



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Sympathy for a serial killer –
Narrative Strategien in der US-Serie »Dexter«“

Verfasserin

Pamela Rothbart, bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

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, am

Unterschrift

Aus Gründen der flüssigeren Lesbarkeit wurde in dieser Diplomarbeit durchgehend das generische Maskulinum verwendet. Beide Geschlechter sind gleichermaßen gemeint.

INHALT

1. EINLEITUNG	5
2. FASZINATION SERIENMORD	7
2.1. DER SERIENMÖRDER ALS BESTIMMTE PERSON?	8
2.2. DER SERIENKILLER IM FILM	12
2.2.1. HISTORISCHE ENTWICKLUNG DES SERIENMÖRDERS IM SPIELFILM	13
2.2.2. GENRES DER SERIENKILLERDARSTELLUNG	39
2.3. FAZIT	48
3. DIE SERIE UND IHR MEDIUM	51
3.1. DAS FERNSEHEN	51
3.2. DIE FERNSEHSERIE	52
3.2.1. DEFINITION	53
3.2.2. GRUNDBEGRIFFE	54
3.3. CHARAKTERISTIKA UND NARRATIVE STRATEGIEN VON SERIEN	57
3.4. FAZIT	60
4. DEXTER – ANALYSE DER NARRATIVEN STRATEGIEN.....	62
4.1. BUCH VS. SERIE.....	62
4.2. FRAGEN UND THESEN	63
4.2.1. FORSCHUNGSFRAGE	63
4.2.2. THESEN.....	64
4.3. FIGUREN	64
4.3.1. HAUPTFIGUREN.....	67
4.3.2. NEBENFIGUREN	73
4.3.3. GASTROLLEN MIT STARKER NARRATIVER BEDEUTUNG FÜR DIE HAUPTFIGUR.....	80
4.3.4. FAZIT FIGUREN	96
4.4. SERIENANALYSE	96
4.4.1. VISUELLE EBENE	96
4.4.2. AUDITIVE EBENE.....	111
4.4.3. NARRATIVE EBENE	115
4.5. NARRATIVE STRATEGIEN ZUR VERSTÄRKUNG DER SYMPATHIEBILDUNG	119
4.6. FAZIT – FORSCHUNGSFRAGEN UND THESEN.....	125
5. ZUSAMMENFASSUNG	128
6. QUELLENVERZEICHNIS	130
6.1. LITERATURVERZEICHNIS	130
6.2. FILMVERZEICHNIS	136
7. ANHANG.....	138
7.1. ABSTRACT	138
7.2. LEBENSLAUF.....	139

1. EINLEITUNG

*Am I evil?
Am I good?
I'm done asking those questions.
I don't have the answers.
Does anyone?
(Dexter Morgan)*

Bereits nach der ersten Folge der Fernsehserie *DEXTER* war klar, dass sie anders ist als vergleichbare Serien. Keine andere Serie des Serienkillergenres hat den Zuschauer zuvor so nahe am Mörder platziert wie *DEXTER*. Auf einmal befindet sich der Zuschauer in einer unangenehmen Lage, ihm fehlt die »gute« Identifikationsfigur. Bei anderen Serien des Serienkillergenres befindet sich der Zuschauer auf der Seite der Polizei und sieht durch die Augen eines Cops, wie der Killer geschnappt wird. Bei *DEXTER* wird die Perspektive umgedreht und der Killer wird zur Identifikationsfigur erhoben. Keine einfache Situation für den Zuschauer, denn er sucht fieberhaft nach einer Identifikationsfigur und die Serie bietet ihm nur den Killer an und noch dazu präsentiert sie den Serienmörder als einen sympathischen jungen Mann mit Freunden, Familie und Moral. Schnell kommt der Zuschauer ins Grübeln und stellt sich die Frage, ob der Killer nicht doch auch seine guten Seiten hat und er würdig ist, dass der Zusehender Sympathien für ihn aufbringt. Der Frage, wie es eine Serie schafft, das Publikum in den Bann eines Serienmörders zu ziehen und ihn als sympathische Identifikationsfigur zu präsentieren, soll in der nachfolgenden Arbeit auf den Grund gegangen werden. Dafür ist es vorerst nötig, sich mit der Figur des Serienkillers und der Entwicklung, welche diese im Laufe der Zeit durchgemacht hat, auseinanderzusetzen. Außerdem ist es wichtig zu klären, was Fernsehserien so besonders macht und wie sich Erzähltaktiken und Struktur verändert haben. Auf Basis dessen kann eine umfangreiche Serienanalyse erstellt werden und auf die oben genannte Frage eingegangen werden.

Die nachfolgende Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Figur des Serienmörders sowie mit den unterschiedlichen Genres, in denen die Figur auftaucht. Der Fokus liegt dabei auf der Figurenzeichnung im Film, da dieser eine längere Entwicklung hinter sich hat, die Serie hingegen ist ein eher neuerliches Phänomen und hat sich erst mit Aufkommen des Fernsehens etabliert. Darüber hinaus bedient sich die Serie bei ihrer Figurenzeichnung an den Entwicklungen der

Filmgeschichte. Zu Beginn will das erste Kapitel klären, warum Mord und vor allem Serienmord so populär geworden sind und was die starke Faszination für Serienmörder ausmacht. Es wird kurz darauf eingegangen, ob der Serienmörder eine bestimmte Art von Person mit gewissen Eigenschaften ist. Danach richtet sich das Hauptaugenmerk auf die Figur des Serienmörders im Film und ihrer Entwicklung. Es wird versucht, Figurentypen für gewisse Zeiträume zu etablieren. Da Serienmord auch sehr stark mit der Gesellschaft verknüpft ist, hat die aktuelle Figurendarstellung immer auch etwas mit der derzeitigen gesellschaftlichen Situation zu tun. Einschneidende Veränderungen in der Gesellschaft haben auch zu einer neuen Wahrnehmung des Serienkillers geführt. Zum Abschluss des Kapitels wird noch auf die verschiedenen Genres der Serienkillerdarstellung und ihre Entwicklung eingegangen.

Im zweiten Kapitel wird kurz auf die Fernsehserie eingegangen. Hier werden vorerst das Fernsehen selbst und seine Besonderheiten betrachtet, danach geht es darum, den Begriff Fernsehserie näher zu verorten. Es ist vor allem interessant, was man genau unter einer Fernsehserie versteht und wie sich die Serie entwickelt hat. Darüber hinaus werden die wichtigsten Grundbegriffe im Zusammenhang mit Serien abgeklärt. Als letztes geht es darum, die Charakteristika sowie die narrativen Strategien von Fernsehserien zu erläutern und ihre Entwicklung aufzuzeigen.

Das dritte Kapitel widmet sich der Analyse der Serie *DEXTER*. Zu Beginn geht es vor allem darum die Figuren näher zu betrachten, der Fokus liegt dabei auf dem Protagonisten, Dexter Morgan. Analysiert werden einerseits die Hauptfigur und andererseits die Nebenfiguren, sowie Figuren mit narrativer Bedeutung für die Hauptfigur. Im Mittelpunkt steht dabei immer das Verhältnis zur Hauptfigur: Welchen Einfluss hat die Figur auf Dexter? Inwieweit trägt die Figur zur Weiterentwicklung von Dexter bei? Wie verändert sich die Figur selbst im Laufe der Serie? Jene Fragen sollen dabei beantwortet werden. Nach der Abhandlung der wichtigsten Figuren der Serie werden die visuelle, auditive und narrative Ebene analysiert. Auf der visuellen Ebene geht es vor allem darum, den Einsatz von Licht, Perspektive und Kamerabewegungen zu betrachten. Auch hier wieder mit Blick auf den Protagonisten, d.h. welchen Einfluss haben Licht, Perspektive und Bewegung auf die Charakterisierung und die Identifikation des Zuschauers mit der Hauptfigur. Die auditive Ebene analysiert neben Geräuschen und Musik vor allem das Voice Over, welches ein starkes charakteristisches Merkmal der Serie darstellt. Ton und Off-Stimme haben in *DEXTER* zwei Funktionen, einerseits helfen sie der Inszenierung des Hauptdarstellers und verstärken gewisse Situationen, andererseits konterkarieren sie die Handlung und brechen sie auf. Auf der narrativen Ebene geht es vor allem darum, die Flashbacks/Illusionen zu betrachten sowie die Dramaturgie der Serie herauszuarbeiten. Es soll die Wichtigkeit der Illusionen und Flashbacks für die Identifikation hervorgehoben

werden. Als Abschluss des dritten Kapitels soll auf die narrativen Strategien eingegangen werden, welche die Serie etabliert hat, um beim Zuschauer ein Gefühl der Sympathie für Dexter Morgan zu wecken.

2. FASZINATION SERIENMORD

Mörder und vor allem Mehrfachmörder haben bereits im Altertum (vgl. twistedminds.creativescapism.com 2007) für gesellschaftliche Aufmerksamkeit gesorgt. Vor allem der Wiederholungsmord, der aufgrund seiner meist brutalen Ausführung fernab von jedem »normalen« Verhalten ist, erzeugt Faszination. Die Grausamkeit und Erbarmungslosigkeit, mit der der Serientäter vorgeht, kennzeichnen ihn als Unmenschen, als das menschlich gewordene Böse. Die tödliche Gefahr, die von solchem Unheil ausgeht, weckt das Interesse der Gesellschaft und dies seit jeher. (vgl. Harbort 1999) Der erste Hype entstand um den Serienmörder Jack the Ripper, der in Whitechapel im Jahre 1888 fünf Prostituierte umgebracht hat. (Vgl. Schachner/Rizzi 2008) Natürlich gab es auch vor Jack the Ripper einige furchterregende Serienmörder, man denke dabei nur an Gilles de Rais. Dieser französische Marschall erlangte im 15. Jahrhundert zweifelhafte Berühmtheit durch sadistische Kindermorde. Nicht minder grausam war der im 16. Jahrhundert aktive Peter Nirsch. Er tötete fast ausschließlich schwangere Frauen, denen er nach dem Mord den Bauch aufschlitzte, die Föten herausnahm und mit ihnen unsagbare Dinge tat. (Vgl. Harbort 2007, S. 2) Im 17. Jahrhundert trieb die ungarische Gräfin Elisabeth Báthory ihr Unwesen. Sie tötete junge Mädchen und Jungfrauen um in ihrem Blut zu baden und damit ihre Haut zu erneuern. Im 18. Jahrhundert versetzte der Kannibale Blaize Ferrage die Gesellschaft in Angst und Schrecken. Er lauerte in einer Höhle und tötete alle, die daran vorbeigingen, um sie danach zu verspeisen. (vgl. Kirchschrager 2007) Selbstverständlich ist die Liste mit diesen Mördern bei weitem nicht abgeschlossen und es gibt natürlich auch noch zahlreiche Serienkiller der früheren Jahrhunderte, die niemals gefasst wurden. Die Aufzählung dient dem Zweck zu illustrieren, dass Jack the Ripper kein »herausragender« Serienmörder war, sondern dass es zahlreiche andere gab, die oft sogar noch grausamer waren. Was Jack the Ripper von allen anderen unterscheidet, hat nichts mit den Morden zu tun, sondern mit gesellschaftlichen Bedingungen. Zwei Veränderungen im 19. Jahrhundert trugen zu diesem »Ripper-Hype« bei. Einerseits hat durch den Education Act von 1870 auch die Arbeiterklasse lesen gelernt, andererseits wurde es durch eine Gesetzesreform möglich, Zeitungen preisgünstig in hohen Auflagen zu produzieren. (Vgl. Cook 2009, S. 15f.) Die Tatsache, dass der Ripper niemals gefasst wurde, führte im Zusammenhang mit dem Medienspektakel zur Legendenbildung Jack the Rippers. (Vgl. Coville/Lucano 1999, S. 7f.) Daneben kam es im 19. Jahrhundert zu einem radikalen Wandel im Verständnis von

Gewalttaten. Bis zum 19. Jahrhundert stand immer die Tat selbst im Fokus der Betrachtung, die Person hinter dem Delikt war nebensächlich. Durch die Medien und die Inszenierung mancher Serienkiller, entstand das Verlangen der Bevölkerung, den Menschen hinter der Tat zu verstehen bzw. mehr über ihn zu erfahren. (vgl. Seltzer 1998, S. 4) Den zweiten, und wahrscheinlich größeren Schub, erhielt der Serienmörder in den 1980er Jahren. Damals reagierte die Kriminologie auf einen Anstieg der Serienmorde seit Mitte der 1970er Jahre. Es entstanden erstmals systematische Beschreibungen und Analysen des Verbrechens und auch die fiktiven, medialen Darstellungen nahmen zu. (Vgl. Winter 2000, S.18)

Das Phänomen Serienmord steht nie für sich alleine, sondern reflektiert immer die Gesellschaft. Die Vorstellungen die Menschen vom Individuum haben, sind eng mit gesellschaftlichen Bedingungen verbunden. Serienmörder bringen die soziale Ordnung ins Wanken. Die Gesellschaft bringt die Serienmörder hervor und die Serienmörder wollen der Gesellschaft durch ihre Taten eine Botschaft übermitteln. Die Medien ermöglichen die Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem Serienmörder.

„Der klassische Serienkiller (...) legt es darauf an, sich selbst als Subjekt eines öffentlichen Diskurses im Spiegel der Presse zu sehen. Durch diese Form der Repräsentation wird er vom *nobody* zum *somebody*, hebt sich selbst aus der Masse hervor und überwindet dadurch sein mangelndes Selbstwertgefühl. (...) Serienkiller werden zu Medien-Killern, die erst durch ihre Vermittlungsinstanz ihre Existenzberechtigung zu erhalten scheinen.“ (Schwab 2001, S. 55f.)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Serienmörder als Phänomen stark auf die Gesellschaft bezogen ist. Er entsteht aus ihr heraus und nimmt sich ihrer technischen Mittel an, um zu kommunizieren. Es entsteht ein Dreiecksverhältnis zwischen Mörder, Medien und Gesellschaft. Alle drei bedingen einander und wirken auf einander ein.

2.1. DER SERIENMÖRDER ALS BESTIMMTE PERSON?

Es ist unklar, wann der Begriff »Serienmörder« zum ersten Mal auftauchte, allerdings findet sich in der kriminologischen Fachliteratur der Begriff »Serienmord« schon 1934. Es wird vermutet, dass die Begriffe »Serienmord(e)« bzw. »Serienmörder« im Rahmen der „Ripper-Forschung“ (Harbort 1999, S. 5) geprägt worden sind. 1961 wurde der Begriff »serial murder« das erste Mal in der englischsprachigen Literatur offiziell niedergeschrieben, im Merriam Webster's Third New International Dictionary (vgl. twistedminds.creativescapism.com, 2007). Zur endgültigen Durchsetzung des Begriffes »serial killer« trug der FBI Agent Robert Ressler bei. Ressler nahm in den 70er Jahren an einer Konferenz in der britischen Polizeiakademie teil und hörte dabei den Vortrag eines Kollegen, dieser sprach in seinem Referat über Verbrechen in Serie. Diese Phrase beeindruckte Ressler so sehr, dass er von da an begann, den Begriff »serial killer« in seinen Vorträgen zu verwenden.

Während der Begriff »serial killer« bald alltäglich wurde, gehen bei den Definitionsversuchen des Begriffes die Meinungen (bis heute) deutlich auseinander. Vor allem zwischen Europa und Amerika gibt es Differenzen in der Begriffsklärung. Auch hier war Ressler wieder Vorläufer und stellte die am meisten gebräuchliche Definition von Serienmord auf.

„Three or more separate events in three or more separate locations with an emotional cooling-off period between homicides.“¹

Resslers Definitionsversuch ist bis heute der bekannteste und gebräuchlichste, dennoch wirft die Definition, vor allem für europäische Fachleute, mehr Fragen auf als sie Antworten liefert. Der deutsche Kriminalhauptkommissar, Stephan Harbort, schlägt daher folgende Definition vor:

„Der voll oder vermindert schulfähige Täter (i. S. des § 21 StGB) begeht alleinverantwortlich oder gemeinschaftlich (i. S. des § 25 I, II StGB) mindestens drei vollendete und von einem jeweils neuen feindseligen Tatentschluß gekennzeichnete vorsätzliche Tötungsdelikte (i. S. der §§ 211, 212, 213, 217 StGB).“ (Harbort 1999, S. 4)

Resslers Definition ist im Vergleich zu Harborts Definition recht ungenau. Es ist z.B. nicht klar, was genau unter *events* verstanden wird, handelt es sich dabei um abgeschlossene Morde oder reicht der Mordversuch aus?

Die Schwierigkeit den Serienmord bzw. den Serienmörder als Begriff erklärbar zu machen, zeigt wie komplex dieses Phänomen ist. Trotzdem stellt sich die Frage: *Welcher Typ von Mensch ist ein Serienmörder?* bzw. *Gibt es eine bestimmte Person, die ein Serienmörder ist/wird?* Diesen Fragen soll im Nachfolgenden auf den Grund gegangen werden.

Den Serienmörder als einen bestimmten Typus von Mensch zu etablieren, fällt schwer. Zu Beginn soll der Versuch angestrebt werden, den Serienkiller vom Einfach-Mörder abzugrenzen. Es sind vor allem zwei Dinge, die den Serientäter abheben. Einerseits steht beim Mord in Serie immer das Delikt an sich im Mittelpunkt, der Tod des Opfers ist nicht die Folge oder der Nebeneffekt eines andern Deliktes, sondern von vornherein das eigentliche Ziel. (Vgl. Juhnke 2001, S. 5) Um sein Ziel zu erreichen, geht der Serienmörder sehr strategisch vor, im Gegensatz dazu passiert der Einfach-Mord meistens im Affekt. Der Serienkiller ist, laut Harbort, getrieben von einer latenten Tötungsbereitschaft, der Mord wird zur Lebensaufgabe. Außerdem leiden „88,5 Prozent der Täter unter einer starken Persönlichkeitsstörung, die geprägt ist durch emotionale Labilität, Gemütsarmut, Verantwortungslosigkeit, egoistisch-egozentrischen Grundeinstellungen, eingeschränkter Impulskontrolle sowie »Minderwertigkeitsgefühlen«.“ (Harbort 2001, S. 17) Harbort geht weiters davon aus, dass der Serienkiller, im Gegensatz zum Einzeltäter, von innen heraus zur Tatwiederholung gezwungen wird, „weil die

¹ Offizielle Definition des FBI, zitiert nach <http://twistedminds.creativescapism.com>

psychische, sexuelle, emotionale, finanzielle, soziale oder sonstige Grundproblematik nur für kurze Zeit entschärft wird, letztlich aber offen bleibt und so fortwährend neue Tatanreize generiert.“ (ebd.) Als erste Typisierung kann festgehalten werden, dass es sich beim Serienmörder um einen zwanghaft getriebenen Menschen handelt, dessen Ziel erst dann erreicht ist, wenn er erwischt wird. Der Serienmörder unterscheidet sich außerdem durch seine Opfer. Der Täter hat meistens keinerlei Verbindung zum Opfer, die Beziehung ergibt sich erst mit der Tat selbst. Einzelmorde hingegen sind größtenteils Beziehungstaten und daher vergleichsweise »einfach« aufzuklären. (vgl. Harbort 1999, S.10)

Nicht nur in der willkürlichen Opferauswahl, sondern auch in den Motiven von Serientätern, zeigt sich die Komplexität des Phänomens. Der Serienkiller verfügt über kein eindeutiges und nachvollziehbares Motiv, es fehlt der moralische Bezug zur Gesellschaft. Colin Wilson kommt in seiner Studie *Written in Blood: A History of Forensic Detection* zu dem Ergebnis, dass die Anzahl motivloser Mörder seit den 60er Jahren immer weiter zunimmt. Motivlose Mörder erschüttern die Gesellschaft in ihren Grundfesten, sie stellen den Glauben an die Vernunft in Frage. (vgl. Willson 1990, S.380)

„Der gesellschaftliche Diskurs von Normalität wird durch Serienmörder grundsätzlich erschüttert, denn die Zunahme dieser ‚Verrückten‘ ist schwer nachvollziehbar, d.h. zu rationalisieren und damit zu normalisieren.“ (Juhnke 2001, S.6)

Die Menschen können mit motivlosen Morden nichts anfangen und versuchen immer eine Art Rechtfertigung für ihr Verhalten zu finden. Dadurch hat sich die allgemeine Meinung gebildet, dass Serienkiller psychisch schwer kranke Personen sind. Dabei handelt es sich allerdings um einen Trugschluss. Psychopathen und psychisch schwer kranke Serienmörder sind in der Praxis sehr selten und würden sich, laut Experten, leichter erwischen lassen, da sie nicht in der Lage sind sich so lange zu tarnen oder ihre Taten so gut zu planen und zu vertuschen. (vgl. Juhnke 2001, S. 6f.) Die meisten Serienmörder tarnen sich gerne in der „Normalität des Alltags“ (ebd. S. 6) und sind „ruhige, unscheinbare Personen“ (Winter 2000, S.18). Auch bei den Motiven wird deutlich, wie stark der Bezug von Serienmord zur Gesellschaft ist. Die Studie *The Serial Killer. A Study in the Psychology of Violence* (1990) stellte fest, dass die meisten Serienkiller von der Gesellschaft enttäuscht sind und sich ausgeschlossen fühlen und in ihren Taten Rache verüben (vgl. Wilson & Seaman 1990, zitiert nach Winter 2000, S.19). Auch die Studie *Hunting Humans* (1989), vom Anthropologen Elliot Leyton, kam zu einem ähnlichen Ergebnis. Der Serienmörder ist ein isoliertes Individuum, das sich nicht der Gesellschaft zugehörig fühlt (vgl. Leyton 1989, zitiert nach Winter 2000, S. 19). Stephan Harbort erläutert in seinem Artikel, *Das Hannibal-Syndrom*, dass es sich bei 89 Prozent der Fälle um Einzelgänger handelt, die kaum oder gar nicht von ihrem sozialen Umfeld

wahrgenommen werden. Der Täter hadert ständig mit seinem eigenen Schicksal und fühlt sich zurückgesetzt, nur selten werden diese Menschen tatsächlich von der Gesellschaft ausgegrenzt. Es handelt sich dabei um eine „subjektive Außenseiterposition“ (Harbort 2001, S. 19). Diese Menschen erleben sich selbst als anders, minderwertig und nicht dazugehörig, dies erzeugt das Verlangen sich nicht von der Masse abzuheben, sondern sich mit ihr zu verbinden. Dadurch versucht der Serienkiller seine deformierte Persönlichkeit abzuschwächen und sie vor dem sozialen Umfeld zu kaschieren. (vgl. Harbort 2001, S. 19f.) Ein klares Motiv würde den Täter aus der Masse hervorheben und ihn als Individuum sichtbar machen (vgl. Winter 2000, S. 21). Der gesunde, motivlose Serienmörder bedroht und fasziniert die Gesellschaft gleichermaßen. Er stellt die moralische Ordnung in Frage und ist durch traditionelle Detektivarbeit nicht zu fassen (vgl. ebd., S. 21). Er steht in einem starken Kontrast zur Normalität, wird aber dennoch durch umfangreiche Verbreitung in der sozialen Wirklichkeit und in ihren vielfältigen kulturellen Verarbeitungen zur Alltäglichkeit (vgl. Juhnke 2001, S. 7).

Der Mord in Serie ist keineswegs ein Merkmal bestimmter Gesellschaftsformen, sondern ein globales und soziales Phänomen. Allerdings gibt es hinsichtlich des »Typus Serienmörder« länder- bzw. gesellschaftsspezifische Unterschiede. So haben die Amerikaner eine etwas andere Auffassung des »typischen« Serienmörders als die Europäer. Das amerikanische Federal Bureau of Investigation (FBI) führt beispielsweise, seit Ende der 70er Jahre Studien durch, um ein Täterprofil für Serienmörder zu erstellen. Auch in Deutschland wurden bereits Studien über Serienmörder durchgeführt, auch hier wurde versucht ein Täterprofil zu erstellen.

Trotz umfangreicher Versuche auf der ganzen Welt, lässt sich der Serienmörder als bestimmte Person nicht definieren. Es gibt zu viele Faktoren, die aus einem Menschen einen Serienkiller machen könnten. Viele dieser Bedingungen können zwar in Kategorien und Tabellen eingeteilt werden, dennoch darf nicht vergessen werden, dass es sich auch bei Serienmördern um Individuen handelt, die in unterschiedlichen Situationen verschieden reagieren. Typologien können eine Hilfestellung bieten, aber sie sind bei weitem nicht in der Lage, das Phänomen Serienmörder zu erklären.

Sicher ist nur, dass es sich bei dem Phänomen um ein gesellschaftliches handelt. Die Gesellschaft hat den Serienmörder zu dieser populären Ikone gemacht, die er heute ist. Durch verschiedenste fiktionale und non-fiktionale Darstellungen hat die Gesellschaft ihr eigenes Bild des Serienkillers geschaffen. Vor allem der Film hat die Auffassung der Gesellschaft zum Serienmord maßgeblich geprägt.

2.2. DER SERIENKILLER IM FILM

Die Darstellung des Serienkillers im Film ist seit seinen Anfängen eng mit gesellschaftlichen Entwicklungen verknüpft. Der Mörder fasziniert das Publikum seit Beginn der Filmgeschichte. Das Aufkommen der Massenmedien und die kriminalistische Berichterstattung über Serienmord haben ein Interesse in der Bevölkerung für dieses Thema geweckt. Seit dem Medienhype um Jack the Ripper ist der Serienmörder aus den non-fiktionalen sowie aus den fiktionalen Medien nicht mehr wegzudenken. Gerade die fiktionalen Medien, allen voran der Film, dienen der Aufarbeitung und dem Verstehbarmachen von Gewalt und Mord. Darüber hinaus ist gerade die Figur des Serienmörders in der Lage, alle Ängste und gesellschaftliche Traumata zu thematisieren und zu kanalisieren (vgl. Wunsch 2010, S. 8). Mord und Totschlag durchziehen die Kunst- und Kulturgeschichte bereits seit ihren Anfängen. „Die Verknüpfung von Verbrechen, Sex und Tod inspirierte Autoren und Maler zu kunsthistorischen Meisterwerken, (...)“ (Fuchs 1995, S. 14) Trotz des großen Interesses an diesem Thema, hatte es der Film zu Beginn nicht leicht mit der Gewalt auf der Leinwand. Obwohl die Filmemacher und Drehbuchautoren den Stoff gerne behandeln, hatten sie am Anfang vor allem mit Zensur und wenig Kapital zu kämpfen. Filme über Serienmörder wurden meist mit wenig Geld bedacht und wurden vor allem zu Beginn der Filmgeschichte nicht von großen, finanzkräftigen Studios produziert. Nichtsdestotrotz wurden die motivlosen Gewalttäter immer öfter zum Zentrum von Filmen. (Vgl. Schwab 1998, S. 66) In den 1990er Jahren, als die Medien den Serienmörder vermehrt zum Thema machten und das Kino damit begann, den Serienkiller durch kostspielige Produktionen massentauglich zu machen, standen auch große Studios immer öfter hinter Serienmörderfilmen. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten hat die Faszination für die Figur des Serienmörders nie aufgehört und hat im Laufe der Zeit sowie in unterschiedlichen Genres ihre Niederlassung gefunden. (Vgl. Fuchs 1995, S. 16) Dabei war die Figur von Beginn an heterogen, dennoch lassen sich bedeutende Wendepunkt in der Figurenzeichnung festmachen. Ebenso gibt es in den einzelnen Genres bestimmte Motive und Erzählmuster, die immer wieder auftauchen. Im Nachfolgenden wird zuerst auf die historische Entwicklung des Serienmörders eingegangen, indem die Wendepunkte anhand von Filmen und der darin enthaltenen Figurenzeichnung markiert werden. Im Mittelpunkt stehen dabei die Fragen: *Wie positioniert sich der Typ des Serienmörders im Film und wie verändert sich seine Darstellung im Laufe der Zeit?* Diese sollen, unter Berücksichtigung folgender Thesen, beantwortet werden:

- Die Figurenzeichnung des Serienkillers ist stark von gesellschaftlichen Bedingungen beeinflusst.

- Filme über Serienkiller versuchen reale Serienmorde aufzuarbeiten und sie für die Gesellschaft greifbar machen.
- Der Serienmörder kann nicht für sich alleine stehen, sondern benötigt einen Gegenspieler.
- Die Darstellung des Serienmörders erfolgt überwiegend durch negative Charakteristika.

Im zweiten Teil dieses Kapitels soll auf die Genres der Serienkillerdarstellung näher eingegangen werden. Die Frage, die hierbei im Mittelpunkt der Betrachtung steht, lautet: *Welche Unterschiede in der Figurenzeichnung des Serienkillers lassen sich in unterschiedlichen Genres ausmachen?* Diese Frage soll ebenfalls unter Berücksichtigung von ein paar Thesen beantwortet werden:

- Die Ausgestaltung des Serienmörders ist in jedem Genre eine andere.
- In der Entwicklungslinie der Serienkillerfigur zeigen sich deutliche Parallelen zwischen den Genres.

2.2.1. Historische Entwicklung des Serienmörders im Spielfilm

Das Kino nahm 1895 seinen Anfang auf den Jahrmärkten und steht somit seit seinem Beginn für Schaulust, Voyeurismus und Sensationsgier. Spannung, Schock und Horror gehören seither zum Standardrepertoire des Mediums Film. (Vgl. Fuchs 1995, S. 11) Der Zuschauer besucht das Kino, um geschockt zu werden und das Böse in Aktion zu erleben. Die Faszination dahinter ist eine zweigespaltene, einerseits werden die Menschen von brutaler Gewalt angezogen, da sie dies in ihrem normalen Alltag nicht wiederfinden, andererseits wollen sie sich bewusst von dieser Gewalt abgrenzen. Bei Serienmörderfilmen spielen neben dem Thema Gewalt, vor allem Sexualität und die Beziehung zwischen den Geschlechtern eine wesentliche Rolle. (Vgl. Juhnke 2001, S. 23) Jeder Mensch hat einen kleinen Teil in sich, der böse ist. Der Film spielt mit diesem Wissen. Zu Beginn wird der Serienkiller noch als etwas Äußeres dargestellt, das abseits von der Gesellschaft steht und sich vom Normalen unterscheidet. (Vgl. Fuchs 1995, S. 28) Später, als in den USA das Profiling und damit die Psychologisierung von Tätern ihren Aufschwung feiert, wird der Killer als komplexe Persönlichkeit im normalen Alltag verhaftet, der nicht nur böse Wesenszüge hat. Im Laufe der Zeit hat sich die Distanz zwischen Killer und Zuschauer immer weiter verringert, der Mörder ist immer näher an uns herangetreten. Wie es zu diesem Perspektivenwechsel kam, soll nachfolgend analysiert werden. Die Analyse bezieht sich dabei nicht explizit auf Jahreszahlen, sondern auf Filme, die eine deutliche Wende in der Darstellung des Serienkillers eingeleitet haben. Es wird allerdings versucht, die einzelnen Kategorien einer chronologischen Einteilung zu unterwerfen, die sich an den Linien der Filmgeschichte orientiert. Dennoch ist es möglich,

dass sich der ein oder andere Film in seiner Darstellung von den hier herausgearbeiteten Kategorien unterscheidet. Grundsätzlich soll gezeigt werden, wie sich der Serienmörder vom Monster, das außerhalb der Gesellschaft steht, in eine populäre Ikone, die zur Identifikation einlädt, verwandelt hat.

2.2.1.1. Die Bestie außerhalb der Gesellschaft

Gewalt gehört, wie bereits erwähnt, seit jeher zum Standardinventar von Filmen. Schon immer diente der Film dazu, reale Ereignisse zu verarbeiten und die Zeitungslektüre zu ergänzen (vgl. ebd., S. 60). Der Serienkiller nimmt dabei die Rolle des Anklägers ein und vereint, auf individueller Ebene, die vorliegenden Probleme der Gesellschaft (vgl. Schwab 2001, S. 60). Durch diesen starken gesellschaftlichen Bezug ist die Darstellung des Serienkillers im Film und damit verbunden die Figurenzeichnung eng an außerfilmische Bedrohungen und Missstände gebunden, so wird z.B. Jack the Ripper „(...) zum Signifikanten der verlogenen viktorianischen Prüderie (...)“ (Schwab 2001, S. 60) Der Serienmord war immer schon bezogen auf die soziale Wirklichkeit und bildet damit ein zeitgenössisches Phänomen, das von der Literatur, der Kunst und dem Film adaptiert und reflektiert wird. Der Filmkiller verweist auf soziale Problemstellungen, wie z.B. die körperliche Unversehrtheit, die herrschenden Vorstellungen über die Auslöser von Kriminalität, die Verfahren der Strafe, die Formen der Herstellung der öffentlichen Ordnung und vor allem die Fragen der Normalität/Abnormalität, des Ausnahmezustandes und der Grenzen in einem sozialen Netzwerk. Nicht nur der Bezug zur Gesellschaft ist seit Beginn des Films essenziell für die Serienkillerdarstellung, auch die Orientierung an authentischen Fällen reicht bis zu den Anfängen der Filmgeschichte zurück. (Vgl. Juhnke 2001, S. 179)

Stefan Höltgen setzt sich, unter anderem, in seiner Dissertation *Schnittstellen* mit dem Genre bzw. Motivinventar des Serienmörderfilms auseinander. Er setzt den Jack the Ripper Fall als ersten modernen Serienmordfall der Kriminal- und der Kulturgeschichte an. (Höltgen 2007, S. 73). Jack the Ripper wurde zum ersten Vorbild für die Darstellung von Serienmördern und ist bis heute eine der am meist verfilmten Serienmörderfiguren (ebd., S. 84). Dadurch, dass der Ripper nie gefasst wurde, ist er zum ersten Mythos der Filmgeschichte avanciert. Bereits der Film *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924, Paul Leni)² nahm sich Jack the Ripper als Inspiration, um seiner fiktiven Filmhandlung mythischen Charakter zu verleihen. Es handelt sich um einen Episodenfilm, zusammengesetzt aus drei Kurzfilmen. Ein Autor schreibt drei Geschichten zu Figuren die

² Obwohl sich die Arbeit auf die amerikanische Gesellschaft bezieht, beginnt die Darstellung von Serienkillern in Europa. Bis zur Mitte der siebziger Jahre wurde die Mehrzahl dieser Filme in Europa gedreht, bis zum zweiten Weltkrieg war es fast ausschließlich ein europäisches Thema, nur in der Zeit des zweiten Weltkriegs ruhten die europäischen Produktionen. (Vgl. Juhnke 2001)

im Wachfigurenkabinett ausgestellt sind, eine davon ist Jack the Ripper. Der Autor verfällt nach den Erzählungen über die ersten beiden Figuren in einen tiefen Schlaf und träumt, dass er von Jack the Ripper verfolgt wird. Der Film wird als expressionistischer Traum inszeniert und zeigt schon damals den Einfluss der Psychoanalyse. (Vgl. Höltgen 2009, S. 61f.) Auch das Aufkommen der Zeitung in Massenmedienform wird in den frühen Jack the Ripper Adaptionen immer wieder aufgegriffen. Bereits dieser Film lässt auf die damalige gesellschaftliche Situation in der Weimarer Republik schließen. Die Zeit war geprägt von latenter Gewalttätigkeit, politischen Verwirrungen und wirtschaftlichem Chaos. Das soziale Netz war zerbrochen, Armut und Entbehrungen gehörten zum Alltag. (Vgl. Schwab 2001, S. 123)

Zeitgleich zu den Problemen in der Weimarer Republik hatte die amerikanische Gesellschaft mit der Prohibition zu kämpfen und verarbeitete dies in den Gangsterfilmen der 20er und 30er Jahre. Der Umgang mit Straffälligkeit im amerikanischen Kriminalfilm basiert auf der strikten Trennung zwischen Alltag und Kriminalität. Es gibt eine Oberwelt, also die normale Alltagswelt, die mit Gewalt nichts zu tun hat, und eine Unterwelt, die geprägt ist von Dunkelheit und Gewalt. (Vgl. Hardy 1998, S. 276ff.)

Ein Film, der die Missstände dieser Zeit auf einzigartige Weise eingefangen hat, ist der erste Tonfilm von Fritz Lang, *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931, Fritz Lang). Er ist ein frühes Beispiel für einen Kriminalfilm, der das marode und gewalttätige System der Weimarer Republik in den Mittelpunkt stellt (vgl. Kaes 2005, S. 29). Der Film hat einen überaus starken Realitätsbezug, der zum einen durch die erstmalige Verwendung von Ton zustande kam und zum anderen durch detaillierte Recherche der damaligen Situation. Lang hat seinen Film als Tatsachenbericht aufgebaut, der stark auf realen Fakten basierte, die Recherchearbeit ging soweit, dass Lang sich einen Experten für Serienmorde zu rate zog, um seinen Film noch authentischer zu machen. Die zweite Neuerung des Films war der Ton, dadurch konnte ein noch nie da gewesener Realismus erzeugt werden. (Vgl. Höltgen 2009, S. 69f.) *M* erzählt die Geschichte eines unbekannten Kindermörders, der in der Großstadtkulisse von Berlin Angst und Schrecken verbreitet. Auch hier wird das Motiv des Kriminalfilms, die Trennung von Unterwelt und Oberwelt, inszeniert, allerdings blockiert die Polizeiarbeit zur Aufspürung des Mörders die Geschäfte der Unterwelt. Ihre Vertreter beschließen daher, die Suche nach dem Mörder selbst in die Hand zu nehmen. Zum Schluss wird der Mörder von der Unterwelt in die Enge getrieben und muss sich für seine Taten verantworten, im letzten Moment bevor es zur Selbstjustiz der Unterwelt kommt, erreicht die Polizei den Ort des Geschehens und nimmt den Mörder fest.

Lang ist es gelungen, die damaligen gesellschaftlichen Probleme darzustellen und die gegenseitige Beeinflussung von realen Serienmorden und fiktionalen Serienkillern

aufzuzeigen (vgl. Kaes 2005, S. 28). Die Weimarer Republik war nicht nur geprägt von „staatlicher Unfähigkeit Probleme zu lösen“ (Juhnke 2001, S. 31), sondern auch vom Misstrauen der Bevölkerung in das politische System nach dem Krieg. Brutale Verbrechen wurden zum Sinnbild dieser Gesellschaft (vgl. Kaes 2005, S. 29). Die Bevölkerung war schockiert und fasziniert zur gleichen Zeit.

Die Darstellung des Serienmörders in *M* ist ein gutes Beispiel für die damalige Figurenzeichnung eines Killers. Zum einen greift der Film die typische Inszenierung des unbekannten Bösen in der schützenden Dunkelheit der Großstadt auf, zum anderen wird der Mörder zum Signifikanten dessen, was in der Gesellschaft schief läuft.

„*M* steht nicht nur für Mörder, sondern auch für Mensch. Ein einzelner Mensch bekommt das Kainszeichen, das Stigma des Bösen, im Film aufgemalt und wird von einer Masse zum Monster stilisiert, die ihrerseits nicht weniger brutal erscheint.“ (Schwab 2001, S. 130)

Der Serienmörder vereint alle Grausamkeit und Gewalt, die in der Gesellschaft herrscht, in einer Person. Der Mörder in *M* wird zu einer „Bestie der besonderen Art“ (Schwab 2001, S. 130), da er es auf Kinder abgesehen hat. Kinder verkörpern die Unschuld, dadurch werden Kindermörder als animalische irrationale Menschen dargestellt, deren Taten willkürlich und motivlos erscheinen. Damit wäre bereits ein erstes Charakteristikum des damaligen Serienmörders fixiert, das des „irrationalen Triebtäters“ (ebd., S. 149), dessen Taten keine rationale Erklärung haben.

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und vor dem Zweiten Weltkrieg wurde der Serienkiller als Bestie, die außerhalb der Gesellschaft steht, charakterisiert. Gewalt war zwar durch die politische Situation und Unruhen mitten in der Gesellschaft verankert, dennoch war die filmische Repräsentation eine andere. Die Filme präsentieren den Serienmörder als Außenseiter, der in der Unterwelt, abseits des normalen Alltags lebt und nur durch seine Taten mit der normalen Gesellschaft in Berührung kommt. (Vgl. Hardy 1998, S.276) In den meisten Filmen dieser Zeit ist der Mörder zu Beginn unbekannt, er wird, wie z.B. in *M*, als „schwarzer Mann“ (Schwab 2001, S. 131), als Schattengestalt dargestellt. Der Serienmörder erhält, wenn überhaupt, erst zum Ende des Films ein Gesicht, wenn er gefasst wird und für seine Taten zur Rechenschaft gezogen wird, wird sein Gesicht enthüllt. Hitchcock gibt in seinem Film, *DER MIETER* (THE LODGER, GB 1927, Alfred Hitchcock), dem Serienmörder kein Gesicht und keinen Namen, die Figur wird zum „namenlosen Jedermann“ (Höltgen 2009, S. 64). Der Mörder erhält keine Identität und keinen Charakter, die Zuschauer empfinden seine Taten als motivlos, weil sie keine andere Eigenschaft des Täters kennen, außer seiner Grausamkeit. Obwohl *M* Mitleid gegenüber dem Mörder erzeugt, der sich selbst als von innen getriebene Persönlichkeit versteht, fällt dem Zuschauer die Identifikation schwer. Im Laufe des Films wird auf das „zerrüttete Seelenleben“ (ebd., S. 72) des Killers aufmerksam gemacht, indem man

seinen gequälten Gesichtsausdruck zeigt. Es gibt auch eine Passage, gegen Ende des Films, wo der Mörder sein „paranoides Wesen“ (Höltgen 2009, S. 72) gegenüber dem Lynchmob zu verteidigen versucht. Es findet zwar eine rudimentäre Identifikation mit dem Mörder statt, die aber nur auf Mitleid basiert. Die Opfer, also die Kinder, machen den Killer wieder zur Bestie. Mit einem Menschen, der sich an den unschuldigsten Geschöpfen der Gesellschaft vergeht, kann sich der Zuschauer trotz allem nicht identifizieren. Dennoch bringt *M* eine Neuerung in der Serienkillerdarstellung, der Film stellt erstmals den Mörder in den Mittelpunkt der Handlung, er ist nicht mehr bloß die Nebenfigur, die zur Vollendung der Erzählung über die Hauptfigur gehört, wie es noch zwei Jahre zuvor in dem Film *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1929, Georg Wilhelm Pabst) der Fall war (vgl. ebd.). Der Serienmörder erhält nun die Aufmerksamkeit der Zuschauer, diese Verschiebung vom Neben- zum Hauptdarsteller wird sich weiterhin fortsetzen und sich sogar steigern. Der Mörder ist bereits einen Schritt näher an uns herangetreten, er nimmt den Mittelpunkt unserer Filme ein.

Die Darstellung wird durch die damaligen Motive des expressionistischen Films unterstützt. Nebel, Schattenspiele, Messer und das Treppmotiv, das vor allem Hitchcock prägte, fanden sich in fast allen frühen Filmen über Serienkiller (vgl. ebd., S. 63ff.). Auch das Motiv der Großstadt spielt in den Filmen dieser Zeit eine große Rolle. „Der schwarze Riese“ (Schwab 2001, S. 131) wird in der Großstadt platziert, da sie bestens dazu geeignet ist, die nach außen hin propagierte Einigkeit und Stabilität einer Krisengesellschaft darzustellen (vgl. ebd., S. 131), die in ihrem Inneren allerdings verdorben ist (Vgl. Kaes 2005, S. 29). Städte wirken nach außen wie große Einheiten, die Stabilität und Sicherheit versprechen, aber sie bieten durch ihre verwinkelten Gassen und dunkle Ecken zahlreiche Verstecke für Serienkiller und ihre Taten. Daneben bietet die Großstadt einen weiteren Vorteil, sie bietet Anonymität, was für die damalige Serienkillerdarstellung wichtig war. Die unbekannte Bestie schwebt wie ein Damoklesschwert über der Großstadt und kann jederzeit und bei jedem zuschlagen.

Das Gegengewicht zum düsteren Unbekannten stellt die Polizei dar, die mit den neuesten Mitteln der Technik versucht, den unsichtbaren Mörder sichtbar zu machen. Dabei greift die Polizei, ebenso wie der Serienmörder, gerne auf die Medien zurück. Um den Mörder zu fassen, gibt es keinen Aufwand der zu hoch ist, es kommen die neuesten forensischen Mittel zum Einsatz. „Die Polizei demonstriert nach außen wissenschaftliche Kompetenz und räumliche Übersicht“ (Schwab 2001, S. 134). Sie wird als „allmächtige Institution“ (ebd., S. 138) dargestellt und steht im Gegensatz zum Mörder. Es besteht kein Zweifel daran, dass die Polizei früher oder später dem Mörder habhaft wird und damit seine Gewalttaten ein für alle mal stoppt (vgl. ebd.). Es stehen sich die allmächtige Instanz der Polizei und der kaltblütige Außenseiter, der Serienkiller, gegenüber. Obwohl beide

Instanzen Gewalt anwenden, ist die „amorphe Triebgewalt des Mörders“ (Schwab 2001, S. 142) abzugrenzen von den Formen der polizeilichen Gewaltanwendung. Damit genießt das staatliche Gewaltmonopol, die Polizei, ein gewisses Maß an gesellschaftlicher Immunität. Gewalt wird nur dann zur Monstrosität, wenn sie außerhalb des gesellschaftlichen Rahmens von statten geht. (Vgl. ebd.) Obwohl die Gesellschaft nicht viel vom politischen System und ihren Vollstreckern hält, wird dennoch der Ermittler zur zentralen Identifikationsfigur. Trotz der Gewalt, die auch er anwendet, hält er sich an gewisse Regeln, hinter seinem Verhalten steckt meist ein rational nachvollziehbarer Grund und er setzt nur dann Gewalt ein, wenn ihm keine andere Wahl mehr bleibt. Der Ermittler stellt sozusagen die sichtbare und damit kontrollierbare Gewalt dar, die nur dem Schutz der Gesellschaft dient. Dies widerspricht der Gewalt des Mörders, dessen Verhalten motivlos und unkontrollierbar, fast tierähnlich ist.

Es gab bereits im amerikanischen Gangsterfilm der 30er Jahre Gangster, die zu Helden avancierten, allerdings nur im Rahmen der Thematisierung von Aufstieg und Fall. Der Gangster der 30er Jahre ist auf der einen Seite eine „optimistische Figur“ (Hardy 1998, S. 279), auf der anderen Seite eine tragische, die zum Scheitern verurteilt ist. Sie besitzen eine manische Energie, die ans Psychotische grenzt (vgl. ebd.). 1934, nachdem der FBI-Agent Melvin Purvis ein Mitglied der Dillingers erschoss, hielt der Agent Einzug in den Kriminalfilm und teilte sich immer öfter mit dem Gangster die Leinwand, wie z.B. in *DER FBI-AGENT* (G MEN, USA 1935, William Keighley) (vgl. ebd.). Mit diesem und weiteren folgenden Filmen hat sich der Filmmittelpunkt wieder ein wenig verschoben, denn damit rückten das FBI und die Ermittlungsmethoden der Polizei weiter ins Zentrum der Handlung, während der Gangster bzw. Mörder wieder ein wenig an den Rand gedrängt wurde. Trotz dieses kurzen Aufflammens des Gangsters als Held, das auf der damaligen gesellschaftlichen Situation während der Depression in Amerika beruht, erscheint ab 1934 ein neuer Held auf der Leinwand, der Gesetzeshüter (Hardy 1998, S. 279). Die ideale Identifikationsfigur ist geboren, der FBI-Agent, der dem irrationalen Bösen durch Intelligenz und forensische Neuheiten auf die Schliche kommt.

Neben dem Kriminalfilm wurde in Amerika auch mit dem Horror-Genre experimentiert. Der amerikanische Horror-Stummfilm konnte zwar nie mit der Aufmerksamkeit seitens einer künstlerischen und intellektuellen Öffentlichkeit rechnen, wie es dem deutschen Horrorfilm gelang, dennoch entstand eine Reihe von Klassikern in den Jahren zwischen 1913 und 1933. Der Börsenkrach löste eine tiefe Unsicherheit in den Menschen aus, die sich nicht nur im öffentlichen Raum der Politik und der Wirtschaft abzeichnete, sondern auch im Privatleben. Durch die wirtschaftlich schwierige Lage wurden die psychologischen Grundlagen der Familie bedroht, dies änderte wiederum die Darstellung der Geschlechterbeziehung, vor allem im Horrorfilm. Es bildete sich eine gewisse

Aggression gegenüber Frauen aus, was vermutlich damit zusammenhing, dass sie die persönlichen Niederlagen in Depressionszeiten miterlebten und so den Stolz des Mannes in Gefahr brachten. Die Frau wurde entweder als Opfer oder als Geliebte von unamerikanischen Wesen dargestellt. Das Böse wurde als etwas Äußerliches dargestellt, die Bedrohung kam vom Fremden, dem europäischen Lebemann, den Schwarzen usw. (Vgl. Seeßlen/Jung 2006, S. 117 und S.127f.)

Mit der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 wurde das gewalttätige politische System der Weimarer Republik noch gesteigert. Die Nazis gingen soweit, dass sie die Thematik des Serienmordes und unaufgeklärte Verbrechen mit einem strikten Tabu belegten. (Schwab 2001, S. 67) Viele deutsche Regisseure emigrierten daraufhin nach Amerika. Damit fand der Serienkiller vollständigen Einzug auf die amerikanischen Kinoleinwände. Nach dem Kriegseintritt Amerikas im Jahre 1941 wurde auch der amerikanischen Gesellschaft das Ausmaß der Schreckensherrschaft Hitlers bewusst. Es entstanden Filme, die die Deutschen als Bestien zeigten, aber auch Erzählungen über verrücktgewordene Kriegsheimkehrer oder Fremde von europäischer Herkunft, die die amerikanische Unterwelt immer wieder in Angst versetzen. Während Filme wie *DER WOLFSMENSCH* (THE WOLF MAN, USA 1941, George Waggnar), *THE LEOPARD MAN* (USA 1943, Jacques Tourneur) oder *DIE BESTIE MIT FÜNF FINGERN* (THE BEAST WITH FIVE FINGERS, USA 1945, Robert Florey) versuchten, die Brutalität durch ein halbtierisches Gewand des Mörders darzustellen, waren die Bestien in den Filmen *STRANGER ON THE THIRD FLOOR* (USA 1941, Boris Ingster), *IM SCHATTEN DES ZWEIFELS* (SHADOW OF A DOUBT, USA 1943, Alfred Hitchcock) oder *BLUE BEARD* (USA 1944, Edgar Ulmer) ganz und gar menschlicher Gestalt. (Vgl. ebd. S. 70)

Zusammenfassend lässt sich sagen, bei den Serienmörderdarstellungen der 20er, 30er und den Anfängen der 40er Jahre handelt es sich grundsätzlich um einen männlichen, motivlosen, irrationalen Triebtäter, der sich, vorerst unbemerkt, durch die Großstadt bewegt. Er verfügt über keine ausgeprägte Persönlichkeit und oft bis zu seiner Festnahme auch über kein Gesicht. Er steht außerhalb der Gesellschaft und kommt direkt aus der Unterwelt. Trotz der Charakterisierung als Monster, wird der Serienkiller vom Aussehen her meist als »normaler« Mensch dargestellt. Rein am äußerlichen Bild kann der Killer nicht von anderen Personen unterschieden werden. Dies gilt allerdings nicht für den in den 20er und 30er Jahren populär gewordenen, amerikanischen Horrorfilm, hier wird das Böse häufig als unmenschliche Bestie gezeigt. Dies zeigen Filme wie *DRACULA* (USA 1931, Tod Browning) oder *FRANKENSTEIN* (USA 1931, James Whale) sehr gut. Die Charakterisierung bleibt allerdings dieselbe, nämlich die einer irrationalen, brutalen Bestie, die meist nicht besonders intelligent ist.

