

Thomas Klein

### **Sterben in Serie. Die HBO-Produktion SIX FEET UNDER 2007**

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14466>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Klein, Thomas: Sterben in Serie. Die HBO-Produktion SIX FEET UNDER. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 19), S. 108–115. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14466>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Sterben in Serie**  
**Die HBO-Produktion *Six Feet Under***  
Thomas Klein

Ein zentrales Merkmal des Seriellen ist die Wiederholung und zugleich Variation von Handlungsmustern. Genres tragen daher Züge des Seriellen. Fernsehserien sind dessen Inkarnation. Bewegen diese sich im Rahmen von Genres, stehen sie vor einer besonderen Herausforderung. Sie müssen das Serielle des Genres bedienen und zugleich der ohnehin gegebenen Serialität gerecht werden. Vermutlich hat diese Verdoppelung des Seriellen dazu geführt, dass Kriminalserien zumeist als *series* konzipiert sind, also abgeschlossene Folgenhandlungen aufweisen. Ein Mord wird begangen und aufgelöst. Anders bei Familienserien, die in der Regel als *serial*, also als Fortsetzungsserie konzipiert sind. Das Krimi-Genre verlangt, dass in (nahezu) jeder Folge ein Fall gelöst werden muss, jede Folge zu einem deutlich markierten Ende gelangt. Die Familienserie kann wesentlich offener gestaltet werden. Sie kann – wie viele Beispiele gezeigt haben – nahezu endlos laufen. Sie bietet Serialität in Perfektion. Was noch nichts über die Qualität aussagt.

Einige der amerikanischen Serien der letzten Jahre, darunter vor allem die von dem amerikanischen Pay-TV-Sender HBO produzierten, zeichnen sich dadurch aus, dass die Konstituenten des Seriellen optimal ausgenutzt werden. Steven Johnson erkennt in ihnen eine ausgefeilte Dramaturgie, die er als „multithreading“<sup>1</sup> bezeichnet. Als Paradebeispiel führt er die auf dem Sender Fox laufende Serie *24* (2001-) an, die aus derart vielen Handlungsfäden besteht, dass dem Zuschauer äußerste Aufmerksamkeit abverlangt wird.

In vielen dieser Serien werden gesellschaftliche Themen, Genres und bestimmte Erzählstrategien diskursiv verarbeitet. Entscheidend dabei ist die Konzentration auf wenige dieser Elemente, die dann aber in zahlreichen Variationen durchgespielt werden. Im Zentrum von *Sex and the City* (1998-2004) steht das bereits im Titel formulierte Thema. Vier in New York lebende Frauen erleben und reden über Sex. Sie suchen nach dem Mann ihrer Träume oder einfach nur nach einem *one night stand*. Sie finden einen Partner und verlieren ihn wieder. Und immer wieder reden sie zu zweit, zu dritt oder zu viert über ihre Erfahrungen und Einstellungen zu Liebe und Sexualität. In *The Sopranos* (1999-2007) ist es der vor allem durch das Kino vermittelte Mythos der Mafia, auf den fokussiert wird. Der wiederum dadurch reflexiv und serialisiert wird, dass der Protagonist und Mafiaboss Anthony Soprano sich in regelmäßige therapeutische Behandlung begibt, weil die permanente

Notwendigkeit den Anforderungen seiner Kern-Familie (Ehefrau, zwei Kinder, Mutter, etc.) und den Anforderungen der Mafia-Familie gerecht zu werden, Stress erzeugt. Damit wird geschickt mit den Stereotypen der Familienserie und des Mafia-Films gespielt.

Nicht als lang laufende Serien sind diese Produktionen geplant, sie finden nach sechs bis acht Staffeln ihren Abschluss. Sex ist zwar ein reichhaltiger Fundus und auch die von einer Therapie beeinflusste Entwicklung eines Mafiabosses wirkt sich bereichernd auf die dramaturgischen Möglichkeiten aus. Doch ist der Diskurs so eng gezogen, dass die Laufzeit begrenzt sein muss. Nach Glen Creeber zeichnen sich die vor allem von HBO produzierten Serien dadurch aus, dass sie von Werbung unabhängig sind, „flexi-narrative’ and ‚experimental’ techniques“ anwenden und „offer examples of a new relationship between politics and self“<sup>2</sup>. Vor allem dem letzten Punkt misst Creeber große Bedeutung bei. Indem sich die neuen Serien zwischen *series*, *serial* und *soap opera* bewegen, entstehe ein eigentümlicher Realismus, eine Darstellung von sozialen und politischen Diskursen, die Creeber als „social surrealism“<sup>3</sup> bezeichnet.

