



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„*Eat the Rude.*
Serielle Verfahren und die Ästhetisierung
kannibalistischer Gewalt in der TV-Serie *Hannibal*“

verfasst von / submitted by

Kristina Höch, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Für meine Eltern.

Ihr habt es erst möglich gemacht. Danke für absolut alles! Ihr seid die Besten!

Danke Dani, dass du all die Jahre immer für mich da warst. Für all die Zeit, die du in wirre Schachtelsätze investiert hast, für deine aufmunternden Worte und die vielen Care Pakete mit Nervenfutter.

Danke Andre, dass du meine Launen ertragen hast und immer an meiner Seite warst, vor allem dann, wenn mich Laptop und Drucker fast in den Wahnsinn getrieben hätten.

Danke Johnny, dass du mir bei vielen Kinobesuchen und guten Gesprächen neue Perspektiven eröffnet hast.

Ein großer Dank gilt auch Herrn Mag. Dr. habil. Ramón Reichert, der mich durch den Schreibprozess begleitet und mit hilfreichen Tipps und konstruktiver Kritik unterstützt hat.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 11.04.2016

Kristina Höch

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitung</u>	S. 9 - 11
2. <u>Quality-TV</u>	S. 12 - 14
2.1 Definition nach Robert J. Thompson.....	S. 14 - 18
2.2 Definition nach Thomas Elsaesser und Jon Cook.....	S. 18 - 23
2.3 Fazit.....	S. 23 - 25
3. <u>Exkurs: Mediale Gewalt – Schönheit und Schrecken</u>	S. 26
3.1 Die Funktion und die Ästhetisierung von physischer Gewalt am Beispiel ausgewählter Quality-TV-Serien	S. 26 - 28
3.1.1 <i>The Walking Dead</i>	S. 28 - 33
3.1.2 <i>True Blood</i>	S. 33 - 37
3.1.3 <i>Fargo</i>	S. 38 - 42
3.1.4 <i>Rome</i>	S. 43 - 47
3.1.5 <i>Better Call Saul</i>	S. 47 - 51
3.1.6 Fazit.....	S. 51 - 53
4. <u>Serielle Verfahren bei <i>Hannibal</i></u>	S. 54
4.1 Narrative Strukturen	S. 54 - 57
4.2 Figurenkonzeption	S. 57
4.2.1 Haupt- und Nebenfiguren.....	S. 57 - 60
4.2.2 Adaption der Figuren: Unterschiede zur literarischen Vorlage <i>Red Dragon</i>	S. 60 - 61
4.3 Visuelle Gestaltung	S. 62
4.3.1 Handlungsorte und Ausstattung.....	S. 62 - 65
4.3.2 Bildästhetik und Raumkonstruktion.....	S. 65
4.3.2.1 Perspektiven und Einstellungsgrößen.....	S. 65 - 68
4.3.2.2 Kamerabewegung.....	S. 68 - 70

4.3.2.3 Lichtgestaltung und Farbkomposition.....	S. 70 - 73
4.4 Auditive Gestaltung.....	S. 73
4.4.1 Sprache.....	S. 73 - 75
4.4.2 Geräusche und Musik.....	S. 76 - 79
4.5 Alleinstellungsmerkmale.....	S. 79 - 80
4.5.1 Serielles Morden.....	S. 80
4.5.1.1 Täter-Opfer-Beziehung	S. 80 - 81
4.5.1.2 Die ästhetische Inszenierung von Tatorten.....	S. 82 - 86
4.5.1.3 Die ästhetische Inszenierung von toten Körpern.....	S. 86 - 90
4.5.1.4 Die Inszenierung und narrative Funktion physischer Gewalt.....	S. 90 - 91

5. Kannibalistische Gewalt bei *Hannibal*.....S. 92

5.1 Garrett Jacob Hobbs.....	S. 92
5.1.1 Die An- und Abwesenheit kannibalistischer Gewalt.....	S. 92
5.1.1.1 Sprachliche Ebene.....	S. 92 - 93
5.1.1.2 Visuelle Ebene.....	S. 93 - 95
5.1.2 Motivation bei der Auswahl seiner Opfer.....	S. 95 - 97
5.2 Der Kannibale als zivilisierter Ästhet: Die mediale Inszenierung und Konstruktion der Figur Hannibal Lecter.....	S. 97
5.2.1 Hannibal Lecter als moderner Dandy.....	S. 97 - 98
5.2.1.1 Aussehen.....	S. 98 - 99
5.2.1.2 Auftreten.....	S. 99 - 101
5.2.1.3 Lebensstil.....	S. 101 - 104
5.2.2 Die An- und Abwesenheit kannibalistischer Gewalt.....	S. 104
5.2.2.1 Sprachliche Ebene.....	S. 104 - 105
5.2.2.2 Visuelle Ebene.....	S. 105 - 109
5.2.3 Motivation und Rationalität bei der Auswahl seiner Opfer.....	S. 109
5.2.3.1 Die Chesapeake Ripper Morde.....	S. 109 - 113
5.2.4 Gebrauch von physischer Gewalt abseits des Kannibalismus.....	S. 114 - 117
5.2.5 Hannibal Lecter als Kochvirtuose und Genussmensch: Die Zubereitung und der Verzehr von Menschenfleisch.....	S. 117

5.2.5.1 Kochvorgänge.....	S. 117 - 120
5.2.5.2 Endprodukte.....	S. 120 - 123
5.2.5.3 Verzehr.....	S. 123 - 125
5.2.6 Ein Kannibale und Mörder als Sympathieträger?.....	S. 126 - 128
5.3 Kannibalismus und Psychoanalyse: Ein Deutungsversuch	
nach Sigmund Freud.....	S. 129
5.3.1 Garret Jacob Hobbs.....	S. 129
5.3.2 Hannibal Lecter.....	S. 129
5.3.2.1 TV-Serie.....	S. 129 - 131
5.3.2.2 Filme.....	S. 132 - 133
5.3.3 Fazit.....	S. 133 - 134
<u>6. Conclusio.....</u>	S. 135 - 138
<u>7. Bibliographie.....</u>	S. 139 - 145
<u>8. Internetquellen.....</u>	S. 146 - 150
<u>9. Mediographie.....</u>	S. 151 - 152
<u>10. Abbildungsverzeichnis.....</u>	S. 153 - 158
<u>11. Anhang.....</u>	S. 159
11.1 Abstract.....	S. 159

1. Einleitung

Zum ersten Mal erschien die Figur Dr. Hannibal Lecter im Roman *Red Dragon*, welcher 1981 von Thomas Harris geschrieben wurde. Seit dem folgten die Bücher *The Silence of the Lambs* (1988), *Hannibal* (1999) und *Hannibal Rising* (2006). 1986 hatte Lecter sein Leinwanddebüt in der ersten Verfilmung von *Red Dragon*, welche von Michael Mann inszeniert wurde und unter dem Titel *Manhunter* allgemein bekannt ist. Jonathan Demmes filmische Umsetzung der literarischen Vorlage *The Silence of the Lambs* aus dem Jahr 1991 verschaffte dem hochintelligenten Psychiater und Psychopathen – eindrücklich verkörpert von Anthony Hopkins – letztendlich erst seinen sehr hohen Bekanntheitsgrad: „Das Schweigen der Lämmer gewann bei der Oscarverleihung 1992 fünf Statuetten, die sogenannten Big Five in den fünf Hauptkategorien, was vor ihm nur zwei Filmen gelungen war [...]“¹ Später folgten die Verfilmungen von *Hannibal* (2001), *Red Dragon* (2002) und *Hannibal Rising* (2007). Bis heute ist Hannibal Lecter einer der bekanntesten fiktiven Kannibalen und hat nahezu Kultstatus erreicht: Kostüme, Actionfiguren, Poster und Bekleidung rund um die Figur erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit. Der Wiedererkennungsfaktor ist so hoch, dass sich auch in anderen Filmen und Serien Referenzen finden lassen, die sich auf Hannibal Lecter – vorwiegend auf seine Inszenierung in *The Silence of the Lambs* – beziehen.² Da verwundert es nicht, dass Bryan Fuller die Geschichte des Kannibalen nun mit der TV-Serie *Hannibal* weiter aufgreift und vertieft. Grundlage der Adaption ist auch hier der Roman *Red Dragon* und die Serie zentriert sich um die Beziehung von Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) zum FBI Agenten Will Graham (Hugh Dancy). Premiere feierte die Serie am 04. April 2013³. Fuller gibt in der Serie einen detaillierten Einblick in das Leben von Dr. Lecter. Der Rezipient bekommt einen Eindruck davon, in welchem sozialen Umfeld sich ein Kannibale und Serienmörder bewegt, welchen Lebensstil er verfolgt und wie sein Inneres aussieht. Nicht nur der Charakter Hannibal Lecter ist komplex gestaltet, sondern auch die anderen

¹ Vowe, Rainer, „Das Schweigen der Lämmer“, *Filmklassiker der 90er Band 1*, Hg. Jürgen Müller, Köln: Taschen 2012, S. 38.

² Vgl. *The Simpsons* <https://www.youtube.com/watch?v=MtXMSqOFPF4>; *South Park* <http://www.southpark.de/clips/153945/josh-meyers>; *Shaun the Sheep: The Movie* <https://www.youtube.com/watch?v=tQvwiOWpj7o>

³ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt2243973/episodes?season=1&ref_=tt_eps_sn_1

Haupt- und Nebenfiguren sind so inszeniert, dass der Zuschauer mehr über ihre Lebenswelt, ihr Denken, ihr Handeln und ihre Motive erfährt. Die dritte und letzte Staffel startete in den USA am 05. Juni 2015⁴.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden insgesamt vier thematische Schwerpunkte gelegt, die zum einen eine theoretische Basis schaffen und zum anderen die TV-Serie *Hannibal* detailliert untersuchen.

Zunächst wird unter Bezugnahme auf Theorien und Definitionen von Robert J. Thompson, Thomas Elsaesser und Jon Cook geklärt, was eine TV-Serie erst zu einer Quality-TV-Serie macht. Welche Charakteristika werden genannt und wo lassen sich diese in der aktuellen TV-Landschaft wiederfinden?

Während später bei der TV-Serie *Hannibal* die Frage zentral ist, auf welche Weise kannibalistische Gewalt inszeniert und ästhetisiert wird, liegt der Schwerpunkt des zweiten Teils der Arbeit darauf, herauszustellen, welche anderen Formen von medial inszenierter Gewalt in aktuellen Quality-TV-Serien auftreten. Anhand von *The Walking Dead*, *True Blood*, *Fargo*, *Rome* und *Better Call Saul* wird erarbeitet, wie dort physische Gewalt ästhetisiert wird und welche Funktion diese für den Verlauf der Narration hat.

Im dritten Teil geht es darum, die TV-Serie *Hannibal* filmanalytisch zu behandeln und herauszuarbeiten, welche seriellen Verfahren hier herausgefiltert werden können – auch unter Bezugnahme von vorher genannten Quality-TV Merkmalen. Der Schwerpunkt liegt zum einen auf der narrativen Struktur, zum anderen auf der Figurenkonzeption, welche die Analyse von Haupt- und Nebenfiguren, sowie die Adaption im Unterschied zur literarischen Vorlage umfasst. Ebenfalls notwendig ist die Analyse der visuellen und auditiven Ebene. Es wird darauf eingegangen, wie Bildästhetik, Raumkonzeption, Sprache, Geräusche und Musik gestaltet sind, um die Wirkungsmechanismen der Serie zu verstehen. Des Weiteren ist in diesem Kapitel die Frage nach den Alleinstellungsmerkmalen der Serie zentral: Hierbei steht das bei *Hannibal* thematisierte serielle Morden im Mittelpunkt. Wie werden Täter und Opfer konstruiert? Welche narrative Funktion hat die Inszenierung von physischer Gewalt und wie wird die Darstellung von Tatorten und toten Körpern

⁴ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt2243973/episodes?season=3&ref_=ttep_ep_sn_nx

ästhetisch präsentiert? Es wird aufgezeigt, worin sich die Individualität der einzelnen Verbrechen begründet.

Letztlich stehen die Inszenierung und Ästhetisierung von kannibalistischer Gewalt und die damit einhergehende Konstruktion der Figur Hannibal Lecter im Mittelpunkt der Arbeit. Zentral ist dabei unter anderem die Analyse der sprachlichen und der visuellen Ebene. Welche Informationen liefern die gezeigten Bilder, welche teilen sich erst über das gesprochene Wort mit? Wie kann das Verhalten Hannibal Lecters begründet werden, worin liegt seine Motivation bei der Auswahl seiner Opfer und wie rational geht er in seinem Handeln vor? Ist es möglich Sympathie für diesen kaltblütigen Mörder entstehen zu lassen, obwohl der Rezipient um dessen Gesinnung weiß und auch auf visueller Ebene mit seinen Taten bzw. mit den Ergebnissen dieser konfrontiert wird? Um diese Fragen zu klären, spielen sein Auftreten, Aussehen, Lebensstil, sowie sein Verhalten innerhalb der fiktiven Welt eine Rolle. Zum einen basiert die Analyse auf filmanalytischen Methoden, zum anderen werden sowohl psychoanalytische Theorien nach Sigmund Freud als auch das Konzept des Dandyismus mit eingebracht, um die Erklärungsansätze, die die Serie selbst liefert, zu erweitern und zu vertiefen.

2. Quality-TV

Fernsehserien boomen. Serien wie *Breaking Bad* (2008 – 2013), *Game of Thrones* (2011 -), *Mad Men* (2007 – 2015), *Sherlock* (2010 -), *The Wire* (2002 - 2008) oder *Doctor Who* (2005 -) – um nur eine geringe Zahl an Beispielen zu nennen – sind immer wieder beliebte Gesprächs- sowie Diskussionsthemen und aus dem TV-Programm nicht mehr wegzudenken. Dabei sind sie in ihrer Vielfalt nicht limitiert und gewährleisten, dass jeder Zuschauer genau das findet, was ihn am meisten anspricht. Streamingdienste wie *Netflix* und *Amazon Prime Instant Video* – die auch selbst diverse Serien⁵ produzieren – oder Anbieter wie *Sky* machen es möglich, dass Konsumenten nicht mehr an eine bestimmte Sendezeit gebunden sind und sich unabhängig von Ort und Zeit ein individuelles Programm erstellen können. Ebenfalls in Mode sind Reboots von alten Serien wie *Twin Peaks* (1990 – 1991) oder *The X Files* (1993 – 2002), die schon bald inklusive der Originalbesetzung wieder über die Bildschirme flimmern, um an vorangegangene Erfolge anzuknüpfen. Vor allem die zwei Staffeln von *Twin Peaks*, geschaffen von Regisseur David Lynch, hatten Anfang der 1990er Jahre Einfluss auf die Wahrnehmung von Fernsehserien und deren Entwicklung:

„In retrospect, Twin Peaks could be said to have transformed television, but not quite in the ways that were initially predicted. On the one hand, it created a transatlantic cycle of programmes about idiosyncratic communities that continues today and ranges from the sublime [...] to the ridiculous[...]. Perhaps more significantly, the show was instrumental in provoking television producers to rethink their relationship to fans and cult audiences. Rather than being simply oddities and nuisances, producers came to recognise that fans could be vital to the development of shows. Not only could fans generate a loyal audience base that might help a show avoid cancellation in its vulnerable early days, but they could also act as a source of additional revenue through merchandising.“⁶

Gerade heute machen sich viele Produktionen dieses System zunutze: Indem Altbekanntes neu erschaffen wird, wird die schon bestehende Fangemeinde

⁵ *Netflix*: *Lilyhammer* (2012 -), *House of Cards* (2013 -), *Daredevil* (2015 -) u.a.

Amazon Prime Instant Video: *Alpha House* (2013 -), *Bosch* (2014 -), *Transparent* (2014 -) u.a.

⁶ Jancovich, Mark / James Lyons, „Introduction“, *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, Hg. Mark Jancovich / James Lyons, London: British Film Institute 2003, S. 1 – 8, hier S. 2.

angesprochen und von vorneherein von den Produzenten als feste Instanz, die zum Erfolg einer Serie beiträgt, eingeplant und marketingtechnisch direkt adressiert. An dieser Stelle zu nennen ist der große Aufschwung von comicbasierten Filmen, hauptsächlich aus dem Hause *Marvel* oder *DC*, welcher spürbaren Einfluss auf den Serienmarkt hat. *Daredevil* (2015 -), *The Flash* (2014 -), *Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013 -), *Gotham* (2014-), *Arrow* (2012 -) oder *Agent Carter* (2015 -) beispielsweise befriedigen die steigende Nachfrage nach Formaten, die Figuren aus den Comic-Universen behandeln und deren Biographien detailreich für eingefleischte Fans und neue Anhänger aufbereiten. Doch nicht nur Filme mit diesem speziellen Themenschwerpunkt werden in ein serielles Format adaptiert, sondern auch Produktionen wie *12 Monkeys* (2015 -), *Sleepy Hollow* (2013 -), *Fargo* (2014 -), *Bates Motel* (2013 -) oder *From Dusk Till Dawn* (2014 -) basieren auf diesem Prinzip. Der Einfluss des Rezipienten hat sich im Lauf der Zeit deutlich gewandelt.

„Until the early 1990s, television fan culture was the barely visible terrain of a tiny minority of the television audience. Only the most dedicated fans participated and its most tangible expressions were paper fanzines and conventions. The fanzines were mostly obscure, amateurish and available only by subscription. [...] Not only were television fan cultures difficult to find and access but they were also blighted by the profoundly unappealing stereotypes of fans circulated by the media [...]. To most outsiders, television fans seemed like a bunch of harmless obsessives whose eccentric activities were of little or non consequence.“⁷

Die heutigen Möglichkeiten der weltweiten Vernetzung von Fans durch das Internet und Ratingplattformen wie *IMDb*, *Rottentomatoes* oder *Metacritic* machen einen stetigen Austausch über Filme und TV-Serien durchführbar und sichern dem einzelnen Individuum eine Bühne, um die subjektive Wahrnehmung kundzutun und Gleichgesinnte zu finden. Dieser Umstand generiert einen Zustand der ständigen Kommunikation, nicht nur zwischen Fans, sondern auch zwischen Fans und Machern. So zum Beispiel wurde die Finale Folge von *How I Met Your Mother* (2005 – 2014) von Anhängern der Serie so schlecht aufgenommen, dass sich in

⁷ Jones, Sarah Gwenllian, „Web Wars: Resistance, Online Fandom and Studio Censorship“, *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, Hg. Mark Jancovich / James Lyons, London: British Film Institute 2003, S.163 – 177, hier S. 165.

den sozialen Medien ein wahrer „Shitstorm“ entwickelte und die Verantwortlichen sich letztlich dazu entschieden, ein alternatives Ende zu veröffentlichen, um die Wünsche der Fans zu befriedigen.⁸

Während Fans einen großen Anteil in Bezug auf den Erfolg einer Serie ausmachen, tragen natürlich auch Inhalte und Inszenierung grundlegend dazu bei. Jedes Jahr kommt etwas Neuartiges auf den Serienmarkt, das sich sowohl gegen Bestehendes als auch gegen die ebenfalls gerade erschienene Konkurrenz behaupten muss. Aber was macht eine qualitativ hochwertige Serie aus, die sich die Treue von Fans, die Wohlgesinnung von Kritikern und damit einen sicheren Sendeplatz ergattern kann? Wann ist eine TV-Serie eine Quality-TV-Serie und welche Kriterien sind ausschlaggebend, um sich diesen Titel zu sichern? Um diese Fragen zu klären werden die folgenden Definitionen von Quality-TV nach Robert J. Thompson, Thomas Elsaesser und Jon Cook herangezogen und mit dem heutigen Serienangebot verglichen.

2. 1 Definition nach Robert J. Thompson

In seinem 1996 erschienenen Buch *„Television´s Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER“* beschäftigt sich Robert J. Thompson mit dem Begriff Quality-TV und definiert diesen mit Hilfe von zwölf Kriterien:

1. *Quality TV is best defined by what it is not. It is not “regular“ TV.*
2. *„Quality-TV usually has a quality pedigree. Shows made by artists whose reputations were made in other, classier media, like film, are prime candidates.*
3. *Quality TV attracts and audience with blue chip demographics.*
4. *Desirable demographics notwithstanding, quality shows must often undergo a noble struggle against profit-mongering networks and non appreciative audiences.*
5. *Quality TV tends to have a large Ensemble cast.*
6. *Quality TV has a memory.*
7. *Quality TV creates a new genre by mixing old ones.*
8. *Quality TV tends to be literary and writer-based.*
9. *Quality TV is self-conscious.*
10. *The subject matter of Quality TV tends toward the controversial.*
11. *Quality TV aspires towards “realism“.*

⁸ Vgl. <http://www.imdb.com/news/ni57711491/>

12. Series which exhibit the eleven characteristics listed above are usually enthusiastically showered with awards and critical acclaim.“⁹

Robert J. Thompson geht mit diesen zwölf Punkten davon aus, dass Quality-TV etwas Neues ist - etwas was man als Rezipient vorher in dieser Form noch nicht gesehen hat. Es bricht Regeln und schafft Neuinterpretationen, ist anspruchsvoll, regt kognitive Aktivitäten an, ist kontrovers und in seinem künstlerischen Anspruch unabhängig. Die einzelnen Serien sind besser als das, was sonst im TV zu sehen ist, grenzen sich davon ab und entstammen bestenfalls der Feder schon bekannter und etablierter Autoren, deren Ideen von Regisseuren umgesetzt werden, die genau wissen was sie tun. Es ist einfach, Beispiele zu finden, die mit dem einen oder anderen Punkt dieser Liste übereinstimmen - allerdings erscheint es quasi unmöglich, dass sich alle einzelnen Kriterien in einer Produktion wiederfinden lassen.

Eine der Serien, in der sich ein Großteil von Thompsons Punkten widerspiegelt, ist *House of Cards* (2013 -), welche auf der BBC Miniserie mit gleichnamigen Titel beruht. Der amerikanische Streamingdienst *Netflix* setzte sich gegen führende Fernsehsender durch, erhielt die Rechte an der Show und ließ gleich zwei Staffeln mit insgesamt 26 Episoden produzieren. Inzwischen wird bereits die vierte Staffel ausgestrahlt. Zum allerersten Mal wurden alle Folgen einer Staffel an ein und demselben Tag veröffentlicht - was den Zuschauern das lange Warten auf den Fortgang der Handlung ersparte und eine neue Art von Sehverhalten und Seherfahrung ermöglichte.¹⁰ *House of Cards* zentriert sich um den intriganten Kongressabgeordneten Frank Underwood – gespielt von Kevin Spacey -, der auf seinem Weg an die Spitze des Weißen Hauses buchstäblich über Leichen geht. Die Serie ist eine Mischung aus Politikthriller und Drama, denn nicht nur politische Entscheidungen und Vorgänge, sondern auch das private und soziale Umfeld des Politikers und seines Gefolges werden thematisiert. Dadurch, dass sowohl die Handlung, als auch die Charaktere komplex gestaltet sind, werden die kognitiven Fähigkeiten der Rezipienten stetig gefordert. Es ist notwendig, dass während des Verlaufs der Narration Wissen aufgebaut und immer wieder neu abgerufen wird,

⁹ Thompson, Robert J., *Television's second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, New York: The Continuum Publishing Company 1996, S. 13 – 16.

¹⁰ Vgl. <http://www.zeit.de/2013/07/Videodienst-Netflix-Serie-House-of-Cards>

um dem Fortgang der Handlung zu folgen und um die Vielzahl der Handlungsstränge und Einzelschicksale miteinander verknüpfen zu können.

Neben Kevin Spacey sind viele weitere große Namen des Filmbusiness an der Serie beteiligt. Unter den Regisseuren der einzelnen Folgen finden sich Joel Schumacher - Regie u. a. bei *A Time To Kill* (1996), *Tigerland* (2000), *Trespass* (2011) - , Jodie Foster - u. a. bekannt durch *Taxi Driver* (1976), *Panic Room* (2002), *Flightplan* (2005) - und David Fincher - Regie u. a. bei *Se7en* (1995), *Fight Club* (1999), *The Social Network* (2010) -, welcher ebenfalls als Produzent für die Serie fungiert.¹¹

House of Cards wirkt zum einem dadurch, dass man sich an in den USA bestehenden politischen Lagern orientiert und zum anderen durch die Darstellung plausibler hierarchische Strukturen authentisch. Die Inszenierung dieses geschlossenen, politischen Universums wird allerdings immer wieder durch den Aufbruch der vierten Wand unterbrochen. Frank Underwood blickt in die Kamera und wendet sich dabei verbal direkt an den Zuschauer, um diesen an seinen Gedankengängen teilhaben zu lassen. Dadurch, dass dieses Vorgehen eher unüblich ist, wird der Betrachter kurz irritiert und in diesem Moment gedanklich aus dem flüssigen Fortgang der Narration herausgerissen. Gleichzeitig verdichtet sich an dieser Stelle aber auch die Beziehung zu Frank Underwood, denn mit der direkten Ansprache wird der Rezipient auf eine Stufe mit der Figur gestellt, fühlt sich ihm verbunden und hat einen Vorteil gegenüber den anderen handelnden Figuren innerhalb der fiktiven Welt. Die Konzeption und Inszenierung von *House of Cards* blieb auch was Kritiken und Auszeichnungen angeht nicht unbeachtet. So kann sie insgesamt 123 Nominierungen und 21 gewonnene Awards - darunter Primetime Emmys und Golden Globes - verzeichnen.¹²

Insgesamt betrachtet kann man die von Thompson genannten Punkte 1, 2, 5, 6, 8, 10, 11 und 12 bei *House of Cards* wiederfinden - aber reicht das, um die Serie mit dem Titel Quality-TV zu benennen? Thompson nennt selbst keine Serien, die alle Charakteristika in sich vereinen, sondern gibt lediglich spezifische Beispiele zu den jeweiligen Punkten. Es wird nicht deutlich, ob es nun definitiv nötig ist, dass

¹¹ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt1856010/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

¹² Vgl. http://www.imdb.com/title/tt1856010/awards?ref_=tt_awd

eine Serie alle zwölf Kriterien erfüllen muss, um als Quality-TV zu gelten oder ob eine partielle Überstimmung schon genügt. Es ist aber zu vermuten, dass Letzteres der Fall ist, da der Begriff ansonsten nur in sehr seltenen Fällen zum Einsatz kommen würde und eine Vielzahl von Produktionen, die oftmals schon als Qualitätsfernsehen bezeichnet werden, keinerlei Beachtung finden würden. Darunter wäre beispielsweise die Serie *Boardwalk Empire*. Oscarpreisträger Martin Scorsese - u. a. bekannt für *Goodfellas* (1990), *The Departed* (2006) und *The Wolf of Wall Street* (2013) - ist Ausführender Produzent und Regisseur der Pilotfolge, drückte der Serie also seinen Stempel auf.¹³ Die Handlung spielt in den 20er Jahren zur Zeit der Prohibition und umfasst eine Vielzahl von Charakteren, die mit ihrem kriminellen Treiben über fünf Staffeln ein komplexes Geflecht aus Haupt- und Nebensträngen bilden und einige Aufmerksamkeit seitens des Rezipienten fordern. Die aufwendige Inszenierung lässt keinen Zweifel daran, in welcher Ära der Zuschauer sich befindet; durch Kleidung, Musik, Autos, Bauten etc. wird ein realistisches Bild dieser Zeit geschaffen.

Weiter wären auch Serien wie *Fargo* (2014 -), *True Detective* (2014 -) und *American Horror Story* (2011 -) zu erwähnen, die ein neuartiges Konzept von seriellem Erzählen geschaffen haben. Bei *American Horror Story* ändert sich von Staffel zu Staffel das Umfeld, in dem die Handlung stattfindet, während sich der Cast kaum verändert. Bei *True Detective* und *Fargo* hingegen wechseln Cast und Inhalt als Ganzes. Trotz - oder gerade aufgrund - dieser individuellen Konzepte funktionieren die beiden Serien sowohl für Fans als auch für Kritiker und setzen sich in ihrer Grundidee von anderen Formaten ab. Für die Darstellung der Detectives Marty Hart und Rust Cohle in *True Detective* waren Woody Harrelson und Matthew McConaughey im Jahr 2014 für den Primetime Emmy als beste Darsteller in einer Dramaserie nominiert. Auch die zweite Staffel kann mit bekannten Namen aufwarten: Colin Farrell, Rachel McAdams und Vince Vaughn sind mit von der Partie. Harrelson und McConaughey mussten sich gegen Bryan Cranston geschlagen geben, der den Primetime Emmy für seine Darstellung des Walter White in der Serie *Breaking Bad* gewann. Vince Gilligan erschuf mit *Breaking Bad* (2008 – 2013) eine der beliebtesten Serien unserer Zeit. Sowohl auf

¹³ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0979432/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

*IMDb*¹⁴ - hier ist die Serie auf Platz eins der Highest Rated TV Series - als auch auf der Plattform *Rottentomatoes*¹⁵ findet sich ein phänomenales Rating. Sie gewann insgesamt 120 Preise - darunter zwei Golden Globes – und war für 197 weitere nominiert.¹⁶ Die Fangemeinde ist riesig und auch drei Jahre nach Ende der Serie ist ihr Erfolg Grundlage für eine ganze Industrie rund um die Thematik: Beispielsweise werden in Albuquerque Touren angeboten, die die Originaldrehorte besuchen und es gibt allerlei Merchandise zu erwerben¹⁷. Der Enthusiasmus der Fans machte auch vor den Besitzern des Hauses, welches innerhalb der Serie als Walter Whites Haus fungierte, nicht halt. Vince Gilligan musste einschreiten um den Fans, die stetig Pizzen auf das Dach des Hauses warfen, Einhalt zu gebieten.¹⁸ Trotz dieses riesigen Erfolgs lassen sich nicht alle zwölf Kriterien von Thompson auf die Serie anwenden, Punkt 3 beispielsweise ist nicht zutreffend. *Breaking Bad* musste nicht kämpfen um zu bestehen - sondern wurde von Anfang an positiv aufgenommen und konnte sich, was die Anzahl der Zuschauer angeht, stetig steigern.¹⁹

Final lässt sich kein 100%iger Überblick darüber geben, welche TV-Serien nun in diese Kategorie fallen und welche nicht. Nimmt man die Kriterien zu genau und versucht alle anzuwenden, ist es nahezu unmöglich ein Beispiel zu finden, das alle Ansprüche genau erfüllt. Sucht man sich den passenden Punkt zu einer bestimmten Serie heraus, kann man alle möglichen Formate als Quality-TV definieren, weshalb Thompsons Ausführungen nicht als Standardwerk gelten sollten, um sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen.

2. 2 Definition nach Thomas Elsaesser und Jon Cook

Thomas Elsaesser und Jon Cook nennen in Ihrem Beitrag „*The Definitions of Quality*“ zu dem Buch „*Writing for the Medium. Television in Transition*“ keine

¹⁴ Vgl.

http://www.imdb.com/search/title?num_votes=5000&sort=user_rating,desc&title_type=tv_series

¹⁵ Vgl. <http://www.rottentomatoes.com/tv/breaking-bad>

¹⁶ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards?ref_=tt_awd

¹⁷ Vgl. <http://www.visitalbuquerque.org/albuquerque/film-tourism/breaking-bad/>;
<http://www.thecandylady.com/BrBa/breaking-bad-candy/>

¹⁸ Vgl. <http://variety.com/2015/tv/news/breaking-bad-house-pizzas-vince-gilligan-1201450839/>

¹⁹ Vgl. <http://graphtv.kevinformatics.com/tt0903747>

Auflistung von Kriterien, die Punkt für Punkt abgearbeitet werden müssen, sondern gehen auf verschiedene Umstände ein, die dafür sprechen, dass es sich bei einem bestimmten Programm um Quality-TV handeln könnte. Zum einen heißt es: „[...] *there is the idea that quality television is 'national' television i.e. TV programmes in which the nation, often quite self-consciously, speaks to itself about itself, its history or uncertain future [...].*“²⁰ Stellvertretend zu nennen ist die TV-Serie *The West Wing* (1999 – 2006), die sich - wie *House of Cards* auch - mit der Führung der USA beschäftigt und politische Entscheidungen und Vorgänge zum Thema hat. Passend ist an dieser Stelle auch *Homeland* (2011 -), die das brisante Motiv der Terrorismusbekämpfung behandelt.

*„[...] then, there is the idea that a particular genre, preferably drama, the single play, the well-written comedy series is the touchstone of quality TV; but in this case, American imports might also be considered quality television, especially where production costs, entertainment values, acting or the writing attract a mass audience [...]; in this respect, the staying power of a programme, it's eventual status of a classic [...] also connotes and confers the 'quality' label.“*²¹

Elsaesser und Cook beschränken hier also den Begriff Quality-TV nicht nur auf bestimmte Genres, sondern machen den qualitativen Wert einer TV-Serie unter anderem daran fest, wie erfolgreich sie ist, wie viele Fans es gibt und über wie viele Jahre sie sich einen Sendeplatz sichern kann. Somit vergrößert sich das Spektrum der infrage kommenden Produktionen. Beispiele sind unter anderem Kriminalserien wie *CSI: Crime Scene Investigation* (2000 – 2015), mit einer Laufzeit von 15 Jahren. Aus dieser Serie entstanden außerdem mehrere Ableger, die ebenfalls für den großen Erfolg eines solchen Formates sprechen: *CSI: Miami* (2002 – 2012), *CSI: NY* (2004 – 2013) und die neu gestartete Variante *CSI: Cyber* (2015 -). Elsaesser und Cook nennen selbst auch als Exempel die deutsche Produktion *Tatort* (1970 -), welche sich inzwischen seit 46 Jahren einen fixen Sendeplatz im deutschen Fernsehen sichert und jeden Sonntagabend jede Menge Zuschauer vor die Bildschirme lockt.

²⁰ Elsaesser, Thomas / Jon Cook, „Definitions of Quality“, *Writing for the Medium. Television in Transition*, Hg. Thomas Elsaesser / Jan Simons / Lucette Bronk, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994, S. 64 – 76, hier S.66.

²¹ Ebenda, S. 66.

Auch wenn hier keine realen Personen zu sehen sind, so kann man an dieser Stelle *The Simpsons* (1989 -) erwähnen, die im Jahr 2017 ihr 30-jähriges Bestehen feiern können²² und im September 2015 mit der 27. Staffel auf Sendung gegangen sind. Auch der zuvor von Elsaesser und Cook genannte Punkt, dass Quality-TV sich manchmal auf die eigene Nation, deren Zustand und Zukunft bezieht, kann bei *The Simpsons* festgestellt werden: Gesellschaft, Medien und Politik sind hier immer wieder Grundgegenstand von satirischen Funktionen, welche mit viel Humor auf die gegenwärtigen Problematiken und deren eventuelle Auswirkungen auf die Zukunft hinweisen.

Desto länger sich eine Serie im Fernsehprogramm halten kann, desto größer ist oftmals auch die Fancommunity und deren Bestreben nach Auseinandersetzung und Austausch über das favorisierte Format. So zum Beispiel ist es bei *Supernatural* (2005 -), wo inzwischen ganze Conventions²³ in verschiedenen Ländern abgehalten werden, um Fans aus aller Welt eine Plattform zu geben. Nicht nur Fans nehmen an diesen Conventions teil, sondern auch die Stars der Serie sind dort vertreten, was deutlich macht, wie wichtig die Kommunikation mit den Fans ist und wie viel Wert auf deren Zufriedenheit gelegt wird. Hier handelt es sich um eine ganz andere Dimension einer Fanbase, da ein solcher Aufwand derzeit für keine andere Serie - nicht einmal *Star Trek* - betrieben wird. Zwar gibt es andere Events wie die alljährliche Comic Con in San Diego, wo Fans und Stars aufeinandertreffen und die Möglichkeit haben sich auszutauschen - aber die Anzahl von Conventions, die spezifisch auf *Supernatural*-Anhänger ausgerichtet ist, ist einmalig. Ebenfalls ist die Serie ein gutes Beispiel für den wachsenden Einfluss von auf Social Media basierter Kommunikation und der damit verbundenen Datenerhebung. So schreibt Neda Ulaby, Reporterin für *National Public Radio*, in ihrem Artikel „*The Few, The Fervent: Fans of `Supernatural` Redefine TV*“ über den Einfluss, den Einträge auf Social Media Plattformen wie *Twitter* oder *Tumblr* auf das Bestehen einer Fernsehserie haben können. Das Fehlen von Einschaltquoten wird durch das Engagement der Fans im Internet

²² Vom 19. April 1987 bis zum 14. Mai 1989 waren sie als Feature unter dem Namen *The Simpsons Shorts* in der *Tracy Ullman Show* zu sehen, vgl.: <http://www.simpsoncrazy.com/ullman-shorts>

²³ Vgl. http://www.supernaturalwiki.com/?title=Convention_Calendar

wieder wettgemacht. Somit lässt sich hier ein neues System erkennen, um das Erfolgspotenzial einer TV-Serie zu erfassen.²⁴

Des Weiteren nennen Elsaesser und Cook folgende Faktoren, die den Begriff Quality-TV definieren können:

„If quality television can be defined according to a professional knowledge of the medium, it is what television makers understand by a well-made programme, whether this be drama, soap opera, news, documentary, or quiz show. This professional understanding of quality television may proceed by a tacit knowledge of what a well-made programme is. According to this view quality television emerges out of the practice of making television. It derives from a reflection on what has worked well in the past and how it might be improved. Such a definition has implications, one of them being that quality television is expensive television. Here more does not mean less better. An adequate money supply secures `state of the art` technologies; it pays for good actors, writers, directors, reporters. It ensures good production values.“²⁵

Alle bis jetzt genannten Beispiele sprechen dafür - seien es Reboots alter Serien, die Adaption spezifischer Themen, die sich schon bei Filmen bewährt haben oder das Produzieren von Ablegern eines erfolgreichen Formats, wie es bei dem CSI Franchise der Fall ist. Ebenso ist es immer öfters gegeben, dass bekannte Hollywoodregisseure und Schauspieler ihr Talent expandieren und auf ein serielles Erzählen setzen: Neben Scorsese, Fincher und Schumacher sind beispielsweise auch Guillermo del Toro – u.a. Regisseur von *Hellboy* (2004), *Pan´s Labyrinth* (2006), *Pacific Rim* (2013) – und Eli Roth – u. a. Regisseur von *Cabin Fever* (2002), *Hostel* (2005), *Planet Terror* (2007) - mit an Bord. Eli Roth wirkt bei der Serie *Hemlock Grove* (2013 -) sowohl als Regisseur als auch Produzent mit, während del Toro *The Strain* (2014 -) geschaffen hat. Was Schauspieler angeht, sind exemplarisch der durch diverse Filme von Quentin Tarantino bekannte Tim Roth, *Footloose* (1984) Darsteller Kevin Bacon oder auch Jessica Lange, die in Filmen wie *The Postman Always Rings Twice* (1981), *Cape Fear* (1991) und *Broken Flowers* (2005) zu sehen war, zu nennen. Tim Roth

²⁴ Vgl. <http://www.npr.org/2014/01/15/262092791/the-few-the-fervent-fans-of-supernatural-redefine-tv-success>

²⁵ Elsaesser, Thomas / Jon Cook, „Definitions of Quality“, S.67.

verkörpert in *Lie to Me* (2009 – 2011) einen Experten für Körpersprache, Kevin Bacon macht sich in *The Following* (2013 – 2015) auf die Jagd nach einem Sektenanführer und Serienkiller und Jessica Lange schlüpft in *American Horror Story* (2011 -) von Staffel zu Staffel immer wieder in eine neue Rolle.

In Bezug auf den Prozess sich Wissen darüber anzueignen, was auf dem Fernsehmarkt funktioniert und was nicht, gibt es in der aktuellen TV Landschaft ebenfalls Beispiele, die verdeutlichen, dass Neuinterpretationen von schon geläufigen Stoffen attraktiv für Produzenten, Autoren, Schauspieler und Regisseure sind. Serien wie *Sherlock* (2010 -) oder *Elementary* (2012 -), hauchen dem allseits bekannten und schon in vielen TV-Serien und Filmen thematisierten Detektiv Sherlock Holmes neues Leben ein, indem sie seine Abenteuer zum Gegenstand der Gegenwart machen und ihn in ein modernes Umfeld einpassen. Auch *Grimm* (2011 -) basiert auf diesem Prinzip: Die Serie adaptiert unter anderem bekannte und unbekanntere Figuren aus dem Grimmschen Märchenuniversum und lässt sie innerhalb der fiktiven Welt unbemerkt inmitten der heutigen Gesellschaft leben. Der Grimm an sich ist hier nicht nur Sammler von Geschichten, sondern seit Generationen ein Bestandteil des Kampfes Gut gegen Böse.

Wichtig ist letztlich bei Elsaesser und Cook folgender Punkt:

„Insofar as this definition is an institutional one, it means that ultimately, quality television cannot be defined by a specific programme, whether well-made or of a particular genre. Instead, the broadcaster stakes the claim for quality on having an overall programming policy, i.e. a strong schedule. Quality television, according to this view is founded in diversity: different kinds of programmes appealing to different kinds and sizes of audiences, at different times of the day. [...] what makes television good is its capacity to educate, to raise the cultural level of its audience, to introduce them to forms of art and debate which would otherwise be inaccessible, in short, to fulfill a national and a cultural mission.“²⁶

Dieser Absatz bestätigt zum einen noch einmal den Faktor, dass Quality-TV nicht auf ein bestimmtes Genre zu beschränken ist und bezieht sich zum anderen übergreifend auf ein komplett durchstrukturiertes Fernsehprogramm, welches viele

²⁶ Ebenda, S. 68.