2.2.1.2. Eine Gesellschaft der Mörder

In den USA hat sich, wie in vielen anderen kriegsführenden Nationen, die gesellschaftliche Situation mit dem Kriegseintritt im Jahre 1941 drastisch gewandelt. Die Männer wurden in den Krieg geschickt, die Frauen blieben allein zurück und mussten die Stellen der Männer im Beruf übernehmen. Damit änderte sich auch die Darstellung der Frau im Kino. War sie bis dato nur die hübsche Freundin an der Seite des Gangsters, die Geliebte des Fremden oder das Opfer eines Serienkiller, so übernahm sie jetzt immer öfter die Rolle der *Femme fatale*, wie z.B. in *IM NETZ DER LEIDENSCHAFTEN* (*THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*, USA 1946 Tay Garnett). Daneben übernahmen Frauen die aktive Rolle auf der Leinwand und machten sich daran, den Ruf ihres Partners wiederherzustellen, wie z.B. in *ZEUGE GESUCHT* (*PHANTOM LADY*, USA 1944, Robert Siodmak). (Vgl. Hardy 1998, S. 279) Es ist dennoch interessant, dass die Frau zwar immer weiter in den Mittelpunkt der Darstellung rückte, die brutale, rohe Gewalt aber weiterhin dem männlichen Killer überlassen wurde.

„Not all fictional serial killers are men and not all their victims are women, but serial killer fiction tends to construct an image of masculinity linked to the expression of violence.“ (Santaularia 2010, S. 58)

Die Rolle des irrationalen Triebtäters blieb weiterhin den Männern überlassen. Dies hängt damit zusammen, dass Gewalt immer schon eine männliche Eigenschaft war. Gewalt lässt auf Stärke schließen und Stärke ist wiederum der Innbegriff von Männlichkeit. (Vgl. Kimmel 2006, S. 278) Doch auch die Rolle des männlichen Serienkillers begann sich zu wandeln.

Mit der Entstehung des Film noir, in den 40er Jahren, blieben viele Motive des expressionistischen Stummfilms, wie Schatten, düstere und zwielichtige Orte und sexualisierte Handlungen erhalten. (Vgl. Höltgen 2009, S. 94) Daneben hielt die Psychoanalyse Freuds Einzug in die amerikanischen Filme. Durch die Exilregisseure beschleunigte sich die Verbreitung der Psychologie und der Psychoanalyse, (vgl. Hardy 1998, S.280) die Filme sind stärker auf den Plot und die Figurenzeichnung konzentriert (vgl. Höltgen 2009, S.94). Der Detektiv, der sich Mitte der 30er Jahre als Gegengewicht zum Täter herausgebildet hat, begann seine Verwandlung zu einer „ambivalenten Heldenfigur“ (ebd., S.94). Die Ober- und Unterwelt, die bis dato nebeneinander existierten und deren Repräsentanten in beiden Welten aktiv waren, löste sich zugunsten des Individuums auf. Drehbuchschreiber und Regisseure aus Europa brachten Hollywood darauf, Ober- und Unterwelt als Bewusstsein und Unterbewusstsein in einer Person anzusiedeln. (Vgl. Hardy 1998, S. 280) Nicht nur der Ermittler wurde ambivalenter dargestellt, auch der Serienmörder verlor den Stempel der Bestie zugunsten einer psychologisch komplex gezeichneten Persönlichkeit. Die Psychoanalyse wird dazu

genutzt, die Taten des Serienmörders nachvollziehbarer zu machen. (Vgl. Höltgen 2009, S. 94f.)

Der Film *ZEUGE GESUCHT* stellt ein gutes Beispiel für die neue Psychologisierung des Täters dar. Scott Henderson flüchtet nach einem Streit mit seiner Ehefrau in eine Bar, wo er sich für eine unbekannte Frau interessiert. Er versucht den ganzen Abend etwas über sie herauszufinden, sie verweigert allerdings jegliche Auskunft. Als Henderson später nach Hause zurückkehrt, erwartet ihn bereits ein Detektiv, der ihn wegen dem Mord an seiner Ehefrau in Haft nimmt. Seine Sekretärin, die von seiner Unschuld überzeugt ist, versucht die mysteriöse Frau aus der Bar ausfindig zu machen, um damit Henderson frei zu bekommen. Es stellt sich heraus, dass Henderson wirklich unschuldig ist und sein Freund Jack Marlowe ein gerissener, wahnsinniger Mörder ist, der nicht nur Hendersons Frau auf den Gewissen hat. Marlowe wirkt von außen betrachtet wie ein normaler Künstler, dessen Drang zu töten seinen Mitmenschen verborgen bleibt. Er ist ein schizophrener Mann, der die Bereiche Gut und Böse vereint. Sidomak hat versucht, in seinem Film die Natur des Menschen zu beleuchten. Marlowe ist ein geisteskranker, wahnsinniger Mensch, der zeigen soll, dass das Kriegsgeschehen Spuren im Kopf der Menschen hinterlassen hat. Der gestörte Serienkiller unterscheidet sich hinsichtlich seines mentalen Zustandes nicht wesentlich vom Rest der Welt. Es tauchen immer wieder Zusammenhänge zwischen Kriegserfahrung und psychischen Erkrankungen auf. Marlowe ist besessen von Mord, Macht, Größe und Intelligenz und versucht mit allen Mitteln, ähnlich wie das Nazi-Regime, seinen Schein aufrecht zu erhalten. (Vgl. Schwab 2001, S. 178ff.)

Ein weiterer Film Sidomaks stellt eine Wandlung in der Serienkillerdarstellung dar. In *DIE WENDELSTREPPEN* (THE SPIRAL STAIRCASE, USA 1945) wurde das Motiv der Großstadt, das durch den frühen Kriminalfilm populär wurde, abgelöst. Das Geschehen des Films ist in einem Haus angesiedelt. Der Serienmörder bringt Frauen um, die an einem körperlichen Handicap leiden. Sie sind in seinen Augen schwach und unvollkommen. Sein Drang resultiert aus einer Zwangsvorstellung, weil er von seinem Vater ebenfalls als schwach abgelehnt wurde. (Vgl. Höltgen 2009, S. 95) Auch hier spielt Sidomak auf die Brutalität der Naziherrschaft an, die aufgrund von Rassenhygiene Behinderte als minderwertig betrachtete. Zu Beginn des Films wird gezeigt, wie ein gehbehindertes Mädchen erwürgt wird, während im Haus eine Stummfilmvorführung stattfindet. Das nächste mögliche Opfer ist das stumme Dienstmädchen, Helen, die ebenfalls in dem Haus lebt. Nachdem sie zusehen musste, wie ihre Eltern bei lebendigem Leib verbrannten, hat sie ihre Stimme verloren. Im Haus der Familie Warren hat sie ein gut behütetes Zuhause gefunden. Es leben dort die bettlägerige Hausherrin, Mrs. Warren, der Sohn, Prof. Albert Warren, und dessen Stiefbruder Steve, der gerade aus Europa zu Besuch ist. Der Killer lauert Helen auf und versucht sie zu töten, weil sie in seinen Augen

deformiert ist. (Vgl. Schwab 2001, S. 191f.) Kurz bevor der Killer sie töten kann, wird sie durch eine „last-minute-rescue“ (Juhnke 2001, S. 32) befreit. Helen wird zu einem frühen Beispiel des *final girls*, welches in den 70er und 80er Jahren ein Standardmotiv des Horrorfilms war. (Vgl. ebd.) Interessant ist, dass nicht, wie der Zuschauer erwarten könnte, der rätselhafte Bruder aus der Fremde, sondern Professor Warren selbst der Mörder ist (vgl. Schwab 2001, S. 192). Damit manifestiert sich die Wende vom fremden Treibtäter zum gutbehüteten Psychopathen. Die Bedrohung kommt nicht länger von außerhalb der Gesellschaft, sondern entsteht direkt aus ihrem Inneren heraus.

Als der Krieg 1945 zu Ende ging, erlebte der Gangsterfilm in Amerika ein Revival. Die Themen, Motive und in weiter Folge auch die Figurenzeichnung haben sich, im Vergleich zu jenen aus den 30er Jahren, verändert. Nachdem die Männer aus dem Krieg zurückkehrten und die Familie damit wieder vereint war, richteten sich die Filme nach innen. Sie warben für die Ehe, Familie und häusliche Werte. Die Ersparnisse, die während des Krieges gesammelt wurden, dienten zum Kauf von Häusern in Vorstädten. Die amerikanische Vorstadtidylle war geboren. Das Haus bzw. die Vorstadt wurde zum zentralen Motiv der Serienkillerdarstellung. Daneben wurde die Sexualität weiter in den Mittelpunkt der Filme gedrängt, allerdings wurde sie nie ausdrücklich dargestellt. In Amerika ist nun endgültig die Faszination von Gewalt ausgebrochen und das Interesse an Verbrechen und Kriminalität stieg. Filme über Jugendliche, die eine schwierige Beziehung zu ihren Familien und zu Autorität haben, traten in den Blickpunkt des Interesses. (Vgl. Hardy 1998, S. 282) Die Verhandlung von Gewalt, Mord und Sexualität wurde auf das Innere verlegt, es wurde begonnen, Hintergründe und Motive von Verbrechen zu beleuchten. Die Regisseure haben versucht, ihren Verbrechern eine Geschichte zu geben, damit der Zuschauer, zumindest Ansatzweise, seine Taten verstehen kann.

Der Regisseur Edward Dmytryk ging mit seinem Film *THE SNIPER* (USA 1952) noch ein bisschen weiter und stellte den Erzähler des Films „hinter seinen Anti-Helden“ (Höltgen 2009, S. 108). Die Geschichte ging zwar wieder weg vom Vorstadtmotiv und zurück in die Großstadt, San Francisco, aber die Figurenzeichnung des Serienmörders, Edward Miller, entspricht einer nach innen gerichteten. Eddie ist ein ehemaliger Army-Scharfschütze, der mit seinem Hass gegenüber Frauen kämpft. Er kann es nicht ertragen, die Frauen mit ihren Liebhabern zu sehen und in ihm wächst ein immer stärkerer Tötungsdrang. Eddie weiß, dass er krank ist und Hilfe braucht, daher verbrennt er sich vorsätzlich seine Hand am Ofen um ins Krankenhaus zu kommen, doch die Ärzte kümmern sich nur um seine Wunde und entlassen ihn wieder. Als der Drang übermächtig wird, beginnt er seinen mörderischen Weg. Er erschießt Frauen mit seinem Scharfschützengewehr. Obwohl er bereits den tödlichen Weg beschritten hat, fühlt er sich immer noch schuldig und schreibt einen anonymen Brief an die Polizei. Er bittet darum, dass sie ihn stoppen sollen. Auch

die Polizei versagt, vorerst, erst als sie einen Psychologen zu Rate ziehen, gelingt es den Killer ausfindig zu machen. Der Psychologe weist darauf hin, dass Eddie schon seit seiner frühen Kindheit an einem Trauma leidet, welches durch seine Mutter verursacht wurde (Vgl. Höltgen 2009, S. 111). Dies erklärt auch die Gewalt Frauen gegenüber.

Dmytryk nahm sich, wie auch Sidomak, der Gesellschaft an und versuchte ihre Probleme kritisch zu reflektieren. Standen sieben Jahre zuvor, in *DIE WENDELSTREPPEN*, noch die gesellschaftlichen Auswirkungen des Krieges im Mittelpunkt, rückt *THE SNIPER* die gesellschaftlichen Bedingungen an sich in den Fokus. Der Film behandelt drei „zeitkritische Aspekte“ (Höltgen 2009, S. 112) der damaligen Gesellschaft. Zum einen ging es um die unterschwellige Frauenfeindlichkeit, die zu Beginn der 50er Jahre herrschte. Es geht immer um ein oben und unten im Geschlechterkampf, der Täter ist das „überdeutliche pathologische Produkt“ dieses Kampfes (Vgl. ebd., S. 110). Der Mörder möchte völlige Kontrolle über sein Opfer, das zeigt auch die Art der Morde. Der Killer ist immer in einer „übergeordneten Beobachtersposition“ (ebd., S. 110) von der aus er seine Opfer erschießt. Der Film gibt den damals herrschenden Geschlechterkampf gut wieder und betont die männliche Dominanz.

Daneben geht der Regisseur mit der Polizeiarbeit hart ins Gericht. Dmytryk stellt im Film die Fehlerhaftigkeit des Systems an den Pranger. Die routinierte Ermittlungsarbeit schlägt in *THE SNIPER* fehl, erst der Psychologe ist in der Lage, dem Mörder auf die Schliche zu kommen. Der Film versucht dem Zuschauer die Komplexität von Gewalt näher zu bringen, reine Fakten helfen nicht den Täter zu verstehen, erst die psychologische Dimension schafft es, ein vollständiges Bild zu zeichnen. Dmytryk will die Botschaft vermitteln, dass man die Ursache für die Gewalt finden muss, um den Täter zu schnappen. Darüber hinaus will der Film zeigen, dass Gewalt verhindert werden kann, wenn man die Hilfeschreie erkennt. (Vgl. Seldes 1952, S. 29) Der Psychologe, der im Film als „voice of reason“ (Rubin 1992, S. 49 zitiert nach Höltgen 2009, S. 111) agiert, prangert die geringe Beschäftigung der Polizei mit psychisch gestörten Tätern an. Obwohl die psychisch Kranken oft unterbewusst um Hilfe bitten, werden sie nicht anders behandelt, als andere Straftäter.

Die letzte Gesellschaftskritik, die in *THE SNIPER* verhandelt wird, ist die liberale Waffenpolitik in Amerika. In einer Szene des Films befindet sich Eddie auf einem Schützenfest. Als erstes sieht der Zuschauer einen Schießstand der damit wirbt, dass scharfe Gewehre benutzt werden dürfen. Damit wird die Leichtigkeit symbolisiert, mit der man in den USA an Waffen kommt. Nicht nur die Verfügbarkeit von Waffen, sondern auch ihr Missbrauch, werden thematisiert. Ein Teenager stiehlt das Gewehr seines Vaters und möchte den »Sniper« nachahmen. Er positioniert sich auf den Dächern und zielt auf vorbeigehende Frauen. Er wird von der Polizei geschnappt und nach einer Verwarnung

entlassen. (Vgl. Höltgen 2009, S. 112ff.) Der Film ist ein Beitrag der „verstehenden Kriminalistik“ (ebd., S. 114), er versucht Hintergründe und Motive von Tätern aufzuzeigen und damit beim Zuschauer ein gewisses Verständnis für den Serienkiller zu erzeugen.

Zwar inszeniert bereits Fritz Langs *M* einen Serienkiller, für den man Mitgefühl hegt, doch Dmytryk geht noch weiter in Tiefe und bildet detailliert die Psychogenese des Täters ab. Nicht zuletzt wird die Großstadtkulisse von San Francisco, mit seinen verwinkelten Straßen und Gassen, zur Metapher für den mentalen Zustand des Täters (Vgl. davekehr.com 2008). Der fiktionale Serienkiller ist nicht mehr nur Pranger für alle gesellschaftlichen Probleme, er versucht auch die Gewalt in ihrem brutalsten Ausmaß, dem Mord, für die Bevölkerung ein wenig verständlicher zu machen.

Durch den Krieg und die Gräueltaten der Nazis war Gewalt omnipräsent, in der Gesellschaft der 40er und 50er Jahre. Die rohe, irrationale Brutalität mit der die Nazis gegen jeden Menschen der anders war vorgehen, veränderte das Bewusstsein der Gesellschaft und ihrer Filme. Die Gesellschaft konnte während des Zweiten Weltkrieges dabei zusehen, wie »normale« Menschen zu Massenmördern wurden, alles im Namen eines Regimes. Nach dem Krieg war die Adressierung des Serienkillers als Bestie nicht mehr in allen Genres adäquat. Der irrationale, motivlose Triebtäter war nicht mehr das, was die Filme vermitteln wollten. Durch die Exil-Regisseure verbreiteten sich die Ansichten Sigmund Freuds rasch. Obwohl es schon Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika großes Interesse an Selbstverwirklichung und therapeutischen Maßnahmen gab, explodierte dieses Interesse soweit, dass sich eine eigene Industrie darum bildete. Die Position des Psychiaters bzw. Psychologen hielt Einzug in die Gesellschaft und war von nun an für das geistige Wohl derselben verantwortlich. Psychologie schien für alle Probleme eine Antwort zu kennen und für alle zugänglich zu sein. Die Öffentlichkeit verzehrte sich nach den neuen psychiatrischen Experten und konnte nicht genug davon bekommen (vgl. Seltzer 2000, S. 100f.). Der Film griff dies in zweifacher Weise auf, einerseits wurde dem Ermittler ein psychologischer Experte an die Seite gestellt, der helfen sollte den Serienmörder zu schnappen, wie z.B. in *THE SNIPER*, andererseits erhielt der Serienmörder mehr psychologische Tiefe. Der Serienkiller verlor seinen Status als das irrationale Böse, zugunsten eines psychisch verstörten Menschen, der meist in seiner Kindheit durch ein Trauma völlig aus dem Gleichgewicht geraten ist und sich durch seine Morde Aufmerksamkeit und eventuell auch Hilfe erwartet. Daneben erhält auch der Ermittler mehr psychologische Tiefe und wird, vor allem im Film noir, als eine gebrochene Figur, die selbst zu unlauteren Mitteln greift, gezeichnet. (Vgl. Eick, 2008, S.150) Eine Ausnahme bildet das Horror-Genre, die Horrorfilme der fünfziger Jahre lebten von Monstern, Außerirdischen oder bedrohlichen Feinden (vgl. Juhnke 2001, S. 33). Der Horrorfilm war noch mittendrin das Grauen des Krieges zu verarbeiten und war noch

nicht bereit, dies zugunsten einer psychologisierten Figur aufzugeben. Die Phase des klassischen Horrorfilms reichte bis 1960 und bis dahin dominierten „(...) Gestalten, die halb Tier, halb Mensch oder teils tot, teils lebendig sind.“ (Uhlemann 2004, S. 46) Vampire, Werwölfe und Zombies gehörten dabei zu den beliebtesten Motiven. (Vgl. ebd., S. 46)

2.2.1.3. Das Böse kommt von Innen

Obwohl es keinen genauen Zeitpunkt gibt, stellen die Jahre um 1960 einen Wendepunkt in der Filmindustrie dar. Der Film dieser Zeit unterschied sich in vielen Aspekten vom Film der Vergangenheit. Die markanteste Veränderung stellte allerdings der Zusammenbruch des Hollywood-Studio-Systems dar. Das System zeigte deutliche Auflösungserscheinungen und Low-Budget-Filme für junge Zuschauer wurden immer beliebter. Durch die Schwächung des Hollywood-Systems wurden auch die strengen Vorschriften und die Zensur liberalisiert. Die Folge war, dass Filme Sex und Gewalt offensichtlicher und detaillierter denn je darstellten. Das bereits gebeutelte Studiosystem erhielt Ende der 60er Jahre einen erneuten Schlag, als das Fernsehen in den späten 60ern seinen Siegeszug feierte. (Vgl. Nowell-Smith 1998, S. 421ff.) Die B-Movies verlagerten sich vom Kino ins Fernsehen. Das Kino trat in den Hintergrund, das Fernsehen machte den Vietnamkrieg zum „ersten medialen Krieg mit abschreckenden und erschreckenden Bildern.“ (Uhlemann 2004, S. 48)

Neben der Krise in der Filmindustrie stand auch die amerikanische Gesellschaft vor einigen Veränderungen. Die Ängste die sich während der Kommunistenverfolgung, in der Gesellschaft aufgestaut hatten, drangen nun an die Oberfläche. Die Angst vor der Zerstörung des amerikanischen Traums, von Freiheit und Selbstverwirklichung, war allgegenwärtig. Die American Rifle Association, die Waffenlobby, feierte ihren Siegeszug und ihr Erfolg hat bis heute kein Ende. (Vgl. Schwab 2001, S. 217) Gewalt wurde zum Zweck der Selbstverwirklichung und „Verteidigung gegen vermeintliche Feinde von außen propagiert“ (Schwab 2001, S. 217). Die „amerikanische National-Identität“ (ebd., S. 225) befand sich in den 60er und frühen 70er Jahren ebenfalls in einer Krise. Die *Civil Rights Movement* kämpfte für die Gleichberechtigung von Schwarzen und Frauen und konfrontierte damit die Gesellschaft mit ihrem „ureigenen rassistischen und patriarchalen Erbe“ (ebd.). Der Vietnamkrieg, der eigentlich dazu da war Frieden zu stiften, endete in einem Desaster. Die grauenhaften Bilder wurden mittels Fernsehübertragung direkt in die amerikanischen Wohnzimmer getragen und lösten auch in den USA heftige Proteste gegen den Krieg aus. (Vgl. Blum 2012) Es war der erste Krieg, in dem die Medien eine zentrale Rolle einnahmen. Innenpolitisch, kam es immer wieder zu Kritik am bestehenden System. (Vgl. Schwab 2001, S. 225) Der *American way of life* befand sich in einer Krise,

dies blieb auch den Filmschaffenden nicht verborgen. Als einer der Ersten griff Alfred Hitchcock in seinem Film *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) die damalige gesellschaftliche Situation auf und zeichnete ein verändertes Bild des Serienkillers.

Die amerikanische Gesellschaft befand sich in einer „realen Schocksituation“ (Golde 2002, S. 20), als der Fall des Serienmörders Ed Gein, in Plainfield, bekannt wurde. Am 16. November 1957 betrat die Polizei ein Farmhaus im ländlichen Wisconsin und machte einen grausigen Fund. Sie fanden den enthaupteten und an den Füßen aufgehängten Körper einer Frau, die ausgeweidet worden war. Der Bewohner des Hauses, Ed Gein, hatte eine Frau aus dem Ort ermordet. Bei der weiteren Durchsuchung wurden außerdem noch andere Leichenteile gefunden, wie z.B. menschliche Lippen oder Schädel, die als Schlüssel verwendet wurden. Insgesamt wurden fünfzehn unterschiedliche Frauenleichen identifiziert. Gein hat nicht alle ermordet, es konnten ihm zwei Morde nachgewiesen werden, die anderen Leichen stammten aus dem nahegelegenen Friedhof. Dass ein so schlimmer Fall in einer so kleinen Ortschaft wie Plainfield auftrat, versetzte die Bevölkerung in tiefe Verstörung und Unverständnis. Ed Gein wurde von da an zur wichtigsten „Adaptionsvorlage“ (Höltgen 2006, S. 23) für die Serienkillerdarstellung, natürlich nach dem berühmt-berüchtigten Jack the Ripper. Der Schriftsteller Robert Bloch wohnte damals in der Nähe und ihn interessierte vor allem die Motivation des Killers. Ungefähr ein Jahr nach dem Fund erschien das Buch von Bloch, das Alfred Hitchcock als Vorlage für seinen Film *PSYCHO* nutzte. (Vgl. ebd., S. 20f.)

PSYCHO gehört eigentlich in das Genre des Horrorfilms, stellt aber durch seine psychopathische Hauptfigur, Norman Bates, einen Wandel im Horror-Genre dar und markiert damit den Wendepunkt vom klassischen Horrorfilm zum modernen Horrorfilm (vgl. Uhlemann 2004, S. 49). Waren es vor 1960 Vampire und Aliens, die die Gesellschaft von außen bedrohten, ist es jetzt das psychisch kranke Produkt familiärer Strukturen. (Vgl. Winter 2000, S. 21) Norman Bates ist eine gesplante Persönlichkeit, aus Eifersucht hat er seine Mutter und ihren Liebhaber getötet und die Leiche der Mutter konserviert, um das Verbrechen ungeschehen zu machen. Seit dem Mord »lebt« seine Mutter in ihm weiter und kontrolliert sein Leben. Als die attraktive Marion Crane in Bates Motel auftaucht, fühlt sich Norman zu ihr hingezogen, seine »Mutter« verbietet ihm allerdings den Kontakt, da Frauen in ihren Augen schmutzig sind. Norman bringt Marion in den Kleidern seiner Mutter um. „Norman lebt somit sowohl sein eigenes Ich, als auch dasjenige seiner verstorbenen Mutter.“ (Golde 2002, S. 22) Schuld an seiner Störung trägt allerdings seine Mutter, die eine „clinging, demanding woman“ (Genter 2010, S.155) war, die ihren Sohn förmlich verschlang und ihm gar nicht die Gelegenheit gegeben hat, eine eigenständige Persönlichkeit auszubilden. (Vgl. ebd., S. 154f.) Norman leidet unter einem „ödiipalen Mutterkomplex“ (Golde 2002, S. 23), der ihm selbst allerdings nicht bewusst ist

und der für den Zuschauer erst mit der „trivialisierend psychologischen Erklärung des Psychiaters am Schluß (sic!) der Handlung belegt wird.“ (ebd.) Was in Dmytryks *THE SNIPER* in Ansätzen vorhanden war, rückte mit *PSYCHO* endgültig in den Mittelpunkt der Betrachtung, die mentale Gesundheit. Mit Norman Bates, hat Hitchcock einen Psychopathen erschaffen, der typisch für die amerikanische Gesellschaft nach dem Kalten Krieg war. Eine einsame und angsterfüllte Person, die voller Abneigung gegen Außenseiter ist. (Vgl. ebd., S. 150) Der Ort, an dem der Film verhandelt wird, entfernt sich ebenfalls vom Großstadtmotiv und siedelt sich in Phoenix, Arizona an. Obwohl es auch in den 60er Jahren immer noch Filme gab, die in der Großstadt spielten, zeigten sich die Regisseure fasziniert davon, den brutalen Serienkiller auf dem Land anzusiedeln. (Vgl. Schwab 2001, S. 213) Der Killer hat sein Versteck in „düsteren Straßenschluchten“ (ebd.) verlassen und hat sich in der Idylle des alltäglichen Familienlebens angesiedelt.

Norman Bates wurde zum bekanntesten „Psycho-Killer“ (Fuchs 1995, S. 115) der Filmgeschichte und *PSYCHO* zum Vorbild der Ausgestaltung eines neuen Genres, des Psychothrillers (vgl. Juhnke 2001, S. 32). Daneben stellt *PSYCHO* den Anfang der „Glorifizierung des Film-Killers“ (Höltgen 2006, S. 23) dar, welche durch mehrere Techniken provoziert wird. Zum einen ist Norman Bates nicht der einzige, der unter psychischen Problemen leidet. Marion wird als eine gequälte junge Frau gezeichnet, die nur weil ihr Freund nicht bereit ist sich vollständig auf sie einzulassen, 40.000 Dollar von ihrem Arbeitgeber stiehlt. Hitchcock zieht eine psychologische Verbindung zwischen dem Geisteszustand seiner Hauptdarstellerin und dem seines Killers. Damit zeigt Hitchcock auf, wie schmal die Grenze zwischen neurotischem Verhalten und psychotischem Verhalten ist und dass jeder Ansätze von beiden Verhaltensweisen in sich trägt. (Vgl. Genter 2010, S. 150) Der Zuschauer wird in eine Ecke gedrängt, da auch seine Identifikationsfigur, Marion Crane, kriminelles Verhalten an den Tag legt, das aus der Motivation entsteht ihren Freund nicht zu verlieren. Das Zweite ist, dass Hitchcock mit Anthony Perkins einen Schauspieler gewählt hat, der einen jungen, sympathischen und attraktiven Norman³ charakterisiert. Am stärksten wirkt jedoch der Mord in der Dusche, in der 47. Minute des Films, als die Hauptdarstellerin und damit die Identifikationsfigur, Marion, ermordet wird (vgl. Höltgen 2006, S. 23). Das Publikum wurde vom Mord der Protagonistin überrascht, was ein Resultat der „Shock-Ästhetik“ (ebd.) des Films ist. Hitchcock wollte, dass sein Wendepunkt im Film, den Zuschauer unvorbereitet trifft. (Vgl. ebd.) Der Zuschauer war von dem plötzlichen Wegfall von Marion so verstört, dass er seine Sympathie auf Norman übertrug. Er ist Marion sehr ähnlich, er scheint ebenso ein

³ Studien haben gezeigt, dass Attraktivität der wichtigste Faktor bei der Generierung von Sympathie ist. Gut aussehende Menschen werden automatisch mit positiven Eigenschaften, wie Begabung, Freundlichkeit, Ehrlichkeit und Intelligenz, assoziiert. Es handelt sich dabei um den sogenannten Halo-Effekt, bei dem der Gesamteindruck, den eine Person auf andere macht, nur durch ein einzelnes positives Merkmal, das Aussehen, dominiert wird. (Siehe dazu Cialdini Robert B. 2010, S. 215ff.)

getriebener Mensch zu sein, der seine Fehler macht, aber im Kern gut ist. Das Publikum glaubt an die Unschuld von Norman, der unter der strengen Hand seiner Mutter leidet. Als der Mörder am Ende des Films enthüllt wird, gelangt der Zuschauer zur schrecklichen Erkenntnis, dass er sich mit einem Verrückten identifiziert hat und seine Sympathien zu einem verwirrten Geist verlagert hat. (Vgl. Dika 1990, S.41) Um es mit den Worten von Vera Dika zu sagen: „As the killer is revealed we suddenly find ourselves trapped in the wrong identification.“ (ebd.)

PSYCHO reiht sich, als einer der Ersten, in die Reihe von Filmen ein, die sich mit einer „psychopathologisch abweichenden Täterfigur“ (Golde 2002, S. 23) beschäftigen. Auch der ein Jahr zuvor in Europa entstandene Film *AUGEN DER ANGST* (PEEPING TOM, GB 1959, Michael Powell) reiht sich in die Liste ein. Es geht hier um einen jungen Mann, Mark Lewis, der von seinem Vater als Kind für eine Angststudie als Versuchskaninchen missbraucht wurde. Als Mark erwachsen ist, hat sich der Horror aus seiner Kindheit so eingebrannt, dass er selbst zum »Versuchsleiter« wurde. Seine Opfer sind ausschließlich Frauen, meist Prostituierte, die er filmt und ihnen gleichzeitig ein Messer an den Hals legt. Er möchte ihre Todesangst auf Band einfangen. Der Film arbeitet, ähnlich wie *PSYCHO*, mit dem „ambivalenten Gefühl der sexuellen Lust“ (ebd.), die immer in der Ermordung der Frau gipfelt und zeitgleich mit der „Destruktion von Erotik“ (ebd.) verbunden ist.

Beide Filme folgen damit der Tradition, die in den frühen 60er Jahren entstand und begründen die Taten des Serienmörders durch eine „traumatische Erfahrung in der Kindheit“ (ebd.). Der Täter begeht den Verstoß gegen die gesellschaftliche Norm, weil er als Kind ein so starkes Trauma erlebt hat, das sich im Erwachsenenleben als psychische Krankheit manifestiert. Dies äußert sich dann in der „Gewalt gegen Dritte“ (ebd.), der Täter nimmt Rache an Unschuldigen, um gegen seine Eltern aufzubegehren, die meist nicht mehr am Leben sind, um damit sein Trauma zu überwinden. (Vgl. ebd, S. 23f.) Anders als in früheren Filmen mit mental verstörten Täterfiguren, kommt die Erklärung für das „normverletzende“ (ebd., S. 24) Verhalten des Täters nicht aus dem „kranken Ich“ (ebd.) heraus, sondern wird durch das soziale Verhalten der Elternfiguren bzw. des näheren sozialen Umfelds erzeugt. Daneben bilden *PSYCHO* im Allgemeinen und *AUGEN DER ANGST* im Speziellen „Paradebeispiele für filmischen Voyeurismus“ (Riepe 2010, S. 39). Der Blick der Kamera und der des Mörders werden gleichgestellt, das Publikum sieht mit den Augen des Killers.

Powell statuierte mit seinem Film ein Exempel, welches 18 Jahre später mit John Carpenters *HALLOWEEN* (HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS, USA 1978) seinen Höhepunkt erreichte, der voyeuristische Blick des Serienmörders:

„*Halloween's* representation of its lead character involves the viewer in a play of likeness. The continuous unattributed point-of-view shot at the beginning of *Halloween* provides a situation by which the viewer can share this look. And since

the reverse shot of a specific character is missing the viewer can see from the vantage point of the unknown character, figuratively occupying his position within the film's space while also remaining relatively free of an identification with the character's psychology. Certainly we understand his intention, but we don't completely empathize with his character. In this way, the viewer can simultaneously share a look with the killer and disavow his involvement in a manner more complete than is usually possible in the narrative film.“ (Dika 1990, S. 36)

Obwohl der Zuschauer direkt durch die Augen des Mörders das Geschehen beobachtet, kommt es wohl kaum zu einer Identifikation mit Michael Myers, da er keinerlei persönliche Eigenschaften aufweist und seine Opfer positiv besetzte Figuren sind. Die subjektive Kamera steht eher für eine potenzielle Bedrohung durch den Killer, d.h. er könnte jederzeit zuschlagen und überall sein. Die Motivation von Myers ist nur fragmentarisch erklärt. (Vgl. Winter 2000) Damit stellt *HALLOWEEN* den Beginn eines neuen Trends dar, der sich in den 80er und 90er Jahren in vielen Filmen findet. Es sind zwar immer noch psychisch abweichende Täterfiguren, aber die Gründe für den Mord werden nicht immer angegeben. Die Filme konzentrieren sich auf die unmittelbare Gegenwart und auf die Folgen der Gewaltanwendung. Das Weglassen der „Täter-Vergangenheit“ (Golde 2002, S. 29) wird in den folgenden Jahren zu einem immer häufiger angewandten Muster. (Vgl. ebd, S. 28ff.) „Die Täterfigur verfügt über keine biographische Einbettung ihres Verhaltens. Die Ausübung von Gewalt und das Töten (...) stellen das zentrale Motiv des Täters dar.“ (Golde 2002, S. 31) Der Serienkiller verliert damit wieder ein Stück weit die Empathie der Zuschauer, da das Motiv für seine Taten nicht ganz nachvollziehbar ist.

Für den Horrorfilm bzw. sein Subgenre, den Slasherfilm, der 70er und 80er Jahre wurde die Maske aufgrund ihrer „Nichterkennbarkeit zum Erkennungssignal des Mörders.“ (Höltgen 2006, S. 24) Diente die Maske bei *BLUTGERICHT IN TEXAS* (*TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, USA, Tobe Hooper 1974) vordergründig zur „Verschleierung der wahren Identität des Mörders“ (ebd.), so ist sie spätestens mit *HALLOWEEN* zum Erkennungszeichen des Serienkillers geworden. Die Maske entwickelt sich im Laufe der Zeit immer häufiger zur stellvertretenden Identität des Killers. Sie löst sich als eigenständiges »Wesen« soweit vom Killer los, dass mit ihrer Entfernung bzw. Zerstörung auch der Mörder vorläufig stirbt. Mitte der 80er Jahre verstärkt sich die Macht der Maske noch weiter, sie ist in der Lage, aus normalen Menschen für kurze Zeit einen Serienmörder zu machen. Dies zeigt sich z.B. in *FREITAG DER 13. TEIL V – EIN NEUER ANFANG* (*FRIDAY THE 13TH, PART V – A NEW BEGINNING*, USA 1985, Sean S. Cunningham), die Maske des Serienkillers, Jason Vorhees, schreibt ihm die Morde zu die Andere begangen haben. (Vgl. Höltgen 2006, S. 24) Die Maske des Serienkillers macht ihn zu einer „wiedererkennbaren Ikone“. Seine Unsterblichkeit ermöglicht ihm die Erhebung zum Mythos. Das offene Ende, das sich auch in *PSYCHO* findet, generiert nicht nur unglaubliche Spannung, sondern garantiert auch immer weitere Fortsetzungen. (Vgl.

Wünsch 2010, S. 32) Die Maske, die unmotivierte Gewalt sowie die drastische Gewaltdarstellung erzeugen in den USA einen Kult um den Slasherfilm in den 70er und vor allem den 80er Jahren. (Vgl. Juhnke 2001, S. 35)

Die Filme, die in den 70iger Jahren entstanden, brachten zudem „vielfältige Irritationen“ der amerikanischen Gesellschaft zum Ausdruck. (Vgl. Juhnke 2001, S. 35f.) Die Filme stellten die Enttäuschungen und Ängste der Bevölkerung gegenüber dem System offener zur Schau denn je. „Gewalt und Einzelgängertum, speziell im Rahmen von Selbstjustiz oder Entwurzeln, wurde jenseits von herrschender Moral und Vernunft zelebriert.“ (ebd., S. 36) Die Filme dieser Zeit erhielten eine „sozialpsychologische“ (Golde 2002, S. 25) Tendenz, die die Figur des einzelgängerischen Polizisten, der sich an keine Regeln gebunden fühlt, in den Vordergrund stellen. Faustrecht, Selbstjustiz, Einsamkeit und eine zynische Grundhaltung waren die Eigenschaften des »neuen« Polizisten. (Vgl. Juhnke 2001, S. 36) Die gebrochene Figur, die im Film noir ihren Anfang nahm, fand nach kurzer Unterbrechung und Aufflammen des FBI-Agenten, ihre Fortsetzung. Der Agent hat seine Heldenfunktion verloren, die Gesellschaft hat die Instabilität des Systems erkannt und den Agenten als Teil davon abgelehnt. (Vgl. Seeßlen 1995, S. 175) Die Überführung der Täter mit klassischen Mitteln war nicht mehr möglich. Ballistische Test und Zeugenaussagen konnten den psychotischen Täter nicht mehr überführen. Der Polizist muss sich zur Identifizierung des Mörders in dessen Psyche versetzen und deren Abweichungen erkunden. Er kommt dabei, wie Harry Callahan im Film *DIRTY HARRY* (USA 1971, Don Siegel), allerdings an die Grenzen „des von ihm repräsentierten Systems“ (Golde 2002, S. 25) und greift dabei zu Methoden, die denen des Mörders entsprechen. Callahan kommt am Ende zu dem Schluss, dass er den Killer nicht besiegen kann, wenn er sich an die Regeln seines Systems hält und entscheidet sich gegen diese. Er sieht keine andere Möglichkeit, als sich mit brutaler Gewalt gegen den Killer zur Wehr zu setzen, er tötet ihn. Daraufhin wirft er seine Marke ins Wasser und stellt damit klar, dass er sich vom System distanziert. (Vgl. ebd. S. 25f.) Neben dem Polizisten, der zur Selbstjustiz greift, wird Vigilantismus im Allgemeinen zum Handlungsträger dieser Zeit. Im Film *EIN MANN SIEHT ROT* (DEATH WISH, USA 1974, Dino de Laurentis) wird „private Selbstjustiz“ (ebd., S. 27) verhandelt. Paul Kerseys Frau und seine Tochter werden von arbeitslosen Jugendlichen vergewaltigt, woraufhin seine Frau stirbt und seine Tochter ein schweres Trauma erleidet. Kersey wird, durch die erfolglose Ermittlungsarbeit, zum Vigilanten und beginnt, Räubern, die ihre Opfer mit Waffengewalt bedrohen, das Handwerk zu legen. Interessant bei *EIN MANN SIEHT ROT* ist der Umgang der Polizei mit Kersey, als sie seinen Taten auf die Spur kommen. Inspektor Frank Ochoa legt ihm bei seiner Befragung die Tatsache nahe, dass er die Stadt verlassen solle. Kersey wird von der Polizei entlassen, da seine Morde die Straftaten in New York verringert haben. Damit zeigt sich ganz klar die damalige Situation,

das Vertrauen in das System ist sogar bei denjenigen ins Wanken geraten, die es vertreten. Für das Kino-Publikum ist damit ein neuer Held geboren, der Vigilant. Diese Tendenz hat sich bis heute gehalten.

Der Serienmörder der 60er und 70er Jahre ist eine stark psychologisch gezeichnete Figur. Die Neuerung, die vor allem mit *PSYCHO* einsetzte, war die Überleitung von einer mental verstorbenen Figur zu einer „Konzeption“ (Golde 2002, S. 27). Die Motive des Killers und sein abweichendes Verhalten resultieren nicht mehr aus dem Täter selbst, sondern sind zurückzuführen auf soziale, ökonomische und historische Bedingungen der Gesellschaft. Die Filme sind stark von Sozialkritik geprägt. Auch in den 80er Jahren steht immer noch der Psychopath im Mittelpunkt der Filme, allerdings findet eine Spaltung der Filme statt. Die Filme konzentrieren sich entweder auf die Tätervergangenheit oder auf die Gegenwart. (Vgl. ebd. S.27f.) Damit gehen die Filme der 80er wieder ein Stück weit weg von der Erklärung der Taten, was den Film-Killer brutaler und angsteinflößender macht.

Daneben rückt Anfang der 70er der Vigilant, als Identifikationsfigur, in den Mittelpunkt. Entweder als systemvertretende Figur, in Form des Polizisten oder als Privatperson, die sich vom System im Stich gelassen fühlt. Der Polizist, der zur Selbstjustiz greift, ist die ideale Identifikationsfigur. Er hat einen moralisch hohen Standard, aber er weiß auch, wann er die Regeln brechen muss, um den Täter zu fassen und damit die Ordnung wieder herzustellen. Der Film stellt nicht mehr wie früher Einzelpersonen, wie den korrupten Polizisten, an den Pranger, sondern richtet sich gegen das System. Der Einzelne kann die Taten des Systems nicht immer nachvollziehen und nimmt sein Schicksal selber in die Hand. Entweder in Form des Serienmörders, der versucht aus seiner Psychose zu entkommen, oder des Polizisten, der den Killer schnappen will. Der Ermittler, der sich in die Psyche des Killers versetzt um ihn zu fassen, wird dabei oft selbst auf den abweichenden Pfad des Täters geführt. Damit rücken die Figur des Serienmörders und die Figur des Polizisten immer näher zusammen, bis sie, wie die Serie *DEXTER* (USA 2006, Showtime) zeigt, in einer Person verschmelzen.

2.2.1.4. Der überlegene Psychopath

Die 90er Jahre stellten in vielerlei Hinsicht Veränderungen dar. Obwohl die Zensur bereits in den 60er Jahren gefallen ist, sind erst die Filme der 90er selbstbewusst genug (vgl. Höltingen 2009, S. 229) um Themen wie Sexualverbrechen und Vergewaltigung offensiv abzuhandeln (vgl. Büsser 2000, S. 150). Der Serienkiller geriet, Anfang der 90er Jahre, erneut in den Blickpunkt der medialen Aufmerksamkeit. Wie bereits Mitte der 80er Jahre kam innerhalb der Gesellschaft Panik auf, der Serienkiller wurde, vor allem von den Medien, als unermessliche Bedrohung charakterisiert. Philip Jenkins spricht in seinem

Buch, *The social construction of serial homicide*, von einer Phase der „new panic“. Die Serienkillerpanik dieser Zeit lässt sich dabei zum einen auf die Aufklärung einiger aufsehenerregender Serienmordfälle, wie z.B. Jeffrey Dahmer oder Aileen Wuornos und deren Aufarbeitung in Film und Literatur zurück führen, zum andern erregten fiktionale Beiträge das Aufsehen der Öffentlichkeit. Die Veröffentlichung des Romans *American Psycho* von Bret Easton Ellis, sowie das Erscheinen des Films *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (THE SILENCE OF THE LAMBS, USA 1991, Jonathan Demme) und die daraufhin entstehende Diskussion, haben die Wahrnehmung des Serienkillers verändert. (Jenkins 1994, S. 74f.)

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER bildete den Startpunkt des postmodernen Kinos. Das Fernsehen hatte dem Kino, am Ende der 60er Jahre, einen enormen Dämpfer verpasst und die Darstellung des Serienkillers hat sich teilweise auf die heimischen Fernsehbildschirme verlagert. Durch den neuerlichen Aufschwung des Serienkillers in den Medien bekam auch das Kino wieder mehr Mut, die Thematik weiter fortzuführen. Hollywood begann damit, Blockbuster über Serienkiller zu drehen. *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ist die erste aufwändige Produktion (vgl. Juhnke 2001, S. 36), die den Serienmörderfilm für ein breites Publikum zugänglich macht (vgl. Höltgen 2009, S. 231). Durch die hochkarätige Besetzung des Serienkillers mit Anthony Hopkins und der FBI-Agentin mit Jodie Foster wurde der Film zum Kassenschlager und räumte ganze fünf Oscars ab. (Vgl. Juhnke 2001, S.36) Das Kino hat sich vom Fernsehen abgegrenzt und bietet seinem Publikum nun wieder ein einzigartiges Erlebnis, an das der Fernsehfilm nicht heranreichen kann.

Ein weiterer Aspekt macht Demmes Film neuartig, erstmals werden zwei Serienkiller einander gegenüber gestellt, gleichzeitig erhält aber auch die Figur der FBI-Agentin ausführliche Betrachtung. Die junge FBI-Anwärtlerin Clarice Starling ist auf der Suche nach dem Serienmörder, der durch die Medien als Buffalo Bill bekannt ist. Jame Gumb (alias Buffalo Bill) ermordet Frauen und zieht ihnen die Haut ab, um sich daraus einen Anzug zu nähen. Das FBI kann dem Täter nicht habhaft werden, daher wird Starling damit beauftragt, sich mit dem ehemaligen Psychiater Gumbs, dem inhaftierten Serienmörder Hannibal Lecter, zu unterhalten und Infos über Gumb zu bekommen. Starling wird als „Hilfsfigur“ (Eick 2008, S. 153) eingeführt, um die grausame und abscheuliche Welt der Serienmörder zu betreten. Somit überwiegt zwar die Perspektive des Ermittlers, dennoch erhält auch Dr. Lecter eine „ausdifferenzierte Persönlichkeit“ (Wünsch 2010, S. 148). Er wird im Vergleich zu seinem Gegenspieler, Buffalo Bill, nicht als Monster inszeniert. Lecter ist der moralische, intelligente Gentleman. Natürlich lässt sich die Tatsache, dass er ein Kannibale ist, nicht von der Hand weisen, dennoch inszeniert der Film Lecter nicht als einen grausamen, blutdurstigen Serienmörder, sondern als hochgradig überlegenes

Genie. (Vgl. Baelo-Allué 2002, S. 14) Um es mit den Worten von Georg Seeßlen zu sagen: „Hannibal Lecter ist die vollendete Verbindung von Bestialität und Ästhetik.“ (Seeßlen 1995, S. 245) Obwohl Hannibals Vergehen brutal sind, was an dem kaltblütigen Mord an zwei Polizisten zum Ausdruck kommt, nimmt die Stelle des »klassischen Monsters« Gumb ein. Seine unklare sexuelle Identität und sein Zwang unschuldige Frauen zu töten, um sich aus deren Haut Kleidung zu nähen und dadurch eine Frau zu werden, widerspricht dem bürgerlichen Denken der Zuschauer und lässt Jame als Bestie dastehen. (Vgl. Baelo-Allué 2002, S. 14) Obwohl der Zuschauer Sympathien für Lecter hegt, ist er doch froh, mit Clarice Starling als Identifikationsfigur eine gewisse Distanz zwischen sich und den Killer zu bringen. Clarice ist das „Verbindungselement zwischen Gesellschaft und Täterfigur“. (Golde 2002, S. 146) Das Publikum genießt in *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* noch Distanz zum Mörder, in der Serie *DEXTER* fällt die Hilfsfigur und damit die Distanz weg. Der Zuschauer ist direkt mit dem Mörder konfrontiert, er teilt sein Leben, seine Ziele und seine Gefühle. Das Publikum ist dem Killer schutzlos ausgeliefert und beginnt sich mit ihm zu identifizieren. (Vgl. Eick 2008, S. 153f.)

Interessant bei *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ist die Beziehung zwischen Clarice Starling und Hannibal Lecter. Um Informationen zu erhalten muss sich Starling gegenüber Lecter öffnen, ihn sprichwörtlich in ihren Kopf lassen. Es entsteht eine auf Vertrauen basierte, emotionale Beziehung zwischen den beiden. Lecter hilft Starling über ein Trauma in ihrer Kindheit hinwegzukommen und kuriert damit ihren Geist. Hannibal ist in der Beziehung zu Clarice weniger Mörder, als vielmehr Psychiater, es ist nicht die Vergangenheit des Täters welche die Motivation des Geschehens behandelt, sondern diejenige der Identifikationsfigur. Was in den 60er und 70er und teilweise in den 80er Jahren inszeniert wurde, nämlich die pathologischen Abweichungen, die auf ein traumatisches Ereignis in der Vergangenheit zurückzuführen sind, wird nicht beim Täter verhandelt, sondern bei der Nicht-Täter Figur. (Vgl. Golde 2002, S. 146) Durch die Beziehung zwischen Lecter und Starling steht Hannibal, als moralischer Killer, über Jame Gumb. Lecter schafft es gegen Ende des Films aus der Psychiatrie zu entkommen, doch im Gegensatz zu Buffalo Bill will er Clarice nichts antun, bei dem letzten Telefongespräch der beiden sagt er ihr, sie habe nichts zu befürchten, denn die Welt sei wesentlich interessanter mit ihr. Clarice ist Lecter immer mit Respekt begegnet und hat seine Autorität anerkannt. Die Kombination aus einem charismatischen Killer und einer Identifikationsfigur, die in einer gewissen Beziehung zu ihm steht, machen es dem Zuschauer äußerst schwer, sich nicht auf einer gewissen Ebene mit dem Killer zu identifizieren. Hinzu kommt, dass Lecter zwar ein Psychopath ist, nebenbei aber auch über ein gewisses Maß an Moral verfügt. Er ermordet nur Menschen, die in seinen Augen selbst nicht unschuldig sind, sie passen nicht in sein Bild von Moral. Dies zeigt sich vor

allem am Ende des Films, wo man sieht, wie Lecter dem Anstaltsleiter, mit der offensichtlichen Intention ihn zu töten, nachstellt. Der Zuschauer ist an diesem Punkt des Films schon so weit auf Lecters Seite gezogen worden, dass er die Moral Lecters nachempfinden kann und denkt, der Leiter habe den Tod sogar ein bisschen verdient. (Vgl. Baelo-Allué 2002, S. 24f.) Hannibal Lecter stellt den sympathischen, gebildeten und moralischen Serienkiller dar, der die Filme der 90er Jahre und Anfang des 21. Jahrhunderts dominiert. *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* vereint viele Motive und Motivansätze, die in späteren Filmen einzeln immer wieder auftauchen. Nach dem Film hat auch der Profiler erheblich an Bekanntheit gewonnen, diesem Bereich der Kriminaltechnik wurde so auch in der realen Wirklichkeit zu Ruhm verholfen.

