

Robert Hermann

Die Haute Cuisine des Mordens.
Eine präsenztheoretische Analyse der TV-Serie *Hannibal*.

Abstract

Dieser Aufsatz ist ein Versuch, die Ästhetik und Faszination der TV-Serie Hannibal durch einige Ansätze der neuen Präsenztheorie(n), wie sie unter anderem von Hans Ulrich Gumbrecht, Dieter Mersch und Martin Seel formuliert wurden, erklärbar zu machen. Dabei sollen in einem ersten Schritt die beiden zentralen Figuren der Serie näher untersucht und klassifiziert werden. Anschließend wird der Aspekt der Semiotisierung und Ästhetisierung toter Körper beleuchtet, ehe in einem dritten und letzten Schritt die artistischen Mechanismen erläutert werden, die Momente intensiven ästhetischen Erlebens produzieren können.

Die seit dem 4. April 2013 in den USA ausgestrahlte TV-Serie *Hannibal* läuft nun seit dem 30. September auch im deutschen Fernsehen. Die Serie greift auf den Stoff der vier Bücher von Thomas Harris rund um die Kultfigur des fiktiven intellektuellen Kannibalen Hannibal Lecter zurück. Harris' Bücher *Roter Drache* (1981), *Das Schweigen der Lämmer* (1988), *Hannibal* (1999) und *Hannibal Rising* (2006) sind alle in zahlreiche Sprachen übersetzt und äußerst erfolgreich verfilmt worden. Die von Bryan Fuller entwickelte US-Serie bildet einen weiteren Schritt in der artistischen Diversifizierung der Hannibalfigur und verblüfft durch eine äußerst subtile Zeichnung der einzelnen Figur sowie durch eine komplexe narrative Gestaltung. Die Geschichte der Serie setzt zeitlich vor der Handlung von *Roter Drache* ein und folgt Hannibal Lecter während seiner Zeit als praktizierender forensischer Psychiater. Einer seiner inoffiziellen Klienten ist der FBI-Spezialermittler Will Graham, der die zweite zentrale Figur der Serie bildet. Eine Darstellung und Klassifizierung der wichtigsten Eigenschaften und Aspekte dieser beiden Figuren soll zunächst helfen, das Konzept der Serie genauer zu verstehen.

1. Figuren

Will Graham

Will Graham (gespielt von Hugh Dancy) ist ein brillanter Profiler, der sich aufgrund seiner außergewöhnlichen Empathiefähigkeit fast gänzlich in die Lage der Opfer und Täter eines Verbrechens hineinversetzen kann, wodurch er zahlreiche Mordfälle löst. Allerdings hat diese Fähigkeit einen Preis: Will setzen die Grausamkeiten der zu ermittelnden Taten und vor allem die nachempfundenen Emotionen der Opfer und Täter psychisch stark zu, weshalb er selbst als psychisch äußerst instabil gilt und auf die Hilfe seines Vorgesetzten und Freundes Jack Crawford (gespielt von Laurence Fishburne) und auf die Therapiesitzungen mit dem ihm zugewiesenen forensischen Psychiater Hannibal Lecter (gespielt von Mads Mikkelsen) angewiesen ist. Was keiner weiß: Hannibal ist selbst ein Serienkiller, der seit Jahren wegen diverser Morde gesucht wird und ein doppeltes Spiel treibt, indem er seinen Beruf sowohl zur Vorbereitung als auch zur Vertuschung seiner Taten missbraucht und dabei alle Kollegen – einschließlich Will – manipuliert und in die Irre führt. Will Graham ist also in der Serie eine unwissende, passive, nahezu hilflose Figur, die sich aus der ethischen Verpflichtung, Leben zu retten, einer extremen und riskanten psychischen Belastung aussetzt. Seine außergewöhnliche Gabe der ‚totalen Empathie‘, wie sie Hannibal in der ersten Folge („Apéritif“) bezeichnet, wird in der Serie aufwendig visualisiert. Will wird während seiner Ermittlungen oft selbst als Mörder der untersuchten Opfer gezeigt, wenn er versucht, sich in deren Lage zu versetzen. Durch deutliche Schnitte und begleitende Kommentare von Will selbst wird kenntlich gemacht, dass er sich in einer Imagination befindet, die der Rekonstruktion der Tat dient. Im Laufe der Serie verliert Will jedoch zunehmend den Verstand, weshalb immer öfter auf visuelle Mittel verzichtet wird, die die einzelnen narrativen Ebenen klar voneinander trennen; und auch Will selbst kommentiert seine Imaginationen nicht mehr, da er nicht länger Herr über seinen Verstand ist. Diese Visualisierungen von Wills Bewusstsein inszenieren ihn so selbst als ein Medium, sowohl in einem spirituellen, als auch in einem filmischen sowie