Sendungen über den ganzen Tag verteilt umfasst. Des Weiteren kommt hinzu, dass Quality-TV dazu da sein sollte, um Wissen zu vermitteln - den Zuschauer zu bilden und neue Eindrücke und Seherfahrungen herbeizuführen. Die Intention etwas Spannendes und Neues zu präsentieren, was ein stetiges Interesse seitens des Rezipienten gewährleistet und somit den Anspruch auf sowohl künstlerischen als auch finanziellen Erfolg erfüllt, liegt wohl jeder TV-Serie zugrunde. Aufgrund dessen lässt sich dieser Absatz bei Elsaesser und Cook eher auf das gesamte Fernsehprogramm und nicht grundlegend auf eine TV-Serie anwenden.

Insgesamt betrachtet bieten Thomas Elsaesser und Jon Cook ein breites Feld an Faktoren, um Quality-TV zu definieren. Damit einhergehend lassen sich viele Serien finden, die diese Kriterien erfüllen - was es auch wiederum bei diesem Beitrag zum Thema schwierig macht, genau zu definieren was Quality-TV nun eigentlich ist und was nicht. Es lässt sich aber herauskristallisieren, dass zum einen die Zuschauer – die Fanbase - und zum anderen die Menschen, die hinter der Serie stehen, sowie für Konzeption und Umsetzung verantwortlich sind, den größten Einfluss darauf haben, ob es sich um Qualitätsfernsehen handelt oder nur um ein durchschnittliches Produkt, welches nicht lange in Erinnerung bleibt.

2. 3 Fazit

Sowohl Robert J. Thompson als auch Thomas Elsaesser und Jon Cook finden in ihren Werken zusammenfassende Worte für das Thema Quality-TV. Zum einen schreibt Thompson:

„As this list suggest, when looked at all together, these “quality“ programs all begin to look a lot alike. What emerges by the time we get to the 1990s is “that quality TV“ has become a genre in itself, complete with its own set of formulaic characteristics. As is the case with any genre – the cop show, the western, the doctor show – we come to know what to expect. All of the innovative elements that have come to define “quality TV“, even its unpredictability, have become more and more predictable. By 1992, you could recognize a “quality show“ long before you could tell if it was any good. Quality television came to refer to shows with a particular set of

*characteristics that we normally associate with “good“, “artsy“ and “classy“.*²⁷

Thompson bemängelt hier, dass sich Produktionen, die mit der Beschreibung Quality-TV in Verbindung gebracht werden, immer mehr ähneln und keine Innovationen mehr aufweisen. Das Konzept von künstlerisch anspruchsvollen TV-Serien, die sich immer wieder neu erfinden, geht für Thompson nicht auf, da es sich bereits abgenutzt hat und keine Aussicht auf Weiterentwicklung besteht. Auch wenn sich für ihn im Vergleich zu TV-Programmen aus den 80er Jahren einiges zum positiven entwickelt hat²⁸, scheint es, als ob er kein weiteres Potenzial im Quality-TV sieht, den Fernsehmarkt auch in Zukunft positiv zu beeinflussen. Im Gegensatz dazu findet sich bei Elsaesser und Cook folgende Aussage:

*„Finally, and perhaps crucially, quality television can be defined only in process of discussion. Quality is not to be subsumed under a single concept (‘Quality television is...’), for the question cannot and should not be settled once and for all. Maintaining and developing a sense of what we mean by quality depend upon the analysis and discussion of specific programmes or specific programming strategies. If this is to be achieved, participation is necessary by all interested groups (television makers and viewers, critics and historians, a diversity of social and political constituencies), so that what we understand by quality television remains dependent upon continuing public dialogue about the medium.“*²⁹

Elsaesser und Cook sehen Quality-TV nicht als schon definiertes und in sich geschlossenes Konzept, sondern als ein Medium was sich ständig weiterentwickelt und darauf angewiesen ist, dass ein stetiger und anhaltender Dialog stattfindet. Dieser Dialog sollte all jenen offen stehen, die sich mit der Thematik auseinandersetzen, um das volle Potenzial der Entwicklung auszuschöpfen und um sicher zu stellen, dass Fernsehen auch weiterhin mit innovativen Konzepten aufwarten kann.

Obwohl zwischen den beiden Publikationen nur zwei Jahre liegen, sind die Herangehensweisen völlig unterschiedlich. Thompson betrachtet Quality-TV

²⁷ Thompson, Robert J., *Television’s second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, S. 16.

²⁸ Vgl. Ebenda, S. 16.

²⁹ Elsaesser, Thomas / Jon Cook, „Definitions of Quality“, S. 68.

anhand von 12 festgelegten Kriterien und kommt zu dem Entschluss, dass dieses Konzept auf Dauer nicht funktionieren kann. Elsaesser und Cook hingegen sehen Quality-TV als ein sich ständig neu erfindendes Format, welches über großes Potenzial verfügt und sich nicht einfach auf bestimmte Eigenschaften festlegen lässt. Letzteres Denken verfügt aus jetziger Sicht über mehr Sinnhaftigkeit, denn auch heute ist dieser Begriff nicht mit absoluter Sicherheit geklärt und definiert. Es gibt keine vorgefertigte Form, in die sich alle aktuellen TV-Serien, die als Qualitätsfernsehen deklariert werden, hineinpressen lassen. Der Begriff ist umstritten und des öfteren durch die subjektive Wahrnehmung geprägt. Wir empfinden zu meist die Produktionen als qualitativ hochwertig, die unsere kognitiven Fähigkeiten fordern, mit viel Liebe zum Detail inszeniert sind und uns die narrative Handlung - ob sie nun auf Fiktion oder auf realen Gegebenheiten beruht - plausibel, authentisch und unterhaltsam präsentieren. Aufgrund der vielen Angebote, die diverse Genres abdecken und unterschiedliche Arten von Inszenierung aufweisen, variiert auch das Empfinden darüber, ob etwas Quality-TV ist oder nicht. Diese differenziellen Wahrnehmungen haben letztendlich aber den positiven Effekt, dass ein Diskurs gefördert wird. Dieser Diskurs ist dabei nicht limitiert auf eine bestimmte Personengruppe, sondern lässt - vor allem durch die Beteiligung via Internet - ein breites Spektrum von Meinungen und Eindrücken entstehen, die dazu beitragen die Wandelbarkeit des Mediums Quality-TV-Serie zu sichern und einen Stillstand auf diesem Gebiet zu verhindern.

3. Exkurs: Mediale Gewalt – Schönheit und Schrecken

3. 1 Die Funktion und die Ästhetisierung physischer Gewalt am Beispiel ausgewählter Quality-TV-Serien

Gewalt hatte auf die Menschheit schon immer eine faszinierende Wirkung: Wagenrennen, Gladiatorenkämpfe und öffentliche Hinrichtungen waren in der Geschichte blutige und brutale Spektakel, zu denen die Menschen in Scharen strömten. Auch in unserer heutigen Zeit – so scheinbar zivilisiert die Gesellschaft auch sein mag – finden sich solche Attraktionen, wenn auch nur in abgeschwächter, regulierter Form. Boxkämpfe, Wrestling, Rugby und Eishockey – um ein paar Beispiele zu nennen - unterhalten vor allem durch ihre Brutalität und erfreuen sich großer Beliebtheit: *„Ein prädominantes Merkmal modernen Lebens ist seine Alltäglichkeit der Gewalt und die hohe Verfügbarkeit von Gewalt- und Schreckensbildern.“*³⁰ Dies spiegelt sich nicht nur bei sportlichen Events wieder, sondern wir werden auch in Nachrichtensendungen jeden Tag mit schrecklichen Bildern konfrontiert, die entweder kriminelle Geschehnisse, Unfälle oder Naturkatastrophen verhandeln und immer darum bemüht sind, dem Zuschauer die besten Bilder zu präsentieren. Gerade heutzutage, wo das Smartphone allzeit bereit ist, um spektakuläre Bilder zu liefern, bekommt man furchtbare Geschehnisse aus mehreren Perspektiven gezeigt. Mit Schreckensbildern steigen die Einschaltquoten in die Höhe und auch die Reichweite in Sozialen Medien steigt, wenn das bewegte Bild Aussagen untermauert:

*„Noch erreicht das Fernsehen die meisten Menschen weltweit, ist weiter Universal- und Leitmedium. Vor allem in Kriegs- und Krisenzeiten sowie bei Katastrophen verzeichnet es höchste Einschaltquoten und längste Sehdauer. Obgleich immer mehr das konkurrierende Internet als Informationsquelle dient, ebenso gilt das für soziale Netzwerke wie Twitter und Facebook. Mit Videobildern direkt aus dem Geschehen, die aufregender wirken als Standups von Reportern vor einem Hauptstadt-Hotel in Konfliktzonen.“*³¹

³⁰ auf der Horst, Christoph, „Das Erhabene und die reale Gewalt – Eine Einleitung“, *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*, Hg. Christoph auf der Horst, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 9 – 18, hier S. 9.

³¹ Miroshnikoff, Peter, *Reporter im Fadenkreuz. Probleme der Konfliktberichterstattung*, Norderstedt: BoD – Books on Demand 2014 (=Beiträge zur Medienkultur, Bd. 5), S. 72.

Es verwundert nicht, dass Gewalt auch in TV-Serien, Filmen und Büchern, die oftmals keine realen Gegebenheiten verhandeln, sondern fiktive Stoffe erzählen, immer wieder thematisiert wird. Die Liste von Formaten, die Serienmörder³², Auftragskiller³³ und andere Arten von Gewalttätern³⁴ behandeln oder Einblicke in kriminelle Vereinigungen – wie beispielsweise die Mafia³⁵ – geben, ist lang und jedes Jahr kommen neue Formate hinzu. Ebenfalls sind TV-Serien, die sich durch die häufige Inszenierung von Gewalt auszeichnen, nicht auf ein bestimmtes Genre beschränkt. Zwar ist Gewalt immer ein beliebtes Motiv bei Crime-Serien, allerdings findet sie sich auch in einer Vielzahl von historischen Formaten – *Vikings* (2013 -), *The Borgias* (2011 – 2013), *Spartacus: Blood and Sand* (2010) – oder auch Fantasy-Formaten – *Game of Thrones* (2011 -), *Supernatural* (2005 -), *Grimm* (2011 -). Die Inhalte und Inszenierungen sind vielfältig und bieten dem interessierten Konsumenten die Möglichkeit zu wählen und sich entweder auf favorisierte Thematiken zu konzentrieren, oder die Mannigfaltigkeit der zur Verfügung stehenden Produktionen zu entdecken. Diese TV-Serien lassen uns in eine für uns fremde Welt eintauchen, zeigen fremde Verhaltensweisen auf und nehmen uns mit in Szenarien fernab der Realität, in der wir leben. Es scheint, als ob es in Hinblick auf die mediale Inszenierung von Gewalt keine Tabus mehr gibt, die Darstellung jeglicher Abarten möglich ist und alles eine Fangemeinde findet.

Quentin Tarantino, von dem viele Filme vor Kunstblut nur so strotzen, antwortete im Interview mit *Kron 4 News* auf die Frage, warum er so viel Gewalt in seinen Filmen inszenieren würde, kurz und knapp: „*Because it’s so much fun!*“³⁶

Macht Gewalt Spaß oder ist ihre häufige Inszenierung immer nur darauf zurückzuführen, dass möglichst hohe Einschaltquoten erreicht werden sollen, wie es am Beispiel von Nachrichtensendungen geschieht? Die Frage ist auch im wissenschaftlichen Feld von Bedeutung:

³² Beispiel: *Dexter* (2006 – 2013) gibt über acht Staffeln einen Einblick in das Leben eines Serienmörders.

³³ 2016 soll die Mini-Serie *Rain* erscheinen, in der Keanu Reeves einen Auftragsmörder spielt. Vgl. http://www.imdb.com/title/tt3969420/?ref_=fn_al_tt_1

³⁴ In Serien wie *Law & Order* (1990 – 2010) oder dem *CSI* Franchise werden von Folge zu Folge immer neue Verbrechen und deren Urheber präsentiert.

³⁵ Beispiel: *The Sopranos* (1999 – 2007).

³⁶ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=n7k4GQSGvx8>

„Ein zentraler, immer noch aktueller Topos im etablierten Feld der Mediengewaltforschung besteht in der Klage, die kommerziellen Medieninstitutionen würden aufgrund einer Dominanz des Marktes über die Politik verhindern, dass dringend notwendige Verbote medialer Gewaltdarstellungen in Kraft treten können. Um ihre Werbekunden zufrieden zu stellen, so die Argumentation, müssten die Medienkonzerne möglichst viele Mediennutzer erreichen bzw. hohe Einschaltquoten erzielen. Dies gelänge äußerst zielsicher über die Darstellung von Gewalt.“³⁷

Ist Gewalt nur ein Mittel zum Zweck zur Sicherung hoher Marktanteile und eigentlich überflüssig für den erzählten Stoff? Oder ist sie innerhalb der Narration gerechtfertigt und somit sinnvoll für den Verlauf der Serie und ihrer Rezeption? Um auf diese These aus der Mediengewaltforschung einzugehen, soll deshalb in den folgenden Kapiteln an spezifischen Beispielen ein Überblick darüber gegeben werden, welche Formen von medial inszenierter Gewalt in aktuellen TV-Serien zu finden sind, wie diese ästhetisch präsentiert werden und welche Funktion sie in Bezug auf die Narration und Rezeption inne haben.

3. 1. 1 *The Walking Dead*

The Walking Dead ist eine Produktion des Senders AMC, welcher im Jahr 2010 die erste Staffel ausstrahlte. Inzwischen ging im Herbst 2015 bereits die sechste Staffel auf Sendung.³⁸ Die Serie basiert auf den gleichnamigen Comics, welche von Robert Kirkman, Charlie Adlard und Cliff Rathburn geschaffen und von *Image Comics* zum ersten Mal am 08. Oktober 2003 publiziert wurden.³⁹ Die Handlung folgt einer Gruppe von Menschen – angeführt von Sheriff Rick Grimes (Andrew Lincoln) – die sich nach der Ausbreitung der „Zombie-Apokalypse“ sowohl gegen die lebenden Toten als auch gegen andere, feindlich gesinnte Menschen behaupten müssen, um das eigene Überleben zu sichern.

³⁷ Otto, Isabell, *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*, Bielefeld: transcript Verlag 2008; (Orig. Diss. Universität Köln, 2007), S. 104.

³⁸ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt1520211/episodes?season=6&ref_=tt_eps_sn_6

³⁹ Vgl. <https://imagecomics.com/comics/release-archive/the-walking-dead/P140>

Gleich zu Beginn der ersten Folge wird der Zuschauer auf das vorbereitet, was ihn im weiteren Verlauf der Narration erwartet. Rick Grimes erschießt ein kleines Mädchen, welches zu einem Zombie mutiert ist.⁴⁰ Mit diesem Kontrast zwischen erwachsenem Gesetzeshüter und kleinem Kind wird hier gleich deutlich gemacht, wie groß die Gefahr ist, die von den Zombies ausgeht und dass diese ohne Zögern sofort ausgeschaltet werden müssen - ganz gleich, in welcher Gestalt sie auftreten. Das Kind ist kein unschuldiges Kind mehr, das es zu beschützen gilt, sondern nur noch ein „Es“, von dem Tod und Unheil ausgehen.

„Ihre obszöne Lebendigkeit und ihr gewalttätiges Sterben entheben sich jeglicher Geschichtlichkeit. Denn dort, wo die Toten sich aus den Gräbern erheben, können der Tod und das Sterben nicht mehr Teil einer auf Geschlossenheit und Sinnhaftigkeit ausgerichteten Welt sein.“⁴¹

Der Rezipient hat keine Information darüber, was mit der Menschheit passiert ist, sondern weiß nur, dass die moderne Gesellschaft wie wir sie kennen nicht mehr existiert. Das Leben ist zu einem Kampf ums Überleben geworden und von einer stetigen Angst begleitet, den menschenfressenden Zombies zu unterliegen und selbst eins dieser Wesen zu werden. Wesen, die über keinen Funken Menschlichkeit mehr verfügen und sich nur noch über Blutdurst definieren. Nicht nur ihr rein durch Instinkte gesteuertes Verhalten, sondern auch ihr Äußeres unterscheidet sich gravierend von den Überlebenden: Ihnen fehlen Gliedmaßen, Stücke der Haut, Organe oder gar eine ganze Körperhälfte. Ihre Körper sind schlichtweg nicht mehr vollständig und damit nicht mehr als menschlich zu betrachten, sondern als etwas Monströses, Widerwärtiges - etwas was eigentlich unmöglich noch existieren kann.

„The impossible being does disgust; but that disgust is part of the overall narrative address which is not only pleasurable, but whose potential pleasure depends on the confirmation of the existence of the monster as a being that violates, defies, or problematizes standing cultural classifications. Thus, we are attracted to, and many of us seek out, horror fictions of this sort despite the fact that they provoke disgust, because that disgust is required for the pleasure

⁴⁰ *The Walking Dead*, Season 1, Episode 1 *Days Gone By*, Regie: Frank Darabont, 00:03:11ff

⁴¹ McFarland, James, „Profane Apokalypse. George A. Romeros DAWN OF THE DEAD“, *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Hg. Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling, Berlin: Bertz+Fischer 2012, S.30 – 50, hier S.37.

*involved in engaging our curiosity in the unknown and drawing it into the process of revelation, ratiocination, etc.*⁴²

Bei *The Walking Dead* gibt es weder für die handelnden Figuren in der fiktiven Welt noch für den Betrachter ein Entkommen vor den lebenden Toten. Sie sind allgegenwärtig, sei es auf der visuellen oder auf der auditiven Ebene. Sie verfügen über keine Sprache mehr, sondern geben nur noch undefinierbare unmenschliche Laute und Atemgeräusche von sich, sodass sie auch dann - wenn sie nicht im Bildausschnitt zu sehen sind - unverkennbar wahrgenommen werden. Dies führt zum einen dazu, dass das Vergnügen, welches sich für den Zuschauer aus der Darstellung dieser eigentlich ekelregenden Gestalten ergibt, stetig aufrechterhalten wird, zum anderen wird auch der Umfang der Bedrohung für die handelnden Figuren nachvollziehbar, die sich der Konfrontation mit den Zombies nicht entziehen können und fortlaufend dazu gezwungen sind, ihr Leben zu verteidigen und auf die aufzupassen, die ihnen lieb sind. Sie machen „[...] *die individuelle Erfahrung einer tödlichen Bedrohung als unwiderruflichen Teil des Lebens*“.⁴³

Doch nicht nur die Untoten stellen ein Gefahrenpotenzial dar, auch anderen Überlebenden kann kein Vertrauen entgegengebracht werden, denn moralische Werte und Menschlichkeit haben in dieser Notsituation für den ein oder anderen jeglichen Wert verloren. Der Neid auf Nahrungsvorräte oder auf eine sichere Behausung führt zu Morden und es kommt ebenso zu Vergewaltigungen und Kannibalismus. Die Charaktere werden zu unvorstellbaren Handlungen gezwungen, so zum Beispiel in der 16. Folge der vierten Staffel⁴⁴: Protagonist Rick Grimes ist samt seiner Begleiterin Michonne und seines Sohnes von einer Gruppe Männer gefangen genommen worden. Eines der Gruppenmitglieder versucht, den Jungen zu vergewaltigen, was dazu führt, dass Rick dem Anführer schlichtweg die Kehle mit den Zähnen aufreißt. Abgesehen davon, dass das Blut hier ausgiebig spritzt, wird auch deutlich, dass die Überlebens- und Schutzinstinkte zu diesem

⁴² Carroll, Noel, „The General Theory of Horrific Appeal“, *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Hg. Steven Jay Schneider / Daniel Shaw, Oxford: Scarecrow Press 2003, S. 1 - 9, hier S. 8 – 9.

⁴³ McFarland, James, „Profane Apokalypse. George A. Romeros DAWN OF THE DEAD“, S.43.

⁴⁴ *The Walking Dead*, Season 4, Episode 16 A, Regie: Michelle MacLaren, 00:12:35ff

Zeitpunkt so weit ausgeprägt sind, dass es keinerlei Grenzen mehr gibt. Während ansonsten zumeist Schusswaffen, Schwerter, Hämmer oder Ähnliches benutzt werden, um sich Untoten und unliebsamen Zeitgenossen zu entledigen, wird in dieser Szene der menschliche Körper selbst zum Mordinstrument und die räumliche Distanz – die sich durch die Nutzung von Waffen ergibt – wird aufgehoben. Moralische Bedenken und zivilisiertes Verhalten spielen in solchen Extremsituation keine Rolle mehr und müssen sogar abgelegt werden, um diesen unbeschadet zu entkommen. Mensch und Zombie reagieren und agieren nur noch, um fortzubestehen. *„Der Biss des Zombies besitzt den Status einer körperlichen Gewalt als willkürlicher Akt unvorhergesehener Existenz des Lebens“*⁴⁵, während der Biss des Menschen – auch wenn er an dieser Stelle schon bestialische Züge aufweist – jedoch immer noch über Sinnhaftigkeit verfügt.

Dieser Kampf um das eigene Überleben und die eigene Unversehrtheit kann nur mit Hilfe von Gewalt bestritten werden, die ab der ersten Folge ein wesentlicher Bestandteil der Serie ist und explizit dargestellt wird. Köpfe und Gliedmaßen werden abgetrennt, zerschlagen oder von Kugeln zerfetzt. Dieses Handeln wird immerzu in den Bildmittelpunkt gerückt und dadurch noch einmal verstärkt, dass das Blut direkt gegen die Kameralinse spritzt⁴⁶, sodass die Betrachter quasi direkt mitten im Geschehen sind. Man kann an dieser Stelle von einer Splatter-Ästhetik sprechen: *„Die explizite Darstellung spritzenden Blutes ist einer der wichtigsten Merkmale des Genres. Daneben spielen explodierende Körperteile, herausquellende Innereien, sowie alle Formen von Körperflüssigkeiten eine Rolle, die ebenfalls explizit gezeigt werden.“*⁴⁷ Die Kamera führt den Blick des Rezipienten mit Close-Ups und extreme Close-Ups immer direkt auf die Wunden bzw. auf das Hinzufügen eben dieser und sorgt durch die Visualisierung der grausigen Details für einen optischen Distanzverlust. *„Der optische Distanzverlust zwischen dem Zuschauer und dem verwundeten Körper hat neben der Authentisierung des Gezeigten im Splatterfilm vor allem eine Abstoßfunktion. Je wirklichkeitsgetreuer die Darstellung ist, desto repulsiver ist ihr Effekt auf den*

⁴⁵ McFarland, James, „Profane Apokalypse. George A. Romeros DAWN OF THE DEAD“, S. 43.

⁴⁶ Bsp.: *The Walking Dead*, Season 1, Episode 4 *Vatos*, Regie: Johan Renck, 00:40:19ff

⁴⁷ Mikos, Lothar, „Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“, *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*, Hg. Christoph auf der Horst, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 157 – 184, hier S. 178.

*Betrachter.*⁴⁸ Wie schon die eigentliche Darstellung der Untoten – die sich, was den Faktor der Authentizität angeht, trotz aller Abweichungen von den Lebenden immer noch aufgrund ihrer Anatomie als ehemals menschlich identifizieren lassen - dient auch das ausführliche Zeigen von Gewalt dazu, das Wahrnehmungserlebnis der Serie und das damit einhergehende Vergnügen an solchen Szenen zu steigern.

Die Inszenierung von Gewalt wird geradezu zelebriert und es kann von expressiver Gewalt gesprochen werden. Während die instrumentelle Gewalt auf der Ebene der Narration angeordnet ist, von Protagonisten und Antagonisten ausgeführt wird und dazu beiträgt die Handlung voranzutreiben, dient die expressive Gewalt dazu ein visuelles Spektakel zu schaffen und die gewalttätige Handlung voll auszukosten.⁴⁹ Dass die handelnden Figuren Gewalt ausüben müssen, um zu überleben, ist unumgänglich, weshalb diese Vorgänge durchaus Gewicht und Sinn für den Verlauf der Handlung haben. Allerdings werden Gewaltdarstellungen immer erneut wiederholt, auch wenn das für die Narration eigentlich keinen Nährwert hat. Beispielsweise hat sich der Zuschauer im Verlauf der Serie das Wissen darüber angeeignet, dass das Gehirn der Zombies zerstört werden muss, um diese endgültig zu töten. Trotzdem werden solche Szenen immer wieder bewusst in den Bildmittelpunkt gerückt und zelebriert. Ein weiteres Beispiel für die Nutzung von expressiver Gewalt ist eine Szene in der dritten Staffel⁵⁰: Der Rezipient weiß um den Umstand, dass wenn man den Untoten sowohl Zähne, Kiefer als auch Arme entfernt, sie ihren eigentlich unaufhaltsamen Drang zum Töten und Fressen verlieren. Trotzdem wird an dieser Stelle der Oberkiefer des Zombies auf einen Stein gelegt und mit zwei Tritten die Zähne herausgebrochen, was zunächst in einem Close-Up und kurz darauf noch einmal in einem extreme Close-Up gezeigt wird. An dieser Stelle kann man nicht von instrumenteller Gewalt sprechen, sondern es ist deutlich erkennbar, dass diese Bilder dazu genutzt werden, um den eigentlichen, brutalen Akt ausgiebig in Szene zu setzen.

⁴⁸ Hölting, Stefan, „Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde“, *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Hg. Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling, Berlin: Bertz+Fischer 2012, S.21 – 29, hier S. 23.

⁴⁹ Vgl. Mikos, Lothar, „Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“, S. 167.

⁵⁰ *The Walking Dead*, Season 3, Episode 11 / *Ain't A Judas*, Regie: Greg Nicotero, 00:17:03ff

Es ist festzuhalten, dass die Inszenierung und die Ästhetisierung von Gewalt bei *The Walking Dead* eine tragende Rolle in Bezug auf den Fortgang der Narration spielt. Allerdings ist ein entscheidender Faktor auch die Angstlust⁵¹ des Rezipienten, welche durch das stetige detaillierte Zeigen und damit einhergehend auch Zelebrieren von gewalthaltigen Szenen befriedigt wird.

3. 1. 2 *True Blood*

True Blood ist eine Produktion des Senders HBO, welcher am 08. September 2008 die erste Staffel sendete. Die Serie umfasst sieben Staffeln und endete final am 24. August 2014.⁵² Sie spielt im Louisiana der Gegenwart, wo inzwischen Vampire ein Teil der modernen Gesellschaft sind. Durch die Erfindung von *True Blood* – einem synthetisch hergestelltem Blutersatz – ist es ihnen möglich, friedlich mit den Menschen zusammenzuleben. Allerdings wird dieser Umstand nicht von allen Vampiren als positiv wahrgenommen, weshalb sie sich in zwei Lager aufspalten: Die, die eine gleichberechtigte Koexistenz mit den Menschen anstreben und die, die dieses Verhalten als Verrat an der eigenen Natur empfinden. *True Blood* behandelt die Beziehung zwischen diesen beiden Lagern, sowie zwischen Vampiren und Menschen, wobei auch andere Wesen wie Werwölfe, Hexen, Feen und Gestaltenwandler ein Teil dieser fiktiven Welt sind.

Vampire sind schon früh ein beliebtes Motiv der Filmgeschichte gewesen: Produktionen wie *Nosferatu* (1922) oder *Vampyr* (1932) inszenieren die Blutsauger als anonyme Wesen, die fernab der Gesellschaft existieren, eine Bedrohung für Leib und Leben darstellen und vernichtet werden müssen, um das Wohl der Gesellschaft und den Zusammenhalt eben dieser zu wahren. Doch die Darstellung von Vampiren unterliegt nicht immer diesem Prinzip, sondern hat in ihrer Entwicklung viele verschiedene Gesichter dieses Geschöpfes hervorgebracht

⁵¹ Das Lexikon der Filmbegriffe der Universität Kiel definiert diese wie folgt: „Das Phänomen der gleichermaßen angst- wie lustbesetzten – in der Summe als genussvoll empfundenen – Teilnahme an schrecklichen Ereignissen (Katastrophentourismus) und Inszenierungen [...]“. Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5901>

⁵²Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0844441/?ref_=fn_al_tt_1

und sie im Verlauf der Film- und TV-Seriengeschichte zu einem Gegenstand der Moderne gemacht:

„They are modern, not only because of their contempt for the old ways or their passion for contemporary music, technology, and popular culture, but also because the act of destroying the traditional vampire in order to take its place, effectively replacing the old with the new, is one of the distinctive characteristics of modernity. [...] The modern vampire, from Dracula to present-day vampires [...], has consistently challenged its relationship to convention and tradition, gradually escaping the confines of time and space to become free of the association with the past and liberated into the expanse of the modern landscape.“⁵³

Ihre Existenz wird romantisiert, wie beispielsweise in der *Twilight-Saga* oder zum Gegenstand von Komödien, wie das aktuelle Beispiel *What we do in the Shadows*⁵⁴ (2014) zeigt. Der Animationsfilm *Hotel Transylvania* (2010) stellt den Vampir ebenfalls in den Mittelpunkt, nimmt ihm alle Bedrohlichkeit und bietet Unterhaltung für die ganze Familie. Das allgemeine Interesse an Vampiren spiegelt sich natürlich nicht nur in der Vielzahl von Filmen wieder, sondern hat auch Einfluss auf den Serienmarkt: Produktionen wie *The Vampire Diaries* (2009 -), *Being Human* (2011 – 2014) oder *Buffy the Vampire Slayer* (1997 – 2003) thematisieren das Leben der Blutsauger. Dabei leben diese des öfteren kein zurückgezogenes Leben mehr, sondern existieren inmitten der Gesellschaft.

Dies ist auch in *True Blood* der Fall: Ein synthetischer Blutersatz macht es möglich, dass Vampire Seite an Seite mit den Menschen leben und auch mit einer Partei im politischen System vertreten sind, die die Gleichstellung des Vampirs zum Ziel hat. Aus diesem Zusammenleben ergibt sich jedoch auch eine Vielzahl von Problematiken: Sowohl Menschheit als auch Vampire sind gespalten, nicht alle sind mit der Zusammenführung zufrieden, sondern sprechen sich vehement dagegen aus. Zum Beispiel gibt es die *Fellowship of the Sun*, welche als religiöse Gruppe auftritt, Sektencharakteristika aufweist und sich der Rettung der Menschheit verschrieben hat. Metaphorisch gesehen können die in der Serie

⁵³ Abbott, Stacey, *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, Austin: University of Texas Press 2007, S. 5-6.

⁵⁴ Hier handelt es sich um eine Mockumentary, die das Leben einer Vampir-WG zum Thema hat und deren Leben in unserer Gesellschaft mit all seinen Eigenheiten und Problematiken mit viel Humor inszeniert.

auftretenden Konflikte auf Problematiken der realen Welt bezogen werden: Exemplarisch ist hier die „*Vampir-Ehe*“ zu nennen, die in der fiktiven Welt von *True Blood* genauso kontrovers behandelt wird, wie die Ehe von gleichgeschlechtlichen Paaren, die auch heute noch ein brisantes und stark polarisierendes Thema unserer Gesellschaft ist.

Es richtet sich Mensch gegen Mensch, Vampir gegen Vampir und beide gegeneinander. Das Blut des Menschen dient immer noch als Nahrungsquelle und wird sich gewaltsam einverleibt, während das des Vampirs - innerhalb der fiktiven Welt als *V-Blood* bezeichnet - ebenfalls begehrt ist, da es für den Menschen eine drogenartige Wirkung hat und zu Abhängigkeit führt. Der Vampir ist nicht mehr nur Jäger, sondern auch Beute. Gewalt wird innerhalb der fiktiven Welt quasi von allen handelnden Figuren ausgeübt, weshalb Protagonisten und Antagonisten nicht von vornherein immer eindeutig zu definieren sind. Kreuzifixe und Knoblauch haben hier, was Vampire angeht, als Abschreckungsmittel allerdings ausgedient, sondern es muss physische Gewalt angewandt werden, um diese zu bändigen. Neben dem altbekannten Pflock ist dabei Silber ein wirkungsvolles Mittel: Es brennt sich in die Haut des Vampirs, und macht diesen bewegungsunfähig, wie eine Szene in der Pilotfolge direkt mit einem extreme Close-Up auf die resultierende Wunde deutlich macht.⁵⁵ Nicht nur Menschen bilden eine Gefahrenquelle, sondern die Vampirgesellschaft ist in klare hierarchische Strukturen unterteilt, deren Nichtbeachtung zu Sanktionen führt. Diese werden vor Augenzeugen in die Tat umgesetzt - um Exempel zu statuieren und das Machtgefälle aufrechtzuerhalten. Beispielsweise werden einem Vampir die Fangzähne brutal entfernt, weil er sich an dem Menschen eines Anderen genährt hat⁵⁶. Dieses Nähren dient aber nicht immer der reinen Nahrungsaufnahme, sondern verfügt bei *True Blood* vor allem über eine sexuelle Komponente. „*Oftentimes vampires are wealthy, beautiful, and aristocratic [...]*“⁵⁷ Sie sind attraktiv - es findet sich sowohl der klassische Gentleman als auch der ungezügelter Playboy, der sich durch einen exzessiven Lebensstil auszeichnet. Gleiches gilt natürlich auch für weibliche Vampire. Die gezeigten Beziehungen und sexuellen Handlungen sind nicht auf ein bestimmtes

⁵⁵ Bsp.: *True Blood*, Season 1, Episode 1 *Strange Love*, Regie: Alan Ball, 00:23:58ff

⁵⁶ *True Blood*, Season 1, Episode 10 *I Don't Wanna Know*, Regie: Scott Winant, 00:23:31ff

⁵⁷ Freeland, Cynthia A., *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*, Boulder [u.a.]: Westview Press 2000, S. 124.

Geschlecht beschränkt, sondern können sowohl heterosexueller als auch homosexueller Natur sein.

„Vampires are polymorphously perverse: In their search for blood, they can find physical intimacy with a person of almost any gender, age, race, or social class. Sexuality is transmuted into a new kind of exchange of bodily fluids where reproduction, if it occurs at all, confers the „dark gift“ of immortal undead existence rather than a natural birth.“⁵⁸

Dabei spielt der Biss des Vampirs – im Grunde ein Akt der Gewalt – eine grundlegende Rolle: Das Trinken von Blut, was sowohl einvernehmlich als auch unter Zwang geschieht, kann als Metapher für sexuelle Lust bzw. für die Ausübung von sexueller Gewalt gesehen werden. Es kommt zu einem Eindringen in den Körper des Anderen, zum Austausch von Körperflüssigkeiten und in manchen Fällen, wenn das „Opfer“ verwandelt wird, auch zur Reproduktion und somit zur Sicherung der Art.

True Blood zeichnet sich vor allem durch die häufige explizite Darstellung von Gewalt und sexuellen Handlungen aus, weshalb die Serie an das Exploitation Genre erinnert:

Exploitation films, [...], deliberately include things which might be considered improper for mainstream films: sex, drugs, violence, gore and (in its earliest days) rock music.“⁵⁹

Es handelt sich hier zwar nicht um eine Low-Budget Produktion, aber die Inhalte sind durchaus miteinander vergleichbar, denn bei der graphischen Darstellung von exzessiven Drogenmissbrauch, Sex – sei er nun hetero- oder homosexuell – und Gewalt kann man von Themen sprechen, die umstritten sind und von so manchem immer noch als anstößig empfunden werden. Die Sexszenen werden nicht nur angedeutet, sondern ebenso wie die nackten – so gut wie immer athletischen und makellosen – Körper ausgiebig gezeigt und ästhetisch in Szene gesetzt. Das bewegte Bild ist bei diesen Sequenzen *„the ultimate peep show, the latest*

⁵⁸Ebenda, S. 124.

⁵⁹ Clark, Randall, *At a Theater or Drive-in near you. The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*, New York: Garland 1995, S. 35.

*development of the oldest artistic expression, erotica, or, not to put too fine a point on it, pornography.*⁶⁰ Neben diesem voyeuristischen Vergnügen ist auch die innerhalb der fiktiven Welt ausgeübte – nicht sexuell konnotierte – Gewalt ein Unterhaltungsfaktor. Diese ist bei *True Blood*, ebenso wie bei *The Walking Dead*, aufzuteilen in instrumentelle und expressive Gewalt. Sie dient unter anderem zur Verteidigung, zur Sanktionierung, zum Machterhalt und zur Sicherung der eigenen Besitztümer, weshalb sie Bedeutung für den narrativen Verlauf der Handlung hat. Aber die Inszenierung an sich kommt auch hier einer Splatter-Ästhetik gleich, wobei Blut und Wunden – der verletzte oder zerstörte Körper – immer wieder in den Bildmittelpunkt gerückt werden. Exemplarisch dafür ist eine Szene in der neunten Folge der ersten Staffel⁶¹: Ein Vampir wird durch einen Stich ins Herz getötet, eine Blutfontäne ergießt sich aus seinem Mund, bis von ihm schlussendlich nur noch eine Lache aus Blut und Geweberesten übrig ist. Solch drastische Szenen werden im Verlauf der Serie immer wieder unzensuriert gezeigt und schaffen somit visuelle Attraktionen:

*„Screen violence is made attractive, whether by dressing it up in special effects or by embedding it in scenarios of righteous (i.e., morally justified) aggression. Without these aesthetic pleasures, viewers are unlikely to consent to viewing grossly disturbing violence.“*⁶²

Die Angstlust spielt also auch hier eine große Rolle in Bezug auf die Wahrnehmung und das Vergnügen des Rezipienten, ebenso wie die voyeuristische Position, welche er immer wieder einnimmt. Denn *„Sex and blood are the flesh and blood of cinema“*⁶³, oder in diesem Fall der TV-Serie.

⁶⁰ Keough, Peter, „Wet Dreams. Introduction“, *Flesh and Blood. The National Society of Film Critics on Sex, Violence, and Censorship*, Hg. Peter Keough, San Francisco: Mercury House 1995, S. 2 – 3, hier S. 2.

⁶¹ *True Blood*, Season 1, Episode 9 *Plaisir d’amour*, Regie: Anthony M. Hemingway, 00:00:06ff

⁶² Prince, Stephen, „Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects“, *Screening Violence*, Hg. Stephen Prince, London: The Athlone Press 2000, S.1 – 46, hier S. 32.

⁶³ Keough, Peter, „Introduction“, *Flesh and Blood. The National Society of Film Critics on Sex, Violence, and Censorship*, Hg. Peter Keough, San Francisco: Mercury House 1995, S. ix – xii, hier S. x.

3. 1. 3 *Fargo*

Fargo ist eine Produktion des Senders *FX*, welcher am 15.04.2014 die erste Staffel ausstrahlte. Es finden sich Parallelen zum gleichnamigen Film aus dem Jahr 1996. Regie führten bei diesem Joel und Ethan Coen, welche bei der TV-Serie auch als ausführende Produzenten fungieren.⁶⁴ Nachdem der Auftragsmörder Lorne Malvo (Billy Bob Thornton) Halt in der Kleinstadt Bemidji - Minnesota - gemacht hat, läuft dort alles aus dem Ruder. Polizisten und Bewohner sind plötzlich mit einer Vielzahl von Morden und anderen Gewalttaten konfrontiert, die das alltägliche, gewohnte und sichere Leben der einzelnen Individuen auf unterschiedliche Arten beeinflusst und verändert.

Versicherungsverkäufer Lester Nygaard (Martin Freeman) ist unglücklich: Weder in seinem Job, noch in seiner Ehe kann er die Leistungen bringen, die von ihm erwartet werden. Seine eigene Unzulänglichkeit wird ihm vor allem von seiner Frau stetig vor Augen geführt. Weiterhin wird er von einem ehemaligen Mitschüler sowohl physisch als auch psychisch angegriffen. Doch von heute auf morgen verändert sich sein ganzes Leben: Er lernt Malvo kennen, dessen Worte starken Einfluss auf ihn nehmen. Anstatt die ständigen Demütigungen schweigend hinzunehmen, bricht die lange Zeit angestaute Frustration aus ihm heraus und nimmt drastische Formen an. Nach einem Streit erschlägt er seine Frau mit einem Hammer.⁶⁵ In einer Vielzahl von Schlägen entlädt sich seine Wut, bis von dem Kopf seiner Frau nicht mehr viel übrig ist.

Das Böse ist schleichend in die Kleinstadtidylle eingedrungen. Malvo spielt die Einwohner, die er trifft, gegeneinander aus oder führt ihnen vor Augen, wie unglücklich ihr Leben ist. Mit diesen Manipulationen löst er eine ganze Reihe von Gewaltakten aus. Er erscheint unerwartet und ist auch genauso schnell wieder verschwunden. Dieses Verschwinden ist dabei zum Teil gar nicht nachzuvollziehen oder rational zu erklären. Beispielsweise verlässt er – nachdem Lester ihn nach dem Mord an seiner Frau zur Hilfe gerufen hat – dessen Keller, obwohl es dort eigentlich gar keinen Ausgang gibt.⁶⁶ Zuvor hat er noch kurzerhand den eingetroffenen Polizisten erschossen. Es scheint, als hätte Malvo sich einfach

⁶⁴ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt2802850/?ref_=nv_sr_1

⁶⁵ *Fargo*, Season 1, Episode 1 *The Crocodile's Dilemma*, Regie: Adam Bernstein, 00:49:34ff

⁶⁶ Ebenda, 00:56:15ff

in Luft aufgelöst und Lester in der von ihm absichtlich noch verschlimmerten Situation zurückgelassen. So bizarr wie sein Agieren ist, so bizarr sind auch die Folgen seines Erscheinens. Es ist, als ob der Teufel höchstpersönlich in die Stadt gekommen wäre, um alles Schlechte in den Menschen freizusetzen, denn Malvo fördert das kriminelle Potenzial der Einwohner und erfreut sich an deren Handeln.⁶⁷ In Bezug auf seinen Einfluss ist aber anzumerken, dass er keinerlei Zwang ausübt, sondern die einzelnen Individuen selbst letztendlich die Entscheidung treffen violent zu handeln. Seine Worte bringen das Fass nur zum Überlaufen, sodass gesellschaftliche Ordnungen und moralischen Bedenken für die Dauer seiner Anwesenheit außer Kraft gesetzt werden.