Auf *Six Feet Under* (2001-2005) scheint mir dies besonders zuzutreffen. Die von Alan Ball (Drehbuchautor von *American Beauty*, 1999) entwickelte Geschichte um die Familie Fisher, die in Los Angeles ein Bestattungsinstitut betreibt, trägt Züge der *soap opera*, weist aber charakteristische darüber hinausgehende Merkmale auf. Dazu gehört etwa der schwarze Humor der Serie, der ihr den Ruf einer *dark soap opera* einbrachte; ein Humor, der seit jeher auf einem spezifischen Umgang mit dem (Tabuthema) ‚Tod’ basiert. Ausgangspunkt der Serie ist der Tod des Familienoberhaupts Nathaniel Fisher, der bei einem Verkehrsunfall ums Leben kommt, als er seinen Sohn Nate an Heiligabend vom Flughafen abholen will. Sein Tod beeinflusst nachhaltig das Leben seiner Frau Ruth, seiner Söhne David und Nate und seiner Tochter Claire. Auswirkungen hat bereits die überraschende Verteilung des Erbes: Nate bekommt 50 Prozent der Firma, obwohl er sich nie dafür interessierte, schon früh die Heimat verließ, um sein Glück woanders zu versuchen. Er entscheidet sich dafür, seinen Anteil nicht an seinen Bruder abzugeben, sondern in das Familienunternehmen einzusteigen. Diese Entscheidung markiert einen Wendepunkt in seinem bisher eher rastlosen Leben. Auch privat deuten sich Veränderungen an, als er mit Brenda, die er in der ersten Folge kennen lernt, eine dauerhafte Beziehung aufbauen will, wo er doch bis dato festen Bindungen eher aus dem Weg gegangen ist. Für Nate markiert der Tod seines Vaters den deutlichsten Einschnitt ins Leben, deutlicher selbst als für Ruth, deren

Ehe mit Nathaniel ohnehin nicht mehr funktionierte und die infolgedessen auch schon seit vielen Monaten eine Affäre hatte. Nathaniels Tod führt dazu, dass alle Protagonisten ihre Beziehung zu ihm im Sinne einer Backstory-wound rekapitulieren<sup>4</sup>. Ruth, die neunzehn Jahre alt war, als sie Nathaniel heiratete, muss nach über dreißig Jahren Ehe lernen allein zu leben (die Affäre löst sie schnell nach dem Tod ihres Mannes auf) oder wieder einen Mann fürs Leben zu finden. Davids Trauerarbeit geht einher mit der Selbstvergewisserung seiner Homosexualität. Nate erkennt, dass sein frühes Verlassen der Heimat eine Flucht vor dem Vater und dem ihm verhassten Bestattungsinstitut war. Die noch junge Claire rekapituliert den Tod ihres Vaters weniger, als dass sie noch gänzlich unter Einfluss eines Elternhauses steht, in dem der Tod allgegenwärtig ist. Weil ihre Eltern ein Bestattungsinstitut leiten, gilt sie in der Schule als Freak, was auch daran liegt, dass sie einen ehemaligen Leichenwagen fährt und eine außergewöhnlich individuelle Persönlichkeit besitzt. Ihr Erbteil besteht darin, dass ihr ein Studium finanziert wird, was in der dritten Staffel dazu führt, dass sie ein Kunst-Studium beginnt. Auch auf Rico, den einzigen Angestellten der Firma, hat der Tod seines Chefs Auswirkungen, die schließlich darin münden, dass er zum Teilhaber der Firma wird. Trauer und Neuorientierung und die Notwendigkeit, in der neuen Familienkonstellation gemeinsam Probleme anzugehen (wenn etwa in der ersten Staffel eine Bestattungsinstituts-Kette versucht die Fishers zu übernehmen) zeichnet die weitere Entwicklung der sehr differenziert charakterisierten und nicht immer zur Identifikation einladenden Familienmitglieder auf dieser sozusagen einem Realismus der *soap opera* verpflichteten dramaturgischen Ebene der Serie aus.