einem metaphorischen Sinn. Ähnlich wie der Zuschauer kann er sehen, was andere nicht sehen, ist jedoch passiv und machtlos dem Fortschreiten der Narration ausgeliefert. Sein verwirrtes Bewusstsein verwirrt den Zuschauer im Laufe der Serie ebenso effektiv wie ihn selbst. Will wird so als Märtyrer inszeniert, der sich für die Lösung der Mordfälle und damit für die Rettung anderer Menschen aufopfert und dabei sein Bewusstsein ganz in den Dienst des FBI beziehungsweise einer höheren Sache stellt. Wills körperliches Wohlbefinden dient einzig und allein seinem Geist; beziehungsweise wird es für seine geistigen Leistungen aufgeopfert. Seine Aufgabe ist es, die Taten zu rekonstruieren und somit Sinn zu produzieren. Folgt man dem von Hans Ulrich Gumbrecht postulierten Dualismus zwischen Sinn und Präsenz¹, also zwischen einer rein geistig-analytischen und einer körperlich-emotionalen Ausrichtung der Welterfahrung, ist die Figur des Will Graham eindeutig dem Sinn-Pol dieses Spannungsfeldes² zuzuschreiben. Er dient altruistisch der Ethik, einer höheren *Idee*, er wird im FBI ausschließlich wegen seiner geistigen Fähigkeiten gebraucht und geschätzt, und es sind primär seine Gedanken, nicht etwa sein Körper oder seine Handlungen, die visuell in den Vordergrund gerückt werden.

Dr. Hannibal Lecter

Ganz anders verhält es sich mit Hannibal Lecter. Die namensgebende Figur der Serie überrascht nämlich zunächst damit, dass sie weniger im Vordergrund zu stehen scheint als Will. Dies liegt daran, dass Hannibals Bewusstsein in keiner Weise visualisiert wird. Ganz im Gegenteil: Hannibals Gesicht ist ausdruckslos, sein Temperament stoisch, jede Äußerung und jede Bewegung überlegt

¹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 12 sowie S. 99-105.

² Die Begriffe ‚Sinn‘ und ‚Präsenz‘ sind für Gumbrecht zwar ontologisch nicht trennbar, bilden jedoch phänomenologisch stets ein Spannungsfeld: „Präsenz und Sinn treten jedoch stets zusammen auf und stehen immer in einem Spannungsverhältnis zueinander. Es gibt keine Möglichkeit, sie kompatibel zu machen oder sie im Rahmen einer ‚ausgewogenen‘ phänomenalen Struktur zusammenzubringen.“ Ebd. S. 126.