„Evil oscillates between being an original power and an immanent dysfunction of the system, which is inevitably bound up with reality as its repressed that shines through, transpires or manifests itself surreptitiously, breaking all accepted rules.“⁶⁸

Malvo ist das personifizierte Böse, das keinen anderen Sinn zu haben scheint als Unheil zu verursachen. Dabei spielen ihm die unterdrückten Aggressionen der Ansässigen und vor allem die Unfähigkeit, zuweilen schon Beschränktheit, der meisten Polizeibeamten geradezu in die Hände. Er ist Auftragskiller und verübt selbst schwere Straftaten für die er – obwohl manche zum Teil sogar mit Videoaufnahmen belegt werden können – allerdings keine Konsequenzen erfährt. Durch seine manipulativen Fähigkeiten, sein durchdachtes Handeln und seinen Intellekt kann er sich einer Inhaftierung entziehen und sein Leben zunächst unbehelligt weiterleben. Nur zwei Polizisten lassen sich von ihm nicht blenden und nicht davon abbringen, die geschehenen Straftaten mit ihm in Verbindung zu bringen. Dies führt in der letzten Folge dazu, dass Malvo von Police Deputy Gus

⁶⁷ Ein weiterer religiöser Faktor ist das Auftreten von zwei der zehn biblischen Plagen. Malvo manipuliert zum einen eine Dusche, sodass aus dieser nur noch Blut fließt und lässt einen Schwarm Heuschrecken in einem Supermarkt frei. Vgl. Episode 3 00:46:28ff & Episode 4 00:42:44ff. Der in diesen Situationen Geschädigte hat Malvo eigentlich angeheuert, um einen Erpresser ausfindig zu machen, ist aber selbst zu seinem Opfer geworden. In einer Szene sagt er, nachdem Malvo den Raum verlassen hat: „*God damn hot in here*“, was ebenfalls für die Theorie spricht, dass Malvo den Teufel symbolisiert, da man Hitze mit der Hölle assoziieren kann. Vgl. Episode 3, 00:35:05ff.

⁶⁸ Achilles, Jochen, „Mapping Out (Post)modern Ethics: Heterotopias of Good and Evil“, *Representations of Evil in Fiction and Film*, Hg. Jochen Achilles / Ina Bergmann, Trier: WVT 2009, S. 9 – 37, hier S. 27.

Grimly (Colin Hanks) - der eigentlich aufgrund der Ereignisse in den Postdienst gewechselt ist, diesen Fall aber nie aus den Augen gelassen hat - gestellt und mit mehreren Schüssen getötet wird. Diese Schüsse und der damit einhergehende Tod Malvos wären allerdings nicht nötig gewesen, da Letzterer bereits durch eine Bärenfalle unschädlich gemacht wurde und keine Gefahr mehr für Grimly darstellte. In einer der vorherigen Folgen konnte Malvo Grimly im Rahmen einer Verkehrskontrolle davon überzeugen, keine weiteren Fragen zu stellen und ihn weiterfahren zu lassen, wobei der Satz fiel: „*You chose to walk into the light, instead into the darkness.*“⁶⁹ In der finalen Episode ist dies jedoch nicht mehr der Fall, Grimly hat sich dazu entschieden Malvo grundlos zu töten und ist somit letztendlich ebenfalls dem bösen Einfluss verfallen. Malvo hat sein Ziel erreicht, was auch das kurze diabolische Grinsen verdeutlicht, welches kurz bevor er stirbt noch sein Gesicht zielt.⁷⁰

Auch Lester kommt in der finalen Episode zu Tode⁷¹: Das Eis eines Sees bricht und er verschwindet im Wasser; nur noch die weiße unbefleckte Landschaft füllt das Bild, welche an dieser Stelle mit Begriffen wie Unschuld und Reinheit in Verbindung gebracht werden kann. Denn mit diesen beiden Toden endet auch die über Bemidji hereingebrochene Welle der Gewalt, die gesellschaftliche Ordnung ist wieder hergestellt und alles geht seinen normalen Gang. Das, was geschehen ist, ist nicht wirklich nachvollziehbar, wirkt skurril und eigentlich sinnentleert, da die Gewalttaten nicht hätten passieren müssen. Konflikte hätten anders gelöst werden können und für aufgestaute Frustration und Wut hätte es im Endeffekt auch andere Katalysatoren gegeben. Abgesehen von Gus Grimly - der seine Tat weder bereut noch Konsequenzen dafür erfahren hat und Malvo somit vielleicht ähnlicher ist als der denkt – haben die in Malvos Machenschaften verwickelten Figuren durchweg negative Auswirkungen erlebt. Man kann zu dem Schluss kommen, dass die Ausübung von Gewalt innerhalb der fiktiven Welt von *Fargo* zwar für den Moment befreiend wirkt, aber schlussendlich nur ein selbstzerstörerisches Ende findet.

⁶⁹ *Fargo*, Season 1, Episode 1 *The Crocodile's Dilemma*, Regie: Adam Bernstein, 01:04:22ff

⁷⁰ *Fargo*, Season 1, Episode 10 *Morton's Fork*, Regie: Matt Shakman, 00:52:27ff

⁷¹ Ebenda, 00:58:16ff

In Bezug auf die Inszenierung und Ästhetisierung von Gewalt bei *Fargo* lässt sich feststellen, dass diese zum einen sehr graphisch dargestellt wird. Auch hier werden das Zufügen von Verletzungen, das Morden und der zerstörte oder beschädigte Körper immer wieder in den Bildmittelpunkt gerückt. In Episode 5 folgt man der Flugbahn von abgefeuerten Schrotkugeln direkt durch den menschlichen Körper hindurch, wodurch noch einmal ein visueller Schwerpunkt gesetzt wird, der nicht nur die äußerlich sichtbare Zerstörung verdeutlicht, sondern auch die innere, welche dem Betrachter ansonsten zu meist nicht zugänglich ist.⁷²

Das gewalttätige Handeln entfesselt sich schlagartig und trifft den Zuschauer unvorbereitet:

„Die Intensität des Eindrucks, den die blutigen Bilder beim Zuschauer hinterlassen, ergibt sich auch aus der Spannung von aufgebauter Bedrohung und ihrer meist überraschenden plötzlichen Entladung. Durch die Abbildung der zwar noch unberührten, aber doch bereits latent bedrohten Alltagswirklichkeit in totalen und halbtotalen Einstellungen wird der Zuschauer in Sicherheit gewiegt, bevor dann, zunächst in Nah- und Großaufnahmen, der Schrecken und das Böse in diese Idylle bricht.“⁷³

Zum einen dient diese Unvorhersehbarkeit der graphischen Gewaltinszenierung dazu, den Rezipienten zu überraschen und mit der unglaublichen Brutalität zu erschüttern. Zum anderen haben diese Szenen aber auch eine bitterböse Komik inne.

„Dabei ist [...] zu beachten, dass die Komik in Filmen und Fernsehsendungen häufig an komische Figuren gekoppelt ist. Diese Figuren spielen mit der Repräsentationsordnung, indem sie entgegen der gesellschaftlichen Normen und Werten handeln, sowohl den Normen und Werten der erzählten, diegetischen Welt als auch der Welt in der die Zuschauer leben.“⁷⁴

Vor allem das Vorgehen von Malvo – der schaltet und waltet, wie er will – weist eine völlig absurde Komponente auf. Dadurch, dass er sich nicht bemüht seinen Geschäften unauffällig nachzugehen, kann man eigentlich davon ausgehen, dass

⁷² *Fargo*, Season 1, Episode 5 *The Six Ungraspables*, Regie: Colin Bucksey, 00:04:48ff.

⁷³ Mikos, Lothar, „Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“, S. 179 - 180.

⁷⁴ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: UTB 2008, S. 151.

die Polizei ihn schnell in Gewahrsam nimmt. Er kommt aber trotz all seiner Dreistigkeit bis zur finalen Episode immer davon, was die Geschehnisse immer wieder skurril erscheinen lässt.

Gewalt ist jedoch nicht nur auf der visuellen Ebene angesiedelt, sondern stellenweise nur auf der auditiven vorhanden. In Episode 7 wird Malvos Vorgehen mit Hilfe einer Kamerafahrt begleitet.⁷⁵ *„Bei der Fahrtbewegung [...] verfolgt die Kamera einen Gegenstand, der unveränderlich ist oder aber sich bewegt, durch Eigenbewegung, das heißt, sie setzt sich in ein Verhältnis zu einer Person oder einer Sache, der sie sich nähert, die sie begleitet oder die sie umkreist.“*⁷⁶ Allerdings ist Malvo nicht direkt im Bild zu sehen. Die Kamera folgt seinen Bewegungen, zeigt dabei aber nur die Fassade des Hauses, in dem er sich befindet. Trotzdem weiß man ganz genau, was sich hinter den Mauern abspielt, da Schüsse und Schreie ein Bild im Kopf des Zuschauers entstehen lassen, welches auch ohne die direkte Visualisierung des gewalttätigen Handelns seine drastische Wirkung nicht verfehlt. Es besteht kein Zweifel daran, dass hinter den verspiegelten Fensterscheiben ein Akt der Brutalität stattfindet.

Fargo strotzt zwar nur so vor Gewalt, allerdings wird diese nicht zelebriert oder glorifiziert. Dadurch, dass ein anderes Handeln denkbar gewesen wäre oder durch den Umstand, dass manchmal gar nicht nachzuvollziehen ist, warum Menschen verletzt oder getötet werden, wird die Sinnlosigkeit dieser Taten unterstrichen. Ebenfalls ist festzuhalten, dass es nicht immer expliziten Bildern bedarf, um Grausamkeiten zu inszenieren, sondern dass die auditive Ebene schon ausreichen kann, um die Rohheit und Erbarmungslosigkeit des gerade Geschehenden auszudrücken.

⁷⁵ *Fargo*, Season 1, Episode 7 *Who Shaves The Barber?*, Regie: Scott Winant, 00:37:12ff

⁷⁶ Schnell, Ralf, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 108.

3. 1. 4 Rome

Rome ist eine Produktion des Senders *HBO*, welcher am 28. August 2005 die erste Staffel sendete. Die Serie endete am 25. März 2007 mit Ausstrahlung der zweiten Staffel.⁷⁷ Sie behandelt die Zeit vor dem Untergang des Römischen Reiches und widmet sich sowohl den politischen Aspekten als auch denen des öffentlichen Lebens.

Wie auch andere historische Filme oder Serien, zeichnet sich *Rome* durch eine üppige Ausstattung aus. Sowohl Kulissen als auch Kostüme sind so gestaltet, dass der Rezipient keinen Zweifel daran haben kann, in welcher Zeit sich das Dargestellte abspielt.

„Putting into the present an exhibitionist spectacle of pomp and magnificence, of grand crowds and monumental architecture, of orgies, seductions, and sadistic martyrdoms, these extraordinarily costly historical reconstructions excited the voyeuristic look of their spectators and provoked the pleasure of gazing on the vividly realized vices and exoticisms of Rome’s imperial villains.“⁷⁸

Die Schneise zwischen Arm und Reich ist groß. Die oftmals in ärmlichen Verhältnissen lebende Bevölkerung steht in starkem Kontrast zu denen, die über Macht verfügen und in für diese Zeit luxuriösen Verhältnissen leben. Feudale Bauten, Bedienstete und eine reiche Auswahl an Speisen sowie Getränken, gehören ebenso zum Leben der Mächtigen dazu, wie der scheinbar omniprésente Zugang zu sexuellen Gespielinnen und Gespielen. Was jedoch Arm und Reich gemeinsam haben, ist die allgegenwärtige Gewalt. Auf der einen Seite werden Kriege vollzogen und Hinrichtungen durchgeführt, um die Macht Roms oder die des jeweiligen Individuums zu stärken und zu sichern. Die in der zehnten Folge der ersten Staffel gezeigte öffentliche Hinrichtung des Rom feindlich gesinnten Vercingetorix macht deutlich, wie wichtig die Demonstration von Überlegenheit war und welche drastischen Mittel dafür eingesetzt wurden. Das Volk steht diesen Szenen allerdings in keiner Weise negativ gegenüber, sondern erfreut sich an

⁷⁷ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0384766/?ref_=nv_sr_2

⁷⁸ Wyke, Maria, „Projecting Ancient Rome“, *The Historical Film. History and Memory in Media*, Hg. Marcia Landy, London: The Athlone Press 2001, S. 125 – 142, hier S. 133.

dem Tod des Feindes. Dieser wird zelebriert, mit großem Jubel gefeiert und somit in den Augen Caesars als richtig und sinnvoll betrachtet.⁷⁹ Nicht nur Vercingetorix war ein notwendiges Opfer, sondern auch die Soldaten, die hundertfach in den blutigen Schlachten des Krieges für Rom gestorben sind. Die Inhaber der Staatsmacht sind skrupellos und wollen ihre Pläne ohne Rücksicht auf Verluste durchsetzen. Das eigene Bestehen, die eigene Unantastbarkeit steht für sie im Mittelpunkt und soll - wenn möglich - auch an die Nachkommen weitergegeben werden.

Auf der anderen Seite finden sich blutige Spektakel wie Gladiatorenkämpfe, in denen unerbittlich bis zum Tod gekämpft wird - wer verliert, stirbt. Abgesehen von diesem Umstand zeichneten sie sich durch folgende Faktoren aus: „[...] *organization, professionalism, competitive qualities, political character, holiday atmosphere, and, of course, its bloody violence.*“⁸⁰ Die Stimmung bei diesen Kämpfen war positiv und ausgelassen. Für die Zusehenden war es eine Ablenkung vom Alltag, eine willkommene Abwechslung, die auch nicht dadurch getrübt wurde, dass ein Mensch sein Leben verliert. Es war schlichtweg ein Sport, wie beispielsweise ein Boxkampf in unserer heutigen Zeit. Neben diesem regulierten Morden gab es aber auch noch solches, das abseits von jeglichen Gesetzesvorgaben geschah: Armut und Leben auf engstem Raum fördert das Aggressionspotenzial und so kann auch schon ein einfaches Würfelspiel und das darin verlorene Geld Grund genug für einen Mord sein, wie eine Szene in der ersten Folge der ersten Staffel darstellt⁸¹.

In Bezug auf die Inszenierung und Ästhetisierung von Gewalt lässt sich feststellen, dass diese die Brutalität jener Zeit mit ebenso brutalen Bildern widerspiegelt. Seien es Schlachten, die Hinrichtung oder die Gladiatorenkämpfe; die Kamera rückt den verletzten oder zerstörten Körper in den Bildmittelpunkt. Bei der Hinrichtung des Vercingetorix wird sein Tod unbarmherzig festgehalten und mit Hilfe von Close-Ups gezeigt, wie alles Leben aus ihm weicht. Hinzu kommt, dass es trotz der großen Ansammlung von Menschen rund um das Schafott keine

⁷⁹ *Rome*, Season 1, Episode 10 *Triumph*, Regie: Alan Taylor, 00:26:19ff

⁸⁰ Dunkle, Roger, *Gladiators. Violence and spectacle in ancient Rome*, New York: Routledge 2013; (Orig. London: Pearson Education Limited 2008), S. vii.

⁸¹ *Rome*, Season 1, Episode 1 *The Stolen Eagle*, Regie: Michael Apted, 00:22:40ff

anderen akustischen Elemente gibt als die des Sterbenden. Der Zuschauer hört, wie sich das Seil immer enger um seinen Hals schließt, wie ihm das Atmen nicht mehr möglich ist, und erlebt nach vollendeter Tat einen erdrückenden Moment völliger Stille.

„Jäh und plötzlich teilt sich uns aus diesem Bild etwas mit, etwas, das wir vielleicht gar nicht wissen wollen, dem wir aber heftig ausgesetzt bleiben. Der sterbende Körper blickt uns aus dem Filmbild an; wir schrecken vor diesem Blick zurück und nehmen ihn doch in uns auf. Der einem Akt physischer Gewalt ausgesetzte Körper erhält, wie er im Filmbild erscheint, einen Ausdruck, ein Gesicht, [...]“⁸²

Ebenso ein Gesicht erhalten auch diejenigen, die sich in der Arena beweisen müssen: Die Gladiatoren. Kurz vor dem bevorstehenden Kampf betet Soldat Titus Pullo (Ray Stevenson) zu den Göttern um ein langes Leben. Verzweiflung und Angst werden nicht nur durch seine Worte deutlich, sondern auch durch seine Mimik, die die Kamera immer wieder in den Fokus rückt. Angestachelt durch die Provokationen der anderen Beteiligten, die sein Regiment verunglimpfen, kommt es zu einem wahren Abschlachten der Gegner. Die Menge tobt: desto brutaler das Vorgehen desto besser. Die Bilderfolge zeigt durch schnelle Schnitte die Euphorie in den Zuschauerrängen auf der einen und den unbarmherzigen Todeskampf innerhalb der Arena auf der anderen Seite. Close-Ups richten sich bei Letzterem vor allem auf die Zerstörung des Körpers: Das Blut spritzt, Gliedmaßen oder gleich der ganze Kopf werden mit einem Schlag abgetrennt.

Da *Rome* das Leben mit all seinen Facetten in dieser Zeit widerspiegelt, handelt es sich trotz der Drastigkeit der Bilder um instrumentelle Gewalt, denn so brutal, gewissenlos und abwegig diese Handlungen uns heutzutage auch erscheinen mögen, die Sicherung der Macht und der Kampf um das eigene Überleben machten das Ausüben von Gewalt unumgänglich. *„Bis zu einem gewissen Grad ist es daher notwendig, die Verletzung hierzu in den Bildmittelpunkt zu rücken -*

⁸²Germann, Lukas, „Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“, *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Hg. Gunter Gebhardt / Oliver Geisler / Steffen Schröter, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 153 – 172, hier S.156 – 157.

*schließlich soll der Akt jedem Zuschauer als der momentan wichtigste Erzählaspekt gezeigt werden.*⁸³

Rome basiert auf historischen Gegebenheiten und die gezeigten Bilder haben – auch wenn narrative Elemente und Personen auf Fiktion beruhen – einen Realitätsanspruch. *„Sie wirken schockierend, gerade weil sie in sich Wirklichkeit zu beherbergen scheinen.“*⁸⁴ Durch Verwertung von historischen Fakten und durch das Auftreten von realen Persönlichkeiten aus der Geschichte Roms werden historische Rahmen gesetzt, in denen sich der Rezipient zurechtfindet, da historisches Vorwissen zumeist schon gegeben ist und man mit den Situationen innerhalb der Serie etwas assoziieren kann:

*„[...] It would seem that audiences recognize the existence of a system of knowledge that is already clearly defined – historical knowledge, from which filmmakers take their material.[...]. There must be details, not necessarily many of them, to set the action in a period which the audience unhesitatingly places in the past – not a vague past but a past considered as historical.“*⁸⁵

Aus diesem Grund wirken auch zahlreichen Darstellungen von physischer Gewalt innerhalb der Narration plausibel und nachvollziehbar, was dazu führt, dass sie in dem Moment der Sichtung nicht infrage gestellt, sondern als reale Gegebenheiten akzeptiert werden. Sie erinnern an eine Zeit, die sich grundlegend von unserer heutigen Lebenswelt unterscheidet, von der wir aber durch das Sehen von Dokumentationen oder Filmen, die auf historischen Gegebenheiten beruhen, ein festes Bild im Kopf haben, mit welchem wir uns auch bei *Rome* auseinandersetzen.

„Es liegt einem solchen Verständnis des Gehalts filmischer Gewaltdarstellung ein starkes aufklärerisches Credo zugrunde. Indem wir uns den Schrecknissen des Lebens, der Gesellschaft, der Natur zuwenden, lernen wir, ihrem Blick standzuhalten, sie zu verstehen und schließlich zu überwinden. Mag der Schock, der sich

⁸³ Höltgen, Stefan, „Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde“, S. 23.

⁸⁴ Germann, Lukas, „Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“, S. 154.

⁸⁵ Sorlin, Pierre, „How to Look at an “Historical” Film“, *The historical film. History and memory in media*, Hg. Marcia Landy, London: The Athlon Press 2001, S. 25 - 49, hier S.37.

uns mitteilt, als auch wertungslos, neutral sein, so veranlasst er uns doch, nachzudenken und uns zum Geschehen in eine Beziehung zu setzen, in der wir Stellung beziehen oder zumindest gezwungen sind, Realitäten zur Kenntnis zu nehmen, von denen wir geneigt sind, die Augen zu verschließen.“⁸⁶

3. 1. 5 Better Call Saul

Die erste Staffel von *Better Call Saul* feierte am 08. Februar 2015 Premiere auf dem Sender AMC. Die zweite Staffel startet im Februar 2016.⁸⁷ Es handelt sich um einen Spin-Off der Serie *Breaking Bad*, in welcher die Figur Saul Goodman (Bob Odenkirk) als einer der Nebencharaktere fungierte. In *Better Call Saul* steht jetzt die Vorgeschichte des Anwalts – der hier noch den Namen Jimmy McGill trägt – im Mittelpunkt der Narration.

Jimmy McGills berufliche Karriere läuft mehr schlecht als recht. Zu einer Anstellung in einer großen, erfolgreichen Anwaltskanzlei hat es nicht gereicht: Sein Büro befindet sich im Hinterzimmer eines Beauty-Salons und seine einzige Einnahmequelle sind Pflichtverteidigungen. Trotz aller Bemühungen sein Leben nach dem Anwaltsexamen in geordnete Bahnen zu lenken, nimmt es der ehemalige Trickbetrüger mit dem Gesetz auch jetzt nicht immer ganz so genau und manövriert sich schließlich durch einen fehlgeschlagenen, fingierten Autounfall direkt in die Arme des Gangsters Tuco Salamanka (Raymond Cruz). Jimmy und seine zwei Komplizen – die Brüder Cal und Lars Lindholm – werden von Tuco gekidnappt und von diesem mitten im Nirgendwo in der Wüste mit dem Tod bedroht. Während Jimmy sich durch seine Redekünste aus der Situation retten kann, kommen die beiden Brüder nicht so ungeschoren davon, sondern landen mit gebrochenen Beinen im Krankenhaus⁸⁸.

Diese Szene macht deutlich, dass es Jimmy weder an Redegewandtheit noch an Cleverness mangelt, was es ihm ermöglicht, unangenehmen Situationen immer wieder unbeschadet zu entfliehen. Ebenso sollten diese Eigenschaften gerade für

⁸⁶ Germann, Lukas, „Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“, S. 160.

⁸⁷ Vgl: http://www.imdb.com/title/tt3032476/?ref_=nv_sr_1

⁸⁸ *Better Call Saul*, Season 1, Folge 2 *Mijo*, Regie: Michelle MacLaren, 00:11:50ff

einen Anwalt eine gute Grundlage für eine erfolgreiche Karriere bilden, was jedoch bei Jimmy nicht der Fall ist. Im Verlauf der Narration wird immer wieder hervorgehoben, wie wenig Respekt ihm als Person entgegengebracht wird, sei es nun von seinem privaten Umfeld, seinen Kollegen oder potenziellen Kunden. Dieser Umstand wird auch immer wieder auf filmischer Ebene aufgegriffen: Es findet sich in Bezug auf die Kameraperspektive vermehrt die Untersicht: „*Entsprechend dient die Untersicht oder Froschperspektive dazu, die gezeigten Dinge und Figuren als bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen.*“⁸⁹ Jimmy ist in diesen Konstellationen immer derjenige, der nicht mächtig und überlegen erscheint - ungeachtet der Person, mit welcher er in den einzelnen Szenen interagiert. Sei es Tuco Salamanka⁹⁰, Parkplatzaufsicht Mike⁹¹, die Polizei⁹² oder die Bediensteten eines Altenheims⁹³. Von allen genannten Parteien wird körperliche Gewalt gegen ihn ausgeübt – er wird in jeder dieser Szenen zu Boden geschmissen, bzw. folgend noch darauf fixiert. Er reagiert darauf in keinster Weise mit Gegenwehr, sondern ergibt sich seinem Schicksal und lässt die Demütigungen über sich ergehen. In der einzigen Szene, in der er körperliche Gewalt ausübt und in der ihn die Kamera groß und mächtig erscheinen lässt, tritt er auf einen Mülleimer ein, was nicht gerade sonderlich mutig wirkt.⁹⁴

Innerhalb der fiktiven Welt der ersten Staffel von *Better Call Saul* dient die Ausübung von körperlicher Gewalt dazu, Macht zu demonstrieren, was auch durch die filmische Gestaltung noch einmal verdeutlicht wird. Jimmy definiert sich nicht durch seine körperliche Erscheinung, sondern durch seinen Geist, seine Redegewandtheit und seinen Intellekt. Er scheitert oft, sowohl an sich selbst als auch an den alltäglichen Herausforderungen des Lebens, gibt sich aber nicht geschlagen, sondern verfolgt seine Ziele hartnäckig und kann im Verlauf der Narration den einen oder anderen Erfolg verbuchen, auch wenn er dazu nicht immer ganz regelkonform vorgeht und selbst als Anwalt das eine oder andere Gesetz übertritt. Insgesamt lässt sich der Charakter Jimmy McGill wohl mit

⁸⁹ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 201.

⁹⁰ *Better Call Saul*, Season 1, Folge 2 *Mijo*, Regie: Michelle MacLaren, 00:11:50ff

⁹¹ *Better Call Saul*, Season 1, Episode 3 *Nacho*, Regie: Terry McDonough, 00:37:16ff

⁹² Ebenda, 00:24:01ff

⁹³ *Better Call Saul*, Season 1, Episode 8 *RICO*, Regie: Colin Bucksey, 00:17:38ff

⁹⁴ *Better Call Saul*, Season 1, Episode 1 *Uno*, Regie: Vince Gilligan, 00:29:01ff

folgendem Satz am besten zusammenfassen: „*There will be little glory in the unheroic hero*“⁹⁵.

Die in *Better Call Saul* dargestellten Formen von physischer Gewalt zeichnen sich nicht durch eine besonders graphische Darbietung von Brutalität aus, weder der verletzte noch der zerstörte Körper steht hier in Bezug auf die Inszenierung von Gewalt im Mittelpunkt. Die Besonderheit von gewalthaltigen Szenen liegt in der Komik, die mit ihnen einhergeht.

*„Komische Darstellungen des Nicht-Harmlosen schließen häufig ein, dass die komischen Momentaufnahmen eingebettet sind in Schilderungen der nicht-harmlosen Ereignisse, Situationen oder Personen. Das komisch dargestellte Objekt muss folglich und schließlich nicht an sich harmlos sein. Es muss auch nicht im gesamten Werk als harmlos dargestellt werden. Um Komik erzeugen zu können, muss etwas nur punktuell innerhalb der Darstellung als harmlos präsentiert werden.“*⁹⁶

Jimmy McGill ist zum einen das Großmaul, das sich darauf versteht auf verbaler Ebene zu provozieren und zum anderen der weinerliche Feigling, der jammernd zu Boden geht, sobald er mit Worten allein nicht mehr weiter kommt. Die Komik in letztgenannten Szenen liegt sowohl im Kontrast von Jimmys Charakteristika, aber auch darin, dass er selbst immer Urheber seines eigenen Unglücks ist. Lothar Mikos bezeichnet diesen Faktor von Komik wie folgt: *„Daneben kann [...] ein einfacher Fehler einer Figur oder ein unpassendes Verhalten in einer sozialen Situation zu Chaos führen und eine absurde Situation nach der anderen auslösen.“*⁹⁷ Jimmy ist kein Opfer, was unverschuldet von einer misslichen Lage in die nächste gerät, sondern selbst daran schuld. Sein Jammern und Winden – seine Mimik, sein verzerrtes Gesicht - wird durch Close-Ups immer ganz genau gezeigt und von der Kamera festgehalten. Auf diese Weise kann der Zuschauer nachvollziehen, dass die körperlichen Übergriffe zwar schmerzhaft sind, aber im

⁹⁵ Styan, J.L., *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*, London: Cambridge University Press 1962, S. 267.

⁹⁶ Socha, Monika, „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese“, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul / Oliver Kohns, München: Wilhelm Fink 2012, S.33 – 41, hier S.41.

⁹⁷ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S.147.

Endeffekt ist er sich auch darüber bewusst, dass Jimmy daraus keine drastischen Konsequenzen erfährt bzw. Verletzungen davonträgt:

„The establishment of a comic modality can permit the viewer to remain detached, to enjoy the spectacle of violent antics or violent destruction without any feeling of implication, of having to „care“ very much about the consequences, even if only with the world of the fiction.“⁹⁸

Es kommt zu keiner Eskalation, weshalb der komische Rahmen, in welchen die Szenen eingebettet sind, bestehen bleibt. Selbst die Szene, in der den beiden Brüdern die Beine gebrochen werden, wird kurz darauf wieder in ihrer Drastigkeit entschärft. Der Zuschauer findet Jimmy in einer Bar wieder, wo er nach dem einen oder anderen Drink mit einer Frau flirtet. Zunächst sieht man nur im Bildhintergrund, wie Grissini gegessen werden, deren Geräusch beim Entzweibrechen dem Geräusch der brechenden Beine ähnelt. Trotzdem liegt die Intention nicht darauf, an das Schicksal der beiden Brüder zu erinnern. Die Kamera springt zwischen Jimmys Gesicht und den brechenden Grissinis hin und her - führt uns immer näher an seine Mimik, zeigt seine Emotionen, mit denen es stetig bergab geht - und stellt somit Jimmys Leid in den Vordergrund, der sich inzwischen nicht mehr auf die Frau und ihre Reize, sondern nur noch auf das Gebäck konzentrieren kann.⁹⁹ Bob Odenkirk selbst tätigt in einem Interview mit dem *AV Club* folgende Aussagen:

„One of the things that I said to Vince and Peter, that they took very much to heart, is that Saul Goodman is tons of fun when he’s in pain. And they went and ran with that. And I think my gut instinct on that was right. There’s something really fun about watching him suffer. [...] And I said, get all the way down to—obviously life-threatening situations are wonderful—but something as small as banging his leg on a table [...] is fun to watch. There’s something about this guy in pain that is great.“¹⁰⁰

⁹⁸ King, Geoff, „Killing funny“: mixing modalities in New Hollywood’s comedy-with-violence“, *New Hollywood Violence*, Hg. Steven Jay Schneider, Manchester: Manchester University Press 2004, S. 126 – 143, hier S.130.

⁹⁹ *Better Call Saul*, Season 1, Folge 2 *Mijo*, Regie: Michelle MacLaren, 00:25:39ff

¹⁰⁰ Vgl. <http://www.avclub.com/article/bob-odenkirk-better-call-sauls-mr-spock-chess-and--214519>

Die Figur Jimmy McGill vereint Tragik und Komik miteinander und ist bewusst darauf ausgelegt, dass der Zuschauer auch dann amüsiert wird, wenn ihm Schmerzen zugefügt werden. Dieser Umstand ist aber nicht darauf zurückzuführen, dass der Rezipient die Ausübung von physischer Gewalt auch in der realen Welt als komisch betrachten würde:

„Das Lachen verrät nur ein Wissen um die Norm und die komische Abweichung davon. Der Grund des Lachens über etwas Unmoralisches ist allein dieses Verstehen der Pointe, nicht die Bejahung des Unmoralischen.“¹⁰¹

3. 1. 6 Fazit

Wie wir an den oben behandelten Beispielen – die nur ein kleines Spektrum der Serien ausmachen, in denen sich inszenierte und ästhetisierte körperliche Gewalt finden lässt - sehen, ist diese Thematik ein beliebtes Motiv, welches sich nicht nur auf ein bestimmtes Genre beschränkt. Sei es nun Horror, Fantasy, Crime, Drame oder ein historisches Format, Gewalt spielt hier immer eine Rolle innerhalb der Narration.

„In Filmen und Fernsehsendungen gibt es jedoch sehr unterschiedliche Inszenierungen von Gewalt, in erster Linie auf der visuellen und der akustischen Ebene. Eine genauere Betrachtung dieser Inszenierung macht deutlich, dass Gewalt nicht gleich Gewalt ist. Gewalt in Film und Fernsehen ist in bestimmte Konventionen der Darstellung eingebunden und erfüllt verschiedene Funktionen.“¹⁰²

The Walking Dead und *True Blood* zeichnen sich besonders durch eine Splatter-Ästhetik aus, die vor allem auf der visuellen Ebene angesetzt ist. Bei *True Blood* wird der Darstellung von physischer Gewalt noch eine sexuelle Note hinzugefügt, die sich auf metaphorischer Ebene in den Bissen des Vampirs ausdrückt. Des Weiteren zeigt *Fargo*, dass Gewalt auch rein auf der akustischen Ebene existieren

¹⁰¹ Kaul, Susanne, „Komik und Gewalt“, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul / Oliver Kohls, München: Wilhelm Fink 2012, S.125 – 133, hier S.130 – 131.

¹⁰² Mikos, Lothar, „Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“, S. 157.

und verstanden werden kann. *Better Call Saul* verdeutlicht den komischen Effekt von gewalttätigen Handlungen, während *Rome* die Brutalitäten vergangener Zeiten in Szene setzt. Somit hat die Inszenierung und Ästhetisierung in allen fünf Beispielen eine andere Funktion inne:

„Es dient der Spannung, der Angstlust, dem Schrecken oder einfach nur der Unterhaltung. Den unterschiedlichsten Formen der Gewaltdarstellung im Rahmen der Genrekonventionen liegen ästhetische Prozesse zu Grunde, mit denen die Zuschauer zum Geschehen auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm positioniert werden. Ästhetik wird in diesem Zusammenhang als Gestaltungsmittel zur Lenkung der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit der Zuschauer begriffen. Ästhetik beeinflusst damit auch die Verstehensprozesse während des Anschauens eines Films oder einer Fernsehsendung ebenso wie sie die emotionalen Prozesse beeinflusst.“¹⁰³

Alle verhandelten Serien haben gemeinsam, dass die Kamera den Schwerpunkt immer wieder auf den angegriffenen, verwundeten oder gar zerstörten Körper legt, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten gezielt darauf zu lenken. Dabei muss allerdings nicht immer die Verletzung an sich zu sehen sein, sondern der Schmerz des Protagonisten kann sich auch rein durch das Einfangen der Mimik ausdrücken, wie es bei *Better Call Saul* der Fall ist. Es bedarf nicht immer drastischer graphischer Bilder, um die Pein einer Figur darzustellen, auch wenn diese Art der Inszenierung in den anderen genannten Serien vorrangig ist.

In Bezug auf die Funktion von gewalttätigen Handlungen - sowohl innerhalb der fiktiven Serienwelt, als auch in Bezug auf die Wahrnehmung des Zuschauers - lassen sich ebenfalls Unterschiede finden:

„Denn die Bedeutung medialer Gewaltdarstellung kann nur in einem doppelten Verhältnis bestimmt werden: Einerseits in ihrer Funktion für die Erzählung und andererseits in ihrer Funktion für die emotionalen und kognitiven Aktivitäten der Zuschauer, die durch einen Film, oder eine Fernsehsendung in eine bestimmte Subjektposition gebracht werden.“¹⁰⁴

¹⁰³ Ebenda, S. 157.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 157 – 158.

Es findet sich sowohl instrumentelle als auch expressive Gewalt. Erstere ist in die Narration eingebettet, dient dem Fortgang der Handlung und ist in ihrer Durchführung legitim. Sie ist oftmals dadurch begründet, dass das Überleben bzw. die Unversehrtheit von einzelnen Figuren ohne die Nutzung von körperlicher Gewalt nicht gesichert werden kann oder dass sie der Erhaltung der Macht dient. Man kann das Verhalten einzelner Charaktere somit nachvollziehen, wie es bei *The Walking Dead*, *True Blood*, *Rome* und *Better Call Saul* der Fall ist. Bei *Fargo* hingegen dient die gezeigte Gewalt dazu, die Boshaftigkeit von Figuren zu unterstreichen, und zeigt auf, dass die ausgeführten Handlungen eines Individuums nicht immer über Sinnhaftigkeit verfügen müssen, um dem Fortgang einer Narration zu folgen und zu verstehen.

Im Gegensatz findet sich aber auch expressive Gewalt, die dazu dient spektakuläre Bilder zu schaffen und die Brutalität des Moments auszubeuten, um die Angstlust zu befriedigen. Bei *The Walking Dead* werden gewalttätige Handlungen – beispielsweise die Zerstörung des Gehirns des Zombies - immer aufs Neue wiederholt, obwohl der Rezipient im Verlauf der Handlung schon gelernt hat, worin sie begründet sind. Auf der anderen Seite kann die Nutzung von expressiver Gewalt aber auch noch einmal dazu genutzt werden, das Grauen einer Situation zu verstärken. Der Gladiatorenkampf in *Rome* birgt aufgrund seiner Historizität schon einen Schrecken in sich, dieser wird aber auf der visuellen Ebene durch die Nutzung von graphischen Bildern intensiviert.

Es ist festzuhalten, dass keine der Serien ohne die ihnen zugrunde liegende Inszenierung und Ästhetisierung von physischer Gewalt funktionieren würde. Die Gewalt ist facettenreich, verfügt über verschiedene Funktionen und ist auf unterschiedliche Arten gestaltet, aber im Endeffekt immer gerechtfertigt - auch dann, wenn es sich um expressive Gewalt handelt. Dass die Einschaltquoten bei Serien hoch sind, die über einen großen Gewaltanteil verfügen, ist nicht nur rein auf diesen Anteil zurückzuführen, sondern vor allem darauf, dass die Serien als Ganzes funktionieren. Eine schlüssige Narration und eine detailreiche, liebevolle Gestaltung aller Elemente führen zu einer erhöhten Rezeption, was bedeutet, dass Gewalt also durchaus Spaß machen kann und über eine Daseinsberechtigung in Film und Fernsehen verfügt.

4. Serielle Verfahren bei *Hannibal*

4. 1 Narrative Strukturen

Die narrativen Strukturen bei *Hannibal* sind komplex gestaltet und fordern von Beginn bis Ende der Serie die kognitiven Fähigkeiten des Zuschauers. Das bei Robert J. Thompson gefundene Kriterium „*Quality-TV has a Memory*“¹⁰⁵ lässt sich eindeutig wiederfinden, denn die Informationen, die der Rezipient im Laufe der Handlung erhält, müssen gespeichert und verstanden werden, um Geschehnisse und Plot Twists nachvollziehen zu können. Es kommt immer wieder vor, dass sich ein kleines Detail, was zunächst nicht von Bedeutung zu sein scheint, erst später – auch nachdem schon mehrere Folgen vergangen sein können – in all seiner Wichtigkeit für das große Ganze offenbart. Wie die handelnden Figuren innerhalb der fiktiven Welt manipuliert werden, so wird auch der Betrachter manipuliert und hinter Licht geführt. Die Dinge sind nicht immer so wie sie zu sein scheinen, was auch das kritische Denken in Bezug auf einzelne präsentierte Handlungen und die Hinterfragung von Intentionen der Figuren fördert. Dadurch, dass zum einen viele eigentlich zusammengehörende Inhalte und Handlungsfragmente über drei Staffeln verteilt werden, kann es schnell passieren, dass man in einem kurzen Moment der Unachtsamkeit ein wichtiges Detail übersieht. Zum anderen lag zwischen dem Erscheinen der einzelnen Staffeln immer ca. jeweils ein Jahr, was dazu führen kann, dass man diverse Details der Handlung nicht präsent im Gedächtnis behält. Aufgrund dieser beiden Faktoren fordert die Serie geradezu dazu auf, einzelne Schlüssepisoden oder gar eine ganze Staffel noch einmal zu gucken, um die Erinnerung aufzufrischen oder sogar neue Erkenntnisse zu erlangen.

„Neu ist aber, dass viele der gegenwärtigen Fernsehserien von ihrer Ästhetik und Narration so gestaltet sind, dass sie zur wiederholten Rezeption, zum Re-Reading, und weiteren Anschlussaktivitäten geradezu einladen, weil sie sowohl visuell als auch erzählerisch komplex, dicht und polysem gestaltet sind.“¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vgl. Thompson, Robert J., *Television's second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, S. 14.

¹⁰⁶ o.V., „Einleitung“, *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, Hg. Susanne Eichner / Lothar Mikos / Rainer Winter, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 9 – 16, hier S. 11.

Hannibal ist keine Serie, die man „nebenher“ schauen kann, sondern verfügt über mehrere Handlungsstränge, die erst nach und nach miteinander verwoben werden und ein Gesamtbild entstehen lassen.

Die Chronologie der Geschehnisse folgt dabei nicht immer einer linearen Struktur, sondern wird oftmals durch Rückblenden oder Vorwegnahmen von zukünftigen Ereignissen bestimmt:

„Allerdings heißt Erzählen in Film und Fernsehen auch, sich von der chronologischen Abfolge von Ereignissen nach dem kausalogischen Ursache-Wirkung-Prinzip zu verabschieden. Der Anfang eines Films muss nicht der Beginn der Handlung sein, sondern kann bereits aus der (im klassischen Sinn) Konfliktphase stammen.“¹⁰⁷

Ein Beispiel dafür findet sich in der zweiten Staffel¹⁰⁸: Gleich zu Beginn der ersten Folge sehen wir, wie Jack Crawford und Hannibal Lecter in dessen Küche aufeinander treffen und sich ein erbitterter Kampf entwickelt, der damit endet, dass Jack massiv am Hals verletzt wird. Diese Szene verwundert zunächst, da die beiden zum Ende der ersten Staffel noch ein positives Verhältnis zueinander hatten. Die auf den Kampf folgende Szene trägt zu dieser Verwunderung bei, da in dieser Jack und Hannibal friedlich gemeinsam zu Abend essen. Man kann nur zu dem Schluss kommen, dass es sich um ein zukünftiges Ereignis handelt, was sich dann auch in der letzten Episode der zweiten Staffel bewahrheitet. Die exemplarisch genannte Szene hat also zwei Funktionen: Einerseits führt sie zu einem Moment der Irritation, andererseits hat sie Einfluss darauf, wie die Ereignisse in den Episoden zwischen der ersten und der letzten bewertet werden. Durch das Wissen um diesen Kampf um Leben und Tod können die Interaktionen zwischen Hannibal und Jack anders betrachtet werden, weshalb der Zuschauer hier über einen großen Wissensvorteil gegenüber den zwei Figuren verfügt.