Heben sich die bisher erläuterten Merkmale der Dramaturgie bereits vom Durchschnitt der Serienproduktion ab, so besteht das wirklich Innovative von *Six Feet Under* darin, auf welche Weise immer wieder Tod thematisiert, visualisiert und dramaturgisch mit den Protagonisten verwoben wird. Denn wie Michael C. Hall, der Darsteller von David, richtig feststellt: „The thing people worried would turn people off is what attracts people to the show.“<sup>5</sup> Hier kommt das Surreale ins Spiel, denn das Verhältnis von Traum und Realität ist in *Six Feet Under* von entscheidender Bedeutung. Für Lauren Ambrose, die Darstellerin der Claire, entwirft die Serie „a world that’s somewhere in between fantasy, heightened reality and real life. Our real lives do kind of fall somewhere within that.“<sup>6</sup> Allen Familienmitgliedern sowie Rico, der in dem Institut ausgebildet wurde, begegnet Nathaniel in Tag- und Nachträumen. Doch nicht nur Nathaniel erscheint, auch andere Leichname, die im Bestat-

tungsinstitut für die Angehörigen präpariert werden<sup>7</sup>, treten in Kontakt mit den Fishers und Rico. Dabei werden die Ebenen der Träume von denen der Realität visuell und auditiv selten unterschieden, wodurch der spezifische Surrealismus entsteht, den man auch als „Erzählen im Irrealis“<sup>8</sup> bezeichnen könnte. Diese unheimlichen Begegnungen wiederholen sich, werden aber stets variiert, indem die Interaktionen zwischen jenen aus dem Toten- und denen aus dem Reich der Lebenden aus der aktuellen Situation oder Befindlichkeit der Hauptfiguren hervorgehen und auf diese zurückwirken. Es sind erzählerische Standards, spezifische Umsetzungen des für Serien konstitutiven Wechselspiels von Repetition und Variation, die zugleich einen großen Anteil des schwarzen Humors der Serie transportieren.

Besonders auffällig ist in dieser Hinsicht die Eingangssequenz jeder Folge, die zeigt, wie eine Person ums Leben kommt. In der ersten Folge ist es Nathaniel Fisher, danach eine Person, die mit den Fishers nichts zu tun hat, wobei sich auch hier Variationen finden, wie etwa in Folge 9 (*Life's Too Short*), wenn der kleine Bruder von Gabriel, Claires ehemaliger Freund, ums Leben kommt. Die Angehörigen werden zu Kunden der Fishers, die Form der Beerdigung wird vereinbart, meist ein angemessener Sarg ausgewählt, der Verstorbene wird von David oder Rico präpariert und abschließend folgt die Beerdigungszeremonie, mit der Leiche im offenen Sarg und den Angehörigen, die um die verstorbene Person trauern. Dies ist ein Handlungsstrang fast jeder Folge. Damit verwoben sind die Handlungsstränge der Protagonisten, ihre persönlichen Probleme, die aus ihrem Privatleben (Partner), der beruflichen Arbeit oder aus dem schulischen Zusammenhang (bei Claire) hervorgehen.

Der schwarze Humor zeigt sich insbesondere in der Eingangssequenz. Meist handelt es sich um Gewalttaten und Unfälle, seltener um natürliche Tode; das Spektrum reicht von skurrilen und absurden bis zu banalen Todesfällen. Ein paar Beispiele aus der ersten Staffel: In der zweiten Folge (*The Will*) springt ein Mann vom Einmeterbrett in den Pool und schlägt sich den Schädel auf, in der dritten Folge (*The Foot*) wird ein Mann im Brotmixer zerhackt, in der 8. Folge (*Crossroads*) reckt sich eine Frau in feierlicher Ausgelassenheit aus dem Verdeck eines Autos, woraufhin sie mit ihrem Kopf gegen ein Verkehrsschild schlägt.