und strategisch geplant. Hannibal trägt eine sogenannte *mask of sanity*, eine Fassade der Normalität, wie bereits der Vorspann der Serie suggeriert, in dem sich aus Blutstropfen langsam eine rotes, maskenartiges Gesicht bildet. Diese Maske der Normalität ist so virtuos entworfen, dass während der gesamten ersten Staffel niemand Hannibal auch nur für eine Sekunde als Drahtzieher einer Verschwörung oder gar als Mörder verdächtigt, obwohl zahlreiche Indizien auf ihn hindeuten. Neben seiner Tätigkeit als Psychiater ist bekannt, dass er früher als Chirurg tätig war, ein Stipendium wegen seiner hervorragenden zeichnerischen Fähigkeiten erwerben konnte und vor allem, dass er ein fabelhafter Koch ist. All diese Fähigkeiten dienen der Ausführung und Vertuschung seiner Morde. Seine Mordtaten werden vorskizziert, seine medizinischen Kenntnisse dienen der effizienten Tötung, Ausweidung und künstlerischen Umgestaltung der Opfer, seine psychologischen Kenntnisse der Abschätzung und Beseitigung aller Risiken und Verdachtsmomente in seinem Umfeld, und das Kochen schließlich dem genussvollen Verzehr der Leichenteile. In Opposition zu Will erscheint Hannibal als kalte, berechnende, völlig empathielose Figur, die ein sadistisches Spiel betreibt und egoistisch nur ihren eigenen körperlichen Genuss anstrebt. Für Hannibal gilt, dass sein Geist, seine intellektuellen Fähigkeiten, einzig und allein seinem körperlichen Genuss dienen. Aus diesem Grund inszeniert die Serie visuell auch nicht die Beschaffenheit seiner Innenwelt, sondern konsequent nur sein Äußeres. In jeder Szene sticht Hannibal durch seine elegante Kleidung hervor (meistens teure Anzüge und Mäntel mit auffälligen Mustern und Farbkombinationen). In jeder Folge wird gekocht, wobei Nahaufnahmen die Gerichte, von denen nie klar ist, ob sie aus Tier- oder Menschenfleisch zubereitet wurden, fetischistisch zur Schau stellen, um sowohl den Appetit als auch das Grauen des Zuschauers anzuregen. Hannibal gibt außerdem selbst an, dass er besser riechen – und infolgedessen auch besser schmecken – kann als andere Menschen. Die Magenkrebserkrankung einer seiner Professoren zu Studienzeiten will er gerochen haben, noch bevor eine Diagnose vorlag, und auch Will Grahams spätere Hirnentzündung kann er früh erschnuppern. Hans Ulrich Gumbrecht definiert Präsenz als das „Verhältnis zur Welt und zu den Gegenständen“ und somit als etwas, das „unmittelbar auf

menschliche Körper einwirken kann“.³ Hannibal ist folglich am Präsenz-Pol des filmischen Spannungsfeldes anzusiedeln. Er ist ein reiner Genussmensch, der die sensuelle Erfahrung über alle geistigen Tätigkeiten und über jeden ethischen Gedanken stellt. Er handelt, ohne dabei seine Gedanken oder Motive offenzulegen, und ist somit ganz und gar Präsenz, wortlose Unmittelbarkeit. Sein Innenleben bleibt mystisch.

Diese dichotomische Klassifizierung beider Figuren darf jedoch nicht allzu reduktionistisch verstanden werden. Denn sowohl Will als auch Hannibal besitzen in ihrer Gestaltung sowohl Sinn- als auch Präsenzanteile. Entscheidend ist jedoch, in welcher Hierarchie beide Anteile jeweils zueinander stehen, beziehungsweise welche hierarchische Beziehung die Serie medial-narrativ inszeniert. Wills Empathiefähigkeit stellt ein Präsenzphänomen dar, aber dieses ist seinen Ermittlungen und somit der Sinnbildung kausal eindeutig nachgestellt. Hannibal hingegen kann als kalter Analytiker des menschlichen Verhaltens und somit auch als Sinn-Figur gelesen werden; in seinem Fall ist jedoch die Analyse des menschlichen Verhaltens und somit die Sinnbildung dem sensuellen Genuss und somit der Präsenz kausal untergeordnet. Diese narrativ inszenierten Kausalitäten sind es, die eine klare Zuschreibung beider Figuren zu opponierenden Polen rechtfertigen. Auf die Stabilität und Instabilität dieser Opposition wird später noch einmal eingegangen.