Der Umstand auf welche Weise Wissen vergeben wird, nimmt natürlich auch Einfluss auf den Grad der Unterhaltung, die der Rezipient bei dem Verfolgen der Serie empfindet:

¹⁰⁷ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129.

¹⁰⁸ *Hannibal*, Season 2, Episode 1 *Kaiseki*, Regie: Tim Hunter, 00:00:50ff

„Die visuelle Erzählinstanz vergibt über das Gezeigte oder den Zeitpunkt des Zeigens dosiert Informationen und erzeugt so Spannung. Dabei wird ein Spannungsbogen entwickelt, der sich sowohl über eine Folge als auch eine Staffel erstrecken kann.“¹⁰⁹

Durch diesen Wissensvorteil wird ganz gezielt ein Spannungsbogen aufgebaut, der sich über die ganze zweite Staffel erstreckt und das Interesse an der Handlung aufrechterhält. Dabei muss es aber nicht immer ein solcher Wissensvorteil sein, der Spannung und Überraschung generiert, sondern die Konsequenzen einer einzelnen Aktion können sich auch erst im Nachhinein offenbaren, weshalb an dieser Stelle noch einmal exemplarisch eine andere Szene zu nennen ist. In der vierten Folge der ersten Staffel macht sich Hannibal ungefragt an einem von Will Grahams selbst gebastelten Angelködern zu schaffen.¹¹⁰ Aufgrund der Geschehnisse in den drei vorherigen Folgen ist deutlich geworden, dass Hannibal manipulativ und intrigant ist, weswegen man in Bezug auf die Angelköder annehmen kann, dass er hier einen Plan verfolgt. Aufgelöst wird die Situation erst in letzten Folge der ersten Staffel, wenn klar wird, dass er Überreste von Mordopfern eingearbeitet hat, um Will Graham gezielt in Schwierigkeiten zu bringen.¹¹¹ Spannung wird also auch dann aufgebaut, wenn der Zuschauer einen Wissensnachteil gegenüber einer handelnden Figur - in diesem Fall Hannibal Lecter – hat, denn die Konsequenz seiner Tat wird erst nach neun Folgen ersichtlich. Aufgrund der Zeitspanne, die zwischen der Sichtung dieser Episoden liegt, kann der Angelköder auch erst einmal in Vergessenheit geraten und dafür umso überraschender seine Funktion innerhalb der Handlung offenbaren.

Insgesamt betrachtet ist also festzuhalten, dass die Komplexität der narrativen Gestaltung erst den Reiz eben dieser ausmacht und die Strukturen so konstruiert

¹⁰⁹ Boyken, Thomas, „Funktionspotentiale komplexer Erzählsituationen in neueren Fernsehserien“, *Quality-TV. Die narrative Spielweise des 21. Jahrhunderts?!*, Hg. Jonas Nesselhauf / Markus Schleich, Berlin: Lit Verlag 2014 (= Medien. Forschung und Wissenschaft, Bd. 33), S. 51 – 64, hier S. 59.

¹¹⁰ *Hannibal*, Season 1, Folge 4 *Oeuf*, Regie: Peter Medak, 00:07:33ff

¹¹¹ *Hannibal*, Season 1, Folge 13 *Savoureux*, Regie: David Slade, 00:18:04ff

sind, dass sie den Rezipienten ganz klar in seinen kognitiven Aktivitäten fördern, anstatt ihn einfach nur zu berieseln.

4. 2 Figurenkonzeption

4. 2. 1 Haupt- und Nebenfiguren

Die eindeutige Klassifizierung von Haupt- und Nebenfiguren in der TV-Serie *Hannibal* lässt sich nicht immer einfach bestimmen. Der Titel der Serie lässt vermuten, dass es sich bei Hannibal Lecter um den eindeutigen Protagonisten handelt. Dies ist aber nicht der Fall, denn ebenfalls der vom FBI herangezogene Will Graham hat wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Narration:

„Die Protagonisten [...] sind sowohl über Status und Funktion, aber vor allem über die Handlung selbst definiert, in Ausübung ihrer Handlungsrollen treiben sie die Geschichte voran. Dabei können sie ihre Handlungsrollen wechseln, wenn sich das Thema der erzählten Situation ändert. [...] In den Handlungsrollen vereinen sich Statusposition, individuelle Charaktermerkmale sowie die auf die Handlung bezogene Biografie der Protagonisten.“¹¹²

Die Beziehung zwischen den beiden Figuren macht von der ersten bis zur dritten Staffel den eigentlichen Kernpunkt der Handlung aus. Hannibal wird dem psychisch angeschlagenen und fragilen Will als Psychiater zur Seite gestellt, um für das FBI sicherzustellen, dass er seine Arbeit auch wirklich ohne Schaden zu nehmen ausführen kann. Er missbraucht seine Position und manipuliert Will wo er nur kann, um herauszufinden, ob er in ihm einen Gleichgesinnten und damit einen Freund finden kann. Die Aufmerksamkeit, die den beiden Charakteren in Bezug auf die Screentime gegeben wird, variiert – manchmal liegt der Schwerpunkt auf Hannibal, manchmal auf Will. Insgesamt erfährt der Zuschauer in den drei Staffeln am meisten über diese zwei Protagonisten, ihre verschiedenen Facetten und Eigenschaften und kann die komplexen Entwicklungen und Wandlungen, die sie durchlaufen, verstehen und mit anderen Handlungssträngen in Verbindung setzen.

¹¹² Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 171.

Diese zwei Figuren sind aber nicht die einzigen, die in allen drei Staffeln wegweisenden Einfluss auf die Narration nehmen. Auch FBI Agent Jack Crawford und die Psychologin Alana Bloom, die ebenfalls für das FBI arbeitet, sind Hauptcharaktere. Sie sind in ihrer Konstruktion nicht nur darauf beschränkt, die Geschichte von Will Graham und Hannibal Lecter zu unterstreichen, sondern tragen auch einen wesentlichen Teil dazu bei, die diversen Mordfälle zu lösen, die innerhalb der Serienwelt eine Rolle spielen. Ebenfalls verfügen sie über ihre eigenen Handlungsstränge, in denen private Konflikte und Vorgeschichten thematisiert werden. Abgesehen davon verkörpern sie durch ihre sozialen Rollen Recht und Ordnung:

„The crime-images in each film are redolent with representations of the law and the criminal justice system: several characters in each film take on the role of detective, while their depiction of the general (in)ability of the law to identify the serial killer communicates a message about the powers of law and criminal justice.“¹¹³

Während es ihnen mit Hilfe von Graham und Lecter gelingt die Mordfälle aufzuklären und damit die Macht des Gesetzes zu demonstrieren, verschwimmt aber eben diese Grenze zwischen Recht und Ordnung in Bezug auf Hannibal. Erst zum Ende der zweiten Staffel wird ihnen klar, mit was für einem Menschen sie es wirklich zu tun haben. Trotz all ihrer Erfahrung und ihres Könnens war es ihnen nicht möglich, Hannibal als das zu enttarnen, was er ist. Sie waren stellenweise sogar unbewusst seine Komplizen, indem sie ihm durch Weitergabe von Informationen einen Vorteil verschafft haben. Nicht nur diese vier Figuren sind komplex gestaltet, sondern auch die Nebenfiguren sind ein tragender Bestandteil der Serie:

„Die Funktion von Nebenfiguren besteht größtenteils darin, die Rolle des Protagonisten und seine Bedeutung zu definieren. [...]. Weiterhin tragen Nebenfiguren dazu bei, das Thema der Geschichte zu vermitteln. Durch ihre Anwesenheit füllen sie die Story mit Leben und lenken durch die Interaktion mit dem Protagonisten die Geschichte.“

¹¹³ Young, Alison, *The Scene of Violence. Cinema, crime, affect*, Oxon [u.a.]: Routledge 2010, S. 80 – 81.

*Dabei stehen alle wichtigen Nebenfiguren mit ihm in einer emotionalen Verbindung.*¹¹⁴

An dieser Stelle sind vor allem Frederick Chilton – Leiter des Baltimore State Hospitals for the Criminally Insane –, Freddie Lounds – Reporterin für *tattle-crime.com* –, sowie Beverly Katz – FBI-Agentin – und Chiyoh – eine Bekannte aus Hannibals Jugend – zu nennen. Ebenfalls relevant sind Psychopathen und Serienkiller wie Abel Gideon, Mason Verger und Francis Dolarhyde. All diese Figuren tragen mit ihren individuellen Beziehungen zu Hannibal Lecter und Will Graham dazu bei, diese weiter zu definieren und die Narration voranzutreiben. Sie schaffen Konflikte, sind die Grundlage für Plot Twists oder versorgen den Rezipienten mit neuen Informationen über die Vergangenheit von Hannibal.

Ein besonderer Fall ist Bedelia du Maurier, die zunächst nur in wenigen Episoden als Hannibals Psychotherapeutin in Erscheinung trat, sich aber im Verlauf der drei Staffeln von einer Neben- zu einer Hauptfigur entwickelt, indem sie Hannibal nach Italien begleitet, um dort zum Schein als seine Ehefrau aufzutreten. Dies wird zu Beginn der dritten Staffel deutlich, nachdem die zweite mit einem Cliffhanger endete, der Bedelia überraschender Weise neben ihm im Flugzeug zeigt.

Die Konzeption der Figuren ist vielschichtig und immer wieder für eine Überraschung gut, denn sie halten den einen oder anderen Plot Twist bereit, der die Narration in eine andere Richtung lenkt als man hätte vermuten können. Die Intention der einzelnen Figuren ist nicht immer deutlich erkennbar, die Wissensverteilung zwischen Betrachter und handelnder Figur variiert und macht es unabdingbar, dass gesammelte Informationen immer wieder abgerufen werden müssen, um den verschiedenen Handlungssträngen folgen zu können und ihnen Bedeutung in Bezug auf das große Ganze zukommen zu lassen. Der Cast kann sich durch den Tod einer Figur reduzieren oder wird durch neue Figuren erweitert. Alle neuen Charaktere haben immer eine wichtige Funktion bezüglich des Verlaufs der Narration inne. Hier erfüllt sich ein spezifisches Merkmal des Quality-TV, welches sich bei Robert J. Thompson finden lässt: *Hannibal* verfügt über einen

¹¹⁴ Vgl. Hopp, Jessica, http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/hopp_stolz/docs/figurenkonzeption.htm

großen „*Ensemble Cast*“¹¹⁵: Alle Figuren sind ebenso wie der narrative Verlauf an sich so konzipiert, dass sie die kognitiven Fähigkeiten des Rezipienten fördern und sicherstellen, dass ihnen und dem Plot die nötige Aufmerksamkeit entgegenbracht wird.

4. 2. 2 Adaption der Figuren: Unterschiede zur literarischen Vorlage *Red Dragon*

In Bezug auf die Adaption der Figuren im Vergleich mit der literarischen Vorlage *Red Dragon*, geschrieben von Thomas Harris, lassen sich zwei Unterschiede ganz klar erkennen:

Erstens hat Serienentwickler Bryan Fuller sich nicht nur den Figuren aus *Red Dragon* bedient, sondern übernimmt auch Charaktere aus den Romanen *The Silence of the Lambs*, *Hannibal* und *Hannibal Rising*. Hannibal Lecter, Will Graham, Jack Crawford, Frederick Chilton und Francis Dolarhyde entstammen beispielsweise dem Roman *Red Dragon*, während Commendatore Rinaldo Pazzi und Mason Verger in *Hannibal* eine Rolle spielen und Chiyoh in *Hannibal Rising*. In Bezug auf Chiyoh lässt sich feststellen, dass diese von einer Randfigur im Roman zu einer tragenden Rolle innerhalb der dritten Staffel der Serie entwickelt wurde. Die Serienmacher bedienen sich einer Vielzahl von Charakteren, die Thomas Harris im Laufe seiner Karriere geschaffen hat und lassen ihnen unterschiedliche Bedeutungen zukommen, auch wenn diese nicht immer mit den Geschehnissen in den Romanen konform gehen. Der Rezipient erfährt innerhalb der Serie mehr über den einen oder anderen Charakter, als es in den Büchern der Fall ist. Ebenfalls wird im Verlauf deutlich, dass Bryan Fuller sich dazu entschieden hat, die Serie nicht direkt mit den Ereignissen aus dem Buch zu beginnen, sondern damit erst in der dritten Staffel einzusetzen. Der Serienkiller Francis Dolarhyde – oder wie er von der Presse genannt wird „*The Tooth Fairy*“ – treibt in *Red Dragon* sein Unwesen und ist der eigentliche Antagonist des Buches.

¹¹⁵ Vgl. Thompson, Robert J., *Television's second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, S.14.

Hannibal Lecter spielt dort in Bezug auf den Fortgang der Handlung nur eine Nebenrolle, wenn auch eine sehr wichtige. Dolanhyde wird erst in der dritten Staffel der TV-Serie thematisiert, was erkennen lässt, dass es sich bei den vorangegangenen Staffeln um ein Prequel handelt, das die Beziehung zwischen Lecter und Graham erzählt, bis die Narration schließlich an das Buch anknüpft. Es zeigt sich also, dass die Serienmacher nicht darauf bedacht sind, die Romane nachzuerzählen, sondern eine Neuinterpretation in den Vordergrund stellen und kreativ an den Stoff herangehen. Bryan Fuller beschreibt dies wie folgt:

„We sort of have carte blanche in what we interpret and how we re-imagine it. We see ourselves as Thomas Harris mashup DJs and are able to basically spin tracks from different books with vocals from other books, so that’s the exciting thing about the show.“¹¹⁶

Abgesehen davon, dass es den Zuschauern durch die Serie ermöglicht wird, die aus Büchern und Filmen bekannten Figuren aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten, ist ein weiterer Punkt besonders auffällig: Männliche Figuren werden mit Frauen besetzt. Dr. Alan Bloom, wird zu Dr. Alana Bloom und der Reporter Freddy Lounds wird zur Bloggerin Freddie Lounds. Alana Bloom ist des Weiteren einer der führenden Charaktere innerhalb der Serie, während ihr männliches Pendant im Buch *Red Dragon* nur eine kleine Nebenrolle hat. Auch in Bezug auf die auftretenden Serienkiller wurde auf eine Darstellung beider Geschlechter geachtet, während die Thematisierung von weiblichen Killern ansonsten eher eine Seltenheit bei Serienformaten ist. Somit ist festzuhalten, dass die Serie großen Wert auf eine ausgeglichene Präsentation von Frauen und Männern legt. Beide Geschlechter nehmen wichtige, vielschichtige Rollen ein und verlieren sich nicht in klischeehaften Stereotypen.

Auch hier kann man wieder auf ein Merkmal zu sprechen kommen, das eine Serie als Quality-TV auszeichnen kann: Die Adaption altbekannter Stoffe und die Variation eben dieser als Grundlage für eine neue Serie.

¹¹⁶ Vgl. <http://www.shocktilyoudrop.com/news/358473-hannibal-season-3-timeline-bryan-fuller-interview/>

4. 3 Visuelle Gestaltung

4. 3. 1 Handlungsorte und Ausstattung

Hannibal spielt in der Jetztzeit, was sich schlichtweg durch Dinge, die auch in unserer realen Lebenswelt vorhanden sind – beispielsweise Tablets oder Online-Nachrichtenportale – einfach erkennen lässt. Es bedarf somit nicht viel Ausstattung, damit sich der Zuschauer schnell zurechtfindet und versteht, zu welcher Zeit sich die gezeigten Handlungen abspielen. Dies kann schon mit einem einzigen Gegenstand erreicht werden.

Auch die Kleidung der einzelnen Figuren trägt dazu bei: Abgesehen von Hannibal, der sich durch exquisite und unikale Kleidung von den anderen Figuren abhebt, kann man den Kleidungsstil der einzelnen Charaktere auch in der realen Welt zuhauf wiederfinden, weshalb der individuelle Stil aber trotzdem nicht verloren geht. „*Quality-TV aspires towards realism*“¹¹⁷ ist auch hier zutreffend. Die Szenerien sind durch ihre Ausstattung so gestaltet, dass ein schnelles Verstehen gewährleistet ist. Arbeitsplätze - wie die FBI Büros - sind funktionell gehalten, es finden sich kaum persönliche Gegenstände und die Schreibtische bilden den Mittelpunkt des Raumes und auch der Handlung, sodass der Charakter des Ortes einfach bestimmt werden kann. Sowohl Handlungsorte als auch Ausstattung sind so gewählt, dass man sie als authentisch empfindet. Obwohl die ersten zwei Staffeln größtenteils in Baltimore - Maryland - spielen, wird sie in Kanada gedreht. Sofern man nicht gerade an den spezifischen Orten wohnhaft ist und einzelne Gebäude wiederkennt, fällt dieser Umstand nicht weiter auf, denn die Handlung findet entweder innerhalb von Gebäuden statt, oder an Schauplätzen – beispielsweise Straßen, Felder oder Privatgrundstücke -, die sich durch ihre Beschaffenheit nicht eindeutig einer bestimmten Örtlichkeit zuordnen lassen. Die Handlung der dritten Staffel hat ihren Standpunkt in Florenz - Italien -, wo auch vor Ort gedreht wurde, sodass sich das italienische Flair durch gezeigte Bauten und die Sprache - Hannibal ist des Italienischen mächtig und verwendet dieses bei gesellschaftlichen Anlässen - leicht feststellen lässt.

¹¹⁷ Thompson, Robert J., *Television's second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, S.15.

„Handlungsorte und Ausstattung dienen des Weiteren dazu, den Zuschauern die räumliche Anordnung der Handlungsschauplätze zu verdeutlichen. Sie lernen darüber, sich genau wie die handelnden Figuren im Handlungsraum zu bewegen.“¹¹⁸

Es gibt immer wieder Establishing Shots, die verdeutlichen wo innerhalb der fiktiven Welt man sich gerade befindet und was mit hoher Wahrscheinlichkeit nach dieser Einstellung folgt. Ein prägnantes Beispiel dafür ist die Sternwarte¹¹⁹: Wird diese in den Bildmittelpunkt gerückt, so kann man sich sicher sein, dass man kurz darauf mit einem Verbrechen konfrontiert wird. So wird dort der abgetrennte Arm von der FBI-Anwärtlerin Miriam Less gefunden sowie die zerstückelte Leiche von der Agentin Beverly Katz. Frederick Chilton wird in dieses Gebäude entführt, wo ihm aus Rache durch einen entflohenen Anstaltsinsassen - nicht unbedingt lebensnotwendige - Organe entfernt werden. Die stillgelegte Sternwarte ist ein Ort des Unheils und kann vom Betrachter durch die Erlernung seiner Bedeutung als solcher identifiziert werden.

Auch die Lebensräume von Will Graham und Hannibal Lecter sind unverkennbar. Sie dienen nicht nur dazu, den Schauplatz einer Handlung aufzuzeigen, sondern charakterisieren auch gleichermaßen ihre Bewohner. So ist sowohl das private Haus (Abb.1) als auch die Praxis (Abb.2) Lecters groß und auffallend.



Abb.1¹²⁰



Abb.2¹²¹

¹¹⁸ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 232.

¹¹⁹ Bsp.: *Hannibal*, Season 2, Episode 5 *Mukozuke*, Regie: Michael Rymer, 00:02:33

¹²⁰ Abb.1: *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:32:24

¹²¹ Abb.2: *Hannibal*, Season 1, Episode 4 *Oeuf*, Regie: Peter Medak; 00:00:36

Genauso wie sein Lebensstil, sind auch die Gebäude in denen er lebt und arbeitet dekadent. Die Fenster lassen kaum erahnen, was sich hinter ihnen verbirgt - ebenso wie es auch schwer ist, einen wirklichen Blick auf die Privatperson Hannibal zu bekommen. Beide Häuser werden des Weiteren aus der Untersicht gezeigt, was sie als mächtig und überlegen erscheinen lässt, vergleichbar damit, wie Hannibal sich gerne präsentiert.

Will Grahams Haus (Abb.3) hingegen ist mitten im Nirgendwo, keine Nachbarn sind auszumachen, nur Natur umgibt ihn.



Abb.3¹²²

Dies unterstreicht Grahams Charakter. Er ist psychisch eher labil und oftmals in sich gekehrt, weshalb ihm sowohl sein Körper, als auch die Abgelegenheit seines Hauses dazu dient, sich zurückzuziehen.

Ebenfalls wird das Baltimore State Hospital for the Criminally Insane (Abb.4), in dem vor allem viele Szenen der zweiten Staffel stattfinden, immer wieder in Establishing Shots gezeigt. Die helle, sehr gepflegte und einladende Außenfassade steht in klarem Kontrast zu den Räumlichkeiten, die sie verbirgt. Diese sind kahl, düster und vermitteln Trostlosigkeit. Die Zellen (Abb.5) ähneln denen, die in den Filmen *Red Dragon* und *The Silence of the Lambs* gezeigt werden und schlagen damit eine Parallele mit Wiedererkennungsfaktor für eine Vielzahl der Zuschauer.

¹²² Abb.3: *Hannibal*, Season 1, Episode 9 *Trou Normand*, Regie: Guillermo Navarro, 00:32:15



Abb.4¹²³



Abb.5¹²⁴

Die Ausstattung und die Handlungsorte sind mit viel Liebe zum Detail gestaltet und haben nicht nur eine ästhetische Funktion, sondern sind insbesondere dazu da, durch die Handlung zu führen und eine Orientierung in Zeit und Raum zu ermöglichen.

4.3.2 Bildästhetik und Raumkonstruktion

4.3.2.1 Perspektiven und Einstellungsgrößen

Neben den Establishing Shots zeichnet sich *Hannibal* durch viele Close-Ups und Detail Shots aus, die den Zuschauern zum einen die Mimik der Figuren näher bringen, als auch einzelne Gegenstände, die entweder Bedeutung für die Charakterisierung einer Figur oder den Verlauf der Handlung haben.

*„Bilder nötigen ihren Betrachtern einen ganz bestimmten Blick auf das Dargestellte auf, bringen sie, indem sie sie in eine bestimmte Wahrnehmungsposition versetzen, in eine je besondere optisch-räumliche Beziehung zum Dargestellten, der sie sich, anders als bei der Wahrnehmung realer Dinge, nicht entziehen können“.*¹²⁵

Die Wahrnehmung des Rezipienten wird ganz bewusst gesteuert. Insgesamt betrachtet findet sich selten eine Einstellung, in der keine Personen zu sehen sind

¹²³ Abb.4: *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:02:15

¹²⁴ Abb.5: Ebenda, 00:25:47

¹²⁵ Lohmeier, Anke-Marie, *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Niemeyer 1996 (= Medien in Forschung + Unterricht Bd. 25), S. 25.

– mal abgesehen von den Detail Shots und den Establishing Shots. Over-the-Shoulder Shots sind die favorisierte Einstellung, wenn es darum geht Dialoge in Szene zu setzen, aber vor allem durch Medium Shots wird auch die Orientierung im Raum durch die jeweils im Bild gezeigte Figur bestimmt. Man folgt ihren Bewegungen und bekommt dadurch, dass ihre Mimik sichtbar ist und aufgrund dessen, dass man auch noch Ausschnitte des Hintergrundes – also des spezifischen Raumes – sieht, einen Eindruck davon, in was für einer Umgebung sie sich befinden.

„Die Atmosphäre eines Raumes ist weit gehend durch seine materielle Realisierung bedingt. Die flüsterleise Ambiance gemütlicher Räume ist an weiche, absorbierende Materialien wie Teppiche und Textilien gebunden, während kalte, abweisende Räume harte Oberflächen wie Stein und Beton haben.“¹²⁶

Durch die gewählten Perspektiven und Einstellungsgrößen ist es möglich, die Beschaffenheit der einzelnen Räume mit bestimmten Eigenschaften zu assoziieren. Privaträume wirken durch viele Details, die auf ihre Bewohner zurückschließen lassen, einladend und lebendig. Arbeitsräume sind funktionell ausgestattet und Orte, an denen das Böse lauert, sind anonym und düster. Dadurch, dass man der Blickrichtung der handelnden Personen folgt und ihr Mienenspiel wahrnimmt, kann man durch den Einsatz von Medium Shots auch erahnen aus welcher Richtung sich gegebenenfalls Gefahr nähert oder ablesen, dass sie einen schrecklichen Fund gemacht haben.

Die Konstruktion des Raumes kann aber auch bewusst dazu genutzt werden, um Desorientierung zu verursachen:

„Raum kann nicht nur definiert, sondern auch bewusst unbestimmt, schwebend gelassen werden. Der Orientierung im Raum steht die bewusste Desorientierung entgegen. Bildseitig sind es Gestaltungsmittel wie die Negierung des Raums durch eine begrenzte Schärfentiefe, durch diffuse Objekte und unscharfe

¹²⁶ Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren 2001, S. 331.

Texturen oder durch die extrem ausschnittthafte Darbietung des Raums durch Detailaufnahmen."¹²⁷

In der dritten Staffel wird von Will Graham, Jack Crawford, Frederick Chilton und Freddie Lounds gemeinschaftlich ein Artikel für tattle-crime.com entworfen, um Francis Dolarhyde zu diffamieren und damit aus seinem Versteck zu locken. Dabei wird Will Graham gezielt als Köder eingesetzt.¹²⁸ In der danach folgenden Sequenz wird allerdings Frederick Chilton aus seinem Wagen entführt und findet sich plötzlich in einer völlig neuen Umgebung wieder, die man zunächst nicht einordnen kann.



Abb.6¹²⁹



Abb.7¹³⁰

Man sieht in einem Close-Up (Abb.6) nur sein Gesicht – seine Augen sind verbunden und er ist geknebelt. Weder der Betrachter, noch die Figur wissen in diesem Moment wo sie sich innerhalb der Serienwelt befinden. Auch vom Entführer werden zunächst nur Bruchstücke gezeigt, beispielsweise die Hände, wenn er Chilton die Augenbinde und den Knebel entfernt. Indem der Hintergrund unscharf gehalten wird, auch dann wenn sich die Kamera weiter von Chiltons Kopf entfernt und einen größeren Ausschnitt des Raumes preisgibt (Abb.7), bleibt die Desorientierung erst einmal bestehen. Selbst dann, wenn man davon ausgehen kann, dass es sich bei dem Entführer um Francis Dolarhyde handelt, bleibt doch

¹²⁷ Ebenda, S. 320.

¹²⁸ *Hannibal*, Season 3, Episode 12 *The Number of the Beast is 666*, Regie: Guillermo Navarro, 00:10:53ff

¹²⁹ Abb.6: Ebenda, 00:14:49

¹³⁰ Abb.7: Ebenda, 00:16:20

dadurch, dass dieser erst einmal nicht eindeutig visualisiert wird, ein Restzweifel bestehen. Dies basiert zum einen darauf, dass man hätte annehmen können, Will Graham sei das eigentliche Opfer, da er dem Killer auf einem Silbertablett geliefert wurde. Zum anderen werden Graham und Dolarhyde zuvor in einer Parallelmontage gezeigt, was eigentlich annehmen lässt, dass diese bald aufeinandertreffen werden. Abgesehen davon, ist den Kennern des Buches und des Films in Erinnerung, dass Freddie Lounds das Schicksal Chiltons ereilt und drittens kann man sich durch frühere Plot Twists nicht ganz sicher sein, dass man als Zuschauer nicht in eine Falle tappt. Die Desorientierung, die auf der visuellen Ebene geschieht, trägt also dazu bei, die Verunsicherung des Rezipienten so lang aufrechtzuerhalten, bis die Situation aufgelöst wird und er sich völlig sicher sein kann, dass Chilton in die Fänge von Dolarhyde geraten ist.

Einstellungsgrößen und Raumkonstruktion können dazu dienen, die Orientierung in der fiktiven Welt zu ermöglichen, die einzelnen Figuren besser zu verstehen und zu charakterisieren und Hinweise auf den Fortgang der Handlung liefern. Sie können aber bewusst auch so gewählt werden, dass eben dies nicht möglich ist und man genauso im Dunkeln tappt wie die handelnden Personen.

4.3.2.2 Kamerabewegungen

„Es ist die Kamera, die zum Ausdruck bringt, worum es in Filmen (im ästhetischen Sinn) eigentlich geht. [...]. Film, das ist die Möglichkeit, Äußeres in Bewegung zu zeigen; das Äußere, wie es sich selbst bewegt und wie es in Bewegung gebracht wird durch die fliegende, fahrende, schwenkende Kamera. Film, das ist die Möglichkeit, Äußeres in ständig wechselnden Blicken, Distanzen, Standorten zu zeigen; das Äußere erhält dadurch eine konkrete Form im Raum: im Verhältnis von oben und unten, rechts und links, in der Entfernung und in der Tiefe.“¹³¹

Die Kamera bei *Hannibal* verfügt über sehr viel Dynamik und ist nur selten statisch im Raum verankert. Bewegen sich die Figuren, so bewegt sich auch die Kamera.

¹³¹ Grob, Norbert, *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2002 (= Filmstudien Bd. 20, Hg. Thomas Koebner), S. 139.

Sie begleitet die Akteure und führt den Betrachter durch die einzelnen Sequenzen. Sie regelt das Verhältnis von Distanz und Nähe. Sie legt mit Hilfe von Kamerafahrten und Schwenks visuelle Schwerpunkte oder entfernt sich von den Szenarien, wobei sie immer mehr von der Umgebung preisgibt und das Ausmaß der Dinge erkennen lässt.

Besonders häufig folgt die Kamera den handelnden Figuren.¹³² Sie befindet sich direkt hinter ihnen, wenn sie sich durch Räumlichkeiten bewegen. Auch wenn es sich hier nicht um einen Point-of-View-Shot handelt, da der Betrachter nicht den Standpunkt einer bestimmten Person einnimmt, so wird dieser doch zu einem unsichtbaren Begleiter und bewegt sich genauso wie der Verfolgte durch die fiktive Welt.

„Jede Fahrt aber, die einer Figur ins Ungewisse folgt, nimmt den Zuschauer mit auf Erkundungsfahrt in die Tiefe des filmischen Raums und macht diesen wahrnehmbar.“¹³³

Dadurch, dass die Kamera im Verlauf dieser Situation ihren Standpunkt wechselt und die Figur von vorne zeigt, werden auch gleich deren Mimik und Gestik deutlich, sodass man erkennen kann, ob es sich um eine bedrohliche oder eher entspannte Situation handelt. Ihre Dynamik orientiert sich auch an der Dynamik, die von den im Bildmittelpunkt stehenden Personen ausgeht.

„Die Art und Weise, wie sich die Kamera bewegt, ob schnell oder spontan, kaum merklich oder unvorhersehbar, langsam oder hektisch, trägt entscheidend zum Gesamteindruck eines filmischen Produkts bei.“¹³⁴

Während sie sich in Sequenzen, die durch ein ruhiges Gespräch bestimmt sind, kaum merklich bewegt, gewinnt sie an Geschwindigkeit, wenn es sich um Szenen handelt, in denen beispielsweise ein physischer Kampf stattfindet. Damit positioniert sie den Betrachter nicht nur zu dem Bildgeschehen, sondern

¹³² Bsp: *Hannibal*, Season 1, Episode 13 *Savoureux*, Regie: David Slade, 00:00:30ff
Hannibal, Season 2, Episode 5 *Mukozuke*, Regie: Michael Rymer, 00:02:49ff

¹³³ Peltzer, Anja / Angela Keppler, *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2015, S. 73.

¹³⁴ Ebenda, S. 73.

unterstützt dieses sogleich, indem sie das schnelle körperliche Agieren der handelnden Personen nicht nur statisch wiedergibt, sondern sich diesem gezielt anpasst und dem ganzen Ablauf mehr Ausdruckskraft verleiht.

Die Kameraarbeit bei *Hannibal* ist sehr abwechslungsreich. Die verschiedenen Bewegungen lassen die ganze Bandbreite in Erscheinung treten, die mit diesem Mittel der Gestaltung möglich ist. So komplex die narrative Struktur und die anderen Elemente der filmischen Inszenierung sind, so komplex ist auch die Cinematografie, die ebenfalls wichtige Funktionen in Bezug auf die Orientierung im fiktionalen Raum als auch auf das Verstehen der Handlung nimmt.

4.3.2.3 Lichtgestaltung und Farbkomposition

Die Lichtgestaltung und die Farbkomposition wirken surreal. Sie erscheinen manchmal viel zu blass und manchmal viel zu extrem. Helle und dunkle, warme und kalte Farben stehen so gut wie immer in einem starken Kontrast zueinander, kennzeichnen und charakterisieren die Orte an denen sie ansässig sind und die Personen, die sie umgeben. Sie tragen maßgeblich dazu bei, die Atmosphäre einer Szenerie zu bestimmen, und setzen Schwerpunkte in Bezug auf die räumliche Tiefenwahrnehmung:

„Diese Tiefenwirkung durch die Farbe ermöglicht der differenzierte Charakterisierungen von Figuren zueinander, auch von Figuren im Raum. Außerdem sorgt die Farbe für nuancierte Ordnung im Raum, nicht nur im groben Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, von Zentrum und Peripherie, sondern gerade auch im Beziehungsgeflecht einzelner Elemente zueinander. Farben konturieren und kontrastieren zugleich, gliedern und strukturieren.“¹³⁵

Dabei spielen nicht nur warme und kalte Farben eine Rolle, sondern auch die Gestaltung von Licht und Schatten. In viele der Räume, in denen sich die Handlung abspielt, dringt nur spärlich Sonnenlicht durch die Vorhänge und selbst dann, wenn das Gegenteil der Fall ist, ist dieses im Zusammenspiel mit den

¹³⁵ Grob, Norbert, *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*, S. 171.

Farben im Raum nicht als warm oder positiv konnotiert. Es scheint als wäre über dieses natürliche Licht ein Schleier gelegt worden, der die fiktive Welt innerhalb der Serie in ein unwirkliches Licht taucht.

Auch das künstlich erzeugte Licht kann warm oder kalt sein, behaglich oder eher ungemütlich und kennzeichnet somit den Raum, in dem es seinen Ursprung hat:

„Die narrative Funktion der Lichtgestaltung ergibt sich vor allem aus dem Umstand, dass Licht Stimmungen schaffen kann [...] und dass es zur Charakterisierung der handelnden Figuren eingesetzt werden kann.“¹³⁶

Im Spiel mit Licht und Schatten geht es oftmals um die Kontrastierung von Gut und Böse, was wesentlich ist, wenn man den Inhalt der Serie betrachtet, in der Serienkiller und Gesetzeshüter die Protagonisten und Antagonisten verkörpern.

„Eine hell erleuchtete, sonnenbeschene Landschaft oder eine hell erleuchtete Wohnung rufen Bedeutungshorizonte von Freundlichkeit und Übersichtlichkeit auf, denn nichts deutet darauf hin, dass dort etwas verborgen ist. Ganz anders dagegen in dunklen, regennassen Gassen oder dunklen Räumen, in die nur ein spärlicher Lichtstrahl dringt.“¹³⁷

Hell und Dunkel spielen auch bei *Hannibals* Ästhetik eine große Rolle. In Bezug auf die häufige Inszenierung von Schatten, von Dunkelheit trifft Kameramann James Hawkinson im Gespräch mit *American Cinematographer* folgende Aussagen:

„Hannibal’s use of shadows calls on the viewer to put forth some effort. “It’s not all there, bright and presented for you,” says Hawkinson, [...]. “You really have to stare at the screen and see into the shadows.” Consistently shallow focus intensifies the effect, he adds. “You don’t know what’s out there just out of focus. It heightens the mystery.“¹³⁸

Dadurch, dass nicht immer auf Anhieb zu erkennen ist, was sich in der Dunkelheit verbirgt, wird der Rezipient dazu aufgefordert, sich auf das Dargebotene zu

¹³⁶ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 211.

¹³⁷ Ebenda, S. 211.

¹³⁸ Calhoun, John, „Refined Savagery. The series Hannibal, shot by James Hawkinson, expands the saga of serial killer Hannibal Lecter“, *American Cinematographer* 95/6, June 2014, S. 86 – 99, hier S. 89.

konzentrieren. Lichtgestaltung und Farbkomposition unterstützen aber nicht nur die Konstruktion von Räumlichkeiten und Umgebung, sondern auch die von „guten“ und von „bösen“ Personen, wobei diese Grenze auch verwischen kann. In *Hannibal* ist nicht alles Schwarz und Weiß und einfach zu klassifizieren. Gerade in Bezug auf Lecter ist das Spiel aus Licht und Schatten ein eindeutiges Gestaltungsmittel, um die zwei Seiten seiner Persönlichkeit zu visualisieren. Hawkinson erinnert sich vor allem an eine Einstellung, wenn es um die Lichtästhetik der Serie geht: „[...], *there was a very specific shot where he's garnishing his fork and then we come up and I lit him like just a death head, chewing in the darkness.*“¹³⁹ Die spärliche Beleuchtung verleiht seinem Antlitz das Aussehen eines Totenschädels, der Großteil seiner Erscheinung liegt im Dunkeln, wie im übertragenen Sinn auch der monströse Teil seiner Persönlichkeit (Abb.8).



Abb.8¹⁴⁰

In einer weiteren Szene¹⁴¹ geht er durch einen Gang, der nur abschnittsweise beleuchtet ist, sodass er immer wieder für einen kurzen Moment aus dem Licht heraustritt und in der Dunkelheit verschwindet. Die erstgenannte Szene ist die Einführungsszene Hannibals in die Serie, während die zweite am Ende der ersten Staffel angesiedelt ist. Sie bilden eine Rahmung und unterstreichen den Umstand, dass die Figur Hannibal über zwei Seiten verfügt und man hinter die Fassade, hinter den Schatten gucken muss, um ihn zu erkennen.

¹³⁹ Vgl. <http://www.hitfix.com/the-fien-print/hannibal-cinematographer-james-hawkinson-on-the-shows-disturbing-dark-beauty?ModPagespeed=noscript>

¹⁴⁰ Abb.8: *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:22:11

¹⁴¹ *Hannibal*, Season 1, Episode 13 *Savoureux*, Regie: David Slade, 00:41:25ff

Hannibal ist in seiner diffusen und surrealen Lichtgestaltung und Farbkomposition nicht nur sehr stylish und künstlerisch, sondern erschafft auch eine ganz besondere Atmosphäre, die das Seherlebnis des Rezipienten intensiviert. Dabei ist sie nicht nur wichtig für die Ästhetik, sondern auch für die Narration und die Konstruktion der Figuren.

4.4 Auditive Gestaltung

4.4.1 Sprache

Die Sprache in *Hannibal* ist ein essentieller Faktor in Bezug auf die Vermittlung von Informationen und Wissen, welche der Betrachter braucht um der Handlung folgen zu können. Dies geschieht durch Dialoge oder Monologe. Es gibt keine Voice-Over-Narration, die das Geschehen erklärt, sondern rein durch die Aussagen der Figuren teilt uns die Serie auf der sprachlichen Ebene - teils nur nach und nach fragmentarisch - mit, was der Rezipient wissen muss, um Personen oder Handlungen mit Bedeutung füllen zu können:

„Dialoge teilen den Zuschauern etwas über die sprechenden Personen mit. Sie informieren handelnde Personen über Ereignisse, an denen sie nicht beteiligt waren, oder über den Charakter von Personen, die sie so noch nicht erlebt haben. [...] Die Dialoge informieren auch über Ereignisse, die der Zuschauer nicht im Bild gesehen hat, die aber für den Fortgang der Handlung von Bedeutung sind.“¹⁴²

Man erfährt sowohl biographische Angaben - wie beispielsweise Ausschnitte über die Vergangenheit des Sprechers, als auch über die besprochene Person selbst. Aber auch Details über verübte Morde, die nicht visualisiert werden, teilen sich erst über das gesagte Wort mit. Ohne Sprache gibt es also von vornherein kein Verstehen. Dabei spielt nicht nur das gesprochene Wort eine Rolle, sondern auch Schrift ist hier von Bedeutung:

„Sprache kommt in filmischen Erzeugnissen vor allem als gesprochene Sprache vor, sei es in Form von Figurenrede oder

¹⁴² Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 237.

anderen Erzählerpositionen [...]. Schriftsprachliche Einblendungen in das Bild in Form von sogenannten Inserts, die Angaben zu Personen, Orten, vorausgegangen Ereignissen oder zur kalendari-schen Zeit machen, werden im Film, aber zumal im Fernsehen, häufig zur Identifizierung und damit auch zu Authentisierungszwecken eingesetzt. Außerdem ist Schrift im Bild überall dort präsent, wo sie in den Umgebungen, die die filmischen Bilder zeigen, eine Rolle spielt: als Reklameschrift, auf Hinweisschildern, bei der Wiedergabe von Briefen etc.“¹⁴³

Beispiele dafür sind zum einen Ortsangaben bzw. die nähere Erklärung von einzelnen Gebäuden, die den Establishing Shot unterstützen und den Rezipienten dazu erziehen, im weiteren Verlauf der Serie Handlungsorte sofort identifizieren zu können. Zum anderen gibt es Briefe, deren Inhalt sich erst über die Visualisierung der Schrift ergibt und auch Artikel – hier relevant sind die Hannibal betreffenden Artikel auf *tattle-crime.com* – werden verstanden, wenn man als Zuschauer quasi über Lecters Schulter schaut und mit ihm die Beiträge online auf seinem Tablet liest.

