szenenanalysen zu schaffen. Ein zentraler Punkt in allen Analysen ist dabei, zu untersuchen, wie die Figur zwischen einer Wahrnehmung als Antiheldin und als Heldin changiert.

Eines der Argumente das Label *femme fatale* zu verwerfen war, dass sich in der Serie weder die typische Figurenkonstellation des Film noir (eine Frau zwischen zwei Männern) noch die gesellschaftlichen Einschränkungen für Frauen in gleicher Weise finden, welche die klassische *femme fatale* motivieren. Dazu gehören zum Beispiel das Streben nach finanzieller Unabhängigkeit, Karrieremöglichkeiten und Freiheiten, die Mitte des 20. Jahrhunderts Männern vorbehalten waren.⁶²

Stattdessen entwirft die Serie eine soziale Utopie, in der Status und Selbstverwirklichung allen möglich scheinen: Im Plot der Serie sind fast alle Positionen mit hohem sozialem Kapital wie zum Beispiel Anwält:innen oder Ärzt:innen mit Frauenfiguren besetzt; viele Figuren im Ensemble sind People of Color; mit Ausnahme der Antagonisten werden die meisten weißen männlichen Figuren als queer gelesen. In diesen Figuren spiegeln sich feministische Politiken der Serie, die auch von Produktionsseite öffentlich betont wurden.⁶³ Die These dieses Teilkapitels ist, dass es diese feministische gelesene Utopie der Serie ist, aufgrund derer Jessica als Heldin wahrgenommen wird.

Denn untersucht man die Figur als fiktives Wesen und Artefakt, so erfüllt Jessica widerspruchsfrei die Kriterien einer Antiheldin.⁶⁴ Sie ist die Figur des Ensembles zu der das größte *alignment* besteht und die daher das Publikum zur Anteilnahme einlädt. Gleichzeitig zeigt die Figur immer wieder Verhalten und Charakterzüge, die wenig mit Heldinnenfiguren assoziiert werden. Vieles davon wurde in den vorausgegangenen Teilkapiteln erwähnt: Jessica ist unzugänglich, unfreundlich, wendet Gewalt an und ist häufig betrunken, um einige Punkte zu rekapitulieren. Trotzdem wird die Figur in akademischen Beiträgen wie in der populären Rezeption oft nicht als Antiheldin, sondern als Heldin wahrgenommen.

Denn die Kontextualisierung dieses Verhaltens als das einer Traumaüberlebenden, öffnet für ein zeitgenössisches Publikum Anhaltspunkte, um sie als

62 Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*.

63 Vgl. Smith u. a., »Streaming Popular Feminism: Netflix's Jessica Jones as Feminist Hero«, 121.

64 Vgl. Kapitel 2.3.3 zum Begriff des Antihelden und damit verbundenen Konzepten der Anteilnahme.

Heldin wahrzunehmen. Maßgeblich für diese Wahrnehmung ist die konkrete Ursache von Jessicas mentalen Problemen: Trauma und Suchterkrankung durch sexuellen und emotionalen Missbrauch. Die Darstellung der Figur lässt sich so zum Beispiel im Zusammenhang mit aktuellen #metoo-Debatten lesen.

Zum Zweiten spielt die Selbstreflexivität der Figur eine Rolle dafür, dass Jessicas problematische (zum Beispiel rassistische) Handlungen als moralisch komplex wahrgenommen und entschuldigt werden. Denn Jessica nimmt sich selbst gar nicht als Heldin wahr, sondern reflektiert die Verehrung, die sie durch andere innerdiegetische Figuren erfährt als oberflächlich. Wie schon die Fallbeispiele der Serien *Dexter* und *Mr. Robot* herausgearbeitet haben, zeigt Jessica hier eine hohe Artikulationsfähigkeit in Bezug auf ihr Innenleben. Anders als in anderen Serien ist das in *Jessica Jones* allerdings nicht auf ihre psychische Krankheit bezogen, die im Vergleich mit anderen Serien eher opak bleibt, sondern auf ihr Handeln und dessen Legitimierung.

7.4.1 Jessica zwischen Heldin und Antiheldin

Bevor ich mich der Selbstreflexivität der Figur zuwende, zielt die folgende Analyse zunächst darauf ab, Jessicas Position auf dem Kontinuum zwischen Heldin und Antiheldin zu bestimmen. Die Mehrheit von Fallstudien zur Serie verorten die Figur auf der Seite der Heldin. Das drückt sich in Begriffen wie »female survivor superhero«, »traumatic heroism« oder »tried and failed heroism« aus, mit denen Jessica beschrieben wird.⁶⁵ Gleichzeitig zeigen diese Komposita, dass man Jessicas Heroismus spezifizieren müsse, um deutlich zu machen, dass er von Scheitern und Trauma begleitet wird. Diese Schwierigkeit zwischen Held:innen und Antiheld:innen klar unterscheiden zu können, ist typisch für amerikanische Dramaserien der letzten zwei Jahrzehnte und hat sich auch in den anderen beiden Fallstudien dieser Arbeit gezeigt.⁶⁶

Die theoretische und historische Einordnung der Held:innen-Konzepte im Theorieteil dieser Arbeit hat hervorgehoben, dass zeitgenössische Diskurse um Heroismus sich auf die moralische Bewertung von Figuren oder Personen konzentrieren.⁶⁷ Im Hinblick auf die Analyse einer psychisch kranken Heldin

65 Vgl. Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«, 10; Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«.

66 Vgl. hierzu Kapitel 2.3.3.

67 Vgl. Kapitel 2.3.3.

oder Antiheldin ist dabei besonders der Aspekt der Andersartigkeit des:r Held:in relevant. In dieser Hinsicht seien Held:innen per se paradoxe Figuren, wie Ulrich Bröckling und Tobias Schlechtriemen mit Verweis auf Niklas Luhmann ausführen.⁶⁸ Denn mit Luhmann gesprochen »stellt die Figur des Helden ›die vielleicht eindrucksvollste semantische Form [dar], die in der europäischen Geschichte für moralisch reguliertes Abweichen ausgebildet worden ist‹: Der Held ›produziert Konformität (Nachahmungswille) durch Abweichung‹.«⁶⁹

Bei Luhmann bezieht sich der Begriff der Abweichung auf das Handeln. Das heißt, Held:innen übertreten Gesetze oder allgemeine Normen. Aber sie tun das in Ausnahmesituationen, in denen diese Übertretungen dann (nachträglich) als legitim angesehen werden. In Bezug auf psychisch kranke Figuren ist es daher relevant zu untersuchen, ob diese Abweichung ausschließlich im Handeln begründet liegt oder auch zum Beispiel in einer psychischen Andersartigkeit. Auf die Serie bezogen lässt sich daraus die These ableiten, dass Jessicas Handeln deshalb als heldenhaft wahrgenommen werden kann, weil die oben genannten Präzisierungen wie ›traumatic‹ oder ›survivor‹ eine moralische Legitimation darstellen, die Jessica in der Folge zur ›traumatic hero‹ werden lassen: Jessica ist eine Heldin, weil sie als traumatisierte und missbrauchte Frau aktiv handelt und nicht in einer Passivität verharret.

Betrachtet man hingegen diese Traumata nicht als hinreichende Legitimation, dann lassen sich Jessicas Grenzüberschreitungen als Belege dafür verstehen, dass es sich um eine Antiheldinnen-Figur handelt. In diese Richtung argumentieren mehrere akademische Beiträge, die die Serie aus einer intersektionalen Perspektive betrachten, indem sie den Plot im Hinblick auf *race* analysieren.⁷⁰ Die beschriebene Rezeption von Jessica als Heldinnen-Figur veranschaulicht einen blinden Fleck in Bezug auf Diskriminierungen und rassistische Erfahrungen nicht-weißer Personen, so die Kritik zusammengefasst. Der Serie fehle eine Sensibilität für Intersektionalität, was darüber hinaus weder

68 Vgl. Ralf von den Hoff u. a., »Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht« (H-Soz-Kult, 2015), 14, <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216>.

69 Ralf von den Hoff u. a., »Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht«.

70 Vgl. Rajiva, »The Devil Made Me Do It«; Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«.

von einer mehrheitlich weißen Forschungs-Community noch vom Feuilleton bemerkt werde.⁷¹

Mithili Rajiva liest die Serie mit Verweis auf Derridas Denkfigur des Gespenstes als rassialisierte Heldinnengeschichte, die im Subtext – unfreiwillig – eine Terrorgeschichte erzähle: »*Jf* season one attempts to tell a story of sexual violence against white women but ends up, inadvertently, telling us another story, a story of whiteness as normalized terror.«⁷² Rajiva bezieht sich damit unter anderem auf eine Szene in der Serie, in der Jessica als Ablenkungsmanöver aktiv eine Situation herbeiführt, in welcher der schwarze Malcolm vom Krankenhauspersonal Diskriminierungen ausgesetzt wird: Jessica versucht für ihre Ermittlungen Zugriff auf Patientendaten zu erhalten. Als Ablenkung schiebt sie den drogenabhängigen Malcolm auf eine Pflegeperson, so dass diese glaubt, von Malcolm angegriffen zu werden. Jessica kalkuliert hier ein, dass Malcolm als schwarzer Mann als besonders gefährlich und gewaltbereit wahrgenommen wird und so das ganze Personal der Pflegerin zur Hilfe eilen wird.⁷³

Wie Rajiva argumentiert: »black suffering is acknowledged but it is also legitimized as necessary. Jessica obviously feels guilty about her strategic racism but (white) heroes sometimes have to make these difficult, morally ambiguous choices, for the greater good.«⁷⁴ Als fiktives Wesen ist Jessica Opfer misogynen Gewalt geworden und zeigt sich gleichzeitig unsensibel gegenüber den Diskriminierungen und Stereotypen, denen marginalisierte Gruppen ausgesetzt sind. Lesarten, die die Figur Jessica ausschließlich als resiliente Heldin verstehen wollen, klammern die Dimension von ethnischer Zugehörigkeit und damit einhergehenden Diskriminierungserfahrungen aus. Rajivas Analyse betont im Gegensatz zu anderen Beiträgen die Toxizität von Jessicas Verhalten für andere marginalisierte Figuren im Plot. In dieser Analyse erscheint Jessica eindeutig als Antiheldin.

Auch Samira Nadkarni stellt in ihrer Analyse der Serie einen nicht intersektional gedachten Feminismus fest und kommt in diesem Punkt zu der gleichen

71 Vgl. Vgl. Rajiva, »The Devil Made Me Do It«.

72 Rajiva, »The Devil Made Me Do It«, 84.

73 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 3, »It's Called Whiskey«, unter der Regie von David Petrarca, geschrieben von Liz Friedman, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

74 Rajiva, »The Devil Made Me Do It«, 86.

Schlussfolgerung wie Rajivas Analyse. Nadkarnis Fokus liegt allerdings weniger auf Jessica als Traumaüberlebende und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auf den imperialen Ideologien, die in Superhelden-Narrationen zu finden sind. In ihrer Analyse setzt sie sich kritisch mit Narrativen und Rhetoriken auseinander, die Heldentum mit Militarismus oder Konzepten der Nation verbinden. Damit weitet sie den Blick auf eine weitere Dimension des populären Heldendiskurses.⁷⁵

Nadkarni argumentiert, dass die Serie ausschließlich innerhalb der Ideologie eines *imperialist feminism* funktioniere. Mit Bezug auf Deepa Kumar versteht sie darunter Feminismus »[that] locates the concerns of white women in the Global North as the template.«⁷⁶ Allerdings reproduziere die Serie im Gegensatz zu anderen Marvel-Produktionen keine militaristische Ideologie: Nadarni analysiert Referenzen, die die Serie zu den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und dem folgenden *war on terror* macht und setzt diese historisch in Bezug zum Film noir als Nachkriegs-Genre sowie den Superhelden-Comics Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Gestaltung der filmischen und politischen Referenzen auf diese Traditionen machten deutlich, dass die Serie Militarismus und Nationalismus ablehne, so Nadkarni: »Unlike other MCU properties, the show is more invested in subverting any assertion of absolute morality, individual heroism, or the necessity of private militias.«⁷⁷ Die Superheldinnen-Erzählung der Serie grenze sich von der Tradition des Kriegshelden ab – im Unterschied zum Beispiel zu Marvels *Captain America*.

Die Studien von Nadkarni und Rajiva stellen überzeugend dar, dass sowohl im Plot wie auch in der Rezeption der Serie das Weiß-sein der Hauptfigur nicht in die Reflexion einbezogen wird, wenn es um die moralische Bewertung von Jessicas Verhalten geht. Beide Ebenen sind miteinander verbunden, wie die folgende Szenenanalyse zeigt: Jessica lässt sich gerade auch deshalb so leicht als Heldin wahrnehmen, weil diese Sichtweise von anderen Figuren – allen voran der oben erwähnte Malcolm – angeboten wird.

Jessica wird in mehreren Szenen von verschiedenen Figuren aus ihrem sozialen Umfeld als Heldin oder Retterin beschrieben. Oft wird das direkt oder indirekt damit begründet, dass Jessica als einzige Figur, abgesehen vom Antagonisten, über Superheldinnen-Fähigkeiten verfügt. Diese Fähigkeiten

75 Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«.

76 Nadkarni, 81.

77 Nadkarni, 79.

scheinen die einzige Möglichkeit zu sein, Kilgrave zu besiegen. Während Personen, die Jessica nicht kennen, ihr skeptisch gegenüberstehen, verteidigen insbesondere Malcolm oder Trish das Bild von Jessica als Heldin. In einer Szene der zehnten Episode der ersten Staffel wird diese Charakterisierung durch andere Figuren besonders deutlich.

Nachdem Malcolm sich – mit Jessicas Unterstützung – von seiner Heroinsucht und Kilgraves Einfluss erholt hat, gründet er eine Selbsthilfegruppe mit anderen Opfern Kilgraves. Diese Gruppe unterstützt sich gegenseitig dabei, die Scham über den erlebten Missbrauch zu überwinden. Bei einem Treffen äußern mehrere Betroffene Wut über Jessicas Abwesenheit von diesen Treffen und ihre Frustration darüber, dass die Gruppe sich nicht selbst aktiv gegen Kilgrave wehrt.

Robyn: »I feel your sadness, but where is your rage? Aren't you sick of hearing yourselves talk and talk and talk?«

Mann 1 (schwarz): »I am.«

Malcolm: »Well, look, too bad, I mean... That's all we've got. Jessica is the only one that can take on Kilgrave.«

Robyn: »Are you so sure that's what she's gonna do?«

Malcolm: »She will try like hell.«

Mann 2 (weiß): »While we sit here and wait.«⁷⁸

Malcolm verteidigt Jessica, indem er betont, sie verfüge als Einzige über die Fähigkeit Kilgrave zu töten. Die sich daraus ergebene Handlung gibt Malcolm recht: Denn Jessica hat – ohne Wissen der Gruppe – Kilgrave in ihrer Wohnung überwältigen können und gefesselt. Malcolm kann jedoch Robyn und die beiden Männer nicht davon abhalten, in Jessicas Wohnung zu stürmen, um Rechenschaft von dieser einzufordern. Die aufgebrauchte Robyn befreit dabei Kilgrave, den sie nicht erkennt und dessen Einfluss sie sich im Gegensatz zu Jessica nicht widersetzen kann.⁷⁹

Jessica wird in Szenen wie dieser durch zwei Punkte im Serientext als Heldin gekennzeichnet: Sie besitzt zum einen Fähigkeiten, die andere Figuren nicht besitzen. Das ist ein typisches Charakteristikum von Held:innen-Figuren. Zum anderen bürgen gerade die Figuren wie Malcolm für sie – Figuren,

78 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«, 32:30 bis 34:20.

79 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«.

die sie gut kennen und unter ihrem unsensiblen Verhalten oder ihren Traumasymptomen leiden. Das diverse soziale Setting der Serie aus vielen *Persons of Color* und queeren Personen zeitigt dabei allerdings einen Nebeneffekt: Durch die Fokussierung auf die Hauptfigur Jessica innerhalb eines diversen Casts erzeugt die Serie immer wieder Situationen, in denen Personen marginalisierter Gruppen darauf warten, dass ihnen durch Jessicas Superheldinnen-Fähigkeiten geholfen wird.

Neben der Fremdcharakterisierung als Heldin und dem Kontext ihres Traumas, kommt für die moralische Bewertung der Figur aber auch die Selbstreflexivität der Figur zum Tragen. Diese Selbstreflexivität ist typisch für komplexe Fortsetzungsserien und hat sich auch in den anderen Fallstudien dieser Arbeit im Voice-over der Hauptfigur gezeigt. Auch Jessica ist eine Voice-over-Erzählerin. Im Unterschied zu den anderen Figuren, die in dieser Arbeit untersucht wurden, werden in Jessicas Voice-overs selten psychische Symptome oder mentale Probleme thematisiert. Wie bereits Kapitel 4.5 dargestellt hat, wird Jessicas Trauma vor allem in Texturen, wie einer violetten Färbung des Lichteinfalls, oder Trauma-Flashbacks sichtbar. Es verschließt sich aber weitgehend einer Verbalisierung. Was jedoch häufig Gegenstand von Jessicas Reflexionen im Voice-over ist, ist eben die Frage, was eine (Super-)Heldin ausmache.⁸⁰ Besonders deutlich wird das am Ende der ersten Staffel in Episode dreizehn, nachdem Jessica Kilgrave getötet hat. Das Voice-over erstreckt sich über die letzten fünf Minuten der Episode und wird von verschiedenen Sequenzen und Dialogversatzstücken unterschritten. Die Sequenz bekommt dadurch einen nachdenklichen und melancholischen Ton. Die verschiedenen Einstellungen suggerieren, dass während des Voice-overs erzählte Zeit vergeht und dass Jessica somit über einen längeren Zeitraum über die Frage nachdenkt, was Heldentum ausmache.⁸¹ Das Voice-over beginnt mit dem Satz: »They say, everyone is born a hero.«⁸²

Im Bild ist zu sehen, wie Jessica neben der Anwältin Hogarth in einer Vernehmung sitzt. Als die Polizei Jessicas Aussage über Kilgraves Fähigkeiten an-

80 Neben dem hier untersuchten Ende der ersten Staffel zieht sich diese Frage auch durch die Voice-over-Sequenzen der dritten Staffel, in der Jessica reflektiert, wie Trish versucht zur einer Superheldin zu werden.

81 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, unter der Regie von Michael Rymer, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix.