Der 1994 erschienene Film *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994, Oliver Stone) steht einerseits in der Tradition der Filme mit „ambivalenter Ermittlerfigur“ (Höltgen 2009, S. 260), andererseits wird das Tötungsverhalten der beiden Protagonisten auf ihre traumatische Kindheit zurückgeführt. Der Film ist in der Tradition des postmodernen Hollywoodkinos mit hochkarätigen Schauspielern besetzt, wie z.B. Tom Lee Stones oder Robert Downey Junior. Das Killerpärchen, Micky und Mallory Knox, begannen aufgrund ihrer kaputten Kindheit mit der Ermordung von Menschen. Nachdem Mallory in einer Bar einen Mann erschlägt, befinden sich die beiden auf der Flucht. Der Film inszeniert psychopathisches Verhalten nicht nur an den beiden Serienkillern, sondern auch an der Figur des Ermittlers. Jack Scagnetti ist selbst ein Psychopath, der eine Prostituierte getötet hat und darüber hinaus eine zwanghafte Faszination für Mallory entwickelt. Dieser Zwang geht soweit, dass er über Misshandlung bis zu versuchter Vergewaltigung ausufert. Darüber hinaus wendet er zweifelhafte Methoden für die Fahndung der Killer an und nutzt seine Position bei der Polizei, um ein Buch zu verfassen. (Vgl. Höltgen 2009, S. 259ff.) Obwohl Stones Film keinen hyperintellektuellen und moralischen Killer präsentiert, verlagert er den Psychopathen erstmals in die Figur des Polizisten. Erneut rückt ein Film die Figur des Serienmörders und die Figur des Ermittlers näher zusammen, verkörpert sogar einen psychopathisch, mordenden Polizisten. Mit Jack Scagnetti ist damit der erste mordende Gesetzeshüter entstanden, der aus eigenem abweichenden Verhalten mordet und nicht zum Zwecke von Selbstjustiz. Auch die Figur Dexter Morgan ist ein Polizeimitarbeiter, der in seiner Freizeit andere Mörder zur Strecke bringt, auch seine Motivation wird durch ein dramatisches Kindheitserlebnis begründet.

Der Film *SIEBEN* (*SE7EN*, USA 1995, David Fincher) präsentiert einen Serienmörder der, ähnlich wie Hannibal Lecter, glaubt über den Dingen zu stehen. Jonathon Doe sieht sich selbst nicht als Mensch, sondern als dem Menschen überlegenes Wesen. Er fühlt sich von Gott auserwählt und hat aufgehört menschlich zu denken und zu leben. Im Gegensatz zu Lecter, der seine Überlegenheit auf seinen eigenen Intellekt zurückführt

und sich selbst als etwas Besonders betrachtet, ist Doe bescheidener und ist vollkommen auf seine Auserwähltheit reduziert. Er sieht sich selbst als völlig unbedeutend und außerhalb der Gesellschaft stehend, nur seine Taten verleihen ihm den Status etwas Besonderes zu sein. (Vgl. Licht 2001) Doe tötet Menschen nicht der Lust des Mordens wegen, sondern im Auftrag von Gott, um die Gesellschaft mit ihrer verwerflichen Moral zu konfrontieren. (Vgl. Simpson 2000, 195f.) Die Gegenspieler von Doe sind, der kurz vor der Pensionierung stehende, William Somerset und der Jung-Polizist, David Mills. Während Somerset eine ähnliche Sicht auf die Dinge hat wie Doe, er stimmt mit den Aussagen von Doe überein, nicht aber mit seinen Taten, findet Mills, dass Doe ein Verrückter ist, der ausgeschaltet werden muss. (Vgl. ebd., S. 196f.) Dem Zuschauer wird somit die Wahl gelassen, er kann sich mit seiner Identifikation im gesamten Spektrum zwischen Mills und Somerset bewegen. Allerdings wird sich das Publikum höchstwahrscheinlich auf die Seite von Mills stellen, da er eher als der »good-guy« dargestellt wird, als Somerset, der seinen „Glauben an das Gute im Menschen“ (Licht 2001) verloren hat und damit grundsätzlich Doe ähnelt. Mills als Hauptidentifikationsfigur baut große Distanz zum Mörder auf, sei es durch die Art, wie er mit dem Fall umgeht oder wie er sich Doe gegenüber äußert. Das Verhältnis des Zuschauers zum Mörder ist ein zwiespältiges, auf der einen Seite distanziert er sich zusammen mit seiner Identifikationsfigur vom Mörder, da die Taten brutal und grausam sind, zum anderen erliegt er einer gewissen Faszination für den Killer. Zum Ende des Films wird der Held, Mills, gestürzt, was den Zuschauer aus der Fassung bringt. Bis dahin hat er sich immer auf der Seite des Guten gesehen, doch als Doe Mills am Schluss dazu bringt ihn zu erschießen, muss sich Mills eingestehen, dass er sich gar nicht so wesentlich vom Mörder unterscheidet und auf eine Art gehandelt hat, die er zuvor für verwerflich hielt. Damit muss auch der Zuschauer erkennen, und hier liegt die Gesellschaftskritik des Films, dass das Böse nicht etwas außerhalb der Gesellschaft ist, sondern etwas innerliches, es befindet sich in uns selbst. Jeder Mensch hat eine böse Seite und jeder muss sich fragen, ob es immer nur die anderen sind, die es verdienen bestraft zu werden. (Vgl. Licht 2001) Finchers Film zeigt gut, wie Ende der 90er Jahre und Anfang des 21. Jahrhunderts der Serienkiller als positive Figur langsam an den Zuschauer herangeführt wurde. Zu Beginn des Films hat sich der Zuschauer den Polizisten als Helden auserkoren und identifiziert sich mit ihm. Im weiteren Verlauf des Films versetzt sich der Held immer weiter in die Psyche des Verbrechers und wird in den Bann der „dunklen Verführungskünste“ (Heinrichs 2010, S. 216) des Killers gezogen. Der Held wird selbst zu einer „moralisch verwerflichen Figur“ (ebd.). Der Zuschauer ist verstört, sobald der mit der dunklen Seite des Protagonisten konfrontiert wird. Der Fall des Helden ist schwerer zu verkraften als die Taten des Psychopathen. (Vgl. Heinrichs, S. 256) Er ist fortan kein hilfloses Opfer mehr, sondern steht bereits mit einem Bein auf der

dunklen Seite des Killers. Hinzu kommt, dass es zwar seit den 80er und 90er Jahren mehr Filme gab, die nicht mehr so intensiv auf die Tätervergangenheit eingingen, worin auch *SIEBEN* anzusiedeln ist, trotzdem werden die Motive der Killer eingehend betrachtet. Der Mörder bringt sein Anliegen und damit auch einen Teil seiner Persönlichkeit durch die Morde zum Ausdruck. Der Zuschauer erhält über die Morde ein gewisses Verständnis des Täters.

In den 90er Jahren kam es zu einem regelrechten Boom an Filmen, die Serienkiller darstellten. Mit Beginn des 21. Jahrhunderts ließ dieser Trend ein wenig nach, dennoch gab es auch nach 1999 zahlreiche Filme über Serienkiller. Ein besonders Beispiel stellt der Film *AMERICAN PSYCHO* (USA 2000, Mary Haron) dar. Der Film weicht mit seiner Serienkillerdarstellung ein wenig von den vorher erwähnten Beispielen ab. Im Mittelpunkt steht der New Yorker Investmentbanker Patrick Bateman, der den typischen Yuppief⁴ der 80er Jahre darstellt. Er ist besessen von Äußerlichkeiten, Designerkleidung und anderen Statussymbolen. Er gehört zur Upper-Class von New York und seine größte Angst ist es von anderen übertrumpft zu werden. Tagsüber lebt Bateman den *american dream*, aber nachts lebt er sein Verlangen exzessiv aus. Zum einen äußert sich dies durch den Konsum von Drogen, andererseits tötet er junge Prostituierte, die er zuvor in seine „klinisch reine“ (Heinrichs 2010, S. 362) Wohnung einlädt. Der Psychopath nimmt eine besondere Stellung im Film ein, er ist der Protagonist. Der Zuschauer verfolgt das Geschehen aus der Sicht des Killers. (Baelo-Allué 2002, S. 16) Genau wie in *DEXTER*, entfaltet sich die Erzählung überwiegend aus der Perspektive des Protagonisten. Außerdem nimmt der Off-Monolog in beiden Produktionen eine wichtige Stellung ein. In *AMERICAN PSYCHO* ist er dazu da, um den Zustand der Gesellschaft zu verdeutlichen (vgl. Heinrichs 2010, S. 362), in *DEXTER* hilft er die Handlungen des Protagonisten zu relativieren, seine tatsächlichen Beweggründe offenzulegen (vgl. Seither 2010, S. 78). Auch das Setting beider narrativen Beiträge lässt sich vergleichen, *AMERICAN PSYCHO* spielt in den elitären Kreisen von New York, die viel zu viel Wert auf Statussymbole legen (vgl. Heinrichs 2010, S. 374), die Atmosphäre ist überzeichnet, paradox und wirkt künstlich, fast wie eine wahnsinnige Nebenwelt. *DEXTER* hingegen spielt in Miami, auch dieses Setting wirkt wie eine Scheinwelt, „Miami ist gelect, durchdesigned artifiziell“ (Eick 2008, S. 150). Beide Killer leben in einer Welt, die geprägt ist von Anonymität und Gleichheit, sie sind ganz normale Männer, die sich nicht vom Rest unterscheiden, außer darin, dass sie ein wenig weiter gehen als der Rest (Vgl. Suchsland 2000). In der Beziehung zum Publikum unterscheiden sich die Beiträge allerdings, Dexter Morgan wird von den Zuschauern »geliebt«, sie sympathisieren mit ihm und haben auch ein bisschen

⁴ Steht für young urban professional und bezeichnet junge, karrierebewusste, großen Wert auf äußere Erscheinung legende Stadtmenschen bzw. Aufsteiger.
(vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Yuppief>)

Mitleid mit ihm. Patrick Bateman hat eine distanzierte Beziehung zum Rezipienten, „emotional wird das Publikum nicht von Batemans seelischen Qualen berührt“ (Heinrichs 2010, S. 374). Obwohl Patrick das Opfer einer Elite ist, die mit „Lebensleere“ (ebd.) zu kämpfen hat, fokussiert der Film die Kritik an einer desolaten Gesellschaft, die kein Interesse an anderen Menschen hat. Bateman gesteht am Ende des Films seinem Anwalt seine Morde, dieser glaubt ihm allerdings nicht und erklärt ihm sogar, warum der erste Mord gar nicht von ihm begangen werden konnte. Bateman ist zwar, im Gegensatz zu John Doe, kein Killer der aus einer eigenen Moral heraus handelt und er ist auch nicht, wie Hannibal Lecter, ein genussvoller Killer. Patrick ist ein Killer, der indirekt von der Gesellschaft zum Töten getrieben wurde. Er ist ein Psychopath, der sich durch seine Morde überlegen fühlt und damit ausbrechen kann aus seinem goldenen Käfig. Die Motivation kommt nicht wie bei der Figur Dexter Morgan aus der Figur selbst, sondern wird durch die gesellschaftlichen Bedingungen, in denen sich die Figur bewegt, erzeugt. *AMERICAN PSYCHO* hat viel mit der Serie *DEXTER* gemeinsam, dem Film fehlt allerdings die traumatische Begründung, die den Serienmörder für den Zuschauer verständlich und menschlich macht.

Mit dem Film *MR. BROOKS – DER MÖRDER IN DIR* (MR. BROOKS, USA 2007, Bruce A. Evan) wurde ein Serienkiller erschaffen, der Dexter Morgan selbst sein könnte. Earl Brooks ist ein erfolgreicher Unternehmer, ein liebevoller Ehemann und Vater, obendrein ist er attraktiv, charismatisch und wird von seiner Umwelt hoch geachtet. Abgesehen von seinen positiven Eigenschaften hat auch Earl Brooks mit Problemen zu kämpfen, seine Tochter bricht das Studium ab, weil sie schwanger ist. Damit taucht in der Familie ein Konflikt auf, den sie durch Zusammenhalt und Liebe allerdings meistern. Der Zuschauer findet sich in Brooks wieder, er kann seine Probleme nachvollziehen, damit wird Earl zum Sympathieträger des Films. Um es mit den Worten von Sonja Heinrichs zu sagen: „Von Anfang an lernt der Zuschauer einen Protagonisten kennen, der ein absoluter Sympathieträger ist und zur Identifikation einlädt“ (Heinrichs 2010, S. 377). Doch Brooks hat ein düsteres Geheimnis, er tötet Menschen. Dies tut er allerdings nicht, um eine Botschaft zu vermitteln oder seine Lust zu befriedigen, er tut es aus Zwang. Earl leidet an einer gespaltenen Persönlichkeit, sein Alter-Ego heißt Marshall und flüstert ihm, anfangs noch als körperlose Stimme, Worte ins Ohr und versucht ihn zum Morden zu verführen. Genau wie Dexter Morgan, wird auch Earl Brooks von einem dunklen Passagier⁵ getrieben. In einer etwas späteren Szene taucht Marshall als schwarz gekleideter Mann auf den Rücksitz des Autos während der Heimfahrt auf. Die Szene wird von düsterer Musik aus dem Off begleitet. Marshall ist wieder einmal gekommen um Earl vom Weg

⁵ Dexter Morgan nennt den Begriff dunkler Passagier um seine dunkle Seite zu beschreiben. Der dunkle Passagier ist auch derjenige, der die Kontrolle übernimmt bei den Morden.

abzubringen, ihn zum Morden zu verführen. Durch die Visualisierung von Earls dunkler Seite mit einer Person, die der Zuschauer abgespalten von Brooks wahrnehmen kann, wird die Identifikation beibehalten. Brooks wurde als Identifikationsfigur bereits akzeptiert, daher spiegelt der schwarze Mann auf dem Rücksitz auch die geheimen Abgründe des Publikums wider. (Vgl. Heinrichs 2010, S. 378) „Er ist die Verkörperung aller dunklen Triebe, die uns beherrschen und die wir kontrollieren wollen.“ (Heinrichs 2010, S. 378) Es gibt auch einen Gegenspieler für Brooks, nämlich Detektive Tracy Atwood, die allerdings keine allzu große Rolle spielt, da es der Mörder selbst ist, der verführt wird und auf die dunkle Seite gezogen wird. Im Gegensatz zu *SIEBEN* dient der Ermittler nicht als gefallener Held, sondern ist lediglich jene Figur, die nach der Beseitigung des Killers trachtet. Der Film zeigt den Kampf eines Mannes mit seinen seelischen Abgründen und Ängsten. Er schafft es immer wieder kurzzeitig seine Sucht unter Kontrolle zu bringen, als er eine Selbsthilfegruppe der anonymen Alkoholiker besucht, aber ähnlich wie bei Alkoholproblemen ist die Sucht am Ende immer stärker. So versucht auch Dexter Morgan seinen Zwang durch eine Selbsthilfegruppe in den Griff zu bekommen, scheitert letztendlich aber auch. Der Zuschauer ist zwar mit den Morden nicht einverstanden, aber aufgrund der Anonymisierung der Opfer trauert er auch nicht um sie. (Vgl. ebd, S. 385f.) Die Serie *DEXTER* geht dabei sogar noch einen Schritt weiter, die Opfer sind hier selbst Verbrecher, die es geschafft haben dem Gesetz zu entkommen und daher eine Strafe verdient haben. Der Selbstjustiz-Gedanke spielt eine zusätzliche Rolle, er macht es dem Zuschauer noch einfacher über die Morde ihres Lieblings hinwegzusehen. Die Tragik, die dem Film zu Grunde liegt, ist vor allem auch die Unauslöschbarkeit von Marshall. Brooks kann sein Alter-Ego weder kontrollieren noch bezwingen, da er ein Teil von ihm ist. Er hat somit nur zwei Möglichkeiten, entweder er lebt mit seiner Obsession zu töten oder er macht es wie der Protagonist aus *FIGHT CLUB* (USA 1999, David Fincher) und versucht sich selbst zu töten, um die dunkle Seite loszuwerden. Der Film, *Mr. Brooks*, hat kein Happy End da eine „erfolgreiche Konfliktlösung“ (Heinrichs 2010, S. 385) nicht möglich ist.

MR. BROOKS ist der letzte Film, den diese Arbeit, in Zusammenhang mit der Serienkillerdarstellung im Film, behandelt. Zweifelsfrei gibt es auch in den Jahren nach 2007 noch Filme, die mit überlegenen Psychopathen zu tun haben, aber mit Earl Brooks ist ein Filmmörder gefunden, der Dexter Morgan ziemlich ähnlich ist, denn in keinem Film zuvor wurde so offensichtlich und intensiv der Serienmörder als Identifikationsfigur präsentiert.

Es handelt sich bei den Filmserienmördern der 90er Jahre und zu Beginn des 21. Jhd. vor allem um kultivierte, charismatische und intelligente Psychopathen, die von einer dunklen Macht getrieben werden. Diese Macht entwickelt sich, wie z.B. in *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* oder *NATURAL BORN KILLERS*, aus der Figur selbst, aufgrund

eines traumatischen Ereignisses oder, wie in *SIEBEN*, *AMERICAN PSYCHO* ODER *MR. BROOKS*, aus der gesellschaftlichen Situation, in der sich die Figur bewegt. Es werden vermehrt Figuren dargestellt, die den anderen Mitgliedern der Gesellschaft überlegen sind, denn der Killer wird in den Filmen entweder nicht erwischt oder es war seine eigene Entscheidung geschnappt zu werden. Sollte er trotzdem geschnappt werden, gelingt ihm häufig die Flucht. Außerdem wird dem Zuschauer ein „getriebener Charakter präsentiert, der nicht anders kann, als sich so zu verhalten“ (Eick 2008, S.159). Er muss töten, da der Drang tief in ihm verwurzelt ist und trotz aller Versuche sich dagegen zu wehren, gewinnt die dunkle Seite immer wieder die Oberhand. Das Monster hat sich von seiner körperlichen Gestalt losgelöst und dringt tief in den Helden ein um ihn von innen heraus anzutreiben.

2.2.2. Genres der Serienkillerdarstellung

Die Genrezugehörigkeit von Filmen, die Serienkiller darstellen, gestaltet sich äußerst schwierig. Filme wie *PSYCHO* oder *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* können sowohl dem Thriller/Psychothriller zugeordnet werden als auch dem Horror-Genre. Diese widersprüchliche Einteilung liegt daran, dass Genres nichts weiter sind als „regulative Prinzipien“ (Faulstich 1995, S. 79), „(...) sie sind Interpretanten, die das Werk in einen Verweisungszusammenhang einordnen“ (ebd., S. 79). Die Genreeinteilung dient lediglich zur Vereinfachung und Kategorisierung. „Genres bewältigen modellhaft grundlegende soziale oder individuelle Konflikte wie Liebe, Partnerschaft, Krieg, Bedrohung oder Gewalt“ (Juhnke 2001, S. 46). Kennzeichnend für Genrefilme sind vor allem die Verwendung von gleichen, wiederkehrenden Handlungsmotiven, die Wiederholung visueller, akustischer und narrativer Motive sowie kalkulierbare Rezeptionsweisen. Eingeteilt werden die Filme nach Kriterien, die sich auf spezifische Inhalte, Figurenkonstellation, Bildästhetik, das eigene Verhältnis zum Inhalt oder zum Zuschauer beziehen. (Vgl. ebd., S. 46) Trotz der Uneinigkeit und der Schwierigkeit der Einteilung sollen im Folgenden, die wichtigsten Genres der Serienkillerdarstellung kurz behandelt werden, unter Einbeziehung der historischen Wendepunkte des Genres.

2.2.2.1. Kriminalfilm

Der Kriminalfilm ist ein besonders weitläufiges Genre. Er gliedert sich in relativ viele Subgenres auf, darunter fallen: der Detektivfilm, der Gangsterfilm, der Polizeifilm, der Suspense Thriller und der Spionagefilm. Das zentrale Thema des Kriminalfilms ist das Verbrechen, insbesondere dessen Erfolg oder Misserfolg sowie dessen Aufklärung oder Verschleierung, durch Polizisten und Detektive. (Vgl. Grob 2007, S. 380) Grundsätzlich beginnt der Kriminalfilm mit einem rätselhaften Verbrechen, welches vor Beginn der

Handlung begangen wurde. Durch das anfängliche Rätsel entsteht ein Spannungszustand beim Publikum, der durch eine möglichst ausgefallene, aber trotzdem logische Erklärung der Geheimnisse und einer Bestrafung des Kriminellen aufgelöst werden muss. (Vgl. filmlexikon.de/kriminalfilm) Somit unterliegt die Handlung einer fortschreitend, auf Spannung abzielenden Dramaturgie. (Vgl. Grob 2007, S. 382) Im Mittelpunkt der Handlung steht die Figur des Ermittlers, der als Stellvertreter der Gesellschaft und des Zuschauers Verbrechen aufklärt und Kriminelle hinter Gitter bringt. (Vgl. filmlexikon.de/kriminalfilm) Im Gegensatz zum Psychothriller wird der Ermittler nicht sehr individuell gezeichnet, er verfügt meist über eine bestimmte Funktion, nämlich den Verbrecher zu schnappen, nicht aber über ein Privatleben. Während im Psychothriller häufig Charaktere geschaffen werden, produziert der Krimi nur Typen. (Vgl. Grob 2007, S. 382) Obwohl der Ermittler im Krimi häufig eine gebrochene Persönlichkeit und ein Einzelgänger ist, besteht dieser Zustand bereits vor dem Film und der Protagonist entwickelt sich nicht weiter. Zwar gibt es in Filmen wie *DIRTY HARRY* am Ende immer den Zwiespalt zwischen sich ans Gesetz halten und den Killer laufen lassen oder das Gesetz brechen und den Killer schnappen, doch die Biografie des Ermittlers schreitet nicht fort. Der Polizist/Detektiv lässt sich auch auf keinen geistigen Kampf mit dem Gegner ein, das Verbrechen wird allein durch das Beobachten von Fakten und die Sammlung von Daten gelöst. (Vgl. filmlexikon.de/kriminalfilm) Der Kriminalfilm setzt auf ein natürliches Setting, es gibt nichts Übernatürliches und alles um die Figur, um das Ambiente und die Atmosphäre müssen wirklichkeitsnah sein. Die Schauplätze sind daher so ausgewählt, dass sie die wirklichkeitsnahe Fiktion stärken, ihre Architektur soll das Geschehen direkt miterzählen und vorantreiben. Die Ausstattung ist so arrangiert, dass sie die emotionale Spannung steigern soll. Dafür wird vorrangig eine düstere Atmosphäre gewählt, die auf tiefe Irritationen, auf Beklemmung und Verstörung zielt. Die Kamera selbst ist sehr zurückhaltend, es gibt keine Point-of-view Erzählung, Ziel ist es, einen selbstverständlichen Blick zu erzeugen, der das Erzählen im Erzählen versteckt. Auch die Montage soll einen beiläufigen Rhythmus haben, um die Atmosphäre zu verdichten. Das dominierende Prinzip des Krimis ist die Doppelbödigkeit, er spielt mit dem, was tatsächlich geschehen ist, und dem, was geschehen zu sein scheint. Diese Grundstrategie zieht sich, wie ein roter Faden, durch die Geschichte des Kriminalfilms und das bis heute. (Vgl. Grob 2007, S. 379ff.) Einzig die Figur des Ermittlers hat sich im Laufe der Zeit ein wenig verändert. Waren es zu Beginn des Genres vor allem Privatdetektive, wie Sherlock Holmes, die auf der Leinwand für Gerechtigkeit sorgten, nahmen in den 70er Jahren vermehrt Polizisten ihren Platz ein. In der heutigen Zeit gibt es auch ein gesteigertes Interesse am Privatleben des Ermittlers, was die Figur tiefschichtiger macht. (Vgl. filmlexikon.de/kriminalfilm) Auch der Kriminalfilm wird dazu genutzt, die gesellschaftlichen

Bedingungen der jeweiligen Zeit radikal zu spiegeln. (Vgl. Grob 2007, S. 383) Der Krimi übt dabei vorrangig Kritik an übergeordneten Institutionen, wie dies z.B. bei *NACHTS WENN DER TEUFEL KAM* (D 1957, Robert Siodmak) der Fall ist.

2.2.2.2. Film noir

Ob es sich beim Film noir um ein Genre, eine Bewegung oder einen Stil handelt, ist nicht klar abzugrenzen. Grundsätzlich beschreibt der Begriff ein stilistisches Phänomen des amerikanischen Films der 40er und 50er Jahre. Seine Wurzeln hat der Begriff Film noir in den »roman noirs«, einer Reihe harter, desillusionierter Kriminalromane. Der Begriff Film noir tauchte 1946, durch die französische Rezeption der düsteren amerikanischen Kriminalfilme der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, auf. Seine filmischen Wurzeln sind vielfältig, er wurde beeinflusst vom Poetischen Realismus in Frankreich, dem Expressionismus aus deutschen Filmen, dem englischen Kriminalfilm dieser Zeit, dem amerikanischen Gangsterfilm sowie von den Hell-Dunkel-Inszenierungen der frühen Horrorfilme. Begreift man den Film noir als zeitlich begrenzte Bewegung, hat sich eher der Begriff Schwarze Serie durchgesetzt, denn Filme, die sich den Themen und Stilen des Film noir bedienen, gibt es bis heute. Als erster Film noir gilt *DIE SPUR DES FALKEN* (THE MALTESE FALCON, USA 1941, John Huston), der wie seine frühen Nachfolger in einer Zeit der politischen Instabilität entstand. Es sind Produkte eines Klimas das von Trauer, Zynismus und Wut geprägt war, was sich vor allem auf die Figurengestaltung und das Setting auswirkte. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 224f.) Mord oder gewalttätiges Verhalten waren immer wiederkehrende Themen (vgl. Hardy 1998, S. 281). Auch die Geschlechterrollen wurden neu inszeniert. Die Frauen mussten ihre Männer am Arbeitsplatz ersetzen, was für die Kriegsheimkehrer eine gewisse Bedrohung darstellte. Sie waren in ihrer maskulinen Rolle bedroht. Die Femme fatale wurde dem Protagonisten, als „schicksalhafte Bedrohung“ (Stiglegger 2007, S. 225) oder „ebenbürtige Kontrahentin“ (ebd.) an die Seite gestellt. Der Film noir wurde stark von der Psychologie und der Psychoanalyse, die durch die Kunst sowie durch Exil-Regisseure nach Amerika kam, beeinflusst. Dem Individuum kam größere Bedeutung zu, durch die gespaltene Persönlichkeit konnten Gut und Böse in einer Person inszeniert werden und wurden nicht wie früher in zwei verschiedenen Welten verortet. Im Zentrum der Handlung wurde somit eine zerknitterte, weltmüde Figur inszeniert. (Vgl. Hardy 1998, S. 280f.) Der desillusionierte Ermittler, der sich der gleichen ruppigen Methoden wie der Verbrecher bedient, wurde zum neuen Helden. Er unterscheidet sich vom Ermittler im Kriminalfilm vor allem dadurch, dass seine Moral unantastbar ist und dass er unkorumpierbar ist. Auch die Atmosphäre ist durch starke negative Züge geprägt, es herrscht eine dunkle,

fatalistische Stimmung. Als passendes Setting wurde die Großstadt auserkoren, sie ist schmutzig, verdorben und dekadent und wie gemacht dafür Träume zu zerstören. (Vgl. Sellmann 2001, S. 34f) Die Vergangenheit wurde im Film noir als Fluch angesehen und wurde durch eine komplexe Rückblendenstruktur und einen kommentierenden, subjektiven Voice-Over inszeniert. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 225)

Der Film noir hat drei Entwicklungsphasen durchgemacht: Die erste wird ungefähr in der Zeit zwischen 1941 und 1946 verortet. Es standen vor allem romantische Einzelgänger (vgl. ebd., S. 225), bevorzugt Privatdetektive, im Zentrum der Handlung. In der zweiten Phase, die in etwa zwischen 1944 – 1949 angesiedelt wird, ging es vor allem um gewöhnliche Menschen, die mit ihrem Alltag nicht mehr zurechtkamen und dadurch zu Helden wurden. (Vgl. Sellmann 2001, S. 48f.) Die Recherche, die Planung und die Durchführung von Verbrechen wurden mit akribischer, fast dokumentarischer Genauigkeit dargestellt. Manische, neurotische und psychopathische Einzelgänger wurden im Gegensatz zur Gesellschaft als Bedrohung inszeniert. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 225) Diese Phase brachte die Quintessenz des Film noir zum Ausdruck, den Verlust von Ehrbarkeit, Heldentum und schlussendlich auch von psychischer Stabilität. (Vgl. Sellmann 2001, S. 49) Mit der neurotischen Phase Ende der 50er Jahre endete der klassische Film noir. Die Filmproduktion in Amerika verlegte ihren Schwerpunkt auf monumentale und eskapistische Unterhaltungsfilme. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 226) Außerdem setzte sich in den 50er Jahren der Einsatz von Technicolor durch. Die klaustrophobische und düstere Stimmung des Film noir war hiermit nicht mehr kompatibel. (Vgl. Sellmann 2001, S. 49f.) Das Publikum hat seine Trauer und Wut überwunden und wollte in den Filmen nicht mehr damit konfrontiert werden. Der Noir-Stil hat sich dennoch, ähnlich den Remakes des Horrorfilms, gehalten, entweder als zeitgemäße Adaption der klassischen Stilmittel oder als Retro-Noir-Kostümfilm. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 225) In den frühen 80er Jahren erhielt der Film Noir unter dem Begriff Neo-Noir neuen Aufschwung. Die Probleme, welche die Gesellschaft nach Ende des Zweiten Weltkriegs beschäftigten, waren denen nach dem Vietnam Krieg ähnlich. Es entstanden Filme wie *HEIßBLÜTIG – KALTBLÜTIG* (*BODY HEAT*, USA 1981, Lawrence Kasdan), welche die klassischen Elemente des Film noir wieder aufleben ließen. (Vgl. Rubin 1992, S. 170f.)

2.2.2.3. Horrorfilm

Den Horrorfilm gibt es bereits solange es Filme gibt, so wurde Searle Dawleys Film *FRANKENSTEIN – A LIBERAL ADAPTION OF MS. SHELLEY'S TALE* bereits 1910 gezeigt und gilt damit als erster Horrorfilm. (Vgl. Uhlemann 2004, S. 42) Für den Horrorfilm ist die „Produktion affektiver Angstreaktionen“ (ebd.) kennzeichnet, d.h. der Film simuliert Urängste, um beim Zuschauer Angstgefühle zu erzeugen. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 311)

Er zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass in der dargestellten fiktionalen Welt grausame Störungen auftreten. Es wird eine heile Welt gezeichnet, die durch einen Killer zerstört wird und dessen Gleichgewicht wieder hergestellt werden muss. Der Horrorfilm stellt Tabus, wie den Tod, dar und widmet sich gleichzeitig einer Analyse der Gesellschaft. (Vgl. Uhlemann 2004, S. 44) Das Horrorgenre lässt sich zeitlich in zwei Abschnitte gliedern, die eng mit den Umbrüchen in der Filmgeschichte verbunden sind.

Zum einen gibt es die Phase des klassischen Horrorfilms, die sich von seinen Anfängen bis in die 1960er Jahre zieht und zum anderen die Phase des modernen Horrorfilms, die ab 1960 beginnt. Zu Beginn des Genres sind es Monster oder Halbwesen, die sich durch Wandlungsfähigkeit auszeichnen und damit versuchen gesellschaftliche Verhältnisse abzubilden und die Gefühlslage junger Menschen widerzugeben. Vampire, Werwölfe, Zombies und andere, aus Märchen und literarischen Werken übernommene, Kreaturen dominieren die Leinwand. (Vgl. ebd., S. 46f.) Um Schrecken zu erzeugen, wurde auf eine atmosphärische Ausleuchtung geachtet, daneben nahm die Maske als Horrormotiv ihren Platz ein. Die Filme der 30er Jahre, wie z.B. *DRACULA*, waren zusätzlich geprägt durch extreme Schattenspiele, subtile Schauspielkunst sowie zeitgenössische amerikanische Filmtechnik. Die 40er Jahre waren gekennzeichnet von atmosphärisch harmonischen und stark psychologisierten Filmen (vgl. Stiglegger 2007, S. 312), deren Umfeld eher malerisch inszeniert wurde. (Vgl. Uhlemann 2004, S. 47) In den 50er Jahren kam es zu Neuerungen bei den Figuren, der Strahlenmutant erschien auf der Bildfläche. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 312) Die Stärke der klassischen Phase „(...) lag (...) nicht in dem was enthüllt, sondern in dem was suggeriert wurde.“ (Uhlemann 2004, S. 47) Es gab nur wenig Details, die gezeigt wurden, der menschliche Körper musste unversehrt bleiben, die Darsteller starben ohne Blut zu vergießen. Darüber hinaus wurden Musik und Geräusche sehr dürrig eingesetzt, die Stille sollte das Gefühl von Furcht und Bedrohung steigern. Die Erzählweise war abgekoppelt vom Alltagsleben und zeichnete sich durch symbolische Verschlüsselung bestimmter Orte sowie zeitlicher Distanz (längst vergangene Zeiten) aus. (Vgl. ebd., S. 47f.)

Die zweite Phase begann um die 1960er Jahre, als es zu einer Lockerung der Zensurbestimmungen kam. Dies führte dazu, dass der Horrorfilm wesentlich brutaler wurde, die Unversehrtheit des Körpers galt nicht mehr länger. An ihre Stelle traten die Sichtbarmachung der Verwundbarkeit und Zerstörbarkeit des menschlichen Körpers. Das Fernsehen durfte weiterhin kein Blut und keinen Todeskampf zeigen, was für den Horrorfilm nun nicht mehr galt und dieser somit die Endgültigkeit des Todes in aller Deutlichkeit vorführte. (Vgl. ebd., S. 50) Das alles führte zur Entstehung eines Subgenres, dem Slasherfilm. Dieses Subgenre zeichnet sich vor allem durch die Verwendung von schrillen Klängen und schneller Bildmontage aus, wie dies z.B. in *BLUTGERICHT IN TEXAS*,

zum Ausdruck kommt. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 314) Gleichzeitig haben sich die Produzenten weitgehend von den alten Filmmonstern verabschiedet und schufen eine neue Art des Bösen. Gebrochene Persönlichkeiten, die einerseits Mensch, andererseits Monster waren, wurden die Protagonisten des modernen Horrorfilms (vgl. Uhlemann 2004, S. 49). In den 70er Jahren setzte der Horrorfilm vor allem auf aufwendige Spezialeffekte, was sich durchaus bezahlt machte. Filme wie *DER WEIßE HAI* (*JAWS*, USA 1974, Steven Spielberg) feierten große finanzielle Erfolge und machten den Horrorfilm massentauglich. Dieser Erfolg hielt allerdings nicht lange, denn die Welle der Splatterfilme gegen Ende der 70er Jahre brachten das Horrorgenre erneut in Verruf. Nur wenig Klassiker entstanden, die sich aber vor allem in das Subgenre des Slasher- bzw. Teenie-Slasher-Films einordnen lassen. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 315) Einer dieser Klassiker ist *HALLOWEEN*, der außerdem einen weiteren Trend der 70er in sich trug. Die Frau wurde von ihrer Opferrolle enthoben und stellte die neue Heldin dieser Filme dar. Waren es früher hauptsächlich Männer, die Frauen aus den Fängen des Bösen befreiten, ist es jetzt das *final girl*, das mit ihrer Entschlossenheit und Stärke das Böse in die Flucht schlägt (Vgl. Uhlemann 2004, S. 78). Der moderne Horrorfilm setzte auch sein Ende neu in Szene. Früher war die Handlung in sich abgeschlossen, das Böse wurde vom Guten aus der Welt verbannt. In den 70er entstanden immer mehr Filme mit offenem Ende, in der das Böse nur vorübergehend besiegt war und jederzeit zurückkehren konnte. Darüber hinaus wurde akustisches Ambiente sehr wichtig, Musik und Geräusche wurden zur Spannungserzeugung genutzt und sollten latente Bedrohung ausdrücken. (Vgl. ebd., S. 51f.) In den 80er Jahren fand der Horrorfilm mehr oder weniger sein Ende, nur ein paar aufwendige Produktionen wie *DIE FLIEGE* (*THE FLY*, USA 1987, David Cronenberg), fanden Anklang beim Publikum. Im Jahr 1996 gewann mit der *Scream* – Reihe (*SCREAM* – *SCHREI*, USA 1996; *SCREAM 2*, USA 1997; *SCREAM 3*, USA 2000; *SCREAM 4*, USA 2011, Wes Craven) der Teenie-Slasher wieder an Aufschwung, aber die Produktion von Horrorfilmen war größtenteils eingestellt. (Vgl. Stiglegger 2007, 315) Der Horrorfilm wurde mehr oder weniger vom Psychothriller abgelöst, in dem nicht das Morden und der Tod an sich im Mittelpunkt stehen, sondern die gequälte Seele des Serienmörders und seine Taten. In der Neuzeit sind es vor allem Remakes der Horrorfilme aus den 70er Jahren sowie Neuproduktionen, die im Stil dieser Zeit gemacht sind. Neuentwicklungen dieses Genre gibt es allerdings keine mehr.

2.2.2.4. Psychothriller

Der Psychothriller stellt ein Subgenre bzw. eine Unterkategorie des Thrillers dar. Der Thriller ist eine sehr „vage Genrebezeichnung“ (Wulff 2007, S. 704), die über keine „unverwechselbaren Rituale verfügt“ (Golde 2002, S. 15). Obwohl es schwierig und

vermutlich auch wenig sinnvoll ist den Thriller als exaktes Genre abzugrenzen, gibt es dennoch ein paar grundlegende Merkmale. So behandelt der Thriller vor allem Themen wie Liebe, Gewalt, Flucht, Voyeurismus, das Gesetz und politische Verhältnisse. Die zentralen Motive, die für die Thementumsetzung eingeführt wurden, sind Intrigen, Kampf des Einzelnen, Erpressung, der Wettlauf gegen die Zeit oder das Verbrechen aus Wahnsinn. (Vgl. ebd., S. 15) Wichtig beim Thriller ist, dass sich der Spannungsbogen über den gesamten Film ausdehnt und die Erzählung aus Sicht des Protagonisten entwickelt wird, d.h. der Zuschauer hat keinen Wissensvorsprung. Durch ein Wechselspiel aus Kontrolle und Kontrollverlust sowie Sicherheit und Unsicherheit soll ein lustvolles Erleben von Angst und Schrecken ermöglicht werden. (Vgl. Wulff 2007, S. 704ff.)

Der Psychothriller stellt eine besondere Spielart des Thrillers dar und ist „(...) dominated by the psychological motivations and emotional relationships of characters affected by a crime“ (Rubin 1999, S. 203). Es stehen also immer die Charaktere und deren Psyche im Vordergrund, die emotionalen Konflikte werden dabei entweder zwischen den Figuren oder innerhalb einer Figur verhandelt. (Heinrichs 2010, S. 106) Im Psychothriller stellt vor allem Sexualität eine wichtige Komponente dar. Nicht-sexuelle Bedürfnisse der Täterfigur, wie das Ausüben von Macht und Kontrolle, werden durch sexuelle Handlungen realisiert. Ebenso gibt es Filme in denen sexuelle Bedürfnisse durch nicht-sexuelle Handlungen, wie z.B. das Häuten von Opfern, ausgedrückt werden. Das übergeordnete Motiv des Psychothrillers ist eine Verknüpfung von Gewalt und Erotik. Weitere Merkmale des Psychothrillers sind, dass die Täterfigur nie von einer übergeordneten Organisation abhängig ist, sondern nur seinen eigenen Interessen folgt und die damit verbundene Gewaltanwendung im Mittelpunkt steht. (Vgl. Golde 2002, S. 19) Die filmische Realität entspricht immer der Entstehungszeit des Films, es gibt somit keine utopischen, historischen oder futuristischen Weltmodelle. Dies soll vermutlich die Identifikation für den Zuschauer erleichtern. (Vgl. Heinrichs 2010, S. 104) Darüber hinaus gibt es auch keine fantastischen oder übernatürlichen Elemente, was vermutlich ebenfalls dazu dient, die filmische Realität und die des Zuschauers möglichst ähnlich zu gestalten. (Vgl. Golde 2002, S. 19) Der Serienkiller gehört im Subgenre des Psychothrillers zur am häufigsten inszenierten Figur (vgl. Heinrichs 2012, S. 110), vor allem der Psychopath, als Extremform des Serienkillers. Er ermordet unschuldige Opfer und seine Beweggründe sind meist ein Rätsel. Der Film-Psychopath folgt dabei den Vorgaben der Behavioral Analysis Unit. Er ist hochgradig intelligent, mehrschichtig, narzisstisch, seine Taten sind geplant und verfolgen ein Ziel und er ist für den Zuschauer interessant. Die Figur hat immer etwas zu sagen, dies tut sie in Form von ritualisierten Morden. (Vgl. ebd., S. 106ff.) Der moralische Diskurs, der durch den Psychothriller im Zuschauer erzeugt wird, basiert vor allem auf der Gegenüberstellung von Protagonist und Antagonist. Der Held, meist ein

Polizist, stellt die derzeitige Gesellschaft dar, während der Psychopath auf soziale Missstände der Gesellschaft aufmerksam macht. Für ihn sind die Morde die er begeht kein Verbrechen, sondern Notwendigkeit, um die Gesellschaft auf Fehler hinzuweisen. Durch das Aufeinanderprallen der beiden Figuren, was nicht direkt geschieht sondern vor allem durch die Morde, wird der Protagonist in seinen gängigen Wertvorstellungen und seiner Weltanschauung erschüttert. Die Hauptfigur kämpft mit ihren Sehnsüchten und erfährt eine eigene psychische Entwicklung. Sie kommt in die Lage, dass sie sich die Frage stellen muss, ob sie die gesellschaftlichen Moralvorstellungen und bis dato auch ihre eigenen beibehält oder sie bricht. (Vgl. Heinrichs 2010, S. 110) Meistens ist das Brechen der Regeln der einzige Weg den Kampf gegen den Killer zu gewinnen, wie dies z.B. in *DIRTY HARRY* oder anderen Selbstjustizfilmen der Fall ist.

Als erster amerikanischer Psychothriller gilt Alfred Hitchcocks *PSYCHO*, obwohl auch der ein Jahr vorher erschienene Film *AUGEN DER ANGST* durchaus einige Elemente des Psychothrillers enthält und auch als erster Psychothriller der Filmgeschichte gelten könnte. (Vgl. ebd., S. 75) Es handelt sich bei diesem Subgenre um ein relativ neues. *PSYCHO* legte den Grundstein für dieses Genre, doch erst in den 80er und 90er entwickelte sich der Psychothriller zu dem, was man heutzutage darunter versteht. Seine dramaturgische Wandlung ist dabei keinesfalls schon abgeschlossen und es entstehen immer noch neue Formen und Spielarten. (Vgl. ebd., S. 111) Interessant ist, dass der Zerfall des Horrorgenres und der Durchbruch des Psychothrillers in dieselbe Zeitspanne fallen. Darüber hinaus hat auch das Horrorgenre im Laufe seiner Entwicklung von den Monstern Abstand genommen und hat sich auf gebrochene Persönlichkeiten fixiert. Diese Entwicklungen lassen den Schluss zu, dass der Psychothriller in gewisser Weise den Horrorfilm abgelöst hat und dass heutzutage mit subtileren Mitteln versucht wird den Zuschauer in Angst und Schrecken zu versetzen. Die Entwicklung dieser beiden Genres zeigt, dass der Mensch vor sich selbst und anderen Menschen mehr Angst hat als vor jedem Monster. Das Böse, das im Menschen selbst steckt, fasziniert und fesselt den Zuschauer einfach mehr. Die Abgründe der menschlichen Seele können das ultimative Böse darstellen.

2.2.2.5. Serienkillerfilm

Der Serienkillerfilm (auch Serial-Killer-Film oder Serienmörderfilm) ist kein autonomes, fest abgrenzbares Genre, es handelt sich eher um ein Motiv innerhalb verschiedener Genres. (Vgl. Hölting 2009, S. 57) Dennoch wird es von verschiedenen Autoren als Genre angesehen und soll deshalb auch im Folgenden als Genre beschrieben werden. Der Serienmörderfilm kann als Subgenre des Kriminalfilms gesehen werden und enthält oft Elemente des Horrorfilms, des Thrillers, vor allem des Psychothrillers sowie des

Polizeifilms. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 639) Kennzeichnend für den Serienmörderfilm ist sein „besonders simulatives Verhältnis“ (Höltgen 2009, S. 9) zur außerfilmischen Realität. Er bezieht sich dabei immer auf die Alltagserfahrung seines Publikums. Dem Zuschauer sind die im Film inszenierten Fälle entweder aus anderen Medien, vor allem aus den Nachrichten, bekannt oder die Umsetzung des Films weist Ähnlichkeiten zu solchen Fällen auf. Der Serienkillerfilm ist somit eng verflochten mit der Kriminalgeschichte und weist daher ein hohes Maß an Authentizität auf. (Vgl. ebd., S. 9f. & S. 38) „Die explizite Referenz an die Kriminalhistorie ist dem Serienmörderfilm von Beginn der Filmgeschichte an inhärent“ (Höltgen 2009, S. 9).

Höltgen setzt den Beginn des Serienmörderfilms mit Kurzfilmen aus dem Jahre 1909 an, die sich alle mit der Figur des Jack the Ripper befassten.⁶ (Vgl. Höltgen 2007, S. 74) Es gibt bis heute zahlreiche Adaptionen, die sich mit Täter-Spekulationen, Verschwörungstheorien und Ästhetisierungen der Ripper Morde beschäftigen. Die frühen Serienkillerfilme waren meist Verarbeitungen von literarischen Vorlagen. Mit der Überführung des Serienmörders Ed Gein im Amerika der 50er Jahre, kam das Phänomen Serienmord vermehrt in den Fokus der Öffentlichkeit und damit auch vermehrt in die Köpfe der Filmemacher. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 639) Von da an entstanden unzählige Filme, über Serienmörder aus der Kriminalgeschichte, Filme über fiktive Serienmörder, die aber aufgrund ihrer Aufmachung wie kriminalhistorische Fälle inszeniert sind, sowie Filme, die einzelne Motive der Kriminalhistorie in ihre Handlung aufnahmen. (Vgl. Höltgen 2009, S. 10) Mit Anfang der 70er Jahre kam es zu einer ersten Schwemme an Serial-Killer-Filmen, nachdem vermehrt reale Serienmorde aufgedeckt wurden, dessen Höhepunkt Tobe Hoopers *BLUTGERICHT IN TEXAS* war. (Vgl. Stiglegger 2007, S. 639) Was Serienmörderfilme so interessant macht, ist gerade die Verbindung zu realen Mördern. Sein Inhalt, ob fiktiv oder nicht, könnte sich genau so in der Realität zugetragen haben, dies verschafft dem Zuschauer zusätzlich einen „horriblen Bonus“ (Höltgen 2009, S. 9). In den 80er Jahren waren es vor allem zermürende und verstörende Filme, die das Licht der Welt erblickten. Sie wurden häufig aus der Perspektive des Serienmörders selbst erzählt. Hierunter fallen Filme wie *MANIAC* (USA 1980, William Lustig) oder *HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (USA 1986, John McNaughton). (Vgl. Stiglegger 2007, S. 640) Mit der filmischen Aufarbeitung von realen Verbrechen, entstanden auch Filme, die sich „sehr differenziert mit dem zwiespältigen Faszinosum des Serienmörders auseinandersetzten“ (ebd.). In den 90er Jahren und dem populär werden des Profilings in den USA, entstanden vermehrt Filme, die sich intensiv mit der Psyche des Täters auseinandersetzten. Mit *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* wurde eine zweite Welle der Serienkillerfilme eingeleitet. Seit der charismatischen Darstellung von Anthony Hopkins,

⁶ Als frühester Ripper-Film gilt der britische Kurzfilm *The life of a London Bobby* (George A. Smith) aus dem Jahre 1903 (vgl. Höltgen 2007).

ist der Serienmörder endgültig zum Superstar geworden und aus dem Mainstream Kino nicht mehr wegzudenken. (Vgl. ebd.) All die Filme, die ihm Rahmen des Serienkiller-Genres genannt wurden, wurden auch teilweise im Zusammenhang mit anderen Genres genannt, was zeigt, wie unklar und undefinierbar dieses Genre ist.

2.3. FAZIT

Der Serienmörder ist eine der faszinierendsten Figuren der Filmgeschichte, seine Gestaltungsmöglichkeiten sind nahezu grenzenlos, dennoch haben sich im Laufe der Zeit gewisse Typisierungen herausgebildet. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass der Serienmörder von Anfang an stark von der Gesellschaft geprägt wurde. Keine andere Figur ist so beeinflusst von gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Faktoren, wie die des Serienkillers. Er bringt all das zum Ausdruck, was in einer Gesellschaft nicht funktioniert oder in die falsche Richtung läuft. Die Darstellung des Killers im Film ändert sich, sobald sich die Gesellschaft verändert. Die erste These, dass **die Figur des Serienkillers stark von gesellschaftlichen Bedingungen beeinflusst ist**, kann somit bestätigt werden. Filme der Serienkillerdarstellung sind vorwiegend dazu da, Gesellschaftskritik in den Köpfen der Menschen zu verankern und sie zum Nachdenken anzuregen. Die zweite These, dass **Filme über Serienmörder versuchen, reale Serienmorde aufzuarbeiten und für die Gesellschaft greifbar zu machen**, kann nur teilweise bestätigt werden. Zwar sind alle Filme dieser Art, mehr oder weniger, von der Kriminalgeschichte beeinflusst, aber sie dienen nicht vorwiegend der Aufarbeitung. Meiner Meinung nach setzten die Filme an anderer Stelle an, sie versuchen die Dysfunktionalität der Gesellschaft aufzuzeigen und damit die Ursachen, warum Serienmord in der Gesellschaft entsteht. Filme über Serienmörder enthalten auch immer Kritik am derzeit herrschenden politischen System. Die Entwicklung, die die Figur durchmacht, zeigt dies sehr deutlich. Zu Beginn waren die Filme sehr düster und geheimnisvoll. Der Mörder wurde als unbekannte Bestie, welche am Rand der Gesellschaft steht, charakterisiert. Vor allem die Polizeiarbeit und technische Neuerungen in der Kriminalistik, standen im Mittelpunkt der Handlung. Der Mörder wurde früher oder später gefasst und die Ordnung wiederhergestellt. In der zweiten Phase ihrer Entwicklung hat die Figur ihr Schattendasein abgelegt und trat in den Mittelpunkt der Handlung. Der Serienmörder wurde mit einer psychologisch gezeichneten Persönlichkeit versehen. Die Filme wollten zeigen, dass gesellschaftliche Traumata, wie z.B. Kriege, Spuren hinterlassen. Der Psychologe tauchte an der Seite des Ermittlers auf, um diesem mehr Gefühl und Verständnis im Umgang mit Mördern zu vermitteln. Der Mord an sich wurde als Hilfeschrei eines verstörten Menschen inszeniert und die Hintergründe einer Tat traten in den Fokus. Auch in weiterer Folge stand die Psyche der Menschen im Mittelpunkt der Filme, allerdings verlagerte sich der

Schwerpunkt auf das Innere. Waren es zuvor gesellschaftliche Traumata, sind es jetzt solche, die den Killer selbst betreffen. Die Figur wird aus sich heraus angetrieben, Kindheitstraumata wurden zum zentralen Motiv, um das abweichende Verhalten zu erklären. Der Polizist konnte sich nicht mehr ausschließlich mit Fakten und Beweisen beschäftigen, sondern musste in die Psyche des Täters eindringen. In einem letzten Schritt hat sich der Film-Serienmörder dahin entwickelt, wie wir ihn heute kennen. Es sind vorwiegend charismatische, hoch intelligente Serienkiller die über eine eigene Moral und Ethik verfügen. So drastisch wie nie zuvor wollen sie die Gesellschaft zum Nachdenken über ihr Verhalten bringen und Menschen bestrafen, die ihrer Moral nicht entsprechen. Diese mordenden Psychopathen empfinden nichts, ihre Gefühle wurden an irgendeinem Punkt zerstört. Sie sind süchtig nach Mord und werden von einer inneren Kraft angetrieben. Der Polizist muss sich soweit in die Psyche des Mörders versetzen, dass er selbst Gefahr läuft die abgründigen Pfade des Killers zu betreten. Der Ermittler wird gezwungen, den Killer zu verstehen und seine Taten nachzuvollziehen. Die beiden Figuren rücken immer näher zusammen. Die dritte These, dass **der Serienkiller nicht für sich alleine stehen kann, sondern einen Gegenspieler benötigt**, kann bestätigt werden. Es gibt zwar, vor allem in der neueren Zeit, unzählige Filme, die den Serienkiller als Protagonisten auserwählen aber ohne einen Gegenspieler kann die Figur des Serienmörders nicht funktionieren. Um zur Identifikationsfigur zu werden, braucht er einen Gegenspieler, der mit negativen Merkmalen konnotiert ist, auf die der Zuschauer wiederum seine negativen Gefühle projizieren kann. Die These, dass **die Darstellung des Serienmörders überwiegend durch negative Charakteristika erfolgt**, kann nicht ganz bestätigt werden. Obwohl der Serienkiller von Beginn an eine eher negativ behaftete Figur war, wurde im Laufe der Zeit immer öfter versucht, neutral mit der Figur umzugehen und die Hintergründe für das Verhalten der Figur zu erklären. In der neueren Zeit sind es immer öfter Filme, welche positiv behaftete Figuren zeichnen.