„Die Sprache im Film dient nicht allein der Übermittlung von Informationen und der Kommunikation zwischen den Handelnden, sondern durch Stimmlage und Sprechweise werden Figuren auch charakterisiert und Aussagen können zusätzlich bewertet werden.“¹⁴⁴

Die individuellen Persönlichkeiten der einzelnen Figuren werden auch in der TV-Serie durch die sprachliche Ebene definiert:

Hannibal Lecter drückt sich immer sehr gewählt aus und zeichnet sich auch in brenzligen bzw. auch für ihn gefährlichen Situationen durch eine sehr ruhige und bedachte Sprechweise aus. So werden zum einen sein hoher Bildungsgrad und zum anderen sein psychologisches Wissen über den Umgang mit bestimmten Persönlichkeiten in bestimmten Situationen deutlich.

Will Graham zeichnet sich durch eine leise Sprechweise aus, wobei des öfteren Pausen zwischen den Sätzen oder einzelnen Wörtern entstehen. Dies lässt ihn

¹⁴³ Peltzer, Anja / Angela Keppler, *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*, S. 82.

¹⁴⁴ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 237.

zerbrechlich und zerstreut wirken, zeigt aber auch, dass er sich die Zeit nimmt, um nachzudenken - gerade dann, wenn es darum geht, ein Profil für einen Mörder zu erstellen.

Frederick Chilton ist ein Angeber und dies spiegelt sich auch in seiner Sprache wieder, die schlichtweg als überheblich zu beschreiben ist. Nicht nur die Betonung dessen, was er sagt, sondern auch die Wortwahl, stellen Versuche dar, sich als überlegen darzustellen und sich zu profilieren. Gerade gegenüber Insassen seiner Anstalt wird dieses Verhalten ganz besonders deutlich.

Jack Crawford, der beim FBI eine leitende Funktion innehat, redet sehr bestimmt und wird auch resoluter und lauter, wenn es die Situation erfordert. Durch seine Sprechweise macht er unmissverständlich deutlich, dass er kein Mann ist, dem man sich widersetzen sollte.

Die Konstruktion der Sprache, sei es nun seitens der Autoren oder durch die Schauspieler, ist also von immenser Bedeutung für die Verteilung von Wissen und für die Charakterisierung der Figuren. Sie ermöglicht es Verknüpfungen herzustellen, ganz neue Erkenntnisse zu erlangen oder das gesammelte Wissen zu erweitern bzw. zu revidieren. Gerade die Umsetzung der Schauspieler spielt eine große Rolle in Bezug auf die Wahrnehmung der Figur:

„Der Löwenanteil des Sprachlichen in Fernsehen und Film ist ein akustisches Phänomen, jedoch wiederum kein rein akustisches Phänomen, da das Sprechen von Personen hier mit Mimik, Gestik und weiteren Bewegungen verbunden ist, die dem Gesagten eine zusätzliche Kontur verleihen. Sprache im Film ist – kurz gesagt – kein allein akustisches, sondern selbst bereits ein audiovisuelles Phänomen, [...]“¹⁴⁵

Das Zusammenspiel von Sprache und Mimik hat einen großen Einfluss darauf, dass man eine handelnde Figur als Individuum wahrnimmt, welches sich durch ganz bestimmte Verhaltensweisen von den anderen Figuren abhebt. Sprache vermittelt Informationen und dient dazu die handelnden Figuren zu typisieren.

¹⁴⁵ Peltzer, Anja / Angela Keppler, *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*, S. 82.

4. 4. 2 Geräusche und Musik

Der von Zach Dionne formulierte Satz „*The score for NBC’s Hannibal might be the closest someone’s come on TV to soundtracking the experience of losing one’s marbles*“¹⁴⁶ beschreibt das von Brian Reitzell extra für die TV-Serie *Hannibal* kreierte Sound Design sehr treffend. Die Geräusche und die Musik sind dissonant, oftmals schwer zu beschreiben und zu erklären. Sie sind unheimlich, bedrohlich, lösen ein Unwohlsein aus und unterstützen so die oftmals grausamen und verstörenden Handlungen auf visueller Ebene, die einen Großteil der Narration ausmachen. „*Undefinierbare Geräusche und die diffuse Atmosphäre des Surround-Klangs, der nirgends im Bild verankert scheint, bewirken oder unterstützen Verunsicherung auf der Tonseite*“.¹⁴⁷ Geräusche und Musik sind fast immer extradiegetisch, die Quelle, der sie entstammen, ist somit nicht auszumachen, aber die bizarre Geräuschkulisse ist trotzdem allgegenwärtig. In manchen Szenen ist sie laut und vorherrschend, während sie in anderen kaum wahrnehmbar ist:

*„Damit unterstützt die Tonspur die Orientierung sowohl im raumzeitlichen Geflecht der Handlung als auch in den narrativen Strukturen wie Sequenzen, Szenen, Handlungen, Ereignissen. Die Klangobjekte auf der Tonspur entwerfen in der Interaktion mit dem Bildmaterial, dem Text und der Musik komplette Szenographien.“*¹⁴⁸

Einzelne Szenen entfalten sich aber nicht erst dann, wenn visuelle und auditive Ebene aufeinandertreffen. Brian Reitzell trifft in dem Interview mit *Vulture* diese Aussage: „*Some of the episodes, there’s more music than visuals because the music starts before the picture fades in.*“¹⁴⁹ Oftmals werden die folgenden Ereignisse auf der Klangebene schon angekündigt, um den Zuschauer auf das da Kommende einzustimmen und auch ohne das dazugehörige Bild kann auf diese Weise eine dichte Atmosphäre geschaffen werden. Die Soundkulisse bezieht sich nicht nur auf den Inhalt der Bilder, sondern unterstützt durch ihre Beschaffenheit auch ihre Dynamik:

¹⁴⁶ Vgl. <http://www.vulture.com/2014/09/brian-reitzell-hannibal-music-interview-composer.html>

¹⁴⁷ Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, S. 320.

¹⁴⁸ Ebenda, S.298.

¹⁴⁹ Vgl. <http://www.vulture.com/2014/09/brian-reitzell-hannibal-music-interview-composer.html>

„The music is quite environmental in the show. If we are in one room or one place there will be a specific sound and tone. But as the characters and the camera move the music is always going with it. I try to keep the music as alive as possible. I like for things to be constantly moving. I think the dissonance might be perceived to be a larger part of the Score due to the dark things they are putting in front of me.“¹⁵⁰

In Szenen wo die Bewegungen der Schauspieler oder die der Kamera schneller werden, verändert sich auch die Musik. Sie wird schneller oder lauter, passt sich dem Geschehen auf der visuellen Ebene an und intensiviert dieses.

Musik und Geräusche dienen aber nicht nur dazu Szenographien zu untermalen oder zu entwerfen, sondern Brian Reitzell hat mit der Komposition der jeweiligen Stücke noch eine andere Intention verfolgt:

„I like creating new sounds for new characters. Everybody has their own thing on this show. Sometimes it's quite subtle, more sub conscience but it's there, woven into the story with the different actor's presence. I could listen to the score and tell who is on screen and what is basically going on without seeing the picture. Once you have established a particular character's sound then you are slightly stuck with it.“¹⁵¹

Die Komposition der einzelnen Tonelemente schafft also nicht nur eine einzigartige Atmosphäre, sondern auch einen Wiederekennungsfaktor in Bezug auf die handelnden Figuren. Im Verlauf der drei Staffeln wird der Zuschauer darauf trainiert, sowohl durch Geräusche und Musik einordnen zu können, was auf der Handlungsebene geschieht, als auch ein akustisches Signal mit einer spezifischen Figur in Verbindung bringen zu können:

Hannibal Lecter ist mit klassischen Musikelementen verknüpft, orchestrale Instrumente, die entweder in entspannten Situationen ein harmonisches Ganzes ergeben, oder ein dissonantes, abstraktes Tongebilde, wenn sie seine eigentliche Monstrosität untermalen. Auch mit dem Klang des Cembalos ist er verwoben, da

¹⁵⁰ Vgl. <http://www.filmmusicmag.com/?p=11188>

¹⁵¹ Vgl. Ebenda

er dieses Instrument selbst beherrscht und es nutzt, um eigene Stücke zu komponieren.

Nicht nur der Wiedererkennungsfaktor ist relevant für die musikalische Zeichnung der Figuren, sondern auch die innere Verfasstheit eben dieser kann durch die auditive Ebene verdeutlicht werden und dem Rezipienten selbst einen Eindruck davon vermitteln, was gerade mit der Figur passiert:

„Die gehäuft auftretenden Orientierungslaute charakterisieren [...] in erster Linie nicht einen geographischen Ort, sondern eine Relation zwischen der Befindlichkeit einer Figur und ihrer Umwelt. Sie werden damit über den Hinweis auf einen Schauplatz hinaus Teil der psychologischen Zeichnung von Filmfiguren.“¹⁵²

Ein Beispiel für diese Funktion ist eine Szene in der vierten Episode der zweiten Staffel¹⁵³: Aus Will Grahams Unterbewusstsein dringt eine Erinnerung an die Oberfläche, die zeigt, dass seine Krampfanfälle, seine Blackouts und sein gestörtes Zeitempfinden gezielt von Hannibal Lecter hervorgerufen wurden. Will leidet unter Enzephalitis¹⁵⁴, weshalb es Hannibal ein Leichtes war seine Psyche zu manipulieren. Dies geschieht unter Einsatz von Stroboskoplicht. Unter dem Einfluss des Lichtes und unter dem hypnotischen Klang von Hannibals Stimme, wird man Zeuge von Wills psychischem Verfall. Er sieht selbst die verstörenden Bilder, die Will sieht und ist dem Licht ebenso ausgesetzt. Die auditive Ebene unterstützt in ihrer Dissonanz die ganze Szenerie. Desto schlechter Wills Zustand wird, desto lauter und erdrückender wird die Geräuschkulisse. Durch das Zusammenspiel von Bild und Ton werden somit auch die Sinne des Betrachters stark beansprucht und man bekommt eine ungefähre Ahnung davon, was in diesem Moment mit Wills Bewusstsein geschieht.

All diese Komponenten zeigen, wie komplex das von Brian Reitzell gestaltete

¹⁵² Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, S. 316.

¹⁵³ *Hannibal*, Season 2, Episode 4 *Takiawase*, Regie: David Semel, 00:14:20ff

¹⁵⁴ „Enzephalitis, akute oder chronische Gehirnentzündung als Folge von Infektion durch Bakterien, Viren, Parasiten, etc. (z.B. Herpes simplex Enzephalitis). Verläuft häufig unter Beteiligung der Hirnhäute. Begleiterscheinungen sind Bewußtseinsstörungen [sic!], psychische und intellektuelle Veränderungen. Bei unzureichender oder zu spät einsetzender Behandlung bleiben Hirnschäden und nicht selten massive Gedächtnisstörungen (insbesondere nach Herpes simplex Enzephalitis) zurück.“ Vgl. <http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/enzephalitis/4196>

Sound Design ist. Gerade aufgrund der vorherrschenden Dissonanz entsteht ein harmonisches Ganzes, wenn man die Zusammenarbeit von visuellen und auditiven Elementen betrachtet.

4. 5 Alleinstellungsmerkmale

Die TV-Serie *Hannibal* zeichnet sich vor allem durch ihre Komplexität aus, durch die Liebe zum Detail, die alle Beteiligten an den Tag legen. Dabei spielt es keine Rolle, welche Ebene der Gestaltung man in den Fokus stellt, seien es nun die narrativen Strukturen, die Figuren oder die Gestaltung der visuellen und auditiven Ebene. Es ist immer offenkundig, dass alle Aspekte akribisch durchdacht und perfekt aufeinander abgestimmt sind und der Serie somit einen ganz eigenen, einzigartigen Look verpassen. Doch nicht nur der Style der Serie ist originell, auch die Kommunikation mit dem Rezipienten, die auf vielen Ebenen funktioniert und nicht nur auf der sprachlichen angesetzt ist, ist besonders und verlangt dem Zuschauer die volle Konzentration und Aufmerksamkeit ab.

In Bezug auf die Definition von Quality-TV lassen sich auch noch andere Faktoren finden, die den qualitativen Wert von *Hannibal* deutlich machen. Wie dargelegt wurde, verfügt die Serie über ein Gedächtnis, einen großen Cast, ist bemüht um Authentizität und macht sich den Bekanntheitsgrad der von Thomas Harris geschaffenen Figuren zunutze. Aber dies sind nicht die einzigen von Robert. J. Thompson, Thomas Elsaesser und Jon Cook verhandelten Quality-TV Merkmale, die auch bei *Hannibal* wiederzufinden sind. Hinzu kommt, dass es sich sowohl bei den Machern der Show, als auch bei den Schauspielern um schon etablierte Künstler handelt. Der kreative Kopf der Serie – Bryan Fuller – hat im Vorfeld schon Serien wie *Pushing Daisies* (2007 – 2009) und *Dead Like Me* (2003 – 2004) ins Leben gerufen und war an einer Vielzahl von anderen Projekten beteiligt. David Slade – nur einer von vielen talentierten Regisseuren der Serie – hat Filme wie *Hard Candy* (2005) und *30 Days of Night* (2007) inszeniert, während Kameramann James Hawkinson an Projekten wie u. a. *Arrested Development* (2003 -), *The Hitcher* (2007) und *The Unborn* (2009) beteiligt war. Auch die Schauspieler sind

keine Unbekannten: Mads Mikkelsen dürfte vielen aus dem James Bond Film *Casino Royale* (2006) geläufig sein und brilliert in vielen dänischen Produktionen wie – um nur eine kleine Auswahl zu nennen - *Adams æbler* (2005) und *Jagten* (2012). Ebenfalls Laurence Fishburne verfügt u. a. durch seine Verkörperung des Morpheus in *Matrix* (1999) über einen großen Bekanntheitsgrad. Alle Beteiligten wissen ganz genau, was sie tun und erschaffen mit ihrem Talent und Können ein Produkt, was sich sehen lassen kann. „*It’s not regular TV.*“ heißt es bei Thompson¹⁵⁵, was auf *Hannibal* völlig zutrifft, da sowohl Ästhetik, Narration als auch Character Development sich von anderen Crime Formaten – die von Folge zu Folge immer gleich aufgebaut sind - abheben. *Hannibal* liefert ein anspruchsvolles Horror-Crime Konzept, das seine Vollendung in der künstlerisch wertvollen, ästhetischen Gestaltung findet.

4. 5. 1 Serielles Morden

4. 5. 1. 1 Täter-Opfer-Beziehung

Die Beziehung zwischen den Opfern und den Tätern nimmt bei *Hannibal* unterschiedliche Formen an. Sie kann ganz anonym und darauf zurückzuführen sein, dass das Opfer zur falschen Zeit am falschen Ort war oder unbewusst über körperliche Merkmale verfügt, die den Mörder ansprechen. Dies ist der Fall, wenn es um einen Serienkiller geht, der Opfer nach der Nuance ihrer Hautfarbe aussucht. Dahinter stecken jedoch keine rassistischen Tendenzen, sondern mit den leblosen Körpern gestaltet er ein Bild. In einem Silo ordnet er seine Opfer so nebeneinander an, dass sie von oben betrachtet das Abbild eines Auges ergeben. Dabei spielt die Persönlichkeit des Opfers überhaupt keine Rolle, sie sind für den Täter lediglich Mittel zum Zweck, um seine Vorstellung perfekt umsetzen zu können.¹⁵⁶

Täter und Opfer können sich aber auch bekannt sein, wobei auch persönliche Konflikte ein Motiv für das Verbrechen bilden. So zum Beispiel glaubt der

¹⁵⁵ Thompson, Robert J., *Television’s second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, S.13.

¹⁵⁶ *Hannibal*, Season 2, Episode 2 *Sakizuke*, Regie: Tim Hunter

Charakter Lawrence Wells mit all den Morden, die er begangen hat, ein Lebenswerk zu hinterlassen. All seine Opfer hat er zu einem riesigen Totempfehl aufgetürmt, wobei das erste Opfer der Ehemann der Frau ist, mit der er eine Affäre hatte und das letzte der Sohn der beiden. Aus Rache hat der Verschwämte diese Taten begangen. Er ist aber einem großen Irrtum auferlegen, denn das letzte Opfer war sein eigener Sohn, der aus der Affäre hervorgegangen ist. Er hat sein eigenes Lebenswerk zerstört und sich der Rechtfertigung ihm selbst gegenüber für sein Handeln beraubt.¹⁵⁷

Letztlich kann die Beziehung zwischen Täter und Opfer auch aus einer grotesken Intention heraus entstehen, die für den Rezipienten nicht wirklich nachvollziehbar ist. So zum Beispiel „*The Angelmaker*“, der seinen Opfern vor Eintreten des Todes Hautlappen abtrennt und sie so anordnet, dass es aussieht als hätten die menschlichen Körper Flügel. Bei den Opfern handelt es sich um einen Vergewaltiger und dessen Komplizen. Er hat sie ausgesucht, um sie durch seine Taten ihrer Bösartigkeit zu entledigen, sie zu etwas Gutem zu machen und dabei Gottes Werk zu vollbringen. Dabei sieht er die bösen Menschen in Form von Dämonen, deren Köpfe in Flammen stehen. Will Graham findet heraus, dass diese Wahnvorstellungen auf einen Gehirntumor zurückzuführen sind, allerdings wird nie aufgeklärt, wie genau der Engelmacher seine Opfer als böse identifiziert hat. Dies wird auch im Verlauf der Episode nicht rational erklärt.¹⁵⁸

Diese drei Beispiele sind nur ein kleiner Ausschnitt dessen, wodurch die Verknüpfung zwischen Opfern und Tätern in der TV-Serie *Hannibal* begründet ist. Das Vorgehen der einzelnen Serienkiller ist individuell und wiederholt sich niemals: Jeder von ihnen ist eine einzigartige Figur mit einer eigenen Geschichte und eigenen Intentionen. Auch wenn sie nur in einer Folge in Erscheinung treten, so verfügen sie doch über eine Komplexität und sind nicht nur „platte“ Stereotype. Sie alle haben nicht nur die Funktion inne, die Handlung voranzutreiben, sondern machen auch deutlich, wie manigfaltig der menschliche Wahnsinn sein kann.

¹⁵⁷ *Hannibal*, Season 1, Episode 9 *Trou Normand*, Regie: Guillermo Navarro

¹⁵⁸ *Hannibal*, Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro

4. 5. 1. 2 Die ästhetische Inszenierung von Tatorten

Die Inszenierung von Tatorten wird bei *Hannibal* auf eine ganz spezielle Weise gestaltet. Während man in vielen Crime Shows – wie beispielsweise *Law & Order* - „nur“ das Endergebnis von Verbrechen betrachten kann, so macht es uns *Hannibal* möglich den ganzen Ablauf der Tat mitzerleben. Dies geschieht durch Will Graham, der über die Gabe verfügt, sich in die Täter hineinzusetzen, deren Perspektive einzunehmen und somit das Geschehene noch einmal zu durchleben. Direkt in der ersten Szene der Pilotfolge¹⁵⁹ wird dies inszeniert und es kommt zu einer Tatortbegehung der anderen Art. Eingeleitet werden diese Sequenzen mit einem gleißenden Licht, das sich wie ein Scheibenwischer über den schwarzen Bildhintergrund bewegt, bis Will Grahams „Verwandlung“ abgeschlossen ist und er sich in die Perspektive des Täters hineinversetzt hat. Auffällig ist, dass sich in den darauffolgenden Szenen die ganze Farb- und Lichtgestaltung verändert hat. Während die Farben vorher eher als blass zu beschreiben sind, sind sie nun stark ausgeprägt und wirken lebendiger (Abb.9-12)



Abb.9¹⁶⁰



Abb.10¹⁶¹

¹⁵⁹ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*; Regie: David Slade, 00:00:01ff

¹⁶⁰ Abb.9: Ebenda, 00:00:24

¹⁶¹ Abb.10: Ebenda; 00:00:33



Abb.11¹⁶²



Abb.12¹⁶³

Die Leichen verschwinden vor seinen Augen, die Blutspritzer an den Wänden ebenfalls. Alles wird in seinen Ausgangszustand versetzt, bis der Mörder in das Haus eindringt und das Ehepaar mit einer Schusswaffe tötet. Zuvor erlebt der Betrachter den verzweiferten Versuch der Frau, die Alarmanlage zu betätigen und die Polizei zu verständigen. Nicht nur wird der ganze Tathergang visualisiert, auch der Monolog Grahams versorgt den Rezipienten mit detaillierten Informationen zum Geschehen. Die Opfer sind tot, die Tat ist vollbracht und sowohl Zuschauer als auch Will Graham kehren zurück in die Gegenwart, die durch die neuerliche Farbveränderung wieder leblos wirkt - so als wären mit dem Leben der Opfer alle kräftigen und lebhaften Farben aus der fiktiven Welt entwichen.

Sowohl diese Veränderung in der Atmosphäre, als auch das gleißende Licht was diesen Szenen vorausgeht, bilden eine Rahmung um die Tatortbegehung. Obwohl sich der Handlungsort nicht verändert, unterscheiden sich diese Szenen von den vorangegangenen. Auch verändert sich die Stimmung innerhalb der fiktiven Welt, ebenso wie die des Zuschauers, da er durch die Perspektive des Mörders die Unbarmherzigkeit und Brutalität dessen erahnen kann und die Opfer nicht mehr nur als leblose, anonyme Körper betrachtet, sondern als Menschen, die vor dem Verbrechen ein normales, unbesorgtes Leben geführt haben.

Es handelt sich hier um einen ästhetischen Lernprozess, der den Betrachter betrifft.¹⁶⁴ Diese Rahmung verändert sich in der Inszenierung von Tatorten nie,

¹⁶² Abb.11: Ebenda; 00:00:08

¹⁶³ Abb.12: Ebenda; 00:00:56

sodass man genau weiß, wann es sich um eine von Will Grahams Versionen handelt und dass dieser nicht der Urheber der Verbrechen ist, sondern sie lediglich noch einmal durchlebt. Der eigentliche Täter bleibt in diesen Szenerien anonym und wird erst im Verlauf von einer oder mehreren Folgen entlarvt, was dazu dient, dass ein Spannungsbogen aufgebaut wird.

Zu meist ist Will Graham in diesen Szenen im Bildausschnitt zugegen, aber stellenweise kommt es zu einem Point-of-View-Shot. Während der Zuschauer in den Medium Shots seinen Blick auch auf einen anderen Punkt im Raum richten kann, nimmt er beim POV Shot - genauso wie Will - die Perspektive des Mörders ein und kann sich auf nichts anderes konzentrieren, als das, was dieser sieht:

„Die Kamera kann sich an die Stelle einer handelnden Person versetzen, deren Perspektive einnehmen und sich mit dieser Perspektive durch eine Mise en scène bewegen. Der Zuschauer wird sich in diesem Fall in einem hohen – vielleicht sogar unangenehm hohen – Maß mit der Kameraperspektive identifizieren müssen, da er ihr nicht entkommen kann.“¹⁶⁵

Man kann dem, was an den Tatorten geschehen ist, nicht entkommen, es wird in all seinen grausigen Details präsentiert.

In einer der Episoden nimmt der Betrachter noch eine andere Point-of-View Perspektive ein, nämlich die einer Biene. Zunächst gleitet man im schnellen Tempo durch Wald und Wiesen und letztendlich in einen Bienenstock, der sich als menschlicher Körper entpuppt, sodass man sich nicht nur ein Bild von der äußeren, sondern auch von der inneren Zerstörung des Körpers machen kann.¹⁶⁶ Doch nicht nur die Point-of-View Perspektive lenkt die Aufmerksamkeit unbarmherzig auf den zerstörten Körper, sondern vor allem durch die Kamerabewegung, wird der Ort, an dem das Verbrechen geschehen ist, auch ohne die Vermittlung von Will Graham dargeboten. Dabei ist es häufig so, dass sich die Kamera zunächst auf ein Detail der Opfer konzentriert und sich von da an

¹⁶⁴ Dieser Lernprozess ist auch dann gegeben, wenn es sich um Rückblenden handelt.

Geschehnisse, die in der Vergangenheit passiert sind, werden oftmals in schwarz-weiß dargestellt.

¹⁶⁵ Schnell, Ralf, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2000, S. 109.

¹⁶⁶ *Hannibal*, Season 2, Episode 4 *Takiawase*, Regie: 00:04:34ff

immer weiter wegbewegt, bis das ganze Ausmaß deutlich wird. So zum Beispiel in der zweiten Folge der ersten Staffel¹⁶⁷:



Abb.13¹⁶⁸



Abb.14¹⁶⁹

Eine ganze Reihe von Opfern wurde von einem Apotheker, der sich gezielt Menschen mit Diabetes ausgesucht hat, um sie durch die Änderung ihrer Medikation in ein künstliches Koma zu versetzen, „lebendig“ begraben, um auf ihren Körpern Pilze zu züchten. Eine Gruppe Jugendlicher stößt auf eine der Hände, die aus dem Boden ragt (Abb.13). Kurz darauf setzt sich die Kamera in Bewegung, entfernt sich von der Hand, lässt nach und nach weitere der menschlichen Gliedmaßen im Bild erscheinen (Abb.14) und macht unmissverständlich klar, dass es sich hier um einen Ort handelt, an dem vielfach grausame Dinge geschehen sind.

„Eine Art der abstrakten Todesdarstellung ist die bildinszenatorische Vermittlung vom Zustand der Abgestorbenheit und Vergänglichkeit. Die mise en scène kann durch ihre Gestaltung einen Ort des Todes darstellen und wird vom Zuschauer als solcher verstanden.“¹⁷⁰

Die Komposition von Farb- und Lichtgestaltung, die Arbeit der Kamera und die eigentümliche Inszenierung des Tathergangs in Kombination mit den Informationen, die Will Graham auf der sprachlichen Ebene liefert, lassen uns die

¹⁶⁷ *Hannibal*, Season 1, Episode 2 *Amuse-Bouche*; Regie: Michael Rymer, 00:10:37ff

¹⁶⁸ Abb.13: Ebenda, 00:11:09

¹⁶⁹ Abb.14: Ebenda, 00:11:34

¹⁷⁰ Stuckmann, Ramona, „Eine audiovisuelle Ikonographie des Todes“, *Die Kunst des Sterbens. Todesbilder im Film – Todesbilder heute*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Hg. Andreas Heller/Matthias Knop, Düsseldorf: Filmmuseum Düsseldorf 2008, S. 64 – 109, hier S. 66.

Tatorte auf ganz spezielle Art betrachten, denn sie werden aus unterschiedlichen Perspektiven inszeniert, die jeden Aspekt ihrer Geschichte preisgeben.

4. 5. 1. 3 Die ästhetische Inszenierung von toten Körpern

Die ästhetische Inszenierung von toten Körpern bei *Hannibal* ist erschreckend schön. Aufgrund der kreativen und künstlerischen Darbietung von Leichen ergibt sich im ersten Moment für den Betrachter eine ästhetische Distanz:

„Etwas, das Angst einflößt, muss so dargestellt werden, dass es zum Gegenstand ästhetischer Kontemplation werden kann. Die ästhetische Distanz schafft Sicherheit und erlaubt es, Anblicke und Vorstellungen zu verkraften, die eigentlich über unser Fassungsvermögen hinausgehen, die mehr sind, als wir und zumuten können, oder wollen.“¹⁷¹

Das was mit den toten Körpern geschehen ist und so, wie sie von den Mördern in Szene gesetzt worden sind, ist im ersten Moment so monströs und so verstörend, dass man sich für einen kurzen Moment erst einmal auf die bizarre Schönheit dieses Anblicks konzentriert, bevor man sich gewahr wird, um was es sich dort eigentlich handelt. Neben den Opfern des „*Angelmakers*“ und dem Totenpfahl aus Leichen, der sich mitten im Nirgendwo auf einer verschneiten Fläche befindet, sodass nichts von seinem Anblick ablenken kann, finden sich noch weitere tote Körper, die in ihrer Darbietung zunächst an ein Kunstwerk erinnern, anstatt an ein Produkt von Brutalität:

In der achten Folge der ersten Staffel¹⁷² wird ein Musiker tot aufgefunden, dem man die Stimmbänder freigelegt und so bearbeitet hat, dass man darauf spielen kann. Er wurde schlichtweg in ein menschliches Streichinstrument verwandelt.

¹⁷¹ Schweppenhäuser, Gerhard, *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag 2007, S. 93.

¹⁷² *Hannibal*, Season 1, Episode 8 *Fromage*, Regie: Tim Hunter, 00:06:53ff



Abb.15¹⁷³



Abb.16¹⁷⁴



Abb.17¹⁷⁵



Abb.18¹⁷⁶

Zunächst sieht man diesen toten Körper nur von Weitem, auf einer Bühne, durch einen Spot beleuchtet, so als wäre er für seine allerletzte Vorstellung präpariert worden (Abb.15). Der Zuschauer wird aber immer näher an ihn herangeführt, bis er schließlich die Verletzungen in all ihren Einzelheiten wahrnehmen kann (Abb.16+17). Auch auf der auditiven Ebene wird dieses bizarre Bild unterstützt und noch einmal intensiviert, denn wir sehen nicht nur, wie der Musiker in ein Instrument verwandelt wurde, wir hören auch den Klang den er produziert, wenn er von Will Graham in einer seiner Visionen gespielt wird (Abb.18). Dieses Szenario ist unwirklich und erdrückend und doch so faszinierend, sodass man das eigentliche Verbrechen erst später realisiert.

In der sechsten Folge der zweiten Staffel¹⁷⁷ sieht man zunächst erblühende Blumen, gefolgt von einer Überblende, die andere Blumen preisgibt (Abb.19+20).

¹⁷³ Abb.15: Ebenda, 00:06:58

¹⁷⁴ Abb.16: Ebenda, 00:07:00

¹⁷⁵ Abb.17: Ebenda, 00:07:02

¹⁷⁶ Abb.18: Ebenda, 00:10:05

¹⁷⁷ *Hannibal*, Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:05:53ff

Sobald die Kamera anfängt, sich von diesen zu entfernen, wird deutlich, dass sie sich in einer menschlichen Leiche befinden, welche wiederum in einen ausgewachsenen - ebenfalls Blüten tragenden - Baum eingearbeitet wurde (Abb.21).



Abb.19¹⁷⁸



Abb.20¹⁷⁹



Abb.21¹⁸⁰



Abb.22¹⁸¹

Dieser Baum befindet sich irgendwo auf einem riesigen Parkplatz, auf dem sonst keine Menschenseele zu finden ist. Die Pflanzen, vor allem die Blumen, sind ein lebendiger Farblecks innerhalb dieser Einöde und das ganze Arrangement – auch auf der filmischen Gestaltungsebene durch die Zentralperspektive - wirkt wie ein Gemälde, wie etwas künstlerisch Wertvolles, etwas Schönes, bis einem bewusst wird, dass es sich hier um einen toten Körper handelt, der aufgeschnitten und misshandelt wurde (Abb.22). Der Grund für diese Tat, wo nun toter Körper und lebende Pflanzen eine Symbiose bilden, liegt in der Gesinnung des Opfers.

¹⁷⁸ Abb.19: Ebenda, 00:05:59

¹⁷⁹ Abb.20: Ebenda, 00:06:06

¹⁸⁰ Abb.21: Ebenda, 00:06:15

¹⁸¹ Abb.22: Ebenda, 00:06:24

Dieses war Politiker und hat sich für die Schließung eines Reservates für bedrohte Vogelarten ausgesprochen, weswegen die Intention des Killers auf den ersten Blick darin liegen könnte, zu verdeutlichen, dass die Natur letztendlich die Oberhand gewinnt.¹⁸²

Diese zwei Szenarien stehen nur stellvertretend für die ästhetische Inszenierung von toten Körpern in der TV-Serie *Hannibal*. Es scheint, als ob die Umsetzung von noch nie da gewesenen Abbildungen des Todes in ihrer Kreativität hier nicht begrenzt ist und dem Betrachter immer wieder aufs Neue etwas geboten wird, was ihn nach der Überwindung der ästhetischen Distanz schockieren und überraschen kann.

„Was uns an Filmen schockieren kann, ist nach wie vor die in ihren Bildern präsente Wirklichkeit. Es ist der Schock des Realen, den Filmbilder austeilen, welcher nach wie vor monströs – überwältigend, skandalös – wirkt. Wir scheinen denselben aber nur mehr zu erfahren, wo die Filmbilder auch inhaltlich schockierend sind, wo wir mit Erscheinungsformen von Wirklichkeit konfrontiert werden, die wir normalerweise fliehen [sic!]. Wo sich die Wirklichkeit im Filmbild selbst monströs gebärdet, indem sie sich als entstellte und entstellende zeigt, wo sie – gerade indem sie Wunden aufweist – eine physische Qualität behauptet, da sind wir beim Betrachten der Bilder immer noch schockiert, überwältigt von der Wirklichkeit, die uns aus dem Film heraus anspringt.“¹⁸³

Dadurch, dass die Macher von *Hannibal* in ihrer ganzen gestalterischen Arbeit darauf bedacht sind, einen authentischen und realistischen Gesamteindruck zu kreieren, werden diese eigentlich bizarr anmutenden Szenarien innerhalb der fiktiven Welt nicht in Frage gestellt, weshalb sich diese mediale Wirklichkeit in all ihrer Brutalität präsentieren und den Zuschauer schockieren kann. Die menschlichen Abgründe, die sich auftun, sind erschreckend und die Verwischung der Grenze von Schönheit und Schrecken trägt eben zu diesem verstörenden Gesamteindruck bei, da man sich der Faszination, die von den Bildern ausgeht, nicht ganz entziehen kann.

¹⁸² Im späteren Verlauf der Narration stellt sich heraus, dass Hannibal Lecter der Mörder ist und noch eine andere Intention verfolgt hat. Dadurch, dass er spezifische Materialien in dem Leichnam angebracht hat, lockt er Jack und sein Team an einen ganz bestimmten Ort.

¹⁸³ Germann, Lukas, „Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“, 2009, S.154 – 155.

Hannibal ist definitiv „not regular TV“. Während andere Serienformate nur von Gewaltinszenierungen Gebrauch machen, die keinen mehr schockieren, ist der Inszenierung von toten Köpern bei *Hannibal* keine Grenze gesetzt. Es scheint, als gäbe es keinerlei Tabus und alles sei möglich.

„Ganz im Gegenteil waren Kunstwerke immer wieder Provokationen und haben ihren Gehalt nicht selten gerade im Provozieren gefunden. Provokationen entfalten sich als Verstöße gegen bestehende Tabus, und der Tabubruch ist eine der direktesten Kommunikationsformen der Kunst mit der gesellschaftlichen Welt.“¹⁸⁴

Hannibal ist Kunst. Bryan Fuller und allen anderen Beteiligten gelingt es durch ihre provokanten, detaillierten und komplexen Inszenierungen, etwas völlig Neues zu erschaffen, was so vorher im Fernsehen noch nicht zu finden war.

4. 5. 1. 4 Die Inszenierung und narrative Funktion physischer Gewalt

Das serielle Morden spielt bei *Hannibal* sowohl eine große Rolle für die Narration als auch in Bezug auf die Ästhetik der Sendung. Es bildet die Grundlage dafür, dass die Personen innerhalb der fiktiven Welt zueinanderfinden und bringt die Geschichte erst ins Rollen. Im Verlauf der Serie nimmt es allerdings unterschiedliche Formen an. Es findet sich vor allem in der ersten Staffel das Konzept „Killer of the Week“. In neun der insgesamt 13 Folgen wird ein neuer Serienkiller präsentiert, den es gilt zu stoppen – was zumeist mit Ende der Episode auch gelingt. Nur selten wird ein Charakter über zwei Episoden verhandelt. In Staffel zwei findet sich dieses Konzept nur noch in vier Folgen, was darauf zurückzuführen ist, dass der Schwerpunkt der Narration sich auf die Beziehung zwischen Will Graham und Hannibal Lecter verlagert, wobei dessen individuelles Treiben auch einen neuen Fokus bildet. In der dritten Staffel gibt es nur noch einen Serienkiller, der - mal abgesehen von Lecter – für die Narration relevant ist: Francis Dolarhyde – *The Tooth Fairy* -, der ganze Familien ausgelöscht hat. Auch dieser Charakter treibt die Handlung in der dritten Staffel

¹⁸⁴ Ebenda, S. 162.

maßgeblich voran und nimmt ebenfalls großen Einfluss auf die Beziehung zwischen Lecter und Graham.

Des Weiteren verfügen all diese auftretenden Serienmörder noch über eine weitere wichtige Funktion - abgesehen davon, dass sie Bedeutung für den Verlauf der Narration haben: Sie kontrastieren Hannibal Lecter, der über allen zu thronen scheint und über viele Jahre, sogar Jahrzehnte hinweg, aktiv war, ohne geschnappt zu werden.

Allen Protagonisten und Antagonisten haftet die Anwendung von physischer Gewalt an, sei es nun in Situationen von Notwehr, um gefährliche Personen unschädlich zu machen, weil sie es aus bizarren Intentionen heraus als notwendig betrachten oder einfach aus Spaß an der Freude. Gewalt ist allgegenwärtig und bildet eine zentrale Thematik der Narration.

In Bezug auf die Inszenierung von physischer Gewalt ist festzustellen, dass diese zum einen sehr explizit sein kann, aber an der einen oder anderen Stelle nur auf der sprachlichen Ebene vorhanden ist, was dem Grad der Brutalität, der ihr inne wohnt, keinen Abbruch tut, da der Zuschauer sich ein lebhaftes Bild davon machen kann, was geschehen ist. Wenn sie jedoch auf der visuellen Ebene inszeniert wird, so rückt die Kamera den Fokus auf den verletzten oder zerstörten Körper. Das Blut spritzt bzw. fließt zu meist ausgiebig, was sowohl in hektischen Bildern zum Ausdruck gebracht wird, als auch in Zeitlupe, die die Bewegung der Blutstropfen und die Reaktion der betroffenen, verletzten Menschen in all ihren Einzelheiten wiedergibt.

Auch wenn die Darstellungen oftmals explizit sind, kann aber immer von instrumenteller Gewalt gesprochen werden, da die Ausübung von physischer Gewalt eine der Grundlagen ist, auf der die Narration aufbaut. Auch die Ausübung eben dieser ist für die einzelnen Figuren immer rational begründet - so abwegig ihre Intentionen auch sein mögen. Somit lässt sich festhalten, dass die Inszenierung von physischer Gewalt bei der TV-Serie *Hannibal* durchweg gerechtfertigt ist.

5. Kannibalistische Gewalt bei *Hannibal*

5. 1 Garret Jacob Hobbs

Garret Jacob Hobbs ist für das Verschwinden und den Tod von acht jungen Studentinnen verantwortlich. Er ist – ebenso wie Hannibal – ein Kannibale und Serienmörder. Er wird gleich in der ersten Folge der TV-Serie eingeführt. Sieben der verschwundenen jungen Frauen wurden nie gefunden, aber die Leiche des achten Opfers - Elise Nichols - wird in ihrem eigenen Bett aufgefunden, was den Ermittlern endlich entscheidende Hinweise liefert, um das Verschwinden der Mädchen aufzuklären. Dem extra für diesen Fall vom FBI zugezogenen Profiler Will Graham gelingt es, in Zusammenarbeit mit Hannibal Lecter, Hobbs als den Täter zu identifizieren. Trotz des Warnanrufes durch Lecter, der in Hobbs jemanden seinesgleichen gefunden hat, flieht Hobbs nicht, sondern ermordet, kurz bevor er von Will Graham erschossen wird, seine Frau und verletzt seine Tochter schwer. Obwohl seine Tochter an den Taten als Lockvogel beteiligt war – wie sich im Verlauf der Serie herausstellt – wird nicht darauf eingegangen, dass diese auch an den Morden und wissentlich an seinem Kannibalismus beteiligt war. Dies lässt auch ihre Reaktion auf einzelne Details der Taten ihres Vaters schließen, weshalb an dieser Stelle Garret Jacob Hobbs als Grundlage für die Analyse von kannibalistischer Gewalt fungieren soll.

5. 1. 1 Die An- und Abwesenheit kannibalistischer Gewalt

5. 1. 1. 1 Sprachliche Ebene

Im Zuge der Ermittlungen liefert Graham den entscheidenden Hinweis auf die Intentionen, die Hobbs Taten zugrunde liegen. Wir erfahren von den Gerichtsmedizinern, dass die Leber von Elise zwar entfernt, jedoch wieder in den Körper zurückgeführt wurde, da sie von Krebs befallen ist.¹⁸⁵ Dieser Umstand lässt Graham zu dem Entschluss kommen, dass der Täter Teile seiner Opfer verspeist und Elise für seine Zwecke aufgrund ihrer Erkrankung nicht geeignet war. Die Leichen der anderen jungen Frauen werden nie gefunden, was die Annahme

¹⁸⁵ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:21:14ff

begründet, dass er diese komplett verspeist, alles von ihnen verwertet und es nicht nur auf einzelne Organe abgesehen hat. Es handelt sich bei Garret Jacob Hobbs jedoch nicht um einen Sadisten. „*He doesn't want this girls to suffer. He kills them quickly, and to his thinking with mercy.*“¹⁸⁶ Er erwürgt die Frauen schnell, erspart ihnen das darauf Folgende und handelt in seinen Augen somit in Gnade. Für ihn zählt ganz allein das Fleisch, was er aus ihnen gewinnen kann, nicht das Hinzufügen von Schmerzen oder das daraus resultierende Leid seiner Opfer. Hobbs Tochter Abigail kommt im Verlauf der Narration der Gedanke, dass nicht nur ihr Vater Menschenfleisch zu sich genommen hat: „*He was feeding them to us. Wasn't he?*“¹⁸⁷ Die von Hobbs ausgeübte kannibalistische Gewalt ist nicht allein auf die Opfer gerichtet, sondern betrifft auch direkt seine Familie, die unwissentlich zum Verzehr von Menschenfleisch gezwungen wurde und damit Opfer und Komplize zugleich ist.