82 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 47:00 bis 52:20.

zweifelt, antwortet die Anwältin kühl, dass sie sich auf den öffentlichen Juryprozess dazu freue. Während die Szene also in einem engen Raum spielt, verweist die Anwältin schon auf die öffentliche Meinung als dem eigentlichen Gericht. Das veranschaulicht Luhmanns Definition von Heldentum als moralisch legitimierte Abweichung. Jessica hat mit der Tötung von Kilgrave das Gesetz übertreten, was jedoch in der öffentlichen Wahrnehmung gerechtfertigt erscheinen wird, ist sich Hogarth sicher. Jessica fährt mit ihrem Voice-over fort: »But if you let it, life will push you over the line until you're the villain. Problem is, you don't always know that you've crossed that line.«⁸³

Während dieses Teils des Voice-overs wird Jessica vor der Polizeistation von Trish erwartet. Anschließend ist eine Sequenz zu sehen, in der Jessica selbst nicht anwesend ist: Trish packt allein in ihrer Wohnung ein Paket ihrer entfremdeten Mutter aus – ein Verweis auf Trishs Vergangenheit als Kinderstar. Anschließend zeigt die Serie, wie Jessica in ihre eigene Wohnung zurückkehrt. Malcolm befindet sich in ihrer Küche. Diese Szene erinnert an den Anfang der Staffel, als Jessica den unter Drogen gesetzten Malcolm in ihrer Küche findet. Das Publikum folgt den Eyeline Matches von Jessicas Blick. Lange Einstellungen zeigen ihr Schlafzimmer und ihr leeres Bett. Die Montage setzt mit den Einstellungen auf einen Effekt, den Vaage und Blanchet als *shared history account* bezeichnen.⁸⁴ Dieser Effekt ist laut Vaage und Blanchet typisch für Serienrezeption, bei der das Publikum Wissen über die Figuren ansammelt und sich in solchen Einstellungen an die Ereignisse der Staffel erinnern kann: In der letzten Szene vor dem Voice-over beispielsweise lag der verletzte Luke auf Jessicas Bett. Diese Einstellungen können das Gefühl einer »gemeinsamen Erinnerung« zwischen Figur und Zuschauer:in erzeugen und so die parasoziale Beziehung der Zuschauer:in zur Figur stärken.⁸⁵

Jessica setzt sich an ihren Schreibtisch und beginnt ihren Anrufbeantworter abzuhören. Die Staffel endet so mit einer Einstellung, die wieder an den Film noir erinnert. Jessica sitzt im Gegenlicht am Schreibtisch ihres Detektivbüros, der bis auf eine Whiskeyflasche leer ist. Ihr Anrufbeantworter ist voller emotionaler Anrufe von Fremden, die sie beauftragen wollen, da sie durch die

83 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 47:00 bis 52:20.

84 Vgl. Robert Blanchet und Margrethe Bruun Vaage, »Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series«, *Projections* 6, Nr. 2 (1. Dezember 2012): 18–41, 27–28.

85 Vgl. Blanchet und Vaage, 28.

Tötung von Kilgrave bekannt geworden ist. Mit Verachtung löscht Jessica sofort jede Anfrage nach dem Anhören. Dazu sagt sie als Voice-over: »Maybe, it's enough that the world thinks I'm a hero. Maybe if I work long and hard, maybe I could fool myself...«⁸⁶

Die Fremdcharakterisierung als Heldin lehnt Jessica also als Selbsttäuschung ab. Diese Reflexion kann ebenfalls dazu beitragen, Jessicas Verhalten zu entschuldigen, da sie offenbar in der Lage ist, ihr Verhalten selbst als unangemessen einzusehen.

Die Szene und damit die erste Staffel endet aber nicht mit diesem Voice-over: In derselben Einstellung, in der Jessica am Schreibtisch sitzt, tritt Malcolm aus der Küche neben sie. Als das Telefon erneut klingelt, nimmt er ab, bevor Jessica auflegen kann. Die Kamera fährt langsam zurück und wir sehen durch den langen Hausflur Jessicas Wohnungstür und hören entfernt Malcolms Stimme, die den Anruf annimmt mit den Worten: »Alias Investigations. How can we help you?«⁸⁷

Diese Szene erzeugt ein Unbehagen, weil sie beide Sichtweisen auf Jessicas fragliches Heldentum zusammenbringt. Im Voice-over bewertet Jessica ihre Geschichte als Antiheldinnen-Geschichte, wenngleich die Erzählung keinen Rückschluss zulässt, welche ihrer Handlungen die Grenze der moralischen Rechtfertigung überschritten haben. Jessica distanzieret sich aber davon, die Verehrung als Heldin zu verdienen. Durch die Unbestimmtheit bleibt allerdings offen, ob das Voice-over eine innere Auseinandersetzung mit ihrem Verhalten ausdrücken soll – oder ob es sich um Selbsthass und mangelnden Selbstwert handelt, der sich wiederum als ein Symptom ihrer PTSD interpretieren ließe.⁸⁸

Gleichzeitig reproduziert die Serie aber weiterhin in ebendieser Szene die Unterordnung anderer Figuren unter Jessicas impulsives Verhalten. Das wiederum veranschaulicht Rajivas und Nadkarnis Kritik an der Serie, *People of Color* seien immer nur unterstützende Figuren der Heldin. Jessicas Weigerung zu kommunizieren führt dazu, dass Malcolm die Rolle ihres professionellen Assistenten einnimmt, um Jessica den Rücken freizuhalten – eine Rolle, die er in der zweiten Staffel weiterhin behalten wird.

86 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 47:00 bis 50:20.

87 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 50:20 bis 50:25.

88 Auf diese Weise interpretiert Daniel Binns Jessicas Zynismus ihren eigenen Fähigkeiten gegenüber. Vgl. Binns, »»Even You Can Break«: Jessica Jones as Femme Fatale«.

7.4.2 Populärer Feminismus in *Jessica Jones*

Die Analysen des letzten Abschnitts haben sich darauf konzentriert zu zeigen, inwiefern der Serientext nahelegt, Jessica eher als Heldin denn als Antiheldin zu interpretieren. Darüber hinaus wird Jessica aufgrund des Überlebens sexueller Gewalt auch explizit als *feministische* Heldin gelesen, wie die in diesem Zusammenhang verwendeten Bezeichnungen ›survivor hero‹ oder traumatische Heldin andeuten. Die Konstruktion der Figur ist folglich essenziell mit ihrer psychischen Krankheit, ihrer PTSD, verbunden, die wiederum in einen feministischen Diskurs gestellt wird.

In den genannten Lesarten wird Jessicas Wut und die Gewaltanwendung gegen Kilgrave als Empowerment verstanden, das darin besteht, sich im Angesicht eines ohnmächtigen Polizeiapparats Gerechtigkeit zu verschaffen. Nadkarni hatte diese Art der Erzählung, wie im letzten Abschnitt verdeutlicht wurde, überzeugend mit dem Konzept des *imperialist feminism* gefasst, der sich dadurch auszeichnet, dass die Lebenswirklichkeit weißer Frauen (der Mittelschicht) im Zentrum steht. Der Feminismus der Serie lässt sich allerdings nicht nur identitätspolitisch analysieren, sondern auch im Hinblick auf seine medialen Bedingungen und Logiken. Darauf fokussieren sich die abschließenden Analysen dieser Fallstudie.

Dafür ziehe ich im Folgenden Sarah Banet-Weisers Konzept des *popular feminism* heran.⁸⁹ Als populären Feminismus bezeichnet Banet-Weiser feministischen Aktivismus, der auf Social-Media-Plattformen, in zeitgenössischen Kampagnen von Unternehmen oder in Werken der Populärkultur zu finden ist. Wichtiges Kennzeichen des populären Feminismus ist, dass er an die Aufmerksamkeitsökonomien sozialer Netzwerke angepasst ist und in den Marktlogiken einer ›Share Economy‹ funktioniert. Das bedeutet, feministische Aktivitäten werden auf mediale Sichtbarkeit optimiert, sodass sie sich in sozialen Netzwerken teilen lassen.⁹⁰ In der Folge ist dieser Feminismus nicht nur auf Sichtbarkeit, sondern auch auf Visualität konzentriert. Der zentrale Begriff dieser Sichtbarkeit ist nach Banet-Weiser *Empowerment*: Es gehe in diesem Kontext weniger darum für politische Ziele zu werben als um eine Performance von bereits gelebtem Feminismus, der so eine Vorbildfunktion einnehme.⁹¹ Banet-Weisers Analysen konzentrieren sich dabei auf nicht-fiktionale

89 Vgl. Banet-Weiser, *Empowered*.

90 Vgl. Banet-Weiser, 11.

91 Vgl. Banet-Weiser, 22–23.

Fallbeispiele aus der Öffentlichkeitsarbeit, wie beispielsweise Unternehmenskampagnen zu Body Positivity. Was Banet-Weiser in diesem Zusammenhang analysiert, lässt sich jedoch auch auf fiktionale Serien übertragen, die mit Jana Zündels Begriff gesprochen auf eine ›memeability‹ ausgelegt sind. Darunter versteht Zündel, dass Serien bei der Produktion eine Weiterverwendung des audiovisuellen Materials in Fankulturen zum Beispiel in Form von Memes mitgedacht wird.⁹² Auch die bisher analysierten Beispiele aus *Jessica Jones* lassen sich in dieser Logik des populären Feminismus und der memeability verorten. So isolieren gifs oder memes beispielsweise die Figur Jessica vom Plot und lassen die Figur so, auf kurze Sätze oder Mimiken reduziert, zu einem digital teilbaren Symbol einer selbstbestimmten, starken Frau werden.

Banet-Weiser kritisiert an diesem Feminismus, dass er strukturelle Ebenen von Ungleichheit und Diskriminierung ausblende: »Popular feminism exists along a continuum, where spectacular, media-friendly expressions such as celebrity feminism and corporate feminism achieve more visibility, and expressions that critique patriarchal structures and systems of racism and violence are more obscured.«⁹³ Anstatt Strukturen zu hinterfragen liege der Fokus des populären Feminismus darauf, positive Vorbilder zu zeigen und insbesondere junge Mädchen zu ermutigen, mehr in sich selbst und ihre Fähigkeiten zu vertrauen – sie zu ›empowern‹. Diese Art des Feminismus, die den entscheidenden Ansatzpunkt für Gleichberechtigung bei der Einzelnen verortet, sei sehr konsensfähig und auch deshalb in einem Plattform-Kapitalismus gut zu vermarkten.

Auch der Umgang mit mentaler Gesundheit in *Jessica Jones* lässt sich in diesem Framework als feministische Emanzipation in Form von Empowerment beschreiben. Jessicas Traumabewältigung kann mit Melissa Wehler als ›Bewältigung durch Handeln‹ beschrieben werden – im Sinne einer Konfrontationstherapie.⁹⁴ Jessica bewältigt ihr Trauma, das sie durch Kilgraves Missbrauch erlitten hat, indem sie ihren Vergewaltiger bekämpft und am

92 Zündel, »Bitch, you better be memeable!« Euphoria, Fernsehserien und die Mashup-Kultur«, *Fernsehmomente* (blog), 28. Juli 2022, <https://fernsehmomente.blog/2022/07/28/bitch-you-better-be-memeable-euphoria-fernsehserien-und-die-mashup-kultur/>.

93 Banet-Weiser, *Empowered*, 4.

94 In den Handlungsbögen von *Jessica Jones* spielen Therapie oder Medikation von psychischen Krankheiten und Trauma keine Rolle. In den ersten Episoden der Serie gibt es in den Dialogen zwischen Jessica und Trish gelegentlich Anspielungen, dass Jessica in der Vergangenheit einen Therapeuten besucht hat. Es gibt aber keinerlei Darstellungen von Therapie.

Ende tötet.⁹⁵ Diese ›gerechte, feministische Wut‹ wird allerdings nur der Figur Jessica zugestanden. Um die Analyse der zehnten Episode im vorherigen Abschnitt hier noch einmal im Kontext feministischer Betrachtung aufzugreifen: Jessica selbst handelt mit der mentalen Einstellung, die Robyn in der Selbsthilfegruppe vermisst, wenn diese fragt: »I feel your sadness, but where is your rage?« Die Konfrontation mit ihrem Trauma scheint für die Figur heilsam zu sein. Wenngleich Jessica auch in den folgenden zwei Staffeln nicht aufhört übermäßig zu trinken, so kehren doch die traumatischen Flashbacks der ersten Staffel nicht wieder zurück, die sowohl Symptom der PTSD als auch ein wesentliches ästhetisches Merkmal der ersten Staffel waren.

In dieser Erzählung wird implizit eine Sichtweise auf psychische Krankheit konstruiert, die Alain Ehrenberg als Zeitgeist des ausgehenden 20. Jahrhundert bezeichnet: Psychische Krankheit – in Ehrenbergs Studie liegt der Fokus auf der Depression – manifestiere sich als Unfähigkeit zu handeln. Eine psychische Krankheit, so die soziale Konstruktion, die Ehrenberg herausarbeitet, sei im Kern die Unfähigkeit sich in einer säkularen, kapitalistischen Welt selbstzuverwirklichen.⁹⁶ Nach dieser sozialen Konstruktion von Krankheit ist es nebensächlich, ob Jessica noch Symptome ihrer PTSD zeigt, um sie als emanzipierte Superheldin zu etablieren, die ihr Trauma überwunden hat: Wichtig ist, dass diese Symptome sie nicht davon abhalten, zu handeln und ihre Talente einzusetzen. In der ersten Episode der Serie weigert sich Jessica Hopes Eltern gegenüber zunächst, den Fall der verschwundenen Hope zu übernehmen, weil sie ahnt, dass dies eine Konfrontation mit ihrem Vergewaltiger bedeuten würde, der sie sich zu Beginn der Serie nicht aussetzen will. Sie verheimlicht ihrem Umfeld zudem ihre Superheldenfähigkeiten. Genau mit diesen Fähigkeiten kann sie aber am Ende der Staffel Kilgrave besiegen. In diesem Sinne erzählt die erste Staffel der Serie die Geschichte einer erfolgreichen Selbsttherapie durch Selbstjustiz.

Dieses Narrativ ist für aktuelle Serien mit psychisch kranken Figuren typisch: Ähnliche Handlungsbögen waren auch in den anderen Fallstudien zu finden, beispielsweise in *Mr. Robot*, wo die Hauptfigur Elliot Hacking als Coping-Verhalten entwickelt und sich damit von seiner Therapeutin emanzipiert. In dieser Hinsicht sind Serien wie *Jessica Jones* in ihrer Ablehnung von konventionellen Therapiemethoden auch Utopien der Selbstermächtigung. In *Jessica Jones* wird diese Ablehnung nur implizit deutlich, weil es

95 Vgl. Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«.

96 Vgl. Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst*.

keine konventionellen Therapien oder Behandlungen gibt, die Jessica abbricht. Krankenhäuser und Ärzte werden jedoch wie IGH mit ihren illegalen Behandlungsmethoden immer wieder als korrupt gezeigt.

Die Auseinandersetzung mit den Traumata wird in *Jessica Jones* sowohl im Fall von Kilgrave in der ersten Staffel als auch im Fall von IGH in der zweiten Staffel als eigenmächtiges Herbeiführen von substanzieller Gerechtigkeit gezeigt. Dieses Narrativ haben *Dexter*, *Mr. Robot* und *Jessica Jones* gemeinsam.⁹⁷ Traumata werden bewältigt, indem die Verursacher:innen zur Rechenschaft gezogen werden – nicht durch Therapie. Gerade in populären Vorstellungen von Traumatherapie, die mit Psychoanalyse und berühmten Analytikern wie Sigmund Freud verbunden ist, lässt sich die Ermächtigung des Selbst, psychische Krankheit ohne äußere Hilfe zu bewältigen, daher auf symbolischer Ebene auch als eine Emanzipation vom Patriarchat verstehen.

Wie bereits der Heldinnen-Diskurs durch das Voice-over von der Serie selbstreflexiv gebrochen wurde, so gibt es auch in Bezug auf den populären Feminismus eine Brechung, in der die Figur Jessica Kritik an der Inszenierung von Empowerment äußern kann. Das drückt sich in den Konflikten zwischen Jessica und ihrer Adoptivschwester Trish aus, die die Haupthandlungsbögen der zweiten und dritten Staffel darstellen. Trish als Person des öffentlichen Lebens steht hier immer wieder auch symbolisch für diese Art der Emanzipation, die Banet-Weiser als populären Feminismus theoretisiert.⁹⁸

Während Jessica sich wünscht, weniger im medialen Mittelpunkt zu stehen, versucht Trish mehr Aufmerksamkeit zu generieren. Als Radiojournalistin will sie eine investigative Recherche beginnen, die die mutmaßlich illegalen Aktivitäten des Medizinunternehmens IGH untersucht, das Menschen mit Superkräften behandelt. Gleichzeitig will Trish sich damit auch von ihrem Image als ehemaliger Kinderstar emanzipieren und sich als ernstzunehmende Journalistin etablieren. Für Trish besteht kein Zielkonflikt im Anliegen, aktivistische Ziele zu erreichen und sich selbst medial zu inszenieren. Das wird im folgenden Dialog zwischen Trish und Jessica aus der ersten Episode der zweiten

97 Darüber hinaus ist dieses Narrativ generell in Superhelden-Erzählung verbreitet. Vgl. Jason Bainbridge, »Beyond the Law: What Is so ›Super‹ About Superheroes and Supervillains?«, *International Journal for the Semiotics of Law – Revue Internationale de Sémiotique Juridique* 30, Nr. 3 (1. September 2017): 367–88, <https://doi.org/10.1007/s11196-017-9514-0>.

98 Vgl. Banet-Weiser, *Empowered*, 13.

Staffel deutlich, in dem Jessica Trish auffordert, das Thema der Superheldinnen in ihrer Sendung fallen zu lassen:

Jessica: »Heroes die.«

Trish: »And this is how we honor them. By continuing the fight.«

J: »You don't want to honor them. You want ratings. And powers and stardom.«

T: »Yes! Yes, yes and yes. Because anyone of those things will help me help people.«

J: »You're not helping *me*.«⁹⁹

Wie diese Verbindung von Aktivismus und medialer Popularität zeigt, steht Trish nicht nur als fiktives Wesen, sondern auch symbolisch für ein Verständnis von sozialem Engagement im Sinne des populären Feminismus. Auf die Serienhandlung bezogen, lässt sich Trishs Haltung allgemeiner als populärer *Aktivismus* bezeichnen. Die Notwendigkeit feministischer Intervention wird in der Serie nicht explizit verhandelt, da diese ein post-feministisches Setting entwirft, in dem Gleichberechtigung schon erreicht wurde, wie das vorangegangene Teilkapitel gezeigt hat. Der Konflikt um Menschen mit Superkräften ist ein Stellvertreterdiskurs, in dem sich Positionen um Diskriminierungen in der sozialen Wirklichkeit spiegeln, ohne diese direkt zu thematisieren. In diesem Sinne findet dieser diegetische Aktivismus eine Entsprechung im populären Feminismus.