Die Genres der Serienkillerdarstellung unterscheiden sich, einmal mehr und einmal weniger, voneinander. Vor allem der Serienkillerfilm weißt starken Bezug zu allen anderen Genres auf. Die These, dass **die Ausgestaltung des Serienmörders in jedem Genre eine andere ist**, kann nur bedingt bestätigt werden. Zwar unterscheidet sich vor allem der klassische Horrorfilm in seiner Figurenzeichnung, da er vorwiegend Monster und Bestien inszeniert, doch im Laufe seiner Entwicklung nähert auch er sich an die Psychologisierung der Figur an und gibt seinem Killer ein wenig mehr Tiefe. Der größte Unterschied zwischen den Genres ist die Fokussierung, so konzentrieren sich der Kriminalfilm und der Film noir auf den Polizisten und seinen täglichen Kampf, der Psychothriller stellt die Psyche an sich in den Mittelpunkt, der Serienkillerfilm legt sein Hauptaugenmerk auf das Verbrechen selbst und der Horrorfilm will vorwiegend Angst erzeugen. Die These, dass

sich in der Entwicklungslinie der Serienkillerfigur deutliche Parallelen zwischen den Genres zeigen, kann wiederum bestätigt werden. Die signifikanteste Übereinstimmung ist die im Laufe der Zeit entstandene Psychologisierung der Figur. Alle Genres versuchen, in ihren Filmen die Psychogenese des Menschen einzufangen und wie sich diese in verschiedenen Situationen unterschiedlich entwickelt.

Der Serienkiller ist eine Figur, die dazu geeignet ist Probleme, Wünsche, Sorgen und Ängste einer Gesellschaft zu kanalisieren und zum Ausdruck zu bringen. Vor allem der Film hat dieser Figur zu großem Ruhm verholfen und sie zur Ikone gemacht. Mit Aufkommen des Fernsehens, vor allem der Fernsehserie, hat die Charakterisierung und Inszenierung dieser Figur ganz neue Möglichkeiten erhalten. Im nächsten Kapitel sollen die Eigenschaften dieses Formats genauer betrachtet werden. Darüber hinaus werden die Unterschiede in den narrativen Strategien zwischen Film und Fernsehen herausgearbeitet, sowie die Vorteile und eventuell Nachteile, die dieses Format für die Figurenzeichnung des Serienkillers hat.

3. DIE SERIE UND IHR MEDIUM

3.1. DAS FERNSEHEN

Seit das Fernsehen in den 1960er Jahren seinen Siegeszug feierte, ist es aus den Wohnzimmern der Welt nicht mehr wegzudenken. *Doch was macht dieses Medium so besonders?*

Der Fernseher wurde von Beginn als Konkurrent des Kinos gesehen. Es stimmt schon, dass das Kino mit aufkommen des Fernsehapparates in eine Krise stürzte und drohte zu verschwinden. Doch das Kino hat seinen Tiefpunkt überwunden und bei näherer Betrachtung lässt sich feststellen, dass Fernsehen und Kino unterschiedlicher nicht sein könnten. Der auf den ersten Blick auffälligste Unterschied ist die Größe sowie die Qualität des Bildes. Das Fernsehbild weist eine viel geringere Auflösung als das Kinobild auf, außerdem ist der Fernsehbildschirm wesentlich kleiner als die Kinoleinwand. (Vgl. Ellis 2006, S. 16) Aufgrund der geringen Bildgröße des Fernsehgerätes hat der Zuschauer während der Rezeption immer seine Umgebung mit im Blick, die Illusion geht dadurch ein Stück weit verloren (vgl. Hickethier 2007, S. 18f.). Ganz anders im Kino, die Leinwand ist fast genauso breit wie der Saal und die Rezeption erfolgt in völliger Dunkelheit. Die Illusion ist hier wesentlich stärker.

Einen wesentlichen Unterschied macht auch das Umfeld der Rezeption aus. Kino findet an einem eigens dafür errichtet Ort statt. Fernsehen vollzieht sich im eigenen Wohnzimmer. „Die Einbindung des Fernsehgerätes in den privaten häuslichen Bereich schafft ein anderes soziales Gefüge für die audiovisuelle Wahrnehmung, lässt stärker Ablenkungen zu, (...)“ (Hickethier 2007, S.19). Häusliche Umgebungsgeräusche, Beleuchtung und Nebentätigkeiten gibt es im Kino nicht, die volle Aufmerksamkeit des Publikums gilt den Laufbildern auf der Leinwand. Der Fernsehzuschauer ist dafür flexibler, er kann in legerer Kleidung zu jeder beliebigen Zeit das Medium nutzen (vgl. Ebd.). Darüber hinaus wird am Stück länger ferngesehen und der Apparat wird häufiger genutzt (vgl. Ellis 2006, S. 17). Somit ist die Reichweite beim Fernsehen wesentlich höher als beim Kino. Außerdem steht das Fernsehgerät, wenn es einmal angeschafft wurde, immer zur Verfügung, ein Kinobesuch ist jedes Mal mit finanziellen Ausgaben verbunden. Neben diesen eher »äußerlichen Merkmalen«, sind es vor allem die Inhalte des Fernsehens, die sich vom Kino unterscheiden.

Inhaltlich differenziert sich das Fernsehen vor allem durch seine Vielfalt vom Kino. Zwar unterscheiden Fernsehen und Kino zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Produktionen, aber die Vielfalt innerhalb der beiden Kategorien ist beim Fernsehen wesentlich größer. Das Kino unterscheidet grundsätzlich zwischen Spielfilm,

Dokumentarfilm, Animationsfilm oder Kurzfilm (vgl. Bleicher 2006, S. 118). Das Fernsehen wiederum wartet mit einem „ausdifferenzierten Spektrum unterschiedlicher Sendeformate“ (Bleicher 2006, S. 111) auf. Die Bereiche Information, Unterhaltung und Bildung stellen die Themenschwerpunkte der Programmangebote dar (vgl. ebd.). Grob lassen sich die Sendeformate des Fernsehens folgendermaßen unterteilen:

- **Live-Übertragung:** Bezeichnet sowohl Übertragungen, die ein Ereignis im Moment seines Geschehens an den Zuschauer übermitteln, als auch solche, die live aufgezeichnet aber erst zu einem späteren Zeitpunkt gesendet werden.
- **Nachrichten:** Beschäftigen sich mit aktuellen Ereignissen des Weltgeschehens und fassen diese durch Sprecher und Bildbeiträge zusammen.
- **Magazine:** Beleuchten bestimmte Themen genauer und vermitteln Hintergrundwissen. Außerdem decken sie Missstände in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft auf.
- **Dokumentationen und Reportagen:** Vermitteln Einblicke in verschiedene Wirklichkeitsbereiche, z.B. fremde Länder oder Unternehmen.
- **Showformate bzw. Shows:** Shows bieten vielfältige Sendeformen aus dem Bereich der Fernsehunterhaltung. In diese Kategorie fällt alles von Talkshows über Quizshows bis hin zu Kochsendungen.
- **Mischformen:** Es gibt auch zahlreiche Mischformen, so verknüpfen Reality Shows Gameshow-Konventionen mit Erzählstrukturen von Langzeitserien.
- **fiktionale Sendeformen:** Im Bereich der fiktionalen Sendeformate wird vor allem zwischen abgeschlossenen und fortdauernden Erzählformen unterschieden. Fernsehspiele und Fernsehfilme geben abgeschlossene Geschichten wieder, Mehrteiler, Reihen und Serien erzählen über mehrere Sendungen hinweg. (Vgl. Bleicher 2006, S. 111f.)

Bereits diese relativ kurzen Ausführungen zeigen, wie unterschiedlich Kino und Fernsehen sind. In weiterer Folge wird noch genauer auf die dramaturgischen Unterschiede der Formate Film und Serie eingegangen. Vorerst wird jedoch die fiktionale Fernsehserie ins Auge gefasst.

3.2. DIE FERNSEHSERIE

Um zu verstehen, wie sich die Fernsehserien zu dem entwickelt haben, was sie heute sind, muss man sich ihre Anfänge ansehen. Begonnen hat alles im Radio.

Die Radio-Soap-Opera ist der unmittelbare Vorläufer von Serien. Die Soap Opera (auch Soap oder Seifenoper genannt) verdankt ihren Namen den Waschmittelherstellern, die über diese Serien Hausfrauen zum Kauf von Waschmittel animieren wollten. (Vgl. Badanjak 2005, S. 13) Den Schritt ins Fernsehen machte die Serie im Jahre 1949. Das

DuMont Television Network brachte eine Soap auf den Bildschirm, die sich rund um Beziehungen drehte, was auch der allgemeine Schwerpunkt von Radio-Soaps war. Das Interessante an dieser Soap war, dass sie am Set einer Radio-Soap spielte, dies hatte den Zweck, dem Zuschauer nicht nur die Geschichten der Figuren näherzubringen, sondern auch zu zeigen, wie eine Serie funktioniert. (Vgl. Storz 2006) Die Serie war für den Zuschauer neu, die Macher mussten ihn erst mit ihren Abläufen und Konventionen vertraut machen.

Der Siegeszug der Fernsehserie war von da an nicht mehr aufzuhalten. In den 1960er Jahren feierten Serien wie *FLIPPER* (USA 1964, NBC), *LASSIE* (USA 1954, CBS) oder *BONANZA* (USA 1959, NBC) zahlreiche Erfolge und etablierten die US-Fernsehserien auch in Europa (vgl. Axel Springer AG 2012). Die Neuheit des Formates genügte damals um die Zuschauer zu fesseln, doch im Laufe der Zeit wurde mehr von der Serie erwartet und ihre narrativen Strategien haben sich entwickelt. Komplexe Figuren, raffinierter Einsatz von Musik und Beleuchtung sowie geschickte Platzierung der Kamera hatten zu dieser Zeit eine sehr geringe Bedeutung. Zur damaligen Zeit hätte der Zuschauer mit einer Serie wie *DEXTER* nicht wirklich etwas anfangen können. Die Serie musste seinem Publikum erst lernen mit dem neuen Format umzugehen und seine Abläufe zu verstehen. Eine Serie wie Dexter kann nur funktionieren, wenn der Zuschauer Erfahrungen mit Format und Genre hat.

Im Nachfolgenden wird versucht, den Begriff Fernsehserie mittels einer Definition einzugrenzen.

3.2.1. Definition

Es gibt zahlreiche Definitionsversuche, welche das Konstrukt »Serie« aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Für diese Arbeit soll die Definition von Tanja Weber und Christian Junklewitz Anwendung finden, um das komplexe Gebilde »Serie« einzugrenzen. Weber und Junklewitz haben sich in ihrem Artikel, *Das Gesetz der Serie*, mit den zahlreichen Definitionsversuchen unterschiedlicher Wissenschaftler auseinandergesetzt. Ziel war es, eine allgemein gültige Definition für den Begriff Serie zu etablieren. Obwohl jeder Serienforscher eine unterschiedliche Herangehensweise wählt, konnten Weber und Junklewitz vier Merkmale aufzeigen, die mehr oder weniger ausgeprägt, in allen wissenschaftlichen Definitionen zu finden sind. Daraus haben sie ihre Minimaldefinition einer Serie abgeleitet.

„Eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können.“ (Weber/Junklewitz 2008, S.18)

Diese Eingrenzung ist vom Medium unabhängig, so wird auch berücksichtigt, dass die Serie, die ursprünglich für ein Medium produziert wurde, auf ein anders Trägermedium

wechseln kann (z.B. TV-Serien werden auf DVD veröffentlicht). (Vgl. Ebd., S. 19) Diese Definition schafft eine grundsätzliche Eingrenzung des Begriffs Serie. Im nachfolgenden Kapitel wird näher auf die unterschiedlichen Ausformungen von Fernsehserien eingegangen.

3.2.2. Grundbegriffe

Nachstehend sollen die wichtigsten Grundbegriffe in Zusammenhang mit Fernsehserien geklärt werden.

3.2.2.1. Series, serials und andere Serienformen

Generell werden bei Serien zwei Grundformen unterschieden, *series* und *serials*. Eine *series* bietet in jeder Episode eine in sich abgeschlossene Geschichte. Bei *serials* entwickelt sich die Geschichte von einer Episode zur nächsten weiter.

In den 1950er und 1960er Jahren war die Unterscheidung zwischen *serial* (auch Fortsetzungsserie oder *continuous serial*) und *series* (auch Serie mit abgeschlossenen Folgehandlungen oder *episodic series*) ausreichend. Im Prinzip waren alle Serien dieser Zeit nach einer der beiden Formen aufgebaut.

„In an ‘episodic series’ (...), an individual storyline almost never stretched beyond the limits of a single episode. To a certain extent, routine viewers of an episodic series watched in the secure knowledge that, whenever something drastic happened to a regular character (...) in the middle of an episode, it would be reversed by the end of the episode and the characters would end up in the same general narrative situation that they began in.” (Dolan 1995, S. 33)

Die aufgeworfenen Konflikte innerhalb der Episode von *series* lösen sich bis zum Ende der Folge wieder auf, die Charaktere lernen nicht aus ihren Fehlern und entwickeln sich nicht weiter. Jede Folge für sich kann als eine Art Kurzfilm gesehen werden, da die Narration immer wieder auf den Urzustand zurück läuft. Außerdem kommt es bei *series* nicht unbedingt auf die Reihenfolge der Episoden an. Verpasst der Zuschauer eine Folge kann er die Handlung der darauffolgenden Episode trotzdem nachvollziehen. Im Gegensatz dazu hat die *continuous serial* mehr Potenzial, das Publikum bei der Stange zu halten.

„The storylines of most ‘continuous serials’ (...) were, by contrast, deliberately left hanging at the end of each episode; nearly all plots initiated in a continuous serial were designed to be infinitely continued and extended.“ (Ebd.)

Die *serial* vermittelt den Zuschauern das Gefühl, nie eine Episode verpassen zu dürfen um der Story weiter folgen zu können. Dieser Serientyp endet meist mit einem Cliffhanger und ist in seiner Handlung offen. In der *serial* dreht sich alles um die Narration, sie ist beherrscht von Wendungen, Weiterentwicklungen, offenen Konflikten und Spannungen.

In den 1970er Jahren bekamen die beiden Formen Konkurrenz vom Mehrteiler (auch *miniseries* oder *episodic serial*).

„These ‘episodic serials’ were in many ways a hybrid narrative form, combining the dramatically satisfying finitude of the episodic series with the linear narrative development of the continuous serial. They presented narratives that were limited in length but multi-episodic in form, (...)“ (Ebd.)

Der Mehrteiler ist von vornherein in der Episodenanzahl beschränkt und kann daher eher als Spielfilm gesehen werden, der sich in mehrere Teile gliedert. Die *miniseries* erzählt abgeschlossene Geschichten, auch wenn sich Handlungsstränge über mehrere Episoden erstrecken, hat die Story kein offenes Ende.

„Seit Ende der achtziger Jahre verwischt die Differenz zwischen series und serials.“ (Krützen 2004, S. 324) Serien wie *EMERGENCY ROOM* (USA 1994, NBC), *FRIENDS* (USA 1994, NBC) oder *ALLY McBEAL* (USA 1997, FOX) enthalten sowohl Handlungsstränge, die in einer Episode abgeschlossen werden, als auch solche, die über mehrere Episoden oder Staffeln hinweg erzählt werden.

Auch *DEXTER* enthält sowohl abgeschlossene als auch episodenübergreifende Handlungsstränge. Damit handelt es sich bei dieser Serie um eine Mischform, welche sowohl Elemente von *series* als auch von *serials* enthält. Knut Hickethier bezeichnet solche Serien als langlaufende Serien. Langlaufende Serien sind wie *series* nicht auf ein vorausberechnetes Ende hin konzipiert, sondern offen. Sie bedienen sich aber dem Fortsetzungsprinzip. (Vgl. Hickethier 2007, S. 196f.) *DEXTER* ist nicht nur eine Mischform, sondern fällt wie viele Serien, die ab den 1990er Jahren produziert worden sind, auch in den Bereich der „narrative complexity“ (Mittell 2006, S. 29). *DEXTER* beinhaltet ein umfassendes Geflecht an Beziehungen, Handlungen und Ereignissen. Es zeigt sich oft nicht auf den ersten Blick, wie die Handlungsstränge verbunden sind und welchen Sinn das ein oder andere Ereignis für die Fortsetzung der Geschichte hat. Die Handlung dieser Serie ist sehr komplex und bedarf besonderer Konzentration des Zuschauers um alle Zusammenhänge zu verstehen. Solche narrativ komplexen Serien zeichnen sich vor allem durch sehr viele verschiedene Handlungsstränge aus. So gibt es meist einen Handlungsstrang, der in der Folge zu einem Ende kommt, ein anderer beginnt und ein dritter und/oder vierter werden fortgesetzt. (Vgl. Hickethier 2007, S. 196f.)

Auf die *narrative complexity* wird im Unterkapitel 3.3 noch genauer eingegangen.

3.2.2.2. Gattung, Genre und Format

Gerade im Zusammenhang mit Fernsehsendungen gibt es ein paar Begriffe, deren Differenzierung wichtig ist. Allen voran der Unterschied zwischen Gattung, Genre und Format.

Gattungen bilden dem Genre übergeordnete Kategorien. So werden FernsehGattungen nach Verwendungs-, Journalismus-, Darstellungs- und Sendeformen unterschieden. Die Fernsehserie ist die Gattung, da sie sich z.B. von der Gattung des TV-Movies oder Spielfilms abgrenzt. (Vgl. Mikos 2008, S. 262f.) „Innerhalb der Gattungen kann zwischen verschiedenen Genres unterschieden werden, die Filme oder Fernsehsendungen nach gemeinsamen typischen Merkmalen zusammenfassen.“ (ebd., S. 263) Die Gattung Serie teilt sich in die Genres Krimiserie, Familienserie, Anwaltsserie usw. auf. Da es keine wirklich strenge Trennung zwischen Gattung und Genre gibt, hat sich zur Benennung von Filmen und Serien, die inhaltlich und formal ähnlich sind, die Bezeichnung Genre durchgesetzt. (Vgl. Mikos 2008, S. 263)

Eine grobe Definition von **Genre** wurde bereits im ersten Teil der Arbeit vorgenommen, hier soll das Genre in Bezug auf die Abgrenzung zu Format und Gattung erklärt werden. „Genres stellen inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar (in Abgrenzung zu den Gattungen), sie organisieren das Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive.“ (Hickethier 2007, S. 203) Genres dienen nicht nur den Produzenten als Einteilungshilfe, sondern erwecken gewisse Erwartungen beim Zuschauer, sie sind „(...) narrative Grundmuster (...), auf die sich die einzelnen in den Filmen und Fernsehsendungen konkretisierten Geschichten beziehen lassen.“ (ebd.) Der Zuschauer weiß, was ihn erwartet, wenn er sich einen Krimi ansieht.

Ein Begriff, der sich rein im Fernsehen entwickelt hat, ist der des **Formats**. Es ist ein reiner „Marktbegriff“ (Hickethier 2007, S. 205) und wurde vom Lizenzhandel geprägt. Grundsätzlich geht es beim Format um alle Elemente des Erscheinungsbildes einer Sendung. Eine Sendung wie *WER WIRD MILLIONÄR?* bietet Zuschauern aus der ganzen Welt das gleiche Erscheinungsbild und gleichzeitig bietet es dem Käufer genug Freiheit, um das Format an die Erfordernisse des Senders und des heimischen Fernsehmarktes und seinem Publikum anzupassen. Natürlich lassen sich auch Formatsendungen Genres zuordnen. (Vgl. Mikos 2008, S. 268f.) Formatsendungen „(...) weisen gemeinsame Merkmale auf, die deutlich machen, dass sie zu einem bestimmten Genre gehören. Zugleich haben sie unverwechselbare Merkmale, die sie einzigartig machen, nicht nur gegenüber Sendungen anderer Genres, sondern auch gegenüber Sendungen des gleichen Genres.“ (ebd. S. 269)

Die Begriffe sind sich sehr ähnlich und ihre Abgrenzung funktioniert nicht immer einwandfrei, dennoch soll anhand von *DEXTER* versucht werden, die Unterschiede zwischen den Begriffen klarer herauszuarbeiten. *DEXTER* gehört zur Gattung der fiktionalen Fernsehserien und lässt sich in das Genre der Krimi- bzw. Dramaserien einreihen. Formatsendung ist *DEXTER* keine, es werden weder der Inhalt der Serie noch die Schauspieler auf das heimische Publikum angepasst. Die Ausstrahlung von *DEXTER* in

anderen Ländern unterscheidet sich bis auf die Sprache und eventuelle Zensierungen nicht von der Originalserie.

3.3. CHARAKTERISTIKA UND NARRATIVE STRATEGIEN VON SERIEN

Serien bedienen andere Bedürfnisse und sind anders aufgebaut als alle anderen Fernsehproduktionen. Pamela Douglas fasst die drei wichtigsten Merkmale einer Fernsehserie zusammen.

Eine Serie zeichnet sich durch **unbegrenzte Figurenentwicklung** aus, d.h. die Serienfigur entwickelt sich ständig weiter. Anders als eine Filmfigur, diese versucht ein Ziel zu erreichen, gelingt ihr das, endet die Geschichte. Eine Serienfigur bewegt sich nicht auf ein bestimmtes Ziel zu, sondern muss innere Konflikte durchleben, auf alltägliche Probleme reagieren, Herausforderungen annehmen und an ihnen wachsen. (Vgl. Douglas 2007, S. 12ff.) Serienfiguren sind wesentlich komplexer aufgebaut als Filmfiguren, sie benötigen viel mehr emotionale Tiefe und müssen detaillierter ausgestaltet sein.

Das zweite Charakteristikum, das Douglas nennt, ist die **Episodenstruktur**. Gemeint sind damit die unterschiedlichen Arten von Serien, die im Kapitel 3.2.2.1 erläutert wurden. Seit einigen Jahren bilden sich Mischformen von *series* und *serials*. Diese Mischformen, sowie die klassischen Fortsetzungsserien, bieten am meisten Potenzial für die unbegrenzte Figurenentwicklung, da sich die Handlungsbögen über viele Episoden erstrecken (vgl. ebd., S. 16).

Das dritte Merkmal, welches Serien einzigartig macht, ist die **Teamarbeit** im Bereich der Drehbuchentwicklung. Aufgrund der emotionalen Tiefe der Figuren und der Episoden übergreifenden Handlungsbögen, ist es für die Autoren einer Serie wichtig im Team zu arbeiten. (Vgl. ebd., S. 16f.) Jeder kann sich so auf seinen Bereich konzentrieren, ihn detailliert entwickeln und später mit den anderen Autoren in das komplexe Gefüge der Serie einbetten. Oft fordert die Detailgenauigkeit der Figuren auch externe Experten, die entweder selbst als Autoren arbeiten oder den Autoren als Unterstützung zur Seite gestellt werden. So werden z.B. die Szenen in der Notaufnahme bei *EMERGENCY ROOM* (USA 1994, NBC) von medizinischen Beratern geschrieben (vgl. ebd., S. 17).

Diese drei Charakteristika zeigen eines, nämlich die Komplexität, die in der Dramaturgie heutiger Fernsehserien steckt. Auch *DEXTER* verfügt über eine hohe Komplexität, dies zeigt sich einerseits durch die Tiefe der Figurenzeichnung, jede bedeutende Figur in *DEXTER* verfügt über eine umfangreiche Charakterzeichnung und emotionalen Tiefgang. Die Serie legt viel Wert auf die Entwicklung der einzelnen Figuren, wie auch auf die gegenseitige Beeinflussung der Figuren. Andererseits zeigt sich die Komplexität auch in den Handlungssträngen, die Serie verfügt über zahlreiche Handlungsstränge, die sich unterschiedlich lange entfalten. Es gibt Handlungsstränge, die

innerhalb einer Episode abgeschlossen werden, welche, die innerhalb der Staffel ihr Ende finden und solche, die sich über mehrere Staffeln ziehen. Darüber hinaus erzeugt auch der Anspruch an die Realität eine gewisse Komplexität. *DEXTER* ist sehr gut recherchiert, es wird versucht, die Polizeiarbeit so realistisch wie möglich darzustellen und auch die Zeichnung der Figur Dexter Morgan ist stark von aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen über Serienkiller geprägt. Dennoch muss die Frage geklärt werden: „Was sind narrative Strategien von Fernsehserien und wie haben sie sich im Laufe der Zeit (weiter)entwickelt? Wo liegen die Unterschiede im Erzählen zwischen Serie und Film?“.

Wie bereits oben dargestellt, unterscheiden sich der Kinospielefilm und die Fernsehserie vor allem durch ihr Medium. Diese Unterschiede wirken sich auch auf die narrativen Strategien aus, zumindest am Anfang. Serien stammen aus dem Radio und wurden dort zu Werbezwecken ausgestrahlt, diese Funktion haben sie auch mit dem Sprung ins Fernsehen nicht verloren. Die Serie muss in ihrer Narration die Unterbrechungen für Werbung miteinschließen. Dadurch hat sich ein Erzählen in Abschnitten etabliert (vgl. Ellis 1992, S. 148f.). Während das klassische Hollywoodkino auf einer 3-Akt-Struktur aufgebaut ist, erzählen Serien ihre Geschichten in vier Akten oder mehr. Die meisten Fernsehserien, egal ob Sitcom oder Drama, konfrontieren den Zuschauer in der Mitte der Episode mit einem Wendepunkt. Die vier Akte sind durch die Werbepausen entstanden, die sich in einem einstündigen Drama alle 13 – 15 Minuten vollziehen. (Vgl. Douglas 2007, S. 29) Jeder Akt spitzt sich solange zu, bis am Ende des Abschnittes die Zuschauer mit einem Cliffhanger in die Werbung entlassen werden. Obwohl Serien, die im Kabelfernsehen laufen, nicht durch Werbung unterbrochen werden und daher flexibler in ihrer Aktstrukturierung wären, weichen sie nicht radikal von der 4-Akt-Struktur ab. (Vgl. Thompson 2003, S. 48f.) In den letzten Jahren etablierten sich allerdings Serien, die mit mehr als vier Akten erzählen (vgl. Douglas 2007, S. 29). Es zeigt sich bereits der erste große Unterschied zwischen Kinospielefilm und Fernsehserie. Durch die unterschiedliche Strukturierung hat die Serie ein Element erzeugt, welches im Kinospielefilm nicht zur Anwendung kommt, den Cliffhanger.

Lange Zeit gab es den Cliffhanger immer nur vor Werbepausen, da frühere Serien fast ausschließlich mit abgeschlossen Episoden (*series*) produziert wurden. Der Ausgang einer Episode hatte somit keinen Einfluss auf die nächste und auch die Reihenfolge der Rezeption war egal. Die einzelnen Episoden einer *series* könnten somit als Kurzfilme bezeichnet werden. Die Charaktere machen Fehler, lernen daraus und vergessen alles wieder, in der nächsten Episode bekommen sie wieder Ärger. (Vgl. Thompson 2003, S. 58f.) Die Figuren solcher Fernsehserien haben keinerlei Entwicklungspotenzial, ihr Charakter verändert sich nicht. In den 1970er Jahren präsentierte die Sitcom *THE MARY TYLER MOORE SHOW* (USA 1970, CBS) das Element der Veränderung. Obwohl jede

Episode für sich abgeschlossen war, entwickelte sich die Protagonistin, Mary, weiter, ihr Charakter veränderte sich, sie reagierte auf Fehler und lernte daraus. (Vgl. ebd.) Natürlich gab es auch damals Produktionen, die in *serial*-Form erzählten, dabei handelte es sich fast ausschließlich um *soap operas*.

Auch auf der Ebene der Handlung hat sich die US-Fernsehserie seit ihren Anfängen stark weiterentwickelt. Da Serien mehr Restriktionen im Hinblick auf Zeit und Aufbau unterlagen, waren ihre Erzähltaktiken eher simpel und vollzogen sich in ein oder zwei Handlungsbögen. Der Kinospießfilm erzählte dagegen mit mindestens zwei Haupthandlungsbögen, wovon einer sich auf Romantik konzentrierte und der zweite anderen Ziele des Protagonisten verfolgte (vgl. Thompson 2003, S. 22f.). In den 1980er Jahren erhielten die Serien mehr Komplexität, da sie meist mit multiplen Handlungssträngen erzählt wurden. Es gab nicht mehr nur eine Haupthandlung, sondern mehrere gleichermaßen wichtige Handlungsbögen. (Vgl. ebd., S. x) Gegen Ende der 1990er Jahre startete im US Fernsehen die Serie *Oz* (USA 1997, HBO), die den Prototyp einer neuen Art des seriellen Erzählens darstellte. Dieser neue Typus zeichnete sich durch multiple Konflikte aus, die nicht mehr auf eine Episode beschränkt waren, sondern einzelne Folgen zu übergreifenden Handlungsbögen vereinten. Seit dem wurden immer mehr Fernsehserien nach diesem Vorbild entwickelt, die ihre Handlungsbögen über einzelne Episoden hinaus weiterlaufen ließen und somit nicht auf einen Abschluss hin konzipiert wurden. Diese Serien beinhalteten Handlungsbögen, die innerhalb der Episode abgeschlossen wurden, und Handlungsbögen, die über mehrere Episoden liefen. Die Geschichte wird immer weiter erzählt (vgl. Ritzer 2011). Mit der Serie *HILL STREET BLUES* (USA 1981, NBC) wurde auch die Verknüpfung der multiplen Handlungsbögen komplexer, die Serie wollte testen, wie viel sie ihren Zuschauern zumuten konnte (vgl. Thompson 2003, S. 55f.). Der Trend, der sich in der Entwicklung von US-Fernsehserien erkennen lässt, ist die zunehmende Komplexität der Narration. Es eröffnet sich ein neues Kapitel von Fernsehserien, die ihren Zuschauern einiges an Konzentration abverlangen, um der Handlung zu folgen und die Figuren zu verstehen.

Was genau ist narrative Komplexität? Jason Mittell gibt in seinem Artikel *Narrative Complexity in Contemporary American Television* folgende Antwort auf diese Frage:

„At its most basic level, narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres.“ (Mittell 2006, S. 32)

Seit den frühen 1980er Jahren entwickeln sich Fernsehserien, welche die konventionellen Einteilung in *series* und *serial* hinter sich lassen und neue Wege gehen, um den Zuschauern ein noch besseres Erlebnis zu liefern.

Die narrative Komplexität schlägt sich auch auf die Figuren nieder. Während der Film sich auf seinen Hauptdarsteller und dessen Kampf mit sich selbst konzentriert, beschäftigt sich die Serie mit mehreren Charakteren und legt den Fokus auf deren Interaktion und Verhalten (vgl. Ellis 1992, S. 158). Narrativ komplexe Fernsehserien wollen den Plot vorantreiben, Beziehungsgeflechte spinnen und ihre Charaktere weiterentwickeln. (Vgl. Mittell 2006, S. 32) Darüber hinaus sind Serienfiguren näher am Publikum angesiedelt und daher realistischer. Im Film wird die stabile Welt des Protagonisten zerstört und es ist seine Aufgabe, diese Welt wieder in Ordnung zu bringen. Der Hauptdarsteller kann durch seine Taten und durch charakterliche Weiterentwicklung den stabilen Zustand wiederherstellen. Die Hauptfigur einer Serie wird laufend mit Problemen von außen konfrontiert und kann sie nicht immer lösen. (Vgl. Ellis 1992, S. 67 & 155) Die Serienfigur wirkt realer, sie kann nicht immer für alles eine Lösung finden und muss sich auch mit Rückschlägen abfinden.

Der Kinospielfilm legte, vor allem in der Ära des klassischen Hollywood Kinos, welches in der Zeit zwischen 1915 und 1955 den Spielfilmmarkt mit seinen Erzähltechniken dominierte, großen Wert darauf den Zuschauer voll in seinen Bann zu ziehen. Die narrativen Strategien sollten nicht auf den ersten Blick sichtbar sein, um ein möglichst realistisches Erlebnis zu erzeugen. Auch konventionelle Fernsehserien haben noch versucht den Eindruck von Realität zu erzeugen und haben Träume oder Fantasien dafür benutzt, das Innenleben des Charakters darzustellen. Natürlich waren diese Szenen auch immer speziell gekennzeichnet. Doch die neuen komplexen Serien zerstören die Illusion der vierten Wand und sprechen den Zuschauer direkt an. Sei es mittels direkter visueller Ansprache, wie es bei *MALCOLM MITTENDRIN* (Malcolm in the middle, USA 2000, FOX) gemacht wurde, oder durch ein Voice-Over, wie es bei *SCRUBS* (USA 2001, NBC) oder *DEXTER* der Fall ist. (Vgl. Mittell 2006, S. 37)

Die neuen komplexen Serien, die sich seit den 1990er Jahren etablieren, haben konventionelle Erzählpraktiken aufgebrochen und zeigen Wagemut, Kreativität und Anspruch. (Vgl. Ritzer 2011) Die Fernsehserie hat ihre eigenen narrativen Strategien etabliert und gilt „heute als Prototyp avancierten Erzählens“ (ebd.)

3.4. FAZIT

Die Fernsehserie hat sich aus dem Schatten des Kinospielfilms befreit und ihre eigenen narrativen Strategien entwickelt, welche dem Kino in nichts nachstehen. Die immerwährende Verfügbarkeit des Fernsehers ist ein wesentliches Charakteristikum, welches dem Kino komplett fehlt. Mit der Entwicklung des Videorecorders und in weiterer Folge der DVD wurde die Verfügbarkeit des Fernsehens noch erhöht. Der Zuschauer ist

in der Lage, seine Serien wie ein Buch zu lesen. Er kann sich komplexe Szenen erneut ansehen, um Zusammenhänge vollständig zu verstehen. Die Fernsehserie wurde nach und nach zu einem Kunstprodukt, welches seine Möglichkeiten erkannt hat und sich zu einem völlig neuem Erlebnis, fernab des Kinos, entwickelt hat.

Im nächsten Kapitel geht es darum, die Serie *DEXTER*, ihre narrativen Strategien sowie ihre Figuren auf die Fragen von Sympathie und Identifikation hin zu analysieren.

4. DEXTER – ANALYSE DER NARRATIVEN STRATEGIEN

Dexter ist eine US-Fernsehserie des Senders Showtime, welche in Amerika am 1. Oktober 2006 erstmals ausgestrahlt wurde (vgl. imbd.com). Der Protagonist, Dexter Morgan, arbeitet als Blutspurenanalyst beim Miami Metro Police Department. In seiner Freizeit geht Dexter einem ganz speziellen Hobby nach – er tötet Menschen. Er ist aber kein gewöhnlicher Killer, Dexter geht nach einem strengen Kodex vor und tötet nur andere Mörder, die der Polizei entwischt sind. Inspiriert wurden die Macher der Serie durch die Bücher von Jeff Lindsay.

4.1. BUCH VS. SERIE

Das erste Buch der Dexter-Reihe, *Darkly Dreaming Dexter* (Lindsay 2005), bildete die Grundlage für die Serie, vor allem aber für die erste Staffel. Diese orientiert sich inhaltlich an *Darkly Dreaming Dexter*, dennoch gibt es teilweise starke Abweichungen. Vor allem der Umgang mit für den Protagonisten wichtigen Figuren unterscheidet sich in Buch und Serie. Zu nennen wäre Dexter Morgans Verhältnis zu Ritas Kindern. Im Buch baut Dexter eine starke Bindung zu ihnen auf, weil sie die gleichen Neigungen wie er zeigen. Astor und Cody wurden durch ihren gewalttätigen Vater ebenso traumatisiert wie Dexter und entwickelten dadurch ebenfalls das Bedürfnis zu töten. In der Serie wurde die Beziehung über den »Opferstatus« der drei aufgebaut:

„(...) Dexter, Cody, and Astor are instead linked by their shared victim status, the fact that all three of them have been through intense childhood trauma and survived.“
(Schmid 2010, S. 139)

Einerseits erklären sich diese Vorgehensweise und die Abweichung vom Buch dadurch, dass es beim Publikum nicht gut ankommen würde, in einer Fernsehserie mordende Kinder zu zeigen. Andererseits erfüllt dieser Zugang eine wichtige Funktion für die positive Wahrnehmung des Hauptdarstellers. Durch die fast kindliche Beziehung, die Dexter zu Cody und Astor hat, wirkt er selbst unschuldig und in diesem Licht werden auch seine Handlungen teilweise ein wenig abgemildert.

Ein weiterer großer Unterschied zwischen dem erstem Buch und der ersten Staffel ist das Ende, genauer gesagt der Umgang Dexters mit seinem leiblichen Bruder, Brian. Dexter entdeckt am Ende, dass der Ice Truck Killer sein leiblicher Bruder ist. In *Darkly Dreaming Dexter* entscheidet sich Dexter zwar auch dafür, seine Schwester Deborah (In der Serie Debra) zu retten, aber er lässt seinen Bruder weglaufen und damit frei kommen. In der Serie geht Dexter einen Schritt weiter, um das Leben seiner Schwester zu retten, er tötet Brian. Die Serie geht diesen endgültigen Weg, damit sich das Publikum leichter mit dem Protagonisten identifizieren kann. Denn Dexter beschützt seine Schwester nicht nur in dem Moment, sondern sorgt dafür, dass ihr Brian auch in Zukunft nichts antun kann. Er

entscheidet sich für die »gute Seite« und löscht »das Böse« aus, was ihm ganz klar einige Sympathiepunkte einbringt.

Ein weiterer Punkt, wo es Unterschiede zwischen dem Geschriebenen und dem Gezeigten gibt, ist bei Dexters Geheimnis. In der Serie schafft es Dexter bis zum Ende der sechsten Staffel seine Morde vor seiner Schwester geheim zu halten, anders im Buch, hier kommt Deborah bereits im ersten Band ihrem Bruder auf die Schliche. Wahrscheinlich wollte die Serie vorher näher auf die Beziehung zwischen Dexter und Debra eingehen und dieses Verhältnis stärken, bevor sie es durch ein so belastendes Geheimnis erschüttern. Die Serie konnte dadurch eine viel tiefere (und gewissermaßen auch unschuldige) Bindung zwischen den beiden aufbauen, welche das ein oder andere Mal wichtig ist, um die Identifikation der Zuschauer mit dem Protagonisten zu stärken.

Mit dem Ende der ersten Staffel hat sich die Serie in eine eigene Richtung entwickelt und ganz eigene narrative Strategien entwickelt. An die Bücher lehnt sie sich nur mehr selten an und wenn, dann nur mehr in wenigen Details, z.B. die Hochzeit von Dexter und Rita. Insgesamt sind bis heute sechs Bücher über den beliebten Serienkiller erschienen (*Darkly Dreaming Dexter* 2005, *Dearly Devoted Dexter* 2006, *Dexter in the Dark* 2008, *Dexter by Design* 2009, *Dexter is Delicious* 2011 und *Double Dexter* 2011) (Vgl. randomhouse.com) Die Serie umfasst acht Staffeln (2006 – 2013) und wird mit Herbst 2013 beendet (vgl. serienjunkies.de). Die Analyse umfasst die Staffeln eins bis sieben, da zum Analysezeitpunkt die achte Staffeln noch nicht erschienen war.

4.2. FRAGEN UND THESEN

4.2.1. Forschungsfrage

Wie tragen die narrativen Strategien der Serie zum Aufbau von Sympathie für die Figur Dexter Morgan bei?

Unterfragen zur Forschungsfrage

- Inwiefern hebt sich die Figur Dexter von anderen Serienkiller-Darstellungen in der Serie ab?
- Welchen Einfluss haben die Rückblenden und Illusionen auf die Konstruktion der Figur Dexter?
- Welche Rolle spielen Musik und Dialogführung im Rahmen der Identifikation mit der Hauptfigur?
- Welchen Einfluss üben andere Figuren der Serie auf den Protagonisten aus?
- Inwiefern trägt der Handlungsort, Miami, zur Verstärkung der Identifikation bei?

4.2.2. Thesen

Durch den Off-Kommentar erhält der Zuschauer als Einziger einen Blick in das wahre, zerrissene und zerstörte Innere von Dexter und fühlt sich dadurch mit ihm verbunden.

Die Rückblenden geben Einblick in die traumatische Vergangenheit des Protagonisten und liefern dem Publikum eine Art Rechtfertigung für Dexters Drang zu töten.

Das starke Vertrauen und die Liebe, welche die loyale und gesetztestreue Debra für ihren Bruder aufbringt, wirken sich positiv auf die Sympathien der Zuschauer für Dexter aus.

Die über seinen Tod hinausreichende visuelle Präsenz von Harry zeigt die Einsamkeit der Hauptfigur und ruft im Zuschauer das Gefühl hervor Dexters Freund zu sein.

Durch das Handeln nach dem strengen Codex erhält der Serienkiller, Dexter Morgan, ein moralisches Bewusstsein, das ihn in den Augen der Zuschauer von anderen Serienmördern abhebt.

Die Darstellung der Figur Dexter, die ständig zwischen Gut und Böse hin und her gerissen wird, erinnert das Publikum an seine eigenen inneren Konflikte zwischen dem, was als richtig, und dem, was als falsch angesehen wird. Der Zuschauer kann sich mit dem Protagonisten identifizieren und die Sympathie steigt.

Dexters starke Verbundenheit zu Kindern im Allgemeinen und seinem Sohn im Speziellen, verleihen ihm selbst eine gewisse Unschuld.

4.3. FIGUREN

Bevor näher auf die unterschiedlichen Figuren der Fernsehserie *DEXTER* eingegangen wird, soll vorerst der Begriff Figur erklärt und in weiter Folge von den Begriffen Charakter und Rolle abgrenzt werden. Jens Eders Werk *Die Figur im Film* wurde als primäre Quelle herangezogen, da er sich sehr umfassend mit der Figur in audio-visuellen Medien auseinandersetzt. In der Literaturrecherche hat es sich als das ausführlichste Werk zur Figurenanalyse im Film herausgestellt. Viele Werke beschäftigen sich mit der literarischen Figur, welche sich nicht hundertprozentig mit der Filmfigur vergleichen lässt, da sich alleine schon durch die Unterschiede in den Medien, Differenzen ergeben. Andere Autoren gehen auf die Figur häufig nur als Teil von Film- oder Fernsehanalysen ein, Eder dagegen stellt die Figur in den Mittelpunkt. Darüber hinaus hat Eder in seinem Buch die Auffassungen vieler Autoren zusammengefügt und sie um seine Ideen erweitert.

Laut Jens Eder ist eine Figur „(...) ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben – genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität.“ (Eder 2008, S. 64).

Darüber hinaus muss noch definiert werden, was als fiktiv gilt: „Als fiktiv gelten in der analytischen Philosophie alle Gegenstände, die durch fiktionale Textäußerungen dargestellt werden. Als fiktional gelten wiederum alle darstellenden Texte, deren Produzenten weder einen Anspruch darauf erheben, dass die dargestellten Gegenstände wirklich existieren, noch dass diese Gegenstände die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften wirklich besitzen.“ (ebd.)

Für die vorliegende Analyse heißt das, die nachstehenden beschriebenen Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen entsprechen nur den Personen in der Serie *DEXTER* und keinen realen Menschen. Auch wenn die gezeigten Charaktere menschliche Eigenschaften haben und auch menschlich sind, sind sie keine real existierenden Menschen. Dies macht eine Figur aus, sie ist frei erfunden, sie ist nur die Darstellung einer Person, aber keine echte Person.

Es gibt die verschiedensten Modelle, nach denen man Figuren analysieren kann. Nachfolgend soll mit dem Uhrenmodell von Jens Eder gearbeitet werden. Das Grundmodell, „Die Uhr der Figur“, betrachtet Figuren unter vier allgemeinen Aspekten: als Artefakte, fiktive Wesen, Symbole und Symptome. „Im Uhrzeigersinn gelesen verbindet sie die Aspekte der Figur mit Rezeptionsprozessen, die tendenziell in zeitlicher Abfolge aufeinander aufbauen (angedeutet durch den Pfeil).“ (Eder 2008, S. 141f.).

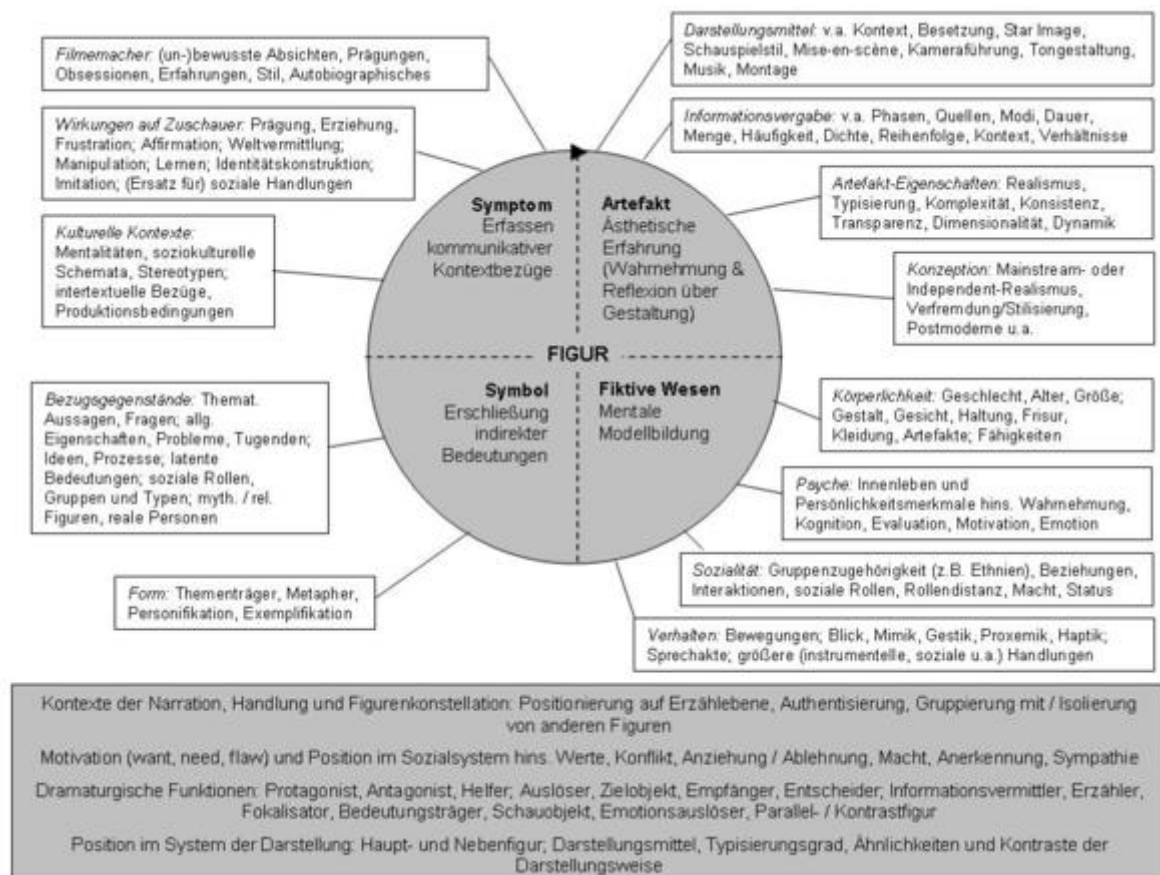


Abbildung 1: Die Uhr der Figur und ihre zentralen Kategorien (Eder 2008, S. 711)

Das Artefaktfeld nimmt in dem Modell eine doppelte Belegung ein. Einerseits ist es der Startpunkt der Kreisbewegung – die Wahrnehmungsebene – andererseits der Endpunkt – die Ebene ästhetischer Reflexion. Die Uhr stellt dabei einen prototypischen Ablauf der Analyse dar. Sie ist kein starres Schema, sondern flexible Heuristik und kann immer dem Erkenntnisinteresse der Analyse angepasst werden. (Vgl. Eder 2008, S. 141ff.)

Bevor die Schwerpunkte meiner Analyse erläutert werden, soll vorab kurz geklärt werden, was unter den vier Kategorien der Uhr genau verstanden wird:

1. **Figuren als Artefakte:** In dieser Kategorie geht es um die Darstellung der Figur. Es geht um die filmischen Mittel und Verfahren der Figurendarstellung, die übergreifenden Strukturen figurenbezogener Informationsvermittlung im Filmverlauf und die zusammenfassende Kennzeichnung ihres Ergebnisses. (Vgl. ebd., S. 322f.)
2. **Figuren als fiktive Wesen:** Diese Kategorie analysiert das mentale Modell eines fiktiven Wesens, sein Äußeres, seine Persönlichkeit, das Innen- und Sozialleben. Im Vordergrund stehen die Eigenschaften, die eine Figur in der dargestellten Welt hat. Analysiert wird mit wissenschaftlichen Konzepten, wie Schönheit, Moral oder Identität. (Vgl. ebd., S. 162f.)
3. **Figuren als Symbole:** Als Symbole vermitteln Figuren indirekte Bedeutungen. In dieser Kategorie stellt sich die Frage: Wofür steht die Figur?
4. **Figuren als Symptome:** Als Symptome betrachtet, verweisen Figuren auf die individuellen und soziokulturellen Faktoren, die an ihrer Entstehung beteiligt waren und welche Wirkung diese haben. Die Fragen, die sich hier stellen, lauten: Warum ist die Figur so, und welche Folgen hat das? (Vgl. ebd., S. 522)

Hinsichtlich des Modells von Eder lassen sich auch Schwerpunkte der einzelnen Kategorien identifizieren. Eder bezeichnet diese als die allgemeinen Typen der Figur. Denn je nach Figur treten gewisse Aspekte in den Fokus, ziehen Aufmerksamkeit und Interesse bei der Rezeption und Analyse auf sich. Hier unterscheidet Eder zwischen diegetischen, symbolischen, symptomatischen und artifiziellen Figuren. (Vgl. Eder 2008, S. 143f.)

Bei den Figuren der Serie *DEXTER* handelt es sich um diegetische Figuren, denn die Aufmerksamkeit liegt auf der Kategorie fiktive Wesen, das Aussehen und Handeln, die Persönlichkeit und die psychischen Vorgänge stehen im Vordergrund. „Die Rezeption konzentriert sich auf die Ebene der mentalen Modellbildung.“ (ebd., S. 144) Der Einsatz der Darstellungsmittel ist unauffällig und soll gerade keine ästhetische Reflexion auslösen. Der Verweis auf reale Kontexte oder indirekte Bedeutungen ist eher minimalistisch gehalten. Figuren werden primär als fiktive Wesen betrachtet, die anderen Aspekte werden weitestgehend ausgeklammert. (Vgl. ebd., S. 143f.)