2. Semiotisierung und Ästhetisierung von Leichen

Konstitutiv für die Ästhetik der Serie ist außerdem die Inszenierung von kunstvoll entstellten Leichen. In der zweiten Folge („Amuse-Bouche“) wird ein Apotheker gejagt, der neun Menschen getötet und deren Leichen als Nährboden für eine Pilzkultur funktionalisiert hat. Sein wahnsinniges Ziel: Aufgrund der strukturellen Ähnlichkeit des menschlichen Gehirns mit den Pilzen sollen alle neun Körper, die mit künstlicher Ernährung am Leben gehalten werden, sowie ihre toten Bewusstseine miteinander verbunden werden, um so eine gewaltige geistige und sensuelle Einheit zu kreieren. In Folge fünf („Coquilles“) werden mehrere

³ Ebd. S. 11.

Leichen mit zu Flügeln aufgespannter Rückenhaut und gefalteten Händen vorgefunden, die wie Engelsstatuen aussehen und geschaffen wurden, um ihrem Mörder zuzubeten, der an einem Hirntumor im Endstadium leidet und sich göttlichen Beistand vor seinem Tod wünscht. In Folge neun („Trou Normand“) wird an einem Strand ein gewaltiges Totem gefunden, das aus einem Baumstamm und aus Körperteilen von 17 ermordeten Menschen besteht, und von seinem Schöpfer explizit als sein „Vermächtnis“ beschrieben wird. Diese Beispiele, aber auch die minutiös präparierten Gerichte Hannibals haben alle gemein, dass sie eine Form der Kunst darstellen. Ein bestimmtes vorgefundenes Material – in diesem Fall der menschliche Körper – wird in eine bestimmte äußere Form gebracht und somit in ein Zeichen transformiert, das sich von alltäglichen Objekten unterscheidet und somit ein Gefühl auslöst, das ebenfalls selten im Alltag entsteht: Faszination. Diese Faszination speist sich dabei aus den beiden Polen Bewunderung und Abscheu. Bewundert werden die Kreativität und das handwerkliche Können, das die Kunstwerke erschaffen hat, verabscheut wird der Hintergrund des Materials, die Mordtaten, die hierzu verübt wurden. Es entsteht so ein Spannungsfeld zwischen Ethik und Ästhetik.

Die Faszination speist sich aber auch aus der spirituellen Komponente der Leichengestaltung. In seinem Buch *Ästhetik des Erscheinens* schreibt Martin Seel, dass die ästhetische Lust „eine Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein“⁴ ist, also eine Lust an der ästhetischen Verarbeitung des Todes. In diesen Todesdarstellungen aber „entdeckt die ästhetische Anschauung die Gelegenheit einer Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten, die in der theoretischen und praktischen Verfügung nicht erfahren werden können“.⁵ Die tägliche Verdrängung und die Unvorstellbarkeit des Todes generell sind es also, die den Menschen seit jeher zu einer Semiotisierung und somit zu einem ästhetischen Umgang mit der Vorstellung vom Tod und auch ganz konkret mit den toten Körpern von Menschen veranlasst haben, wie die Lehren der großen Weltreligionen und ihre dazugehörigen

⁴ Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000, S. 220.

⁵ Ebd.