Aber nicht nur im Dialog zwischen den Schwestern, sondern auch auf Plotebene wird Trishs Ehrgeiz immer wieder die Überzeugungskraft abgesprochen, indem die medialen Logiken ihres Aktivismus sichtbar werden. Das wird beispielsweise in einem Gespräch mit ihrem Producer Ian sichtbar, der um die Wirtschaftlichkeit ihrer Show besorgt ist. Ian erinnert Trish daran, dass ihre Hörerschaft sich nicht für Politik, sondern für das Leben eines Kinderstars interessiert:

Trish: »I'm not reliving my past, Ian. I'm using my show to make a difference.«

Ian: »Agreed! As long as women 18 to 49 want to listen. Otherwise, you're gonna die. Or, I mean, your show is gonna die.«¹⁰⁰

99 *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«, unter der Regie von Anna Foerster, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix, 22:30 bis 25:30.

100 *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«, 19:00 bis 20:50.

In der Serienhandlung findet diese Unterhaltung als Abschluss einer Szene statt, in der Trish sich on-air gegen Diskriminierung engagiert hat. Das Gespräch im Anschluss, nachdem Trish aus dem Sendestudio kommt, kontextualisiert Trishs Arbeit und entlarvt sie als mediale Inszenierung.

In den Handlungsbögen um Trish in der zweiten und dritten Staffel zeigt sich so auch wieder eine Selbstreflexivität der Serie. Die Frage nach Wirksamkeit und Aufrichtigkeit politischer Statements unter den Bedingungen kapitalistischer Marktlogiken, die Trish und Jessica in der Diegese verhandeln, spiegelt auch ein Spannungsfeld, in dem sich die Streamingserie selbst bewegt. Analog zum Heldinnen-Diskurs, der im letzten Kapitel behandelt wurde, entstehen widersprüchliche Aussagen aus dem Serientext, die sich je nach Interpretation als Komplexität, Paradoxon oder kognitive Dissonanz beschreiben lassen: Eine Figur wird als reflektierte, ambivalente Heldin als Vorbild für emanzipierte Frauen inszeniert, obwohl und gerade weil sie diese Art von Verehrung und Aufmerksamkeit ablehnt. Jessicas sarkastische Unterhaltungen mit Trish und Malcolm legen nahe, dass die Figur die begrenzte Wirkung und Oberflächlichkeit der Ermächtigungserzählung durchschaut – während die Serie selbst auf einer symptomatischen Ebene gleichzeitig Teil dieser Ideologie ist.

7.5 Fazit

Das Forschungsinteresse an der Serie *Jessica Jones* in Bezug auf die Darstellung psychischer Krankheit galt in dieser Fallstudie den feministischen Politiken der Serie. Auch in anderen vorliegenden Forschungsbeiträgen stehen feministische Lesarten im Fokus der Analysen: Es hat sich gezeigt, dass im Fall von *Jessica Jones* die Lesarten sehr viel stärker variieren als bei den anderen Fallstudien. Auch ist die Serie mehr an Diskursen der sozialen Wirklichkeit gemessen worden als beispielsweise *Dexter* oder *Mr. Robot*.

Ein Grund für die Gravitation zu Feminismus-Debatten ist, dass sich die Serie selbst in diesen Diskurs stellt, wie die Close Readings dieses Kapitels gezeigt haben: So nimmt die Serie zum Beispiel feministische Diskurse um Vergewaltigung und Einvernehmlichkeit auf, wie in Kapitel 7.3.1 diskutiert wurde. Zum Zweiten spielt die Serie auch in ihrer Noir-Ästhetik und ihren filmischen Referenzen mit Gender-Konventionen, zum Beispiel indem Jessica eine weibliche Noir-Detektivin ist. Die Komplexität der Darstellungen von Weiblichkeit und Emanzipation der Serie ist an der Frage deutlich geworden, ob

man Jessica als *femme fatale* verstehen kann. Die Analysen des Kapitel 7.3.2 sind zu dem Ergebnis gekommen, dass diese Bezeichnung den Blick auf die Figur ahistorisch verkürzen kann. Zum Dritten ist auch das Kerninteresse dieser Arbeit – die Inszenierung psychischer Krankheit – in *Jessica Jones* maßgeblich unter dem Aspekt von Geschlechterdifferenz und Gender-Konventionen zu betrachten: Jessica leidet unter einem Trauma, das durch Vergewaltigung und sexualisierte Gewalt verursacht wurde. Sie kompensiert das unter anderem dadurch, indem sie männlich konnotiertes Suchtverhalten praktiziert: Sie trinkt große Mengen Whiskey und gerät dadurch immer wieder in gewalttätige Auseinandersetzungen.

Gleichzeitig ist an der Serie bemerkenswert, dass sie gar keine Notwendigkeit feministischer Intervention aufzeigt. Ich habe das in Kapitel 7.4 ein post-feministisches Setting einer sozialen Utopie genannt: Die Serie inszeniert eine bereits erreichte Gleichstellung von Personen verschiedenen Ethnien, Identitäten und sexueller Orientierung. Im Plot gibt es beispielsweise eine Vielzahl gleichgeschlechtlicher Ehen; Nebenhandlungen, in denen diese Paare ohne Diskriminierung Kinder adoptieren können sowie eine Besetzung von Autoritätsfiguren mit People of Color. Kritisieren lässt sich an dieser Utopie, dass die Haupthandlung mit Jessica als Superheldin all diese Nebenfiguren als ohnmächtig gegen den Antagonisten darstellt – und dadurch wiederum gerade die Figuren marginalisierter Gruppen auf die Rettung durch die Superheldin warten müssen. In diesem Sinne lässt sich der Serie ein *white savior complex* attestieren.

In der Tat ist das Verhältnis der Serie zu diesen gesellschaftlichen Debatten komplex. Das haben die Analysen von Jessicas Voice-overs in Kapitel 7.4.1 und der Inszenierung von Trish als Journalistin in Kapitel 7.4.2 herausgearbeitet. Die kontroversen Themen werden in der Diegese wieder aufgegriffen und reflektiert: Und es ist eben gerade Jessica als Heldinnenfigur, die Kritik äußert, die oft viele Parallelen zu dem hat, was die Kritiker:innen der Serie selbst vorwerfen. So wird zum Beispiel die Bewunderung, die Jessica von anderen diegetischen Figuren erfährt, durch ihre eigene Voice-over-Erzählung untergraben. In gleicher Weise lehnt Jessica auch den Aktivismus und Empowerment-Frame ab, den ihre Schwester Trish als Moderatorin verbreitet. Die Figur als fiktives Wesen widerspricht also sowohl dem Heldinnen-Diskurs, der eine Missbrauchsüberlebende per se mit einer Heldin gleichsetzt, als auch dem Empowerment-Diskurs, der sie deswegen zu einem medialen Vorbild machen will.

Diese Selbstreflexion ist typisch für psychisch kranke Hauptfiguren komplexer Serien. Die anderen Fallstudien dieser Arbeit haben gezeigt, dass Figuren wie Dexter oder Elliot in *Mr. Robot* eloquent über ihre Symptome sprechen können – gerade auch über Krankheitsbilder wie fehlende Empathiefähigkeit oder dissoziative Störungen, die in der Realität oft auch den Betroffenen opak bleiben. In dieser Hinsicht benennt auch Jessica die Ursache ihres Traumas bemerkenswert klar. Die Symptome ihres Traumas oder konkrete Erinnerungen hingegen werden selten verbalisiert. Stattdessen sinniert Jessica im Voice-over über die moralischen Implikationen ihres Handelns – eine Fähigkeit, die die Figur ebenfalls mit den anderen Protagonist:innen des Materialkorpus dieser Arbeit verbindet.

8. Ergebnisse

8.1 Einleitung

Diese Arbeit ist mit der Zielsetzung angetreten, die Theoretisierung serieller Figuren weiterzuentwickeln, und hat dafür als Gegenstand psychisch kranke Hauptfiguren aktueller amerikanischer Serien gewählt. Die Auswertung des Forschungsstandes hat gezeigt, dass die Figurenkonzeption, die Figuren komplexer Fortsetzungsserien zugrunde liegt, nicht ausreichend erforscht ist. Mit Eder verstehe ich unter der Figurenkonzeption eine spezifische Konfiguration von Artefakteigenschaften, auf deren Grundlage Serien individuelle Figuren erschaffen.¹ So verstanden bezieht sich eine Figurenkonzeption nicht auf einzelne Serien, sondern hat den Anspruch, allgemeine Tendenzen über ein Marktsegment oder eine historische Epoche zu erfassen.

Forschung zu audiovisuellen Figuren mit mentalen Krankheiten oder Störungen gibt es seit mehreren Jahrzehnten.² Um die Ausgangslage dieser Studie kurz zu rekapitulieren: Die bisher vorliegenden Abhandlungen lassen sich paradigmatisch in zwei Traditionen verorten. Zum einen gibt es Forschung aus einer sozialwissenschaftlichen Medienwissenschaft, der Soziologie und der Psychologie. Studien aus diesem Bereich gehen meist inhaltsanalytisch vor.³ Ihre Stärke liegt darin, in der medialen Darstellung Korrelationen von Gender, Gewalt oder Kriminalität mit psychischen Krankheiten aufzuzeigen. Sie eignen sich daher, um Fragen von Repräsentation und Identität in fiktionalen Medien zu diskutieren und setzen fiktionale Darstellungen so in Relation zu einer sozialen Wirklichkeit. Damit sind sie anschlussfähig zum Beispiel für feministische Theorien oder Critical Race

1 Vgl. Kapitel 2.3.1 sowie Eder, *Die Figur im Film*, 399.

2 Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch den Forschungsstand in Kapitel 3.

3 Vgl. Kapitel 3.2.

Studies. Diese empirischen Studien gehen allerdings – meist implizit – von einem Figurenbegriff aus, der fiktionale Figuren auf ihre Menschenähnlichkeit beschränkt. In der Konsequenz wurden dadurch zum Beispiel Fragen der Erzählperspektive oder der Ästhetik vernachlässigt. Diese gehören aber maßgeblich zur Konzeption der Figuren und haben auch Einfluss darauf, wie die Figuren vom Publikum verstanden werden.

Zum anderen gibt es umfassende Forschung zur Darstellung von psychischen Krankheiten aus einer kulturwissenschaftlichen Tradition.⁴ Die meisten Studien dieser Richtung kommen aus der Filmwissenschaft und legen einen Schwerpunkt auf die Analyse von Figuren in Filmen. Methodisch sind diese Arbeiten überwiegend als Close Readings angelegt und theoretisch entweder von einer psychoanalytischen oder einer kognitiven Filmtheorie geleitet. Eine Stärke dieser Arbeiten ist die detaillierte Aufarbeitung der Motivgeschichte von psychischer Krankheit. Mit diesen Studien lassen sich die Darstellungen als historisch gebunden einordnen und Konventionen sowie Stile von Genres, Auteurs und Schulen identifizieren. Gerade im Rahmen der Analyse filmischer Motive rückt aber in den Hintergrund, das spezifisch Serielle figurentheoretisch zu erfassen. Pointiert formuliert verlangt das, Serienfiguren nicht nur als Teil kultureller Werke, sondern auch als sich immer wieder reproduzierende, industrielle Konsumgüter verstehen zu wollen, die einer Marktlogik unterworfen sind.

Meine Arbeit verortet sich methodisch und theoretisch in dieser Tradition der medienkulturwissenschaftlichen Forschung. Im Rahmen dieser Arbeit habe ich ein Materialkorpus aus fünf Serien anhand von Close Readings analysiert, die methodisch durch Eders Modell der Uhr der Figur geleitet wurden und theoretisch auf Konzepten populärer Serialität aufbauen.⁵ Diese Arbeit hat deshalb die Frage gestellt, wie psychische Krankheiten in diesen Serien inszeniert werden; wie sie aussehen und wie sie klingen. Damit verbunden ist auch die Frage, welche Konzepte von Psyche, Krankheit, Gesundheit und Therapie in diese Inszenierungen eingegangen sind.

Diese Arbeit ist davon ausgegangen, dass Hauptfiguren in Fortsetzungsserien eine spezifische, serielle Konfiguration der Figuren des Mainstream-Realismus sind, wie dieser bei Eder definiert ist.⁶ Figurenkonzeptionen bestehen

4 Vgl. Kapitel 3.3.

5 Zum methodischen Design dieser Arbeit vgl. Kapitel 4.1 und 4.2. Vgl. auch Eder, *Die Figur im Film*; Kelleter, »Five Ways of Looking at Popular Seriality«.

6 Vgl. Kapitel 2.3.1 sowie Eder, *Die Figur im Film*, 402–404.

aus Artefakteigenschaften, die sich zum einen auf Gestaltungskonventionen und zum anderen auf Menschenbilder zurückführen lassen.⁷ Mit der Denkfikur der Figurenkonzeption sollen die grundlegenden Strukturen der Figurenanlage erfasst werden. Es handelt sich um eine Abstraktion der analysierten Figuren. Das bedeutet auch, dass die abgeleiteten Artefakteigenschaften nicht von jeder Figur idealtypisch erfüllt werden. Die erste Forschungsfrage dieser Arbeit zielte auf die Gestaltungskonventionen ab; die zweite auf die damit verbundenen Menschenbilder – speziell in Bezug auf Krankheit und Gesundheit.

8.2 Konzeptionen von Krankheit, Gesundheit und Therapie

Die Darstellungskonventionen und Menschenbilder, die in den Close Readings einzelner Serien herausgearbeitet wurden, lassen sich zu drei großen Tendenzen zusammenfassen. Diese beziehen sich jeweils sowohl auf die inhaltliche Ebene wie auch auf die figurentheoretische Ebene. Inhaltlich geben diese drei Tendenzen Aufschluss darüber, wie psychische Krankheiten und der Umgang mit ihnen dargestellt werden; aus diesen Darstellungen können figurentheoretisch jeweils Artefakteigenschaften ableitet werden. In Bezug auf die Serieninhalte lassen sich die Ergebnisse mit den Begriffen innere Fokalisierung, Ablehnung von Autorität und Utopie sozialer Teilhabe überschreiben. Auf der theoretischen Ebene korrespondieren diese Aspekte mit den Eigenschaften Transparenz, Selbstwirksamkeit und Individualismus.

In Bezug auf die impliziten Weltbilder der Figurenkonzeption lässt sich ein grundlegendes Ergebnis der folgenden Abschnitte vorwegnehmen: Die Serien des Materialkorpus dieser Arbeit zeigen den Umgang mit psychischen Krankheiten als Empowerment. Mit diesem Begriff folge ich Banet-Weiser, die in ihren populärkulturellen Analysen Empowerment als das Kernversprechen eines zeitgenössischen Plattformkapitalismus ausmacht.⁸ Empowerment-Inszenierungen, insbesondere in feministischen Kontexten, setzen sich zum Ziel, Selbstvertrauen und persönliche Agency der Einzelnen zu stärken – häufig durch die mediale Inszenierung positiver Rollenbilder. Die psychische Krankheit ist in diesem Sinne der Ausgangspunkt für einen Reifeprozess der Figur. Auffällig ist, dass es in den meisten Plots nicht darum geht, die Krankheit zu heilen. Stattdessen zeigen die Serien Handlungsbögen,

7 Vgl. Eder, 399.

8 Vgl. hierzu auch die Diskussion des Begriffs in Kapitel 7.4.2; Banet-Weiser, *Empowered*.

in denen die Figuren individuell einen produktiven Umgang des Krankheitsmanagements finden, bei dem sie ein leistungsfähiger Teil der Gesellschaft werden. In diesem Verlauf finden die Figuren in allen Serien unkonventionelle Verhaltensstrategien, die aber immer auch positive Nebeneffekte für das Gemeinwohl haben.

Diese Empowerment-Erzählung betrifft drei Dimensionen, die ich im Folgenden ausführe: Die Serien des Korpus arbeiten erstens sehr stark mit einer inneren Fokalisierung. Das heißt, die Figuren erzählen ihre Krankheitsgeschichten selbst und ihre Perspektive drückt sich auch in der Ästhetik der Serie aus. Zum Zweiten lehnen die Figuren medizinische und psychologische Autoritäten ab oder stehen ihnen skeptisch gegenüber. Das zeigt sich in verschiedenen Nebenplots und Dialogen um erfolglose Therapien. Drittens schließlich steht hinter dem selbstbestimmten Umgang mit Krankheit auch eine soziale Utopie gesellschaftlicher Teilhabe. Durch ihren Umgang mit ihren Krankheiten werden die Figuren Teil einer liberalen Gesellschaft. Verschiedene Serien stellen Szenarios dar, in denen zudem Probleme von Diskriminierung und Ungleichbehandlung aufgrund von Ethnie oder sexueller Orientierung nicht (mehr) existieren und in denen die Realisierung des eigenen Potenzials ganz in der persönlichen Verantwortung liegt.

8.2.1 Innere Fokalisierung

In allen untersuchten Serien dieser Arbeit hat sich gezeigt, dass die priorisierte Perspektive auf mentale Gesundheit und Krankheit diejenige der betroffenen Figuren selbst ist. Diese innere Fokalisierung ist eines der stilistischen Hauptmerkmale der analysierten Serien. Damit ist verknüpft gemeint, dass die Hauptfiguren der Serien selbst erzählen, dass sie dabei nicht nur berichten, sondern dass ihr Erzählen gleichzeitig auch ein *Erleben* ist und schließlich, dass dieser Perspektive auf die Handlung Priorität und Deutungshoheit zugesprochen wird. Unter dem Gesichtspunkt der Anteilnahme an Figuren betrachtet, lässt sich mit Murray Smiths Begriffen feststellen, dass es ein starkes *alignment* zwischen den Zuschauer:innen und den psychisch kranken Figuren gibt. Dieses *alignment* ist vor allem durch den Zugang zum subjektiven Erleben und Empfinden dieser Figuren gekennzeichnet.⁹ Mit Eder lässt sich dieser Aspekt mit dem Begriff Transparenz näher bestimmen: Figuren im Main-

9 Vgl. zu den Konzepten der Anteilnahme und des Begriffs des *alignment* bei Smith Kapitel 2.3.3 sowie Kapitel 4.3, Smith, *Engaging Characters*.

stream-Realismus sollen ihr Publikum an ihrem Innenleben teilhaben lassen. Dadurch soll auch eine psychologische Motivierung ihrer Handlungen deutlich werden.¹⁰ Figuren können so vom Publikum leicht mithilfe von Alltagspsychologie und popularisierter Persönlichkeitstheorien verstanden werden.¹¹ Das hat sich auch in den Close Readings dieser Arbeit bestätigt.