Die nachstehende Analyse konzentriert sich einerseits auf das Wesen der Figur (Handlungen, Einstellungen, Verhalten, Aussehen, Merkmale) und andererseits wurde versucht, die Bedeutung der Figur für den Protagonisten herauszuarbeiten, welchen Einfluss hat die Figur auf ihn und in welche Richtung hat sie ihn verändert. Wichtig ist bei der Analyse auch die Entwicklung, welche die Figuren durchmachen. *Wie tritt die Figur zu Beginn auf und was verändert sich mit Verlauf der Serie und wie ist die Figur am Ende?* Der Fokus liegt auch hier wieder auf der Hauptfigur, Dexter Morgan. *Welche Entwicklung hat der Protagonist an der Seite der Figur erlebt?* Ganz stark im Vordergrund steht die Beziehung der jeweiligen Figur mit dem Hauptcharakter.



4.3.1. Hauptfiguren

Dexter Morgan (gespielt von Michael C. Hall)

Die zentrale Figur der Serie ist Dexter Morgan. Um ihn und seine »Arbeit« dreht sich die gesamte Serie. Auf den ersten Blick ist Dexter Morgan ein attraktiver, intelligenter und liebevoller Mensch. Er kleidet sich gut, sein Körper ist durchtrainiert und er ist gepflegt, seine Erscheinung wirkt durchaus anziehend, besonders auf Frauen. Er arbeitet beim Miami Metro Police Department (MMPD) als forensischer Analyst, dessen Spezialgebiet Blutspuren sind. Blut spielt in Dexters

Leben auch abseits seines Jobs eine wesentliche Rolle. Denn hinter der Sonny-Boy-Fassade steckt ein brutaler Serienkiller, der nachts durch die Straßen zieht, um seinen blutigen Drang zu befriedigen. Das Besondere an Dexter ist allerdings, er tötet nie unschuldige Menschen, sondern immer nur Mörder, die dem Gesetz entkommen konnten, jetzt frei herumlaufen und somit eine potenzielle Gefahr für andere sind. Diese Regel hat sein Adoptivvater Harry Morgan aufgestellt, nachdem er Dexters Drang zu töten bemerkte. Dexters Bedürfnis zu töten, wurde von einem psychologischen Kindheitstrauma hervorgerufen. Im Alter von drei Jahren mussten er und sein Bruder Brian mitansehen, wie ihre Mutter vor ihren Augen mit einer Kettensäge getötet und zerstückelt wurde. Die beiden Jungs mussten danach drei Tage in der Blutlache neben ihrer toten Mutter ausharren, bevor sie gefunden wurden. Einer der ersten am Tatort war Detektive Harry Morgan, der, wie sich im Verlauf der Serie herausstellt, ein Verhältnis mit Dexters Mutter hatte und sie auch als Informantin benutzt hat. Harry fühlte sich mitverantwortlich für den Tod von Laura Moser und adoptierte Dexter. Da Dexter noch so klein war, als seine Mutter starb, glaubt Harry anfangs noch daran, dass Dexter das Geschehene vergessen

wird und er ein normales Leben haben kann. Doch bereits im Kindesalter beginnt Dexter, Tiere zu töten und entwickelt auch erste Gedanken darüber, wie es wäre einen Menschen zu töten. Als Harry dies bemerkt, versucht er Dexters Trieb eine positive Richtung zu geben. Er beginnt damit, Dexter einen Code zu lehren, der es ihm nicht erlaubt Unschuldige zu töten, außerdem zeigt er ihm alles was nötig ist um nicht erwischt zu werden. Harry Morgan starb als Dexter ein Teenager war und auch seine Adoptivmutter Doris Morgan starb bereits früher an Krebs. Dexters einzige Bezugsperson bleibt somit seine Adoptivschwester Debra, die im gleichen Department wie Dexter arbeitet. Bis zu Staffel sechs weiß sie nichts von Dexters Geheimnis.

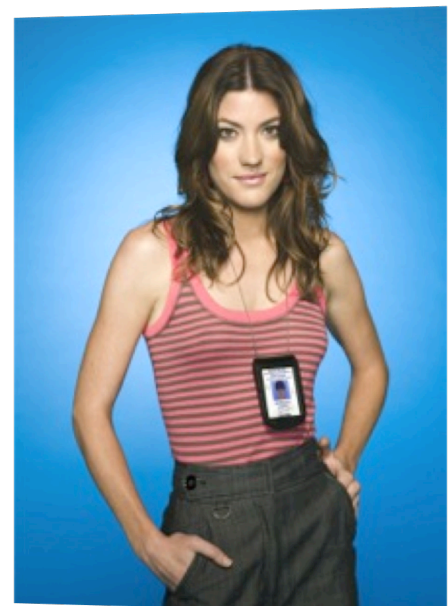
Dexters Leben ist reine Fassade, einzig das Publikum kennt sein wahres Ich. Nachdem Harry starb, war Dexter wieder alleine mit seiner Bürde und hatte niemanden mehr, dem er sich anvertrauen konnte. Damit er nicht von der Polizei erwischt wird, baut sich Dexter ein ganz normales Leben auf. Für seine Kollegen ist er ein sympathischer Durchschnittstyp der gerne mal Donuts mitbringt. Dexter hat sogar eine Freundin, die alleinerziehende Mutter Rita Benett. Auch zu ihren Kindern Cody und Astor hat Dexter eine liebevolle Beziehung. Obwohl sich Dexter nach und nach immer mehr in der Rolle des Ersatzvaters und Lebensgefährten einfindet, lässt ihn sein dunkler Passagier, wie er seine Mordlust bezeichnet, nicht los. Zudem wird er immer wieder von seiner Vergangenheit und seinen Taten eingeholt, sei es, dass ihn der Ice Truck Killer an seine Kindheit erinnert oder dass Dexters Opfer am Grund des Meeres gefunden werden. Obwohl der Code Dexter ermöglicht, ein nach außen hin normales Leben zu führen und dennoch seine Triebe zu befriedigen, ist er nicht glücklich. Der Serienkiller möchte alles haben, eine Familie, einen Freund mit dem er auch sein dunkelstes Geheimnis teilen kann, Akzeptanz und Anerkennung für seine Taten und vielleicht sogar wahre Liebe, welche auch vor seinem wahren Ich nicht zurückschreckt. Und genau dieser Wunsch nach einem Gesamtpaket weißt Dexter immer wieder in seine Schranken und er muss immer wieder schmerzlich feststellen, dass er nicht alles haben kann. Sei es sein Bruder, der ihn zwingt sich zwischen Debra und ihm zu entscheiden oder sein Freund Miguel Prado, der ihn von Anfang an benutzt und seine Freundschaft ausnutzt. Obwohl Dexter zu Beginn der Serie selbst sagt, er könne keine Gefühle für irgendetwas oder irgendjemand empfinden, zeigen seine Taten und Reaktionen oft das Gegenteil. Es wirkt so, als wäre Dexter emotional so zerstört worden, dass er nicht erkennt, was Gefühle sind. Dexter kann nur mit Trieben, Instinkten und Bedürfnissen umgehen. Ein Beispiel dafür ist sein Verhältnis zu Essen. Dexter isst sehr viel und sehr oft. Außerdem verspürt er, egal in welcher Situation er sich befindet, Hunger. Während bei anderen Menschen das Hungergefühl durch Stress oder Gefühle blockiert sein kann, ist dies bei Dexter nicht der Fall. Diese Gefühlsblockade hilft ihm bei seiner Arbeit als Serienkiller, weil er dadurch

auch in schwierigen Situationen einen kühlen Kopf behält, macht es ihm aber gleichzeitig schwer, zu seinen Mitmenschen eine wahrhaftige und tiefgründige Beziehung aufzubauen. Auch das ist ein Zeichen dafür, wie emotional geschädigt er ist. Die Serie zeichnet die Figur nicht gänzlich ohne Gefühle, Dexter kann sie nur selbst nicht wirklich wahrnehmen. Natürlich ist auch nicht von der Hand zu weisen, dass Dexter auch psychopathische Züge hat. Denn obwohl er, wenn es darauf ankommt, oft die richtige Entscheidung trifft, ist es oft gerade wegen seinen vorherigen selbstsüchtigen Taten soweit gekommen. Ein Beispiel dafür wäre Ritas Tod. Nur weil Dexter besessen vom Trinity-Killer ist und sich lieber an seine Fersen heftet, anstatt mit Rita und den Kindern in die Flitterwochen zu fahren, muss sie sterben. Denn Trinity ist genauso hinter Dexter her, wie er hinter Trinity. Auch seiner Schwester kommt er oft ins Gehege, denn es passiert mehr als einmal, dass Dexter ihr wichtige Informationen über Verdächtige vorenthält, um diese vor der Polizei zu erwischen, was auch ein wenig gegen seinen Code verstößt. Dexter wirkt so, als wäre er in seiner Entwicklung zu einem gewissen Teil stehen geblieben. Dies zeigt sich einerseits durch seine tiefe Verbundenheit zu Kindern im Allgemeinen und zu Cody und Astor im Speziellen. Andererseits verhält er sich häufig wie ein pubertierender Teenager. Ihm sind seine Bedürfnisse wichtiger als die der anderen und er versteht häufig die Reaktionen der anderen nicht.

Getrieben von Selbstzweifeln und einer dunklen Besessenheit versucht Dexter Morgan eine gewisse Leere in seinem Inneren zu füllen und Staffel für Staffel zieht es ihn auf die dunkle Seite und dann doch wieder Stückweise zurück, doch glücklich ist er auf keiner der beiden Seiten. Es wirkt fast so, als wäre er dafür bestimmt, an der Grenze beider Seiten zu schweben und nirgends wirklich hinzugehören.

Debra Morgan (gespielt von Jennifer Carpenter)

Debra Morgan ist die leibliche Tochter von Harry und Doris Morgan und somit Dexters Adoptivschwester. Debra ist eine attraktive junge Frau, die gleich wie ihr Bruder beim Miami Metro Police Departement arbeitet. Ihr Vater wollte sie immer beschützen und hat sie daher von seinem Leben als Polizist ebenso ferngehalten, wie von der dunklen Seite ihres Bruders. Trotz allem hat sich Debra dafür entschieden, bei der Polizei zu arbeiten. Ihr größter Wunsch ist es im Morddezernat zu arbeiten. Vorerst schafft sie es aber nur bis zur Sittenpolizei, wo sie Undercover als Prostituierte arbeitet. Debra ist gut in ihrem Job und arbeitet hart, um

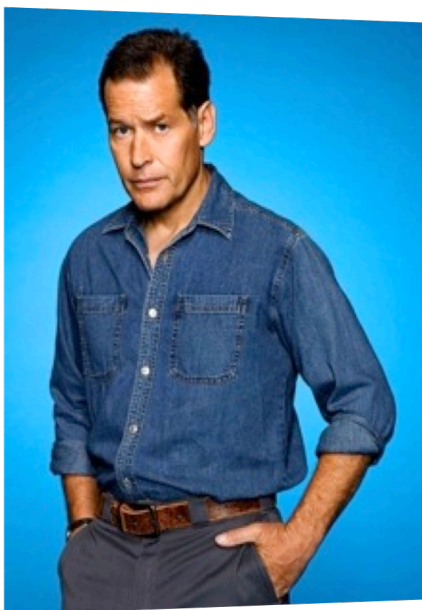


endlich befördert zu werden, doch ihre Vorgesetzte, Lieutenant LaGuerta, gibt ihr keine richtige Chance. Als der Ice Truck Killer auf der Bildfläche erscheint, wendet sich das Blatt. Dexter, der vom Killer in eine Art Katz und Mausspiel verwickelt wird und immer wieder Hinweise auf die Identität des Mörders bekommt, hilft seiner Schwester. Dexter lässt ihr nicht nur den einen oder anderen Hinweis zukommen, er stärkt auch ihr Selbstvertrauen und ermutigt sie, sich LaGuerta entgegenzustellen. Debra schafft es schließlich, den Vorgesetzten von LaGuerta zu überzeugen und darf am Ice Truck Killer Fall mitarbeiten und wird darüber hinaus sogar ins Morddezernat befördert. Zu einem gewissen Teil ist Debras Traum meiner Meinung nach vom Verhalten ihres Vaters in ihrer Kindheit geprägt. Debra fühlte sich oft von Harry und Dexter ausgeschlossen. Harry verbrachte viel Zeit mit seinem Sohn, um ihm den Code zu lehren und ihn auf sein Leben als Serienkiller vorzubereiten. Mit Debra hingegen sprach er nie über seine Arbeit oder seine Fälle, er wollte sie stets vom Bösen schützen und hielt sie daher auf Distanz. Als Harry starb, war Debra genauso wie ihr Bruder im Teenageralter, die Entscheidung für eine Karriere bei der Polizei hat sie einerseits getroffen, um ihrem Vater näher zu sein und andererseits um ihm zu beweisen, dass auch sie ein toller Cop werden kann.

Im Job läuft es für Debra, trotz ihrer großen Klappe und dem exzessiven Gebrauch von Schimpfwörtern, gut. Im Privatleben hat sie allerdings mit einigen Problemen zu kämpfen. Teilweise dafür verantwortlich ist Dexter, er ist im Gegensatz zu seiner Schwester, welche offenherzig, loyal und ehrlich ist, verschlossen und schließt sie von seinen Problemen aus. Doch vor allem hat Debra Probleme mit Männern. Zuerst gerät sie an Rudy Cooper, in den sie sich unsterblich verliebt und sich sogar mit ihm verlobt, bis sich herausstellt, dass Rudy der Ice Truck Killer ist und Debra töten will. Nach dieser Beziehung ist Debra mental in keiner guten Verfassung, als sie jedoch am Fall des Bay Harbor Butchers mitarbeitet, beginnt sie in ihr normales Leben zurückzufinden, zumindest kurzfristig. Während dem Fall lernt sie Frank Lundy kennen, er arbeitet für das FBI und unterstützt Debra und ihre Truppe bei dem Fall. Lundy ist wesentlich älter als Debra und sie sieht ihn meiner Meinung nach als den Vater, den sie nie wirklich hatte. Er spricht mit ihr über den Fall, ermutigt sie und ist stolz auf ihre Arbeit. Lundy verlässt Miami aber wieder und Debra bleibt alleine zurück. Sie tröstet sich zwischenzeitlich mit dem Polizei-Informanten Anton. Als Lundy allerdings zurückkehrt und Debra gesteht, dass er immer noch Gefühle für sie hat, beschließen die beiden ihrer Beziehung noch eine Chance zu geben. Doch es kommt für Debra noch viel schlimmer, nach einer gemeinsamen Nacht wird Lundy auf dem Hotelparkplatz erschossen und stirbt. Debra ist nun endgültig am Boden und sucht Trost und Hilfe bei ihrem Bruder, vorerst zieht sie zu ihm. Geprägt von ihren vergangenen Beziehungen, beginnt Debra eine zwanglose Affäre mit ihrem Kollegen Joseph Quinn. Als sich jedoch daraus stärkere Gefühle entwickeln und Quinn sogar um ihre Hand anhält,

beendet Debra die Beziehung zu ihm. Die in der Zwischenzeit zum Lieutenant beförderte Debra ist ein wenig überfordert mit ihrer Arbeit und es wird ihr bewusst, dass die einzige Stütze in ihrem Leben Dexter ist. Er war immer für sie da, seit sie klein waren und hat ihr durch jede Lebenskrise geholfen. Damit nicht genug erkennt sie bald, dass Dexter mehr für sie ist als ein Bruder, sie hat sich richtig in ihn verliebt. Doch Debras Abwärtsspirale dreht sich weiter, als sie hinter Dexters dunkles Geheimnis kommt. Sie erwischt ihn auf frischer Tat, als dieser Travis Marshall, alias Doomsday-Killer, tötet. Debra ist davon psychisch so gebeutelt wie noch nie in ihrem Leben und beginnt Tabletten zu schlucken um mit dieser Situation umgehen zu können. Obendrein muss sich Debra am Ende der siebten Staffel zwischen Dexter und LaGuerta entscheiden, diese ist Dexter auf die Schliche gekommen und er will sie aus dem Weg räumen. Debra erschießt LaGuerta und entscheidet sich in diesem Moment für Dexter. Die Frage ist allerdings, wie viel ihre Psyche noch vertragen kann?

Debra wird als sehr starke Frau dargestellt, nicht viele würden solche Schicksalsschläge verkraften. Andererseits wirkt sie sehr verletzlich und fühlt sich einsam. Die Entscheidung ihren Bruder leben zu lassen und stattdessen LaGuerta zu töten ist ihr zwar nicht leicht gefallen, dennoch denke ich, sie hat in diesem Moment an sich gedacht. Hätte sie Dexter getötet oder verhaftet, hätte sie die einzige Konstante in ihrem Leben verloren. Debra wollte immer alles richtig machen und ein guter Polizist sein, dennoch lernte sie mehr als einmal die Grenzen des Gesetzes kennen und legte ihre eigenen Regeln aus, z.B. als sie die Mörder von Jordan Chase laufen ließ. Die Ereignisse in ihrem Leben haben Debra sehr geprägt und sie teilweise auf die dunkle Seite gezogen.



Harry Morgan (gespielt von James Remar)

Harry Morgan war nicht nur der Adoptivvater von Dexter, sondern in gewisser Weise auch sein Schöpfer. Alles was Dexter weiß, hat ihm Harry beigebracht. Als Dexter und sein Bruder nach dem Tod ihrer Mutter in dem Schiffscontainer gefunden wurden, war Harry Morgan einer der ersten Polizisten am Tatort. Als er sah, welchem Massaker die beiden Jungs drei Tage lang ausgesetzt waren, entschied er den dreijährigen Dexter zu sich zu nehmen. Brian dagegen war in seinen Augen bereits zu alt, um das Geschehene vergessen zu können, daher kam dieser

in psychiatrische Betreuung. Harry glaubte, dass der kleine Dexter die schrecklichen Erinnerungen an seine Mutter vergessen könnte, doch als er im Garten ein Grab voller

Tierknochen fand, wusste er, dass auch Dexter ein Trauma davon trug. Daraufhin begann er Dexter zu trainieren, um seine Triebe in eine für ihn akzeptable Richtung zu lenken. Harry lehrte ihm einen Code, der Dexter einerseits davor bewahren sollte erwischt zu werden und andererseits sollten diejenigen bestraft werden, die es verdient haben. Mörder und Vergewaltiger, die anderen schlimmes Leid zugefügt haben und danach vom Gesetz verschont blieben.

Harry Morgan war ein leidenschaftlicher Polizist der ebenfalls im Miami Metro Police Department tätig war. Er war sehr erfolgreich in seinem Job und hielt sich stets an die Gesetze, auch wenn es ihm zunehmend schwerer fiel, da er oftmals Killer ziehen lassen musste, weil nicht genügend Beweise vorhanden waren. Als er von Dexters Trieben erfuhr, wollte er es vorerst nicht akzeptieren und versuchte, Dexter vor seinem dunklen Pfad zu bewahren. Aber Harry merkte bald, dass er seinen Sohn nicht davor schützen konnte, also begann er Dexter zu trainieren. Harry hat immer daran gezweifelt, ob er das Richtige getan hat, indem er Dexter so erzog, doch er hat es getan, da er seinen Sohn trotz allem liebt und ihn am Leben erhalten will. Doch wie auch Douglas Howard in seinem Artikel *Harry Morgan: (Post)Modern Prometheus* anmerkt:

„(...) Harry's motivation for training Dexter is based on more than love alone. He is not just interested in keeping Dexter alive. The other part of his plan involves raising someone who can address those injustices in the world, to solve those crimes and punish those evil-doers, to accomplish beyond the law what Harry himself could not accomplish within it. For Harry, Dexter's inherent homicidal impulses become, in part, an opportunity, a chance to bring some moral order into the world and perhaps even satisfy his own 'something deep inside' (1.2) unquenched by the deaths of people like his partner.“ (Howard 2010, S. 64)

kommt Harrys Motivation noch von einer anderen Seite. Vor allem als er erfährt, dass der Mörder seines Partners frei gelassen wurde, wurde ihm klar, dass Dexters Taten zwar schrecklich sind, aber in gewisser Weise einen Sinn haben. Ein weiteres Ereignis gab Harry und seinen Erziehungsmethoden Recht. Als er schwer krank im Krankenhaus lag, fand er heraus, dass die Krankenschwester ihren Patienten zu viel Morphium gibt und sie damit tötet. Harry verweigert die Spritzen und bittet Dexter sie aufzuhalten. Die Krankenschwester wird Dexters erstes Opfer und Harry bleibt ein weiteres Jahr am Leben.

Dennoch wollte Harry Dexter immer vermitteln, dass Töten nichts Schönes und Befriedigendes ist: „As a cop, I only fire my weapon to save a life - that's a code I live by. Killing must serve a purpose. Otherwise, it's just plain murder.“ (Dexter, 1.3 Popping Cherry, 16:21 – 16:30). Doch genau hier liegt meiner Meinung nach die Schwierigkeit, für Dexter erfüllt Mord ein Bedürfnis und befriedigt ihn auf gewisse Art und Weise. Auch wenn Harry dieses Bedürfnis in bestimmte Bahnen lenkt, bleibt die Befriedigung dieselbe. Als Harry Dexter, kurz nachdem er getötet hat, sieht und Dexter ihm stolz die Leiche eines

mordenden Zuhälter präsentiert und dann noch sagt: „Look what I did. I finally got him for you“ (Dexter, 2.10 There's something about Harry, 50:58 – 51:07) wird Harry schonungslos mit Dexters Tat konfrontiert und seine Reaktion ist Abscheu, er empfindet weder Stolz noch Erleichterung, sondern nur Ekel. Drei Tage später nimmt sich Harry mit einer Überdosis seines Herzmedikaments das Leben. Obwohl er seinen Sohn immer geliebt hat und ihn beschützen wollte, konnte er am Ende nicht damit leben, was er geschaffen hatte.

„For all of the lessons he teaches Dexter, the final lessons are Harry's, (...) Violating moral and social laws in the name of an ideal does not lead to retribution or vindication. Justice is not served by injustice, and death does not lead to rebirth. Harry is horrified by what he has done and rightly so.“ (ebd., S. 67f.)

Gewissermaßen fühlte Harry sich schuldig für den Tod von Dexters Mutter, immerhin hatte er nicht nur eine Affäre mit ihr, sondern hat sie auch überredet als Informantin zu arbeiten. Als er nach ihrem Tod sah, was der kleine Dexter erleben musste, wollte er ihn retten, da er Laura nicht mehr retten konnte. Und auch als er mitbekam, dass Dexter einen Schaden von diesem Trauma davongetragen hat, glaubte er noch ihn beschützen zu können. Doch am Ende erkannte er, dass dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen wird und er mit seiner Schuld nicht mehr leben konnte.

4.3.2. Nebenfiguren

Maria LaGuerta (gespielt von Lauren Vélez)

LaGuerta arbeitet wie Dexter und Debra im Miami Police Department und ist dort Lieutenant. Sie ist die Vorgesetzte des Teams für Mordermittlungen. Sie ist sehr ehrgeizig und beharrlich, ihre Karriere geht ihr über alles und diese versucht sie mit allen Mitteln voranzutreiben. Dafür zerstört sie sogar die Beziehung einer Kollegin, die, nachdem LaGuerta wegen eines Fehlers degradiert wurde, ihren Posten übernimmt. LaGuerta sieht vor allem andere Frauen als Konkurrenz, weshalb sie auch Debra nie wirklich eine Chance gibt. Denn erst nachdem sich Captain Tom Matthews einschaltet, lässt Maria Debra am Ice Truck Killer Fall mitarbeiten. Ich denke, insgeheim hat Maria Debras Talent sehr wohl erkannt, aber da sie und Debra sich so ähnlich sind, hatte sie einfach Angst, dass ihr die jüngere Kollegin den Job kosten könnte. Für Dexter hingegen hat LaGuerta etwas übrig, zu Beginn der Serie flirtet sie immer heftig mit ihm und nimmt ihn einige Male in Schutz. Vor allem gegenüber James Doakes. Sie und Doakes kennen sich zwar noch von



früher und die beiden verband auch eine romantische Beziehung. Als der Verdacht aufkommt, Doakes sei der Bay Harbor Butcher, ist Maria eine der Einzigen, die an seine Unschuld glauben, auch wenn sie damit ihre Karriere riskiert.

Maria LaGuerta ist eine starke, unabhängige Frau, für die ihre Karriere zwar alles ist, aber die auch ihre Überzeugung nie aufgibt. Sie ist gut in ihrem Job und hat ein Gespür für die Wahrheit. Sie gibt als Einzige den Fall um den Bay Harbor Butcher nie auf. Sie kann und will nicht glauben, dass James sie über all die Jahre getäuscht haben könnte. Und sie sollte Recht behalten. Denn LaGuerta verfolgt jede noch so kleine Spur und kommt letztlich dahinter, dass Dexter der wahre Bay Harbor Butcher ist. Diese Wahrheit kostet ihr am Ende das Leben.



Angelo (Angel) Batista (gespielt von David Zayas)

Angel passt rein äußerlich am aller wenigsten ins Miami Metro Police Department. Er ist weder besonders athletisch, was ihn manchmal bei seiner Arbeit behindert, noch kleidet er sich wie ein Polizist. Er trägt meist bunte Hawaiihemden und auch ohne seinen Hut sieht man ihn fast nie. Obwohl er äußerlich weniger wie ein Polizist aussieht, so lebt er innerlich durch und durch für seinen Job. Er hat eine gute Menschenkenntnis und ist sehr einfühlsam, wahrscheinlich ist er gerade deshalb so ein guter Polizist. Auch mit seinen Kollegen kommt er sehr gut aus und hat immer ein offenes Ohr für ihre Probleme. Seine eigenen privaten Probleme hält Angel oft zurück. Er hält es lange Zeit geheim, dass seine Ehe nicht mehr so gut läuft, erst als ihn seine Frau Nina verlässt, öffnet er sich gegenüber seinen Kollegen. Nach der gescheiterten Ehe will es in der Liebe nicht so recht klappen. Zuerst stürzt er sich eine wilde Affäre mit Dexters Ex-Geliebten Lila, die nur daran interessiert ist Dexter zu ärgern. Lila geht sogar so weit, dass sie Angel wegen Vergewaltigung anzeigt, nur um Dexter zurückzugewinnen. Daraufhin schaltet sich Debra ein und droht Lila, die daraufhin das Land verlässt. Während Angels Liebesleben eher düster aussieht, hat er beruflich mehr Erfolg. Er wird zum Sergeant befördert. Da Angel eher kollegial und nicht der beharrliche Karrieretyp ist, macht er schnell Bekanntschaft mit den weniger erfreulichen Seiten seiner Beförderung. Er muss Debra auf LaGuertas Befehl hin von einem Fall abziehen, da sie sich falsch verhalten hat. Das fällt Angel nicht leicht, dennoch schafft er es mit seiner freundlichen Art, Debra abzuführen ohne dass sie es ihm nachträgt. Auch in der Liebe bekommt Angel eine neue Chance, er lernt die attraktive Polizistin Barbara Gianna

kennen und beginnt eine Beziehung mit ihr. Barbara gibt ihm die Stärke, die er braucht, um in seinem Job Erfolg zu haben. Doch auch dieses Glück ist nicht von Dauer, nach ein paar Monaten beenden Angel und Barbara ihre Beziehung. Lange ist Angel nicht traurig, da er sich auf eine Romanze mit seiner Vorgesetzten Maria LaGuerta einlässt. Diese Affäre entwickelt sich zu einer handfesten Liebesbeziehung, was für die Beiden in Bezug auf ihre Karrieren nicht gut ist. Nachdem die Beziehung öffentlich wird, fordert Tom Matthews eine Entscheidung von den Beiden – Karriere oder Beziehung. Maria und Angel beschließen daraufhin getrennte Wege zu gehen, doch dieser Beschluss hält nicht lange. Sie sind so angezogen voneinander, dass sie sich nicht trennen können, also heiraten sie. Die Serie verrät nicht warum, aber auch Maria und Angel trennen sich wieder. Nach mehreren gescheiterten Beziehungen und einer dennoch recht erfolgreichen Karriere beschließt Angel, seinen Job an den Nagel zu hängen und eine Strandbar zu eröffnen. Mit Ende der siebten Staffel macht er diesen Traum wahr.

Angel ist das gute Gewissen des Miami Metro Police Department, er versucht immer das richtige zu tun, auch wenn es ihm nicht leicht fällt. Natürlich strauchelt er auch das eine oder andere Mal, aber er versucht in seinem Leben ehrlich und fair zu sein. Angel steht seinen Kollegen immer mit Rat und Tat zur Seite, so hilft er auch Quinn, als dieser vom Weg abkommt und auch für Dexter ist er fast zu so etwas wie einem Freund geworden.

Vincent (Vince) Masuka (gespielt von Charlie S. Lee)

Vince, wie er von allen genannt wird, arbeitet auch im Miami Metro Police Department. Vince ist ebenfalls forensischer Analyst, allerdings nicht auf Blut spezialisiert, sondern auf Spuren im Allgemeinen. Während Dexter alles versucht, um so normal wie möglich bei anderen zu wirken, um nicht aufzufallen, ist Vince das komplette Gegenteil. Er ist sehr extrovertiert, spricht immer aus, was er gerade denkt und lässt ständig anstößige Kommentare fallen. Außerdem flirtet er gerne und ist manchmal ein wenig

zu aufdringlich gegenüber Frauen. Seinen Kollegen geht er mit seiner Art oft auf die Nerven und es entsteht der Eindruck, als hätte er zu viel Spaß an seinem Job. Obwohl Vince gut in seinem Job ist, kommt ihm sein Benehmen manchmal in die Quere. So auch beim Fall des Bay Harbor Butchers als er von Frank Lundy vom Fall abgezogen wird, da er es mit seinen blöden Sprüchen beim FBI Agenten zu weit getrieben hat. Privat sieht es



bei Vince eher düster aus, er hat kaum Freunde und auch bei den Frauen scheint er wenig Glück zu haben. Die meisten Frauen finden ihn zu aufdringlich. Als er denkt endlich eine gefunden zu haben, stellt sich heraus, dass sie nur sein Vertrauen ausgenutzt hat. Seine Assistentin Ryan flirtet heftig mit ihm, doch in Wirklichkeit will sie nur die Beweisstücke von spektakulären Mordfällen sehen.

Auf den ersten Blick würde man eher vermuten, Vince sei ein Serienkiller, da er sich meistens ein wenig daneben benimmt, ein bisschen der Außenseiter im Team ist und auch nicht viele Freunde hat. Hinzu kommt seine manchmal überzogene Faszination von seinem Job und seine offenkundige Haltung zu Pornographie und Sex.



James Doakes (gespielt von Erik King)

Doakes ist ebenfalls beim Morddezernat des MMPD und der geborene Polizist. Er hat langjährige Erfahrung bei der Jagd nach Verbrechern und kennt gewisse Tricks. Diese hat er sich in seiner Zeit bei einer Spezialeinheit der Army angeeignet. Doakes ist ein stattlicher, durchtrainierter Soldat. Meist ist er schlecht gelaunt und sein Blick durchdringt einen, er ist ein Mensch, den man besser auf seiner Seite hat oder ihm ansonsten nicht alleine im Dunkeln begegnen sollte. Er ist der einzige im Team, der nicht mit Dexter klarkommt.

Von Anfang an durchschaut er den smarten Serienkiller: „There's something off about you Morgan. I should have seen it before. The fake smile, the donuts. You don't even walk like a normal person, you glide. Like a fucking lizard on ice! It's all a fucking act...and I ain't buying it. (...)You're hiding something. And one day I'm going to find out what it is. You are one creep-motherfucker.“ (Dexter, 7.12 Surprise, Motherfucker!, 42:36 – 42:56). Die Rückblende zeigt Szenen, die vor der ersten Staffel passiert sind und schon dort traut Doakes Dexter nicht, dieses Misstrauen wird immer stärker und Doakes gerät immer öfter und offensichtlicher mit Dexter aneinander. Im Gegensatz zu James kann sich Dexter wenn andere Leute dabei sind zügeln und so wirkt es meist so, als hätte es Doakes auf ihn abgesehen ohne das Dexter etwas dafür kann. Dies ist ein weiteres Problem von James, er ist sehr aufbrausend und hat seine Wut nicht unter Kontrolle und genau dies wird ihm am Ende zum Verhängnis. Egal was ihm Dexter oder irgendjemand anders sagt, er traut dem smarten Forensiker nicht. Um sich selbst und allen anderen zu beweisen, dass hinter Dexters Fassade etwas Dunkles lauert beginnt er ihn zu beschatten. Einerseits wirft er einen Blick in Dexters Vergangenheit, andererseits folgt er ihm auf Schritt und Tritt. Doakes ist so besessen davon Dexter zu

entlarven, dass ihn das sogar seine Karriere kostet. Als er Dexter vor den Augen seiner Kollegen angreift und auch zuvor schon immer wieder durch sein negatives Verhalten speziell Morgan gegenüber aufgefallen ist, wird er suspendiert. Zu allem Überfluss bricht Doakes bei Dexter ein und stiehlt seine Blutproben. Das wird ihm zum Verhängnis, denn nachdem die Polizei schon vermutet, dass der Bay Harbor Butcher aus dem polizeilichen Umfeld stammt, finden sie die Blutplättchen in Doakes Wagen. Er gerät unter Verdacht der Bay Harbor Butcher zu sein. Um sich aus der Schusslinie zu nehmen, versucht James Dexter zu schnappen und ihn auszuliefern, allerdings schafft Dexter es den Sergeant zu überwältigen und sperrt ihn in einer abgelegenen Hütte ein. Da Doakes ein Unschuldiger ist, kann ihn Dexter nicht töten und hält ihn daher gefangen. James merkt in welcher Zwickmühle sich Dexter befinden, denn einerseits lässt sein Code nicht zu, dass er ihn tötet, andererseits kann er ihn auch nicht laufen lassen ohne dass er selbst auffliegt. Nachdem Doakes ihm erzählt, dass Harry Selbstmord begangen hat, weil er nicht mit Dexters dunkler Seite zurechtkam ist der Serienkiller kurz davor sich an die Polizei ausliefern zu lassen. Dexter möchte allerdings noch einen letzten Tag mit seiner Familie verbringen und lässt Doakes nochmals allein in der Hütte zurück. Die von Dexter besessene Lila findet James und als Liebensbeweis für Dexter sprengt sie die Hütte in die Luft und Doakes stirbt.

Die herausragendste Charaktereigenschaft von Sergeant Doakes ist seine Menschenkenntnis. Man könnte fast sagen, er kannte Dexter besser als alle anderen, vielleicht sogar besser als er selbst? Ein Gespräch der beiden in der Hütte lässt dies erahnen.

Dexter: „I should warn you Sergeant, you can't play on my feelings. I don't have any.“

Doakes: „Oh really? Who is lying now? (Dexter, 2.10 There's something about Harry, 35:10 – 35:20). Doakes hatte für Dexters Charakter eine sehr erfüllende Funktion. Er hat ihm Seiten aufgezeigt, die dem Serienkiller vorher gar nicht bewusst waren. Durch diese Bewusstwerdung hat Doakes meiner Meinung nach stark zur positiven Identifikation des Publikums mit Dexter Morgan beigetragen.

Rita Bennett später Morgan (gespielt von Julie Benz)

Rita wirkt unschuldig, rein und sehr schüchtern. Sie trägt meistens sehr altmodische, schlichte Kleidung, die wenig Sexappeal hat. Meist ist sie wenig geschminkt, was ihre Zerbrechlichkeit weiter hervorhebt. Im Lauf der Serie wird Rita stärker, was sich auch äußerlich niederschlägt, sie trägt moderne Kleidung, schminkt sich und hat eine modische Frisur. Rita ist die Freundin von Dexter und die Mutter von Astor und Cody. Die Kinder stammen aus ihrer Ehe mit dem gewalttätigen Paul, welcher Rita immer vergewaltigt und geschlagen hat. Dexter hat Rita über seine Schwester kennengelernt. Debra hat sie vor ihrem Ehemann gerettet, nachdem dieser wieder mal völlig ausgeflippt war. Für Dexter ist Rita genau die richtige Frau: „She’s perfect because Rita is, in her own way, as damaged as me.“ (Dexter, 1.1 Dexter, 22:18 – 22:23) Dexter ist nicht sehr interessiert an Sex und auch Rita will zu Beginn keine sexuelle Beziehung, da sie noch dabei ist über ihre Vergangenheit hinwegzukommen. Doch dies ändert sich mit der Zeit und sie erhält ihren Sexualtrieb zurück. Was für Dexter anfangs eher ein Problem darstellt, denn nicht nur empfindet er den Sexualakt als würdelos, er hat auch Angst davor. Denn Dexter glaubt, dass er während des Akts seine Maske fallen lassen würde und Rita sein wahres Ich sehen könnte. Nach dem ersten Mal allerdings sind diese Ängste verfliegen und fortan findet Dexter immer öfter Gefallen daran. Trotz Dexters nächtlichen Ausflügen läuft ihre Beziehung ganz gut, erst als die Stalkerin Lila auftaucht und eine wilde Affäre mit Dexter beginnt, kriselt die Beziehung zu Rita. Die beiden schaffen es diese Geschichte auszustehen und versöhnen sich wieder. Doch bald darauf wird Dexters Welt aus den Angeln gehoben, als er erfährt, dass Rita schwanger ist. Die bevorstehende Vaterschaft ist für Dexter ein Schlag, doch er entschließt sich, die Herausforderung anzunehmen. Das Familienglück hält allerdings nicht lange, nach der Hochzeit und kurz vor den Flitterwochen wird Rita ermordet. Der Trinity-Killer tötet sie nachdem er Dexters falschem Spiel auf die Schliche gekommen ist. Dexter findet seine Frau in der Badewanne, welche mit Blut überquillt und mitten in der Blutlache sitzt weinend sein kleiner Sohn Harrison.



Während ihrer gesamten Beziehung hat Rita nicht die geringste Ahnung von Dexters wahrem Ich, ganz im Gegenteil, sie ist fest davon überzeugt, den einzig guten Mann auf Erden gefunden zu haben. Auch wenn Dexter von sich sagt, er hätte keine Gefühle, so gibt es im Verlauf ihrer Beziehung immer wieder Momente die zeigen, dass ihm sehr wohl

etwas an Rita und den Kindern liegt. Für die Identifikation der Zuschauer mit dem Protagonisten hat Rita eine essenzielle Bedeutung. Sie ist diese zerbrechliche, hilflose Frau, die sich ausgerechnet einen Serienmörder als Partner gefunden hat und dennoch hat sie ihr Ex-Ehemann so viel schlimmer behandelt.



Joseph (Joey) Quinn (gespielt von Desmond Harrington)

Quinn ist der Einzige, der erst später zum Team des Morddezernats stößt. Zuvor hat er bei der Drogenfahndung gearbeitet. Quinn ist ein Frauenschwarm und weiß, wie er sich und seine Reize einsetzen muss. Allerdings bringt das den kompetenten Polizisten oft in Schwierigkeiten. Mehr als einmal bringen ihm seine Frauengeschichten Probleme bei der Arbeit ein. So z.B. als er der Journalistin Christine Hill Fakten über den Trinity-Killer erzählt. Obwohl Joey gerade was Frauen betrifft ein wenig blauäugig ist, ist er als Cop erfolgreich, er folgt bei den meisten Fällen seinem Instinkt, der ihn auch nie im Stich lässt. So kommt es auch, dass Quinn sich an Dexters Fersen heftet. Ähnlich wie Doakes vermutet Quinn, dass mit Dexter etwas nicht stimmt, nachdem diesem immer wieder Fehler bei seinen Analysen passieren. Seine Instinkte bringen Joey ziemlich nah an Dexters wahres Ich, immer wieder entdeckt er kleine Ungereimtheiten. Doch Quinn schafft es nicht hinter Dexters Fassade zu blicken. Quinn beginnt eine Beziehung mit Debra und da diese ihm sehr wichtig ist, verspricht er Dexter in Frieden zu lassen. Doch erst als Dexter Quinn hilft, weil er Blut eines Verdächtigen am Schuh hat, lässt er Dexter endgültig in Ruhe. Als die Beziehung zu Debra in die Brüche geht, ist Quinn am Ende, er trinkt nur mehr und hat laufend Umgang mit Prostituierten, unter diesen Eskapaden leidet auch sein Job. Nach erstmaligen erfolglosen Versuchen von Angel, Joey zur Vernunft zu bringen, gerät Angel in die Fänge des Killers Travis Marshall und stirbt dabei fast. Erst dann lenkt Quinn ein und bringt sein Leben auf die Reihe.

Quinn hat sehr viel mit Dexter gemeinsam, er ist ebenfalls ein smarterer Sonny-Boy, der sich von seinen Trieben und Instinkten leiten lässt und sich nicht immer ganz unter Kontrolle hat. Obwohl sich Dexter im Gegensatz zu Quinn öffentlich sehr wohl zu beherrschen weiß, gelingt ihm das versteckt in der Dunkelheit nicht immer.

4.3.3. Gastrollen mit starker narrativer Bedeutung für die Hauptfigur



Rudy Cooper alias Brian Moser alias The Ice Truck Killer (gespielt von Christian Camargo)

Brian Moser ist Dexters leiblicher Bruder und ebenfalls ein Serienkiller. Brian ist groß, schlank und nicht besonders muskulös, dennoch verfügt er über ein gewisses Maß an Stärke. Seine äußerliche Erscheinung passt sehr gut zu seinem Beruf als Prothesenspezialist. Im Gegensatz dazu passt Dexters muskulöser Körper eher weniger zu einem Forensiker, der meist in Laboren arbeitet. Brian musste ebenfalls zusehen, wie seine Mutter getötet wurde und auch er trug ein tiefes psychisches Trauma davon. Doch im Gegensatz zu seinem Bruder wurde Brian nicht von Harry Morgan aufgezogen, sondern wechselte von einer psychischen Anstalt zur nächsten. Sein einziges Gefühl von Familie existiert in seinen Gedanken, als er noch mit Dexter und seiner Mutter vereint war. Dexter hingegen hat bei den Morgans ein liebevolles Zuhause gefunden. Während Dexter nach einem strengen Code erzogen wurde, waren Brians Trieben keine Grenzen gesetzt und so entwickelte er sich zu einem kaltblütigen Soziopathen. Sein erstes Opfer ist Rudy Cooper, der ihm eine neue Identität verschafft. Als Brian erfährt, dass Dexter auch als Serienkiller aktiv ist zieht er nach Miami und gibt sich als Prothesenspezialist mit Namen Rudy Cooper aus. Die Polizei von Miami lernt ihn allerdings als den Ice Truck Killer kennen. Brian weiß, dass sein Bruder seine Vergangenheit verdrängt hat und sich nicht an ihn erinnern kann. Daher schickt ihm Brian immer wieder Botschaften, sei es durch seine Tatorte oder indem er sie bei Dexter zuhause platziert. Er will, dass sich Dexter an seine Vergangenheit und an ihn erinnert. Er wählt seine Hinweise klug, damit sein kleiner Bruder nicht gleich dahinter kommt. Er möchte bevor Dexter die Wahrheit erfährt, in seiner Nähe sein und ihn kennenlernen. Darum beginnt er ein Verhältnis mit Dexters Adoptivschwester Debra. Auf diese Weise kann er eine Beziehung zu Dexter aufbauen und ihn aus der Nähe beobachten, was ihm auch wieder bei der Platzierung und Auswahl seiner Botschaften hilft. Als Rudy Cooper möchte Brian das ausleben, was er die Jahre über nicht konnte, Dexters Bruder sein. So auch als Dexter vom Tod seines leiblichen Vaters erfährt und zu dessen Haus fährt um es auszuräumen. Dexter ist davon überzeugt, dass sein Vater getötet wurde (was auch der Wahrheit entspricht, denn Brian hat ihn getötet) und möchte nachts die Leiche auf Einstiche untersuchen, doch als er ins Krankenhaus einbricht, ist die Leiche bereits eingeäschert, er wird fast vom Wachmann erwischt und rennt mit der Asche in der Hand davon. Auf der Straße kommt ihm Rudy mit

dem Auto entgegen und nimmt ihn mit. Als Dexter die Asche einfach im Müll entsorgen will, überzeugt ihn Rudy, sie vor der Bowling Bahn zu verstreuen. Er steht ihm bei und überzeugt ihn sogar davon, diesen Mann als seinen leiblichen Vater anzuerkennen, da Harry stets behauptet hat, sein Vater wäre bereits verstorben, als Dexter noch klein war. Brian hat alles dafür gegeben, dass sich Dexter mit seiner Vergangenheit auseinandersetzt und er wollte Harry in einem schlechten Licht darstellen, damit Dexter, wenn er von Brians wahrer Identität erfährt, sich für seine wahre Familie und ein Leben mit seinen Bruder entscheidet. Für die Vereinigung hat sich Brian etwas, in seinen Augen besonders, überlegt. Er entführt Debra und lockt Dexter zu dem Haus in dem die beiden als Kinder gelebt haben. Wie er es geplant hat, erinnert sich Dexter an seine Kindheit und auch an seinen leiblichen Bruder. Doch die Familienzusammenführung läuft nicht wie geplant, denn auch wenn Dexter sich erinnert, rennt er sofort ins Haus und sucht seine Schwester. Nachdem ihn Brian überwältigt und an einem Stuhl festbindet, bestärkt er ihn, dass Dexter bei ihm er selbst sein kann, sein wahres Ich zeigen kann. Brian will mit Dexter ein neues, gemeinsames Leben beginnen. Zuerst scheint es so als würde der Plan aufgehen, doch als Brian, Dexter den nächsten Schritt offenbart, zögert dieser. Denn Brian will das Dexter seine Schwester tötet. Doch Dexter Code verbietet es ihm Unschuldige zu töten. Doch auch wenn sich Dexter seinem Bruder zu Liebe vom Code abwenden würde, kann er Debra nicht töten. „I can't, not Deb“ (Dexter, 1.12 Born Free, 35:57 – 36:02). Brian hat sich nicht mehr unter Kontrolle und beginnt zu schreien und will schließlich selbst Debra töten, doch Dexter ringt ihn zu Boden und als die Polizeisirenen ertönen, flieht Brian. Doch Dexter ahnt, dass Brian nicht so einfach aufgibt und immer noch fest entschlossen ist Debra umzubringen, also stellt er ihm eine Falle und überwältigt ihn. Anschließend bringt Dexter seinen Bruder in dessen Wohnung, um ihn zu töten. Denn nur wenn Brian tot ist, kann sich Dexter sicher sein, dass seiner Schwester keine Gefahr droht. Die Entscheidung seinen Bruder zu töten ist Dexter nicht leicht gefallen. Als er sein Werk vollbracht hat, kauert er in der Ecke neben der Leiche seines Bruders und weint. So hat man den Serienkiller bis dato noch nicht gesehen, dafür dass Dexter vorgibt keine Gefühle zu haben, nimmt er sich diese Sache sehr zu Herzen. Später als er zu seiner Freundin Rita nach Hause kommt und diese ihm um den Hals fällt, um ihn zu trösten, weil seine Schwester fast gestorben wäre, wird Dexter erneut sein tragischer Verlust bewusst. Schmerzlich merkt Dexter auch, dass er niemand mehr in seinem Leben hat, der mit seinem wahren Ich umgehen kann. „The reality is, there's nobody left alive who can handle my truth.“ (Dexter, 1.12 Born Free, 50:47 – 50:51) So schmerzlich der Tod seines Bruders für Dexter ist, in den Augen der Zuschauer hat er dadurch an Sympathie gewonnen. Denn Dexter bekommt eine weitere Bürde auferlegt, er hat sich für die gute Seite entschieden und einen Unschuldigen vor einem Mörder gerettet, dafür



Abbildung 2: Dexter hat gerade seinen Bruder getötet und dies wird ihm jetzt schmerzlich bewusst (Dexter, 1.12 Born Free, 47:53)

muss er damit leben, den einzigen Menschen verloren zu haben, der ihn versteht. Seine leibliche Familie ist damit vollständig ausgelöscht. Nachdem seine Mutter getötet wurde und Brian Dexters leiblichen Vater umgebracht hat und schließlich auch Brian sterben musste, ist Dexter alleine übrig. „My tragedy is, that I killed the one person I didn’t have to hide from. And I’m the only one who mourns him.“ (Dexter, 1.12 Born Free, 52:02 – 52:11). Brian durch die Hand von Dexter sterben zu lassen, war ein kluger Schachzug um die Identifikation des Zuschauers zu fördern. Denn seinen Bruder zu töten war das Schwerste was Dexter je tun musste, dadurch fühlt sich das Publikum auf einer sehr tiefgreifenden Ebene mit ihm verbunden und entwickelt starke Sympathien für den Protagonisten. (Vgl. Schmid 2010, S. 140)

Debra und Brian könnten nie gleichzeitig nebeneinander existieren, da sie Dexters zwei Seiten darstellen. „Debra, the cop, and Brian, the killer, represent Dexter’s dual nature – his adopted morality versus his natural instincts.“ (Boyle 2010, S. 99). Bevor Brian aufgetaucht ist, sprang Dexter zwischen den beiden Welten hin und her, einmal war er mehr zur dunklen Seite hingezogen, ein anderes Mal eher zur guten Seite. Doch als sein Bruder sich ihm zu erkennen gab, musste er sich für eine entscheiden. „When his two worlds collide, the confusion and uncertainty he feels – not to mention the emotional tug-of-war over his siblings – is overwhelming.“ (ebd.) Brian hat die Komplexität der Figur Dexter Morgan unterstrichen, seine innerliche Zerrissenheit, seine Kindheit bei den Morgans, seine Wurzeln. Während der ersten Staffel hat Dexter seine Vergangenheit aufgearbeitet, er hat sich ein Stück weit losgelöst von seinem Adoptivvater und hat sich mit dem Leben und Tod seiner leiblichen Familie auseinandergesetzt. Dexter ist

erwachsener geworden und es macht den Eindruck, als würde er selbst erstmals verstehen, warum er so geworden ist, wie er ist.