Auf der auditiven Ebene ist in Bezug auf Garrett Jacob Hobbs ein Großteil der Darstellung von kannibalistischer Gewalt zu verorten. Durch die Dialoge und Monologe bekommt der Rezipient erst einen Eindruck von seinen Taten, von seinen Intentionen und von den Auswirkungen. Die auditive Ebene bildet die Grundlage für das Verstehen eben dieser, sodass weitere Hinweise, die auf der visuellen Ebene dargeboten werden, das Bild von Hobbs Handlungen komplettieren.

5. 1. 1. 2 Visuelle Ebene

Im Verlauf der Narration bekommt man weder gezeigt, wie Hobbs seine Opfer umbringt noch wie er diese verspeist. Allerdings finden sich immer wieder Hinweise auf die einzelnen „Arbeitsschritte“ seiner Taten. Bei der Obduktion der Leiche von Elise hat Will Graham eine seiner Visionen, die die einzelnen Verletzungen ihres toten Körpers erklärt: Sie wurde mit einem Hirschgeweih durchbohrt, um sie vollständig ausbluten zu lassen (Abb.23). Diese noch sehr

¹⁸⁶ Ebenda, 00:17:31ff

¹⁸⁷ *Hannibal*, Season 1, Episode 3 *Potage*, Regie: David Slade, 00:30:02ff

abstrakte Visualisierung der Geschehnisse findet ihren Wahrheitsgehalt später bei der Begehung des Tatortes, an dem sich das noch mit Blut benetzte Geweih wiederfinden lässt. (Abb.24).



Abb.23¹⁸⁸



Abb.24¹⁸⁹



Abb.25¹⁹⁰



Abb.26¹⁹¹

Das Ausblutenlassen der Leiche erinnert an den Umgang mit erlegten Tieren, was durch zwei schnell aufeinanderfolgende Einstellungen (Abb.25+26) noch einmal verdeutlicht wird. Eines der Opfer wird hier direkt mit dem toten Hirsch verglichen, was dazu führt, dass der Rezipient eine Vorstellung davon bekommt, wie weiter mit dem Körper verfahren wird. Allerdings verzichten die Macher der TV-Serie an dieser Stelle darauf, diese Bilder auf der visuellen Ebene weiter auszuschnücken. Die Zerlegung der Leiche und die endgültige Einverleibung der Opfer in all ihren Details werden nicht veranschaulicht. Hobbs ist Jäger und Sammler, wobei er sowohl Trophäen von Tieren als auch von den jungen Frauen sammelt und jeden

¹⁸⁸ Abb.23: *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:20:52

¹⁸⁹ Abb.24: *Hannibal*, Season 1, Episode 2 *Amuse-Bouche*, Regie: Michael Rymer, 00:02:30

¹⁹⁰ Abb.25: *Hannibal*, Season 1, Episode 3 *Potage*, Regie: David Slade, 00:29:16

¹⁹¹ Abb.26: Ebenda, 00:29:18

Teil der Körper verwendet. Nichts wird verschwendet. So findet seine Tochter Abigail in einem eigentlich harmlosen erscheinenden Kissen menschliche Haare (Abb.27+28).



Abb.27¹⁹²



Abb.28¹⁹³

Man kann sich nur fragen, was aus den anderen Überresten der jungen Frauen geworden ist und wo sie sich noch in alltäglichen Gebrauchsgegenständen wiederfinden lassen. Auch wenn dieses nicht weiter erläutert wird, so wird doch das volle Ausmaß von Hobbs Taten deutlich und das Grauen, was Abigail empfinden muss, wird für den Rezipienten der Serie nachvollziehbar. Die Visualisierung von kannibalistischer Gewalt konzentriert sich größtenteils auf die menschlichen Überreste, bzw. auf den schon toten Körper, von dem ebenfalls nur ein Bruchteil gezeigt wird. Erst der Zusammenhang zwischen auditiver und visueller Ebene, der sich über mehrere Episoden erstreckt, muss vom Betrachter selbst hergestellt werden, was Aufmerksamkeit und kognitives Denken voraussetzt, um die Figur Garret Jacob Hobbs als Ganzes zu verstehen.

5. 1. 2 Motivation bei der Auswahl seiner Opfer

Was sofort auffällt ist, dass sich die acht jungen Frauen, die Hobbs zum Opfer gefallen sind, in ihrem Erscheinungsbild gleichen: „*Same haircolor, same eye*

¹⁹² Abb.27: Ebenda, 00:35:32

¹⁹³ Abb.28: Ebenda, 00:36:06

*color, roughly the same age. Same height, same weight.*¹⁹⁴ Sie sehen seiner eigenen Tochter Abigail zum Verwechseln ähnlich, worin sich sogleich sein Motiv für die Morde und das Verspeisen der Mädchen ergründen lässt, was Will Graham mit folgenden Worten ausdrückt:

*„Our cannibal loves women. He doesn't want to destroy them, he wants to consume them. Keep some parts of them inside. [...]. He has a daughter. [...]. She's an only child. She is leaving home. He can't stand the thought of losing her. She is his golden ticket.*¹⁹⁵

Er hat eine Obsession für sie entwickelt, die er nicht anders auszudrücken vermag, als sich ihrer völlig zu bemächtigen: sie sich einzuverleiben. Da er Abigail aber keinen Schaden zufügen will, dienen die acht Opfer als Katalysator für diesen tief in Hobbs verwurzelten Wunsch, niemals von seiner Tochter getrennt zu sein.

Hobbs wird also nicht durch einen unbändigen Appetit auf Menschenfleisch oder der Notwendigkeit zur Nahrungsaufnahme angetrieben, sondern seine Taten sind rein durch die Verlustängste, die er gegenüber seiner Tochter hegt, begründet. Das Morden bereitet ihm keine Freude, genauso wenig wie der Verzehr für ihn hohen Genuss bedeutet. Er versucht seinen Taten weiterhin Sinn zukommen zu lassen, indem er keinen Teil der Frauen vergeudet, sondern in seinen Augen eine funktionelle Nutzung dafür findet. Ihr Tod soll nicht umsonst sein, sondern mit Bedeutung gefüllt werden. Die Ermordung von Elise Nichols war für ihn völlig grundlos, weshalb er durch die Wiederherstellung ihres Körpers und die Rückgabe eben dessen an ihre Familie versucht, die Tat, soweit das eben möglich ist, ungeschehen zu machen: *„He wanted to undo, as much as he could“*.¹⁹⁶

Die von Garrett Jacob Hobbs ausgeführte kannibalistische Gewalt darf in seinen Augen also niemals frei von Sinn sein und wird nicht wahllos verübt. Die Motivation, die ihr zugrunde liegt, ist für ihn rational begründet und aufgrund seines starken Verlangens nach dem Zusammensein mit seiner Tochter unumgänglich. Er ist damit am ehesten dem Typus des *„mortuary cannibalism“*

¹⁹⁴ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:06:52ff

¹⁹⁵ Ebenda, 00:29:40ff

¹⁹⁶ Ebenda, 00:13:02ff

zuzuordnen, welcher sich durch folgenden Faktor auszeichnet: „*to maintain continuity with one's dead relatives*“¹⁹⁷. Auch wenn seine Tochter nicht tot ist, so bleibt das Motiv letztlich doch das Gleiche: Eine immerwährende Verbundenheit soll geschaffen werden.

5. 2 Der Kannibale als zivilisierter Ästhet: Die mediale Inszenierung und Konstruktion der Figur Hannibal Lecter

5. 2. 1 Hannibal Lecter als moderner Dandy

Die fiktive Figur Hannibal Lecter ist den meisten Menschen aus Filmen und Büchern bekannt, weshalb der Zuschauer schon ein vorgefertigtes Bild von ihm im Kopf hat und von vorneherein weiß, dass die konstruierte Fassade der Normalität einen Serienmörder und Kannibalen verbirgt. In Bezug auf die Serie hat man somit einen enormen Wissensvorteil gegenüber den handelnden Figuren in der fiktiven Welt. Kleine Bemerkungen Hannibals werden sofort verstanden und können mit seiner eigentlichen, bösen Natur in Verbindung gebracht werden. Innerhalb der Serienwelt ist es den Charakteren jedoch nicht möglich, den Schleier so einfach zu lüften und festzustellen, was sich hinter dem charmanten Intellektuellen verbirgt.

*„Lectors Kultiviertheit wird überdeutlich und damit unmissverständlich ausgestellt; sie unterscheidet ihn von allen anderen Kannibalen, die im Film zu sehen sind – von den Tabubrechern des Kunstkinos, den schrägen Gestalten der Campfilme und den grauenerregenden Monstern der Horrorfilme.“*¹⁹⁸

Er unterscheidet sich deutlich von dem Bild eines wilden, unzivilisierten Kannibalen, der fernab der Gesellschaft existiert und seine Opfer wahllos tötet, um seinen Hunger zu befriedigen. Lecter ist ganz im Gegenteil ein angesehenes Mitglied der Gesellschaft, ein Mensch, dem man Respekt und Anerkennung entgegenbringt und gerne zu seinen Bekannten zählt. In den folgenden drei

¹⁹⁷ Vgl. Petrinovich, Lewis, *The Cannibal Within*, New York [u.a.]: Walter de Gruyter 2000, S. 6.

¹⁹⁸ Krützen, Michaela, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007, S. 203.

Kapiteln sollen nun unter Berücksichtigung des Konzepts des Dandyismus sein Aussehen, Auftreten und sein Lebensstil verhandelt werden, um darzustellen wie gekonnt er das eigentliche, das monströse Ich hinter einer Kulisse aus Dekadenz und Stil verbirgt.

5. 2. 1. 1 Aussehen

„`Refinement`, also Verfeinerung, Geschliffenheit, Anmut, mit einem Wort: Eleganz, findet ihren Ausdruck in der gesamten Existenz des Dandys - in höchster Vollendung in seiner äußeren Erscheinung.“¹⁹⁹

Hannibal Lecter legt nicht nur rein aus persönlichen Vorlieben großen Wert auf einen positiven Gesamteindruck, sondern sein äußeres Erscheinungsbild ist eine der Grundvoraussetzungen dafür, dass er sich unbehelligt innerhalb der Gesellschaft bewegen kann. Seine Anzüge sind immer perfekt aufeinander abgestimmt, Gilet und Sakko, Krawatte, Einstecktuch und je nach Wetterlage auch der Mantel. Alles ist farblich passend zueinander, zeugt von Stil, Eleganz und Geschmack. Mads Mikkelsen beschreibt seine Figur wie folgt: „[...] *everything is very stylish. He is a man of taste, a man of details. Nothing is leftover just for a random thing. He is a perfectionist.*“²⁰⁰ Die Kleidungsstücke verweisen ebenfalls darauf, dass Hannibal gut situiert ist, denn es handelt sich in keinster Weise um Durchschnittsware, sondern immer um hochwertige Materialien. Die Kleidung wird geschützt, selbst in Situationen wo es um Leben und Tod geht, ist noch genug Zeit, das Sakko auszuziehen und die Ärmel hochzukrempeln, damit sich kein Blutspritzer auf dieser wiederfindet.²⁰¹

Es gibt keine Unordnung in seinem Äußeren, auch die Haare sitzen immer perfekt. Dabei ist es irrelevant ob er sich in Gesellschaft befindet oder ganz für sich ist.

¹⁹⁹ Erbe, Günter, „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne“, *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Hg. Alexandra Tacke / Björn Weyand, Köln [u.a.]: Böhlau 2009, S. 17 – 38, hier S. 21.

²⁰⁰ Vgl. *Mads Mikkelsen Interview – Hannibal*, <https://www.youtube.com/watch?v=uv1cDiF9dUk>

²⁰¹ Vgl. *Hannibal*, Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:38:26ff. In dieser Folge wird Organdiebstahl thematisiert. Nachdem man den Täter auf frischer Tat in einem Krankenwagen erappt hat, wird Dr. Lecter gebeten, die Blutung zu stillen und für das Überleben des Opfers zu sorgen. Trotz der Dringlichkeit und der schnellen Reaktion, die diese Aufgabe erfordert, werden erst einmal Sakko und Hemdärmel in Sicherheit gebracht.

Auch allein in seinem Arbeitszimmer oder am Esstisch, der Aufwand, der für das makellose Erscheinungsbild betrieben wird, bleibt der gleiche. Das, was unter der Kleidung liegt, wird nicht vernachlässigt, sondern durch sportliche Aktivitäten, wie etwas Schwimmen, in Form gehalten. All diese Faktoren führen dazu, dass er im Ganzen betrachtet als diszipliniert, gepflegt und seriös anzusehen ist. Diese Fassade bleibt immer bestehen und bewahrt ihn davor als das enttarnt zu werden, was er wirklich ist.

„Weniger Held als Heldendarsteller, will der Dandy die Welt mit dem Ich herausfordern und im Kult seiner Selbst der gesellschaftlichen Ordnung gegenüberreten. Der Ästhetizismus fungiert als Bollwerk gegen das aus dem Gleichgewicht geratene Ich, er ist der schillernde Panzer, der den Dandy schützt.“²⁰²

5. 2. 1. 2 Auftreten

Hannibal ist ein Gentleman, ein perfekter Gastgeber und ein angenehmer Konversationspartner. Er verfügt über einen sehr hohen Bildungsgrad und somit über die Fähigkeit, mühelos über verschiedene Themen zu diskutieren und Anekdoten zum Besten zu geben. Gästen lässt er seine ungeteilte Aufmerksamkeit zukommen und ist immer darum bemüht, dass es ihnen an nichts mangelt.

„Barbey d’Aurevilley und Baudelaire verstehen unter einem Dandy einen Mann von einfacher, unauffälliger, raffinierter Eleganz, einer Eleganz, die Ausdruck einer bestimmten Geistes- und Lebenshaltung ist. Der Dandy ist ein Verhaltenstypus, gekennzeichnet durch überlegenen Geschmack, perfekte Manieren, zynisch-frivolen Konversationston, Kaltblütigkeit und Unerschütterlichkeit in allen Lebenslagen und einen auf die Spitze getriebenen Selbstkult.“²⁰³

Lectors Dinner Partys im eigenen Domizil sind geradezu ein Spektakel, was dazu führt, dass die Leute es gar nicht erwarten können wieder zu einer eingeladen zu

²⁰²Schickedanz, Hans-Joachim, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2000 (= Forschungen zu Literatur und Kulturgeschichte Bd. 66, Hg. Karl Riha), S. 17.

²⁰³Erbe, Günter, „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne“, S. 19.

werden. Der erste Satz einer zufällig in der Oper getroffenen Bekannten lautet beispielsweise: *„It’s been too long since you properly cooked for us Hannibal“*.²⁰⁴ Es ist ein Erlebnis bei Hannibal Lecter zu dinieren. Die aufgetischten Speisen, die von zahlreichen Kellnern gereicht werden, strotzen nur so vor Dekadenz. Er setzt sich und seine Kochkünste, seine galante Persönlichkeit und auch seine Räumlichkeiten gekonnt in Szene und überlässt nichts dem Zufall.

Auffallend ist jedoch, dass die Gespräche unpersönlich bleiben. Es scharen sich zwar viele Menschen auf seinen Partys, aber es entsteht der Eindruck, dass er zu keinem eine wirkliche, tiefe, aufrichtige Beziehung hat. Es ist ein Schauspiel, die Aufrechterhaltung eines sozialen Umfelds, in welchem er aber trotzdem eigentlich allein ist. Seine Therapeutin Dr. Bedelia Du Maurier erkennt diesen Umstand. Sie beschreibt ihn in einer gemeinsamen Sitzung wie folgt: *„[...] you are wearing a very well tailored person suite. [...]. Maybe it’s less than a person suite and more of a human veil.“*²⁰⁵ Ihre Vermutung, dass sich Hannibals wahres Ich hinter einem Schleier von Menschlichkeit verbirgt legt nahe, dass sie eine Ahnung davon hat, welche Abgründe sich dahinter auftun. Im Verlauf des Dialogs spricht sie ebenfalls an, wie einsam er sich fühlen muss. Hannibal erwidert darauf: *„I have friends. And the opportunities for friends. You and I are friendly.“*²⁰⁶ In dieser Annahme wird er aber von ihr nicht bestätigt, sondern Bedelia distanziert sich deutlich von einer freundschaftlichen Beziehung zu ihm. Dieser Moment zeigt, dass Hannibal nicht nur Monster, sondern auch Mensch ist, mit einem Bedürfnis nach sozialen Beziehungen, denn Bedelias Aussage lässt seine Maske für einen ganz kurzen Moment bröckeln. Seine Mimik verrät Traurigkeit und Nachdenklichkeit und lässt vermuten, dass das Leben was er führt zwar nach außen hin perfekt erscheint, es aber die Aufrechterhaltung seiner Fassade nicht erlaubt, eine wirklich tiefe Beziehung einzugehen.

„Niemanden wirklich an sich heranlassen, ungerührt und unberührt, unverwundbar zu sein, immer rational, überlegen, bleibend, sich durch nichts aus dem Gleichgewicht bringen zu lassen, dies ist die von vielen vergebliche angestrebte Lebenstechnik des großen

²⁰⁴ *Hannibal*, Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:04:26ff

²⁰⁵ Ebenda, 00:17:15ff

²⁰⁶ Ebenda, 00:17:49ff

*Dandy. Immer aber steht die Gleichgültigkeit im Emotionalen im Vordergrund, die Ferne und Unnahbarkeit, die alle Grade von kühler Distanz und Arroganz bis zu Eiseskälte, ja sogar Sadismus annehmen kann.*²⁰⁷

Seine sadistische Ader bleibt den Menschen in seinem sozialen Umfeld verborgen, denn diese kann er nur ausleben, wenn er sich allein und ohne Zeugen offenbart: Ein Mörder und Kannibale. Diesen Zug seiner Persönlichkeit kann er mit niemandem anderen teilen, denn man würde ihn nicht verstehen. Unter diesen Prämissen Gleichgesinnte zu finden ist nahezu unmöglich, weshalb sein Auftreten und sein Verhalten im Resultat immer nur distanziert und oberflächlich bleiben können.

*„Der Dandy verkörpert jenen Charaktertypus, der, fatal für seine Mitmenschen, Nähe provoziert, ohne sie letztendlich ertragen zu können, er gehört zu denjenigen, die man lange kennt, ohne ihnen tatsächlich näher gekommen zu sein.“*²⁰⁸

5. 2. 1. 3 Lebensstil

Nicht nur seine Kleidung zeugt von Eleganz und Stil, sondern auch die Einrichtung seiner Räumlichkeiten - seien es nun die privaten oder die für seine Patienten zugänglichen – sind unverwechselbar. *„Die farbliche Abstimmung, [...], das erlesene Mobiliar, die kostbaren Sammlungen, die klösterliche Atmosphäre – dies alles verrät seinen ausgefallenen Geschmack [...].“*²⁰⁹ Während sein Behandlungszimmer durch eher helle Farben gekennzeichnet ist (Abb.29), sind seine Privaträume – vor allem das Esszimmer - in dunklen Tönen gehalten (Abb.30), was auch an dieser Stelle auf gestalterischer Ebene noch einmal auf seine zwei Persönlichkeiten hinweist: Die öffentliche und die ganz private, die gute und die böse Seite.

²⁰⁷Schickedanz, Hans-Joachim, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, S. 20.

²⁰⁸ Ebenda, S. 9.

²⁰⁹ Erbe, Günter, „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne“, S. 30.



Abb. 29²¹⁰



Abb. 30²¹¹

Genauso aufgeräumt wie sein äußeres Erscheinungsbild sind auch die einzelnen Zimmer, es findet sich keine Art von Schmutz. Er ist penibel, so bedacht auf Akkuratess, dass sogar die Stifte auf seinem Schreibtisch in Reih und Glied liegen müssen.²¹² Ein von einem Patienten auf dem Beistelltisch abgelegtes, benutztes Taschentuch hat einen vernichtenden Blick zur Folge²¹³. Innerhalb der Räumlichkeiten finden sich zahlreiche Kunstwerke, Gemälde und dekorative Statuen. Die Einrichtung ist durchweg hochwertig, aber gleichzeitig auch funktionell. Das Beste ist gerade gut genug, nichts in seinem Haus oder in seinem Leben überhaupt ist schnöder Durchschnitt, sondern extravagant und durchweg erstklassig - von der ausgefallenen Kaffeemaschine²¹⁴ bis hin zum teuren Wagen.²¹⁵ Der einzige „moderne“ Gegenstand ist das iPad, welches insgesamt zwei Mal im Verlauf der Serie gezeigt wird²¹⁶, ansonsten bekommt man den Einsatz von moderner Technik nie zu sehen. Es gibt beispielsweise keinen Fernseher, kein Radio und keine sonstigen trivialen Unterhaltungsmedien. Seine Vorliebe für klassische Musik, Kunst und Literatur unterstreichen seine Vorliebe für die beaux arts. Er geht gerne in die Oper, komponiert selbst an seinem Cembalo oder fertigt Zeichnungen an. Seine freie Zeit ist damit nicht vergeudet, sondern wird sinnvoll genutzt und das zumeist allein. Die Abende in Gesellschaft zielen – wie im obigen Kapitel dargelegt - darauf ab, ein Bild seiner Person zu vermitteln

²¹⁰ Abb.29: *Hannibal*, Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro, 00:16:00

²¹¹ Abb.30: Ebenda, 00:10:52

²¹² *Hannibal*, Season 1, Episode 10 *Buffet Froid*, Regie: John Dahl, 00:26:03ff

²¹³ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:22:44ff

²¹⁴ *Hannibal*, Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro, 00:03:08ff

²¹⁵ *Hannibal*, Season 1, Episode 4 *Oeuf*, Regie: Peter Medak, 00:06:06ff

²¹⁶ *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:26:03ff; *Hannibal*, Season 1, Episode 11 *Rôti*, Regie: Guillermo Navarro, 00:23:38ff

und aufrecht zu erhalten. Allerdings müssen diejenigen, die sich zu seinen Bekannten zählen dürfen, seinen hohen Standards entsprechen. Nicht jeder ist seiner Aufmerksamkeit wert, nur diejenigen, die seine kulturellen Interessen teilen und gepflegte Konversation betreiben können, ist es vergönnt von ihm empfangen zu werden. Die Menschen, mit denen er sich umgibt haben gleichzeitig immer einen Nutzen für ihn, er ist niemals selbstlos, sondern manipulativ und immer auf den eigenen Vorteil bedacht.

Sein Lebensstil ist ebenso frei von sexuellen Gelüsten. „*Das Wesen des Dandys, seinem Narzissmus und Exhibitionismus, seinem Machtwillen und Stoizismus, entspricht freilich mehr der Hang zur Unterdrückung seiner sexuellen Triebe, [...]*“²¹⁷ Die einzige sexuelle Beziehung, die Hannibal innerhalb der Narration eingeht, ist die mit Dr. Alana Bloom, seiner ehemaligen Psychologiestudentin, die als Beraterin für das FBI fungiert. Dabei steht allerdings in keinster Weise die Befriedigung des Körperlichen im Vordergrund, sondern er nutzt sie aus, um sich Alibis zu verschaffen²¹⁸, sie an sich zu binden und ihre Gedanken zu manipulieren. Lecter ist ganz und gar ein Mensch des Geistes, sein „*[...] Interesse gilt nicht nur den Innereien seiner Mitmenschen, sondern auch deren Innerem: Er giert regelrecht nach Informationen über die seelische Verfasstheit seiner Besucher.*“²¹⁹ Er beobachtet jede Person in seinem Umfeld ganz genau, um sich wenn nötig all ihre Eigenheiten, Gewohnheiten und Fehler zunutze machen zu können.

Sein dekadenter und luxuriöser Lebensstil dient zum einen der Zurschaustellung des erfolgreichen, weltgewandten und sympathischen Psychiaters, zum anderen wird aber auch deutlich, dass er sich persönlich gerne mit schönen und exquisiten Dingen umgibt. Seine finanzielle Unabhängigkeit ermöglicht es ihm, seine freie Zeit mit Sachen zu füllen, die ihm Freude bereiten, wie Kunst, Musik und Literatur. Hervorstechend ist dabei, dass sich alles in seinem Leben um ihn selbst dreht. Immer im Vordergrund steht die Wahrung des Scheins, rationales Vorgehen, Impulskontrolle, Befriedigung des Geistes, zu Nutzbarmachung der Menschen mit

²¹⁷ Erbe, Günter, „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne“, S. 28.

²¹⁸ Vgl. *Hannibal*, Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:30:14ff: Hannibal fügt Alanas Wein etwas hinzu, sodass sie die Nacht durchschläft und er unbemerkt verschwinden kann.

²¹⁹ Krützen, Michaela, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, S. 204.

denen er sich umgibt und die Erfüllung seiner hohen Ansprüche an künstlerisch wertvolle Dinge.

5. 2. 2 Die An- und Abwesenheit kannibalistischer Gewalt

5. 2 .2. 1 Sprachliche Ebene

Auf der sprachlichen Ebene der Serie werden des öfteren durch Polizeibeamte, Gerichtsmediziner etc. die näheren Umstände von Hannibals Morden dargelegt. So erfährt der Betrachter zum Beispiel durch Aussagen wie „*He took her lungs. Pretty sure she was alive when he cut them out.*“²²⁰ und „*Do you think he was unconcious when the ripper did the ripping?*“ „*No, he wanted him awake*“²²¹, dass Hannibal sich nicht damit begnügt, seine Opfer umzubringen und ihnen die gewünschten Organe zu entnehmen, sondern sie verstümmelt und brutal verletzt, um ihnen ganz gezielt Qualen zu bereiten. Hannibal ist ein Sadist, dem es Freude macht anderen Leid zuzufügen. Er verspürt dabei „*[...] no remorse or guilt at all.*“²²² Der Tod seiner Opfer ist nicht ein mit dem Verzehr von ihrem Fleisch einhergehendes Übel. Sie werden nicht betrauert, ihnen wird keine Gnade gewährt, sondern der ihnen zugefügte Schmerz steigert nur Hannibals Befriedigung. Dadurch, dass er sie sich schlussendlich einverleibt, macht er noch einmal deutlich, dass er buchstäblich in der Nahrungskette über ihnen steht: „*This girl’s killer thought that she was a pig.*“²²³ Während Tiere allerdings vor der Schlachtung zumeist betäubt werden, um ihnen unnötige Qualen zu ersparen, verstärkt Hannibal diese bei seinen menschlichen Opfern aber noch zusätzlich - was deutlich macht, wieviel Respekt er ihnen entgegenbringt.

Durch die sprachliche Ebene bekommen wir erst einen Eindruck davon, wie brutal und entsetzlich das volle Ausmaß von Hannibals Taten ist. Die Details des Monsters, welches sich hinter seinem menschlichen Schleier verbirgt, werden durch die Aussagen der einzelnen Figuren so erst ans Licht gebracht:

²²⁰ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:29:19ff.

²²¹ *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:17:16ff

²²² Ebenda, 00:09:40ff

²²³ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:29:49ff

„Beneath Lecter’s civilized veneer lies a sadistic and savage hunger that thrives on consuming both the flesh and psyches of those around him. His psychiatry is a mask of civilized appetite hiding barbaric ravenousness beneath.“²²⁴

Er ist nicht nur daran interessiert sie zu essen, sondern durch die vorherige Folter auch darauf aus, ihren Geist und Willen zu brechen und sie voll und ganz auszulöschen.

5. 2. 2. 2 Visuelle Ebene

Auf der visuellen Gestaltungsebene der Serie ist die Ausübung von kannibalistischer Gewalt durch Hannibal Lecter kaum gegeben. Der Zuschauer bekommt ihn in den ersten zwei Staffeln bei seinen Morden, welche durch das Verlangen nach dem Verzehr des Opfers begründet sind, niemals zu Gesicht. Was man stellenweise gezeigt bekommt, sind die hinterlassenen Leichen, wenn sie denn überhaupt gefunden werden.

Die gezeigten Verletzungen, die diese aufweisen - beispielsweise ist eins seiner Opfer bei lebendigem Leib mit allerlei Werkzeug verletzt und durchbohrt worden (Abb.31+32) - unterstützen neben den Aussagen auf der auditiven Ebene das Bild von Hannibal als skrupellosem Sadisten.



Abb. 31²²⁵



Abb. 32²²⁶

²²⁴ Brown, Jennifer, *Cannibalism in Literature and Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 211.

²²⁵ Abb.31: *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:17:24

Der Zuschauer bekommt an dieser Stelle sowohl die Details des verübten Mordes zu sehen als auch den gesamt angerichteten Schaden und kann sich ein Bild davon machen, was für Qualen das Opfer erleiden musste.

Allerdings sind viele seiner Opfer meistens mehr eine vage Andeutung als eine detailreich gestaltete Persönlichkeit innerhalb der Serienwelt. Ein Beispiel dafür ist eine Szene in der vierten Folge der ersten Season²²⁷: Jack Crawford ist bei Hannibal zum Essen eingeladen; Hannibal erklärt, dass es sich bei dem Hauptgang um Hasenfleisch handelt. Auf Jacks Aussage „*He should have hopped faster.*“ Antwortet Hannibal amüsiert mit: „*Yes he should have.*“ Direkt danach erfolgt ein harter Schnitt und die darauffolgende Sequenz zeigt einen Point-of-View-Shot in dem ein junger Mann panisch versucht davonzurennen, zu entkommen. Man sieht sein Gesicht nicht, aber durch seine unkontrollierten, durch Angst bestimmten Bewegungen, durch die er letztendlich zu Fall kommt, kann man erahnen wie bedrohlich sein Verfolger sein muss. Der Zuschauer weiß, durch die Abfolge der Bilder, dass es sich bei der Person um Hannibal handelt, nimmt durch den Point-of-View-Shot direkt seine Position ein und hat somit den Wissensvorteil, dass Jack gerade keinesfalls einen Hasen zu sich nimmt. Jedoch weiß man nicht, wer dieser Mann ist und warum er von Hannibal auserkoren wurde.

Zwei Opfer sind jedoch wohl bekannt: Abel Gideon und Mason Verger - erster ebenfalls Serienkiller, letzterer Psychopath. Abel Gideon wird von Hannibal gekidnappt und am Leben erhalten, damit er Teile von sich selbst verspeist. Sein abgetrenntes Bein wird ihm vom Hannibal - zur Perfektion im Lehm mantel zubereitet und liebevoll garniert - zum Dinner serviert. Gideons Frage „*You intend me to be my own last supper?*“ wird von Hannibal mit einem einfach „*Yes*“ beantwortet und weiterführend erklärt er, dass es keine Tragödie sei zu sterben, aber verschwendet zu werden.²²⁸ Mason Verger hingegen wird von Hannibal unter Drogen gesetzt und dazu gebracht sich sein eigenes Gesicht vom Knochen zu

²²⁶ Abb.32: Ebenda, 00:17:31

²²⁷ *Hannibal*, Season 1, Episode 4 *Oeuf*, Regie: Peter Medak, 00:16:15ff

²²⁸ *Hannibal*, Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:37:53ff

schneiden und an Hunde zu verfüttern. Zu guter Letzt verspeist Mason seine eigene Nase. An dieser Stelle wird zum einen deutlich, dass Hannibal Abel Gideon immer noch einen gewissen Respekt entgegenkommen lässt - dass er es Wert ist, verspeist zu werden, während Mason Verger ohne Bedenken verschwendet werden kann. Zum anderen sieht man hier aber auch, dass kannibalistische Gewalt auch auf der psychischen Ebene stattfinden kann:

„Hier lässt sich auch der Unterschied zur auf die Seele, den Geist, die Psyche eines Menschen abzielenden psychischen Gewalt markieren. Obwohl sie an die Körperhaftigkeit der menschlichen Existenz gebunden bleibt, ist sie nicht nur erheblich schwerer feststellbar, sondern kann auch bedeutend inhumaner sein als physische Gewalt.“²²⁹

Das Wissen, dass man sich gerade selbst verspeist und der Umstand, dass man durch die eigene Hand für immer entstellt sein wird, während einem der Urheber dieser erzwungenen Handlungen lächelnd gegenüber sitzt und sich Genugtuung verschafft, ist ein unvorstellbares Horrorszenario, was nicht nur die Verletzung des Körpers, sondern auch ganz klar die Verletzung der Psyche zum Ziel hat. Auch wenn diese nicht sichtbar ist, so kann man doch erahnen, wie schrecklich diese Situationen und ihre Konsequenzen für einen Menschen sein müssen. Es muss also nicht immer blutig werden, damit Hannibal seine sadistische Ader befriedigen kann. Durch seine jahrelange Erfahrung als Psychiater und aufgrund seines sowieso großen Interesses an der menschlichen Psyche, dürfte er sich im Laufe der Jahre genug Wissen darüber angeeignet haben, wie man diese verletzt.

Die visuelle und die auditive Ebene tragen beide dazu bei, unterschiedliche Details von Hannibals Morden und seinem Vorgehen zu verdeutlichen. Die gezeigten Bilder der verstümmelten Leichen, werden durch die Informationen auf der sprachlichen Ebene erst vollständig in ihrer Grausamkeit erkannt. Wir bekommen einen Eindruck davon, wie groß die sadistische Ader Lecters ist und dass auch psychische Gewalt in seinem Handeln eine große spielen kann. Dieses Wissen

²²⁹ Heitmeyer, Wilhelm, *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 38.

muss vom Zuschauer bewahrt werden, um nicht ebenfalls wie die Figuren in der fiktiven Welt, von Hannibals Fassade geblendet zu werden:

„Indeed, the idea of cannibalism prompts a visceral reaction among people precisely because it activates our horror of consuming others like ourselves. Ultimately, then, it is the shared humanness of cannibals and their victims that draws our attention to the problems raised by the notion of absolute difference.“²³⁰

Hannibal Lecter, Abel Gideon und Mason Verger – so brutal und psychotisch sie auch sein mögen – sind im Endeffekt doch Menschen, die sich mehr oder weniger gut in die Gesellschaft eingegliedert haben und sich in ihrer Monstrosität nicht immer direkt offenbaren. Gerade Hannibal scheint ein Mensch „wie du und ich“ zu sein, ein höflicher, charmanter und auf seine Mitmenschen bedachter Zeitgenosse.

Erst in der dritten Folge der dritten Staffel wird einer von seinen kannibalistisch motivierten Morden visualisiert: Er tötet Professor Sogliato, der zuvor in der Öffentlichkeit seine Italienischkenntnisse in Frage gestellt hat. Er rammt ihm beim gemeinsamen Dinner einen Eispickel in die Schläfe, welcher von der ebenfalls anwesenden Bedelia du Maurier, die den Anblick nur schwer ertragen kann, wieder entfernt wird.²³¹ Dies führt erst zum Tod des Professors, weshalb sich Hannibal mit einem Schmunzeln seiner Verantwortung direkt wieder entzieht: *„Technically, you killed him.“²³²* Er entledigt sich damit nicht nur eines unliebsamen Zeitgenossen, sondern macht auch Bedelia absichtlich zu seiner Komplizin und zur Trägerin von Verantwortung für den begangenen Mord. Nichtsdestotrotz bleibt an dieser Stelle die sadistische Ader Hannibals verborgen, da der Tod „kurz und schmerzlos“ herbeigeführt wird, ohne dass das Opfer stundenlange Qualen erleiden muss.

²³⁰ Guest, Kristen, „Introduction: Cannibalism and the Boundaries of Identity“, *Eating their Words. Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*, Hg. Kristen Guest, Albany: State University of New York Press 2001, S. 1 – 10, hier S. 3.

²³¹ *Hannibal*, Season 3, Episode 3 *Secondo*, Regie: Vincenzo Natali, 00:12:16ff

²³² Ebenda, 00:13:14ff

Dadurch, dass die von Hannibal ausgeübte kannibalistische Gewalt nur nach und nach visuell und auditiv offenbart wird, macht es die Serie dem Zuschauer absichtlich schwer, ihn immer als kannibalistisches, sadistisches Monster zu betrachten. Diese Intention wird auch von Mads Mikkelsen in einem Interview bestätigt:

„But basically we wanted to just humanize him, to a degree, that he didn't just become a complete outrageous psychopath that we were watching for three years. [...] We did not want him to be the madman from the very beginning, simply because he was surrounded by cops, and good cops, really good cops, and if Hannibal was winking to the audience from the start I'm sure that the cops would spot that as well, right? So we needed him to be normal right from the very beginning and then slowly be comfortable enough to show us, especially in his private moments, who he also is.“²³³

5. 2. 3 Motivation und Rationalität bei der Auswahl seiner Opfer

5. 2. 3. 1 Die Chesapeake Ripper Morde: *Eat the Rude*

Hannibal Lecter mordet schon unerkant über Jahre hinweg und hat von den Ermittlern den Spitznamen Chesapeake Ripper bekommen. Das Muster nachdem er dabei vorgeht, wird von Will Graham wie folgt dargestellt:

„The Chesapeake Ripper kills in sounders of three. He did his first victims in nine days. Annapolis, Essex, Baltimore. He didn't kill again for 18 months. Then there was another sounder of three in as many days, all of them in Baltimore. I use the term "sounders" because it refers to a small group of pigs. That's how he sees his victims; not as people, not as prey. Pigs.“²³⁴

Diese Aussage verweist zum einen noch einmal darauf, wieviel Respekt er seinen Opfern entgegenbringt und zeigt zum anderen, dass er bei seinen Taten sehr kontrolliert vorgeht. Er kann seine Triebe beherrschen, der Drang zu morden und zu verzehren bestimmt nicht immer seinen Alltag, es kann über ein Jahr vergehen,

²³³ Vgl. <http://www.craveonline.com/entertainment/931531-interview-mads-mikkelsen-hannibal-cannibals-star-wars>

²³⁴ *Hannibal*, Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:00:33ff

bis er wieder in Erscheinung tritt. Ebenfalls ist offensichtlich, dass er ganz genau weiß, was er tut. Er hinterlässt keinerlei Spuren, sondern agiert mit Bedacht und Vorsicht. Bei der Auswahl seiner Opfer und der damit einhergehenden Motivation gilt für Hannibal das Motto „*Eat the Rude*“. Auch wenn seine Opfer oftmals anonym bleiben und ihre Überbleibsel nur auf seinem Teller präsent sind, so bekommt der Betrachter durch eine Rückblende in der siebten Episode der ersten Staffel anschaulich vor Augen geführt, welche Menschen Hannibal mit Vorliebe verspeist. Man sieht ihn bei einem Arztbesuch, nachdem er danach gefragt wurde, ob er weitere Infektionen hätte, wird vom Arzt folgende Aussage getätigt: „*You should just tell me now, because I’m going to find out, and it will affect your insurance if you lie.*“²³⁵ Nach einem kurzen Moment der Irritation fragt Hannibal ihn darauf, ob er seine Visitenkarte haben könne. Nachdem die Narration wieder zur Gegenwart zurückkehrt, sieht man besagte Visitenkarte wieder (Abb.33).



Abb.33²³⁶



Abb.34²³⁷

Zuerst wird diese herausgesucht, danach ein passendes Rezept (Abb.34). Ebenfalls sehen wir, wie der Arzt eine Autopanne hat, kurz darauf Hannibal auftaucht und schlussendlich die Leiche des Arztes in der Gerichtsmedizin.²³⁸ Auch wenn wir den eigentlichen Mord nicht zu sehen bekommen, so machen uns diese Szenen deutlich, dass Lecter diejenigen auswählt, die ihm gegenüber respektlos, dreist und unhöflich sind.

Dieses Vorgehen wird und auch in einer anderen Sequenz verdeutlicht:

²³⁵ Ebenda, 00:20:54ff

²³⁶ Abb.33: Ebenda, 00:21:08

²³⁷ Abb.34: Ebenda, 00:21:11

²³⁸ Ebenda, 21:14ff



Abb.35²³⁹



Abb.36²⁴⁰



Abb.37²⁴¹



Abb.38²⁴²

Im Wechselschnitt werden Visitenkarten, Rezepte, verarbeitetes Fleisch und Opfer gezeigt (Abb.35-38), sodass es keinen Zweifel daran geben kann, mit welchem Fleisch Hannibals Kühlschrank prall gefüllt ist. Die Sammlung an Visitenkarten scheint schier unendlich, es finden sich sowohl ein Verkäufer für Jagdequipment, ein Concierge, eine Verkäuferin für medizinisches Bedarfsmaterial und der Manager einer Firma für die Entfernung von Graffiti. Dies bedeutet, dass schon der kleinste Anflug von Unhöflichkeit dazu führen kann, ein Opfer Hannibals zu werden. Ebenfalls wird damit auch folgende Feststellung von einer FBI-Agentin erklärt: „*There's no detectable consistency with The Ripper victims. He doesn't hunt exclusively within his own ethnic group. He's killed all creeds, colors, men and women.*“²⁴³ Es gibt keine äußerlichen Merkmale, die die Opfer miteinander verbinden - Aussehen und Geschlecht sind Hannibal völlig egal. Der einzige

²³⁹ Abb.35: Ebenda, 00:21:06

²⁴⁰ Abb.36: Ebenda, 00:27:44

²⁴¹ Abb.37: Ebenda, 00:28:40

²⁴² Abb.38: Ebenda, 00:28:44

²⁴³ *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:18:40ff

Faktor, der für ihn von Bedeutung ist, ist der Respekt, den man seiner Person entgegenbringt.

Insgesamt betrachtet ist festzuhalten, dass Hannibal für sich ganz rational handelt. Wer sich nicht benehmen kann, muss sterben. Er agiert nicht wie ein wahnsinniger Wilder, mordet und verspeist willkürlich, sondern wählt und handelt mit Bedacht: *„Der Gourmet Hannibal hingegen hat sich unter Kontrolle: Er wartet, bis sich eine für ihn günstige Gelegenheit ergibt, tötet lautlos und zelebriert sein Menschenmahl.“*²⁴⁴ Mord, Zubereitung und Verspeisen der jeweiligen Person sind bis ins kleinste Detail überlegt und geplant, was dazu führt, dass er seine Taten ganz in Ruhe und ohne Angst davor enttarnt zu werden, begehen und voll auskosten kann.