Diese Transparenz und das Aufzeigen der Motivierung verläuft in den analysierten Serien oft über eine Voice-over-Erzählung.¹² In allen drei Fallstudien dieser Arbeit sind die Hauptfiguren auch die Voice-over-Erzähler:innen der Serien.¹³ Sie rahmen Episoden, kommentieren innerhalb der Handlung und geben vor allem Einblicke in ihre mentalen Zustände. Das Voice-over ist somit nicht nur ein Stilmittel der Erzählung – es wirkt auch direkt auf die Charakterzeichnung der Figuren zurück: Es erzeugt reflektierte Charaktere. Wer als Voice-over erzählt, kann seine psychischen Probleme artikulieren und reflektieren. Symptome und Emotionen, die durch psychische Krankheiten ausgelöst werden, sind in den Serien meines Korpus durchweg kommunizierbar und den Betroffenen bewusst. Das Stilmittel des Voice-overs schafft durch seine Verwendung transparente Figuren, die sich durch eine hohe Selbstreflexivität auszeichnen und eine Kausalität zwischen ihren Krankheiten und ihren Handlungen erkennen. Das ist aus figurentheoretischer Sicht paradigmatisch für Figuren des Mainstream-Realismus und dennoch erstaunlich für die Symptome der Krankheitsbilder, die in einer sozialen Wirklichkeit weitaus schwieriger zu artikulieren sind.¹⁴

Darüber hinaus bleibt durch die Tonalität der Voice-over-Erzählungen die psychische Verfasstheit der jeweiligen Figur präsent, auch wenn diese nicht über ihr seelisches Befinden spricht. Das wird unter anderem in *Mr. Robot* deutlich: In Elliots monotoner, undeutlicher Sprechhaltung werden seine soziale Phobie und Depression hörbar – auch in Szenen, in denen er dies nicht artikuliert, sondern beispielsweise Details seiner IT-Arbeit kommentiert.

10 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 402.

11 Eder, 403.

12 Vgl. Kapitel 4.3.2.

13 Vgl. hierzu die Close Readings in den Kapitel 5.4 zu *Dexter*, 6.4.1 zu *Mr. Robot* und 7.4.1 zu *Jessica Jones*.

14 Vgl. dazu auch Gabbards Analyse Darstellung von Therapie in *In Treatment* im Vergleich zu seinen eigenen Erfahrungen als Psychotherapeut. Glen Gabbard, »At Last, a Realistic TV Portrayal of Psychotherapy: In Treatment.«, *Slate Magazine*, 28. Januar 2008, <https://slate.com/culture/2008/01/at-last-a-realistic-tv-portrayal-of-psychotherapy-in-treatment.html>.

Der Unterschied in der Transparenz der Figuren wird deutlich an der Serie *The Leftovers*, die nicht mit Voice-overs arbeitet und im Materialkorpus auch die Funktion einer Gegenprobe eingenommen hat: Die psychisch kranken Figuren bleiben hier deutlich opaker.

Neben der Verbalisierung durch das Voice-over finden alle Serien aber auch ästhetisch komplexe Formen, um das subjektive Erleben einer psychischen Krankheit einfühlbar zu machen. Dazu gehören Flashbacks, die traumatische Erlebnisse verdeutlichen, wie sie in *Jessica Jones* und *The Leftovers* eingesetzt werden, Traumsequenzen wie sie vereinzelt in *Mr. Robot* und *Homeland* vorkommen und audiovisuelle Texturen und Metaphern, die *Mr. Robot*, *Jessica Jones* und *Dexter* schaffen.¹⁵

Die Informationen, die das Publikum über diese subjektive und oft ästhetische komplexe Inszenierung erhält, lassen sich oft mit alltagspsychologischen und popularisierten Freudianischen Modellen zu einem schlüssigen Bild der jeweiligen Figur zusammenfügen: Dexters Psychopathie geht auf ein frühkindliches Trauma zurück, Elliots Alter Ego hängt mit dem nicht aufgearbeiteten Verhältnis zu seinem verstorbenen Vater zusammen, Jessicas Zynismus lässt sich als Abwehrmechanismus aufgrund von sexueller Gewalt verstehen. Anders als in Filmen erschließen sich die Persönlichkeiten von Serienfiguren aber erst im Verlauf von mehreren Episoden, das heißt mehreren Stunden Erzählzeit.

In dem Punkt der Fokalisierung und Erzählperspektive kommen die Analysen dieser Arbeit damit zu einem anderen Ergebnis als die inhaltsanalytischen Studien des bisherigen Forschungsstandes: Sozialwissenschaftliche Studien stimmen darin überein, dass die Darstellung psychischer Krankheit oft mit abwertender Fremdzuschreibung einhergehe.¹⁶ Durch das hohe Maß an Subjektivierung und Voice-over-Erzählung stellt sich das im Korpus dieser Arbeit anders dar. Die Selbstwahrnehmung der Figuren sowohl ihrer jeweiligen Krankheit als auch der Welt steht im Mittelpunkt.

15 Vgl. Kapitel 4.5.

16 Vgl. Nancy Signorielli, »The Stigma of Mental Illness on Television«, *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 33, Nr. 3 (1989): 325–32.. Otto F. Wahl, *Media Madness: Public Images of Mental Illness* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995)., Stacy L. Smith u. a., »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«, *USC Annenberg Inclusion Initiative*, 2019, <https://assets.uscannenberg.org/docs/aai-mental-health-2022-05-02.pdf>. sowie den Überblick über den Forschungsstand in Kapitel 3.2.

Diese Arbeit lässt methodisch keine Rückschlüsse zu, ob es hier tatsächlich einen historischen Wandel in der Darstellung psychischer Krankheiten in fiktionalen Formaten gibt. Die dort durchgeführten inhaltsanalytischen Studien zielen darauf ab, zu repräsentativen Ergebnissen über das lineare Fernsehprogramm beziehungsweise das Serienangebot zu bestimmten Zeitpunkten kommen. Diese Breite liegt außerhalb des Anspruchs der hier durchgeführten Close Readings. Was sich mit der vorliegenden Arbeit jedoch feststellen lässt, ist, dass es im Marktsegment des Bezahlfernsehens und der Streamingdienste seit Mitte der 2000er-Jahre auch eine einflussreiche Tendenz der Darstellung gibt, die die subjektive Perspektive betroffener Figuren priorisiert.

8.2.2 Ablehnung von Autorität

Während sich der letzte Punkt vorrangig mit Darstellungskonventionen beschäftigt hat, geht es in diesem und dem folgenden Teilkapitel um Aspekte der Menschen- und Weltbilder, die sich in den Artefakteigenschaften von Serienfiguren niederschlagen. Die hier untersuchten Hauptfiguren sind in zweierlei Hinsicht selbstbewusst: Mit der inneren Fokalisierung sind sie *sich selbst bewusst*. Sie haben aber auch Selbstbewusstsein im Sinne von Selbstwirksamkeitserwartung. Im Sinne dieses psychologischen Konzepts vertrauen die Figuren darauf, Probleme aus eigener Kraft lösen zu können. Im Anschluss an den letzten Abschnitt könnte man auch formulieren: Wer selbst erzählt, beansprucht die Deutungshoheit über das eigene Leben und Erleben. Diese Darstellung lässt sich als ein zeitgenössisches Empowerment-Narrativ lesen, bei dem die Stärkung des Selbstvertrauens ein explizites Ziel darstellt.

Im Materialkorpus dieser Arbeit hat sich diese Selbstwirksamkeitserwartung immer wieder in der Ablehnung von Autorität niedergeschlagen. Diese Ablehnung zeigt sich in allen Serien in verschiedenen Lebensbereichen der Hauptfiguren, vor allem im Arbeitsumfeld und – im Rahmen dieser Arbeit besonders relevant – in der Behandlung psychischer Krankheit. In beiden Bereichen sorgt diese Ablehnung für Konflikte und Emotionalisierung, die die Handlungsstränge vorantreiben.

Im Bereich der Arbeitswelt drückt sich das darin aus, dass die Figuren sich nicht an Anweisungen oder Abläufe halten. Besonders deutlich wird das in dem stark hierarchisch organisierten Setting der CIA in *Homeland*. Hier überschreitet die Hauptfigur Carrie immer Grenzen und Gesetze, um ihrer Intuition zu folgen. Die Figuren behalten dabei im Allgemeinen Recht, sich Abläufen und Regeln zu widersetzen. Bemerkenswert daran ist, dass der Er-

folg kausal mit den psychischen Krankheiten zusammenhängt: Es ist Carries bipolare Störung, die ihr eine Intuition für Terrorist:innen erlaubt; es ist Dexters eigene Psychopathie, mit deren Hilfe er andere Mörder:innen besser erkennt als seine Kolleg:innen. Aus den Krankheitsbildern und den dadurch erlebten Krisen und Ausgrenzungen haben die Figuren überdurchschnittliche Talente und Fähigkeiten erworben. Oder im Fall von *Jessica Jones* wortwörtlich Superkräfte, da sie als einzige Kilgraves Mind-Control-Fähigkeit widerstehen kann.

Diese Logik hat auch Rückwirkungen auf die Therapiedarstellungen und auf die Skepsis gegenüber Therapeut:innen und Ärzt:innen. Therapie ist in den Serien kein produktives Werkzeug, um psychischen Krankheiten zu begegnen. In den untersuchten Serien spielen Therapeut:innen und Psychiater:innen nur Nebenrollen. Ihre Einschätzungen und Therapien werden oft von den Hauptfiguren missachtet, die ihren Zustand selbst besser einschätzen können. In *Mr. Robot* und *Homeland* wird Gesprächstherapie respektive Medikation gezeigt. Sowohl Elliot als auch Carrie halten sich aber regelmäßig nicht an die therapeutischen Absprachen. Elliot bricht seine Therapie in der ersten Staffel ab und nimmt stattdessen immer wieder illegale Drogen, um seine Stimmungsschwankungen auszugleichen.¹⁷ Carrie wiederum setzt immer wieder ihre Medikamente zeitweise ab und dosiert sie nach eigenem Ermessen, um ihre Leistungsfähigkeit zu erhalten.¹⁸ Therapie birgt in den Serienerzählungen immer eine Gefahr für die Individualität und das Genie der Figur und könnte mit der Heilung der Krankheit auch die Talente zu zerstören.

In *Jessica Jones* und *Dexter* wiederum wird Therapie überhaupt nicht dargestellt. Beide Figuren verweisen vereinzelt darauf, dass sie aus ihrer Vergangenheit wissen, dass Therapie ihnen nicht helfen kann. In *The Leftovers* werden konventioneller Therapie als Gruppen- oder Einzelgespräche verschiedene religiöse, esoterische und Coaching-Praktiken gegenübergestellt – und keiner dieser Ansätze hilft den Figuren langfristig die Frage zu beantworten, wie sie mit dem kollektiven Trauma umgehen sollen, das das Ausgangsszenario der Serie darstellt. *The Leftovers* ist die einzige Serie des Materialkorpus, indem eine Hauptfigur selbst Therapeutin ist: Laurie wird allerdings nur in Flashbacks als Therapeutin gezeigt. Nach dem disruptiven Verschwinden eines Teils der Weltbevölkerung wendet sie sich zunächst einer religiösen Sekte zu und bietet

17 Vgl. die Analyse in Kapitel 4.6.2.

18 Vgl. Melanie Mika, »Produktive Psychopathen: Inszenierungen von Selbstoptimierung in amerikanischen Fernsehserien«.

nach ihrem Ausstieg schließlich Coachings und Selbsthilfe-Bücher für Sektenaussteiger an. Auch hier wird die Therapeutin weniger als Autoritätsfigur in Bezug auf mentale Gesundheit denn als gleichermaßen Betroffene von traumatischen Erfahrungen gezeigt.

Die Autorität, Schwere und Behandlung der psychischen Krankheit zu beurteilen, kommt also in der Regel in den Serien des Materialkorpus keinen professionalisierten Figuren zu, sondern den Betroffenen. Obwohl und gerade weil Therapie in den Serien als wirkungslos oder sogar schädlich gezeigt wird, transportieren diese Serien in ihrer Verhandlung von Gesundheit und Krankheit implizit ein hoffnungsvolles Menschenbild. Denn den Figuren gelingt in der Regel ein effektives Krankheitsmanagement. Es zeigt die Figuren als selbstbestimmte und lernfähige Personen. In der Konzeption der Figuren zeigt sich die Überzeugung, dass jede Krankheit oder Krise die Chance bietet, über sich selbst hinauszuwachsen. In jeder Krise lässt sich so ein tieferer Sinn entdecken. Es ist sowohl selbstbestimmte Möglichkeit wie auch persönliche Verantwortung der einzelnen Person, ihr Potenzial auszuschöpfen. Das ist in den Serien durchweg positiv konnotiert: Die Figuren erleben Autonomie und Selbstwirksamkeit im unkonventionellen Umgang mit ihren Krankheiten. Damit wird jede Krankheitsbewältigung als persönliche Leistung der Person inszeniert und nicht als Heilungsprozess.

8.2.3 Utopie sozialer Teilhabe

Auch dieser letzte Aspekt zielt weniger auf die konkreten Darstellungsweisen als auf ein implizites Weltbild ab. Nach Eder gehen in den Figurenkonzeptionen Darstellungsweisen sowie Menschenbilder auf. Die Analyse des zeitgenössischen Empowerment-Diskurses in den einzelnen Fallstudien legt aber nahe, dass sich auch allgemeinere Weltbilder niederschlagen. So lässt sich im Umgang mit psychischer Krankheit nicht nur ein Menschenbild ablesen, das von starker Selbstwirksamkeitserwartung ausgeht, sondern auch ein Weltbild, das Individualismus statt einer sozialen Gemeinschaft ins Zentrum stellt. Dieser Abschnitt ist daher eng verwoben mit dem vorherigen Abschnitt zur Selbstwirksamkeit. Alle Serien entwerfen ein soziales Setting, in dem Diskriminierung zum Beispiel aufgrund von Race, Class und Gender nie auf struktureller Ebene verhandelt wird, sondern höchstens als individueller Konflikt in Nebenhandlungen. Mit der Betonung des Individuums und seiner Selbstbestimmtheit gibt es in den hier besprochenen Serien nie eine strukturelle oder soziale Komponente, die Gesundheit und Krankheit beeinflusst. Mentale Gesundheit

wird als persönliche Herausforderung konstruiert, nicht als gesellschaftliche. Das bedeutet auch: Psychische Krankheit kann alle Personen auf gleiche Weise betreffen. Das entspricht nicht der sozialen Realität.¹⁹

Das hier zugrundeliegende Weltbild neigt also dazu, das Individuum isoliert von sozialen Kontexten und Identitäten zu sehen. Eder hat die Figurenkonzeption des Mainstream-Realismus abschließend als »angenehm beruhigend« bewertet.²⁰ Auch der Individualismus der Serien ist insofern beruhigend, als dass er die typische Zielgruppe von (Post-TV-)Serien nicht in ihrem Weltbild herausfordert. So ist konkret im Zusammenhang mit psychischer Krankheit auffällig, dass Fragen der Zugänglichkeit zu Therapie und das Gesundheitssystem als solches nie zum Thema werden. Alle Figuren stehen therapeutischer Unterstützung skeptisch gegenüber, allerdings nie aus pragmatischen Gründen, wie Wartezeiten, schlechter medizinische Abdeckung oder aus finanziellen Gründen. Auch die Serie *Mr. Robot*, die in allen Staffeln ungleiche Besitzverhältnisse und daraus entstehende Machtverhältnisse problematisiert, thematisiert nie eines der großen kontroversen Themen US-amerikanischer Politik: Krankenversicherung und die Bezahlbarkeit medizinischer Behandlung.

Diese Leerstellen fallen allerdings bei der Rezeption kaum auf, da der Fokus der Handlung auf der individuellen Figur und ihrer Psyche liegt, nicht auf dem sozialen Kontext. So werden dann auch Ansprüche an eine realistische Darstellung von psychischen Krankheiten ausschließlich an die korrekte Darstellung und Bezeichnung von Symptomen formuliert sowie an plausible therapeutische Behandlung. Die Zugänglichkeit und die sozialen Hürden oder Implikationen werden in diesem Zusammenhang nicht thematisiert.

Dieses Weltbild lässt sich als ein hegemonial-weißes Weltbild identifizieren. Positiv gewendet könnte man den Serien zugestehen, eine soziale Utopie zu entwerfen, in der Stigmatisierung, Ungleichheit oder auch etwa Rassismus oder Homophobie nicht (mehr) als systemische Probleme existieren. Das ist

19 Die WHO schätzt, dass weltweit jede achte Person von einer psychischen Krankheit betroffen ist. Das amerikanische National Institute of Mental Health (NIMH) gibt zwanzig Prozent der US-Bürger:innen als Betroffene an. Die Aufschlüsselungen des NIMH nach ethnischer und genderteter Gruppenzugehörigkeit zeigen dabei signifikante Unterschiede. Vgl. »Mental Disorders«, World Health Organization (WHO), letzter Zugriff: 25. März 2024, <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>; »Mental Illness«, National Institute of Mental Health (NIMH), letzter Zugriff: 25. März 2024, <https://www.nimh.nih.gov/health/statistics/mental-illness>.