Lila Tournay/West (gespielt von Jaime Murray)

Lila taucht erstmals in der zweiten Staffel auf. Sie ist Britin, hat lange schwarze Haare und helle Haut. Vom Aussehen her erinnert sie an Schneewittchen. Lila liebt Spielchen, ist leidenschaftlich und impulsiv. Sie hat keine Skrupel oder Moral und macht immer das, worauf sie Lust hat. Empathie, Mitgefühl oder gar Liebe kennt sie nicht, darum beginnt sie Suchtgift-Selbsthilfegruppen zu besuchen. Sie erhofft sich dort die Gefühle zu erhalten, die sie nicht fühlen kann. Lila wird auf Dexter aufmerksam, als dieser eine Sitzung für Suchtkranke besucht, bei welcher auch sie anwesend ist. Lila ist sofort fasziniert von Dexter, zuerst erzählt er ihr eine Lüge und verschweigt seinen richtigen Namen. Lila blickt hinter die Fassade und ist neugierig, wie Dexter wirklich ist. Sie merkt, dass Dexter eine dunkle Seite hat und ist fasziniert davon. Lila wird Dexters Betreuerin. Dexter sieht in der Selbsthilfegruppe einen echten Weg seine Triebe in den Griff zu bekommen und ist froh über Lilas Hilfe. Denn als Dexter den Killer seiner Mutter töten will, ist es Lila, die ihn wieder zur Vernunft bringt. Seit diesem Vorfall ist Dexter überzeugt davon, dass Lila die Einzige ist, die ihm helfen kann, sein Verlangen zu töten zu kontrollieren. Seine Bindung zu Lila wird immer enger. Dies spürt auch Rita und als sie auf dem Anrufbeantworter eine Nachricht von Lila hört, wo diese andeutet mit Dexter geschlafen zu haben, trennt sich Rita von ihm. Außer sich fährt Dexter zu Lilas Apartment um Dampf abzulassen, da er seinem normalen Katalysator abgeschworen hat. Überwältigt von seinen Gefühlen, verfällt Dexter Lila und schläft mit ihr. Daraufhin wendet sich Dexter von Rita ab und beginnt eine leidenschaftliche Affäre mit Lila. Anfänglich zieht Dexter Kraft aus der Beziehung und schafft es seine Triebe zu kontrollieren. Es ist Debra, die Dexter auf den rechten Weg zurückführt, sie wäscht ihm den Kopf, wie er Rita so etwas antun kann und er beginnt die Affäre zu überdenken. Als Dexter beginnt sich den Kindern und auch Rita anzunähern, dreht Lila völlig durch und versucht alles um Dexter zu halten. Zuerst setzt sie ihr Apartment in Brand und lässt es wie einen Unfall aussehen, damit Dexter kommt, um sie zu beruhigen. Dexter kommt dahinter, dass Lila ihr Loft selbst angezündet hat und distanziert sich von ihr. Doch Lila gibt nicht auf, als nächstes heuert sie den Mörder von Laura Moser an Dexter anzugreifen, woraufhin Dexter wütend wird und Lila endgültig verlässt. Um ihn eifersüchtig



zu machen beginnt Lila eine Romanze mit Angel, als sie merkt, dass sie Dexter damit nicht beeindrucken kann, behauptet sie, Angel habe sie vergewaltigt. Doch auch als Debra ihr droht sie zurück nach England zu schicken, da ihr Visum abgelaufen ist, hält dies Lila nicht davon ab Dexter nachzuspionieren. Sie stiehlt sein Navigationsgerät und findet schließlich James Doakes eingesperrt in der Hütte. Doch anstatt ihn zu befreien, sprengt sie die Hütte in die Luft und tötet ihn. Sie denkt, dies sei in Dexters Sinne und ist fest davon überzeugt seine Seelenverwandte zu sein. Als Dexter dahinter kommt, dass Lila Doakes getötet hat, ist er sich sicher, dass auch sie eine Soziopathin ist und ebenfalls nicht wirklich Gefühle entwickeln kann. Er trifft sich mit ihr, um sie zu überzeugen mit ihm davonzulaufen, doch in Wirklichkeit will er sie töten. Doch Lila kommt dahinter und will es Dexter heimzahlen, indem sie Cody und Astor entführt, sie gemeinsam mit Dexter in ihrem Apartment einsperrt und es anzündet. Dexter gelingt es sich und die Kinder zu retten. Nachdem er sie bei Rita abgesetzt hat, folgt er Lila nach Paris und tötet sie.

Dexter wird auch in der zweiten Staffel gezwungen, sich mehr oder weniger zwischen Gut und Böse zu entscheiden. Auf der einen Seite hat er Rita, sie ist warmherzig, unschuldig, rein und durch und durch menschlich. Dexter kann an Ritas Seite zwar nicht der sein, der er ist, aber sie hilft ihm in gewisser Art und Weise, seine dunkle Seite im Zaum zu halten und auch Gefallen an einem normalen Leben mit Familie zu finden. Auf der anderen Seite steht Lila, sie hat ebenfalls dunkle Züge in sich, sie verführt Dexter dazu, so zu sein, wie er ist. Sie hat nichts herzliches oder freundliches an sich, sie würde Dexter nur noch weiter in die Dunkelheit ziehen. Ein interessanter Aspekt ist, dass gerade Debra diejenige ist, die ihn wieder zur Vernunft bringt und ihn zwingt über Lila nachzudenken. Denn erst als Debra ihrem Bruder sagt, dass Lila in ihren Augen die falsche Wahl ist und dass es schrecklich ist, was er Rita antut, beginnt Dexter an Lila zu zweifeln. Es ist also wieder Debra, die Dexter dazu bringt, sich für die gute Seite zu entscheiden und das Richtige zu tun. Debra ist Dexters Gewissen, sie ist es, die ihn insgeheim immer wieder ermutigt die dunklen Dämonen nicht überhand nehmen zu lassen. Weder Brian noch Lila haben es geschafft, das Band der beiden zu durchtrennen. Solange Dexter seine Schwester an seiner Seite hat, wird er es immer wieder schaffen, die dunkle Seite in ihm zurückzudrängen. So wie der dunkle Passagier Dexter an sein traumatisches Kindheitserlebnis kettet und ihn zwingt zu töten, so ist Debra der Anker zu Harry, sie erinnert Dexter daran, was ihn sein Vater gelehrt hat und bindet ihn an seine Moral (Eder 2008). Lila hat Dexter Morgan wieder um eine Facette erweitert. Der Zuschauer hat gelernt, dass Dexter seine Triebe einschränken und eine Zeit lang beherrschen kann aber dass er sie nie ganz unter Kontrolle bekommt. Der innerliche Kampf, den Dexter immer wieder aufs Neue führt, ist es, der den Zuschauer fesselt und eine Identifikation mit dem Killer ermöglicht.



Miguel Luis Prado (gespielt von Jimmy Smits)

Miguel ist Bezirksstaatsanwalt kubanischer Herkunft und sehr auf seine Karriere fixiert, er hat den Ruf keinen Fall vor Gericht zu verlieren, obwohl er dabei auch schon das ein oder andere Mal einen Unschuldigen hinter Gitter gebracht hat. Darüber hinaus ist er ein Familienmensch, für seine Brüder würde er alles tun. Miguel ist machtfixiert, dominant und sehr einflussreich. Er ist es gewohnt zu bekommen, was er will. Er sieht sich selbst als unantastbar und glaubt, er kann machen was er will und mit wem er es will. Dexter lernt Miguel kennen, nachdem er Oscar Prado, Miguels Bruder, in Notwehr tötet, da er eigentlich hinter dem Killer Freebow her war. Der Staatsanwalt macht es sich danach zur Aufgabe, den Killer seines Bruders zu finden. Das erste Mal begegnen sich die beiden am Tatort, wo Dexter Miguel den Tathergang erzählt. Miguel lädt Dexter daraufhin zu Oscars Beerdigung ein. Dexter versucht Miguels Schmerz zu lindern und ihn zu verstehen, da Oscar der Erste ist, den Dexter getötet hat, der nicht dem Code von Harry entsprochen hat. Dexter entschließt sich zur Beerdigung zu gehen und Miguel ist scheinbar sehr dankbar dafür. Miguel zeigt großes Interesse an Dexter und seinen Fähigkeiten als Blutspurenanalyst. Prado will sich mit Dexter befreunden, doch dieser sieht dem ganzen anfangs noch skeptisch gegenüber. Erst als Miguel Dexter, kurz nachdem dieser Freebow getötet hat, mit einem Messer in Hand erwischt, beginnt Dexter Miguel näher an sich heran zu lassen. Dexter erzählt ihm der Mord an Freebow wäre Notwehr gewesen, Miguel ist ihm daraufhin so dankbar, dass die beiden Freunde werden. Prado ist der Erste, der sich bei Dexter für einen seiner Morde bedankt. Auch wenn Dexter anfangs noch skeptisch ist, wird Miguel bald ein wahrer Freund für Dexter, zumindest zeitweilig. Denn Prado gibt Dexter sein Hemd an dem vermeintlich Freebows Blut klebt und somit Miguel mit dem Mord in Verbindung bringen könnte. Eine Verbindung erhalten beide durch den Verlust eines Bruders, durch ihre Freundschaft versuchen sie die Lücken zu füllen, die der Tod hinterlassen hat. Die beiden verbindet aber nicht nur ihr gemeinsames Schicksal einen Bruder verloren zu haben. Beide tragen die Last, in den Augen ihrer Väter eine Enttäuschung zu sein. Miguel wurde nie respektiert von seinem Vater und konnte es ihm nie recht machen. Dexter hingegen weiß, dass Harry sein wahres Ich nicht akzeptieren konnte. Als Miguel hinter Dexters Geheimnis kommt ist er weder verabscheut noch wütend, er wirkt glücklich und dankbar für das, was Dexter getan hat. „When Harry saw what I truly was he was repulsed. It destroyed my brother. Consumed Lila. But not Miguel

Prado. Somehow he looks at me and he's... proud" (Dexter, 3.15 Turning Biminese, 45:37 – 45:52) In dem Moment glaubt Dexter, einen wahren Freund gefunden zu haben, mit dem er sein Leben teilen kann. Miguel ist fasziniert von dem, was Dexter macht, er glaubt, gemeinsam können sie die Welt verändern. Schließlich nimmt Dexter Miguel unter seine Fittiche und lehrt ihm Harrys Code. Doch bald stellt er fest, dass Miguel keineswegs interessiert an Harrys Code ist, er will nur eines – Ellen Wolf, seine stärkste Konkurrentin aus dem Weg räumen. Immer wieder äußert er gegenüber Dexter, nicht die Mörder seien das Problem, sondern deren Anwältin, Ellen. Dexter macht dies zwar stutzig, aber in seiner Verzweiflung bzw. Angst, seinen einzigen Freund zu verlieren, klammert er sich daran, Miguel doch noch auf den rechten Weg führen zu können. Dexter schafft es nicht Miguel aufzuhalten, denn für Miguel ist Ellen eine Bedrohung, sie sieht sich seine alten Fälle an und stößt immer wieder auf Ungereimtheiten. Dies bedroht Miguels Karriere, denn anscheinend hat er seine Siege oft auf Kosten Unschuldiger errungen. Miguel steht der Verlust seines Rufes und seiner Macht bevor, wenn nicht sogar eine Gefängnisstrafe. Er hofft, Dexter ist sein Ausweg, doch dieser weicht nicht von Harrys Code ab. Miguel rastet völlig aus als ihm Dexter erklärt, er könne Ellen Wolf nicht töten, da sie eine Unschuldige ist. Miguel besinnt sich wieder, als er merkt, Dexter wird sie nicht töten, doch dies tut er nur, damit Dexter ihm zeigt, wie man Menschen tötet ohne Spuren zu hinterlassen. Er nutzt Dexter schamlos aus, um zu bekommen, was er will, die Freundschaft zu ihm braucht er ab einem gewissen Zeitpunkt nur für seine Zwecke. Miguel ist manipulativ, nur um seine Ziele zu erreichen. Prado setzt sich über die Anweisungen seines Freundes hinweg und tötet Ellen. Daraufhin wird Dexter sauer und will Miguel eine Lektion erteilen. Er gräbt Wolfs Leiche aus und gibt der Polizei einen anonymen Tipp. Doch Prado lernt nichts daraus, dafür merkt Dexter, dass Miguel ihn die ganze Zeit über nur benutzt hat. Dexter ist vermutlich das erste Mal in seinem Leben wirklich gekränkt. „Today I keep up the pretense. But soon, maybe tomorrow, Miguel will know exactly how I feel because finally there's an emotion I don't have to fake. Today, I feel something real.“ (Dexter, About last night 3.09, 47:50 – 48:06). Obwohl es keine positiven Gefühle sind, Dexter fühlt bewusst etwas, Miguel hat es geschafft ihn so empfindsam zu machen, dass er zumindest dieses Gefühl nicht erschaffen muss. Was für den Serienkiller meiner Meinung nach ein großer Schritt ist. Zuerst versucht Dexter, Miguel unter Kontrolle zu bringen. Doch am Ende zeigt Miguel sein wahres Gesicht, als Dexter Ellens Ring von Miguel stiehlt, wo auch noch seine Fingerabdrücke drauf sind, wird der Staatsanwalt ungehalten und droht Dexter. Er ist außer sich vor Wut. „I am the last person you wanna fuck with because I will fuck you back in ways you never even imagine!“ (Dexter, 3.10 Go your own way, 44:10 – 44:17) Er ist aufbrausend, höchst emotional und wütend, er fühlt sich machtlos, weshalb er Dexter weiter mit Drohung

überhäuft. Dexter hingegen ist kühl und ruhig, doch er muss erkennen, dass er Miguel nicht zur Vernunft bringen kann und ihn töten muss.

„Dexter: Wow, I didn't get it before, Miguel, but you can't be reasoned with, guilty,



Abbildung 3: Miguel ist außer sich und verliert total die Kontrolle, nachdem er herausfindet, dass Dexter Elles Ring gestohlen hat. (Dexter, 3.10 Go your own way, 44:44)

controlled. This whole back and forth game for leverage is pointless.

Miguel: That's right. I'll do what I want, when I want, to whomever I want. Count on it!

Dexter: I will.” (Dexter 3.10 Go your own way, 44:31 – 44:47)

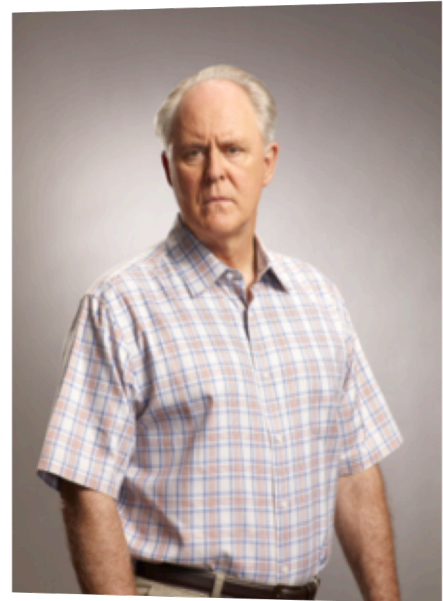
Es ist schwer für Dexter am Ende zu akzeptieren, dass er alleine mit seinem dunklen Passagier ist und dass Miguel nie sein richtiger Freund war, sondern ihn nur für seine Bedürfnisse missbraucht hat.

Doch auch Miguel hat sehr starken Einfluss auf die Figur Dexter, auch er hat ihm geholfen erwachsener zu werden. Dexter konnte es ausprobieren, wie es ist einen Freund zu haben, sein Geheimnis zu teilen und musste am Ende lernen, dass er auf einen falschen Freund reingefallen war. Dennoch hat er die Erfahrung gemacht, wie man sich als Freund verhält. Durch Miguel hat sich Dexter ein wenig von der Dominanz seines Vaters losgelöst und sein eigenes Leben akzeptiert, er sieht sich endlich selbst und übernimmt für sich selbst Verantwortung, zuvor hat er sich immer durch die Augen seines Vaters betrachtet. Er akzeptiert, dass er nicht perfekt ist und auch nie sein wird. Dexter lässt zum ersten Mal in seinem Leben Gefühle zu. Er empfindet nicht nur Verrat, sondern auch Glück. Er freut sich darauf, dass sein Sohn das Licht der Welt erblicken wird und ist glücklich mit Rita einen Lebenspartner gefunden zu haben. Dexter sagt zwar von sich, dass er keine Gefühle hat, aber in Wirklichkeit hat er sie immer nur verdrängt. Miguel hat diese Verdrängung teilweise ausgeschaltet und Dexter Zugriff zu seinen Gefühlen

verschafft. Prado hat dem Serienkiller außerdem gezeigt, was es heißt eine Familie zu haben, aus seinem Verhältnis zu Ramon und Oscar konnte Dexter viel lernen. Darüber hinaus hat Dexter gesehen, dass jeder Geheimnisse hat und man in einer Familie manche Dinge für sich behält, um andere nicht zu verletzen oder ihnen zu schaden. Etwas, was ihm Harry schon als Kind beigebracht hat, was Dexter aber erst jetzt verstanden hat.

Arthur Mitchell alias Trinity-Killer (gespielt von John Lithgow)

Arthur Mitchell sieht auf den ersten Blick wie ein durchschnittlicher älterer Mann mit ergrauten Haaren und Falten im Gesicht aus. Einzig seine Größe ist eher überdurchschnittlich. Auch sein Leben wirkt nicht sonderlich spektakulär. Er arbeitet als Lehrer, hat eine wundervolle Familie, geht jeden Sonntag in die Kirche und hilft gerne freiwillig in seiner Gemeinde mit. Er wirkt wie der typische liebevolle Vorstadt Vater, großzügig, spendabel, freundlich und offen. Doch genauso wie bei Dexter steckt auch hinter Arthurs Fassade eine dunkle Seite. Auch er musste ein traumatisches Erlebnis in seiner Kindheit miterleben. Als er zehn Jahre alt war, schlich er sich ins Badezimmer, während seine Schwester duschte und beobachtete sie im Spiegel. Als seine Schwester Vera ihn sah, erschrak sie und rutschte aus, sie prallte gegen die Glastür der Dusche und schlitze sich mit den Scherben die Oberschenkelarterie auf und starb. Seine Mutter war so deprimiert nach dem Tod ihrer Tochter, dass sie sich letztendlich das Leben nahm, indem sie aus dem Fenster sprang. Arthur blieb alleine mit seinem Vater zurück. Keine schöne Kindheit, denn sein Vater wurde zum Alkoholiker und misshandelte fortan seinen Sohn, da er ihm die Schuld am Tod von Vera und seiner Mutter gab. Sein Vater trieb ihn schlussendlich soweit, dass Arthur solange auf ihn einschlug bis dieser Tod war. Genau wie Dexter hat auch Mitchell ein Trauma von seiner Kindheit behalten und wird von dem inneren Zwang zu töten getrieben.



Die Polizei und das FBI kennen ihn unter dem Namen Trinity-Killer, da er immer in einem dreier Zyklus tötet, welcher an den Tod seiner Familie erinnert. Doch was die Polizei nicht weiß, eigentlich tötet Trinity immer vier Personen und macht erst dann eine Pause, was Dexter später herausfinden wird. Zuerst begräbt er einen Zehnjährigen lebendig, als Symbol für die Kindheit, die ihm im Alter von zehn genommen wurde. Danach schlitzt er einer jungen Frau die Oberschenkelarterie in der Badewanne auf, als

Hommage an seine Schwester. Als Drittes sucht sich Mitchell eine Mutter von zwei Kindern, welche er dazu überredet aus dem Fenster zu springen, wie seine Mutter damals. Dann lässt er sich von einem Betrunkenen zusammenschlagen, um den Missbrauch seines Vaters ihm gegenüber nachzuempfinden. Zum Schluss schlägt er einem Erwachsenen den Schädel ein, um den Mord an seinem Vater zu symbolisieren. Mit jedem Mord, den Trinity begeht, und jedes Mal, wenn er sich verprügeln lässt, durchlebt er erneut seine Vergangenheit. Als er einem wehrlosen Mann mit einem Hammer den Schädel einschlagen will, bittet sein Opfer: „Please, I’m a father“. Trinitys Blick ist hasserfüllt und verletzt zugleich als er erwidert: „You are no father. You made me. You made me. You made me do this.“ (Dexter, 4.05 Dirty Harry, 42:38 – 43:15). Als er fertig ist, starrt er herablassend auf die Leiche und wirkt gewissermaßen erleichtert. Sein Markenzeichen ist, dass er bei jedem Opfer ein wenig Asche seiner Schwester zurücklässt. Genau wie Dexter ist Trinity in einem Konstrukt verhaftet. Dexter tötet nach Harrys Code, denn nach seinem Trauma hat ihm sein Adoptivvater dieses Regelwerk gelehrt. Er wird nur schwer damit fertig, wenn er außerhalb dieser Regeln handelt, da es ihm Sicherheit, Halt und Vertrautheit gibt. Ähnlich wie Trinity, er wiederholt mit seinem Morden immer und immer wieder seine traumatische Kindheit. Auch er kann nicht gut damit umgehen, wenn die Reihenfolge nicht stimmt oder ein Opfer nicht genau so stirbt wie geplant. Dexter hilft sein Code zu überleben, aber für Trinity ist die Abfolge und die Routine alles. Es scheint als könnte Trinity nur innerhalb seines Zyklus töten, als wäre er dann ein anderer Mensch. Denn als Dexter und er in den Wald fahren, springt Arthur ein Reh vor das Auto. Das Tier liegt schwer verletzt am Boden und Dexter sagt Arthur, dass er es töten soll, um es zu erlösen. Er wird fast panisch und meint er könne das nicht tun. Sein Blick ist verzweifelt und hilflos, das komplette Gegenteil vom kaltblütigen Trinity-Killer.



Abbildung 4: Arthurs verzweifelter Blick als er ein Reh töten soll (Dexter 4.07 Slack Tide, 23:35)

Dexter will Trinity anfangs nur ausfindig machen, um ihn zu töten. Doch als er dahinter kommt, dass Arthur ebenso wie er selbst eine Familie hat, mit einer tollen Frau und zwei wundervollen Kindern, nebenbei noch für die Gemeinde tätig ist und ganz nebenbei auch noch ein Serienkiller ist, will er von ihm lernen. Er beschließt Arthur noch nicht zu töten, sondern von seiner Erfahrung zu profitieren, denn irgendwie hat er es geschafft sein wahres Ich solange zu verbergen. Während Dexter erst seit kurzem Vater, Ehemann und Serienkiller in einem ist und es nicht so gut auf die Reihe bekommt. Unter falschem Namen freundet er sich mit dem Killer an, um herauszufinden, wie er es schafft alles zu haben. Von Arthurs Fassaden-Ich lernt Dexter sehr viel Nützliches über die Elternschaft und die Ehe. Er erkennt auch zwischen den Zeilen, wie man das Töten und die Familie besser vereinbaren kann. Doch bald stellt Dexter fest, dass Arthur Mitchell nicht so perfekt ist, wie er dachte. Er ist keinesfalls ein liebevoller Vater, er hat starke Stimmungsschwankungen, misshandelt seinen Sohn und seine Frau, seine Tochter sperrt er jede Nacht in ihrem Zimmer ein. Wenn irgendetwas nicht funktioniert oder schief geht, rastet Arthur aus, einmal mehr einmal weniger. Er ist unfähig Niederlagen einzustecken und verhält sich manchmal wie ein kleines trotziges Kind. Vor allem wenn es um die Asche seiner toten Schwester geht, hat er sich nicht mehr unter Kontrolle. Als Dexter einmal die Urne aufhebt, drückt ihn Arthur gegen die Wand und erwürgt ihn fast. Arthur Mitchell ist ein Kontrollfreak und kann nicht damit umgehen, wenn man ihm widerspricht. Bald merkt Dexter, dass es ein Fehler war Trinity nicht gleich zu töten. Arthur entdeckt, dass Dexter gelogen hat und findet seinen richtigen Namen heraus. Von da an beginnt der Kampf, wer wen zuerst erwischt. Letztendlich geht Dexter als Sieger hervor, allerdings

muss er einen hohen Preis für diesen Sieg zahlen. Trinity hat Rita getötet und er muss ihren Kindern erklären, dass sie nun weder Vater noch Mutter haben.

Arthur Mitchell hatte bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung von Dexter. Er hat viel von ihm gelernt, was es heißt ein Vater zu sein, mehr noch wie ein Vater auf keinen Fall sein sollte. Dexter hat sich außerdem noch weiter auf seine Gefühle besinnt, sein Sohn ist der erste, bei dem er seine Gefühle richtig zulässt und es ihm selbst bewusst ist. Dexter spürt die normalen Ängste eines Vaters, er will seinen Sohn beschützen und ihm vor allem Schmerz fernhalten. Arthur hat Dexter gezeigt, was passiert, wenn man seine dunkle Seite nicht unter Kontrolle hat. Die Dämonen, unter denen jemand leidet, dürfen nicht auf andere übergehen. Trinity hat seine gesamte Familie terrorisiert und seinen Schmerz auf sie übertragen. Arthur hat ihm auch gezeigt, dass es harte Arbeit ist, seine dunkle Seite zu kontrollieren und einem dies nicht immer gelingt. Man muss das Monster in sich kennen, um es zu beherrschen. Trinity war überzeugt davon ein guter Vater zu sein und seiner Familie alles gegeben zu haben und in Wahrheit hat er ihnen alles genommen. Dexter hat gelernt noch besser auf sein Monster zu achten, da es ihn sonst überwältigt und alles zerstört. Arthur hat ihm drastisch vor Augen geführt, dass er nicht alles haben kann, was ihm sein Unterbewusstsein, in Form von Harry, immer wieder sagen wollte. Eine glückliche Familie und der dunkle Passagier lassen sich nicht vereinbaren. Nach Miguels Tod war Dexter klar, dass es für ihn nicht möglich ist einen wahren Freund zu haben, er hat aber geglaubt eine traumhafte Familie haben zu können. Doch Trinity hat ihm bewiesen, dass auch dies sich nicht mit seinem Schicksal vereinen lässt.



Lumen Pierce (gespielt von Julia Stiles)

Lumen ist eine starke, intelligente Frau Mitte 20. Sie ist ruhig, freundlich, warmherzig und ein wenig scheu. Sie erinnert von ihrer Persönlichkeit her stark an Rita, nur mit einer Ausnahme. Lumen wurde von einer Gruppe Männern entführt, gefangen gehalten, vergewaltigt und gefoltert. Davon erlitt sie ein vorübergehendes Trauma, welches jedes Mal hochkommt, wenn sie jemand anfassen möchte. Auch in Lumen hat das Trauma etwas zerstört und somit Platz für einen dunklen Begleiter geschaffen, welcher sie fortan dazu treibt ihre Peiniger zu suchen und zur Rechenschaft zu ziehen. In diesem Punkt hebt sich Lumen von Rita ab, während sich Rita nach den Misshandlungen ihres Ex-Mannes verschließt und in sich zurückzieht, greift

Lumen an. Sie ist viel stärker als Rita, denn sie will ihren Vergewaltigern in die Augen sehen und ihnen zeigen, dass sie es nicht geschafft haben sie zu brechen.

Dexters und Lumens Wege kreuzen sich, als Dexter Boyd Fowler tötet. Nach dem Mord bemerkt er, dass ihn eine junge Frau dabei beobachtet hat, er läuft ihr nach und sperrt sie vorerst wieder ein, da er Angst hat, wenn er sie ins Krankenhaus bringt, fliegt alles auf. Lumen ist anfangs fürchterlich verängstigt, hat überhaupt kein Vertrauen zu Dexter und will immer wieder fliehen. Erst als Dexter ihr zeigt, was ihr passiert wäre wenn er Boyd nicht getötet hätte und er sie nicht gerettet hätte, wird sie zugänglicher. Er bringt sie zu dem See, wo Boyd und seine Kumpels die Leichen der anderen Frauen in Fässern versteckt haben, um ihr die Angst zu nehmen. Daraufhin beginnt Lumen Dexter zu vertrauen und erzählt ihm, dass Boyd nicht der Einzige war, der sie misshandelt hat, sondern, dass es noch weitere gibt. Dexter sagt ihr, sie solle zu ihrer Familie zurückkehren, doch für Lumen ist der Schmerz noch nicht vorbei, solange ihre anderen Peiniger noch leben. Lumen bittet ihn die anderen für sie zu töten. Vorerst weigert sich Dexter, ihr zu helfen, da er nicht will, dass sie von ihrer dunklen Seite eingenommen wird. Er versucht sie zu überzeugen, aus Miami zu verschwinden und ihr Leben wieder neu zu starten. Doch Lumen ist bereits so überwältigt von ihrem dunklen Passagier, dass sie nicht einfach neu anfangen kann. Aus dem schüchternen, angsterfüllten Mädchen aus Fowlers Haus ist eine zielstrebige, durchsetzungsfähige und willensstarke Frau geworden. Dies erkennt schlussendlich auch Dexter und entschließt sich dazu, Lumen zu helfen, ihre Dämonen zu bekämpfen, indem sie ihre Peiniger stellt. Er will ihr helfen sich zu rächen und endlich Frieden zu finden. Die beiden sind von Anfang an auf einer sehr tiefen Ebene verbunden. Lumen kennt Dexters Geheimnis und Dexter weiß, was Lumen erlebt hat. Er ist der Einzige mit dem sie über das Geschehene sprechen kann und Dexter hat jemanden, der sein wahres Ich kennt und ihn nicht dafür verurteilt. Darüber hinaus verbindet sie noch ihr Trauma, im Gegensatz zu Brian oder Arthur will Lumen keine Unschuldigen töten, sondern nur jene zur Rechenschaft ziehen, die sie zerstört haben. Dexter hat das erste Mal in seinem Leben jemanden gefunden, der fast genauso ist wie er – born in blood – und dies am Liebsten nicht wäre. Beide wollen ihren dunklen Begleiter hinter sich lassen und normal weiterleben, ohne Dunkelheit, doch der Schatten, der über ihnen liegt, lässt dies nicht zu. Dexter hilft Lumen nicht nur dabei ihre Peiniger zu fassen, er leistet gewissermaßen auch psychologische Hilfestellungen. Als die beiden beispielsweise an den Ort der Misshandlungen zurückkehren, wird Lumen plötzlich ängstlich und möchte weg, doch er gibt ihr Kraft und Stärke und hilft ihr so, das Trauma vollständig zu verarbeiten und nicht nur Rache auszuüben. Für Dexter ist es nicht leicht, Lumen in sein Leben zu lassen, nach all seinen Erfahrungen mit Miguel und Arthur. Doch schlussendlich hat er einen Partner gefunden, der einen Stück des Weges mit ihm geht

und ihn unterstützt. Dexter erzählt Lumen seine ganze Geschichte, über seine Vergangenheit und sie nimmt es hin, sie kehrt ihm nicht den Rücken. Am Ende, nachdem ihre Peiniger alle tot sind, ist Lumens dunkler Schatten verschwunden. Dexter hat Lumen ihr Leben und ihre Freiheit wiedergegeben. Doch auch Lumen hat Dexter etwas hinterlassen – Hoffnung. „Lumen said I gave her, her life back... a reversal of my usual role. Well the fact is, she gave me mine back too. And I'm left not with what she took from me, but with what she brought. Eyes that saw me, finally, for who I really am. And a certainty that nothing... nothing is set in stone. Not even darkness. While she was here, she made me think for the briefest moment I might even have a chance to be human. (Dexter, 5.12 The big one, 53:48 - 54:23). Außerdem hat sie Dexter dabei geholfen, Ritas Tod zu verarbeiten. Am Ende der fünften Staffel nimmt Dexter seinen Ehering ab. Obwohl er sich vermutlich selbst immer die Schuld an Ritas Tod geben wird, hat er durch Lumen gelernt, egal wie düster das Leben ist und egal welche grausamen Dinge man erlebt hat, es geht immer weiter und irgendwann verwandelt sich jedes schlechte Gefühl, sei es Schuld, Rache, Wut oder Trauer in etwas Positives, aus dem man Stärke ziehen kann.

Lumen ist die Einzige, die Dexters wahres Ich gleich zu Beginn kennenlernt und es akzeptiert. Sie sieht Dexter als Ganzes, als Vater, Blutspurenanalytiker, Serienkiller, Bruder und Freund. Lumen ist auch die Erste, die weder Dexters dunkle Seite anspricht, noch versucht ihn zum Guten zu ändern, sie nimmt ihn einfach so wie er ist, mit all seinen Facetten. Für die Figur Dexter Morgan hatte Lumen eine reinigende Funktion. In gewisser Weise hat sie Dexter von den Dämonen seiner Vergangenheit befreit, seine Kindheit, den Tod seines Bruders und Rita, seine Freundschaft zu Miguel. Es wird immer Licht und Schatten in Dexters Leben geben, doch er hat endlich gelernt dies zu akzeptieren. Lumen hat ihm geholfen sich so zu nehmen, wie er ist. Dexter wird seinen dunklen Passagier vermutlich nie ganz loswerden, aber er kann jetzt besser mit ihm leben.

Hannah McKay (gespielt von Yvonne Strahovski)

Hannah McKay ist eine geheimnisvolle Frau, die über eine starke sexuelle Aura verfügt, was ihr durchaus bewusst ist. Sie wirkt auf den ersten Blick wie ein Engel, sie hat blonde Haare, grüne Augen und makellose helle Haut. Gleichzeitig strahlt sie, ähnlich wie Lila, eine gewisse Gefahr aus. Ihr Blick ist meistens kühl und leidenschaftlich zugleich. Hannah hat im Alter von 15 Jahren gemeinsam mit ihrem älteren Freund ein paar Menschen getötet, allerdings wurde nur Wayne verhaftet und eingesperrt, da Hannah die Polizei glauben gemacht hat, sie wäre nur ein junges, naives Mädchen gewesen, welches auf die Versprechen ihres älteren Geliebten gehört hat. Als sich Wayne das Leben nimmt, bevor er der Polizei die Lage der Leichen gezeigt hat, versuchen sie Hannah davon zu überzeugen, die Orte zu verraten und garantieren ihr dafür Immunität für alle Verbrechen von Wayne. Als Hannah erstmals in der Serie erscheint, wirkt sie wie eine unschuldige, junge Frau, welche endlich mit der Vergangenheit abschließen möchte. Dennoch hat sie irgendetwas Verrücktes an sich, was gerade Dexter nicht entgeht. Bereits bei der ersten Begegnung von Dexter und Hannah liegt eine gewisse Spannung und Leidenschaft in der Luft. Obwohl Hannah sehr verletzlich und ängstlich wirkt, als sie über die Morde von Wayne spricht, wirkt es für Dexter so, als würde ein Puzzleteil der Geschichte fehlen. Er ist auf einmal sehr interessiert an Hannah, denn er glaubt nicht, dass sie so unschuldig ist, wie sie tut. Als Dexter die Leiche einer Frau untersucht, die angeblich Wayne getötet haben soll, bemerkt er, dass der wahre Killer viel kleiner war. Da Hannah Immunität für alle Verbrechen, die sie mit Wayne begangen hat, zugestanden wurde, erzählt Dexter der Polizei nichts von seinen Erkenntnissen, denn er findet, Hannah ist genau die richtige Kandidatin für ihn. Er beginnt Nachforschungen anzustellen und mit Hannah zu sprechen. Jedes Mal, wenn sich die Beiden begegnen, liegt diese sexuelle Spannung zwischen ihnen. Es wirkt fast so, als würden sich die dunklen Begleiter der beiden magisch anziehen. Denn obwohl Dexters Verstand ihm oft genug sagt, er soll sich auf das Wesentliche konzentrieren, driftet er ab und lässt sich von Hannah in ihren Bann ziehen. Letztendlich landet auch Hannah auf Dexters Tisch umwickelt mit Plastik. Doch als Dexter Hannah erklärt, warum er sie töten muss und erwartet, dass sie um ihr Leben bettelt und Besserung gelobt, sagt sie nur: „Do what you’ve got to do.“ (Dexter 7.06 Do the wrong thing, 51:55 – 51:58). Anstatt sie zu töten, schneidet Dexter das Plastik, das Hannah gefangen hält, auf und schläft mit ihr. Danach kann er sich selbst nicht erklären, warum



das Ganze passiert ist, doch irgendetwas verbindet die beiden. „I've heard some people have it - an attraction that can't be quantified or explained. Is that the reason behind this...loss of control? Maybe the desire to get Hannah on my table was just a way to deny the effect she has on me - so now what?“ (Dexter, 7.07 Chemistry, 03:14 – 03:40). Meiner Meinung nach wird Dexters dunkler Passagier von der Dunkelheit der anderen angezogen, denn eine ähnliche Leidenschaft hat Dexter anfänglich auch Lila gegenüber gezeigt. Außerdem ist Hannah Dexter ziemlich ähnlich. Sie ist die Erste, die Dexter nicht danach fragt, warum er so ist, wie er ist. Sie versteht es auch so: Dexter: “You know, you never really asked me why I kill people. Hannah: I don't need to.“ (Dexter, 7.07 Chemistry, 08:57 – 09:05) Genau wie Dexter hat auch sie eine Leere in sich, die sie nicht füllen kann. Hannah akzeptiert beide Seiten von Dexter, genauso wie Lumen, doch Lumens Dunkelheit war nur vorübergehend. Für Hannah hingegen ist die Dunkelheit Teil des Lebens. Den beiden wird klar, dass sie ihren gegenseitigen Seelenpartner gefunden haben und werden ein Paar. Dexter tötet sogar Hannahs Vater, da dieser Hannah erpresst, obwohl er nicht dem Code von Harry entspricht. Das Glück wird bald getrübt, als Debra von Dexter fordert, Hannah zu töten, da sie Hannah über den legalen Weg nicht zu fassen bekommt. Dexter steckt in einem tiefen inneren Konflikt. Vorerst entscheidet er sich für Hannah, einerseits macht er dies seinetwillen, andererseits auch für das Gewissen seiner Schwester, denn Dexter ist davon überzeugt, dass sie nicht damit leben kann ein Menschenleben auf dem Gewissen zu haben. Doch alles ändert sich als Hannah versucht Debra zu vergiften, da diese es geschafft hat, dennoch Beweise gegen Hannah zu finden. Dexter findet sich wieder im gleichen Dilemma, wie damals mit Brian, nur mit dem Unterschied, dass seine Gefühle für Hannah sehr viel intensiver und tiefer sind. Doch auch dieses Mal entscheidet sich Dexter für seine Schwester, er weiß genau, dass er Hannah schwer wieder vertrauen kann und auch dass Debra nicht sicher ist, solange Hannah frei ist. Dexter hat wieder eine Person verloren die ihn erfüllt hat und vor der er sich nicht verstecken musste.

Hannah McKays Persönlichkeit ist ähnlich komplex wie Dexters, sie ist einerseits liebevoll und fürsorglich, andererseits kaltblütig und egoistisch. Darüber hinaus ist sie schwer zu durchschauen, bei Lila war klar, dass sie keine Empfindungen hatte, Hannah hingegen wechselt von emotional zu kühl und ihr Blick ist undurchdringlich. Man ist sich nie sicher, ob Hannah lügt oder nicht. Sie wechselt in einem Moment von Schauspielerei zu echten Gefühlen. Hannah ist sehr fokussiert, berechnend und weiß, wann eine Situation verloren ist und sie die Taktik ändern muss. Nicht nur als Dexter sie töten will, nimmt sie ihr Schicksal hin, auch als er sie im Gefängnis besucht und sie ihn fragt, ob er nicht das Beweisstück verschwinden lassen kann und er nein sagt, merkt sie, dass sie ihn nicht überzeugen kann und sucht sich einen anderen Plan. Für Dexter war Hannah alles,

zum ersten Mal in seinem Leben hat er jemandem gesagt, dass er ihn liebt (abgesehen von seinen Kindern) und es auch gefühlt. Sie ist die erste Frau in seinem Leben die ihn nicht braucht, sondern einfach bedingungslos liebt:

„Every woman that Dexter's ever come to either the rescue of or been involved with have been incredibly needy. Lila (...) was one of those borderline women who other women take a look at and say, 'Stay away!' but men can never resist them. You just know that they are bad news. Rita was damaged goods just like Dexter. And Lumen, when she appeared in his life, she was severely damaged.“ (Abrams 2012)

Ich würde sagen, Hannah ist Dexters wahre Liebe, sie versteht und akzeptiert ihn, ohne eine Gegenleistung zu verlangen. Sie ist mit sich und ihren Taten im Reinen und kann auch Dexters Drang nachvollziehen. Sich von dieser Person loszulösen, um seine Schwester zu beschützen ist ihm sicher nicht leicht gefallen.

4.3.4. Fazit Figuren

Jede der oben analysierten Figuren hatte oder hat starken Einfluss auf den Protagonisten. Es fällt auf, dass die Figur Dexter Morgan sehr fragil ist. Die Identität wird stark von den anderen Figuren bestimmt, je nachdem welcher Charakter punktuell der Hauptfigur am nächsten ist, ändern sich auch die Einstellungen des Protagonisten. Dennoch gibt es gewisse Prinzipien, die sich nicht ändern, worauf sich Dexter immer wieder besinnt. Einerseits zu nennen wäre dabei der Code seines Vaters Harry und die Beziehung zu seiner Schwester Debra. Egal in welche Richtung die Figur Dexter Morgan von anderen beeinflusst wird, diese beiden Einflüsse bleiben immer bestehen. Es sind für Dexter jene Stützpfeiler, die er als Kind von seinem Vater mitbekommen hat. Dexter stellt sich selbst oft in Frage und lässt sich gerne von anderen den Weg zeigen, doch wenn sich eine Figur gegen seine Schwester stellt oder den Code in Frage stellt, streicht Dexter sie aus seinem Leben. Auch wenn sich Dexter im Verlauf der Serie und nach dem Zusammentreffen mit unterschiedlichen Figuren weiterentwickelt und verändert, sind es am Ende immer diese beiden Einflüsse, auf die er sich besinnt und die am stärksten auf ihn wirken. In den unterschiedlichen Figuren, die im Laufe der Serie auftauchen, spiegeln sich Dexters unterschiedliche Charakterzüge wieder, ob gute oder schlechte.

4.4. SERIENANALYSE

Die Analyse der Serie soll auf drei Ebenen erfolgen, der visuellen, der auditiven und der narrativen Ebene.

4.4.1. Visuelle Ebene

Auf der visuellen Ebene wird zuerst die Titelsequenz analysiert, da sie meist den Einstieg bildet und auf die übergeordneten Themen der Serie verweist. Anschließend geht es darum zu zeigen, wie Licht in *DEXTER* eingesetzt wird. Danach soll auf den Bildraum

bzw. Handlungsort eingegangen werden und seine Bedeutung für die Charakterisierung des Protagonisten. Als letztes wird analysiert, wie die Kameraarbeit in der Serie verläuft, welche Einstellungen und Perspektiven treten häufig auf und welchen Einfluss hat dies auf die Rezeption der Serie.

4.4.1.1. Analyse der Titelsequenz

Der Vorspann eines Films oder einer Serie ist ein wichtiges Element, sowohl für den Zuschauer als auch für die Analyse. Die Titelsequenz stellt den Zuschauer auf die Stimmung der Serie/des Films ein, sie transportiert wichtige Informationen über das Genre, die Kulisse und den Charakter der Serie. Außerdem gibt es der Serie/dem Film eine visuelle und thematische Identität. Eine weitere Funktion, die der Vorspann vor allem bei der Ausstrahlung der Serie im Fernsehen erfüllt, ist die Abgrenzung zu anderen Programmen. Der Vorspann hilft dem Zuschauer sich von der realen Welt abzugrenzen und vollständig in die Narration einzutauchen. Bei Serien erinnert der Vorspann das Publikum immer wieder an das übergeordnete narrative Thema, welches bei vielen verschiedenen Folgen mit unterschiedlichen Erzählungen ein wenig in den Hintergrund gedrängt werden kann. (Vgl. Karpovich 2010, S. 27ff.)

Interessant ist, dass bei Dexter erst in der zweiten Folge ein Vorspann zu sehen ist, die erste Folge steigt direkt ins Geschehen ein. Es könnte damit zu tun haben, dass der Beginn der Serie eher düster ist und den bösen Dexter in den Vordergrund stellt und die Titelsequenz ist doch eher hell und freundlich. Außerdem vermittelt der Vorspann die morgendliche Routine von Dexter.

Der Vorspann beginnt mit einer extremen Nahaufnahme eines Mosquitos. Kurz darauf erscheinen verschwommen eine Hand und ein Gesicht im Hintergrund. Die Hand schlägt zu und alles was vom Mosquito übrig bleibt, ist ein Blutfleck. Für Angelina Karpovich findet bereits hier eine Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten statt: „(...) we, the audience, are also already complicit in identifying with Dexter's actions: which of us has never killed a mosquito?“ (Karpovich 2010, S. 30). Als nächstes wechselt die Einstellung zum Titel der Serie. Der Name *DEXTER* wird in roter Farbe (In Anlehnung an Dexters Beruf könnte es auch Blut sein) auf einem gelblich bis gräulichen Hintergrund eingeblendet. Beim Mosquito war es der Blutfleck, der übrig blieb, auch die Schrift weißt mehrere rote Tropfen und verschmierte Stellen auf, was alles sehr an die Eigenschaften von Blut erinnert. Bereits jetzt ist klar, dass die Farbe Rot bzw. Blut eine entscheidende Rolle in der Serie einnehmen werden. Die Kamera zoomt weiter in den Text hinein und währenddessen verläuft die Farbe innerhalb der Buchstaben und wird gleichzeitig dunkler, außerdem poppt am unteren Ende des „R“ ein Tropfen roter Farbe auf. Diese Szene verweist wieder sehr stark auf die Eigenschaften von Blut, denn auch Blut wird, wenn es

aus einer Wunde ausläuft und oxidiert, ein wenig dunkler. Als nächstes sieht man Dexter verschwommen im Spiegel und sogleich wechselt die Kamera und zeigt einen Finger der über die Bartstoppeln im Gesicht fährt. Wieder springt die Kamera und man sieht Dexter beim Rasieren. All diese Aufnahmen passieren in extremer Nahaufnahme. Wieder kommt das Thema Blut ins Spiel. Dexter schneidet sich beim Rasieren und ein dicker Blutstropfen rinnt zuerst über seinen Hals und tropft dann ins weiße Waschbecken, weiteres Blut folgt, bis der Protagonist sich ein Stück Taschentuch zur Hilfe nimmt um das Blut aufzusaugen. Die Kamera wechselt und zeigt, wieder in extremer Nahaufnahme, wie sich das Taschentuch mit dem Blut vollsaugt. „The red overwhelms the white. Red, the color of danger and passion, rapidly replaces white the color traditionally associated with innocence and purity.“ (Karpovich 2010, S. 33) Diese Szene ist eine starke Metapher, sie verweist darauf, wie Dexter »geboren« wurde. Denn als Kind sah er, wie seine Mutter ermordet wurde und musste drei Tage in ihrer Blutlache ausharren. Als Dexter noch unschuldig und rein war, wurde er innerhalb kürzester Zeit von seinem blutigem Schicksal »überflutet«.

Nach der morgendlichen Rasur wechselt der Schauplatz vom Badezimmer in die Küche, jetzt geht es um das Frühstück. Gezeigt wird, wie Dexter ein Stück Schinken oder Fleisch aus der Verpackung schneidet, die Kamera hat das Messer durch eine Nahaufnahme im Blick. Das Fleisch wird mehrmals angeschnitten, bevor es in der Pfanne landet. Dann bohrt sich das Messer mit einer schnellen Bewegung ins Fleisch und zieht es in einem Ruck aus der Pfanne. Damit zeigt sich das zweite dominierende Thema der Serie, scharfe Klingen. Im Umgang mit dem Fleisch wird erstmals die Präzision deutlich, mit der Dexter Messer handhabt. Wieder wechselt die Kamera, zu sehen ist Dexters Mund in Nahaufnahme, wie er ein großes Stück Fleisch nimmt und es schnell zerkaut und runterschluckt. Weiter geht es mit der Nahaufnahme von einem Ei, welches als nächstes in die Pfanne geschlagen wird. Auch hier taucht sofort wieder ein Messer auf und bohrt sich in den fragilen Dotter und verteilt ihn in der Pfanne. Auch das Spiegelei am Teller zerschneidet Dexter gerade mal in drei Stücke und schlingt es runter. Am Teller zu sehen ist außerdem eine rote Sauce, die wieder sehr an Blut erinnert und auch wie die Sauce am Teller verteilt wird, mit Tropfen und Spritzlinien, erinnert sehr an das Verhalten von Blut bei einem Mord.

Wieder bekommen wir es mit Klingen zu tun, als eine Nahaufnahme der Kaffeemühle gezeigt wird, wie sie gerade die Bohnen bis zur Unkenntlichkeit zermalmt. Auch diese Szene ist wieder auf Dexter umzulegen, er zerlegt seine Opfer auch in einzelne Teile, bis man sie nicht mehr wiedererkennt. Die Szene geht weiter indem man sieht, wie der Kaffee zubereitet wird. Dann springt die Kamera und zeigt ein großes Messer beim Zerschneiden einer Blutorange. Auch hier wieder die Verbindung zu Dexters Beruf und zu seinem

Hobby, der Saft der Orange spritzt beim Schneiden wie Blut durch die Gegend. Danach wird gezeigt, wie die Orange ausgepresst wird und alles was von ihr übrig bleibt, ist die zerbeulte unansehnliche Schale. Die Kamera zeigt auch noch kurz das Innere der Orange, es ist zerfetzt und ausgenagt. Die Umgebung wechselt ins Badezimmer, gezeigt wird, wie der Protagonist sich Zahnseide um den Finger wickelt, so fest, dass das Blut ein wenig abgesperrt wird. Gleich darauf wird die Zahnseide zum Mund befördert und benutzt, weiße Haut rund um die einschneidende Zahnseide ist deutlich auf den Fingern sichtbar. Erneut ein Wechsel und wieder wickeln sich Bänder um Dexters Finger, diesmal Schuhbänder. Zwischenzeitlich wechselt die Kamera auf den Oberarm und lässt dabei deutlich die ausgeprägten Muskeln des Protagonisten erkennen. Danach zieht Dexter mit immenser Kraft die Schuhbänder fest. Wieder verändert sich die Szene und man sieht Dexters Gesicht hinter einem weißen T-Shirt gefangen, bis er es schließlich herunterzieht und der Zuseher zum ersten Mal das Gesicht des Hauptdarstellers sieht. Die Kamera blickt auf Dexter aus der Vogelperspektive und er hat einen finsternen undurchdringlichen Blick. Obwohl die Vogelperspektive Personen normalerweise eher klein, schwächig und unbedeutend erscheinen lässt, wirkt dies bei Dexter keinesfalls so. Durch die extreme Nahaufnahme seines Gesichts und den düsteren Blicks wirkt er angsteinflößend und gefährlich. Außerdem blinzelt er kein einziges Mal, so als würde er sich ein Duell mit der Kamera liefern.



Abbildung 5: Dexters Gesicht wird zum ersten Mal vollständig im Vorspann gezeigt (Dexter, 1.2 - 7.12)

Die Morgenroutine wird abgeschlossen, indem gezeigt wird, wie Dexter sein Apartment abschließt und das Haus verlässt.

Der Vorspann verrät bereits sehr viel über die Persönlichkeit und das Leben des Hauptdarstellers. Laut Karpovich lassen sich vier zentrale Themen im Vorspann ausmachen:

1. **Blut:** Es ist wohl das dominierende Thema des Vorspanns, es wird mehrere Male darauf angespielt. Entweder direkt durch Blut, wie beim Mosquito, oder als Metapher, wie bei der Sauce am Spiegelei. Wäre Blut das einzige zentrale Thema, würde es nur auf den Beruf von Dexter schließen lassen, die anderen drei allerdings, lassen nur auf sein Hobby schließen.
2. **Erstickung/Strangulation:** Die Kombination aus Blut und Strangulation hebt die Titelsequenz auf eine dunkle Ebene. Beide Themen lassen auf extreme Gewalt schließen, was in der Serie ein zentrales Element ist.
3. **Zerbrechlichkeit:** Als drittes Thema nennt Karpovich Zerbrechlichkeit. Der Zuschauer wird immer nach demselben Muster mit Zerbrechlichkeit konfrontiert. Kurz wird das Objekt in seiner vollständigen Form präsentiert, nur um es Sekunden später dekonstruiert und deformiert zu zeigen.
4. **Kombination der drei Themen:** Als letztes verweist die Kombination der drei Themen auf einen inneren Konflikt des Hauptdarstellers.
(Vgl. Karpovich 2010, S. 35ff.)

Meiner Meinung nach lässt sich noch ein fünftes Thema/Element identifizieren - das Messer. Es spielt sowohl im Vorspann als auch in Dexters Leben eine wesentliche Rolle. Der präzise Umgang mit dem scharfen Instrument und die gekonnte Handhabung lassen darauf schließen, dass Dexter mehr als nur Orangen zerschneidet oder Spiegeleier zersticht.