Einen Hinweis darauf, welche Motivation die eigentliche Basis für seinen mit Freude und Genuss ausgeübten Kannibalismus bilden könnte, wird dem Zuschauer in der dritten Staffel gegeben. Hier bekommt man mehr Informationen über Hannibals Vorgeschichte und erfährt, dass seine kleine Schwester Mischa von Eindringlingen im elterlichen Anwesen getötet und verspeist wurde. Auch Hannibal hat Teile seiner Schwester verspeist. Lewis Petrinovich nennt in seinem Buch *„The Cannibal Within“* fünf Begründungen für das Ausüben von Kannibalismus:

- „1. to satisfy hunger, provide a supplement to the regular diet (gastronomic cannibalism), or to survive under conditions of extreme starvation (survival cannibalism);*
- 2. to cure ward off disease (medicinal cannibalism);*
- 3. to maintain continuity with one´s dead relatives (mortuary cannibalism);*
- 4. to propitiate gods, enact revenge, or gain the strength of an enemy (sacrificial cannibalism); and*
- 5. to terrify one´s neighbors or enemies by ruthlessly and publicly consuming those you capture and kill (political cannibalism).“*²⁴⁵

²⁴⁴ Krützen, Michaela, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, S. 204.

²⁴⁵ Petrinovich, Lewis, *The Cannibal Within*, S. 6.

Während Garret Jacob Hobbs eindeutig dem Typus des „*mortuary cannibalism*“ zuzuordnen ist, fällt die zweifelsfreie Klassifizierung von Hannibal etwas schwerer. Auch bei ihm lässt sich vor dem Hintergrund was mit seiner Schwester geschehen ist, feststellen, dass er vielleicht durch dieses erlittene Trauma Kannibalismus ausübt, um weiterhin seiner Schwester nahe zu sein. Diese Annahme wird durch eine seiner Aussagen zu seinen anwesenden Gästen unterstützt: „*I first prepared this dish in honor of my sister when I was very young.*“²⁴⁶ Dies zeigt zum einen den Wunsch nach Verbundenheit, aber weist auch darauf hin, wie lange Hannibal schon tut, was er tut. Hinzu kommt aber auch noch ein Faktor von Punkt 4: Vergeltung zu verüben. Mit jedem seiner Opfer übt er im übertragenen Sinn erneut Rache an den Mördern seiner Schwester. Ebenfalls der fünfte Punkt könnte von Bedeutung sein, auch wenn Hannibal seine Opfer nicht öffentlich verspeist. Aber das, was er von manchen übrig lässt, das, was von der Polizei gefunden werden und letztendlich in den Zeitungen zu lesen sein soll, dient dazu, publik zu machen, was er von diesen Menschen gehalten hat. Allerdings ist seine kannibalistische Motivation nicht zu 100% offenzulegen. Will Graham kommt ebenfalls zu folgendem Schluss: „*Mischa doesn't explain Hannibal. She doesn't quantify what he does.*“²⁴⁷ Das, was seiner Schwester und damit auch ihm angetan wurde, spielt zweifelsohne eine große Rolle in Bezug auf den Ursprung seiner kannibalistischen Motivation, aber sie erklärt deren Ausmaß nicht als Ganzes. Hannibal verspeist freiwillig und voller Genuss Menschenfleisch, er tötet nicht willkürlich um Rache zu verüben, er hat auch keinen bestimmten Typus, der beispielsweise denjenigen ähnelt, die Mischa getötet haben. Seine Opfer sind diejenigen die ihn selbst, seine Person nicht angemessen behandelt haben. Er übt nicht nur Rache für seine Schwester, sondern auch für sich und das bereitet ihm Freude. Er lebt seine sadistische Ader aus und tut schlichtweg gerne was er tut. Er ist kein Kannibale wie er im Buche steht, sondern ein Individuum, das sich jeder eindeutigen Klassifizierung entzieht.

²⁴⁶ *Hannibal* Season 3, Episode 3 *Secondo*, Regie: Vincenzo Natali, 00:26:36ff

²⁴⁷ Ebenda, 00:17:49ff

5. 2. 4 Gebrauch von physischer Gewalt abseits des Kannibalismus

Dass der Betrachter Hannibal kaum beim kannibalistisch motivierten Morden zu sehen bekommen, heißt nicht, dass von seiner Figur gar keine physische Gewalt gezeigt wird. Ganz im Gegenteil: Es finden sich immer wieder Situationen, in denen er mit seinem Gegenüber körperlich aneinander gerät. Zum einen wäre da sein Patient Franklyn, dessen Freund Tobias - ebenfalls Serienkiller - von Hannibal als das erkannt wurde, was er wirklich ist und umgekehrt. Hannibal tötet beide in seiner Praxis, lässt es aber so aussehen als hätte Tobias Franklyn getötet.²⁴⁸ Zweitens überwältigt er auch die junge FBI-Anwärtlerin Miriam Lass, die im Fall des Chesapeake Rippers ermittelt und ihm auf die Schliche gekommen ist, nachdem sie seine Zeichnungen gesehen hat, deren Motive sich eins zu eins mit den Opfern des Rippers gleichen.²⁴⁹ Drittens liefert er sich mit Jack Crawford einen erbitterten Zweikampf, nachdem dieser ebenfalls dahinter gekommen ist, dass Hannibal nicht der ist, der er zu sein scheint.²⁵⁰

Alle diese drei exemplarisch genannten Szenen haben eine Gemeinsamkeit: Lecters Freiheit ist in Gefahr. Er steht kurz davor überführt zu werden und sieht sich dazu gezwungen, diesen Situationen mit gewalttätigem Handeln ein Ende zu setzen und sich selbst zu retten.

„In diesem Sinne hat jeder Angriff auf den Helden eine dramaturgische Funktion, weil er ihn zur Aktion herausfordert, die Aktion selbst hat erzählerische Funktion und ist als Reaktion auf die Herausforderung durchaus eine plausible gewalttätige Handlung.“²⁵¹

Bei Hannibal handelt es sich wohl eher um einen Antihelden als einen Helden. Aber festzuhalten ist, dass er immer mit Bedacht agiert. Er tötet und verletzt nicht willkürlich. Die von ihm ausgeübte Gewalt lässt ihn nicht wahnsinnig oder irrational erscheinen, sondern ist lediglich die Konsequenz einer für ihn starken existenziellen Bedrohung. Auch die ästhetische Inszenierung dieser Szenen trägt

²⁴⁸ *Hannibal*, Season 1, Episode 8 *Fromage*, Regie: Tim Hunter, 00:34:38ff

²⁴⁹ *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:41:39ff

²⁵⁰ *Hannibal* Season 2, Episode 13 *Mizumono*, Regie: David Slade, 00:25:42

²⁵¹ Mikos, Lothar, „Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“, S. 168.

dazu bei, dass diese eigentlich brutalen Vorgänge in ihrer Wirkung abgeschwächt werden.



Abb.39²⁵²



Abb.40²⁵³

Miriam Lass zum Beispiel nähert er sich sehr langsam und leise von hinten und würgt sie schließlich bis zur Bewusstlosigkeit. Durch Close-Ups wird dem Rezipienten seine Mimik näher gebracht (Abb.39). Er wirkt dabei behutsam, fast zärtlich, es sieht so aus als würde er ihr einen Kuss auf den Kopf geben, nachdem sie sich nicht mehr gegen ihn wehrt (Abb.40). Die eigentliche Rohheit des Akts wird gemildert.

Der Kampf zwischen Jack Crawford und Hannibal endet zwar mit deutlichen physischen Verletzungen auf beiden Seiten, ist aber was die visuelle Inszenierung angeht, eher unaufgeregt. Es gibt keine Shaky-Cam, keine verwackelten, schnellen, reizüberfluteten Bilder. Diese Szenen wirken eher wie eine bizarre, aber schön anzusehende Choreographie.

Die Ausübung von physischer Gewalt durch Hannibal abseits des Kannibalismus wird an diesen Stellen plausibel erklärt. Sie wird nur ausgeführt, wenn es absolut unumgänglich ist. Abgesehen davon trägt auch die visuelle Inszenierung dieser Sequenzen dazu bei, ihn nicht als ungehemmten Psychopathen in Szene zu setzen.

²⁵² Abb.39: *Hannibal*, Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:41:50

²⁵³ Abb.40: Ebenda, 00:42:02

Im Kontrast dazu steht die finale Folge der Serie, in der es zu einer der gewaltvollsten Darstellungen in Bezug auf Lecter kommt. Hier ist nicht nur seine Freiheit in Gefahr, sondern vor allem sein Leben und das von Will Graham, zu welchem er im Verlauf der drei Staffeln die innigste Beziehung geknüpft hat. Lecter, Graham und Francis Dolarhyde liefern sich einen erbitterten Kampf, in dem alle drei schwere Verletzungen erleiden. Dolarhyde wird von seinen Kontrahenten geradezu niedergemetzelt, mit Axt und Messer schlagen und stechen sie mehrmals auf ihn ein, bis Will ihm den Bauch aufschlitzt (Abb.41) und Hannibal ihm schließlich mit seinen Zähnen die Kehle zerreißt (Abb.42).



Abb.41²⁵⁴



Abb.42²⁵⁵

Auch wenn sich mit diesem Biss der Kannibale in Hannibal assoziieren lässt, so liegt keinesfalls eine kannibalistische Motivation zugrunde. Es ist der letzte Kraftakt, um diesen Gegner endgültig zu besiegen. In diesem Punkt sind sich Lecter und Graham einig: Francis Dolarhyde muss sterben. Die Option ihn dem FBI zu übergeben ist nicht relevant. Hier offenbart sich zum einen Lecters Lust am Tten, zum anderen zeigt sich an dieser Stelle auch Grahams Entwicklung, der Hannibal nun ähnlicher ist, als er es je gedacht hätte. Dolarhyde hätte nicht zwangsweise sterben müssen, da durch seine zahlreichen Verletzungen keine Gefahr mehr von ihm ausging, weder für Graham noch für Lecter.

²⁵⁴ Abb.41: *Hannibal*, Season 3, Episode 13 *The Wrath of the Lamb*, Regie: Michael Rymer, 00:38:43

²⁵⁵ Abb.42: Ebenda, 00:38:44



Abb.43²⁵⁶



Abb.44²⁵⁷

Durch Close-Ups (Abb.43+44) werden die Verletzungen ganz genau gezeigt und das Blut fließt ausgiebig. Die ganze Sequenz läuft verlangsamt ab, das Blut spritzt in Zeitlupe. Dem Rezipienten entgeht nichts, sein Blick wird ganz gezielt auf den verwundeten Körper gelenkt. Nicht nur die von Lecter ausgeübte Gewalt ist expressiv, sondern auch die Inszenierung eben dieser. Trotzdem ist sie für die Entwicklung der Figuren gleichzeitig instrumentell, da final die mordlüsterne Ader Lecters auch auf visueller Ebene dargestellt wird.

5. 2. 5 Hannibal Lecter als Kochvirtuose und Genussmensch: Die Zubereitung und der Verzehr von Menschenfleisch

5. 2. 5. 1 Kochvorgänge

Das Zerstückeln und das Zubereiten von menschlichen Organen und Körperteilen wird als Normalität inszeniert. Alles wird frisch zubereitet, die Kamera legt den Fokus immer wieder auf die Zutaten, aber auch auf die einzelnen Arbeitsschritte: Das Fleisch wird meliert, gewürzt, Gemüse wird geschnitten. Dabei werden nicht nur die Nahrungsmittel effektiv in Szene gesetzt, sondern auch Hannibals kochtechnische Fähigkeiten. Gekonnt, schnell und mit voller Konzentration werden die einzelnen Schritte des Rezepts abgearbeitet. Die Untermalung mit klassischer Musik auf der auditiven Ebene lässt das Geschehen noch anmutiger wirken, Hannibals Arbeiten gleicht einer Choreographie, die minutiös, ohne jegliche Fehler

²⁵⁶ Abb.43: Ebenda, 00:38:22

²⁵⁷ Abb.44: Ebenda, 00:39:52

in voller Perfektion ausgeführt wird. Lecters „[...] olfaktorische Sinneswahrnehmung, [...]“²⁵⁸, ist besonders stark ausgeprägt, was die Auswahl der zueinander passenden Zutaten erleichtert und ein stetiges Abschmecken, während der Zubereitung der Speisen, entbehrlich macht.

Es gibt keine Besonderheiten in der Zubereitungen von menschlichem Fleisch, die Küche ist sauber, ordentlich und professionell ausgestattet. Fleisch und andere Zutaten sind sorgsam gelagert und frisch. Es erinnert nichts an den vorangegangenen Akt der Brutalität, an den Akt von kannibalistisch motivierter Gewalt.



Abb.45²⁵⁹



Abb.46²⁶⁰



Abb.47²⁶¹



Abb.48²⁶²

²⁵⁸ Stöckmann, Ingo, „Der Geschmack des Rohen. Dr. Hannibal Lecter (Das Schweigen der Lämmer / The Silence of the Lambs)“, *Die größten Schurken der Filmgeschichte. Von Dr. Mabuse bis Hannibal Lecter*, Hg. Klaus Dimmler, Leipzig: Reclam 2000, S. 173 – 180, hier S. 175.

²⁵⁹ Abb.45: *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:29:33

²⁶⁰ Abb.46: *Hannibal*, Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:27:56

²⁶¹ Abb.47: *Hannibal*, Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:30:07

²⁶² Abb.48: Ebenda, 00:30:10

Der Blick der Kamera in die Töpfe und Pfannen, die Detail Shots auf die einzelnen hochwertigen Utensilien und der Blick auf den Kochvirtuosen selbst, erinnern an eine Koch Show, wie sie in großer Vielzahl tagtäglich im Fernsehen zu sehen sind. Hannibal ist der Star in seiner eigenen Küche, der Gourmet, der Alleskönner, der viel Wert auf hochwertige Produkte und ausgefallene Rezepte legt (Abb.45-48). Die verschiedenen Arbeitsschritte an sich haben weder etwas Monströses, noch etwas Abnormales an sich, denn dadurch, dass sich Menschenfleisch in seiner Beschaffenheit und in seinem Aussehen dem Fleisch von Tieren ähnelt, fällt es schwer, einen Unterschied auszumachen. Hinzu kommt, dass so gut wie in allen Szenen die humanen Teile der Gliedmaßen, die das Fleisch eindeutig identifizieren würden, fehlen und die Grenzen zwischen „richtigen“ und „falschen“ Fleisch verschwimmen. Selbst dann, wenn ein ganzer Unterschenkel, der zuvor vom Fuß getrennt wurde, verarbeitet wird, ist das Endergebnis nicht mehr von einem tierischen Produkt zu unterscheiden.



Abb.49²⁶³



Abb.50²⁶⁴



Abb.51²⁶⁵



Abb.52²⁶⁶

²⁶³ Abb.49: *Hannibal*, Season 2, Episode 2 *Sakizuke*, Regie: Tim Hunter, 00:27:37

²⁶⁴ Abb.50: Ebenda, 00:28:18

Im Verlauf der dargestellten Kochvorgänge gerät das Ausgangsprodukt zusehends in Vergessenheit. Das Fleisch wird all seiner Menschlichkeit beraubt und ist letztendlich nicht mehr als Nahrung in vollendeter Form (Abb.49-52). Die Food-Stylisten der Serie - Janice Poon - gibt in einem Interview folgendes an: „*In his mind he is perfection. And the people that he is cooking and eating, it's all in the cooking when he is refining them.*“²⁶⁷ Innerhalb des Kochvorgangs werden die Menschen, die ihm zuvor beleidigend und ohne Respekt entgegengetreten sind, also transformiert: Von etwas Minderwertigem in etwas Besseres, etwas Hochwertigeres, was in seinen Augen einzig und allein durch sein Arbeiten geschehen kann.

5. 2. 5. 2 Endprodukte

Hannibal ist nicht nur ein Freund von allem künstlerischen, sondern selbst ein Künstler, was die Endergebnisse seiner Küchenarbeit eindrucksvoll zeigen. Das, was er präsentiert, könnte auch in einem erstklassigen Restaurant auf der Speisekarte stehen. Nicht nur die Hauptzutaten der einzelnen Gänge sind appetitlich angerichtet, sondern auch mit viel Liebe zum Detail üppig dekoriert. Um den Speisen die Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die ihnen gebührt, verharrt die Kamera so manches Mal auf Ihnen und lässt alles andere unwichtig erscheinen (Abb.53-55) Selbst dann, wenn ein Teil Hannibals im Bild zu sehen ist (Abb.56), regelt die Schärfeneinstellung die Wahrnehmung. Während das Essen klar und deutlich zu erkennen ist, verschwimmt er in der Unschärfe des Hintergrundes.

²⁶⁵ Abb.51: Ebenda, 00:28:30

²⁶⁶ Abb.52: Ebenda, 00:28:40

²⁶⁷ Vgl. *Feeding Hannibal: Interview with the Food – Stylist*,
<https://www.youtube.com/watch?v=jtFZ28nhKn8>



Abb.53²⁶⁸



Abb.54²⁶⁹



Abb.55²⁷⁰



Abb.56²⁷¹

Wie die Abbildungen erkennen lassen, formt, schnitzt und drapiert Hannibal die einzelnen Bestandteile eines Gangs oder Amuse-Gueules zusammen, bis daraus eine neue Komposition entsteht, dargeboten in höchster Perfektion für den Gaumen und für das Auge.

„Neben dem Geruch spielt die äußere Erscheinung des Essens eine wichtige Rolle für die Nahrungswahl, d.h. durch das Aussehen werden der Geschmack, die Verträglichkeit, die Bekömmlichkeit und die Frische (bzw. der Garzustand) der Nahrung aufgrund von Erfahrungswerten antizipiert. Merkmale für Frische sind der Feuchtigkeitsgehalt bzw. eine pralle Oberfläche und die Farbe.“²⁷²

Das Aussehen, die Frische, die Garstufen, alles ist makellos. Das Essen sieht schlichtweg verlockend aus und es wundert nicht, dass die Leute es nicht

²⁶⁸ Abb.53: *Hannibal*, Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro, 00:09:54

²⁶⁹ Abb.54: *Hannibal*, Season 2, Episode 9 *Shiizakana*, Regie: Michael Rymer, 00:03:17

²⁷⁰ Abb.55: *Hannibal*, Season 2, Episode 8 *Su-zakana*, Regie: Vincenzo Natali, 00:03:12

²⁷¹ Abb.56: *Hannibal*, Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:20:28

²⁷² Gniech, Gisla, *Essen und Psyche. Über Hunger und Satttheit, Genuss und Kultur*, Berlin [u.a.]: Springer 2002, S. 57.

abwarten können, wieder zu einer seiner Dinner Partys eingeladen zu werden. Was dem Rezipienten trotz all der Schönheit, die sich auf den Servierplatten wiederfindet, immer im Hinterkopf bleibt, ist die Tatsache, dass es sich bei dem angebotenen Fleisch um Menschenfleisch handeln könnte. Diese Unsicherheit ist ein gewollter Faktor, wie Janice Poon erklärt: *„The idea is that Hannibal is always eating people, regardless of what he’s feeding you. So I wanted it to look like something that could be lamb’s tongue but probably was a people tongue.“*²⁷³ Die Grenzen zwischen den beiden Persönlichkeiten Hannibals sind und sollen nicht immer klar gezeichnet sein. Wenn Jack Crawford langsam der Verdacht beschleicht, Hannibal könnte der Chesapeake Ripper sein, lässt er sich von diesem auf einer der Dinner Partys kleine Probierhäppchen mitgeben, um sie später im Labor analysieren zu lassen. Es können aber keine humanen Spuren in den verschiedenen Proben gefunden werden, obwohl im Kochprozess zu sehen war, wie auch hier wieder die Visitenkarten zum Einsatz kommen.²⁷⁴ Hannibal scheint immer überlegen zu sein und die Schritte seines Gegenübers vorhersehen zu können. Da Hannibal keine Chance hatte selbst zu bestimmen welches Essen Jack mitnimmt und eine Vorauswahl zu treffen, bei der er nichts zu befürchten hat, ist zu vermuten, dass dieses Mal kein Menschenfleisch angeboten wird. Trotzdem bleibt ein fader Beigeschmack, wenn sich die Gäste der Party weiterhin die Amuse-Gueules genüsslich einverleiben. *„Essen ist Wohlsein durch Zerstörung als Lebensbestätigung; im Hintergrund lauert ein kannibalisches Wohlsein.“*²⁷⁵ Mit dem Unvermögen ein endgültiges Urteil darüber zu fällen, woraus sich die Speisen nun genau zusammensetzen, soll ein Unwohlsein einhergehen, eine Angst vor dem Kannibalismus, der sich scheinbar mit Leichtigkeit in die Gesellschaft einschleichen kann, ohne enttarnt zu werden.

„Meist wird der echte Kannibalismus aber, weil er mit Töten, Aggression und Greuelthat [sic!] assoziiert wird, in frühere Zeiten oder ferne Länder verlegt. Dies geschieht besonders auch deshalb, weil

²⁷³ Vgl. <http://www.hopesandfears.com/hopes/city/food/214499-hannibal-food-stylist-interview>

²⁷⁴ *Hannibal*, Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:19:40ff; 00:24:48ff

²⁷⁵ Burkert, Walter, „Aggression und Behagen. Die heiligen Schauer des Essens“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hg. Annette Keck / Inka Kording / Anja Prochaska, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen 1999 (=Literatur und Anthropologie Bd. 2, Hg. Gerhart v. Graevenitz), S.243 – 256, hier S. 244.

dadurch die eigene Gesellschaft gegenüber diesen >>primitiven<< Völkern als sozial hochstehend eingestuft werden kann.“²⁷⁶

Das Abnormale und Abstoßende trägt hier jedoch das Potenzial in sich, zu gefallen und in diesem Fall den persönlichen „Geschmack“ zu treffen.

„The key is to let the viewer’s imagination do more of your work. You do what you can, but you also put something else on the plate, a garnish or sauce or whatever, that hints at something else. The secret ingredient is imagination, fear.“²⁷⁷

Mit den appetitlich angerichteten Endprodukten spielt Hannibal nicht nur innerhalb der fiktiven Welt mit seinen Gästen, sondern auch gleichzeitig mit dem Rezipienten der Serie. Dieser befindet sich in einem stetigen Zwiespalt. Auf der einen Seite sollte man das Essen als abstoßend empfinden, da man weiß, dass es sich um Menschenfleisch handeln könnte. Auf der anderen Seite kann man sich der Ästhetik der Speisen nicht entziehen und muss feststellen, dass diese durchaus appetitlich aussehen.

5. 2. 5. 3 Verzehr

Das Verspeisen seiner Kunstwerke kommt einer Zeremonie gleich, wobei es keine Rolle spielt, ob sich Hannibal in Gesellschaft befindet oder ganz allein für sich ist. Sein großzügiges, geschmackvoll eingerichtetes Esszimmer, der ausladende Esstische und dessen Dekoration bilden dabei die Bühne für die opulenten Mahlzeiten. Der Raum wirkt einladend, aber durch die dunklen Farbtöne auch erdrückend, sodass für den Rezipienten mit dem Verzehr der Mahlzeiten immer ein ungutes Gefühl einhergehen soll:

„Meals and actors are lit to their best advantage at Lecter’s dining table, often for nighttime scenes illuminated by warm sources. But

²⁷⁶ Gniech, Gisla, *Essen und Psyche. Über Hunger und Satttheit, Genuss und Kultur*, S. 153.

²⁷⁷ Vgl. <http://www.hopesandfears.com/hopes/city/food/214499-hannibal-food-stylist-interview>

*even here, the filmmakers add sinister touches via the scalloped blue wall in the background, [...].*²⁷⁸

Nichtsdestotrotz werden die Speisen innerhalb der fiktiven Welt zelebriert. Sind Gäste anwesend werden die einzelnen Bestandteile erläutert und ihre hohe Auserlesenheit in Szene gesetzt. Die Reaktion der Besucher wird ganz genau beobachtet und eine positive Reaktion, ein Lob, verschafft Hannibal vollste Genugtuung.



Abb.57²⁷⁹



Abb.58²⁸⁰

Der Blick der Kamera verfolgt die Mimik der Gäste ganz genau, man kann erahnen wieviel Genuss die Speisen ihnen bereiten, wie viel Freude ihnen die Dinner Partys machen und wie beeindruckt sie von den dargebotenen Speisen sind (Abb.57+58). Dadurch, dass der Zuschauer um den Umstand weiß, dass es sich um Menschenfleisch handeln könnte, hat er gegenüber den Personen innerhalb der fiktiven Welt einen klaren Wissensvorsprung und ist ihnen überlegen, ebenso wie Hannibal selbst.

Isst Lecter allein, so genießt er ebenfalls jeden Bissen, ganz in Ruhe und mit vollster Konzentration auf den Geschmack seiner Werke. Er lässt sich nicht nur gerne feiern, sondern feiert sich auch selbst und das, was er mit eigenen Händen erschaffen hat. Im Gegensatz zu seinen Gästen, die sich unbewusst Menschenfleisch einverleiben, tut er dies mit vollem Bewusstsein:

²⁷⁸ Calhoun, John, „Refined Savagery. The series Hannibal, shot by James Hawkinson, expands the saga of serial killer Hannibal Lecter“, S. 92.

²⁷⁹ Abb.57: *Hannibal*, Season 2, Episode 6 *Futamoto*, Regie: Tim Hunter, 00:25:47

²⁸⁰ Abb.58: *Hannibal*, Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:42:09

„Das Verspeisen von Menschen bereitet ihm Genuss, es ist ihm zur Gewohnheit geworden. Hannibal Lecter ist somit der einzige ‚urbane‘ Kannibale [...], der wissentlich, regelmäßig, aus freien Stücken und sogar genüsslich Menschenfleisch verzehrt.“²⁸¹

Betrachtet man Kochvorgänge, Endprodukte und den Verzehr, wird deutlich, dass Essen nicht nur in Hannibals Leben eine große Rolle spielt, sondern innerhalb der Serie einen hohen Stellenwert hat, was durch den Umstand, dass sich alle fünf Faktoren, die einen Food-Film ausmachen, wiederfinden lassen:

- *„Food must be influential in the life of at least one of the featured characters.*
- *Food has to be treated importantly, if not seriously, and be an essential part of the plot.*
- *The glorification of plated food must be shown in close-up shots.*
- *The preparation and cooking of food must be featured.*
- *The serving and consumption of food must be shown, including one or more close-up shots of actors' faces reacting pleasurably to what they are eating.“²⁸²*

Die zahlreichen Szenen, die sich in seiner Küche und / oder Esszimmer abspielen, dienen nicht nur zur Selbstdarstellung bzw. Selbstbestätigung Hannibals, sondern bilden auch immer wieder den Rahmen für Gespräche, die wichtig für den Verlauf und das Verstehen der Narration sind. Sie erinnern an den Zustand, dass Hannibal ein Kannibale ist, verschleiern diesen aber auch zugleich, spielen mit der Wahrnehmung der Personen innerhalb der fiktiven Welt und mit der des Rezipienten. Dieses Zelebrieren von Mahlzeiten hat nichts Primitives, nicht Wildes an sich, sondern zeichnet sich durch eine hohe Kultiviertheit, einen hohen Anspruch an Genuss aus, was es erschwert die dahinter versteckte Monstrosität des Gezeigten immer als solche zu erkennen.

²⁸¹ Krützen, Michaela, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, S. 196.

²⁸² Zimmerman, Steve, *Food in the Movies*, North Carolina: McFarland 2010, S. 357 – 358.

5. 2. 6 Ein Kannibale und Mörder als Sympathieträger?

Die Figur Hannibal Lecter ist bei den Rezipienten der Serie - und der Filme - trotz seiner monströsen Natur beliebt. Um zu klären, ob dem Betrachter durch die Gestaltung der Figur die Möglichkeit gegeben wird, Sympathien zu empfinden, spielen folgende drei Faktoren eine Rolle:

„Grundsätzlich lassen sich drei Ebenen unterscheiden, aus deren Verhältnis zueinander Zuschauer Sympathien zu Figuren entwickeln: Anerkennung, Ausrichtung und Loyalität. Anerkennung meint den kognitiven Akt, mit dem ein Zuschauer eine Figur aufgrund von deren textuellen Elementen als Person wahrnimmt und versteht. Ausrichtung meint den Prozess, mit dem die Zuschauer durch textuelle Strukturen in die Perspektive der Figur eingebunden werden und so ihre Handlungen, ihre Sichtweisen und ihre Gefühle verstehen können. Auf der Ebene der Loyalität findet die moralische Evaluation der Figur durch den Zuschauer statt. Diese moralische Komponente muss zu den beiden anderen Ebenen hinzutreten, damit die Zuschauer eine Figur sympathisch finden können und mit ihr mitfühlen.“²⁸³

Der Betrachter versteht Hannibal und nimmt ihn als Person wahr. Ebenfalls ist er dazu in der Lage, seine Handlungen und Denkweisen nachzuvollziehen. Der entscheidende Faktor, ob man ihn wirklich sympathisch finden kann, ist das dritte der oben aufgelisteten Kriterien. Betrachtet man Hannibal Lecter aus moralischer Sicht, so ist es schwierig, mit ihm mitzufühlen. Zwar macht es die Gestaltung der Serie schwer, ihn stetig als Mörder und Kannibalen zu sehen, doch letzten Endes verschwindet dieser Gedanke, dieses Wissen um seine Taten niemals ganz aus dem Gedächtnis des Rezipienten. Ob man ihn wirklich eindeutig als Sympathieträger klassifizieren kann, ist fraglich. Was allerdings unumstößlich ist, ist die Faszination, die von dieser Figur ausgeht:

²⁸³ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 178 – 179.

„My major thesis is that Hannibal Lecter is one of the most powerful human characters in the history of horror and that is the primary reason why we are so drawn to him.“²⁸⁴

Hannibal ist so faszinierend, da er sich durch seinen überlegenen Intellekt mit Leichtigkeit über bestehende Regeln hinwegzusetzen scheint. Er agiert jahrelang ohne Konsequenzen und selbst wenn er kurz davor steht enttarnt und verhaftet zu werden, gelingt es ihm zu verschwinden und sich anderenorts ein neues Leben aufzubauen. Er muss sich nicht verstecken, sondern kann ungehindert innerhalb der Gesellschaft existieren, eine erfolgreiche Karriere verfolgen und schnell einen exquisiten Bekanntenkreis aufbauen.

„He is the ultimate expression of the affinity between barbarism and civilization and the savagery of the modern city where a cut-throat appetite is celebrated. Further to this, Lecter’s appeal lies in his ability to work within this urban hell on his own terms and he uses its systems to his own advantage. In this ways he embodies traditional heroic, cowboy-like qualities that express a wider desire to live beyond the confines of society. [...] Lecter mocks the conventions of courtesy while adopting them, simply because his methodology of existence, [...], depends on the very cruelty that courtesy masks. He is outside the bonds of society and rather than be categorized, labelled and contained by the system he swallows it, subverts it, and mocks it with his higher intelligence, taste, and cunning, symbolically attacking a census taker who dares to attempt to categorize him according to facts and figures. The darkly humorous artistry of his crimes is hard to resist.“²⁸⁵

Der Zuschauer ist Hannibal zugetan, weil er über die Fähigkeit verfügt das bestehende Gesellschaftsgefüge zu unterwandern und zu seinen Gunsten auszunutzen. Lecter ist nicht nur Monster, sondern auch Mensch, der über Eigenschaften und Talente verfügt, die erstrebenswert sind, der ein Leben führt von dem so mancher nur träumen kann.

Andererseits verkörpert er das pure Böse, was mit seinem unaufhaltsamen Drang zu vernichten im wahrsten Sinne des Wortes alles verschlingt, was ihm ein Dorn

²⁸⁴ Shaw, Daniel, „The Mastery of Hannibal Lecter“, *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Hg. Steven Jay Schneider / Daniel Shaw, Lanham [u.a.]: The Scarecrow Press 2003, S.10 – 24, hier S. 11.

²⁸⁵ Brown, Jennifer, *Cannibalism in Literature and Film*, S. 206 - 207.

im Auge ist. Und trotzdem unterscheidet er sich gravierend von den Bildern, die sonst vorherrschend sind, um Kannibalismus zu inszenieren oder zu erklären: *„Cannibalism is not practiced only by maddened people at the edge of their wits because of starvation or severe mental derangement.“*²⁸⁶ Er wird nicht nur am anderen Ende der Welt von wilden Völkern, in futuristischen Dystopien oder von offensichtlich völlig Verrückten verübt, sondern auch von ganz normal erscheinenden Menschen in einer funktionierenden, zivilisierten Umgebung. Gerade diese Ambivalenz von anerkanntem Mitglied der Gesellschaft und gefühllosem Mörder machen das Faszinosum Hannibal Lecter aus. Auf der einen Seite steht das Gefühl von Bewunderung gegenüber seiner Person, während auf der anderen Seite der blanke Horror von ihm ausgeht.

*„The astounding feats of the monster or human psychotic are what most attracts us to them, for they exhibit powers and abilities far beyond those of mortal men. It is precisely for this reason that we revel in their penchant for wreaking immeasurable havoc. Sharing in their superhuman acts, we are exhilarated and alarmed by our enjoyment of the forbidden. Our ambivalence is grounded in this tension between our guilty enjoyment of such power and the true terror we would feel if it were us that were being victimized, as well as this dual identification with both the monstrous force and with those who seek to conquer it.“*²⁸⁷

Hannibal hat als Kind ein schweres Trauma erlitten, seine Schwester verloren und er entledigt sich nur derer, die sich respektlos verhalten oder eine Gefahr für ihn darstellen. Das entschuldigt seine sadistischen Taten innerhalb der fiktiven Welt in keinster Weise, macht sie aber für den Zuschauer nachvollziehbarer und die Figur somit humaner. Man kann sein Handeln moralisch nicht vertreten, aber es bis zu einem gewissen Grad verstehen. Damit ist es, auch wenn die von Lothar Mikos genannte moralische Komponente nicht immer gegeben ist, doch durch ein Verstehen und Mitfühlen seitens des Rezipienten möglich, an der ein oder anderen Stelle Sympathien für diese Figur zu entwickeln.

²⁸⁶ Petrinovich, Lewis, *The Cannibal Within*, S. 3.

²⁸⁷ Shaw, Daniel, „The Mastery of Hannibal Lecter“, S. 11.

5. 3 Kannibalismus und Psychoanalyse: Ein Deutungsversuch nach Sigmund Freud

5. 3. 1 Garret Jacob Hobbs

Garret Jacob Hobbs verzehrt die von ihm entführten und getöteten jungen Frauen nur aus einem Grund: Er will seiner Tochter nah sein, sie in sich aufnehmen und immer bei sich tragen. Dieser Typus des Kannibalen lässt sich in seinem Verhalten auch innerhalb der Psychoanalyse wiederfinden:

„Liebe geht durch den Magen, und das ganz besonders in der Psychoanalyse. Denn Freud und seine Schüler haben eine Theorie des Begehrens entworfen, die als die Urform aller Objektbeziehungen den Wunsch zu verschlingen, das Fressen nennt. Liebt der Mensch, so heißt es, nimmt er das Geliebte in sein Ich auf.“²⁸⁸

All seine Opfer sehen dem Objekt seiner Begierde – seiner Tochter Abigail - zum Verwechseln ähnlich und verschaffen ihm somit die gewünschte Befriedigung, allerdings nur für eine kurze Zeit, da die jungen Frauen lediglich stellvertretend für Abigail verschlungen werden können. Seine Mordserie setzt sich fort, da er sein eigentliches Ziel ohne die Verletzung seiner geliebten Tochter niemals erreichen kann. Das Begehren kann nicht vollständig gestillt werden und der Kreislauf aus Töten und Kannibalismus bleibt bestehen und bestimmt das Leben von Garret Jacob Hobbs.

5. 3. 2 Hannibal Lecter

5. 3. 2. 1 TV-Serie

Im Gegensatz zu Hobbs ist ein Deutungsversuch mit Hilfe der Psychoanalyse bei Hannibal Lecter nicht so einfach zu unternehmen. In Bezug auf den Tod seiner Schwester lässt sich auch das bei Hobbs genannte Zitat, welches Freuds Theorie

²⁸⁸ Horn, Eva, „Leichenschmaus. Eine Skizze zum Kannibalismus in der Psychoanalyse“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hg. Annette Keck / Inka Kording / Anja Prochaska, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen 1999 (=Literatur und Anthropologie Bd. 2, Hg. Gerhart v. Graevenitz), S.297 – 308, hier S. 297.

des Begehrens näher erklärt, im weitesten Sinne anwenden. Dadurch, dass Hannibal mit seinem Menschenmahl immer wieder an das erinnert, was seiner Schwester geschehen ist, wird auch hier eine Verbundenheit geschaffen, auch wenn er sich nicht das geliebte Objekt selbst einverleibt, oder Menschen die durch den gleichen Typus stellvertretend für Mischa stehen. Da dieses Zitat nur sehr großzügig ausgelegt bei Hannibal angewendet werden kann, müssen weitere Theorien Freuds in Betracht gezogen werden, um seinen Kannibalismus deuten zu können.

„Der Kannibale bleibt bekanntlich auf diesem Standpunkt stehen; er hat seine Feinde zum Fressen lieb, und er frisst die nicht, die er nicht irgendwie lieben kann.“²⁸⁹

Es steht allerdings in einem völligen Kontrast zu seiner Theorie des Begehrens, denn hier richtet sich das Begehren nicht auf einen geliebten Menschen, sondern auf einen Feind. Auch diese Theorie ist für das Verstehen von Hannibals Kannibalismus nicht von Vorteil. Die Redensart „jemanden zum Fressen gern haben“ ist eigentlich positiv konnotiert und drückt aus, wie sehr man jemanden mag. Hannibal mag seine Feinde aber nicht, er verachtet sie. Er verspeist gerade die nicht, für die er etwas empfinden kann, was beispielsweise auf Will Graham, Abigail Hobbs oder Alana Bloom zutrifft. Zwar verletzt er sie zum Teil erheblich - im Fall von Abigail ist er sogar für ihren Tod verantwortlich – aber sie werden niemals - selbst wenn sie ihm in dem einen oder anderen Moment feindlich gesinnt sind - zu einem Teil seiner Mahlzeit.

Ebenfalls schwierig an jener Theorie ist, dass das Fressen der Feinde laut Freud mit einer Identifikation in Bezug auf diese verbunden ist:

„Gleichwohl ist für Freud jede Identifizierung strukturell gesehen von Ambivalenz strukturiert. In der Intention der Identifizierung ist immer ein >>An-die-Stelle-treten-wollen<< verborgen, letztlich die Absicht der Beseitigung des Objekts, mit dem man sich identifiziert. Über die im physischen Sinn beseitigende, >>tötende<< Identifizierung macht Freud eine anekdotische Bemerkung, wenn er über den Kannibalismus spricht. [...]. Doch Freud meint es durchaus ernst, wenn er die Identifikation als eine Art >>physische Einverleibung<<

²⁸⁹ Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*, Frankfurt am Main [u.a.]: Fischer Bücherei 1967, S. 44.

deutet. Der sich Identifizierende nimmt am Anderen das wahr, was ihm selbst mangelt, und der Andere erübrigt sich, wenn man so geworden ist wie er.“²⁹⁰

Weder mag Hannibal seine Opfer, noch identifiziert er sich mit ihnen. Er möchte nicht an deren Stelle treten, sondern ihm ist lediglich die Vernichtung des Objekts wichtig. Ebenfalls die Annahme, dass das Opfer über etwas verfügt, an was es Hannibal mangelt, ist nicht haltbar. In seinen Augen ist er selbst perfekt, er braucht sich keine Eigenschaften von seinen Opfern anzueignen. Die Existenz eben dieser erübrigt sich, da sie sich nicht benehmen können und nicht deshalb, weil er ihren Platz einnehmen möchte. Dieser Gedanke, dass den Verspeisten Vorzüge anhaften, die es sich zu übernehmen lohnt, ist auch an einer anderen Stelle in Freuds Werken zu finden:

„Der Kannibalismus der Primitiven leitet seine sublimere Motivierung in ähnlicher Weise ab. Indem man Teile vom Leib einer Person durch den Akt des Verzehens in sich aufnimmt, eignet man sich auch die Eigenschaften an, welcher dieser Person angehört haben.“²⁹¹

Bei diesem Zitat ist erstens problematisch, dass es sich nur auf primitive Völker bezieht, die fernab der Zivilisation existieren. Das trifft auf Lecter schlichtweg nicht zu. Zweitens spiegelt sich auch hier Hannibals eigentliche Intention, mit der er seine Opfer auswählt, nicht wieder. Diese verdienen ist keinsten Weise seinen Respekt, sie verfügen über keinerlei Eigenschaften, die es sich lohnt einzuverleiben. Ganz im Gegenteil, er verachtet sie und macht sie erst durch die Zubereitung zu etwas besonderem, gibt ihnen entgegengesetzt des Zitats erst durch seinen Perfektionismus und seine Überlegenheit die Chance zu etwas zu werden, was über einen Sinn verfügt.

²⁹⁰ Verweyst, Markus, *Das Begehren der Anerkennung. Subjekttheoretische Positionen bei Heidegger, Sartre, Freud und Lacan*, Frankfurt, Main [u.a.] : Campus-Verlag 2000, [Orig. Diss. Freie Universität Berlin, 1998), S. 218.

²⁹¹ Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag ⁵1934, S. 101.