Folge 4 (*Familia*) macht deutlich, auf welche Weise in *Six Feet Under* gesellschaftliche Diskurse, Erzählstrategien und Figurencharakterisierung ein dramaturgisches Amalgam bilden können, das als Ausgangspunkt den einführnden Tod einer Person hat. Zu Beginn wird ein 21jähriger Mexikaner

erschossen. In der Beratung zu seiner Bestattung kommt es zu einem Konflikt zwischen dessen Eltern und dem Chef der Gang, der er angehörte. Diesen Konflikt löst, auf Davids Bitte hin, Rico. Ausgangspunkt ist jedoch, dass David davon ausging, Rico könne den Konflikt lösen, weil er ebenfalls ein Latino ist. Dabei stellt sich aber heraus, dass David nicht wusste, dass Rico aus Puerto Rico stammt. Interessanterweise erscheint daraufhin nicht Rico der tote Mexikaner, sondern David. Weniger *race* wird also zum zentralen Diskurs, sondern *gender*. Die aggressive, gewaltbereite Männlichkeit des Gang-Mitglieds kollidiert mit der konfliktscheuen, mit seiner Homosexualität gekoppelten Männlichkeit Davids. Diese Konfliktscheue wird in einer Szene expliziert, als er und sein afro-amerikanischer Freund von einem anderen Mann als Schwuchtel bezeichnet werden. David will es auf sich beruhen lassen, sein Freund, der Polizist ist, weist den Mann nachdrücklich auf sein Fehlverhalten hin. Davids Kommunikation mit dem toten Mexikaner in einer Art Tagtraum wirkt sich auf sein Verhalten aus und erweist sich als ein Baustein in der Entwicklung der Figur. Die unmittelbare Auswirkung zeigt sich gegen Ende der Folge, wenn er Gilardi, der die Bestattungsinstituts-Kette vertritt, mit aller gegebenen Härte darauf hinweist, dass sie für die Weiterexistenz ihrer Firma zu kämpfen bereit sind. Zugleich wirkt Davids an seine Homosexualität gekoppelte Emotionalität wieder zurück auf die Kunden, indem der zuvor betont maskulin sich gebärdende Anführer der Gang am Ende die Fishers zu den Trauernden bittet und im Kreis der sich an den Händen haltenden Gruppe eine gefühlsbetonte Rede zum Gedenken seines verstorbenen Freundes hält, wobei er auch einige Tränen vergießt.

Jede Eingangssequenz findet ihren Abschluss in einer Weißblende, worauf vor weißem Hintergrund die Lebensdaten des Verstorbenen eingeblendet werden. Diese Weißblende wird nun interessanterweise auch an anderen Stellen jeder Folge benutzt. Wenn man das Weiß als Zeichen des Todes, des Jenseits interpretiert, dann deutet das darauf hin, dass der Tod allgegenwärtig ist, dass auch die Protagonisten von ihm ereilt werden können. Und tatsächlich trifft dies im Fall von Nate auch fast zu. In der letzten Folge der zweiten Staffel (*The Last Time*) muss er aufgrund einer Gehirnerkrankung eine Operation über sich ergehen lassen, die in der ersten Folge der dritten Staffel (*Perfect Circles*) durchgeführt wird, wo sich eine interessante Variante der Eingangssequenz findet. Zuerst wird der Eindruck erweckt, Nate habe die Operation nicht überlebt, indem die Weißblende mit Nates Lebensdaten erscheint. Dann sehen wir ihn mit seinem Vater sprechen, als weile auch er nicht mehr unter den Lebenden. Im weiteren Verlauf sieht Nate Szenarien

einer möglichen familiären Zukunft und Varianten einer vielleicht so gewesenen Vergangenheit. Zweifel treten bei Nate auf, ob er denn tatsächlich tot ist. Er öffnet den Sargdeckel, der im Bestattungsinstitut der Fishers aufgebahrt steht. Es folgt eine Weißblende und erneut die Lebensdaten – der Todestag wird wieder ausgeblendet. In der letzten Staffel wird Nate erneut operiert. Diesmal mit letalem Ausgang.