Die Titelsequenz gibt bereits viele kurze Einblicke in die Handlung und Ästhetik der Serie. Darüber hinaus spiegelt sie eine gewisse Alltags-Routine wieder. Genau die Art von Routine, die Dexter in seinem Leben braucht. In Staffel vier wird Dexters Leben auf den Kopf gestellt, als er Vater wird. Sein Job, sein Sohn und sein Hobby lassen sich schwer vereinen und er bekommt nicht genügend Schlaf und mit einem Mal gehen Routineangelegenheiten schief. Der Vorspann wird in dieser Folge noch einmal gezeigt, nur funktioniert diesmal nichts richtig. Angefangen damit, dass Dexter den Mosquito nicht erwischt, gefolgt davon, dass sein makellostes weißes T-Shirt einen riesigen Fleck hat. Danach reißen noch die Schuhbänder und der finstere, undurchdringliche Blick, weicht einem verschlafenen Gesichtsausdruck. Auch die Musik die sonst die morgendlichen Aktivitäten liebevoll umspielt und akzentuiert, unterstreicht in Staffel vier all das, was schief läuft.

4.4.1.2. Licht- und Farbgestaltung

Licht spielt eine wesentliche Rolle für die Narration einer Geschichte. Es kann Stimmungen schaffen und trägt zur Charakterisierung der handelnden Figuren bei. Hell erleuchtete Räume und sonnige Landschaften geben ein Gefühl von Freundlichkeit und Übersichtlichkeit. Dunkelheit hingegen deutet auf etwas Unheimliches, Gefährliches hin, kann aber auch als Schutz gesehen werden. (Vgl. Lothar 2008, S. 211)

Auch in der Serie Dexter wird Licht ganz bewusst eingesetzt. Bereits in der ersten Folge wird mit dem Einsatz von Licht und Dunkelheit gespielt. Zusätzlich spielt die Farbe Rot eine bedeutende Rolle. Im Vorspann ist Blut und die Farbe Rot ein dominantes Thema und auch der Beginn der Serie ist von dem Thema eingenommen. Die erste Szene der Serie zeigt eine regennasse Straße, die vollständig in rotes Licht getaucht ist. In einer Wasserpfütze spiegelt sich der Mond. Die Szene wirkt sehr bedrohlich und erinnert an



Abbildung 6: Erste Szene der Serie Dexter (Dexter, 1.01 Dexter, 0:26 - 0:30)

Werwölfe, die tagsüber ruhig und still durch die Landschaft streifen und nachts, wenn der Mond am Himmel erscheint, zeigen sie ihr wahres Gesicht. Die Metapher ist durchaus passend, denn auch der Hauptdarsteller geht am Tag seinem Job nach, verbringt Zeit mit seiner Freundin und seiner Schwester, in der Nacht allerdings streift er durch die Straßen von Miami auf der Suche nach Killern, um mit ihnen seinen eigenen Blutdurst zu stillen.

Die Szene wechselt, die Dunkelheit und das Rot bleiben. Man sieht Dexter von der Seite, wie er in seinem Auto durch Miami fährt. Dreiviertel des Bildbereiches sind komplett schwarz, der Kopf des Protagonisten ist von einem roten Schatten umgeben.



Abbildung 8: Dexter in seinem Auto auf dem Weg zu einem zukünftigen Opfer (Dexter, 1.01 Dexter, 0:37 – 0:41)

Die ersten sechs Minuten der Serie spielen sich fast in vollständiger Dunkelheit ab. Dunkle, teilweise verschwommene Bilder, manchmal mit roten Akzenten. Das erste Opfer von Dexter ist ein Kinderschänder, welcher drei Jungs getötet und vergraben hat. Er arbeitet als Chorleiter und ist immer noch von Kindern umgeben. Dexter fängt ihn nach einer Vorstellung ab und zieht ihn zur Rechenschaft. Interessant ist vor allem die Beleuchtung der Kinder, denn obwohl die komplette Szene in Dunkelheit gehüllt ist, werden die Kinder von hellem Licht umgeben. Ober ihren Köpfen hängen weiß leuchtende Ballons und der Pavillon in dem sie stehen ist von Lichterketten umhüllt. In der



Abbildung 7: Kinderchor bei der Aufführung im Pavillon (Dexter, 1.01 Dexter, 1:33)

unverzeihlichen Dunkelheit wirken sie umgeben von dem gleißendem Licht rein und unschuldig. Was die Taten von Dexters Opfer auch mittels Lichtgestaltung nochmals unterstreicht.

Nach sechs Minuten Dunkelheit, in denen das Publikum Dexters dunklen Passagier umfassend kennengelernt hat, wechselt die Geschichte ins Tageslicht und die Zuschauer lernen Dexter Morgan kennen. Auch die Beleuchtung hat sich radikal geändert, zu sehen ist Dexter auf seinem strahlend weißen Boot, umgeben von satten grünen Bäumen und tiefgrünem, glänzendem Wasser. Die Farben, die draußen im Freien zu sehen sind, verfügen alle über eine hohe Sättigung und einen hohen Kontrast.



Abbildung 9: Dexter ist zum ersten Mal bei Tageslicht zu sehen (Dexter, 1.01 Dexter, 06:04)

In Dexters Apartment dagegen sind die Farben nicht mehr so kräftig, Sättigung und Kontrast sind niedriger und es ist auch weniger hell als draußen. Durch die Fenster ist die kräftig leuchtende Außenwelt sichtbar, ansonsten wirkt das Apartment eher matt, blass und düster. Das Polizeirevier und sogar deren Archiv hingegen sind genau wie die Außenwelt lichtdurchflutet und hell. Auch Dexters Laborarbeitsplatz ist hell und freundlich.



Abbildung 10: Dexters Apartment (Dexter, 1.01 Dexter, 08:36)

Die Ausleuchtung der Szenen ist die ganze Serie hinweg sehr ähnlich. Miami im Tageslicht ist geprägt von High-Key Beleuchtung. Alles ist hell, offen und freundlich. Die Farben sind kräftig und sehr kontrastreich. Vor allem die Farbe Rot wird meist sehr stark akzentuiert oder auf weißem Hintergrund gezeigt, was sie besonders hervorhebt. Im Gegensatz dazu sind die Szenen bei Nacht sehr im Low-Key Stil gehalten, Schwarz ist die dominierende Farbe und Licht wird sehr spärlich eingesetzt, auch Sättigung und Kontrast sind nicht sehr hoch. In den Szenen, in denen Dexter nachts auf die Suche nach seinen Opfern geht, wird häufig mit der Farbe Rot gearbeitet. Meist liegt über der Szene ein roter Filter oder der Hauptdarsteller ist von einem roten Schatten umgeben. Ansonsten sind die nächtlichen Szenen häufig von Neonlicht dominiert und wirken künstlich. Die Rückblenden sind meist normal beleuchtet, manchmal wird mit gelblichen Filtern gearbeitet. Diese Szenen wirken dann ähnlich wie alte, vergilbte Fotos und erzeugen dadurch ein wenig das Gefühl von Nostalgie.

Die Lichtgestaltung leistet einen nicht unwesentlichen Beitrag zu der Identifikation der Zuschauer mit dem Hauptdarsteller. Jedes Mal, wenn Dexter nachts loszieht um seine Opfer der Gerechtigkeit zuzuführen, ist er umgeben von Dunkelheit, es wirkt so als würde ein unsichtbarer, dunkler Schatten die Szene kontrollieren und Dexter leiten. Ganz anders laufen die Szenen in der Dunkelheit ab, in denen Dexter nicht gerade auf dem Weg zu seinen Opfern ist. Zwar ist auch hier alles blasser und düsterer, aber die Dunkelheit wirkt nicht so dominant. Im Tageslicht wird Dexter genau wie alle und alles andere um ihn herum mit sehr viel Licht und Farbe gesehen.

4.4.1.3. Handlungsort, Bildraum, Ausstattung

Der Ort des Geschehens und auch seine Ausstattung rufen beim Zuschauer gewisse Erwartungen hervor. Wird das Publikum mit einer schönen Landschaft konfrontiert, wird es sich auf einen romantischen Liebesfilm freuen. Hingegen lassen z.B. verregnete Großstadtansichten bei Nacht eher Kriminalität und Verbrechen erwarten. (Vgl. Mikos 2008, S. 231f.)

Der Austragungsort von *DEXTER* ist, wie bereits mehrmals erwähnt, Miami. Miami bildet einen starken Kontrast zur Handlung. Normalerweise spielen sich Krimis und Verbrechen in Städten wie New York oder London ab. Es regnet oft, es herrscht Hektik, Chaos und eine düstere Stimmung. Miami ist das genaue Gegenteil, meist präsentiert sich die Stadt mit glitzernden blauem Wasser, weißen Sandstränden, saftigen grünen Wiesen und Sonnenschein. Verbrechen und Kriminalität wirken irgendwie fehl am Platz und gekünstelt. Und damit ist es gleichzeitig so passend für die Serie. Denn auch Dexter spielt die meiste Zeit in seinem Leben anderen etwas vor, ist künstlich und oberflächlich. Die Serie selbst teilt dem Zuschauer diesen Umstand durch den Hauptdarsteller mit, in einem Voice-over sagt Dexter: „There's something strange and disarming about looking at a homicide scene in the daylight of Miami. It makes the most grotesque killings look staged, like you're in a new and daring section of Disney World: Dahmerland⁷!“ (Dexter, 1.01 Dexter, 09:07 – 09:19) Miami bei Nacht passt da schon eher ins Bild des typischen Krimischauplatzes. Es gibt viele dunkle Gassen, Hochhausschluchten, verlassene Lagerhallen und Gebäude. All das Böse der Stadt kriecht aus seinen Löchern und begiebt sich auf die Jagd.

Der Handlungsort unterstreicht Dexters zwei Seiten. Die gekünstelte, aufgesetzte Fassade, die im Licht des Tages zu sehen ist und in der Oberflächlichkeit von Miami untergeht. Nachts kommt die wahre, dunkle Seele Dexters zum Vorschein, um eiskalt zuzuschlagen und wieder im Schatten der Nacht zu verschwinden.

Für die Identifikation des Publikums mit Dexter Morgan ist der Handlungsort ideal. Miami lebt von Oberflächlichkeit, künstlichem Getue und Dekadenz. Nicht nur die Stadt selbst ist davon geprägt, sondern auch die Menschen. Wichtig sind Statussymbole, wie teure Autos und spektakuläre Villen. Viele Bewohner Miamis verstecken ihr wahres Leben hinter einer Maske und leben mit zahlreichen Geheimnissen. Der Zuschauer kann sich so noch besser in Dexter hineinversetzen, denn wer hat keine Geheimnisse? Außerdem kann auch jeder nachvollziehen, dass man in einer Stadt wie Miami, welche von

⁷ Jeffrey Lionel Dahmer war ein als The Milwaukee Monster bekannter US-amerikanischer Serienmörder. Zwischen 1978 und 1991 tötete er mindestens 17 Männer und Jugendliche in Wisconsin. (Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Jeffrey_Dahmer)

Statussymbolen, Schönheit und Glamour geprägt ist, nicht immer ganz so sein kann wie man ist, sondern sich auch mal anpassen muss oder eine Rolle spielen muss.

Auch die Ausstattung des Handlungsraums ist so gewählt, um einerseits die Stadt widerzuspiegeln und andererseits den Hauptdarsteller. Dexters Apartment liegt am Meer, und die Einrichtung ist modern, strukturiert und klar. Dinge, die wichtig fürs tägliche Leben und sozial akzeptiert sind, finden sich griffbereit und ausgestellt. Der Rest ist gut



Abbildung 11: Dexters Apartment (Dexter, 1.01 Dexter, 07:34)

versteckt in Schränken, Schubladen oder hinter der Verkleidung der Klimaanlage (Dort versteckt Dexter die Blutstropfen, die er seinen Opfer entnimmt und als Trophäe behält). Die Wohnung ist hell und offen gestaltet, es gibt nur drei Räume, sie wirkt übersichtlich und so als hätte sie nichts zu verbergen. Doch genau wie Dexter hat auch die Wohnung zwei Seiten, denn obwohl sie viele Fenster hat, die viel Licht herein lassen, hat sie auch viele Vorhänge, die Licht wegsperren und das Apartment in Finsternis tauchen können.

4.4.1.4. Kameraarbeit

Mit den Einstellungsgrößen wird die Nähe und Distanz der Kamera zum gezeigten Geschehen festgelegt, somit auch der Abstand, den der Zuschauer zum Geschehen hat. (Vgl. Mikos 2008, S. 194)

Dexter platziert den Zuschauer meist sehr nahe am Geschehen. Gearbeitet wird vor allem mit Detail-, Groß- und Nahaufnahmen. Halbtotale und Totale sind eher selten und Panoramaaufnahmen gibt es fast keine. Die wichtigste Aufgabe der Kamera in *DEXTER* ist das Einfangen von Emotionen bzw. Reaktionen. Dexter Morgan behauptet von sich keine Gefühle zu haben und alle seine Emotionen seien gespielt. Die Kamera platziert den

Zuschauer deshalb so, dass er in fast jeder Szene Dexters Mimik genau studieren und analysieren kann. Auch die anderen Darsteller werden gerne ganz nah gezeigt, damit der Zuschauer die Ausdrücke in den Gesichtern vergleichen kann. Während diese extremen Nahaufnahmen im Tageslicht vor allem Stimmungen, Gefühle und Reaktionen zeigen, wirken sie bei Nacht sehr bedrohlich. Aus der vorigen Szene weiß das Publikum, dass es sich um einen Mann im Auto handelt, doch wirkt diese Extreme Detailaufnahme vom



Abbildung 12: Detailaufnahme des Protagonisten, so lernt ihn der Zuschauer erstmals kennen. (Dexter, 1.01 Dexter, 0:47)

Gesicht des Protagonisten sehr bedrohlich, es ist kein Ausdruck oder ähnliches zu erkennen, nur die Form ist zu erkennen.

Die detaillierten Aufnahmen haben noch eine zweite Funktion, mit der sie die Handlung unterstreichen. Sie sind meiner Meinung nach eine Metapher dafür, was Dexter mit seinen Opfern macht. Wenn Dexter mit ihnen fertig ist, bleiben nur mehr kleine Stücke von ihnen übrig, ihr ganzes Leben und alles was einmal war, passt einzeln verpackt in Mülltüten. Die Kamera macht genau das gleiche mit dem Filmbild. Durch die Nahaufnahmen zerstört sie das Gesamtbild und gibt dem Zuschauer nur mehr den Blick auf kleine Einzelteile frei. Zwar gibt die Kamera dem Publikum einen Überblick der Szene, um sich orientieren zu können, doch sogleich präzisiert sie den Blick auch wieder. Wie bei Dexters Opfern, zuerst ein kurzer Blick auf die Gesamtheit und einen Moment später sind nur mehr Teile zu erblicken. Die Detailaufnahmen in Verbindung mit dem Voice-over zeigen Dexters Doppeldeutigkeit auf. Die Kamera zeigt seine äußere Fassade, seine erlernten Fähigkeiten, wie ein menschliches Wesen zu sein. Das Voice-over gibt preis, was sich hinter der Maske verbirgt, es erzählt dem Zuschauer Dexters wahre Gefühlsregungen und Gedanken.

Neben den Einstellungsgrößen wird in *DEXTER* auch mit Perspektiven gearbeitet, also dem „Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen“ (Mikos 2008, S. 200). Meistens werden die Darsteller in Normalsicht gezeigt, heißt, die Kamera befindet sich auf Augenhöhe der handelnden Figuren (vgl. ebd., S. 201). Der Zuschauer wird meist so im Raum platziert, dass er alle Figuren die miteinander agieren gut beobachten kann, so als würde er sich als stiller Beobachter im Raum befinden. Gespielt wird in der Serie vor allem mit der Ober- und Untersicht. Wenn Dexter ein Opfer auf seinem Tisch liegen hat, wird er manchmal aus dem Blickwinkel des Opfers, in extremer Untersicht, gezeigt, was ihn bedrohlich und mächtig erscheinen lässt. Doch auch wenn der Blickwinkel nicht immer so extrem wie auf Abbildung 13 ist, wird der Protagonist in den Mordszenen fast immer



Abbildung 13: Dexter steht über seinem ersten Opfer kurz bevor er sein Leben beendet. (Dexter, 1.01 Dexter, 5:08)

aus einer leichten Untersicht gezeigt. Es wirkt nicht immer so bedrohlich, wie auf Abbildung 13, soll aber dennoch die Überlegenheit des Protagonisten in dieser Situation verdeutlichen. Interessant ist, dass die Untersicht auch häufig verwendet wird, wenn Dexter an seinem Computer sitzt und mit Sergeant Doakes spricht. Dies verdeutlicht die anhaltende Bedrohung, die Doakes für Dexter darstellt, da er der Einzige ist, der ihm sein Gehabe nicht abkauft.



Abbildung 14: Untersicht auf Doakes wie er gerade mit Dexter spricht (Dexter, 1.01 Dexter, 16:59)

Die Obersicht wird meist nur kurz verwendet, vor allem um dem Zuschauer ein letztes Mal Dexters Opfer als Ganzes zu präsentieren und sie wird dann verwendet, wenn ein Tatort gezeigt wird. Zuerst wird dem Publikum mittels Obersicht ein Überblick über das Geschehen vermittelt, bevor die Details in den Fokus treten. Gezielt wird eine leichte Obersicht bei Dexter eingesetzt, wenn er in der Nähe von Cody und Astor, Ritas Kindern, ist. Dexter wird entweder in der Auf- oder Normalsicht gezeigt. Die leichte Obersicht lässt ihn verletzlich, klein und unbedeutend erscheinen. In der Gegenwart von Cody und Astor wirkt Dexter selbst wie ein Kind, weder bedrohlich noch gefährlich.

DEXTER arbeitet auch mit Kamerabewegungen um die Handlung zu unterstreichen, aber vor allem damit sich der Zuschauer im Raum orientieren kann. Schwenks und Kamerafahrten werden gerne verwendet, damit sich der Zuschauer am Tatort zurechtfinden kann. Er soll sehen, wo sich die Figuren befinden, wie die Umgebung aussieht, welche Besonderheiten diese aufweist und erst dann wird die Leiche gezeigt. Gut dargestellt ist dies in der Folge *The Popping Cherry*, Dexter kommt in einem Stadion an, einem Tatort des Ice Truck Killers. Die Kamera fährt zuerst seitlich neben Dexter her, um die weitenläufigen Gänge rund ums Stadion sichtbar zu machen. Dexter zieht dann den Vorhang auf und tritt in das Stadion selbst. Zuerst verdeckt der Hauptdarsteller teile des Bildes, doch dann geht er nach links weg und gibt der Kamera freie Sicht. Mit einer kurzen Kamerafahrt und einem Schwenk wird dem Zuschauer das gesamte Stadion gezeigt, er hat jetzt keinerlei Probleme sich zu orientieren. Erst dann wechselt der Blick auf die Leiche und die Kamera fährt immer näher heran. Doch die Kamerabewegungen helfen nicht nur bei der Orientierung, sondern sind „in der Regel nicht ohne einen Bezug zur Handlung oder der inneren Gefühlswelt“ (Mikos 2008, S. 203). Dies zeigt die Serie in

der Folge *Truth be told*. Rudy, alias der Ice Truck Killer, lockt Debra auf sein Boot, um sie zu entführen und für seine Vereinigung mit seinem Bruder vorzubereiten. Gleichzeitig kommt Dexter dahinter, dass Rudy der Ice Truck Killer ist und sieht seine Schwester in Gefahr. Die Kamera zeigt dem Zuschauer den Blickwinkel des Hauptdarstellers, wie er verzweifelt seinen Blick hin und her schwenkt, auf der Suche nach Debra. Als er sie auch über Funkgerät nicht orten kann merkt man ihm an, wie verwirrt und überwältigt er ist. Der vermeintlich gefühllose Dexter macht den Eindruck, als wäre er von seinen Gefühlen beherrscht. Er ist planlos, hat keine Ahnung, wo seine Schwester ist oder was er als



Abbildung 15: Dexter als er merkt dass er Debra nicht orten kann. (Dexter, 1.11 Truth be told, 49:52)

nächstes tun soll. Der sonst so kontrolliert und geplant vorgehende Dexter ist planlos und verzweifelt. Die Kamerabewegung unterstreicht seine innere Gefühlslage. Die Kamera kreist sehr schnell um den Protagonisten herum, fokussiert auf seinen Gesichtsausdruck. Abbildung 15 zeigt Dexters verzweifelten Gesichtsausdruck und dahinter ist aufgrund der schnellen Bewegung der Kamera alles verschwommen. Dann läuft Dexter los, die Kamera folgt ihm noch kurz mit wackeligen Bewegungen bis der Schnitt auf die nächste Szene kommt. Einmal ist Dexter derjenige, der hinten nach ist, normalerweise hat er immer alles im Griff und ist den anderen einen Schritt voraus, doch jetzt ist er hilflos, genau dann, wenn das Leben seiner Schwester auf dem Spiel steht. Die ruckartigen Bewegungen, der verschwommene Hintergrund und die Schnelligkeit, mit der sich die Kamera bewegt, spiegeln das wieder, was in Dexters Kopf vor sich geht – Chaos und Verzweiflung.

Der Einsatz der Kamera in *DEXTER* ist sehr gezielt. Meist wird sie so verwendet, dass der Zuschauer als Beobachter leicht und einfach das Geschehen verfolgen kann und sie dennoch immer den Hauptdarsteller in Szene setzt. Darüber hinaus wird die Kamera dazu

verwenden, gewisse Momente, Gefühle und Situationen zu unterstreichen. Die Kamera wird so eingesetzt, dass sie dem Zuschauer die bestmögliche Identifikation mit dem Hauptdarsteller erlaubt.

4.4.2. Auditive Ebene

Im Folgenden soll die auditive Ebene der Serie *Dexter* näher betrachtet werden. Dafür soll zunächst die Musikgestaltung analysiert werden. Danach werden kurz Ton, Sprache und Geräusche betrachtet, mit speziellem Fokus auf das Voice-over, welches in *DEXTER* besonders stark eingesetzt wird.

4.4.2.1. Musikgestaltung

Genau wie Kamera und Licht wird auch die Musik in *DEXTER* ganz bewusst eingesetzt. Musik hat in der Serie zwei große Funktionen, einerseits unterstützt sie die Handlung und erzeugt beim Zuschauer Gefühle wie Spannung, Angst, etc., andererseits, vor allem bei den Mordszenen, „konterkariert sie das Gesehene und relativiert die Qual für die Zuseher ein wenig.“ (vgl. Zettel 2010). Musik und Geschehen sind dabei so divergent, dass der Zuschauer eine gewisse Distanz zum Gezeigten aufbaut. Er wird ein Stück weit von der Narration gelöst. An anderen Stellen wird die Musik wieder dazu genutzt, die Narration zu begleiten und das Erlebnis zu verstärken. So z.B. als Dexter von seinen Kollegen zu seinem Junggesellenabschied »entführt« wird, sie fesseln ihn und transportieren ihn zu einem Stripclub, doch Dexter und zu diesem Zeitpunkt auch der Zuschauer denken, dass der Häuter den Hauptdarsteller entführt. Gezeigt wird Dexter, der gefesselt im Kofferraum eines Wagens liegt und versucht, sich von seinen Fesseln zu befreien, um seinem Entführer gegenüber einen Vorteil zu haben. Begleitet wird die Szene von einer spannungsvollen Musik, die sich auf den Moment, in dem der Kofferraum geöffnet wird, zuspitzt. Mit einem Sprung Dexters aus dem Kofferraum und einem Faustschlag in Masukas Gesicht wird die Spannung entladen und die Musik verschwindet. (*Dexter*, 03.11 Adios Amigo, 03:25 – 04:50) Die Musik wird meiner Meinung nach stärker als in anderen Serien dazu verwendet Emotionen zu erzeugen.

Die Serie schafft es, die beiden Funktionen der Musik gekonnt einzusetzen und blitzartig von einer Art zur anderen zu wechseln. Z.b. in der Folge *Crocodile*, als Dexter seinem Opfer den Todestoß verpasst, beginnt kubanische Musik zu spielen, welche die beiden Ebenen Bild und Ton gegeneinander ausspielt und so eine ironische Note erzeugt. Der Zuschauer sieht das schmerzverzehrte Gesicht von Dexters Opfer und wird gleichzeitig mit aufheiternder exotischer Musik beschallt. Während Dexter dem Publikum über ein Voice-over Weisheiten über sich und das Leben mitgibt, läuft die Musik leise weiter und unterstreicht die ironische Essenz noch zusätzlich. Die Musik wird dann von

ihrer kontraktierten Funktion enthoben, ändert sich und dient nun der Unterstützung der Handlung. Als Dexter gerade die Trophäe seines letzten Opfers hinter der Klimaanlageabdeckung versteckt und die Abdeckung wieder befestigt, werden die kubanischen Klänge immer leiser und zuerst erklingen Geräusche, wie wenn die Klimaanlage eingeschaltet wird, welche sich kurz darauf in spannungsvolle Musik verwandeln. Der Fokus wird auf den Kopf einer Barbiepuppe gelenkt und Dexter weiß, dass der Ice Truck Killer in seinem Apartment war. Der Spannungsmoment ist für den Zuschauer sehr kurz, da der Protagonist nicht wie zu erwarten erschreckt und Angst bekommt, sondern eher neugierig und aufgeregt wirkt, was die Musik dem Zuschauer sogleich mitteilt. Sie wechselt wieder und diesmal sind es romantische, nostalgische Klänge einer Gitarre. Innerhalb von ca. zwei Minuten hat die Musik dreimal gewechselt und so den Zuschauer zuerst vom Geschehen distanziert, ihn dann wieder eingefangen und ihm Spannung prophezeit, nur um ihn dann mit einem eher romantischen, friedfertigen Gefühl zu entlassen. (Dexter, 1.02 Crocodile, 49:39 – 51:39)

Die Musik in Dexter ist sehr vielfältig, angefangen von karibischer Musik mit Salsa über Merengue bis hin zu spanischsprachigem Hip-Hop. Die bunte Mischung aus verschiedenen Musikstilen und deren Herkunft soll die kulturelle Diversität der Stadt Miami widerspiegeln und die Besonderheit des Handlungsortes unterstreichen. (Vgl. Rothmund 2010, S. 70) So vielfältig die Musik selbst ist, so unterschiedlich sind auch ihre Einsätze, neben den Hauptfunktionen, der Distanzierung des Zuschauers und der Erzeugung von Emotionen, dient die Musik zur Umrahmung des Handlungsortes. Vor allem Situationen, die für jeden als normal gelten, außer für Dexter Morgan, werden als Alltagssituationen mit dazupassender Musik dargestellt. Während die Musik bei der Gefühlserzeugung und der Distanzierung meist aus dem extradiegetischen Raum kommt und die Quelle nicht zu sehen ist, wird bei den Alltagssituationen die Musik in den diegetischen Raum integriert und manchmal sieht der Zuschauer die Quelle, wenn er sie nicht sieht, ist es meist so, dass er sich denken kann, dass es eine Musikquelle im intradiegetischen Raum gibt. So z.B. in der Folge *Dexter* als Rita und Dexter zu einem Straßenfest gehen, die Szene wird von popiger Tanzmusik untermalt und wirkt authentisch, auch wenn der Zuschauer die Musikquelle nicht sieht, so erkennt er eine Bühne und Menschen die davor zum Rhythmus der Musik tanzen. Auch als Dexter zum Tatort gleich am Rande des Festes geht, ist die Musik noch zu hören, erst als die Leiche in den Vordergrund rückt wechselt die Musik, doch sobald der Blick auf die Leiche abgeschlossen ist, setzt die Tanzmusik im Hintergrund wieder ein. (Dexter, 1.01 Dexter, 23:40 - 25:20) Besonders ist auch der Einsatz von Musik, wenn Dexter an einen Tatort des Ice Truck Killers kommt. Die Musik erinnert an jene Meldoien die verwendet werden, um Traumsequenzen oder eine Rückblenden einzuleiten. Die Musik unterstreicht, was der

Ice Truck Killer mit seinen Tatorten erzeugen will, dass Dexter sich an seine Vergangenheit erinnert. (Dexter, Season 1)

Darüber hinaus zeigt die Musik an, wenn sich Gefahr oder Bedrohung in der Nähe befindet, z.B. als Doakes von einem Mafioso beobachtet wird und seine Schergen ihn bei der Analyse eines Tatorts überwachen (Dexter, 1.04 Let's give the boy a hand, 15:40 – 15:48). Oder als Miguel Dexter zur Rede stellen will, nachdem er herausgefunden hat, dass Dexter den Ring von Ellen Wolf gestohlen hat und ihn somit mit dem Mord an ihr in Verbindung bringen kann. (Dexter, 3.10 Go your own way, 43:01 – 43:20). Je nachdem, wie sich die Situation auflöst, wechselt die Musik zu glücklicheren Klängen oder verstummt langsam.

In der Serie gibt es zwei Melodien, welche sich am Anfang und Ende jeder Folge wiederholen, die Titelmusik, welche den Vorspann begleitet und die Abspannmusik. Während die Musik im Vorspann eher freundlich, einladend und neugierig wirkt, präsentiert die Musik im Abspann düstere Klänge, welche geheimnisvoll, melodramatisch und ein wenig traurig sind. Der Zuschauer wird bei jeder Folge von den erheitertenden Klängen zum Schauen der Serie eingeladen und mit den finsternen Klängen entlassen.

4.4.2.2. Ton, Geräusche, Sprache

Ähnlich wie Musik, können auch Töne und Geräusche Stimmungen vermitteln und leiten den Zuschauer auf emotionaler Ebene durch den Film/ die Serie. Sie sind einerseits wichtig, um zwischen den Figuren unterscheiden zu können, erfüllen aber andererseits die Funktion, Nähe und Distanz zwischen Film- und Fernsehtext und Zuschauer herzustellen. So z.B., wenn eine Figur der anderen etwas zuflüstert, was der Zuschauer nicht hören kann, ein Geheimnis für ihn bleibt, so erzeugt dies Distanz. (Vgl. Mikos 2008, S. 236f.) *DEXTER* macht genau das Gegenteil, es erzeugt Nähe zum Hauptdarsteller. Durch den geschickten Einsatz von Voice-over hat der Zuschauer als Einziger immer Einblick in die Gedankenwelt von Dexter Morgan. „Exposing Dexter's thoughts bridges a gap that the viewer is not normally privileged to hear and because of this extra information a deeper connection with the character can be formed.“ (vgl. The Morality of Blood: Dexter's Influence on Society 2011) Das Publikum sieht eine Situation und weiß sofort, was der Hauptdarsteller davon hält bzw. darüber denkt. Der Zuschauer ist dem Protagonisten so nahe, dass er gar nicht die Chance hat, sich wirklich mit einem anderen Charakter zu identifizieren. Er bekommt alles von Dexters Gefühlswelt mit und weiß immer gleich viel wie er. Das Publikum ist dabei, wenn Dexter innere Konflikte mit sich austrägt, mit Problemen kämpft oder mit gewissen Situationen oder Gefühlen nicht umgehen kann. Von den anderen Figuren weiß der Zuschauer nur das, was in den Dialogen und durch den Hauptdarsteller erzählt wird. Er wird immer wieder in Dexters

Welt hineingezogen, ob er dies will oder nicht. Die Bildebene und die Tonebene werden durch den starken Einsatz des Off-Kommentars ein wenig von einander getrennt. Denn häufig wenn Dexter einen Dialog mit einer anderen Figur führt, sind die Zuschauer dem Gesprächspartner voraus und wissen mehr als dieser und damit erhalten sie auf der auditiven Ebene viel mehr Informationen als ihnen das Bild liefert. Meistens dann wenn Dexter mehr über eine Verdächtigen oder einen Fall weiß als seine Kollegen, erfährt dies der Zuschauer als erstes. Das Voice-over gibt der Serie außerdem die Chance Bilder, die wenig Informationen enthalten, sprachlich zu vervollständigen. Wenn z.B. Dexter gerade an seinem Computer über sein nächstes Opfer recherchiert, erhält der Zuschauer auf der Bildebene nicht viele Informationen über das zukünftige Opfer. Durch den Off-Kommentar erfährt er alles Wissenswerte darüber. Das Voice-over erfüllt noch eine weitere Funktion, es erzählt dem Zuschauer, was Dexter gelernt hat. Am Ende jeder Folge gibt es meist einen Off-Kommentar von Dexter, der die Ereignisse der Folge in ihrer Essenz zusammenfasst, erklärt welchen Einfluss sie auf ihn hatten bzw. was er daraus gelernt hat und welche Fehler er in der Folge gemacht hat.

Die Geräusche und Töne in *DEXTER* sind primär dafür zuständig, die ein wenig morbide Stimmung der Serie zu unterstreichen. Denn die Serie lebt von Kontrasten und konterkarierten Situationen, die Geräusche unterstützen dies. So werden für die Musikgestaltung alte Instrumente aus Tier- und Menschenknochen verwendet, sie erzeugen den authentisch markanteren Sound der Serie (vgl. <http://fernsehserien.blogspot.co.at> 2008). Die Divergenz zwischen der bildlichen und auditiven Ebene wird neben der Sprache auch mittels Geräuschen und Musik verstärkt. Häufig passiert auf der Bildebene etwas anderes als es die Soundbegleitung vermuten lässt. Dennoch soll andererseits ein gewisses Level an Realität und Authentizität aufrechterhalten werden.

Der Off-Kommentar ist wohl eine der stärksten Strategien zur Steigerung der Identifikation mit dem Hauptdarsteller. Die gesamte Serie wird von Dexters Standpunkt aus erzählt, der Zuschauer erlebt alles aus Dexters Blickwinkel, seine Reaktionen erlebt das Publikum hautnah mit und auch die Konsequenzen seines Handelns. Der Zuseher weiß so viel über Dexter, er kennt seine Vergangenheit, sieht sein wahres Ich, bekommt die Probleme mit, mit denen Dexter ringt, und die Fehler, die er macht. Es macht Dexter fast zu so etwas wie einem Freund, man weiß alles von ihm, möchte ihm helfen und steht immer auf seiner Seite. Von den anderen Darstellern bekommt der Zuschauer nicht so viel mit, diese Gefühlswelten und Gedanken bleiben ihm völlig verschlossen, er kriegt nur das mit, was die Figuren anderen Figuren über sich erzählen. Es gibt kein Voice-over, keine erklärende Stimme, die Situationen erläutern kann, der Zuschauer kann sich nur auf das verlassen, was die Figur sagt und welches Bild gezeigt wird. Dexter hat keine

Geheimnisse vor dem Publikum, die anderen Charaktere haben welche, aber der Zuschauer kennt sie nicht. Es ist leichter, jemanden zu verstehen und seine Handlungen nachzuvollziehen, wenn man alles von ihm weiß. Jemanden, dessen Gesichte man nicht genau kennt, verurteilt man schneller und steckt ihn in eine Schublade. Das beste Beispiel dafür wäre Doakes. Auf den ersten Blick ist er der perfekte Antiheld, er arbeitet als Polizist, der vielleicht nicht immer ganz nach den gesetzlichen Regeln spielt, dennoch ist er erfolgreich und will nichts anders als die »Bösen« zu bestrafen und ist verärgert, wenn sie durch kluge Anwälte und Tricks der Justiz entkommen. Doakes war bei der Army und hat dort Dinge gesehen und gemacht, die ihn verändert haben, auch er hat von einem Trauma, das der Zuschauer nicht kennt, eine gewisse Boshaftigkeit zurückbehalten. Dennoch würde Doakes ohne Befehl niemanden töten. Doakes hat ziemlich viel mit Dexter gemeinsam, trotzdem empfindet ihn der Zuschauer, aufgrund der Bedrohung, die er für Dexter darstellt, als den Bösen, dessen Ziel es ist Dexter zu schaden. Der Zuseher kennt nur Teile von Doakes Vergangenheit, er weiß nicht, wie er so geworden ist, wie er jetzt ist, mit welchen Problemen und Ängsten er kämpft. Er lernt Doakes fast ausschließlich in seinem Verhalten gegenüber Dexter kennen und dieses ist meist feindselig, gemein und bösartig. Der Zuschauer, der alles über »seinen Freund den Serienkiller« weiß, findet Doakes Verhalten nicht richtig und schlägt sich auf Dexters Seite. Die Erzählperspektive macht bei der Identifikation des Zuschauers mit einer Figur viel aus, umso mehr das Publikum von einer Figur weiß, desto näher ist sie der Figur.

4.4.3. Narrative Ebene

Als letztes wird die narrative Ebene betrachtet, hier soll auf die Dramaturgie der Serie eingegangen werden und die Einsatzweise der Flashbacks und der Illusionen des Protagonisten unter die Lupe genommen werden.

4.4.3.1. Dramaturgie

Die Dramaturgie strukturiert die Handlung und gliedert sie in gewisse Teile auf. Zu unterscheiden sind die geschlossene Form der Dramaturgie und die offene Form. Erste ist die ältere Form, sie setzt auf Dominanz des Aufbaus und führt das Geschehen am Ende zurück in die Ausgangssituation. Die offene Form lässt sich nicht so leicht eingrenzen, es haben sich im Laufe der Zeit eine Vielfalt an Formen gebildet. Die Offenheit bezieht sich auf die Unabgeschlossenheit/Ungelöstheit, beides kann sich entweder auf den Aufbau eines Stückes und die Abrundung einer Figurenkonstellation im Film oder aber auf den Sinn beziehen. Trotzdem verfügen beide Formen über dieselbe Struktur, es gibt jeweils einen Anfang, einen Wendepunkt und einen Schluss. (Vgl. Hickethier 2007, S. 116f.)

Bei *DEXTER* kann von einer doppelten Dramaturgie gesprochen werden, wie sie bei fast allen Serien zu finden ist. Die Handlung setzt sich immer weiter fort und die Serie verfügt derzeit noch über kein Ende. Dennoch gibt es in der Serie Handlungsstränge, die innerhalb einer Episode bzw. einer Staffel abgeschlossen werden. (Vgl. ebd. S. 117) *DEXTER* beginnt mit einem starken „Opening“ (ebd.), wo der Zuschauer gleich zu Beginn in die Handlung einsteigt ohne etwas über die Figuren oder den Handlungsort zu wissen. Der Zuschauer weiß noch nichts über den Mann, der im Wagen fährt, weder was er vorhat, noch kann er sich sicher sein, dass es sich um den Hauptdarsteller handelt. Es werden Teile der Person im Wagen gezeigt und die Zuschauer erfahren durch ein Voice-over, dass sich die Handlung in Miami abspielt und dass die Person im Wagen auf der Suche nach etwas bestimmten ist. In den darauffolgenden Szenen sehen die Zuseher, wie die Person aus dem Wagen einen Mann Namens Mike Donovan entführt und zu einer abgelegenen Hütte bringt. Dort stellt sich heraus, dass Donovan drei kleine Buben getötet und vergraben hat und das Publikum erfährt mehr über die geheimnisvolle Person aus dem Wagen. Der Zuschauer stellt fest, dass es sich bei ihm ebenfalls um einen Mörder handelt, der auch das Bedürfnis zu töten in sich trägt, aber er ist irgendwie anders, er behauptet von sich selbst einen gewissen Standard zu haben und dass er niemals Kinder töten würde. Nachdem der Mann Mike Donovan getötet hat, wechselt die Szene und erst jetzt, nach ca. fünf Minuten der Serie, erfährt der Zuschauer, mit wem er es zu tun hat. Dexter Morgan stellt sich selbst vor und erzählt mehr von sich, seinem Drang und seinem Code. Der Zuschauer lernt nach und nach die anderen Figuren der Serie kennen und die Geschichte nimmt ihren Lauf. Die notwendige „Exposition der Figuren und der Handlungssituation“ (ebd.) ist damit erledigt und der Zuschauer kann die Situation und die Figuren ungefähr verstehen bzw. nachvollziehen. Die detaillierte Vorgeschichte des Hauptdarstellers erfährt das Publikum dann im weiteren Verlauf der Serie im Rahmen von Flashbacks und Dialogen mit anderen Charakteren. Der Wendepunkt innerhalb einer Staffel vollzieht sich meist dann, wenn Dexter hinter die wahren Motive seiner Antagonisten kommt und beginnt sie aufzuhalten. Die Staffel endet meist damit, dass Dexter den Antagonisten tötet und somit die Welt teilweise wieder im Gleichgewicht ist, bis in der nächsten Staffel ein neuer Gegenspieler auftaucht.

Die Struktur der Serie ist in jeder Staffel ähnlich. Der Zuschauer lernt zu Beginn der Staffel den Antagonisten kennen, zuerst weiß er wenig über ihn, bis er etwas macht, was Dexters Interesse weckt und er sich näher mit ihm beschäftigt. Im Verlauf der Staffel lernt der Zuschauer den Gegenspieler immer besser kennen, bis zu dem Punkt an dem Dexter genug über ihn weiß und entscheidet, ihn aus dem Weg zu räumen. Dexter schaut sich viel von seinen Antagonisten ab, kommt aber immer zu dem Ergebnis, dass ihnen das gewisse Etwas, der Code von Harry, fehlt. Am Ende jeder Staffel hat Dexter viel aus dem

Hin und Her mit seinem Gegenspieler gelernt und sich weiterentwickelt. Staffel für Staffel wird Dexter ein Antagonist an die Seite gestellt, der seine Schwachpunkte ausnutzt und sich in Gebieten auskennt, die für Dexter fremd sind.

4.4.3.2. Flashbacks und Illusionen

Rückblenden werden dazu verwendet, um dem Zuschauer die Vergangenheit der Figuren, vor allem aber der Hauptfigur, näher zu bringen (vgl. Mikos 2008, S. 220). Der Zuschauer kann so die Entwicklung der Figur nachvollziehen und weiß, warum sich die Figur jetzt so verhält, wie sie es tut. *DEXTER* bedient sich diesem Element vor allem in der ersten und zweiten Staffel. In jeder Folge der ersten Staffel gibt es mindestens eine Rückblende. Bereits in der ersten Episode lernt das Publikum mehr über Dexters Triebe und wie sein Vater Harry damit umgegangen ist. Im weiteren Verlauf der Staffel erzählen die Rückblenden dem Zuschauer, alles wesentliche über Dexters Kindheit und Jugend. Anfangs liegt der Fokus dabei auf Dexters Leben bei den Morgans, seinem Verhältnis zu seinem Vater, zu seiner Schwester und vor allem auf der Erlernung des Codes. Die Flashbacks zeigen auch viel von Harry Morgans Charakter, seinen Prinzipien und Werten. Harry ist ein Mann mit Moral, Rechtsbewusstsein und liebt seine Kinder über alles. Der Zuschauer wird langsam an Dexters Identität herangeführt und lernt stückweise den Hauptdarsteller kennen. Die erste Hälfte von Staffel eins beschäftigt sich damit, dass Dexter an gewisse Schlüsselmomente in seiner Kindheit zurückdenkt und der Zuschauer sieht, wie Dexter von Harry gelernt hat. Auf den ersten Blick sind es die selben Szenen wie bei jedem Kind bzw. Teenager, nur die Inhalte der Botschaften, die Harry seinem Sohn mitgibt, sind andere. Durch die Rückblenden lernt der Zuschauer auch, wie gerne Teenage-Dexter normal sein möchte, um nicht allen etwas vorspielen zu müssen. Einmal fragt er seinen Vater: „Dad, do you think that maybe one day I'll, you know, feel it for real?“ (Dexter, 1.05 Love American Style, 34:15 – 34:23). Die Flashbacks zeigen Harrys Versuche, seinem Sohn einen Kodex zu lehren, der ihn davor bewahrt ins Gefängnis zu kommen. Gleichzeitig sieht man immer wieder, wie Harry versucht, seinem Sohn das Richtige zu lernen, wie er ihm Moral, Menschlichkeit und Prinzipien beibringt, er will Dexter klarmachen, dass er ihm diese Dinge nur lehrt, um ihn vor der Todesstrafe zu bewahren und dass es nichts sein soll, was Dexter Spaß macht. In Harrys Augen sollen Dexters Triebe einerseits befriedigt werden und andererseits einem höheren Zweck dienen, aber keine „Freizeitbeschäftigung“ sein. Ab der zehnten Folge von Staffel eins dienen die Rückblenden vor allem dazu, Dexters verdrängte Erinnerungen zu vermitteln. Der Ice Truck Killer, alias Brian Moser, hat es geschafft, dass sich Dexter an seine Vergangenheit erinnert und erfährt, welches Ereignis ausschlaggebend für seine finstere Entwicklung war. Der Zuschauer sieht, dass Dexters Mutter vor seinen Augen mit einer

Kettensäge zerstückelt wurde und daraufhin Dexter und sein Bruder zwei Tage lang in ihrer Blutlache ausharren mussten, bevor sie gefunden wurden. Dexter erinnert sich jetzt erstmals auch an seinen Bruder, Brian. Diese Rückblenden dienen einerseits dazu, Dexters Vergangenheit sichtbar zu machen und seine Beziehung zu Harry darzustellen, andererseits zeigen sie dem Zuschauer Dexters Kindheitstrauma, welches ihn zerstört hat und ihm seine Triebe verpasst hat. Die Rückblenden unterscheiden sich auch optisch voneinander. Die Erinnerungen an Dexters Kindheit und Jugend bei den Morgans werden meist nur dadurch angezeigt, dass Harry sich darin befindet, ansonsten unterscheiden sie sich nicht von den anderen Szenen. Die verdrängten Erinnerungen an das Massaker werden klar optisch gekennzeichnet. Die Kennzeichnungen unterscheiden sich allerdings, entweder sind die Schnitte sehr dynamisch und schnell, die Kontraste sehr stark und die Beleuchtung grell oder die Szenen wirken eher verschwommen und die Farben sind verblasst. Die Szenen, in denen viel Blut vorkommt, sind meist die kontrastreichen, die anderen Erinnerungen sind verblasst und verfügen über wenig Kontraste. In der ersten Staffel erfährt der Zuschauer durch Rückblenden alles notwendige über Dexters Vergangenheit, angefangen von seiner Zeit bei dem Morgans, über die Identität seiner Mutter und seines Bruder, bis hin zu seinem Kindheitstrauma. Wichtig war es der Serie stets, dass sie Dexters Beziehung zu Harry darlegt, ab der zweiten Staffel werden die Rückblenden deutlich weniger, sie dienen vor allem dazu, Dexters Konflikt mit der Kontrolle seiner Triebe zu unterstreichen und zeigen dem Zuschauer Harrys dunkle Geheimnisse, denn Laura Moser war seine Informantin und er trägt eine Mitschuld an ihrem Tod. Als die Serie die Geschichte von Dexters Vergangenheit fertig erzählt hat, bleibt Harrys Geist dennoch in Form von Illusionen bzw. Tagträumen bestehen. Denn Dexter hat seinem Vater noch nicht verziehen und braucht ihn immer noch. Er ist seine einzige Ansprechperson.

Die Illusionen in der dritten Staffel haben eine reinigende Funktion, am Ende kann Dexter endlich mit der Vergangenheit abschließen und seinem Vater verzeihen. Harry wird zu Dexters Stimme der Vernunft bzw. seinem Gewissen. „(...) he (Harry), as the originator of the code, also serves as the voice of Dexter's conscience or super-ego, reminding him of the consequences of his actions (...).“ (Howard 2010, S. 72). Immer wenn Dexter eine Entscheidung treffen soll oder einen Fehler begangen hat, ist Harry als Illusion seines Gewissens zur Stelle, um ihm zu helfen oder ihn auf den rechten Weg zurückzuführen. In der dritten Staffel hat Dexter gelernt auf diese Stimme zu hören, sein Vater hat ihm gesagt, er darf Miguel nicht trauen und soll sich von ihm fernhalten. Dexter hat dies auf die harte Tour gelernt und schlussendlich Vertrauen in seine innere Stimme gesetzt. Die Illusionen zeigen außerdem die inneren Konflikte der Hauptfigur an, immer wenn Dexter unsicher ist, wie er handeln soll, beginnt er, mit seinem Vater zu diskutieren.

Oft braucht er diese Stimme, um in schwierigen Situationen Kraft zu schöpfen, so auch als ihn der Häuter fesselt und töten will. Zuerst will Dexter aufgeben, doch nach einem imaginären Gespräch mit seinem Vater entschließt er sich, zu kämpfen. Der Geist seines Vaters ist Dexters einziger Freund, er ist das einzige, worauf er sich verlassen kann, er steht ihm immer zur Seite und kennt sein wahres Ich. Sein Vater konnte am Ende nicht mit seiner Schöpfung leben, doch Dexter vergibt ihm und macht ihn zu seinem wichtigsten Verbündeten.

Die Flashbacks und die Illusionen platzieren den Zuschauer ganz nah am Hauptdarsteller, er ist der Einzige, welcher Dexters tragisches Schicksal und seine Kämpfe mit sich selbst, miterlebt. Sie erzeugen eine Art Verbundenheit. Im Gegensatz zu den meisten Flashbacks, die in der Serie auftauchen, werden die Illusionen optisch ganz klar abgegrenzt. Angezeigt werden sie durch eine weiße Blende, die Szenen selbst sind meist im High Key Stil gezeichnet, die Beleuchtung ist sehr hell, sodass sich weiße Lichtflecken auf den Gesichtern abzeichnen. Darüber hinaus zeigt auch die Musik an, dass jetzt eine Illusion folgt. Die Illusionen und Flashbacks sind wichtig, einerseits um dem Zuschauer die Vergangenheit der Figur Dexter näher zu bringen, andererseits unterstreichen sie die Komplexität der Figur, ihre innerliche Zerissenheit und geben dem Zuschauer tiefe Einblicke in das Seelenleben von Dexter Morgan.

4.5. NARRATIVE STRATEGIEN ZUR VERSTÄRKUNG DER SYMPATHIEBILDUNG

Obwohl Licht, Musik und Kamerabewegungen die Identifikation mit dem Hauptdarsteller verstärken, sind es vor allem narrative Strategien, mit denen die Serie beim Zuschauer Sympathien weckt. Nach umfangreicher Analyse der Serie *DEXTER* mit Blick auf die gängige Literatur konnten meiner Meinung nach vorwiegend neun narrative Strategien, welche die Identifikation mit dem Hauptdarsteller verstärken und ein gewisses Gefühl von Sympathie mit Dexter Morgan erzeugen, identifiziert werden.

1. „evil Other“ (Schmid 2010, S. 136) – Böse Gegner

Eine essenzielle Methode der Serie, um dem Zuschauer die Identifikation mit dem Hauptdarsteller zu ermöglichen, ist es, ihm einen bösen Gegner gegenüberzustellen. „(...) Dexter creates audience sympathy for the ‘good’ serial killer by contrasting him with a ‘bad’ serial killer.“ (Schmid 2010, S. 140) In jeder Staffel bekommt Dexter einen Antagonisten zur Seite gestellt, der in den Augen der Zuschauer viel schlimmer ist als Dexter selbst. Am Beispiel des Endspiels zwischen Dexter und Brian ist diese Taktik gut erkennbar. Brian fragt seinen Bruder: „Who am I?“, darauf sagt Dexter: „A killer without reason or regret“. (Dexter, 1.12 Born Free, 34:47 – 34:59) Im Gegensatz zu

Dexters Morden, sind die Taten des Ice Truck Killers willkürlich, boshaft, brutal und dienen nur der Befriedung seines Triebes (vgl. ebd.). Ebenso bei Miguel Prado, er hat eine Unschuldige getötet, um seine Karriere und seinen Ruf zu beschützen. Obwohl Miguel der einzige Freund ist, den Dexter jemals hatte, bleibt ihm nichts anderes übrig als ihn zu töten, um weitere unschuldige Leben zu retten. Beim Trinity Killer ist die Serie einen anderen Weg gegangen, um seine Bösartigkeit zu unterstreichen. Trinity wurde ebenfalls von einem Kindheitstrauma geprägt und begann daraufhin zu töten. Natürlich kommt auch hier wieder der Aspekt, dass Trinity Unschuldige tötet, zu tragen, aber ein weiterer Faktor ist wesentlich stärker. Trinity terrorisiert seine Familie, er schlägt seinen Sohn und seine Frau und sperrt seine Tochter ein. Seine Familie lebt in Angst vor ihm und seinen Launen. Seine Morde wären für das Publikum noch nachvollziehbar, aber die sinnlose Gewalt gegenüber seiner Frau und vor allem seinen Kindern ist unverzeihlich. Dexter hingegen geht liebevoll mit Rita und auch mit ihren Kindern und seinem Sohn um und könnte ihnen nie etwas so grausames antun.