5. 3. 2. 2 Filme

Die Gestaltung von Hannibal Lecter in den Filmen *The Silence of the Lambs*, *Hannibal* und *Red Dragon* weist zur Serienfigur keine gravierenden Unterschiede auf. Auch hier finden sich Hinweise darauf, dass er mit Vorliebe die Menschen verspeist, die ihm gegenüber unhöflich sind, oder auf andere Art und Weise beleidigen. So muss zum Beispiel ein Mitglied eines klassischen Orchesters sterben, da sein Spiel zu schlecht war, um das Ensemble zu perfektionieren. Serviert wird dieser dann bei der nächsten Gelegenheit seinen geladenen Gästen, bei denen es sich um die restlichen Mitglieder des Orchesters handelt. Lecter antwortet charmant auf die Frage, welches Fleisch genau gereicht wird: „*If I tell you, I'm afraid you won't even try it.*“²⁹² Diese Antwort führt zur Belustigung der ganzen Tafel und Hannibal ist sichtlich zufrieden mit diesem Abend. Der Störenfried seines musikalischen Genusses ist beseitigt und das war weder der Erste, noch der Letzte der sterben musste, weil er Hannibals guten Geschmack beleidigt hat: „*A census taker once tried to test me. I ate his liver with some faver beans and a nice chianti.*“²⁹³ heißt es in *The Silence of the Lambs*, während er in *Hannibal* verkündet „*Now you're being rude. And I hate rude people.*“²⁹⁴ Letztere Aussage bezieht sich auf Paul Krendler, dem gerade bei lebendigem Leib Teile seines Gehirns entfernt werden, die er letztendlich auch selbst verspeist. Paul Krendler hat sich nicht nur bei diesem Zusammenkommen ungebührlich gegenüber FBI-Agentin Clarice Starling verhalten – die ebenfalls durch Drogen bzw. durch ein Beruhigungsmittel dazu gezwungen wurde, an dieser Runde teilzunehmen –, sondern schon im Vorhinein im Berufsleben. Lecter bestraft also nicht nur diejenigen, die sich ihm gegenüber unhöflich benehmen, sondern auch die, die Clarice nicht achten. Zu Clarice hat er eine ganz besondere Beziehung. Ihr wird von ihm höchster Respekt entgegengebracht und sogar dann, wenn sie ihn mit Handschellen an sich und einen Kühlschrank gekettet hat, um ihn festzuhalten bis das FBI eintrifft, verletzt er sie nicht, sondern hackt sich lieber die eigene Hand

²⁹² *Roter Drache*, Regie: Brett Ratner, DVD-Video, Universal Studios 2003; (Orig. *Red Dragon*, D/USA 2003), 00:02:56ff

²⁹³ *Das Schweigen der Lämmer*, Regie: Jonathan Demme, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2006; (Orig. *The Silence of the Lambs*, USA 1991), 00:17:10ff

²⁹⁴ *Hannibal*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Universum Film 2007; (Orig. *Hannibal*, USA/GB 2001), 01:53:12ff

ab.²⁹⁵ Auch hier frisst er gerade die nicht, für die er Zuneigung empfindet, auch wenn er durch die Intoxikation Starlings allemal Gelegenheit dazu gehabt hätte.

Was neu ist, ist der Umstand, dass Hannibal in *Red Dragon* zu Will Graham sagt: „*Remarkable Boy. I do admire your courage, I think I'll eat your heart.*“²⁹⁶, wobei es sich um eine Aussage handelt, die mit Freuds Annahme, dass der frühe Kannibalismus die Motivation innehatte, sich Eigenschaften des Verspeisten einzuverleiben, übereinstimmt. Somit kommt an dieser Stelle eine neue Komponente in Bezug auf die Deutung von Hannibals Kannibalismus hinzu. Auch steht dies in starkem Kontrast zu der Serie, wo nicht Clarice Starling im Mittelpunkt von Doctor Lecters Aufmerksamkeit und Wohlwollen steht, sondern Will Graham.

Insgesamt betrachtet ist auch hier eine eindeutige Analyse schwer durchzuführen, da verschiedene Aspekte auftauchen, die in Hinsicht auf Freuds Psychoanalyse, entweder in Kontrast zueinander stehen oder gar keine Beachtung finden.

5. 3. 3 Fazit

Während bei Garret Jacob Hobbs eine Erklärung mit Hilfe der Psychoanalyse recht leicht gefunden werden kann, ist das bei der Serienfigur Hannibal nicht möglich. Es fiel schon schwer, ihm eine der fünf Variationen von Kannibalismus zuzuordnen, die Lewis Petrinovich benennt. Umso schwerer ist es, ihn mit Hilfe der Psychoanalyse zu deuten, da Freud sich zu meist auf primitive Völker oder auf einen sexuellen Hintergrund bezieht, der mit der frühkindlichen oralen Phase verknüpft ist. Weder das eine, noch das andere ist der Fall, wenn man den Kannibalismus des Hannibal Lecter betrachtet. Ebenfalls die Analyse der Filmfigur ist eher eine unbefriedigende, da hier noch ein weiterer Faktor hinzukommt, der eine ganz andere Perspektive als die vorangegangenen eröffnet. Erschwerend ist weiter, dass alle drei Filme von unterschiedlichen Regisseuren inszeniert wurden, weshalb die Konstruktion der Figur unterschiedlich ausfällt und andere

²⁹⁵ Ebenda, 01:58:23ff

²⁹⁶ *Roter Drache*, Regie: Brett Ratner, DVD-Video, Universal Studios 2003; (Orig. *Red Dragon*, D/USA 2003), 00:07:30ff

Schwerpunkte gelegt werden - auch in Hinblick auf die Erklärung des Kannibalismus.

Hannibal Lecter ist ein Mysterium, welches sich nicht so einfach entschlüsseln lässt, da Film und Serie ihn so konstruieren, dass er auch für den Zuschauer nicht immer durchschaubar ist. Man kann versuchen ihn mit Hilfe der Psychoanalyse zu deuten, aber ob das wirklich von Erfolg gekrönt ist, ist fraglich, denn er ist keine eindimensionale Figur, er gehört keiner anonymen Gruppe an, sondern ist ein facettenreich gestalteter Charakter, der nicht stagniert, sondern Veränderungen vollzieht und damit auch aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und verstanden werden muss.

6. Conclusio

In dieser Arbeit wurde nicht nur die TV-Serie *Hannibal* und der damit verbundene kannibalistische Serienmörder Hannibal Lecter detailliert behandelt, sondern auch Quality-TV und die verschiedenen Arten der Inszenierung von physischer Gewalt wurden näher betrachtet.

Nach der Analyse der von Robert J. Thompson, Thomas Elsaesser und Jon Cook verfassten Abhandlungen zum Thema Quality-TV, lässt sich im Vergleich mit dem heutigen Serienangebot festhalten, dass dieser Begriff nicht eindeutig geklärt werden kann. Es gibt keine festgelegten Kriterien, nach denen man eine Serie beurteilen sollte, da ansonsten das Spektrum an anspruchsvollen, detailliert durchdachten und gut inszenierten Serien, limitiert werden würde. Ständig erscheinen neue Formate, die mit neuen narrativen Strukturen, neuen Gestaltungstechniken und Figuren aufwarten und einen abgeschlossenen Diskurs unmöglich machen. Dies ist allerdings nicht negativ zu bewerten, da eine ständige Weiterentwicklung des Konzeptes Quality-TV dazu beiträgt, dass das Medium TV-Serie in seiner Wandelbarkeit und Vielfältigkeit erhalten bleibt und ein stetiger Austausch, der neue Erkenntnisse bringt, gewährleistet ist.

So vielfältig die aktuellen Serienformate sind, so vielfältig ist auch die Ästhetisierung und Funktion von physischer Gewalt in den behandelten Serien *The Walking Dead*, *True Blood*, *Fargo*, *Rome* und *Better Call Saul*. Da darauf geachtet wurde, dass unterschiedliche Genres – Horror, Fantasy, Crime, History, Drame – abgedeckt werden, lässt sich feststellen, dass sich sowohl Unterschiede, aber auch zahlreiche Gemeinsamkeiten finden lassen. Was allen Serien gleich ist, ist der Umstand, dass die angewendete Gewalt immer gerechtfertigt ist und über einen instrumentellen Charakter verfügt, der für den Fortgang der Narration relevant ist. Die Inszenierung von physischer Gewalt hat somit Gewicht für das Verstehen der Handlung bzw. das Verstehen von Charakteren, auch wenn sie unterschiedlich in Szene gesetzt wird. Auf der einen Seite finden sich bei *The Walking Dead*, *True Blood* und *Rome* expressive Gewaltdarstellungen, die den bildästhetischen Schwerpunkt auf den zerstörten

oder verletzten Körper legen. Dieser expressive Charakter einzelner Bilder, kann zum einen dazu dienen, die Angstlust des Rezipienten zu befriedigen, oder zum anderen die Brutalität der jeweiligen Lebensbedingung oder einer einzelnen Figur hervorzuheben. *Fargo* hingegen zeigt, dass es nicht immer expliziter Bilder bedarf – auch wenn diese ebenfalls in der Serie inszeniert werden –, um zu verstehen wie gewalthaltig einzelne Handlungen sind. Diese können auch rein auf der auditiven Ebene konstruiert werden. *Better Call Saul* verzichtet ganz auf das Zeigen von graphischen Bildern, sondern hebt sich durch den komischen Rahmen, über den die gewalthaltigen Szenen verfügen, von den anderen Formaten ab. Trotzdem sind diese Szenen nicht minder wichtig, wenn es um die Funktion von physischen Gewaltdarstellungen geht, da sie dazu dienen, Protagonisten und Antagonisten zu charakterisieren. Die Ästhetisierung und die Funktion von physischer Gewalt sind in allen behandelten Serien von enormer Wichtigkeit für den Fortgang der Handlung, für das Verstehen von Figuren und für die Unterhaltung des Zuschauers. Ohne sie würden die Serien in ihrer Gesamtkonzeption nicht funktionieren und an Reiz verlieren.

Die TV-Serie *Hannibal* wurde in Hinblick auf ihre seriellen Verfahren analysiert, die sowohl die narrativen Strukturen, die Figurenkonzeption, die visuelle und auditive Ebene, als auch die Alleinstellungsmerkmale umfassen. In Hinblick auf die narrativen Strukturen lässt sich feststellen, dass diese komplex gestaltet sind. Dadurch, dass die Handlung nicht immer chronologisch verläuft, sondern einzelne Handlungsstränge nur fragmentarisch offengelegt werden und es zu Rückblenden und Vorwegnahmen kommt, ist die Wissensverteilung zwischen handelnden Figuren und Rezipient oftmals unterschiedlich, was die Spannungsbögen der Serie massiv bestimmt. Auch die Konzeption der Figuren hält den ein oder anderen Plot Twist für den Betrachter bereit, denn die Personen zeichnen sich durch ein facettenreiches Character Development aus, welches die kognitiven Fähigkeiten des Zuschauers immer wieder fördert. Die Charakterisierung der einzelnen Figuren ist auch maßgeblich durch die visuelle und die auditive Ebene bestimmt, denn nicht nur das gesprochene Wort liefert Informationen, sondern auch Musik und Umgebung geben durch ihre Beschaffenheit weitere Details über sie frei und unterstützen die Wahrnehmung der einzelnen Individuen. Doch dies ist

nicht die einzige Aufgabe, die die visuellen und auditiven Elemente erfüllen, sondern sie bestimmen auch die Orientierung im Raum-Zeit-Geflecht, sowie die Atmosphäre und die Dynamik der Serie. So ist die Kameraarbeit geprägt von abwechslungsreichen Bewegungen. Sie verharrt nicht statisch im Raum, sondern passt sich den Bildern, den jeweiligen Situationen und den gezeigten Figuren an. Geräusche, Musik und Farbgestaltung sind so konzipiert, dass sie eine einzigartige, dichte Atmosphäre kreieren, die die Geschehnisse auf der Handlungsebene unterstützt und intensiviert.

In Bezug auf die Alleinstellungsmerkmale von *Hannibal* liegt der Schwerpunkt auf der Inszenierung von Tatorten und toten Körpern, die sich von anderen Crime Formaten abhebt. Die Veranschaulichung des Tatortes und des Hergangs der Tat ist dadurch bestimmt, dass alle Details offenbart und aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden. Die Darstellungen – vor allem die der toten Körper - verfügen über eine ganz besonders künstlerische Qualität und erinnern an Kunstwerke, die zunächst eine ästhetische Distanz schaffen, bevor sie ihren monströsen und brutalen Charakter offenbaren. Alle Komponenten der Gestaltung gehen Hand in Hand und lassen ganz neue Sinneseindrücke entstehen, die Schönheit und Schrecken miteinander verbinden und den ästhetischen Reiz der Serie ausmachen.

Letztendlich konzentriert sich die Arbeit auf die Inszenierung und Ästhetisierung kannibalistischer Gewalt bei *Hannibal* und auf die Konstruktion der Figur Hannibal Lecter. Nicht nur dieser spielt eine Rolle in Bezug auf die kannibalistische Gewalt, sondern auch Garrett Jacob Hobbs, der ebenfalls Menschenfleisch zu sich nimmt. Bei beiden Figuren ist die Verortung des Kannibalismus auf der sprachlichen als auch auf der visuellen Ebene ein zentrales Thema und es ist festzuhalten, dass beide Ebenen miteinander verknüpft werden müssen, um die kannibalistische Gewalt in ihrem Gesamtbild zu erkennen. Auffallend ist, dass bei beiden Figuren die eigentlichen Morde meist nicht visualisiert werden, sondern die Überreste ihrer Opfer die größte Rolle spielen. Ihr Vorgehen – vor allem die Brutalität Hannibals – wird erst durch das gesprochene Wort verdeutlicht. Der größte Unterschied zwischen Hobbs und Lecter liegt in der Motivation der beiden Figuren, denn

während Hobbs das menschliche Fleisch verzehrt, um seiner Tochter nahe zu sein, mordet und verspeist Lecter seine Opfer in erster Linie, um sich für ihre Respektlosigkeit zu rächen. Im Verlauf der Narration bekommt der Rezipient einen detaillierten Einblick in sein Wesen und seine Motivation. Dabei unterscheidet sich sein mörderisches Wesen ganz klar von der Persönlichkeit, die er in der Öffentlichkeit verkörpert. Der zivilisierte Ästhet lässt sich nur schwer mit dem Serienmörder verbinden, denn auch dann, wenn die Zubereitung und der Verzehr von Menschenfleisch gezeigt werden, fällt es schwer, diese als Akte der Brutalität wahrzunehmen. Das Fleisch unterscheidet sich nicht deutlich von tierischen Produkten. Durch die Gestaltung der Kochvorgänge und durch die Präsentation der fertigen Speisen ist dem Fleisch all seine Menschlichkeit entzogen worden, sodass nur noch ein appetitlich angerichtetes Nahrungsmittel übrig bleibt. Der Zuschauer wird in die Irre geführt, genauso wie die Personen innerhalb der fiktiven Welt. Man vergisst, um was es sich dort eigentlich handelt und ertappt sich selbst dabei, dass man die angerichteten Speisen als ästhetisch und ansprechend empfindet. Umso stärker ist nach Überwindung dieses Eindrucks das Unwohlsein, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, was dort genau serviert wird. Die fragmentarische Lieferung von Informationen über Hannibal und seine Taten, sowie die Ästhetik der Bilder, lassen die Grenze zwischen den beiden Persönlichkeiten Hannibals ganz gezielt verschwimmen. Lecter ist und bleibt ein Unikat, ein Mysterium, was auch der Versuch einer Deutung seiner Person durch die Psychoanalyse zeigt: Er ist nicht das stereotype Abbild eines Kannibalen, sondern ein nicht eindeutig zu klassifizierendes Individuum.

7. Bibliographie

- Abbott, Stacey, *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, Austin: University of Texas Press 2007.
- Achilles, Jochen, „Mapping Out (Post)modern Ethics: Heterotopias of Good and Evil“, *Representations of Evil in Fiction and Film*, Hg. Jochen Achilles / Ina Bergmann, Trier: WVT 2009, S. 9 – 37.
- auf der Horst, Christoph, „Das Erhabene und die reale Gewalt – Eine Einleitung“, *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*, Hg. Christoph auf der Horst, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 9 – 18.
- Boyken, Thomas, „Funktionspotentiale komplexer Erzählsituationen in neueren Fernsehserien“, *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!*, Hg. Jonas Nesselhauf / Markus Schleich, Berlin: Lit Verlag 2014 (= Medien. Forschung und Wissenschaft, Bd. 33), S. 51 – 64.
- Brown, Jennifer, *Cannibalism in Literature and Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.
- Burkert, Walter, „Aggression und Behagen. Die heiligen Schauer des Essens“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hg. Annette Keck / Inka Kording / Anja Prochaska, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen 1999 (=Literatur und Anthropologie Bd. 2, Hg. Gerhart v. Graevenitz), S. 243 – 256.
- Calhoun, John, „Refined Savagery. The series Hannibal, shot by James Hawkinson, expands the saga of serial killer Hannibal Lecter“, *American Cinematographer* 95/6, June 2014, S. 86 – 99.

- Carroll, Noel, „The General Theory of Horrific Appeal“, *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Hg. Steven Jay Schneider / Daniel Shaw, Oxford: Scarecrow Press 2003, S. 1 – 9.
- Clark, Randall, *At a Theater or Drive-in near you. The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*, New York: Garland 1995.
- Dunkle, Roger, *Gladiators. Violence and spectacle in ancient Rome*, New York: Routledge 2013; (Orig. London: Pearson Education Limited 2008).
- Elsaesser, Thomas / Jon Cook, „Definitions of Quality“, *Writing for the Medium. Television in Transition*, Hg. Thomas Elsaesser / Jan Simons / Lucette Bronk, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994, S. 64 – 76.
- Erbe, Günter, „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne“, *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Hg. Alexandra Tacke / Björn Weyand, Köln [u.a.]: Böhlau 2009, S. 17 – 38.
- Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren 2001.
- Freeland, Cynthia A., *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*, Boulder [u.a.]: Westview Press 2000.
- Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*, Frankfurt am Main [u.a.]: Fischer Bücherei 1967.
- Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag ⁵1934.
- Germann, Lukas, „Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“, *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der*

- anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Hg. Gunter Gebhardt / Oliver Geisler / Steffen Schröter, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 153 – 172.
- Gniech, Gisla, *Essen und Psyche. Über Hunger und Satttheit, Genuss und Kultur*, Berlin [u.a.]: Springer ²2002.
 - Grob, Norbert, *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*, St. Augustin: Gardez! Verlag 2002 (= Filmstudien Bd. 20, Hg. Thomas Koebner).
 - Guest, Kristen, „Introduction: Cannibalism and the Boundaries of Identity“, *Eating their Words. Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*, Hg. Kristen Guest, Albany: State University of New York Press 2001, S. 1 – 10.
 - Heitmeyer, Wilhelm, *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002.
 - Höltgen, Stefan, „Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde“, *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Hg. Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling, Berlin: Bertz+Fischer ³2012, S. 21 – 29.
 - Horn, Eva, „Leichenschmaus. Eine Skizze zum Kannibalismus in der Psychoanalyse“, *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hg. Annette Keck / Inka Kording / Anja Prochaska, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen 1999 (=Literatur und Anthropologie Bd. 2, Hg. Gerhart v. Graevenitz), S. 297 – 308.
 - Jancovich, Mark / James Lyons, „Introduction“, *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, Hg. Mark Jancovich / James Lyons, London: British Film Institute 2003, S. 1 – 8.

- Jones, Sarah Gwenllian, „Web Wars: Resistance, Online Fandom and Studio Censorship“, *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, Hg. Mark Jancovich / James Lyons, London: British Film Institute 2003, S. 163 – 177.
- Kaul, Susanne, „Komik und Gewalt“, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul / Oliver Kohns, München: Wilhelm Fink 2012, S. 125 – 133.
- Keough, Peter, „Introduction“, *Flesh and Blood. The National Society of Film Critics on Sex, Violence, and Censorship*, Hg. Peter Keough, San Francisco: Mercury House 1995, S. ix – xii.
- Keough, Peter, „Wet Dreams. Introduction“, *Flesh and Blood. The National Society of Film Critics on Sex, Violence, and Censorship*, Hg. Peter Keough, San Francisco: Mercury House 1995, S. 2 – 3.
- King, Geoff, „Killing funny“: mixing modalities in New Hollywood’s comedy-with-violence“, *New Hollywood Violence*, Hg. Steven Jay Schneider, Manchester: Manchester University Press 2004, S. 126 – 143.
- Krützen, Michaela, *Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007.
- Lohmeier, Anke-Marie, *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen: Niemeyer 1996 (= Medien in Forschung + Unterricht Bd. 25).
- McFarland, James, „Profane Apokalypse. George A. Romeros DAWN OF THE DEAD“, *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Hg. Julia Köhne / Ralph Kuschke / Arno Meteling, Berlin: Bertz+Fischer 2012, S. 30 – 50.

- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: UTB 2008.
- Mikos, Lothar, „Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“, *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*, Hg. Christoph auf der Horst, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 157 – 184.
- Miroshnikoff, Peter, *Reporter im Fadenkreuz. Probleme der Konfliktberichterstattung*, Norderstedt: BoD – Books on Demand 2014 (=Beiträge zur Medienkultur, Bd. 5).
- o.V., „Einleitung“, *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, Hg. Susanne Eichner / Lothar Mikos / Rainer Winter, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 9 – 16.
- Otto, Isabell, *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*, Bielefeld: transcript Verlag 2008; (Orig. Diss. Universität Köln, 2007).
- Peltzer, Anja / Angela Keppler, *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2015.
- Petrinovich, Lewis, *The Cannibal Within*, New York [u.a.]: Walter de Gruyter 2000.
- Prince, Stephen, „Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects“, *Screening Violence*, Hg. Stephen Prince, London: The Athlone Press 2000, S. 1 – 46.
- Schickedanz, Hans-Joachim, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheteten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen*

Dandyismus, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2000 (= Forschungen zu Literatur und Kulturgeschichte Bd. 66, Hg. Karl Riha).

- Schnell, Ralf, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart; Metzler 2000.
- Schweppenhäuser, Gerhard, *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag 2007.
- Shaw, Daniel, „The Mastery of Hannibal Lecter“, *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Hg. Steven Jay Schneider / Daniel Shaw, Lanham [u.a.]: The Scarecrow Press 2003, S. 10 – 24.
- Socha, Monika, „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese“, *Politik und Ethik der Komik*, Hg. Susanne Kaul / Oliver Kohns, München: Wilhelm Fink 2012, S. 33 – 41:
- Sorlin, Pierre, „How to Look at an “Historical” Film“, *The historical film. History and memory in media*, Hg. Marcia Landy, London: The Athlon Press 2001, S. 25 – 49.
- Stöckmann, Ingo, „Der Geschmack des Rohen. Dr. Hannibal Lecter (Das Schweigen der Lämmer / The Silence of the Lambs)“, *Die größten Schurken der Filmgeschichte. Von Dr. Mabuse bis Hannibal Lecter*, Hg. Klaus Dimmler, Leipzig: Reclam 2000, S. 173 – 180.
- Stuckmann, Ramona, „Eine audiovisuelle Ikonographie des Todes“, *Die Kunst des Sterbens. Todesbilder im Film – Todesbilder heute*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Hg. Andreas Heller / Matthias Knop, Düsseldorf: Filmmuseum Düsseldorf 2008, S. 64 – 109.

- Styan, J.L., *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*, London: Cambridge University Press 1962.
- Thompson, Robert J., *Television's second golden age: from „Hill Street Blues“ to „ER“*, New York: The Continuum Publishing Company 1996.
- Verweyst, Markus, *Das Begehren der Anerkennung. Subjekttheoretische Positionen bei Heidegger, Sartre, Freud und Lacan*, Frankfurt am Main [u.a.] : Campus-Verlag 2000, [Orig. Diss. Freie Universität Berlin, 1998).
- Vowe, Rainer, „Das Schweigen der Lämmer“, *Filmklassiker der 90er Band 1*, Hg. Jürgen Müller, Köln: Taschen 2012.
- Wyke, Maria, „Projecting Ancient Rome“, *The Historical Film. History and Memory in Media*, Hg. Marcia Landy, London: The Athlone Press 2001, S. 125 – 142.
- Young, Alison, *The Scene of Violence. Cinema, crime, affect*, Oxon [u.a.]: Routledge 2010.
- Zimmerman, Steve, *Food in the Movies*, North Carolina: McFarland 2010.

8. Internetquellen

- *AV Club* Interview mit Bob Odenkirk:
<http://www.avclub.com/article/bob-odenkirk-better-call-sauls-mr-spock-chess-and--214519>, letzter Zugriff 10.03.2016
- *Crave* Interview mit Mads Mikkelsen:
<http://www.craveonline.com/entertainment/931531-interview-mads-mikkelsen-hannibal-cannibals-star-wars>, letzter Zugriff: 10.03.2016
- Filmlexikon Universität Kiel:
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5901>,
letzter Zugriff: 10.03.2016
- *Film Music Magazine* Interview mit Brian Reitzell:
<http://www.filmmusicmag.com/?p=11188>, letzter Zugriff: 11.03.2016
- *Graph TV – Breaking Bad*:
<http://graphtv.kevinformatics.com/tt0903747>, letzter Zugriff: 11.03.2016
- *Hitfix* Interview mit James Hawkinson:
<http://www.hitfix.com/the-fien-print/hannibal-cinematographer-james-hawkinson-on-the-shows-disturbing-dark-beauty?ModPagespeed=noscript>,
letzter Zugriff: 11.03.2016
- *Hopes & Fears* Interview mit Janice Poon:
<http://www.hopesandfears.com/hopes/city/food/214499-hannibal-food-stylist-interview>, letzter Zugriff: 11.03.2016
- *Image Comics – The Walking Dead*:
<https://imagecomics.com/comics/release-archive/the-walking-dead/P140>,
letzter Zugriff: 11.03.2016

- *IMDb – Hannibal Season 1:*
http://www.imdb.com/title/tt2243973/episodes?season=1&ref_=tt_eps_sn_,
 letzter Zugriff: 11.03.2016
- *IMDb – Hannibal Season 3:*
http://www.imdb.com/title/tt2243973/episodes?season=3&ref_=ttep_ep_sn_nx, letzter Zugriff: 13.03.2016
- *IMDb - News zu How I Met Your Mother:*
<http://www.imdb.com/news/ni57711491/>, letzter Zugriff: 13.03.2016
- *IMDb – House of Cards: Cast & Crew:*
http://www.imdb.com/title/tt1856010/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm,
 letzter Zugriff: 13.03.2016
- *IMDb – House of Cards: Awards:*
http://www.imdb.com/title/tt1856010/awards?ref_=tt_awd, letzter Zugriff:
 13.03.2016
- *IMDb - Boardwalk Empire: Cast & Crew:*
http://www.imdb.com/title/tt0979432/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm, letzter
 Zugriff: 13.03.2016
- *IMDb – Highest Rated TV-Series:*
[http://www.imdb.com/search/title?num_votes=5000,&sort=user_rating,desc
&title_type=tv_series](http://www.imdb.com/search/title?num_votes=5000,&sort=user_rating,desc&title_type=tv_series), letzter Zugriff: 15.03.2016
- *IMDb – Breaking Bad: Awards:*
http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards?ref_=tt_awd, letzter Zugriff:
 15.03.2016

- *IMDb – Rain:*
http://www.imdb.com/title/tt3969420/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff:
 15.03.2016
- *IMDb – The Walking Dead Season 6:*
http://www.imdb.com/title/tt1520211/episodes?season=6&ref_=tt_eps_sn_6,
 letzter Zugriff: 15.03.2016
- *IMDb – True Blood:*
http://www.imdb.com/title/tt0844441/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff:
 15.03.2016
- *IMDb – Fargo:*
http://www.imdb.com/title/tt2802850/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff:
 15.03.2016
- *IMDb – Rome:*
http://www.imdb.com/title/tt0384766/?ref_=nv_sr_2, letzter Zugriff:
 15.03.2016
- *IMDb – Better Call Saul:*
http://www.imdb.com/title/tt3032476/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff:
 15.03.2016
- Ulaby, Neda, *The Few, The Fervent: Fans Of 'Supernatural' Redefine TV Success*
<http://www.npr.org/2014/01/15/262092791/the-few-the-fervent-fans-of-supernatural-redefine-tv-success>, letzter Zugriff: 15.03.2016
- *Rottentomatoes – Breaking Bad:*
<http://www.rottentomatoes.com/tv/breaking-bad>, letzter Zugriff: 15.03.2016

- *Shock till you Drop* Interview mit Bryan Fuller:
<http://www.shocktillyoudrop.com/news/358473-hannibal-season-3-timeline-bryan-fuller-interview/>, letzter Zugriff: 15.03.2016
- *The Simpsons – Tracy Ullman Shorts*:
<http://www.simpsoncrazy.com/ullman-shorts>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- Referenz zu Hannibal Lecter bei *South Park*:
<http://www.southpark.de/clips/153945/josh-meyers>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- Erklärung zu Enzephalitis:
<http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/enzephalitis/4196>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- *Supernatural Wiki* – Convention Calendar:
http://www.supernaturalwiki.com/?title=Convention_Calendar, letzter Zugriff: 20.03.2016
- *Breaking Bad* Merchandise:
<http://www.thecandylady.com/BrBa/breaking-bad-candy/>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- *Variety* – *Breaking Bad* News:
<http://variety.com/2015/tv/news/breaking-bad-house-pizzas-vince-gilligan-1201450839/>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- Universität Potsdam - Dramaturgie und Figurenkonstellation im modernen Hollywoodkino:
http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/hopp_stolz/docs/figurenkonzoption.htm, letzter Zugriff: 20.03.2016

- *Breaking Bad* Touren in Albuquerque:
<http://www.visitalbuquerque.org/albuquerque/film-tourism/breaking-bad/>,
 letzter Zugriff: 20.03.2016
- *Vulture* Interview mit Brian Reitzell:
<http://www.vulture.com/2014/09/brian-reitzell-hannibal-music-interview-composer.html>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- Referenz zu Hannibal Lecter bei *The Simpsons*:
<https://www.youtube.com/watch?v=MtXMSqOFPF4>, letzter Zugriff:
 20.03.2016
- Referenz zu Hannibal Lecter im Trailer von *Shaun the Sheep – The Movie*:
<https://www.youtube.com/watch?v=tQvwiOWpj7o>, letzter Zugriff:
 20.03.2016
- *Kron 4* Interview mit Quentin Tarantino:
<https://www.youtube.com/watch?v=n7k4GQSGvx8>, letzter Zugriff:
 20.03.2016
- *Hannibal* Interview mit Mads Mikkelsen:
<https://www.youtube.com/watch?v=uv1cDiF9dUk>, letzter Zugriff:
 20.03.2016
- *Hannibal* Interview mit Food Stylistin Janice Poon:
<https://www.youtube.com/watch?v=jtFZ28nhKn8>, letzter Zugriff: 20.03.2016
- Bulban, Franziska, *Internet-TV für 1000 Millionen Dollar*,
<http://www.zeit.de/2013/07/Videodienst-Netflix-Serie-House-of-Cards>,
 letzter Zugriff: 20.03.2016

9. Mediographie

- *Better Call Saul. Die komplette erste Season*, Regie: Vince Gilligan / Michelle MacLaren / Terry McDonough, [u.a.], BluRay, Sony Pictures Home Entertainment 2015.
- *Das Schweigen der Lämmer*, Regie: Jonathan Demme, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2006; (Orig. *The Silence of the Lambs*, USA 1991).
- *Fargo. Die komplette Season 1*, Regie: Adam Bernstein / Randall Einhorn / Colin Bucksey, [u.a.], BluRay, Twentieth Century Fox 2015.
- *Hannibal*, Regie: Ridley Scott, DVD-Video, Universum Film 2007; (Orig. *Hannibal*, USA/GB 2001).
- *Hannibal. Die komplette 1. Staffel*, Regie: David Slade / Michael Rymer / Guillermo Navarro, [u.a.], BluRay, STUDIOCANAL 2013.
- *Hannibal. Die komplette 2. Staffel*, Regie: Tim Hunter / David Slade / Peter Medak, [u.a.], BluRay, STUDIOCANAL 2014.
- *Hannibal. Die komplette 3. Staffel*, Regie: Vincenzo Natali / Marc Jobst / Guillermo Navarro, [u.a.], BluRay, STUDIOCANAL 2016.
- *Rom. Die komplette erste Staffel*, Regie: Michael Apted / Julian Farino / Allen Coulter, [u.a.], DVD-Video, Warner Home Video – DVD 2007.
- *Roter Drache*, Regie: Brett Ratner, DVD-Video, Universal Studios 2003; (Orig. *Red Dragon*, D/USA 2003).
- *The Walking Dead. Die komplette erste Staffel*, Regie: Frank Darabont / Michelle MacLaren / Guy Ferland, [u.a.], DVD-Video, WVG Medien GmbH 2011.

- *The Walking Dead. Die komplette dritte Staffel*, Regie: Ernest Dickerson / Billy Gierhart / Guy Ferland, [u.a.], BluRay, WVG Medien GmbH 2013.
- *The Walking Dead. Die komplette vierte Staffel*, Regie: Greg Nicoreto / Guy Ferland / Dan Sackheim, [u.a.], BluRay, WVG Medien GmbH 2014.
- *True Blood. Die komplette erste Staffel*, Regie: Alan Ball / Scott Winant / John Dahl, [u.a.], DVD-Video, Warner Home Video – DVD 2010.

10. Abbildungsverzeichnis

Bei allen verwendeten Abbildungen handelt es sich um Screenshots der TV-Serie *Hannibal*. Grundlage bilden die in der Mediographie aufgeführten BluRays.

Abb. 1: Hannibal Lecters Privathaus

Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:32:24, S. 63.

Abb. 2: Hannibal Lecters Praxis

Season 1, Episode 4 *Oeuf*, Regie: Peter Medak, 00:00:36, S. 63.

Abb. 3: Will Grahams Haus

Season 1, Episode 9 *Trou Normand*, Regie: Guillermo Navarro, 00:32:15, S. 64.

Abb. 4: Baltimore State Hospital for the Criminally Insane

Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:02:15, S. 65.

Abb. 5: Zellentrakt

Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:25:47, S. 65.

Abb. 6: Frederick Chilton (Close-Up)

Season 3, Episode 12 *The Number of the Beast is 666*, Regie: Michael Rymer, 00:14:48, S. 67.

Abb. 7: Frederick Chilton (Medium Close-Up)

Season 3, Episode 12 *The Number of the Beast*, Regie: Michael Rymer, 00:16:17, S. 67.

Abb. 8: Lichtästhetik – Hannibal Lecter als Totenschädel

Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:22:11, S. 72.

Abb. 9: Will Graham – blasse Farben

Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:00:24, S. 82.

Abb. 10: Will Grahams – lebendige Farben

Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:00:33, S. 82.

Abb. 11: Alarmanlage und Blutspritze – blasse Farben

Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:00:08, S. 83.

Abb. 12: Alarmanlage und Blutspritze – lebendige Farben

Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:00:56, S. 83.

Abb. 13: Hand, die aus dem Boden herausragt

Season 1, Episode 2, *Amuse-Bouche*, Regie: Michael Rymer, 00:11:09,
S. 85.

Abb. 14: Hände, die aus dem Boden herausragen

Season 1, Episode 2, *Amuse-Bouche*, Regie: Michael Rymer, 00:11:34,
S. 85.

Abb. 15: Toter Musiker (Establishing Shot)

Season 1, Episode 8 *Fromage*, Regie: Tim Hunter, 00:06:58, S. 87.

Abb. 16: Toter Musiker (Medium Shot)

Season 1, Episode 8 *Fromage*, Regie: Tim Hunter, 00:07:00, S. 87.

Abb. 17: Toter Musiker (Close-Up)

Season 1, Episode 8 *Fromage*, Regie: Tim Hunter, 00:07:02, S. 87.

Abb. 18: Will Graham „spielt“ auf dem toten Musiker

Season 1, Episode 8 *Fromage*, Regie: Tim Hunter, 00:10:05, S. 87.

Abb. 19: Blume

Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:05:59, S. 88.

Abb.20: Blumen

Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:06:06, S. 88.

Abb. 21: Toter Politiker

Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:06:15, S. 88.

Abb. 22: Toter Politiker (Wide Shot)

Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:06:24, S. 88.

Abb. 23.: Elise Nichols von einem Hirschgeweih durchbohrt

Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:20:52, S. 94.

Abb.24: Dachboden

Season 1, Episode 2 *Amuse-Bouche*, Regie: Michael Rymer, 00: 02:30,
S. 94.

Abb.25: Toter Hirsch

Season 1, Episode 3 *Potage*, Regie: David Slade, 00:29:16, S. 94.

Abb.26: Tote junge Frau

Season 1, Episode 3 *Potage*, Regie: David Slade, 00:29:18, S. 94.

Abb.27: Kissen

Season 1, Episode 3 *Potage*, Regie: David Slade, 00:35:32, S. 95.

Abb.28: Abigail Hobbs findet menschliche Haare in dem Kissen

Season 1, Episode 3 *Potage*, Regie: David Slade, 00:36:06, S. 95.

Abb.29: Hannibal Lecters Behandlungszimmer

Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro, 00:16:00,
S. 102.

Abb.30: Hannibal Lecters Esszimmer

Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro, 00:10:52,
S. 102.

Abb.31: Opfer, das mit Werkzeugen durchbohrt wurde (Detail Shot)

Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:17:24, S. 105.

Abb. 32: Opfer, das mit Werkzeugen durchbohrt wurde (Wide Shot)

Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:17:31, S. 105.

Abb.33: Visitenkarte

Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:21:08, S. 110.

Abb.34: Rezept

Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:21:11, S. 110.

Abb.35: Rollkartei

Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:21:06, S. 111.

Abb.36: Rezepte

Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:27:44, S. 111.

Abb.37: Hannibal Lecter legt Fleisch in seinen Kühlschrank

Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:28:40, S. 111.

Abb.38: Leichen in der Gerichtsmedizin

Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:28:44, S. 111.

- Abb.39:** Hannibal Lecter würgt Miriam Lass (Close-Up)
Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:41:50, S. 115.
- Abb.40:** Hannibal Lecter würgt Miriam Lass
Season 1, Episode 6 *Entrée*, Regie: Michael Rymer, 00:42:03, S. 115.
- Abb.41:** Francis Dolarhydes Bauchverletzung
Season 3, Episode 13 *The Wrath of the Lamb*, Regie: Michael Rymer,
00:38:43, S. 116.
- Abb.42:** Hannibal Lecter reißt Francis Dolarhyde mit den Zähnen die Kehle auf
Season 3, Episode 13 *The Wrath of the Lamb*, Regie: Michael Rymer,
00:38:44, S. 116.
- Abb.43:** Francis Dolarhydes wird mit einer Axt am Bein verletzt
Season 3, Episode 13 *The Wrath of the Lamb*, Regie: Michael Rymer,
00:38:22, S. 117.
- Abb.44:** Blutlache
Season 3, Episode 13 *The Wrath of the Lamb*, Regie: Michael Rymer,
00:39:52, S. 117.
- Abb.45:** Lunge
Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:29:33, S. 118.
- Abb.46:** Fleischzubereitung
Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:27:56, S. 118.
- Abb.47:** Hannibal Lecter kocht
Season 1, Episode 1, *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:30:07, S.118.
- Abb.48:** Flambieren
Season 1, Episode 1 *Apéritif*, Regie: David Slade, 00:30:10, S. 118.

- Abb.49:** Hannibal Lecter trennt einen Fuß vom Unterschenkel ab
Season 2, Episode 2 *Sakizuke*, Regie: Tim Hunter, 00:27:37, S. 119.
- Abb.50:** Würzung des Fleisches
Season 2, Episode 2 *Sakizuke*, Regie: Tim Hunter, 00:28:18, S. 119.
- Abb.51:** Zubereitung des Fleisches
Season 2, Episode 2 *Sakizuke*, Regie: Tim Hunter, 00:28:30, S. 119.
- Abb.52:** Anrichten des Fleisches
Season 2, Episode 2 *Sakizuke*, Regie: Tim Hunter, 00:28:40, S. 119.
- Abb.53:** Serviertes Essen Beispiel 1
Season 1, Episode 5 *Coquilles*, Regie: Guillermo Navarro, 00:09:54,
S. 121.
- Abb.54:** Serviertes Essen Beispiel 2
Season 2, Episode 9 *Shiizakana*, Regie: Michael Rymer, 00:03:17,
S. 121.
- Abb.55:** Serviertes Essen Beispiel 3
Season 2, Episode 8 *Su-zakana*, Regie: Vincenzo Natali, 00:03:12,
S. 121.
- Abb.56:** Serviertes Essen Beispiel 4
Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:20:28, S. 121.
- Abb.57:** Gast beim Verzehren von Hannibal Lecters Speisen
Season 2, Episode 6 *Futamono*, Regie: Tim Hunter, 00:25:47, S. 124.
- Abb.58:** Gäste applaudieren Hannibal Lecter
Season 1, Episode 7 *Sorbet*, Regie: James Foley, 00:42:09, S. 124.

11. Anhang

11. 1 Abstract

Die vorliegende Arbeit verhandelt die seriellen Verfahren der TV-Serie *Hannibal*, wobei die narrativen Strukturen, die Figurenkonzeption sowie die auditive und visuelle Gestaltung die zentralen Aspekte ausmachen. Ebenfalls wichtig sind die Alleinstellungsmerkmale der Serie, die sich vor allem durch die Thematik des seriellen Mordens auszeichnen. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Inszenierung und der Ästhetisierung von kannibalistischer Gewalt, wobei auch die Konstruktion der Figur Hannibal Lecter in Hinblick auf das Konzept des Dandyismus und Freuds Psychoanalyse untersucht wird. Um darzulegen, welche Formen die Inszenierung und Ästhetisierung von physischer Gewalt noch annehmen kann und welche Funktion diese in Bezug auf die Narration innehat, werden die Quality-TV-Serien *The Walking Dead*, *True Blood*, *Fargo*, *Rome* und *Better Call Saul* analysiert.

Unter Bezugnahme auf die Ausführungen von Robert J. Thompson, Thomas Elsaesser und Jon Cook wird ebenfalls der Begriff Quality-TV behandelt. Im Vergleich mit der aktuellen TV-Landschaft wird festgestellt, wo sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten hinsichtlich Theorie und Praxis finden lassen.