20 Eder, *Die Figur im Film*, 403.

vor allem in der Fallstudie zu *Jessica Jones* deutlich geworden und bezieht sich dort nicht nur auf Diskriminierung im Bereich der Gesundheit. In den diegetischen Welten der Serien gibt es Staranwältinnen oder Polizisten, die ohne Diskriminierung in gleichgeschlechtlichen Beziehungen leben und Kinder adoptieren. Personen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeiten stehen alle Bildungs- und Berufswege offen, und entsprechend sieht man Figuren als Leiter:innen von Polizeibehörden, Ministerien und Gerichten. Diskriminierung, Stigmatisierung oder generell kulturelle Identität muss nur in seltenen Fällen überhaupt thematisiert werden. Entsprechend sind in diesen Erzählungen alle Personen von gesellschaftlichen Krisen von Opioid Crisis bis zu Finanzkrisen gleichermaßen betroffen, unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen.

Wie diese Arbeit gezeigt hat, liegt der Fokus der Serien meines Korpus auf der Figur selbst nicht auf den gesellschaftlichen oder sozialen Zusammenhängen, in denen psychische Krankheit entsteht, behandelt oder gar geheilt wird. Hier liegt auch ein Desiderat, in dem weitere Forschung fruchtbar erscheint: In welchem Maße offenbaren populäre Darstellungen einen blinden Fleck und wo entwerfen sie eine beruhigend-naive Utopie sozialer Teilhabe? Denn wie sich im Materialkorpus dieser Arbeit gezeigt hat, bleibt die Empowerment-Erzählung, eine psychische Krankheit aus eigener Kraft und ohne professionelle Hilfe zu bewältigen, doch immer weißen, heterosexuellen Figuren vorbehalten. Intuition, Fähigkeiten oder sogar Superkräfte durch die persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen Psyche oder den erlebten Traumata zu entwickeln, bleibt dabei ein weißes Privileg.

8.3 Serialität und das Versprechen auf Konsistenz

Zeitgenössische Figuren in Fortsetzungsserien lassen sich also als Teil des Mainstream-Realismus erfassen, die sich im Speziellen durch Transparenz, Selbstwirksamkeitserwartung und Individualismus auszeichnen. Das abschließende Analyseergebnis zur Figurenkonzeption betrifft die Konsistenz ihrer Gestaltung. Figuren im Mainstream-*Film* zeichnen sich durch eine hohe Konsistenz aus. Das Gesamtbild der Figur – ihr Verhalten, ihr Äußeres und ihre Psyche – soll sich widerspruchsfrei zusammenfügen und in sich stimmig sein. Serielle (oft episodische) Figuren hingegen wie der in der Einleitung zitierte Sherlock Holmes lassen sich aus ihren Kontexten lösen und in neue Storys, Settings und mediale Konfigurationen einfügen. Die Summe aller

Sherlock-Holmes-Inszenierungen ergibt keine in sich geschlossene Biografie der Figur und zielt auch nicht darauf ab. In Hinblick auf diesen Aspekt lehnen sich die Serienfiguren meines Korpus viel mehr an filmische Figuren an: Figuren in Fortsetzungsserien treten mit einem impliziten Versprechen auf Konsistenz an: Die Erwartung an diese Figuren ist, dass sie sich über alle Staffeln (inklusive Prequels und Spin Offs) hinweg konsistent verhalten; dass Veränderungen und Entwicklungen plausibel und transparent sind.²¹ Die Entfremdung zwischen Jessica und ihrer Adoptivschwester Trish beispielsweise liegt in einem nachvollziehbaren Konflikt begründet: Trish ist für den Tod von Jessicas Mutter verantwortlich. Weshalb keine Versöhnung möglich ist, wird in den Voice-overs beider Figuren transparent gemacht. Auch Sequels wie *Dexter–New Blood* sollen die nun zehn Jahre ältere Figur konsistent weiterführen und zu einer schlüssigen Biografie zusammenfügen. Aufgrund ihrer Serialität müssen Serienfiguren dieses Versprechen, konsistente Figuren zu sein, aber niemals vollständig einlösen. Sie lassen sich mit Alltagspsychologie und populären Persönlichkeitstypologien erklären, aber meistens nicht vollständig und nicht innerhalb von zwei Stunden. Die verschiedenen Iterationen und Schleifen von Alter Egos, Flashbacks und anderen Stilmitteln machen die Figuren oft erst im Nachhinein durchschaubar. Das Typische an Mainstream-Serienfiguren ist hier nicht die Konsistenz ihrer Charakterzeichnung, sondern das Versprechen von Konsistenz – dessen Einlösung aber ebenso wie das Ende der Serie immer wieder verschoben werden kann. Serien müssen nicht enden; sie können potenziell immer wieder aufgenommen und weitergeführt werden. Es reicht daher aus, wenn sie sich *weitgehend* erschließen lassen und suggerieren können, dass Inkonsistenzen in zukünftigen Episoden aufgelöst werden.

21 Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, 402–405.

9. Bibliografie

9.1 Literaturverzeichnis

- Babiak, Paul. »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>.
- Babiak, Paul, und Robert D. Hare. *Snakes in Suits, Revised Edition: Understanding and Surviving the Psychopaths in Your Office*. Revised edition. New York: Harper Business, 2019.
- Bainbridge, Jason. »Beyond the Law: What Is so ›Super‹ About Superheroes and Supervillains?«. *International Journal for the Semiotics of Law – Revue Internationale de Sémiotique Juridique* 30, Nr. 3 (1. September 2017): 367–88. <https://doi.org/10.1007/s11196-017-9514-0>.
- Banet-Weiser, Sarah. *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. *Empowered*. Duke University Press, 2018. <https://doi.org/10.1515/9781478002772>.
- Barthes, Roland. »L'effet de réel«. *Communications* 11 (1968): 84–89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.
- Benecke, Lydia. *Psychopathinnen: Die Psychologie des weiblichen Bösen*. Köln: Bastei Lübbe, 2018.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.
- Beil, Benjamin, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab, und Daniela Wentz. »Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels«. In *Mediatisierte Welten: Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*, herausgegeben von Friedrich Krotz und Andreas Hepp, 197–223. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012. https://doi.org/10.1007/978-3-531-94332-9_8.

- Beil, Benjamin, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab, und Daniela Wentz. »Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt«. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, Nr. 2 (2012): 10–16. <https://doi.org/10.25969/mediarep/2711>.
- Bendis, Brian Michael, und Michael Gaydos. *Alias*. New York: Marvel Comics, 2003.
- Binns, Daniel. »Even You Can Break«: Jessica Jones as Femme Fatale«. In *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, herausgegeben von Tim Rayborn und Abigail Keyes, 13–27. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018.
- Blanchet, Robert. »Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien«. In *Serielle Formen: von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, herausgegeben von Robert Blanchet, 37–70. Zürcher Filmstudien 25. Marburg: Schüren, 2011.
- Blanchet, Robert, und Margrethe Bruun Vaage. »Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series«. *Projections* 6, Nr. 2 (1. Dezember 2012): 18–41. <https://doi.org/10.3167/proj.2012.060203>.
- Boddy, Clive R. »Corporate Psychopaths, Conflict, Employee Affective Well-Being and Counterproductive Work Behaviour«. *Journal of Business Ethics* 121, Nr. 1 (1. April 2014): 107–21. <https://doi.org/10.1007/s10551-013-1688-0>.
- Bolter, Jay, und Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. 1. pr. Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David. *Poetics of cinema*. New York, NY [u. a.]: Routledge, 2008.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press, 2006. <https://doi.org/10.1525/9780520932326>.
- Bordwell, David, und Noël Carroll, Hg. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1996.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London New York: Routledge, 2013. <https://doi.org/10.4324/9781315003108>.
- Breckenridge, Janis. »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's Jessica Jones«. In *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, herausgegeben von Tim Rayborn und Abigail Keyes, 105–20. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018.

- Bronfen, Elisabeth. »Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire«. *New Literary History* 35, Nr. 1 (2004): 103–16. <https://doi.org/10.1353/nlh.2004.0014>.
- Bronfen, Elisabeth. *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton, NJ.: Princeton Univ. Press, 1998. <https://doi.org/10.1515/9781400864737>.
- Bronfen, Elisabeth, Birgit R. Erdle, und Sigrid Weigel, Hg. *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln Weimar Wien: Böhlau, 1999.
- Buckland, Warren, Hg. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. <https://doi.org/10.1002/9781444305708>.
- Butler, Jeremy. »Miami Vice« and the Legacy of »Film Noir«. *Journal of Popular Film & Television* 13, Nr. 3 (1985): 126–126. <https://doi.org/10.1080/01956051.1985.10662000>.
- Butler, Jeremy. *Television Style*. New York, NY [u. a.]: Routledge, 2010. <https://doi.org/10.4324/9780203879573>.
- Butter, Michael. »Conspiracy Theories in Films and Television Shows«. In *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, herausgegeben von Michael Butter und Peter Knight, 457–68. London New York: Routledge, 2020. https://doi.org/10.4324/9780429452734-4_6.
- Butter, Michael. »Nichts ist, wie es scheint« über Verschwörungstheorien. Originalausgabe, Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Caldwell, John Thornton. *Telesuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. Communications, Media and Culture. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.
- Caponecchia, Carlo, Andrew Y. Z. Sun, und Anne Wyatt. »Psychopaths« at Work? Implications of Lay Persons' Use of Labels and Behavioural Criteria for Psychopathy«. *Journal of Business Ethics* 107, Nr. 4 (1. Juni 2012): 399–408. <https://doi.org/10.1007/s10551-011-1049-9>.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press, 1996. <https://doi.org/10.1353/book.20656>.
- Cecil, Dawn K. *Fear, Justice, and Modern True Crime. Fear, Justice, and Modern True Crime*. Lynne Rienner Publishers, 2022. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781626379138/html>.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Cliffe, David. »Thriller, Horror, Hacker, Spy: The Hacker Genre in Film and Television from the 1970s to the 2010s«, 2018.
- Copjec, Joan, Hg. *Shades of Noir: A Reader*. London [u. a.]: Verso, 1993.

- Covey, Russell D. »Criminal Madness: Cultural Iconography and Insanity«. *Stanford Law Review* 61, Nr. 6 (2009): 1375–1427.
- Cowie, Elizabeth. »Film Noir and Women«. In *Shades of Noir: A Reader*, herausgegeben von Joan Copjec, 121–65. London [u. a.]: Verso, 1993.
- Csiszar, Alex. »Serialität und die Suche nach Ordnung. Der wissenschaftliche Druck und seine Probleme während des späten 19. Jahrhunderts«. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, Nr. 2 (2012): 19–46. <https://doi.org/10.25969/mediarep/2712> .
- Cross, Simon. »Visualizing Madness: Mental Illness and Public Representation«. *Television & New Media* 5, Nr. 3 (1. August 2004): 197–216. <https://doi.org/10.1177/1527476403254001>.
- Cuntz, Michael. »Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens: Serienmord, Serialität und Zeitlichkeit in Dexter«. In »Previously on ...«: zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien, herausgegeben von Arno Meteling, Isabell Otto, und Gabriele Schabacher, 179–204. *Mediologie* 24. München: Fink, 2010. https://doi.org/10.30965/9783846748350_011.
- Daub, Adrian. *Was das Valley denken nennt: Über die Ideologie der Techbranche*. Deutsche Erstausgabe. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.
- Däwes, Birgit. »Transgressive Television: Preliminary Thoughts«. In *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, herausgegeben von Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole Poppenhagen, 17–31. *American Studies* 264. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015. <https://doi.org/10.33675/978-3-8253-7553-9>.
- Dean, Jody. *Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy*. Ithaca: Cornell University Press, 2002. <https://doi.org/10.7591/9781501721236>.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Anti-Ödipus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve, 1992.
- Denson, Shane, und Ruth Mayer. »Border Crossings: Serial Figures and the Evolution of Media«. *NECSUS. European Journal of Media Studies* 7, Nr. 2 (2018): 65–84.
- Denson, Shane, und Ruth Mayer. »Bildstörung. Serielle Figuren und der Fernseher«. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4, Nr. 2 (2012): 90–102. <https://mediarep.org/handle/doc/2430>.
- Denson, Shane, und Ruth Mayer. »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«. In *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Frank Kelleter,

- 186–203. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, 2012. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839421413.185>.
- Depaulo, Bella. *The Psychology of Dexter*. BenBella Books, 2010.
- Derrida, Jacques. *Die Stimme und das Phänomen: Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. 1. Aufl. der Neuübersetzung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Doctorow, Cory. »Mr. Robot Killed the Hollywood Hacker«. MIT Technology Review, 7. Dezember 2016. <https://www.technologyreview.com/2016/12/07/155284/mr-robot-killed-the-hollywood-hacker/>.
- Dreher, Christoph, und Kim Akass, Hg. *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart: merz & solitude, 2010.
- Douglas, Karen M. »COVID-19 Conspiracy Theories«. *Group Processes & Inter-group Relations* 24, Nr. 2 (1. Februar 2021): 270–75. <https://doi.org/10.1177/1368430220982068>.
- Dutton, Kevin. *Psychopathen: Was man von Heiligen, Anwälten und Serienmördern lernen kann*. Übersetzt von Ursula Pesch. 2. Aufl. dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2013.
- Dutton, Kevin. *The Wisdom of Psychopaths*. Cornerstone Digital, 2012. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican1012-76>.
- Edens, John F. »Unresolved controversies concerning psychopathy: Implications for clinical and forensic decision making.« *Professional Psychology: Research and Practice* 37, Nr. 1 (2006): 59. <https://doi.org/10.1037/0735-7028.37.1.59>.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008.
- Eder, Jens. »Understanding Characters«. *Projections* 4, Nr. 1 (30. Juni 2010): 16–40. <https://doi.org/10.3167/proj.2010.040103>.
- Eder, Jens, Fotis Jannidis, und Ralf Schneider. »Characters in Fictional Worlds. An Introduction«. In *Characters in Fictional Worlds×: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Revisionen – Grundbegriffe Der Literaturtheorie. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 2010. <https://doi.org/10.1515/9783110232424>.
- Ehrenberg, Alain. *Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Übersetzt von Manuela Lenzen. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2015. <https://doi.org/10.1515/9780773577152>.
- Ehrenberg, Alain. *Weariness of the Self: Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*. Montreal, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2010.

- Eick, Dennis. »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*, herausgegeben von Sascha Seiler, 148–59. Köln: Schnitt – der Filmverl., 2008.
- Elsaesser, Thomas. »Genre-Hybridisierung als (parapraktische) Interferenz«. In *Erzählungen und Gegenerzählungen: Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts*, herausgegeben von Jochen Schuff und Martin Seel, 71–100. Normative Orders 2016. Frankfurt: Campus Verlag, 2016.
- Elsaesser, Thomas. *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz Fischer, 2009.
- Elsaesser, Thomas. »The Mind-Game Film«. In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, herausgegeben von Warren Buckland, 13–41. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009. <https://doi.org/10.1002/9781444305708.ch1>.
- Elsaesser, Thomas, und Malte Hagener. *Filmtheorie zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg: Junius-Verl., 2008.
- Emmons, Kimberly. *Black Dogs and Blue Words: Depression and Gender in the Age of Self-Care*. Rutgers University Press, 2010.
- Erikson, Thomas. *Hilfe, Psychopathen!: Wie wir uns gegen schwierige Menschen behaupten*. Übersetzt von Christa Broermann. 1. Aufl. Knauer HC, 2021.
- Ernst, Christoph, und Heike Paul. »Einleitung«. In *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*, herausgegeben von Christoph Ernst und Heike Paul, 7–33. Bielefeld: transcript, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839419892-intro>.
- Fabricant, M. Chris. *Junk science and the American criminal justice system*. Brooklyn, New York: Akashic Books, 2022.
- Fahle, Oliver. »Im Diesseits der Narration: Zur Ästhetik der Fernsehserie«. In *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Frank Kelleter, 169–81. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, 2012. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839421413.169>.
- Fahlenbrach, Kathrin. »Audiovisuelle Atmosphären, Stimmungen und metaphorische Räume in komplexen Fernsehserien«. *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 45–60.
- Falkai, Peter, Hans-Ulrich Wittchen, und Manfred Döpfner, Hg. *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-5®*. Göttingen Bern Wien [u. a.]: Hogrefe, 2015.

- Fanning, Sarah E., 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>.
- Fearing, Franklin. »The Screen Discovers Psychiatry«. *Hollywood Quarterly* 1, Nr. 2 (1946): 154–58. <https://doi.org/10.1525/fq.1946.1.2.04a00060>.
- Federman, Cary, Dave Holmes, und Jean Daniel Jacob. »Deconstructing the Psychopath: A Critical Discursive Analysis«. *Cultural Critique*, Nr. 72 (2009): 36–65. <https://doi.org/10.1353/cul.0.0037>.
- Fellner, Markus. *Psycho Movie: Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript, 2006. <https://doi.org/10.1515/9783839404713>.
- Feuer, Jane. *MTM: Quality Television*. BFI books. London: BFI Publ., 1984.
- Feuer, Jane. »Psychoanalytischer Raum in HBO-Dramen: The Sopranos und In Treatment«. In *Autorenserien II: Quality TV in den USA und Europa*, herausgegeben von Christoph Dreher, 257–87. Paderborn: Fink, 2014. https://doi.org/10.30965/9783846758120_010.
- Fischer, Joachim. »Ästhetisierung der Gesellschaft oder Ästhetiksoziologie«. In *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*, herausgegeben von Aida Bosch und Hermann Pfütze, 505–17. Kunst und Gesellschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18767-5_31.
- Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Ungekürzte Ausg., 8. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2008.
- Front, Sonia. »Post-Apocalyptic Stress Disorder in the Leftovers«. *Studia Anglica Posnaniensia* 56 (2021): 251–74. <https://doi.org/10.2478/stap-2021-0028>.
- Fruth, Laurel, und Allan Padderud. »Portrayals of Mental Illness In Daytime Television Serials«. *Journalism Quarterly* 62, Nr. 2 (1985): 384–87, 449.
- Gabbard, Glen. »At Last, a Realistic TV Portrayal of Psychotherapy: In Treatment.« *Slate Magazine*, 28. Januar 2008. <https://slate.com/culture/2008/01/at-last-a-realistic-tv-portrayal-of-psychotherapy-in-treatment.html>.
- Gabbard, Glen O., und Krin Gabbard. »The Female Psychoanalyst in the Movies«. *Journal of the American Psychiatric Association* 37, Nr. 4 (1988): 1031–49. <https://doi.org/10.1177/000306518903700408>.
- Gabbard, Krin, und Glen O. Gabbard. *Psychiatry and the cinema*. Chicago [u. a.]: University of Chicago Press, 1987.
- Gormász, Kathi. *Walter White & Co: Die neuen Heldenfiguren in amerikanischen Fernsehserien*. Film, Fernsehen. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2015.