Es sind die Antagonisten, welche durch ihr böses, unmotiviertes und willkürliches Verhalten die guten Seiten an Dexter und vielleicht sogar seinen Taten hervorheben. *DEXTER* nimmt die positiven Eigenschaften des Hauptdarstellers und lässt sie durch das gegensätzliche Verhalten der Antagonisten unterstreichen. Dexters Taten sind grausam, doch lange nicht so schrecklich, wie jene seiner Gegenspieler, sie sind die Steigerung des Bösen.

2. Der Code – killing killers

Eine weitere Technik, welche die Serie benutzt, um dem Zuschauer die Identifikation mit Dexter zu erleichtern, ist Harrys Code. Der Code ist Dexters Werkzeug, um nicht erwischt zu werden, doch sein Adoptivvater hat ihm damit auch beigebracht, dass töten einen Zweck erfüllen muss, da es sonst einfach nur kaltblütiger Mord ist. Dexter hält sich daran und tötet, bis auf ein paar Ausnahmen, nur Mörder, die dem Gesetz entkommen sind und weiter Unschuldige umbringen würden. Die Serie lehrt dem Zuschauer, dass Harry alles versucht hat, um Dexters Triebe zu kontrollieren, damit er sie nicht ausleben muss. Doch im Endeffekt musste er feststellen, dass Dexter seine Triebe zwar lenken, aber nicht abstellen kann. Durch den Code und vor allem die Tatsache, dass Dexter nur Menschen tötet, die es verdient haben zu sterben, weil sie selbst brutal und vor allem willkürlich töten, liefert die Serie dem Zuschauer eine Art Rechtfertigung. Dexters Taten haben eine vernünftige Begründung, er lässt nicht blindlings seiner Gewalt freien Lauf, sondern tut bei der Befriedung seiner Bedürfnisse der Gesellschaft einen Gefallen. Er spricht genau jene Art von Selbstjustiz im

Zuschauer an, welche schon bei den Polizisten im Film noir funktioniert hat. (Vgl. Schmid 2010, S. 136 sowie Howard 2010, S. xiv.) Dexters Verbindung zu dem Code ist so stark, dass er sich schuldig fühlt, wenn er den Code bricht, dies macht ihn auf gewisse Art und Weise auch zu einem moralischen Killer und unterstützt die Identifikation. (Vgl. Schmid 2010, S. 136)

Auch wenn Dexters Taten brutal sind und primär nur dem Zweck dienen seine Triebe zu befriedigen, bietet die Serie dem Zuschauer mit dem Code einen Ausweg, denn auch wenn man nicht hinter Dexters Taten steht und sie nicht gutheißt, kann jeder rational denkende Mensch sie gewissermaßen nachvollziehen.

3. Psychologisches Kindheitstrauma

Ein weiterer Trick der Serie, um den Zuschauer für sich zu gewinnen, ist Dexter Morgan einen Grund für seine Triebe zu verleihen. *DEXTER* hat dies über ein psychologisches Kindheitstrauma realisiert. Als Dexter drei Jahre alt war, musste er mitansehen, wie seine Mutter mit einer Kettensäge zerstückelt und getötet wurde, darüber hinaus musste der kleine Junge drei Tage in der Blutlache verbringen, bis er gefunden wurde. Die Serie führt Dexters Bedürfnis zu töten auf dieses Erlebnis zurück und gibt somit dem Zuschauer eine weitere Rechtfertigung seiner Taten. Denn es ist nicht Dexters Schuld, dass er zum Killer wurde und im Grunde ist er ein guter Mensch, wie Harry oftmals in seiner Kindheit betont. Das Trauma aus der Kindheit in Verbindung mit dem Töten von denen, die es verdient haben, liefert dem Zuschauer die ultimative Begründung und gibt ihm genügend Raum zur Identifikation. Mit Dexters Geschichte im Hinterkopf steigt die Toleranz des Zuschauers für seine Gewalttaten. (Vgl. Schmid 2010, S. 140) Die anderen Charaktere der Serie verfügen nicht über eine solche Geschichte, der Zuschauer kann sie nur auf Grund ihres momentanen Verhaltens beurteilen und sich entscheiden, ob er sich mit ihnen identifiziert oder nicht. Dies verschafft Dexter ganz klar einen Vorteil gegenüber den bösen Charakteren, da das Publikum ihre Geschichte nicht oder nur bruchstückhaft kennt. Dexter hingegen sehen sie jedes Mal mit seinem Vermächtnis kämpfen.

4. Harrys fortwährende Präsenz als moralisches Bewusstsein

Harry Morgan spielt für die Identifikation des Zuschauers mit Dexter eine wesentliche Rolle. Er übernimmt die Rolle von Dexters Gewissen. Harry hat Dexter alles gelehrt, was er weiß und kann und sogar über seinen Tod hinaus ist er für seinen Sohn da. Als geistige Erscheinung gibt er Dexter weiterhin Ratschläge und weist ihn auf die Konsequenzen seines Verhaltens hin. Er ist die Stimme der Vernunft im Hintergrund, die Dexter auf seinem Weg leitet. Harrys Präsenz erleichtert dem Zuschauer die

Identifikation, das Publikum weiß, dass Harry tot ist und Dexter somit auf sich alleine gestellt ist, daher ist Harrys Präsenz nur eine Projektion von Dexters eigener innerer Moral. Der Zuschauer weiß, dass es Dexters eigene inneren Konflikte sind, die er hier austrägt. Harry dient Dexter auch als Katalysator für seine Gefühle, so z.B. als ihn der Häuter gefangen hält, da er denkt, Dexter wüsste wo sein Geld ist. In einer Illusion spricht er mit seinem Vater darüber, wie gerne er seinen Sohn auf die Welt kommen und aufwachsen sehen will. Harry beginnt daraufhin zu weinen und Dexter sagt: „I've never seen you cry before.“, Harry antwortet: „They are not my tears, Dex. They're yours.“ Dexter erlaubt sich selbst keine Gefühle, da er immer betont keine zu haben, doch über Harry kann er sie ausleben. Der Zuschauer sieht den Schmerz und Kampf Dexters mit seinen Gefühlen und fühlt sich dadurch mehr mit ihm verbunden.

5. Der dunkle Passagier

Eine weitere Strategie der Serie um Dexter in den Augen der Zuschauer Sympathie zu verleihen ist die Differenzierung seiner Triebe von seiner Persönlichkeit. Von Anfang an spricht Dexter von seinem dunklen Passagier, der jedes Mal die Kontrolle übernimmt, wenn Dexter dabei ist jemanden zu töten. Dexters böse Seite wird so ein wenig vom Rest seiner Persönlichkeit abgekapselt. So als würden seine Triebe überhand nehmen und die Dämonen aus der Vergangenheit zuschlagen, sie überwältigen Dexter und ergreifen das Steuer. Zwar ist dies jetzt ein wenig drastisch formuliert, aber es erinnert den Zuschauer daran, dass in jedem eine dunkle Seite steckt, die hin und wieder durchschlägt. Es macht Dexter menschlich, denn jeder kann nachvollziehen, wie es ist mit seiner dunklen Seite zu kämpfen. Der Zuschauer kann sich mit Dexter auf einer Ebene identifizieren, die er nachempfinden kann, was die Sympathie verstärkt. Zusätzlich repräsentiert der dunkle Passagier die allgemeine Gewaltbereitschaft der Gesellschaft. Es ist ein kluger Zug der Serie, die Gewalt vom Individuum abzuheben und so die Aggressionsbereitschaft der Gesellschaft an den Pranger zu stellen. (Vgl. The Morality of Blood: Dexter's Influence on Society 2011)

6. Dexters Umgang mit Kindern

Ein starkes Element der Serie, um Sympathie bei Zuschauer zu erzeugen, ist Dexters Verhältnis zu Kindern.

„He has a special affection for kids. ‘One of the few character traits that genuinely mystifies me,’ he says in Lindsay’s *Darkly Dreaming Dexter*, ‘is my attitude towards children....They are important to me. They matter.’ It’s not just that ‘kids are different’ and (as Dexter says in the opening episode of the television show) he has ‘standards’ that don’t permit him to kill them. Avoiding child victims is much more than professional ethics for Dexter. ‘I like them’, he says – and he shows it. He (Dexter) knows that his urge to kill separates him from regular people. But his family identity brings him back – and the kids are the key. If children were among

Dexter's victims, there could be no story. Instead, they're his saviors, because they're the key to his entry into real life. In the end, the kids are what allow us to root for a serial killer.“ (Cassuto, 2008)

Der Zuschauer wird mit Dexters Einstellung zu Kindern bereits in der ersten Folge konfrontiert, als er den Kindermörder Mike Donovan tötet. Bevor Donovan auf seinem Tisch landet, fleht er um Verständnis, doch Dexter bleibt hart und sagt: „Trust me, I definitely understand. See, I can't help myself either. But children? I could never do that. Not like you. Never ... ever ... kids.“ (Dexter, 1.01 Dexter, 04:33 – 04:46) Zusätzlich zu seinem Statement in den ersten Minuten der Serie, beweist Dexter seine Einstellung. Sein Umgang mit Cody und Astor, Ritas Kindern, ist herzlich und er würde alles tun um sie zu beschützen. Dexter kann gut mit Kindern umgehen, in gewisser Weise steht er auf einer Ebene mit ihnen, die Gefühle von Kindern sind ebenso unausgereift wie Dexters, weshalb er wahrscheinlich eine besondere Beziehung zu ihnen hat. Die Beziehung zu Astor und Cody und später zu seinem Sohn Harrison verstärkt das Sympathiegefühl beim Zuschauer. In gewisser Weise färbt die Unschuld der Kinder auch ein wenig auf Dexter ab. Wie Cassuto schreibt, die Kinder sind seine Verbindung zum normalen Leben, meiner Meinung nach machen sie ihn sogar menschlich. Ihre Liebe ist Dexters Schlüssel zu seinen Gefühlen. Dies sieht man vor allem im Umgang mit seinem Sohn. Vielleicht rührt seine starke Verbindung zu Harrison auch daraus, dass er der einzige Blutsverwandte von Dexter ist, nachdem seine Mutter und sein Vater getötet wurden und Dexter seinen leiblichen Bruder umgebracht hat, ist Harrison alles was übrig geblieben ist.

7. Dexters Beziehung zu Debra

Eine weitere Strategie, die vor allem dazu dient Dexters menschliche Seite zu unterstreichen, ist seine Beziehung zu Debra. Neben seinen Kindern hilft sie ihm, mit dem richtigen Leben verbunden zu bleiben. Auch wenn die Beziehung zwischen Dexter und Debra anfangs nur ein Konstrukt war, welches Harry initiiert hatte, wurde im Laufe der Zeit eine echte Bruder-Schwester-Beziehung daraus. Dexter unterstützt seine Schwester, gibt ihr mehr Selbstvertrauen, ist Stolz auf ihre Leistung im Job und tröstet sie, wenn eine ihrer Beziehungen endet. Er gibt ihr manchmal sogar Vorrang vor seinen Trieben, so z.B. als er gerade hinter Matt Chambers her ist und seine Schwester ihn anruft, um mit ihm zu feiern. Dexter hält seine Triebe zurück und stellt die Bedürfnisse seiner Schwester über seine eigenen. (Vgl. Boyle, S. 98) Auch als sein Bruder Brian will, dass Dexter Debra tötet, stellt er seine eigenen Gefühle in den Hintergrund, schafft Brian aus dem Weg, damit Debra in Sicherheit ist. Und auch als Dexter endlich eine Seelenverwandte, Hannah, gefunden hat, ist die Beziehung zu Deb stärker. Hannah versucht Debra zu töten, woraufhin Dexter sie ins Gefängnis

bringt, damit seine Schwester in Ruhe leben kann. In Wirklichkeit ist Debra die Frau in seinem Leben, die ihm am nächsten steht und für die er neben seinem Sohn die meisten Gefühle hat. Auch als sie die Wahrheit über Dexter erfährt, steht sie ihm weiterhin zur Seite und gibt ihm Halt. Im Verlauf der sieben Staffeln ist die Beziehung zwischen Dexter und Debra die einzige Konstante. Dexters und auch Debras Beziehungen gehen früher oder später zu Ende, doch das Verhältnis der beiden zueinander bleibt bestehen. Debra ist es, die Dexter immer wieder auf »Harrys« Weg zurückführt, auch wenn sie es nicht bewusst macht. So bringt sie ihn auch zur Vernunft, als er eine Affäre mit Lila anfängt und seine Beziehung mit Rita dadurch fast zerstört. Dexter braucht Debra, sie ist in gewisser Weise sein Ersatz für Harry, sie gibt ihm Kraft und erinnert ihn an das, was Harry ihn gelehrt hat. Für den Zuschauer hat Debra eine spezielle Funktion, denn wenn die rechtschaffende, loyale und pflichtbewusste Debra das Gute in Dexter erkennt und eine solch starke Bindung zu ihm hat, muss auch der Zuschauer ihm eine Chance geben.

8. Erzählperspektive

Die Erzählperspektive ist wohl eine der stärksten Techniken, um den Zuschauer an den Serienkiller zu binden. Meist liegt der Fokus in Serienkillerfilmen oder –serien auf den Polizisten, *DEXTER* hingegen platziert den Zuschauer auf Augenhöhe mit dem Killer. (Vgl. Howard 2010, S. xvi)

„Dexter now takes us yet one step closer to the killer, by giving us his perspective on killers and killing, by making his voice the focus of the show, and by making that voice friendly, candid, relatable, understandable (...), and, at times, even ordinary (...).“ (Howard 2010, S. xvi)

Das Publikum erlebt Dexter hautnah, ist in seine Gefühls- und Gedankenwelt eingebunden und weiß zu jeder Zeit, was Dexter denkt. Durch das Voice-over kann der Protagonist jede seiner Handlungen erklären und den dahinterliegenden Sinn offenbaren. Nichts, was Dexter macht, kommt für den Zuschauer wirklich überraschend oder ergibt keinen Sinn. Durch die Voice-over-Narration ist es fast so, als würde Dexter mit dem Zuschauer sprechen, was von vorneherein eine Art Vertrautheit erzeugt. (Vgl. ebd., S. xv) Das Publikum weiß viel mehr über Dexter als über jeden anderen Charakter der Serie, es kennt seine Ängste. Die anderen Figuren erlebt der Zuschauer nur über ihre Interaktionen mit Dexter und durch Erzählungen von anderen kennen. Sie sind für den Zusehenden weiter weg und daher identifiziert er sich nicht so stark mit ihnen.

9. Komplexität von Dexters Charakter

Der letzte Punkt betrifft Dexters Charakter als Ganzes. Die narrativen Strategien eins bis acht finden sich teilweise in diesem Punkt wieder. Denn die wohl geschickteste Methode ist die Komplexität von Dexters Charakter. Man kann ihn weder als böse noch als gut bezeichnen, er ist weder Held noch ist er ein Bösewicht, er glaubt ein Monster zu sein, ist es aber nicht. Diese Tiefe ist es die Dexter so attraktiv für den Zuschauer macht. So nennt auch Marcus Johanus Tiefe und auch Probleme als Eigenschaften die eine Figur sympatisch machen. Es ist wichtig, dass eine Figur gewisse Probleme hat, denn auch der Zuseher hat das ein oder andere Problem. Darüber hinaus ist auch Tiefe wesentlich, denn nur wenn eine Figur auch eine Vorgeschichte hat, wird sie vom Publikum als Persönlichkeit wahrgenommen. (Vgl. Johanus 2012) Dexter Morgan hat alles, Tiefe, Probleme und vor allem einen facettenreichen Charakter. In dieser Tatsache liegt auch eine gewisse Identifikation verborgen. Denn ebenso wie Dexter verfügt auch der Zuschauer über eine komplexe Persönlichkeit mit Problemen und negativen Erfahrungen. Jeder Mensch hat schon mal das Falsche gemacht und ist deshalb nicht gleich böse. Dexter macht es dem Zuseher schwer sich ihm zu entziehen, denn seine Bedürfnisse haben eine Ursache, seine Taten eine Begründung und seine Handlungen sind oft positiv motiviert. Dexter hat so viele Seiten, dass der Zuschauer immer eine findet, die er nachvollziehen kann und mit der er sich verbunden fühlt.

4.6. FAZIT – FORSCHUNGSFRAGEN UND THESEN

Die Serie *DEXTER* schafft es durch Licht, Kamera, Musik und vor allem narrative Strategien Sympathien für einen Serienkiller beim Zuschauer zu erzeugen. Es sind viele Kleinigkeiten, die in ihrer Gesamtheit zur Identifikation mit dem Hauptdarsteller beitragen. Licht dient vor allem dazu um Stimmungen zu erzeugen und hilft dem Zuschauer dabei sich in die jeweilige Situation einzufinden. Musik erfüllt einerseits den »klassischen« Zweck und erzeugt Gefühle beim Zuschauer, andererseits konterkariert sie vor allem gewalttätige Situationen und nimmt ihnen dadurch ein wenig die Brutalität. Die Kamera ist verantwortlich für die Platzierung des Zuschauers und erzeugt, je nachdem was gebraucht wird, Nähe oder Distanz, vor allem in für den Hauptdarsteller brenzlichen Situationen wird sie dazu genutzt, um den Zuschauer in der Nähe zu halten und ihm die Mimik der Figur zu vermitteln. Die oben dargelegten narrativen Strategien dienen vor allem dazu, die Brutalität und die Gewalt von Dexter Morgans Taten abzumildern, sie liefern dem Zuschauer Gründe, die das Verhalten des Protagonisten erklären und somit erst eine grundlegende Identifikation ermöglichen. Eine weitere Rolle bei der Sympathiebildung spielen die Figuren. In ihrer Interaktion mit Dexter und durch ihr

Verhalten findet der Zuschauer Anlehnungspunkte, wie er zu Dexter stehen kann. Darüber hinaus erfüllen die Figuren eine weitere Funktion, sie ermöglichen eine Entwicklung der Figur Dexter Morgan, lassen ihn Fehler machen und sich in der Interaktion mit ihnen beweisen. Entweder indem sie Dexter gewissermaßen zum Helden machen, weil er sich den Antagonisten in den Weg stellt und sie davon abhält noch mehr Schaden anzurichten oder indem sie Dexter mit dem wahren Leben verknüpfen und ihm Gefühle lehren.

Die Forschungsfrage: „**Wie tragen die narrativen Strategien der Serie zum Aufbau von Sympathie für die Figur Dexter Morgan bei?**“, lässt sich damit beantworten, dass die narrativen Strategien vor allem Rechtfertigungen liefern, Dexters Gewalttaten in Relation setzen und damit abmildern, den Zuschauer nah am Hauptdarsteller platzieren und ihn durch gewisse Beziehungen zu anderen Figuren in einem positiven Licht darstellen und Dexters gute Seiten hervorheben.

Beantwortung der Unterfragen zur Forschungsfrage:

Inwiefern hebt sich die Figur, Dexter von anderen Serienkiller-Darstellungen in der Serie ab?

Der größte Unterschied zwischen Dexter und den anderen Serienkillern in der Serie ist das Töten von Unschuldigen. Die Serienkiller töten willkürlich, entweder nur um ihre Triebe zu befrieden oder jemanden aus dem Weg zu räumen. Dexter hingegen tötet jene, die es verdient haben, er tötet um zu bestrafen. Darüber hinaus empfinden sie keinerlei Reue oder Bedauern, Dexter hingegen hat von seinem Vater Harry eine Art Gewissen eingeschränkt bekommen.

Welchen Einfluss haben die Rückblenden und Illusionen auf die Konstruktion der Figur Dexter?

Die Rückblenden dienen dazu, dem Zuschauer Dexters Vergangenheit näher zu bringen. Sie liefern die Erklärung, wie Dexters Triebe entstanden sind und wie Harry Morgan damit umgegangen ist. Die Illusionen übernehmen die Funktion, Dexters Gewissen zu verbildlichen. In Form von Harry erscheint die Stimme der Vernunft immer dann, wenn Dexter eine schwierige Entscheidung bevorsteht oder er unsicher ist. Die Rückblenden sind das Grundgerüst für die Konstruktion der Figur Dexter Morgan, während die Illusionen vor allem dazu dienen, Dexter einen Ansprechpartner zu geben.

Welche Rolle spielen Musik und Dialogführung im Rahmen der Identifikation mit der Hauptfigur?

Wie bereits erwähnt dient die Musik vor allem dazu, Gefühle wie Spannung beim Zuschauer zu erzeugen. Darüber hinaus relativiert sie gewisse Handlungen des Hauptdarstellers und hilft dabei, die Gewaltszenen abzumildern. Bei der Dialogführung ist für die Identifikation vor allem das Voice-over von Bedeutung. Es lässt den Zuschauer an

den inneren Konflikten des Hauptdarstellers teilhaben. Darüber hinaus nimmt es bei der Interaktion mit anderen Figuren eine besondere Stellung ein. Während der Zusehender im Dialog nur Dexters »gespieltes« Ich zu sehen bekommt, vermittelt der Off-Kommentar seine wahren Gedanken. Dadurch fühlt sich der Zuschauer mit dem Hauptdarsteller mehr verbunden, als mit allen anderen Figuren.

Welchen Einfluss üben andere Figuren der Serie auf den Protagonisten aus?

Die einzelnen Figuren üben unterschiedlichen Einfluss auf Dexter aus. Grundsätzlich haben sie zwei Funktionen. Einerseits helfen sie dem Protagonisten sich weiterzuentwickeln, indem sie ihn entweder fördern und auf den richtigen Weg bringen, ihm lehren Gefühle zu entwickeln oder aber sie fordern ihn heraus, ziehen ihn auf die dunkle Seite und lassen ihn aus diesen Erfahrungen lernen. Andererseits dienen sie dazu Dexter zu stabilisieren, er ist oft sehr unsicher vor allem was gefühlsgeladene Situationen betrifft, manche Figuren helfen ihm dabei, seine Unsicherheit in den Griff zu bekommen und ihn ein wenig mit dem normalen Leben zu verbinden.

Inwiefern trägt der Handlungsort, Miami, zur Verstärkung der Identifikation bei?

Miami ist gekennzeichnet durch Geld, Schönheit, Oberflächlichkeit und Diversität. In dieser Stadt hat jeder Geheimnisse und versteckt sein wahres Ich hinter einer Maske, um sich anzupassen. Dexters Geheimnis wird dadurch ein wenig relativiert und erleichtert damit die Identifikation. Darüber hinaus gehört Miami zu den gefährlichsten Städten Amerikas, Gewalt und Mord stehen an der Tagesordnung. Bis zu einem gewissen Grad »hilft« Dexter dabei, die Kriminalität einzudämmen und die Gesellschaft zu beschützen. Es ist eine Art Selbstjustiz, die der Zuschauer verstehen und nachvollziehen kann und damit trägt auch der Handlungsort zur Verstärkung der Identifikation bei.

Auch die Thesen, die in Kapitel 4.2 aufgeworfen wurden, lassen sich durch die Analyse weitestgehend bestätigen. Einzig die These: **„Die über seinen Tod hinausreichende visuelle Präsenz von Harry zeigt die Einsamkeit der Hauptfigur und ruft im Zuschauer das Gefühl hervor Dexters Freund zu sein.“**, ist teilweise zu revidieren. Denn die Präsenz von Harry unterstreicht nicht die Einsamkeit, sondern gibt ihm einen Ansprechpartner, der ihn Gefühle oder Fehler eingestehen lässt. Sein Alleinsein wird durch die Anwesenheit von Harry abgemildert und nicht verstärkt. Außerdem ist nicht Harrys visuelle Erscheinung dafür verantwortlich, ob der Zuschauer sich mit Dexter als Freund verbunden fühlt oder nicht.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Serienmord und vor allem Serienmörder begleiten die Menschen seit jeher und haben immer für Faszination gesorgt, doch erst der Film hat den Killer zur Ikone erhoben. Mord ist Bestandteil der Gesellschaft, auch wenn der Großteil der Menschen für diese Form der Gewalt kein Verständnis hat. Dieses Nicht-verstehen ist es, was den Serienmörder so populär gemacht hat. Durch Dokumentationen und Filme haben die Menschen versucht, die Hintergründe von Mord darzulegen und das Verhalten von Mördern nachzuvollziehen. Darüber hinaus dient die Figur des Serienmörders dazu, gesellschaftliche Missstände an den Pranger zu stellen oder aufzuarbeiten, beispielsweise Kriege, Kritik an Regierungen oder andere gesellschaftliche Entwicklungen. Die starke Wechselbeziehung zwischen der Figur des Serienmörders und der Gesellschaft macht sich in der Charakterisierung der Figur sowie deren Weiterentwicklung bemerkbar. Der Serienmörder hat sich von einer äußeren zu einer inneren Figur entwickelt. Am Anfang stand der Mörder im Film am Rand der Gesellschaft und wurde als unbekannte Bestie dargestellt, ohne Verbindung zur Gesellschaft. Die Menschen waren noch nicht bereit, Serienmörder als Teil der Gesellschaft zu sehen und der Film stellte vor allem die Polizeiarbeit und das Ergreifen des Killers in den Mittelpunkt. Die Ordnung musste stets wiederhergestellt werden und der Film endete damit, dass der Mörder zur Rechenschaft gezogen wurde. Im Laufe der Zeit verließ der Serienkiller sein Außenseiterdasein und rückte in den Fokus der Handlung. Der Mörder wurde als Teil der Gesellschaft akzeptiert, da die Bevölkerung durch Kriege geprägt wurde und verstand, dass Gewalt im Kern der Gesellschaft sitzt. Der Serienmörder wurde erstmals mit einer Persönlichkeit versehen und war stark psychologisch gezeichnet. Es ging nicht mehr nur darum den Mörder zu fassen, sondern darum seine Motive nachzuvollziehen. Der Film hat versucht, dem Killer eine menschliche Seite zu geben und lieferte dem Zuschauer Gründe für sein abweichendes Verhalten. Serienkiller wurden als verstörte Menschen dargestellt, einsperren alleine löst das Problem nicht, diese Personen brauchen Hilfe. Als sich die Psychologie bei der Zeichnung des Serienmörders erst einmal etabliert hatte, ist sie in weiterer Folge nicht mehr wegzudenken. Der Psyche eines Menschen kam immer mehr Bedeutung zu. Seinen vorläufigen Endpunkt hat die Charakterisierung des Killers als mordender Psychopath gefunden. Die heutigen Serienkiller sind charismatisch, hoch intelligent und verfügen über eine eigene Moral und Ethik. Diese Killer bestrafen das Verhalten der Gesellschaft, weil diese nicht ihren Vorstellungen von Moral entspricht, sie werden von einer starken innerlichen Kraft angetrieben. Um den Killer zu erwischen, muss die Polizei tief in die Psyche des Täters eindringen, mit der Gefahr, selbst auf die abgründigen Pfade des Killers zu gelangen. Die Figur des Serienmörders hat im Laufe ihrer Entwicklung stark an Komplexität zugenommen. Der Serienkiller ist eine sehr differenziert gezeichnete Figur,

die sich nicht eindeutig in Gut und Böse einordnen lässt und welche über eine sehr ausgeprägte Psychologisierung verfügt.

Die Entwicklung der Fernsehserie hin zu einer komplexen narrativen Struktur bildet die optimale Präsentationsgrundlage, für solche Figuren. Serien mit weit verzweigten Handlungssträngen und umfangreichen Charakteren sind wie geschaffen dafür, den Killer in seiner Gesamtheit darzustellen und dem Zuschauer die Facetten seiner Psyche zu präsentieren. Besonders die Serie *DEXTER* hat sich der Charakterisierung des Killers angenommen und dringt tief in Abgründe der Psyche eines Serienmörders ein. *DEXTER* hat aber nicht nur die Psychologisierung der Figur aufgegriffen und weiterentwickelt, die Serie hat es auf die Spitze getrieben und den Serienkiller zum Sympathieträger stilisiert. Mit Hilfe von narrativen Strategien, Licht, Ton und Kamera hat es die Serie geschafft, den Killer so zu präsentieren, dass der Zuschauer eine Identifikationsfigur in ihm sieht. Dadurch, dass die Serie die Geschichte aus dem Blickwinkel des Killers erzählt, platziert sie den Zuschauer ganz nahe bei ihm und lässt wenig Raum für andere Identifikationsfiguren. Das Voice-Over lässt den Zuschauer tief in die Psyche des Mörders vordringen und liefert für jede Situation die passende Rechtfertigung. Die Tatsache, dass Dexter Morgan nur Menschen tötet, die selbst Killer sind, liefert ein passendes Argument, um die angewandte Gewalt zu verteidigen. Darüber hinaus erzeugt das von Dexter erlebte Kindheitstrauma Verständnis für sein Handeln und bringt ihm Sympathiepunkte. Außerdem spielt Zeit eine wichtige Rolle, denn *DEXTER* hat viel Zeit, den komplexen Charakter des Protagonisten darzustellen. Ein Film hat durchschnittlich 90 Minuten, um die Figuren vorzustellen und die Handlung voranzutreiben. Serien haben dafür wesentlich mehr Zeit. *DEXTER* legt auch auf die Entwicklung seines Hauptdarstellers großen Wert. In jeder Staffel gibt es einen Gegenspieler, der den Killer in Versuchung führt, ihn auf die dunkle Seite zieht und ihm ein schöneres Leben verspricht - mit dem Resultat, dass Dexter Morgan einen inneren Konflikt mit sich und seinen Prinzipien führt und am Ende eine wertvolle Lektion lernt und sich weiterentwickelt. Die Serie *DEXTER* lässt die Gewalt des Hauptdarstellers nie für sich stehen, sondern liefert dem Zuschauer immer ein Motiv dafür, darüber hinaus ist das gewalttätige Verhalten nie willkürlich, sondern basiert auf gewissen Prinzipien. Außerdem bekommt der Zuschauer ein umfangreiches Bild von Dexter Morgan präsentiert. Er sieht seine schlechten aber auch seine guten Seiten. Die Serie präsentiert die Figur des Killers so, dass abweichendes Verhalten immer einen Grund hat und nie einfach so stehen gelassen wird. Darüber hinaus gibt sie dem Zuschauer Hoffnung darauf, dass sich der Killer im Endeffekt doch noch ändert und das Töten aufgibt.

6. QUELLENVERZEICHNIS

6.1. LITERATURVERZEICHNIS

- Abrams, Natalie. *Dexter Season 7 Scoop: How Will Deb React to Dexter's Secret?* 2012.
<http://www.tvguide.com/News/Dexter-Season7-Spoilers-Sara-Colleton-1049195.aspx> (Zugriff am 28.07.2013).
- Axel Springer AG. „Die Geschichte der Fernsehserie in den USA.“ *Welt Online*. 2012.
<http://www.welt.de/fernsehen/article2448082/Die-Geschichte-der-Fernsehserie-in-den-USA.html> (Zugriff am 13.08.2012).
- Badanjak, Sascha. „Sitcoms, Soaps und Drama Series.“ *Medienheft*, Juni 2005: 13 - 19.
- Baelo-Allué, Sonia. „The Aesthetics of Serial Killing: working against Ethics in The Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991).“ *Atlantis*, Dezember 2002.
- Bleicher, Joan Kristin. „Fernsehen, Sendungsformate.“ In *Medien von A bis Z*, von Hans-Bredow-Institut, 111 - 112. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Bleicher, Joan Kristin. „Film.“ In *Medien von A bis Z*, von Hans-Bredow-Institut, 116 - 120. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Blum, Sonja. *Vietnamkrieg*. 2012.
<http://www.lebensgeschichten.org/vietkrieg/vietnamkrieg01.php> (Zugriff am 28. 03. 2012).
- Boyle, Fionna. „Blood Brothers: Brian + Dexter + Miguel.“ In *Dexter. Investigation Cutting Edge Television*, von Douglas L. Howard, 96 - 113. New York: I.B. Tauris, 2010.
- Büscher, Martin. *Lustmord - Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert*. Mainz: Ventil Verlag, 2000.
- Cassuto, Leonard. *Rooting for Serial Killers: The Strange Case of Dexter*. 16. 10 2008.
<http://www.cupblog.org/?p=412> (Zugriff am 25.05.2013).
- Cialdini, Robert B. *Die Psychologie des Überzeugens*. Bd. 6. Bern: Huber, 2010.
- Coville, Gary, und Patrick Lucano. *Jack the Ripper: his life and crimes in popular entertainment*. North Carolina: McFarland & Company, 1999.
- Dika, Vera. *Games of Terror. Halloween, Friday the 13th and the films of the stalker cycle*. Cranbury/London: University Press, 1990.

- Dolan, Marc. „The Peaks and Valleys of Serial Creativity: What happened to/on Twin Peaks.“ In *Full of secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, von David Lavery, 30 - 50. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Douglas, Pamela. *TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2007.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008.
- Eick, Dennis. „Das Wesen des Bösen.“ In *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*, von Sascha Seiler, 148 - 159. Köln: Schnitt Verlag, 2008.
- Ellis, John. „Defining the Medium. TV Form and Aesthetics.“ In *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*, von Glen Creeber, 12 - 20. London: British Film Institut, 2006.
- Ellis, John. *Visible Fiction. Cinema, television, video*. London, New York: Routledge, 1992.
- Faulstich, Werner. *Die Filminterpretation*. Bd. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Fuchs, Christian. *Kino Killer*. Wien: Verlag Österreich, 1995.
- Genter, Robert. „We all go a little mad sometimes. Alfred Hitchcock, American Psychonanalysis, and the Construction of the Cold War Psychopath.“ *Canadian Review of American Studies*, 2010: 133 - 162.
- Golde, Inga. *Der Blick in den Psychopathen: Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller*. Kield: Ludwig-Verlag, 2002.
- Gomery, Douglas. „Das Hollywood-Studiosystem.“ In *Geschichte des internationalen Films*, von Geoffrey Nowell-Smith, 43 - 51. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998.
- Grob, Norbert. *Kriminalfilm*. Bd. 2, in *Reclams Sachlexikon des Films*, von Thomas Koebner, 378 - 382. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Harbort, Stephan. „Das Hannibal-Syndrom – Phänomen Serienmord.“ *CD Sicherheits-Management (Heft 2)*, 2001: 20 - 40.
- Harbort, Stephan. „Kriminologie des Serienmörders - Teil 1. Forschungsergebnisse einer empirischen Analyse serieller Tötungsdelikte in der Bundesrepublik Deutschland.“ 1999. http://www.derserienmoerder.de/scripts_de/aufsaeetze01.html (Zugriff am 18. 01.2012).
- Harbort, Stephan. „Serienmörder: Mensch und "Monster".“ In *Historische Serienmörder. Menschliche Ungeheuer vom späten Mittelalter bis zum Ende des 19.*

- Jahrhunderts*, von Michael Kirchschrager, 15 - 35. Arnstadt: Kirchschrager Verlag, 2007.
- Hardy, Phil. „Der amerikanische Kriminalfilm.“ In *Geschichte des internationalen Films*, von Geoffrey Nowell-Smith, 276 - 282. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 1998.
- Heinrichs, Sonja. *Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*. München: Herbert Utz Verlag, 2010.
- Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation, 1991.
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Weimar: Metzler Verlag, 2007.
- Höltgen, Stefan. „Im Anfang war die Tat.“ In *Lustmord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900*, von Susanne Komfort-Hein und Susann Scholz, 73 - 87. Königstein am Taunus: Helmer Verlag, 2007.
- Höltgen, Stefan. „Serial killer - Super hero.“ *Kritische Ausgabe*, 07 2006: 23 - 25.
- Höltgen, Stefan. *Schnittstellen. Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm*. Bonn: Dissertation der philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms Universität, 2009.
- Howard, Douglas L. „Harry Morgan: (Post)Modern Prometheus.“ In *Dexter. Investigating Cutting Edge Television*, von Douglas L. Howard, 61 - 77. New York: I.B. Tauris, 2010 .
- Howard, Douglas L. „Introduction - Killing time with Showtime's Dexter.“ In *Dexter. Investigating Cutting Edge Television*, von Douglas L. Howard, xiii - xxiv. New York: I.B. Tauris, 2010.
- Jenkins, Philip. *The Social Construction of serial homicide*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1994.
- Johanus, Markus. *10 Eigenschaften, die Figuren sympathisch machen*. 2012.
<http://marcusjohanus.wordpress.com/2012/08/02/10-eigenschaften-die-figuren-sympathisch-machen/> (Zugriff am 28.07.2013).
- Juhnke, Karl. *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001.
- Kaes, Anton. *M*. London: British Film Institut, 2005.
- Karpovich, Angelina I. „Dissecting the opening sequence.“ In *Dexter. Investigating Cutting Edge Television*, von Douglas L. Howard, 27 - 42. New York: I.B. Tauris, 2010.

- Kimmel, Michael S. „Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silece in the Construction of Gender Identity.“ In *The Masculinities Reader*, von Stephen M. Whitehead und Frank J. Barrett, 266 - 287. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Kirchschlager, Michael. *Historische Serienmörder*. 2007. <http://www.historische-serienmoerder.de/index.php?id=serienmoerder> (Zugriff am 02.06.2012).
- Krützen, Michaela. *Dramaturgien des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt: Fischer , 2004.
- Leyton , Elliot. *Hunting Humans. The Rise of the modern multiple Murderer*. Harmondsworth: Carroll & Graf, 1989.
- Licht, Konrad. „Sieben: Darstellung eines Serienmörders.“ *konradlicht.com*. 10. 01 2001. <http://www.konradlicht.com/Texts/analytics/fincher/sieben.html> (Zugriff am 16.04.2012).
- Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008.
- Mittell, Jason. „Narrative Compexity in Contemporary American Television.“ *The Velvet Light Trap*, 2006: 29 - 40.
- Morton, Robert J. „Serial Murder. Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators .“ *Reports and Publication*. 2008. <http://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder/serial-murder-july-2008-pdf> (Zugriff am 27.01.2012).
- Nowell-Smith, Geoffrey. „Einführung.“ In *Geschichte des internationalen Films*, von Geoffrey Nowell-Smith, 421 - 423. Stuttgart/Weimar: Metzler-Verlag, 1998.
- Pearson, Roberta. „Das Kino des Übergangs.“ In *Geschichte des internationalen Films*, von Geoffrey Nowell-Smith, 25 - 42. Stuttgart/Weimar: Metzler-Verlag, 1998.
- PHOENIX publishing services GmbH. *Kriminalfilm*. 2012. <http://www.film-lexikon.de/Kriminalfilm> (Zugriff am 24.04.2012).
- Riepe, Manfred. „Wen Blicke töten. Anmerkungen zu Michael Powells Peeping Tom.“ In *Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur*, von Stefan Höltgen und Michael Wetzel, 39 - 50. Berlin: Bertz und Fischer, 2010.
- Ritzer, Ivo. „Jungle World.“ *Dossier*. 11. August 2011. <http://jungle-world.com/artikel/2011/32/43788.html> (Zugriff am 31.08.2012).
- Rubin, Martin. „The Grayness of Darkness: The Honeymoon Killers and its Impact on Psychokiller Cinema.“ *The velvet light trap*, Fall 1992: 48 - 64.

- Santaularia, Isabel. „Dexter: Villain, Hero or simply a Man? The Reputation of traditionell masculinity in Dexter.“ *Atlantis*, Dezember 2010: 58 - 71.
- Schachner, Thomas, und Andreas Rizzi. *Jack the Ripper*. 2008. www.jacktheripper.de (Zugriff am 17.01.2012).
- Schmid, David. „The Devil You Know: Dexter and the "Godness" of American Serial Killing.“ In *Dexter. Investigating Cutting Edge Television*, von Douglas L. Howard, 132 - 142. New York: I.B. Tauris, 2010.
- Schwab, Angelica. *Serienkiller in Wirklichkeit und Film. Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*. Hamburg: LIT, 2001.
- Seeßlen , Georg, und Fernand Jung. *Horro. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren, 2006.
- Seeßlen, Georg. *Thriller. Kino der Angst*. Marburg: Schüren , 1995.
- Seldes, Gilbert. „Movies: Crime in Depth.“ *The Saturday Review*, 10. 05 1952: 29 - 30.
- Sellmann, Michael. *Hollywoods moderner film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetiken*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Seltzer, Mark. *Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture*. New York/London: Routledge, 1998.
- Seltzer, Mark. „The Serial Killer as a Type of Person.“ In *The Horror Reader*, von Ken Gelder, 97-107. London/New York: Routledge, 2000.
- Simpson , Philip. *Psycho Paths. Tracking the Serial Killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.
- Stiglegger, Marcus. *Film noir*. Bd. 2, in *Reclams Sachlexikon des Films*, von Thomas Koebner, 224 - 227. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Stiglegger, Marcus. *Horrorfilm*. Bd. 2, in *Reclams Sachlexikon des Films*, von Thomas Koebner, 311 - 315. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Stiglegger, Marcus. *Serial-Killer-Film*. Bd. 2, in *Reclams Sachlexikon des Films*, von Thomas Koebner, 639 - 640. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Storz, Bernd. „Im Zeitraffer.“ *NZZ Folio*. Oktober 2006.
<http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/7eb28b36-c047-4faa-b2e5-d329ab06dd1b.aspx>
 (Zugriff am 13.08.2012).

- Suchsland, Rüdiger. *Rot und Weiß. Mary Harrons Verfilmung von Bret Easton Ellis' Roman*. 2000. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/a/ampsyc.htm> (Zugriff am 15.04.2012).
- Thompson, Kirstin. *Storytelling in Film and television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Uhlemann, Dennis. *Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. Köln: Teiresias Verlag, 2004.
- Unbekannt. *Dexter*. 2006. <http://www.imdb.com/title/tt0773262/> (Zugriff am 04.01.2013).
- Unbekannt. *Dexter*. 2013. <http://www.serienjunkies.de/dexter/alle-serien-staffeln.html> (Zugriff am 30.03.2013).
- Unbekannt. *Dexter: About the Books*. 2012. <http://www.randomhouse.com/doubleday/dexter/aboutbooks.html> (Zugriff am 30.03.2013).
- Unbekannt. *'Dexter'-Musik lässt Knochen klirren*. 29. Dezember 2008. <http://fernsehserien.blogspot.co.at/2008/12/dexter-musik-lsst-knochen-klirren.html> (Zugriff am 12.05.2013).
- Unbekannt. *Serial Killers defined*. 2007. www.twistedminds.creativescapism.com (Zugriff am 17.01.2012).
- Unbekannt. *The Morality of Blood: Dexter's Influence on Society*. 2011. <http://mrthinktank.hubpages.com/hub/Dexter-blood-article> (Zugriff am 15.08.2013).
- Wallner, Gregory A. „Introduction to American Horror.“ In *The Horror Reader*, von Ken Gelder, 256 - 264. London/New York: Routledge, 2000.
- Weber, Tanja, und Christian Junklewitz. „Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse.“ *MEDIENwissenschaft*, 2008: 13 - 31.
- Wilson, Colin, und David Seaman. *The Serial Killers: A Study in the Psychology of Violence*. London: Carol Pub Group, 1990.
- Wilson, Colin. *Written in Blood: A History of Forensic Detection*. London: Carroll & Graf, 1990.
- Winter, Rainer. „Faszination Serienkiller. Zur Konstruktion einer populären Figur.“ *Gewalt und Medien* 2, 2000: 18 - 23.
- WordPress & Atahualpa. *The Sniper (Edward Dmytryk, 1952)*. Mai 2008. <http://www.davekehr.com/?p=21&cpage=1#comments> (Zugriff am 26.03.2012).

Wulff, Hans J. *Thriller*. Bd. 2, in *Reclams Sachlexikon des Films*, von Thomas Koebner, 704 - 707. Stuttgart: Reclam, 2007.

Wünsch, Michaela. *Im inneren Aussen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*. Berlin: Kadmos, 2010.

Zettel, Florian. *Genialität des Bösen*. 07. Oktober 2010.

<http://www.sueddeutsche.de/medien/lieblingsserie-dexter-genialitaet-des-boesen-1.980712> (Zugriff am 11.05.2013).

6.2. FILMVERZEICHNIS

American Psycho. Regie: Mary Harron. 2000.

Augen der Angst (Peeping Tom). Regie: Michael Powell. kein Datum.

Blue Beard. Regie: Edgar Ulmer. 1944.

Das Schweigen der Lämmer (The silence of the lambs). Regie: Johnathan Demme. 1991.

Das Wachsfigurenkabinett. Regie: Paul Leni. 1924.

Death Wish (Ein Mann sieht rot). Regie: Dino de Laurentis. 1974.

Der FBI-Agent (G Man). Regie: William Keighley. 1935.

Der Mieter (The Lodger). Regie: Alfred Hitchcock. 1927.

Der weiße Hai (Jaws). Regie: Steven Spielberg. 1974.

Der Wolfsmensch (The Wolf Man). Regie: George Waggner. 1941.

Die Bestie mit fünf Fingern (The Beast with five fingers). Regie: Robert Florey. 1945.

Die Büchse der Pandora. Regie: Georg Wilhelm Pabot. 1929.

Die Fliege (The Fly). Regie: David Cranenberg. 1987.

Die Spur des Falken (The Maltese Falcon). Regie: John Huston. 1941.

Die Wendeltreppe (The spiral staircase). Regie: Robert Sidomak. 1945.

Dirty Harry. Regie: Don Siegel. 1971.

Dracula. Regie: Tod Browning. 1931.

Fight Club. Regie: David Fincher. 1999.

Frankenstein - A liberal adaption of Ms. Shelley's tale. Regie: J. Seorle Dawley. 1910.

Frankenstein. Regie: James Whale. 1931.

Heißblütig - Kaltblütig (Body Heat). Regie: Lawrence Kasdan. 1981.

Henry - Portrait of a serial-killer. Regie: John McNaughton. 1986.

Im Netz der Leidenschaften (The Postman always rings twice). Regie: Tony Garnett. 1946.

Im Schatten des Zweifels (Shadow of a doubt). Regie: Alfred Hitchcock. 1943.

M - Eine Stadt sucht einen Mörder. Regie: Fritz Lang. 1931.

Maniac. Regie: William Lustig. 1980.

Mr. Brooks - Der Mörder in Dir (Mr. Brooks). Regie: Bruce A. Evan. 2007.

Nachts wenn der Teufel kam. Regie: Robert Sidomak. 1957.

Natural Born Killers. Regie: Oliver Stone. 1994.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. 1960.

Scream - Reihe. Regie: Wes Craven. 1996, 1997, 2000, 2011.

Sieben (Seven). Regie: David Fincher. 1995.

Stranger on the third floor. Regie: Boris Ingster. 1941.

The Leopard Man. Regie: Jacques Tourneur. 1943.

The Sniper. Regie: Edward Dmytryk. 1952.

Zeuge gesucht (Phantom lady). Regie: Robert Sidomak. 1944

7. ANHANG

7.1. ABSTRACT

Seit den Anfängen des Films ist die Figur des Serienkillers nicht mehr aus dem Medium wegzudenken. Im weiteren Verlauf ist ein regelrechter Hype um die Figur entstanden. Der Film und später auch die Serie sind bei der Darstellung des Mörders ständig mutiger geworden und haben den Zuschauer immer näher an den Killer herangeführt. Den derzeitigen Höhenpunkt dieser Entwicklung bildet dabei wohl die US-Serie *DEXTER*. Denn sie hat es geschafft, dem Publikum einen Serienkiller zu präsentieren, der nicht nur blutrünstig ist, sondern der auch zur Identifikation einlädt. In meiner Diplomarbeit habe ich versucht die narrativen Strategien zu identifizieren, mit welchen die Serie arbeitet, um Dexter Morgan sympathisch erscheinen zu lassen. Dafür war es vorerst notwendig, sich mit der Figur des Serienkillers im Film und seiner Entwicklung auseinanderzusetzen. Essenziell war dabei auch die Wechselbeziehung zwischen der Serienkillerfigur und der Gesellschaft aufzuzeigen. Darüber hinaus musste abgeklärt, welchen Einfluss das Aufkommen des Fernsehens für die Figur hatte, wie das Format Serie im Allgemeinen funktioniert und wie sich dessen narrative Strategien entwickelt haben.

7.2. LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Pamela Rothbart
Adresse: Zirkusgasse 47/6/27, 1020 Wien
Telefonnummer: +43 664 517 3094
E-Mail: pamela.rothbart@gmx.at
Geburtsdatum: 11.08.1988
Familienstand: ledig



Ausbildung

2008 - 2011 **Studium „Publizistik und Kommunikationswissenschaft“ an der Universität Wien**
Abschluss am 14.11.2011 mit Bakkalaurea der Philosophie
1. Bakkalaureatsarbeit: *Nachrichtenberichterstattung über Migranten in Österreich*
2. Bakkalaureatsarbeit: *Kommunikation vernetzt. Das Intranet als Mitarbeitermotivator national agierender, kommerzieller Unternehmen*

seit 2007 **Studium „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ an der Universität Wien**

2002 – 2007 **Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe in Leoben**
Ausbildungszweig: „Kommunikations- und Mediendesign“
Abschluss mit Matura

1998 – 2002 **Franz Jonas Sporthauptschule Trofaiach**

1994 – 1998 **Franz Jonas Volksschule Trofaiach**

Berufserfahrung

Seit 09/2013 **Österreichische Bundesbahnen, Infrastruktur AG,**
Mitarbeiterin Kommunikation und Kundenservice

09/2012 – 09/2013 **Österreichische Bundesbahnen, Trainee**

05/2012 – 08/2012	Wellcon & Versicherungsanstalt für Eisenbahnen und Bergbau – Gesundheit und Innovation, Praktikantin
08/2010	Rail Cargo Austria - Abteilung: Marketing und Kommunikation, Ferialpraktikantin
02/2010	Ordination Dr. Michael Mücke, Sprechstundenhilfe
07/2009	ORF - Redaktion Konkret, Ferialpraktikantin
07/2008	Sparda Bank/Villach Innsbruck, Filiale Bruck/Mur, Ferialpraktikantin
07/2007	Sparda Bank/Villach Innsbruck, Filiale Bruck/Mur, Ferialpraktikantin
07/2006	Sparda Bank/Villach Innsbruck, Filiale Bruck/Mur, Ferialpraktikantin
07/2005	Sparda Bank/Villach Innsbruck, Filiale Bruck/Mur, Ferialpraktikantin
06/2004 – 08/2004	Sparda Bank Villach/Innsbruck, Filiale Leoben, Ferialpraktikantin

Besondere Kenntnisse:

EDV-Kenntnisse:	MS-Office (Mit EDCL –Zertifikat für Word und Access), Adobe Photoshop, Adobe Indesign, Adobe Premiere, Adobe Acrobat und Adobe Dreamweaver
Sprachkenntnisse:	Englisch in Wort und Schrift