Bestattungsrituale demonstrieren. Gumbrecht folgert daher, dass der Tod den Grenzwert des Präsentischen darstellt⁶, da der Moment des Todes selbst unvorstellbar ist und deshalb ein Gefühl der Unsagbarkeit evoziert, das sowohl Präsenz als auch das Ende von Präsenz miteinschließt. Alle genannten Beispiele aus Hannibal stellen Versuche dar, den Tod beziehungsweise die toten Körper durch die Mittel der Ästhetik sinnhaft zu machen und so ihre unvermittelte, beunruhigende Präsenz in etwas semiotisch Verständliches zu transformieren, um sie so in die Sphäre des Sinns und damit des Geistes zu überführen. Die Symbiose aus Leichen und Pilzen stellt den Versuch dar, menschliche Gefühle und Gedanken miteinander zu verbinden und die Grenzen von Körper und Bewusstsein somit aufzuheben. Die Engelsleichen sind Ausdruck der Hoffnung, dass nach dem Tod eine weitere Lebensform bestehen könnte und die Seele des Menschen gleich einem Vogel in eine höhere Sphäre aufsteigen könnte. Das Totem, das von einem Serienkiller als Vermächtnis hinterlassen wurde, hat zum Ziel, seinen Schöpfer, der lebensmüde ist, für die Nachwelt unsterblich zu machen. Die Erinnerung an ihn wird so als eine Form der Unsterblichkeit, der Überwindung des Todes angepriesen. Auch Hannibals Kannibalismus kann als eine Verstehensmetapher gedeutet werden, da er die Metapher der geistigen Durchdringung, der hermeneutischen Penetration wörtlich nimmt, indem er sich das Andere, also seine Mitmenschen, buchstäblich einverleibt.⁷ Der Kannibalismus stellt auch gemäß der Typologie von Gumbrecht eine von vier möglichen Formen des Weltzugangs dar⁸, da die

⁶ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: „Etwas Klarer Sehen. Reaktionen auf ermutigende Einwände“. In: Sonja Fielitz Hg. *Präsenz Interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, S. xxvii-xxxv, hier: S. xxxiv.

⁷ Vgl. hierzu vor allem Christian Mosers kulturelle Verortung des Kannibalismus-Topos in der europäischen Kunst nach 1968. Christian Moser: „Kannibalismus als Metapher des Verstehens. Der Horror-Film im Dialog mit der Ethnographie“. In: Jochen Fritz/Neil Stewart Hg. *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Köln: Böhlau 2006, S. 55-76.

⁸ Vgl. Gumbrecht (2004), S. 107-109. Gumbrecht unterscheidet zwischen der Anthropophagie bzw. Theophagie, der sexuellen Penetration, der

Einverleibung fremder Körper in vielen Kulturen einst Sitte war und in der abendländischen Kultur in Form des christlichen Abendmahls und der Aufnahme des Leibs Christi symbolisch weiterhin gang und gäbe ist. Die faszinierende und schockierende Körperlichkeit in Hannibal ist deshalb implizit selbstreflexiver Natur, da sie das Anthropologicum des menschlichen Bedürfnisses nach einer Semiotisierung und Ästhetisierung toter Körper selbst verhandelt. Diese Ästhetik ist dabei Ausdruck zweier Bedürfnisse: Das erste Bedürfnis ist geistiger Art und sehnt sich nach einer Greifbarmachung, nach einer Vergegenständlichung der Unsagbarkeit des Todes. Das zweite Bedürfnis ist körperlicher Art und sehnt sich nach einer ästhetischen Erlebnisintensität, nach einer starken emotionalen Wirkung, die durch immer neue ästhetische Verarbeitungen des Todesmotivs produziert werden. Der Prozess der Semiotisierung und Ästhetisierung toter Körper ist also ebenso wie die komplementäre Opposition der beiden Hauptfiguren paradigmatisch für das Spannungsfeld zwischen Präsenz und Sinn. Ein toter Körper ist auf den ersten Blick ein Schock, ein Gräuel, etwas, das an die Unvorstellbarkeit des Todes erinnert, wohingegen der Prozess der ästhetischen Semiotisierung einen Akt der Sinnbildung darstellt. Der unorthodoxe und radikale Umgang mit toten Körpern in Hannibal vermag es, dieses Spannungsverhältnis eindrucksvoll offenzulegen.

3. Ästhetisches Erleben und Unsagbarkeit

Interessant ist aus medien- und kulturwissenschaftlicher Sicht jedoch die Frage, welche Momente in der Serie beziehungsweise welche Szenen genau ein möglichst intensives Erlebnis seitens des Rezipienten bewirken sollen beziehungsweise am wahrscheinlichsten bewirken können. Gumbrecht definiert das ästhetische Erleben im Rahmen seiner Theorien als eine „Versunkenheit in fokussierte Intensität“⁹, also als ein Phänomen, das sowohl einen bestimmten situativen Rahmen und damit

interpretativen Kommunikation und der Mystik als den vier Formen der Weltaneignung.