- Gerdes, Julia, und Kerstin-Luise Neumann. »Unzuverlässiges Erzählen«. In *Reclams Sachlexikon des Films*, herausgegeben von Thomas Koebner, 741–43. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Gray, Jonathan, und Amanda D. Lotz. *Television studies*. 1. publ. Cambridge [u. a.]: Polity Press, 2012.
- Green, Stephanie. »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«. *Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones* 33, Nr. 2 (2019): 173–84. <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569383>.
- Green, Stephanie. »Playing at Being a Superhero: Trish Walker in Jessica Jones«. *International Journal for the Fantastic in Contemporary Media* 1, Nr. 1 (2022). <https://doi.org/10.7146/imaginingtheimpossible.129132>.
- Grossman, J. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. <https://doi.org/10.1057/9780230274983>.
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. <https://doi.org/10.1057/9780230275270>.
- Guest, Haden R. »The Police Procedural Film: Law and Order in the American Cinema, 1930–1960«. University of California, 2005.
- Haacke, Paul. »The Melancholic Voice-Over in Film Noir«. *Journal of Cinema and Media Studies* 58, Nr. 2 (2019): 46–70. <https://doi.org/10.1353/cj.2019.0002>.
- Hagen, Wolfgang. »Dexter on TV: Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration«. In *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, herausgegeben von Robert Blanchet, 251–76. Zürcher Filmstudien 25. Marburg: Schüren, 2011.
- Hahn, Sönke. »Das ist das Ende – oder auch nicht! Über Enden und Nicht-Enden im Fernsehen und der Fernsehserie«. In *Das andere Fernsehen?!: Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, herausgegeben von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, 75–90. Edition Medienwissenschaft; [28]. Bielefeld: transcript, 2016. <https://doi.org/10.1515/9783839431870-005>.
- Halliwell, Martin. *Therapeutic Revolutions: Film Dramas in the Borderlands*, 2013.
- Halliwell, Martin. *Voices of Mental Health: Medicine, Politics, and American Culture, 1970–2000*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1vz498m>.
- Hangartner, Selina. »Nostalgie, Kitsch, Ironie: Netflix' Fuller House«. *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 77–93.
- Hanson, Helen. »The Big Seduction: Feminist Film Criticism and the Femme Fatale«. In *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, herausgegeben von Helen Hanson und Catherine O'Rawe, 214–28. Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2010. https://doi.org/10.1057/9780230282018_16.

- Hanson, Helen, und Catherine O'Rawe, Hg. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2010. <https://doi.org/10.1057/9780230282018>.
- Hare, Robert D. *Psychopathy Checklist – Revised Manual*. Toronto: Multi-Health Systems, 2003.
- Harper, Stephen. *Madness, Power and the Media: Class, Gender and Race in Popular Representations of Mental Distress*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. <https://doi.org/10.1057/9780230249509>.
- Hediger, Vinzenz. »Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms: Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie«. *Montage AV* 13, Nr. 1 (2004): 112–25.
- Hediger, Vinzenz. »Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous«. In *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, herausgegeben von Jan Sellmer und Hans Jürgen Wulff, 41–58. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10. Marburg: Schüren, 2002.
- Heiser, Christina. *Erzählstimmen im aktuellen Film: Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*. Marburg: Schüren, 2014. <https://doi.org/10.5771/9783741000034>.
- Henderson, Lesley. *Social Issues in Television Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Hills, Matt. »Rebranding Doctor Who and Reimagining Sherlock: »Quality« Television as »Makeover TV Drama««. *International Journal of Cultural Studies* 18, Nr. 3 (1. Mai 2015): 317–31. <https://doi.org/10.1177/1367877913513692>.
- Hoepker, Karin. »No Longer Your Friendly Neighborhood Killer: Crime Shows after Dexter«. In *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, herausgegeben von Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole Poppenhagen, 247–66. *American Studies* 264. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015.
- Hoepker, Karin. »Slices of Life – Killing and Seriality in Dexter«. In *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*, herausgegeben von Christoph Ernst und Heike Paul, 277–303. Bielefeld: transcript, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839419892-011>.
- Hoff, Ralf von den, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Carolin Bahr, Ulrich Bröckling, Michael Butter, Andreas Friedrich, u. a. »Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht«. *H-Soz-Kult*, 2015. <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsbericht-2216>.

- Hofstadter, Richard. »The paranoid style in American politics and other essays«. In *The paranoid style in American politics and other essays*. Borzoi book. New York, 1965.
- Horeck, Tanya. *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit: Wayne State University Press, 2019.
- Horton, Donald, und R. Richard Wohl. »Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz«. In *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*, herausgegeben von Ralf Adelman, Jan-O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, und Matthias Thiele, 74–104. UTB 2357. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2001.
- Hörz-Sagstetter, Susanne, Ludwig Ohse, und Leonie Kampe. »Three Dimensional Approaches to Personality Disorders: A Review on Personality Functioning, Personality Structure, and Personality Organization«. *Current Psychiatry Reports* 23, Nr. 7 (28. Juni 2021): 45. <https://doi.org/10.1007/s11920-021-01250-y>.
- Jagodzinski, Jan. »Mr. Robot: Schizophrenie, Paranoia Und Korporative Gier«. *MedienPädagogik: Zeitschrift Für Theorie Und Praxis Der Medienbildung* 26, Nr. 0 (7. November 2016): 61–77. <https://doi.org/10.21240/mpaed/26/2016.11.07.X>.
- Jahn-Sudmann, Andreas, und Frank Kelleter. »Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV«. In *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Frank Kelleter, 205–24. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, 2012. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421413.205>.
- Jecan, Vlad. »Hacking Hollywood: discussing hackers' reactions to three popular films«. *Journal of Media Research-Revista de Studii Media* 4, Nr. 10 (2011): 95–113.
- Kaes, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, NJ [u. a.]: Princeton Univ. Press, 2009. <https://doi.org/10.1515/9781400831197>.
- Kanzler, Katja, und Stefan Schubert. »Reality Matters: Zur Rolle von Realität(en) in Fernsehserien«. In *Realität in Serie: Realitätsbehauptungen in zeitgenössischen Fernsehserien*, herausgegeben von Katja Kanzler, Stefan Schubert, und Sophie Spieler, 1–16. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. https://doi.org/10.1007/978-3-658-35864-8_1.
- Kaplan, E. Ann, Hg. *Women in Film Noir*. London: BFI, 1980.

- Keenan, Thomas. »Counter-forensics and photography«. In *The Routledge Companion to Photography Theory*, herausgegeben von Mark Durden und Jane Tormey, 276–93. New York: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781315727998-19>.
- Keidl, Philipp Dominik. »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>.
- Kelleter, Frank. »Five Ways of Looking at Popular Seriality«. In *Media of Serial Narrative*, herausgegeben von Frank Kelleter, 7–34. Columbus: The Ohio State University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctv10crrd8x.5>.
- Kelleter, Frank. »Populäre Serialität: Eine Einführung«. In *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Frank Kelleter, 11–46. Bielefeld: transcript, 2012.
- Kelleter, Frank. »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?« In *Wertung und Kanon*, herausgegeben von Matthias Freise und Claudia Stockinger, 55–76. Heidelberg: Winter, 2010.
- Kessler, Nora Hannah. »Der Antiheld als Held: Komplizenschaft als Möglichkeit der TV-Rezeption«. In *Das andere Fernsehen?: Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*, herausgegeben von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich. Edition Medienwissenschaft; [28]. Bielefeld: transcript, 2016. <https://doi.org/10.14361/9783839431870-006>.
- Kirsten, Guido. *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren, 2013.
- Kjeldgaard-Christiansen, Jens. »A Structure of Antipathy: Constructing the Villain in Narrative Film«. *Projections* 13, Nr. 1 (1. März 2019): 67–90. <https://doi.org/10.3167/proj.2019.130105>.
- Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Krauß, Florian. »Vom Showrunner zum Writers' Room: Produktionspraktiken der deutschen Serienindustrie«. *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 95–109.
- Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis. »Paranoïa«. In *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 365–67. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis. »Hysterie«. In *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 180–82. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Leitner, Florian. »Hacker, Nerds und Übermenschen: Die Helden der Cyberkultur«. In *Ästhetischer Heroismus: Konzeptionelle und figurative Para-*

- digmen des Helden, herausgegeben von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck, 435–52. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839422533.435>.
- Lickhardt, Maren. »A Matter of Perspective: Frames and Discourses of Fear in the Netflix Series Jessica Jones, Stranger Things, Dark and The Rain«. In *Angstkonstruktionen: Kulturwissenschaftliche Annäherungen an eine Zeitdiagnose*, von Natalia Filatkina und Franziska Bergmann. Sprache und Wissen (SuW). Berlin: De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110729603-005>.
- Lindsay, Jeff. *Darkly Dreaming Dexter*, 2004.
- Lotz, Amanda D. *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. New York: NYU Press, 2014. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479800582.001.0001>.
- Lotz, Amanda D. »House: Narrative Complexity«. In *How to Watch Television*, herausgegeben von Ethan Thompson und Jason Mittell, 22–29. New York London: New York University Press, 2013. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814729465.003.0006>.
- Lotz, Amanda D. *The Television Will Be Revolutionized, Second Edition*. New York, UNITED STATES: New York University Press, 2014.
- MacDonald, Shana. »Refusing to Smile for the Patriarchy: Jessica Jones as Feminist Killjoy«. *Journal of the Fantastic in the Arts* 30, Nr. 1 (2019): 68–84.
- Maeder, Dominik. »Serielle Anhänglichkeit: Sucht, Serie und die Ästhetik von Objektbeziehungen«. *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 61–75.
- Martin, Brett. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. London: Faber and Faber, 2013. <https://doi.org/10.5040/9780571343409>.
- Martin Spinelli und Lance Dann. *Podcasting: The Audio Media Revolution*. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2019. <https://doi.org/10.5040/9781501328671>.
- Mathieu, Cynthia, Paul Babiak, und Robert D. Hare. »Psychopathy in the Workplace«. In *The Wiley International Handbook on Psychopathic Disorders and the Law*, 607–44. John Wiley & Sons, Ltd, 2020. <https://doi.org/10.1002/9781119159322.ch27>.
- McKenzie-McHarg, Andrew. »Conceptual History and Conspiracy Theory«. In *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, herausgegeben von Michael Butter und Peter Knight, 16–27. London New York: Routledge, 2020. https://doi.org/10.4324/9780429452734-1_1.

- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf: Econ, 1968.
- Metz, Christian. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Übersetzt von Frank Kessler. Münster: Nodus Publ., 1997.
- Mika, Melanie. »Paranoide Nachrichtenbilder. Inszenierungen von Verschwörungen und Verschwörungstheorien in der TV-Serie Mr. Robot«. *ffk Journal*, Nr. 6 (24. März 2021): 326–40.
- Mika, Melanie. »Produktive Psychopathen: Inszenierungen von Selbstoptimierung in amerikanischen Fernsehserien«. *ffk Journal* 5 (2020): 223–36.
- Mika, Melanie. »Ein optimierter Serienmörder: Die Faszination des hochfunktionalen Psychopathen in der Populärkultur«. *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 45, 3–4, 2023, S. 191–204.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, NY [u. a.]: New York Univ. Press, 2015.
- Mittell, Jason. »Narrative Complexity in Contemporary American Television«. *Velvet Light Trap*, Nr. 58 (2006): 29–40. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>.
- Mittell, Jason. »The Ends of Serial Criticism«. In *Media of Serial Narrative*, herausgegeben von Frank Kelleter, 169–203. Columbus: The Ohio State University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1ocrd8x.13>.
- Mulukom, Valerie van, Lotte J. Pummerer, Sinan Alper, Hui Bai, Vladimíra Čavojová, Jessica Farias, Cameron S. Kay, u. a. »Antecedents and consequences of COVID-19 conspiracy beliefs: A systematic review«. *Social Science & Medicine* 301 (1. Mai 2022): 114912. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2022.114912>.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. *Screen* 16, Nr. 3 (1975): 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Nadkarni, Samira. »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be: Feminism and Resistance to Militarism in Marvel's Jessica Jones«. In *Gender and the Superhero Narrative*, 74–100. Jackson: University Press of Mississippi, 2018. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496818805.003.0004>.
- Navarro, Joe. *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.
- Nelson, Robin. *State of Play: Contemporary »High-End« TV Drama*. Manchester: Manchester University Press, 2007. <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719073106.001.0001>.

- Nesselhauf, Jonas, und Markus Schleich, Hg. *Das andere Fernsehen?!: Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«*. Edition Medienwissenschaft; [28]. Bielefeld: transcript, 2016. <https://doi.org/10.14361/9783839431870>.
- Nesselhauf, Jonas, 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«*, herausgegeben von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich, 9–31. Edition Medienwissenschaft; [28]. Bielefeld: transcript, 2016. <https://doi.org/10.14361/9783839431870-001>.
- Newiak, Denis, Dominik Maeder, und Herbert Schwaab, Hg. *Fernsehwissenschaft und Serienforschung Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität*. Wiesbaden: Springer VS, 2021. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-32227-4>.
- Ong, Walter J. *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*. London [u. a.], 1982. <https://doi.org/10.4324/9780203328064>.
- O'Sullivan, Sean. »The Sopranos: Episodic Storytelling«. In *How to Watch Television*, herausgegeben von Ethan Thompson und Jason Mittell, 65–73. New York London: New York University Press, 2013. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814729465.003.0011>.
- Packer, Sharon. »Jessica Jones, Women and Alcohol Use Disorders«. In *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, herausgegeben von Tim Rayborn und Abigail Keyes, 121–32. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018.
- Patten, Dominic. »»The Punisher« & »Jessica Jones« Canceled By Netflix; Latter's 3rd Season Still To Air«. *Deadline* (blog), 18. Februar 2019. <https://deadline.com/2019/02/the-punisher-jessica-jones-canceled-netflix-marvel-kristen-ritter-jon-bernthal-1202535835/>.
- Peltzer, Anja. »Bipolare Bilder: Zum Verhältnis von Raum, Indexikalität und Überwachung in der Fernsehserie Homeland«. In *Erzählungen und Gegen-erzählungen: Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts*, herausgegeben von Jochen Schuff und Martin Seel, 201–14. Normative Orders 2016. Frankfurt: Campus Verlag, 2016.
- Perrotta, Tom. *The Leftovers*. New York: St. Martin's Griffin, 2011.
- Place, Janey. »Women in Film Noir«. In *Women in Film Noir*, herausgegeben von E. Ann Kaplan, 35–67. London: BFI, 1980.
- Popper, Karl R. *Falsche Propheten – Hegel, Marx und die Folgen*. Übersetzt von Hubert Kieseewetter. 8. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 2003.

- Rajiva, Mythili. »The Devil Made Me Do It«: Jessica Jones as White Feminist Hauntology«. In *The Forgotten Victims of Sexual Violence in Film, Television and New Media: Turning to the Margins*, herausgegeben von Stephanie Patrick und Mythili Rajiva, 79–99. Cham: Springer International Publishing, 2022. https://doi.org/10.1007/978-3-030-95935-7_5.
- Rall, Veronika. *Kinoanalyse: Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*. Marburg: Schüren, 2011.
- Reuters. »Dexter« Season Finale Slashes Records«. 15. Dezember 2009, Abschn. Lifestyle. .
- Rojek, Janina. »Crime, Control, and (Medical) Condition: The Illness Narratives of The Sopranos, Boss, and Breaking Bad as Boundary Transgression«. In *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, herausgegeben von Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole Poppenhagen. American Studies 264. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015.
- Rothemund, Kathrin. »Die Ästhetik des Mordens: Varianz und Repetition in der Serie Dexter«. In *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, herausgegeben von Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter, 169–86. Film, Fernsehen, Medienkultur. Wiesbaden: Springer VS, 2013. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93465-5_9.
- Rothemund, Kathrin. *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Deep Focus 15. Berlin: Bertz Fischer, 2013.
- Rothöhler, Simon. *Medien der Forensik*. transcript Verlag, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783839460009>.
- Rothöhler, Simon. *Theorien der Serie: Zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verl., 2020.
- Ruchatz, Jens. »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?« *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7, Nr. 2 (2012): 80–89. <https://doi.org/10.25969/mediarep/573>.
- Sanders, Steven. »Television Noir«. In *A Companion to Film Noir*, herausgegeben von Andrew Spicer und Helen Hanson, 1. Auflage, 440–57. New York, NY: Wiley, J, 2013. <https://doi.org/10.1002/9781118523728.ch26>.
- Sarah Kozloff. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press, 1989. <https://doi.org/10.1525/9780520909663>.
- Schabacher, Gabriele. »Serialisieren«. In *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, herausgegeben von Heiko Christians, Matthias Bickenbach, und

- Nikolaus Wegmann, 498–520. Köln Weimar Wien: Böhlau, 2015. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412217280.498>.
- Schleich, Markus, und Jonas Nesselhauf. *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*. Medien, Kommunikation, Literaturwissenschaft. Tübingen: A. Francke Verlag, 2016. <https://doi.org/10.36198/9783838546827>.
- Schlütz, Daniela, Yvonne Stock, Jonas Walkenbach, und Maik Zehrfeld. »Mein Freund, der Serienkiller: Fanbeziehungen zum Hauptcharakter der Fernsehserie Dexter«. In *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, herausgegeben von Susanne Eichner, Lothar Mikos, und Rainer Winter, 367–80. Wiesbaden: Springer VS, 2013. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93465-5_20.
- Schubert, Christoph. »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*, herausgegeben von Birgit Däwes, Alexandra Ganser, und Nicole Poppenhagen, 329–50. American Studies 264. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015.
- Signorielli, Nancy. »The Stigma of Mental Illness on Television«. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 33, Nr. 3 (1989): 325–32. <https://doi.org/10.1080/08838158909364085>.
- Smith, Anthony N. »Pursuing ›Generation Snowflake‹: Mr. Robot and the USA Network's Mission for Millennials«. *Television & New Media* 20, Nr. 5 (1. Juli 2019): 443–59. <https://doi.org/10.1177/1527476418789896>.
- Smith, Jason A., Briana L. Pocratsky, Marissa Kiss, und Christian Suero. »Streaming Popular Feminism: Netflix's Jessica Jones as Feminist Hero«. *Studies in Popular Culture* 43, Nr. 2 (2021): 104–29.
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- Smith, Murray. »Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances«. In *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, herausgegeben von Carl R. Plantinga, 217–38. Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Smith, Stacy L., Marc Choueiti, Angel Choi, Katherine Pieper, und Christine Moutier. »Mental Health Conditions in Film & TV: Portrayals that Dehumanize and Trivialize Characters«. *USC Annenberg Inclusion Initiative*, 2019. <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-mental-health-2022-05-02.pdf>.
- Sobchack, Vivian. »Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir«. In *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, heraus-

- gegeben von Nick Browne, 129–70. Berkeley: University of California Press, 1998. <https://doi.org/10.1525/9780520918559-007>.
- Spicer, Andrew. »Introduction: The Problem of Film Noir«. In *A Companion to Film Noir*, herausgegeben von Andrew Spicer und Helen Hanson, 1–15. New York, NY: Wiley, J, 2013. <https://doi.org/10.1002/9781118523728.cho>.
- Spicer, Andrew. *Film Noir*. Inside film. Harlow [u. a.]: Longman, 2002.
- Spigel, Lynn, und Jan Olsson, Hg. *Television after TV: Essays on a medium in transition*. Durham [u. a.]: Duke University Press, 2004. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11qdz4m>.
- Stuart, Heather. »Media Portrayal of Mental Illness and Its Treatments«. *CNS Drugs* 20, Nr. 2 (1. Februar 2006): 99–106. <https://doi.org/10.2165/00023210-200620020-00002>.
- Taylor, Henry McKean. *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2017.
- Thalmann, Katharina. *The stigmatization of conspiracy theory since the 1950s: »a plot to make us look foolish«*. London New York, NY: Routledge Taylor & Francis Group, 2019. <https://doi.org/10.4324/9780429020353>.
- Thompson, Kristin. *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ.: Princeton Univ. Press, 1988. <https://doi.org/10.1515/9780691213156>.
- Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. 3. Print. The television series. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2008.
- Trifonova, Temenuga. *Warped Minds*. Film Culture in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. <https://doi.org/10.1515/9789048522941>.
- Vaage, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. New York, London: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315715162>.
- Wahl, Otto F. *Media Madness: Public Images of Mental Illness*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995.
- Wandtke, Terrence R. »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«. In *Working-Class Comic Book Heroes: Class Conflict and Populist Politics in Comics*, herausgegeben von Marc DiPaolo, 226–46. Jackson: University Press of Mississippi, 2018. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496816641.003.0010>.
- Wehler, Melissa. »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«. In *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, herausgegeben von Tim Rayborn und Abigail Keyes, 145–60. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018.