### **Die Traum-Ebenen**

Die Tag- und Nachträume erscheinen mir geradezu prädestiniert zu sein, eine Serie zu konzipieren, die einerseits durch die Erinnerung an den verstorbenen Vater in die Vergangenheit gerichtet (Backstorywound), andererseits durch die Notwendigkeit der Neuorientierung zukunftsorientiert (das Serielle) ist. Ernst Bloch hat in seinem Buch *Das antizipierende Bewusstsein* Tag und Nachträume wie folgt unterschieden: „Der Inhalt des Nachtraums ist versteckt und verstellt, der Inhalt der Tagphantasie ist offen, ausfabelnd, antizipierend, und sein Latentes liegt vorn.“<sup>9</sup> Bloch unterscheidet Nacht- und Tagtraum, doch stellt er sie auch in Bezug zueinander. Zwischen beiden Bereichen gibt es „zuweilen einen Tausch“<sup>10</sup>. Exakt diese Funktionen haben die Träume in *Six Feet Under*. Das oben genannte Beispiel aus der Folge *Familia* verdeutlicht dies. Die im Rahmen von Tagträumen geführten Gespräche Davids mit dem jungen Mexikaner, wirken sich auf die bevorstehende Konfrontation mit Gilardi aus. Das Antizipierende der Tagträume findet nicht nur innerhalb einer Folge statt. Alle Begegnungen, die David mit Verstorbenen hat, bringen ihn auf dem Weg der Ausbildung einer Ich-Identität als Homosexueller einen Schritt weiter.

Wie bereits erwähnt wurde, sind die Traum-Ebenen in der Regel audiovisuell selten von der Realitäts-Ebene unterschieden. Gelegentlich kommt dies aber vor, was auch ein Indiz für die Experimentierfreudigkeit der Serie ist. So etwa als Claire in *The Foot* (I, 3) morgens auffallend gut gelaunt die Küche betritt, Ruth und David sie fragen, was mit ihr los sei, woraufhin das Licht runter gefahren und ein Spot auf Claire gesetzt wird, die ihren Morgenmantel von sich wirft, um nun in einem silbern glitzernden Kleid, mit David und Ruth als Tänzer, „What a little moonlight can do“ von Billie Holiday zu singen. Hier handelt es sich aber nicht nur um eine nette Spielerei. Zugleich kontrastiert dieser Tagtraum die noch kommenden negativen Erfahrungen Claires mit dem Jungen, in den sie sich verliebt hat.

Eine weitere audio-visuell auffällige Traumsequenz findet sich in Folge 9 (*Life's too Short*), wenn Ruth mit Hiram, dem Mann, mit dem sie schon als Na-

thaniel noch lebte, eine Affäre hatte, einen Ausflug in die Wildnis unternimmt. Vor dem Schlafen gehen schluckt sie eine Schlaftablette. Sie weiß jedoch nicht, dass es sich dabei um eine Designer-Droge handelt, die David in einem Club von einem anderen Mann bekommen hat und – selbst noch benebelt von der Wirkung einer Pille – in der Dose mit den Schlaftabletten versteckt hatte. In dem Traum, den sie in dieser Nacht hat, begegnet sie im Wald, der visuell und akustisch in einen Märchenwald verwandelt ist, einem unechten Bären mit Hut, der sie zu einem Bestattungsauto bringt, wo Nathaniel auf sie wartet. Was Ruth ihm nie sagen konnte, sagt sie ihm jetzt: dass sie sich früher doch einmal geliebt haben, dass sie diese Zeit wieder lebendig werden lassen wolle („I miss what we had“), woraufhin Nathaniel zu ihr sagt: „So find it again“. Es ist ein Abschied, besiegelt mit einem intensiven Kuss, der Ruth auf ihrem Weg den Tod ihres Mannes zu verarbeiten einen großen Schritt weiter bringt. Als Ruth morgens aufwacht, stellt sich heraus, dass sie in der Nacht mit Hiram leidenschaftlichen Sex hatte. Noch einmal sei auf Ernst Bloch verwiesen, der in seiner Abhandlung über Tag- und Nachttraum auch auf Analogien zur Wirkung von Drogen eingeht: „Das Opium erscheint dem Nachttraum zugeordnet, das Haschisch dem in Freiheit schweifenden, schwärmenden Tagtraum.“<sup>11</sup> In Ruths Drogen-Halluzination mischen sich beide Formen des Traumes, erneut findet sich die Kombination von Rückbezüglichkeit und Zukunftsorientiertheit, gekoppelt zudem mit der Droge, die der Traumsequenz eine märchenhafte, auch versöhnliche Atmosphäre verleiht.