⁹ Ebd. S. 124.

einhergehend eine bestimmte geistige Einstellung voraussetzt, als auch die intensive körperliche Wirkung einer emotionalen Immersion. Das Gelingen beziehungsweise das Zustandekommen eines solchen Erlebens ist selbstverständlich von einer Vielzahl subjektiver Faktoren abhängig. Dennoch lassen sich ausgehend von den Theorien Ludwig Wittgensteins, die eine wesentliche Grundlage der Präsenztheorien Gumbrechts und vor allem Dieter Mersch bilden, zwei Phänomene bedienen, die das Zustandekommen eines ästhetischen Erlebnisses wahrscheinlich machen. Diese beiden Phänomene sind die menschliche Logik und ihre Grenze. Wittgenstein bezeichnet in seinem Hauptwerk *Tractatus logico-philosophicus* die menschliche Fähigkeit, zwischen den Dingen der Welt Verbindungen herzustellen, als Logik, wobei mit Dingen sowohl physische als auch geistige Elemente bezeichnet werden.¹⁰ Das Schaffen von Abbildern, die Kontextualisierung und Refunktionalisierung von Dingen sowie die Schöpfung neuer Dinge aus alten fallen alle in den Bereich der Logik, über die jeder Mensch verfügt. Per Definition mystisch und unsagbar muss aber der Ursprung dieser Logik bleiben, da dieser außerhalb der Logik selbst liegen müsste und sich über einen solchen Bereich beziehungsweise über ein solches Phänomen nichts Sinnvolles aussagen lässt, weil sich der Mensch hierzu außerhalb der Logik aufstellen müsste und somit außerhalb der gesamten Welt, so wie sie ihm zugänglich ist.¹¹ Das ‚Wie‘ der Welt, also seine formale Beschaffenheit, ist beschreibbar, das ‚Dass‘ der Welt, also der Ursprung der Fähigkeit zur formalen Gestaltung und zur Knüpfung von geistigen Verbindungen selbst, kann jedoch nicht artikuliert, sondern nur angedeutet werden.¹² Hier stößt der Sinn an seine Grenzen und hier entfaltet sich reine Mystik. „Das Gefühl der Welt als begrenztes

¹⁰ Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, 2.012 bzw. S. 11.

¹¹ Vgl. Wittgenstein (1963), 4.12 bzw. S. 42.

¹² „Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist.“, ebd. 6.44 bzw. S. 114. Dieter Mersch macht in Anlehnung an Wittgenstein die Substantivierung dieser Konjunktion zu einem zentralen Begriff seiner Theorie. Vgl. Dieter Mersch: *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie-Verlag 2010, u.a. S. 87 und S. 305.

Ganzes ist das mystische¹³, schreibt Wittgenstein, und gleiches gilt auch für das ästhetische Erlebnis. Doch wie vermag ein Film oder eine Serie so etwas zu leisten? Im Falle von *Hannibal* wird die mystische Begrenztheit der Welt auf mindestens zwei Ebenen evoziert.

Auf der Figurenebene besteht das größte Potential für eine derartige Rezeptionsintensität, wenn eine der beiden Figuren ihren vorgesehenen Sinn- beziehungsweise Präsenzpol verlässt und so die Oszillation zwischen Sinn und Präsenz selbst manifest macht. Im Falle von Will Graham geschieht dies in Momenten, in denen seine passive Natur und seine ethische Integrität ins Wanken geraten. In der zweiten Folge gesteht Will, nachdem er zur Rettung eines Mädchens ihren Vater – einen Serienkiller - erschießen musste, dass er es genossen hat, den Killer zu erschießen. Diese erste einschneidende physische Tat Wills wird somit als impulsiv, als emotional gefärbt und folglich als ethisch fragwürdig dargestellt. Im Laufe der Serie droht Will zunehmend den Verstand zu verlieren, und die Serie lässt bewusst einige Folgen lang offen, ob Will während einiger Phasen der geistigen Verwirrung eins mit den Tätern geworden ist, in die er sich hineinversetzt hatte, und deshalb selbst als Mörder tätig geworden ist, oder ob er sich seine Morde nur eingebildet hat. Es sind also die Momente, in denen Will vom Sinn-Menschen zum Präsenz-Menschen wird, die faszinieren.