- Wilder, Seth. »Leftovers in the Time of COVID: A Pandemic and the Retextualization of an HBO Series.« *Quarterly Review of Film and Video* 39, Nr. 6 (2022): 1422–40. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1939629>.
- Wulff, Hans J. »Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss«. In *Weltentwürfe in Literatur und Medien: phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen; Festschrift für Marianne Wünsch*, von Hans Krahe und Claus-Michael Ort, 431–48. Kiel: Ludwig, 2002.
- Wulff, Hans J. »Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption«. In *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, herausgegeben von Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, und Margrit Tröhler, 377–93. Zürcher Filmstudien 12. Marburg: Schüren, 2005.
- Wulff, Hans J. *Psychiatrie im Film*. Münster: MAKS-Publ., 1995.
- Wulff, Hans J. »Spannung/Suspense«. In *Reclams Sachlexikon des Films*, herausgegeben von Thomas Koebner, 655–58. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Wünsch, Michaela. »Serialität aus medienphilosophischer Perspektive«. In *Genre und Serie*, herausgegeben von Thomas Morsch, 173–92. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. https://doi.org/10.30965/9783846753613_009.
- Zimmerman, Jacqueline Noll. *People Like Ourselves: Portrayals of Mental Illness in the Movies*. Lanham: Scarecrow Press, 2003. <https://doi.org/10.5771/9781417503353>.
- Zündel, Jana. »Bitch, you better be memeable!« Euphoria, Fernsehserien und die Mashup-Kultur«. *Fernsehmomente* (blog), 28. Juli 2022. <https://fernsehmomente.blog/2022/07/28/bitch-you-better-be-memeable-euphoria-fernsehserien-und-die-mashup-kultur/>.
- Zündel, Jana. »Fernsehen als plurales und transmediales Konzept? Ein Thesenpapier«. In *Fernsehwissenschaft und Serienforschung Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität*, herausgegeben von Denis Newiak, Dominik Maeder, und Herbert Schwaab, 17–36. Wiesbaden: Springer VS, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32227-4_2.
- Zündel, Jana. *Fernsehserien im medienkulturellen Wandel*. Köln: Herbert von Hallem Verlag, 2022.
- Zündel, Jana, und Britta Hartmann. »Editorial«. *Montage AV* 27, Nr. 2 (2018): 5–11.

9.2 Medienverzeichnis

9.2.1 Filme, Serien, Podcasts

- Abrams, J. J.; Lieber, Jeffrey; Lindelof, Damon, Idee. *Lost*. 2004–2010; USA: ABC.
- Allen, Lewis *Suddenly*. 1954; USA: United Artists.
- Brooks, James L., Regie. *As Good as it Gets*. 1997; USA: Sony Pictures.
- Chase, David, Idee. *The Soprano*. 1999–2007; USA: HBO.
- Coppola, Francis Ford, Regie. *The Conversation*. 1974; USA: Paramount Pictures.
- Demme, Jonathan, Regie. *The Silence of the Lambs*. 1991; USA: Orion Pictures.
- Doherty, Robert, Idee. *Elementary*. 2012–2019; USA: CBS.
- Esmail, Sam, Idee. *Mr. Robot*. 2015–2019; USA: USA Network.
- Forman, Milos, Regie. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. 1975; USA: United Artists.
- Frankenheimer, John, Regie. *The Manchurian Candidate*. 1962; USA: United Artists.
- Frost, Mark; Lynch, David. *Twin Peaks*. 1990–1991; USA: ABC.
- Gordon, Howard; Gansa, Alex, Idee. *Homeland*. 2011–2020; USA: Showtime.
- Hitchcock, Alfred, Regie. *Marnie*. 1964; USA: Universal Pictures.
- Hitchcock, Alfred, Regie. *Spellbound*. 1945; USA: United Artists.
- Hitchcock, Alfred, Regie. *Psycho*. 1960; USA: Paramount Pictures.
- Hitchcock, Alfred, Regie. *Vertigo*. 1958; USA: Paramount Pictures.
- Howard, Ron, Regie. *A Beautiful Mind*. 2001; USA: Universal Pictures, Dreamworks Pictures.
- Huston, John, Regie. *The Maltese Falcon*. 1941; USA: Warner Brothers.
- Kennedy, Kevin; Mueller, Niels, Idee. *The Defenders*. 2017; USA: Netflix.
- Koenig, Sarah. *Serial*, 3. Oktober 2014 – fortlaufend, produziert von Chicago Public Media, Podcast, <https://serialpodcast.org/>.
- Jung und Freudlos*, 2. Oktober 2018 – fortlaufend, produziert von Uniklinikum Freiburg, Podcast, <https://juf.podigee.io/>.
- Lang, Fritz, Regie. *Das Testament des Dr. Mabuse*. 1933; Deutschland: Nero Film.
- Lang, Fritz, Regie. *Dr. Mabuse, der Spieler*. 1922; Deutschland: Universum Film AG.
- Levi, Hagai, Idee. *In Treatment*. 2008–2010; USA: HBO.
- Lindelof, Damon; Perrotta, Tom, Idee. *The Leftovers*. 2014–2017; USA: HBO.
- Lindsay, Jeff; Gussis, Lauren; Schlattmann, Timothy, Idee. *Dexter*. 2006–2013; USA: Showtime.
- Marshall, George, Regie. *The Blue Dahlia*. 1946; USA: Paramount Pictures.

- Moffat, Steven; Gatiss, Mark, Idee. *Sherlock*. 2010–2017; GB: BBC One.
- Nolan, Christopher, Regie. *Memento*. 2000; USA: Newmarket Films.
- Pakula, Alan J, Regie. *All the President's Men*. 1976; USA: Warner Brothers.
- Pakula, Alan J, Regie. *The Parallax View*. 1974; USA: Paramount Pictures.
- Ritchie, Guy, Regie. *Sherlock Holmes*. 2009; USA: Warner Brothers.
- Ritchie, Guy, Regie. *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*. 2011; USA: Warner Brothers.
- Rosenberg, Melissa, Idee. *Marvel's Jessica Jones*. 2015–2019; USA: Netflix.
- Shyamalan, M. Night, Regie. *The Sixth Sense*. 1999; USA: Buena Vista Pictures.
- Shore, David, Idee. *House, M.D.* 2004–2012; USA: Fox.
- Stone, Oliver, Regie. *JFK*. 1991; USA: Warner Brothers.
- Surnow, Joel; Cochran, Robert, Idee. 24. 2001–2010; USA: Fox.
- Tourneur, Jacques, Regie. *Out of the Past*. 1947; USA: RKO Radio Pictures.
- Visa Vie und Ines Anioli. *Weird Crimes*, 15. Juli 2021 – fortlaufend, produziert von Studio Bummens, Podcast, <https://weird-crimes.podigee.io/>.
- Wiene, Robert, Regie. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. 1920; Deutschland.
- Wilder, Billy, Regie. *Double Indemnity*. 1944; USA: Paramount Pictures.
- Yerkovich, Anthony, Idee. *Miami Vice*. 1984–1989; USA: NBC.

9.2.2 Episoden

Dexter und Dexter – New Blood

- Cuesta, Michael, Regie. *Dexter*, Staffel 1, Episode 1, »Dexter«. Ausgestrahlt am 1. Oktober 2006, Showtime.
- Cuesta, Michael, Regie. *Dexter*, Staffel 1, Episode 12, »Born Free«. Ausgestrahlt am 17. Dezember 2006, Showtime.
- Dahl, John, Regie. *Dexter*, Staffel 5, Episode 2, »Hello, Bandit«. Ausgestrahlt am 3. Oktober 2010, Showtime.
- Dahl, John, Regie. *Dexter*, Staffel 6, Episode 12, »This is the Way the World Ends«. Ausgestrahlt am 18. Dezember 2011, Showtime.
- Dahl, John, Regie. *Dexter*, Staffel 7, Episode 1, »Are you...?« Ausgestrahlt am 30. November 2012, Showtime.
- Dahl, John, Regie. *Dexter*, Staffel 8, Episode 6, »A Little Reflection«. Ausgestrahlt am 4. August 2013, Showtime.
- Dickerson, Ernest, Regie. *Dexter*, Staffel 5, Episode 3, »Practically Perfect«. Ausgestrahlt am 10. Oktober 2010, Showtime.
- Goldwyn, Tony, Regie. *Dexter*, Staffel 2, Episode 1, »It's Alive!« Ausgestrahlt am 30. September 2007, Showtime.

- Gordon, Keith, Regie. *Dexter*, Staffel 3, Episoden 4, »All in the Family«. Ausgestrahlt am 19. Oktober 2008, Showtime.
- Gordon, Keith, Regie. *Dexter*, Staffel 8, Episode 1, »A Beautiful Day«. Ausgestrahlt am 30. Juni 2013, Showtime.
- Hall, Michael C., Regie. *Dexter*, Staffel 8, Episode 2, »Every Silver Lining«. Ausgestrahlt am 7. Juli 2013, Showtime.
- Sakharov, Alik, Regie. *Dexter*, Staffel 7, Episode 6, »Do the Wrong Thing«. Ausgestrahlt am 4. November 2012, Showtime.
- Shill, Steve, Regie. *Dexter*, Staffel 2, Episode 10, »There's Something about Harry«. Ausgestrahlt am 2. Dezember 2007, Showtime.
- Shill, Steve, Regie. *Dexter*, Staffel 2, Episode 12, »The British Invasion«. Ausgestrahlt am 16. Dezember 2007, Showtime.
- Shill, Steve, Regie. *Dexter*, Staffel 4, Episode 12, »The Getaway«. Ausgestrahlt am 13. Dezember 2009, Showtime.
- Shill, Steve, Regie. *Dexter*, Staffel 5, Episode 1, »My Bad«. Ausgestrahlt am 26. September 2010, Showtime.
- Shill, Steve, Regie. *Dexter*, Staffel 8, Episode 12, »Remember the Monsters?« Ausgestrahlt am 22. September 2013, Showtime.
- Siega, Marcos, Regie. *Dexter*, Staffel 4, Episode 1, »Living the Dream«. Ausgestrahlt am 27. September 2009, Showtime.
- Bookstaver, Sanford, Regie. *Dexter – New Blood*. Staffel 1, Episode 3, »Smoke Signals«. Ausgestrahlt am 21. November 2021, Showtime.
- Bookstaver, Sanford, Regie. *Dexter – New Blood*. Staffel 1, Episode 4, »H is for Hero«. Ausgestrahlt am 28. November 2021, Showtime.
- Bookstaver, Sanford, Regie. *Dexter – New Blood*. Staffel 1, Episode 7, »Skin of Her Teeth«. Ausgestrahlt am 19. Dezember 2021, Showtime.
- Bookstaver, Sanford, Regie. *Dexter – New Blood*. Staffel 1, Episode 8, »Unfair Game«. Ausgestrahlt am 26. Dezember 2021, Showtime.
- Siega, Marcos, Regie. *Dexter – New Blood*. Staffel 1, Episode 9, »The Family Business«. Ausgestrahlt am 2. Januar 2022, Showtime.
- Siega, Marcos, Regie. *Dexter – New Blood*. Staffel 1, Episode 10, »Sins of the Father«. Ausgestrahlt am 9. Januar 2022, Showtime.

Mr. Robot

- Brock, Tricia, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 9, »eps1.8_mirror1ng.qt«. Ausgestrahlt am 19. August 2015, USA Network.
- Chow, Deborah, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 6, »eps1.5_br4ve-trave1er.asf«. Ausgestrahlt am 29. Juli 2015, USA Network.

- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 7, »eps1.6_view-source.flv«. Ausgestrahlt am 5. August 2015, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 10, »eps1.9_zero-day.avi«. Ausgestrahlt am 26. August 2015, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 3, »eps2.1_k3rnel-panic.ksd«. Ausgestrahlt am 20. Juli 2016, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 5, »eps2.3_logic-bomb.hc«. Ausgestrahlt am 3. August 2016, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 6, »eps2.4_m4ster-slave.aes«. Ausgestrahlt am 10. August 2016, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 7, »eps2.5_h4ndshake.sme«. Ausgestrahlt am 17. August 2016, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 8, »eps2.6_succ3ssor.p1z«. Ausgestrahlt am 24. August 2016, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 2, Episode 12, »eps2.9_python-pt2.p7z«. Ausgestrahlt am 21. September 2016, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 3, Episode 1, »eps3.o_power-saver-mode.h«. Ausgestrahlt am 11. Oktober 2017, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 3, Episode 2, »eps3.1_undo.gz«. Ausgestrahlt am 18. Oktober 2017, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 3, Episode 3, »eps3.2_legacy.so«. Ausgestrahlt am 25. Oktober 2017, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 3, Episode 6, »eps3.5skill-process.inc«. Ausgestrahlt am 15. November 2017, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 3, Episode 10, »shutdown -r«. Ausgestrahlt am 13. Dezember 2017, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 4, Episode 2, »402 Payment Required«. Ausgestrahlt am 13. Oktober 2019, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 4, Episode 11, »eXit«. Ausgestrahlt am 15. Dezember 2019, USA Network.
- Esmail, Sam, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 4, Episode 13, »Hello, Elliot«. Ausgestrahlt am 22. Dezember 2019, USA Network.
- Ganatra, Nisha Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 4, »eps1.3_da3mons.mp4«. Ausgestrahlt am 15. Juli 2015, USA Network.
- McKay, Jim, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 3, »eps1.2_d3bug.mkv«. Ausgestrahlt am 8. Juli 2015, USA Network.
- McKay, Jim, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 5, »eps1.4_3xploits.wmv«. Ausgestrahlt am 22. Juli 2015, USA Network.

- Oplev, Niels Arden, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 1, »eps1.o_hellofriend.mov«. Ausgestrahlt am 24. Juni 2015, USA Network.
- Schrewe, Christoph, Regie. *Mr. Robot*. Staffel 1, Episode 8, »eps1.7_whiterose.m4v«. Ausgestrahlt am 12. August 2015, USA Network.

Jessica Jones

- Briesewitz, Uta, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Episode 13, »A.K.A. Playland«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.
- Bookstaver, Sanford, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 3, Episode 9, »A.K.A. I Did Something Today«. Veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.
- Clarkson, S. J., Regie. *Jessica Jones*. Staffel 1, Episode 1, »A.K.A. Ladies Night«. Veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix.
- Cellan Jones, Simon, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 1, Episode 8, »A.K.A. WWJD?«. Veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix.
- Foerster, Anna, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.
- Fuentes, Zetna, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Episode 8, »A.K.A. Ain't We Got Fun«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.
- Getzinger, Jennifer, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Episode 7, »A.K.A. I Want Your Cray Cray«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.
- Lynch, Jennifer, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Episode 11, »A.K.A. Three Lives and Counting«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.
- Lynch, Jennifer, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 3, Episode 11, »A.K.A. Hellcat«. Veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.
- Lynch, Jennifer, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 3, Episode 13, »A.K.A. Everything«. Veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.
- Petrarca, David, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 1, Episode 3, »A.K.A. It's Called Whiskey«. Veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.
- Ritter, Krysten, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 3, Episode 2, »A.K.A. You're Welcome«. Veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.
- Rodriguez, Rosemary, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«. Veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.
- Rymer, Michael, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«. Veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix.
- Spiro, Minkie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Folge 2, »A.K.A. Freak Accident«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

Surjik, Stephen, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 1, Episode 5, »A.K.A. The Sandwich Saved Me«. Veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

Wilkinson, Jet, Regie. *Jessica Jones*. Staffel 2, Episode 6, »A.K.A. Facetime«. Veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

Homeland

Cuesta, Michael, Regie. *Homeland*, Staffel 1, Episode 1, »Pilot«. Ausgestrahlt am 2. Oktober 2011, Showtime.

Cuesta, Michael, Regie. *Homeland*, Staffel 1, Episode 12, »Marine One«. Ausgestrahlt am 118. Dezember 2011, Showtime.