*Six Feet Under* ist eine Familienserie, die die Darstellung von Alltag intensiv kombiniert mit gesellschaftlichen Diskursen, die aber immer an die Figuren gekoppelt sind. Tagespolitik spielt so gut wie keine Rolle, fast nie wird über die aktuelle politische Situation in den USA oder in Kalifornien gesprochen. Wenn jemand fernsieht, läuft meist eine Fernsehserie. Die Figuren scheinen nur mit sich selbst beschäftigt. Ob dies für die amerikanische Gesellschaft typisch ist, wage ich zu bezweifeln. Entscheidend ist, dass es darum nicht geht. *Six Feet Under* ist vor allem Fiktion, was ja nicht bedeuten muss, dass die Serie nicht sehr gut recherchiert ist, wenn es zum Beispiel um Krankheitsbilder wie das des depressiven Billy, Brendas Bruder, geht. Politische Diskurse schafft man nicht nur dadurch, dass man sie explizit macht. Jean-Luc Godards Credo bestand darin, Filme politisch und nicht politische Filme zu machen. Nicht dass *Six Feet Under* mit Godards Werk verglichen werden soll. Doch zeigt sich in der Tat die Politik der Serie in spezifischen Merkmalen der Dramaturgie und der Bildästhetik. Die Serie schafft mediale Verhandlun-



gen mit *gender*, *race* und in geringerem Maße auch mit *class*, vor allem aber Verhandlungen mit dem vielleicht letzten Tabuthema der westlichen Welt: dem Tod. In der fünften Staffel wird der Diskurs abgeschlossen, indem Tod, Geburt und Aufbruch unmittelbar aufeinander folgen. Nate stirbt, Brenda bekommt ihr gemeinsames Kind und Claire verlässt, wie einst Nate, das Elternhaus. Unterwegs mit dem Auto nach New York folgen in einem grandiosen Epilog die letzten Tagträume der Serie: Antizipationen des Sterbens aller Familienmitglieder, bis wir auch sie, die jüngste, auf ihrem Sterbebett sehen.

---

<sup>1</sup> Johnson, Steven: *Everything Bad is good for you*. London: Penguin Books 2005, S. 72.

<sup>2</sup> Creeber, Glen: *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. London: bfi 2004, S. 12.

<sup>3</sup> Ebd. S. 15.

<sup>4</sup> Für Michaela Krützen ist die Backstorywound ein zentrales dramaturgisches Prinzip des aktuellen Hollywoodkinos. Vgl. Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

<sup>5</sup> Interview auf der in Deutschland erschienen DVD der ersten Staffel.

<sup>6</sup> Interview auf der in Deutschland erschienen DVD der ersten Staffel.

<sup>7</sup> Das detailliert und daher sehr explizit gezeigte Präparieren oder Restaurieren der Leichname im Keller ist ebenfalls ein Standard der Serie, worauf hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden kann.

<sup>8</sup> Thomas Koebner verwendet diesen Begriff, um die neue Form traumhaften Erzählens im europäischen Film der 60er Jahre (z.B. bei Bergman, Fellini) zu charakterisieren. Vgl. Thomas Koebner: Erzählen im Irrealis. Zum neuen Surrealismus im Film der sechziger Jahre. Eine Problemskizze. In: Dieterle, Bernard (Hg.): *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. St. Augustin: Gardez! 1998, S. 71-91.

<sup>9</sup> Bloch, Ernst: *Das antizipierende Bewußtsein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 69.

<sup>10</sup> Ebd., S. 70.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 57.