Umgekehrt faszinieren bei *Hannibal* die Momente, in der der Kannibale und makellose Schauspieler hinter die Maske seiner künstlichen Normalität blicken lässt. Dies geschieht nicht, indem er seine Perversion explizit macht – denn das tut er nie und das würde auch den Zuschauer nicht überraschen –, sondern indem er in sehr seltenen Fällen Mitgefühl und sein eigenes inneres Leiden andeutet. *Hannibal* selbst sucht regelmäßig eine Psychiaterin auf (gespielt von Gillian Anderson), der er seine wahren Sorgen anvertraut. In Folge acht („Fromage“) deutet *Hannibal* an, dass er sich einsam fühlt und sich nach einem wahren Freund sehnt. Diesen glaubte er in Will gefunden zu haben, was sich als Irrtum herausstellte. In der dreizehnten und letzten Folge der Staffel („Savoureux“) beweint *Hannibal* außerdem den Umstand, dass er Abigail Hobbes, das

¹³ Wittgenstein (1963), 6.45 bzw. S. 114.

Mädchen, das Will in der ersten Folge vor ihrem Vater gerettet hatte, töten musste, um seine eigenen Mordtaten weiter verbergen zu können. Er gibt an, nie über eigene Kinder nachgedacht zu haben, aber dennoch im Zuge der gemeinsamen Betreuung Abigails durch ihn und Will Vatergefühle für sie entwickelt zu haben. Diese Momente vermenschlichen den Sadisten und egoistischen Genussmenschen Hannibal und lassen kurz in sein Innenleben blicken, das dem Rezipienten zuvor hermetisch verschlossen war. Die Beschaffenheit seiner eigenen Psyche und somit der ‚Sinn‘ seiner Existenz leuchten kurz auf.

Diese Umschlagsmomente zwischen Präsenz und Sinn sind es also, die eine Versunkenheit in fokussierte Intensität, eine maximale Engführung von Sinn- und Präsenzeffekten bewirken und somit ein ästhetisches Erlebnis bilden können. Der Zuschauer wird in der Serie dazu konditioniert, Will als sinnstiftende und Hannibal als rein präsentische Figur wahrzunehmen. Wenn aber diese Dichotomie auf einer der Seiten ins Wanken gerät, inszeniert die Serie für einen Augenblick ihren eigenen ästhetischen Zusammenbruch, um dadurch dem Zuschauer sowohl die Grenzen des Geistes und der Willenskraft (durch Will) als auch die Grenzen der körperlichen Weltaneignung und des sensuellen Genusses (durch Hannibal) vor Augen zu führen. Diese Erfahrung dieser Begrenztheiten verweist den Zuschauer auf seine eigene körperliche und geistige Begrenztheit, wodurch ein mystisches Gefühl der Unsagbarkeit und infolgedessen ein intensives ästhetisches Erlebnis entstehen kann.