Cuesta, Michael, Regie. *Homeland*. Staffel 2, Episode 12, »The Choice«. Ausgestrahlt am 16. Dezember 2012, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*. Staffel 2, Episode 5, »Q&A«. Ausgestrahlt am 28. Oktober 2012, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*, Staffel 3, Episode 12, »The Star«. Ausgestrahlt am 15. Dezember 2013, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*. Staffel 4, Episode 1, »The Drone Queen«. Ausgestrahlt am 5. Oktober 2014, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*. Staffel 4, Episode 6, »From A to B and Back Again«. Ausgestrahlt am 2. November 2014, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*, Staffel 5, Episode 1, »Separation Anxiety«, Ausgestrahlt am 4. Oktober 2015, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*. Staffel 7, Episode 1, »Enemy of the State«. Ausgestrahlt am 11. Februar 2018, Showtime.

Glatter, Lesli Linka, Regie. *Homeland*. Staffel 7, Episode 7, »Andante«. Ausgestrahlt am 1. April 2018, Showtime.

Gordon, Keith, Regie. *Homeland*, Staffel 5, Episode 3, »Super Powers«. Ausgestrahlt am 18. Oktober 2015, Showtime.

Gordon, Keith, Regie. *Homeland*, Staffel 6, Episode 1, »Fair Game«. Ausgestrahlt am 15. Januar 2017, Showtime.

Kerrigan, Lodge, Regie. *Homeland*. Staffel 2, Episode 3, »State of Independence«. Ausgestrahlt am 14. Oktober 2012, Showtime.

McCormick, Nelson, Regie. *Homeland*. Staffel 7, Episode 9, »Useful Idiot«. Ausgestrahlt am 15. April 2018, Showtime.

Nutter, David, Regie. *Homeland*, Staffel 3, Episode 4, »Game On«. Ausgestrahlt am 20. Oktober 2013, Showtime.

The Leftovers

- Berg, Peter, Regie. *The Leftovers*. Staffel 1, Episode 1, »Pilot«. Ausgestrahlt am 29. Juni 2014, HBO.
- Franklin, Carl, Regie. *The Leftovers*. Staffel 2, Episode 3, »Off Ramp«. Ausgestrahlt am 18. Oktober 2015, HBO.
- Leder, Mimi, Regie. *The Leftovers*. Staffel 2, Episode 2, »A Matter of Geography«. Ausgestrahlt am 11. Oktober 2015, HBO.
- Leder, Mimi, Regie. *The Leftovers*. Staffel 3, Episode 1, »The Book of Kevin«. Ausgestrahlt am 16. April 2017, HBO.
- Leder, Mimi, Regie. *The Leftovers*. Staffel 3, Episode 3, »Crazy Whitefella Thinking«. Ausgestrahlt am 30. April 2017, HBO.
- Leder, Mimi, Regie. *The Leftovers*. Staffel 3, Episode 8, »The Book of Nora«. Ausgestrahlt am 4. Juni 2017, HBO.
- MacLaren, Michelle, *The Leftovers*. Staffel 1, Episode 8, »Cairo«. Ausgestrahlt am 17. August 2014, HBO.
- Sackheim, Daniel, Regie. *The Leftovers*. Staffel 1, Episode 9, »The Garveys at Their Best«. Ausgestrahlt am 24. August 2014, HBO.
- Shankland, Tom, Regie. *The Leftovers*. Staffel 2, Episode 4, »Orange Sticker«. Ausgestrahlt am 25. Oktober 2015, HBO.
- Zobel, Craig, Regie. *The Leftovers*. Staffel 3, Episode 7, »The Most Powerful Man in the World (and His Identical Twin Brother)«. Ausgestrahlt am 28. Mai 2017, HBO.

Weitere Serienepisoden

- »Psychopathie«. Produziert von Uniklinikum Freiburg. *Jung und Freudlos*. 15. Oktober 2023, Podcast, 54:53. <https://juf.podigee.io/>.
- McGuigan, Paul, Regie. *Sherlock*, Staffel 1, Episode 1, »A Study in Pink«, Erstausstrahlung am 25.07.2010, BBC.
- Visa Vie und Ines Anioli. »#13 – Der Real-Life-Dexter«. Produziert von Studio Bummens. *Weird Crimes*. 20. Januar 2022, Podcast, 01:32:53. <https://weird-crimes.podigee.io/17-der-real-life-dexter>.
- Visa Vie und Ines Anioli. »#17 – Die perfekte Psychopathin«. Produziert von Studio Bummens. *Weird Crimes*. 17. März 2022, Podcast, 01:29:51. <https://weird-crimes.podigee.io/21-die-perfekte-psychopathin>.

9.3 Onlinequellen

- »The Wisdom of Psychopaths: Lessons in Life from Saints, Spies and Serial Killers«, Amazon, 12.09.2013, [https://www.amazon.de/Wisdom-Psychopaths- Kevin-Dutton/dp/0099551063/ref=pd_rhf_d_dp_s_ci_mcx_mr_hp_d_scll_1_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-a6do-1ff865bec319&pd_rd_i=0099551063&psc=1](https://www.amazon.de/Wisdom-Psychopaths-Kevin-Dutton/dp/0099551063/ref=pd_rhf_d_dp_s_ci_mcx_mr_hp_d_scll_1_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-a6do-1ff865bec319&pd_rd_i=0099551063&psc=1), letzter Zugriff: 27. März 2024.
- APA PsycNet Thesaurus. »APA PsycNet Thesaurus«. Letzter Zugriff: 24. März 2024. <https://psycnet.apa.org/thesaurus>.
- Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte (BfArM). »Affektive Störungen (F30–F39)«. Kodiersysteme, ICD-10-GM, Version 2024, letzter Zugriff: 18. März 2024. <https://klassifikationen.bfarm.de/icd-10-gm/kode-suche/htmlgm2024/block-f30-f39.htm>.
- Decker, Jonathan und Alan Seawright. »*Villain Therapy: Voldemort*«. Cinema Therapy. 28. November 2023, Video, 27:44, <https://www.youtube.com/watch?v=oLLLFrofdII>.
- Decker, Jonathan und Alan Seawright. »*What TV Shows Get Wrong (and Right!) About Therapy*«. Cinema Therapy. 14. November 2023, Video, 27:04, <https://www.youtube.com/watch?v=sZIwo8RIwiM>.
- Deu Solheim, Nashater. »*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=pKMgG9xI-fEg>.
- IANA (Internet Assigned Numbers Authority). »Hypertext Transfer Protocol (HTTP) Status Code Registry«. Letzter Zugriff: 23. März 2024. <https://www.iana.org/assignments/http-status-codes/http-status-codes.xhtml>.
- IMDb. »Dexter (Fernsehserie 2006–2013) – Auszeichnungen«. Letzter Zugriff: 20. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt0773262/awards/>.
- IMDb. »Dexter (Fernsehserie 2006–2013) – Liste der Folgen«. Letzter Zugriff: 21. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt0773262/episodes?season=1>.
- IMDb. »Homeland (Fernsehserie 2011–2020) – Liste der Folgen«. Letzter Zugriff: 21. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt1796960/episodes?season=1>.

- IMDb. »Homeland (TV Series 2011–2020) – Awards«. Letzter Zugriff: 20. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt1796960/awards/>.
- IMDb. »Jessica Jones (TV Series 2015–2019) – Awards«. Letzter Zugriff: 20. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt2357547/awards/>.
- IMDb. »Marvel's Jessica Jones (Fernsehserie 2015–2019) – Liste der Folgen«. Letzter Zugriff: 21. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt2357547/episodes?season=1>.
- IMDb. »Mr. Robot (Fernsehserie 2015–2019) – Auszeichnungen«. Letzter Zugriff: 20. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt4158110/awards/>.
- IMDb. »Mr. Robot (Fernsehserie 2015–2019) – Liste der Folgen«. Letzter Zugriff: 21. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt4158110/episodes?season=1>.
- IMDb. »The Leftovers (Fernsehserie 2014–2017) – Liste der Folgen«. Letzter Zugriff: 21. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt2699128/episodes?season=1>.
- IMDb. »The Leftovers (TV Series 2014–2017) – Awards«. Letzter Zugriff: 20. März 2024. <https://www.imdb.com/title/tt2699128/awards/>.
- Kabitzsch, Pia. »So gefährlich sind Psychopath:innen wirklich | psychologeek«. psychologeek. 17. Februar 2021, Video, 12:11, <https://www.youtube.com/watch?v=xqIeuFh6NT0>.
- Nguyen-Kim, Mai Thi. »Die Dunkle Triade | Teil 3: Psychopathie«. maiLab. 27. April 2017, Video, 3:54. https://www.youtube.com/watch?v=dgqx_ed0f4c.
- Ronson, Jon. »Strange answers to the psychopath test«. TED-Ed. 7. Mai 2013, Video, 18:01. <https://www.youtube.com/watch?v=TLPQ765VS6E>.
- Paramount+. »Dexter: New Blood«. Letzter Zugriff: 29. Juli 2025. <https://www.paramountplus.com/de/shows/dexter-new-blood/>.
- Pop, Jack. »Der Joker auf der Couch – wie krank ist Arthur Fleck? (Science vs. Fiction feat. @psychologeek_funk)«. Science vs. Fiction. 17. Februar 2021, Video, 14:32, <https://www.youtube.com/watch?v=dntX7o0S4Sc>.
- Seidman, Robert. »»Homeland« Posts Best New Drama Series Debut Ratings on Showtime in 8 Years; »Dexter« Sees Season Premiere High – Ratings«. TV by the Numbers, 5. Oktober 2011. Letzter Zugriff: 24. März 2024. <https://web.archive.org/web/20111005150837/http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/10/03/homeland-posts-best-new-drama-series-debut-ratings-on-showtime-in-8-years-dexter-sees-season-premiere-high/105852/>.

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	VHS-Video von Harry.	137
Abb. 2:	Dexter schaut Dr. Vogels DVD-Mitschnitte an.	138
Abb. 3:	Dexter begutachtet einen Tatort.	144
Abb. 4:	Dexter fotografiert am Tatort.	146
Abb. 5:	Blut an Dexters Tatort.	147
Abb. 6:	Blut an Masukas Tatort.	147
Abb. 7:	Masuka am Tatort.	148
Abb. 8:	Sitcom-Vorspann mit Mr. Robot.	151
Abb. 9:	Sitcom-Vorspann mit Angela.	151
Abb. 10:	Lautstärke-Button erscheint zu Elliots Voice-over.	153
Abb. 11:	Guilty Remnant.	156
Abb. 12:	Pattie im Flashback.	157
Abb. 13:	Laurie im Flashback.	157
Abb. 14–19:	Mr. Robot als Elliots Alter Ego und Tyrell (linke Seite); Elliot und Tyrell (rechte Seite).	165
Abb. 20:	Carries Badezimmer.	176
Abb. 21:	Dexters Büro.	198
Abb. 22:	Elliot hackt Krista.	267
Abb. 23:	Elliot hackt Ollie.	268
Abb. 24:	Split screen: Elliot beim Hacking.	268
Abb. 25:	Fiktiver Nachrichtensender.	277
Abb. 26:	Montiertes Bild mit Original-Footage.	279
Abb. 27:	Dokumentarisches Videomaterial.	282
Abb. 28:	Jessica und Trish.	304

11. Danksagung

Keine wissenschaftliche Arbeit schreibt sich allein.

Mein besonderer Dank gilt Vinzenz Hediger für die Betreuung meiner Arbeit und die Ermutigung zu diesem Projekt am Ende meines Masterstudiums. Die konstruktiven Gespräche haben maßgeblich zum Gelingen des Projekts beigetragen. Elisabeth Bronfen danke ich herzlich für ihre Tätigkeit als Zweitbetreuerin und ihr ausführliches Gutachten. Ihr klares und wertschätzendes Feedback hat die Qualität der Druckfassung entscheidend verbessert.

Der Studienstiftung des deutschen Volkes bin ich für die Förderung meines Promotionsprojekts zu großem Dank verpflichtet. Die interdisziplinäre Vernetzung mit anderen Promovierenden hat nicht nur mein Projekt bereichert, sondern vor allem meine Freude am wissenschaftlichen Arbeiten vergrößert. Ich vermute, jede Promotion endet mit einem Stapel an Ideen, Literatur und Vorhaben, mit denen man sich gerne ausführlicher beschäftigt hätte.

Mitte 2019 eine Dissertation zu beginnen, bedeutete aber zwangsläufig: Größere Teile dieser Arbeit entstanden während der Covid-Pandemie. Als viele Fortbildungen, Tagungen, Vernetzungstreffen, Auslandsforschung verschoben werden mussten – und teilweise auch nie nachgeholt wurden – konnte ich feststellen, dass Streamingserien ein dankbarer, weil verfügbarer, Forschungsgegenstand waren. In dieser unsicheren Phase von Pandemie und Promotion sind online Peer- und Schreibgruppen entstanden, die mir zu einer unverzichtbaren Stütze wurden und bis heute sind. Sie bestätigen meine medienwissenschaftliche Überzeugung, dass auch virtuelle Verbindungen *echte* Verbindungen sind. Ich habe mit Menschen Ziele, Arbeitsschritte, Frustrationen und schließlich Fotos mit Doktorhüten geteilt, denen ich jenseits von Zoom nie begegnet bin. Aber die Erfahrungen, die wir als Doktorand:innen geteilt haben, bedeuten mir wahnsinnig viel.

Zahlreiche Begegnungen auf Konferenzen, in Seminaren und bei anderen universitären Veranstaltungen haben diese Arbeit mit Ideen bereichert. Viele

verselbständigen sich und ich kann sie nicht mehr einzelnen Namen zuordnen. Aber insbesondere das *ffk* war seit 2018 für mich ein wertvoller Ort des akademischen Austauschs.

Die zweite Hälfte meiner Promotionszeit habe ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft in Tübingen gearbeitet: Ich bin für weitaus mehr Florgespräche, kollegiale Unterstützung, studentisches Feedback und wertvolle Ratschläge dankbar, als ich aufzählen kann. Anne Ulrich, Pia Fruth und Torsten Maurer haben mich in ihr wertschätzendes Team aufgenommen – ich hätte mir keinen besseren Einstieg in den wissenschaftlichen Betrieb vorstellen können. Ich danke auch Susanne Marschall, die mich in ihr MA- und Doktorand:innen-Kolloquium aufgenommen hat. Und Tanja Thomas danke ich für die Unterstützung dabei, meine Dissertation im Rahmen der Reihe *Critical Studies in Media and Communication* zu publizieren.

Für professionelle Unterstützung beim Schreiben in Form von Workshops, Coaching und Korrektorat danke ich Jutta Wergen, Anna Maria Beck und Eva Mayer.

Meiner Familie im Norden wie in Tübingen und meinen Freundinnen danke ich von Herzen für ihre unermüdliche Unterstützung, schon immer und in jeder Hinsicht. Mit Blick auf diese Arbeit bin ich aber besonders dankbar für das Verständnis dafür, dass Abendessen-Gespräche, Besuche in der Heimat oder das gemeinsame Filme-Schauen zunehmend von akademischen Perspektiven vereinnahmt wurden. Dinge werden komplizierter, wenn ich sie anschau. Euer Stolz auf meine Arbeit bedeutet mir viel. Johanna und Maya haben nun bereits zwei Promotionsphasen in unserer Patchwork-Familie miterlebt und mitgetragen – dafür bin ich unendlich dankbar.

Kiron bin ich für alles dankbar: Vom Lesen meiner allerersten Hausarbeiten an der Uni im gleichen Seminar bis zum InDesign-Layouten meines Dissertations-Manuskripts für die Einreichung. Und noch mehr für alles an Leben dazwischen.

Editorial

Die Reihe **Critical Studies in Media and Communication** (bis September 2015: »Critical Media Studies«) versammelt Arbeiten, die sich mit der Funktion und Bedeutung von Medien, Kommunikation und Öffentlichkeit in ihrer Relevanz für gesellschaftliche (Macht-)Verhältnisse, deren Produktion, Reproduktion und Veränderung beschäftigen.

Die Herausgeberinnen orientieren sich dabei an einer kritischen Gesellschaftsanalyse, die danach fragt, in welcher Weise symbolische und materielle Ressourcen zur Verfügung gestellt bzw. vorenthalten werden und wie soziale und kulturelle Einschluss- und Ausschlussprozesse gestaltet sind. Dies schließt die Analyse von sozialen Praktiken, von Kommunikations- und Alltagskulturen ein und nimmt insbesondere gender, race und class, aber auch andere Zuschreibungen sowie deren Intersektionalität als relevante Dimensionen gesellschaftlicher Ungleichheit und sozialer Positionierung in den Blick. Grundsätzlich sind Autor*innen angesprochen, die danach fragen, wie gesellschaftliche Dominanzverhältnisse in Medienkulturen reproduziert, aber auch verschoben und unterlaufen werden können.

Medien und Medienpraktiken werden gegenwärtig im Spannungsfeld von Handlungsermächtigung und Handlungsbeschränkung diskutiert – etwa durch neue Formen der (transkulturellen) Artikulation und Teilhabe, aber auch der Überwachung und Kontrolle. In Bezug auf Medienkulturen finden die Konsequenzen transnationalen Wirtschaftens und Regierens beispielsweise in der Mediatisierung von Protest, in der (medial vermittelten) alltäglichen Begegnung von Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungshintergründen und in der Konfrontation mit dem Leiden auch in entfernten Regionen ihren Ausdruck. Die Beispiele verdeutlichen, dass Digitalisierung und Medienkonvergenz stets verbunden sind mit der neoliberalen Globalisierung des Kapitalismus. Die Reihe will ausdrücklich auch solchen Studien einen Publikationsort bieten, die transkulturelle kommunikative Praktiken und Öffentlichkeiten auf Basis kritischer Gesellschaftsanalyse untersuchen.

Das Spektrum der Reihe umfasst aktuelle wie historische Perspektiven, die theoretisch angelegt oder durch eine empirische Herangehensweise fundiert sind. Dies kann sowohl aus sozial- wie kulturwissenschaftlicher Perspektive erfolgen, wobei sich deren Verbindung als besonders inspirierend erweist.

Die Reihe wird herausgegeben von Ricarda Drüeke, Elke Grittmann, Sigrid Kanengießer, Margreth Lünenborg, Tanja Thomas und Angela Tillmann.

Melanie M. Mika ist Film- und Medienwissenschaftlerin an der Universität Tübingen. Sie hat an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Bereich Filmwissenschaft promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind serielle Medien und mediale Mental-Health-Diskurse.