Fernab von der Charakterzeichnung der einzelnen Figuren gibt es aber auch diverse formal-narrative Elemente, die eine möglichst große Engführung der Präsenz- und Sinneffekte anstreben. Die Schnitte in der Serie spielen dabei eine entscheidende Rolle. In Folge sieben („Sorbet“) wird Hannibal gezeigt, wie er kunstvoll ein Gericht zubereitet. Parallel dazu diskutieren Will und seine Kollegen von der Forensik im Leichenschauhaus über die möglichen Motive des Chesapeake Rippers – alias Hannibal. Will ist überzeugt, dass die Entstellung der Leichen nur eine Täuschung ist, die die wahre Leidenschaft des Täters verbergen soll: seine Schwäche für menschliche Organe. Während Wills Ausführungen wird eingeblendet, wie Hannibal ein menschliches Herz mit

Serranoschinken überzieht und aus geräucherten Fleischstreifen kunstvoll Rosenblüten auf einem Speiseteller formt. Anschließend wird gezeigt, wie Hannibal die nötigen Rezepte für seine Speisen einem Zettelkasten entnimmt, in dem diese in Schnörkelschrift auf einzelne Karten aufgedruckt liegen. Die Quelle seiner Zutaten bildet ein zweiter Zettelkasten, in dem Visitenkarten von potentiellen Opfern hinterlegt sind. Untermalt mit außerfilmischer Opernmusik wird gezeigt, wie Hannibal rhythmisch und dynamisch Rezepte und Opfer aussucht, die Organe präpariert, seinen Kühlschrank immer wieder öffnet und schließt, und am Ende wieder vier frische Leichen vor Will in der Autopsie liegen. Nicht die Mordtaten, sondern lediglich die minutiöse Planung und die Durchführung der Kochexzesse werden gezeigt. Hannibals ‚Haute Cuisine‘ wird in diesem Beispiel als eine Kunst zelebriert, als eine kulturelle Errungenschaft, als eine gesellschaftlich geachtete und bewunderte Fertigkeit. Denn die gehobene Küche setzt ebenso wie die Opernmusik oder die Filmproduktionen ein hohes Formbewusstsein und große Sensibilität voraus. Die Schnitte und die musikalische Begleitung dieser Szene suggerieren so, dass außergewöhnliche ästhetische Leistungen stets eine gewisse Bewunderung erwecken, auch dann, wenn das verwendete Material ethisch verwerflich ist. „It’s not what you appreciate, it’s that you appreciate“, sagt Hannibal in dieser Folge zu einem seiner Gäste und unterstreicht damit diesen Gedanken. Da jedoch der ethische Abscheu seitens des Zuschauers stets bestehen bleibt beziehungsweise weiter mitschwingt, wird die unmittelbare Präsenz der kulinarischen Kunst von dem Wissen um die Verwerflichkeit der Zutaten stets untergraben. Mit filmischen Mitteln wird so nichts Geringeres angestrebt als eine maximale Engführung von Ethik und Ästhetik, die versucht, die Grenzen beider Phänomene aufzulösen, um so auf den Ursprung beider Phänomene zu verweisen, nämlich auf die Logik selbst und damit auf deren unsagbaren Ursprung. Wie kann es sein, dass der Mensch aus dem primitiven Grundbedürfnis Essen eine Kunst gemacht hat? Wie kann es sein, dass der Mensch aus dem barbarischen Akt des Tötens eine Kunst gemacht hat? Und wie kann es vor allem sein, dass sich beide wiederum in Analogie setzen lassen und so eine neue Kunstform entstehen kann, nämlich die bizarre Ästhetik der Serie *Hannibal*? In solchen Momenten

beziehungsweise Szenen wirkt nicht das *Wie* der Serie auf den Zuschauer ein, sondern das *Dass* der dargestellten Szenen. Dass der Mensch sein Leben formal überhaupt so zu strukturieren vermag, dass er aus basalen Bedürfnissen und Trieben komplexe Künste kreieren kann, ist das eigentlich Faszinierende. Der Ursprung dieses Dass bleibt jedoch unsagbar, ebenso wie das überwältigende Gefühl, die Epiphanien, die es auszulösen vermag. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Faszination *Hannibals* nicht im Morden und nicht im Kochen liegt, sondern in der filmischen Selbstreflexion darüber, dass sich diese beiden Bereiche überhaupt (ästhetisch gelungen) miteinander verbinden lassen.