



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

awkward feminism - Autorinnenschaft als feministische
Strategie in BROAD CITY (2014) und FLEABAG (2016)

verfasst von | submitted by

Anna Louise Sacher B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler-Biet

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
1.1 Einführung: BROAD CITY	9
1.2 Einführung: FLEABAG	12
2. Diskurs Einordnung.....	16
2.1 Feminismus / Kritik	16
2.1.1 Postfeminist Sensibility	16
2.1.2 The Bad and Guilty Feminist	21
2.2 Postfeminismus / Serien	26
2.2.1 Postfeminist Media Studies.....	26
2.2.2 State of the Pop. <i>Girls</i> in Serien.....	29
2.3 Awkward / Feminism	40
2.3.1 Awkwardness vs. Cringe	41
2.3.2 Inszenierung von Awkwardness in BROAD CITY und FLEABAG	42
3. Autorinnenschaft	47
3.1 Figuren & Narrativ: Zwischen Drehbuchautorin und diegetischer Erzählerin.....	47
3.2 Autorinnen & Narrativ: Effekte von Authentizität	51
3.2.1 „Wait, so did you?“ – (Selbst-)Inszenierung zwischen Talkshow und Webcam in BROAD CITY	54
3.2.2. „Yes, Father“ – Geständnis als Modus des ‚Authentischen‘ in FLEABAG.....	58
4. Re-Politisierung der <i>Girls</i> -Serie	64
4.1 Feminist Killjoy	66
4.2 Undoing self-surveillance.....	69
4.2.1 „Not for now“ – Kontrolle und Bruch von Beobachtungsmechanismen in FLEABAG	70
4.2.2 „How to be friends with another woman“ – Freundinnenschaft und Intersektionalität in BROAD CITY	75
5. Fazit	81
Quellenverzeichnis	86
Literatur	86
Medien	90
Websites.....	92
Abstract	94

1. Einleitung

„We are bad feminists“¹, beschreibt Fleabag sich und ihre Schwester zu Beginn der Serie FLEABAG. 2016 veröffentlicht, scheint die awkwarde Hauptfigur mit ihrer Selbstbeschreibung am Puls der Zeit zu sein. Neben postfeministischen It-Girls und „Power-Frauen“ besteht in der Medienlandschaft der 2010er Jahren ein gegenläufiger Diskurs, der sich von dem überpositiven, selbstbewussten und gewinnorientierten Verständnis einer scheinbar feministischen und emanzipierten Frau distanziert. In den Essaybänden „Bad Feminist“ (2014)² und „The Guilty Feminist“ (2018)³ wird Fleabags Haltung ausformuliert und Selbstansprüche an die eigene feministische Positionierung befragt. Was aber bedeutet es dann „feministisch“ zu sein? Wenn es möglich ist, eine „schlechte“ Feministin zu sein, scheint die Option auf Besserung impliziert. Im Rahmen meiner Arbeit wird diese Setzung als schlechte, ungenügende, unpassende Feministin untersucht und nach ihrem produktiven Potential befragt. Die vorliegende Analyse versteht sich als Diskursbeobachtung englischsprachiger TV-Serien der 2010er Jahre, die im Spannungsfeld postfeministischer, medialer Narrative eine Verunsicherung der eigenen feministischen Position formulieren.

Als Forschungsgegenstände der Arbeit dienen die US-amerikanische Serie BROAD CITY (Comedy Central 2014 - 2019)⁴ von Abbi Jacobson und Ilana Glazer und die britische Serie FLEABAG (BBC Three/ BBC Two 2016 -2019) von Phoebe Waller-Bridge exemplarisch als Diskurs-Ausschnitt. Die Serien kennzeichnen sich durch die überschneidenden Positionen der Macherinnen der Serien als Autorinnen, Creators und Hauptdarstellerinnen. Abbi Jacobson und Ilana Glazer in BROAD CITY und Phoebe Waller-Bridge in FLEABAG zeichnen Lebensrealitäten von Mitte zwanzig- bis Anfang dreißigjährigen Frauen nach und verorten diese im Spannungsfeld verschiedener feministischer Ansprüche. In den 2010er Jahren wurde eine Bandbreite von Serien veröffentlicht, die inhaltlich ähnlich gestaltet und gleichermaßen von weiblichen Autorinnen als Hauptdarstellerinnen produziert wurden. Unter anderem CHEWING GUM (2015-2017)⁵ von Michaela Coel und CRAZY EX-GIRLFRIEND (2015-2019)⁶ von Rachel Bloom werden in dieser Arbeit als Referenzrahmen herangezogen. Ein

¹ *Fleabag*, R: Tim Kirkby/ Harry Bradbeer, BBC Three/ BBC Two 2016 – 2019. S1 E1. Phoebe Waller-Bridge, *Fleabag. The Scriptures*. London: Sceptre 2019. S. 22. (Längere wörtliche Zitate aus FLEABAG und solche, die sich ausschließlich auf den textuellen Inhalt beziehen, werden aus dem Script der Serie zitiert.)

² Roxane Gay, *Bad Feminist. Essays*, New York: HarperCollins 2014.

³ Deborah Frances-White, *The Guilty Feminist. From our noble goals to our worst hypocrisies*, London: Virago Press 2020 (2018).

⁴ *Broad City*, R: Lucia Aniello et al., Comedy Central 2014 – 2019.

⁵ *Chewing Gum*, R: Tom Marshall/ Simon Neal, E4 2015 – 2017.

⁶ *Crazy Ex-Girlfriend*, R: Stuart McDonald et al., The CW 2015 – 2019.

Augenmerk wird außerdem auf eine der frühesten Serien dieser Stilrichtung gelegt, *GIRLS* (2012-2017)⁷ von Lena Dunham. In der Medienwissenschaft breit diskutiert, erlangte die Serie besonders durch die Verschränkung von Dunham als Autorin, Hauptdarstellerin und Regisseurin der Serie große Bekanntheit.

Der exemplarische Fokus auf *BROAD CITY* und *FLEABAG* ergibt sich in meiner Arbeit durch die verschiedenen Inszenierungsstrategien und inhaltlichen Fokussetzungen beider Serien. Die Serien teilen ihre intermediale Produktionsgeschichte in den Anfängen von *FLEABAG* als Theaterstück und von *BROAD CITY* als Webserie auf YouTube⁸. Befassen sich beide mit einem Status Quo postfeministischer Verständnisse von Weiblichkeit und Gesellschaft im urbanen Raum, werden jedoch verschiedene Standpunkte zu Freundinnenschaft, Sexualität, Schuldgefühlen und politischen Selbstansprüchen formuliert. Auch die Arbeit mit filmischen Mitteln und spezifisch der Einsatz von Kameras stellt in beiden Serien einen elementaren, wenn auch unterschiedlichen Aspekt des jeweiligen Narrativs dar. Das Analysevorhaben dieser Arbeit ist kein Vergleich beider Serien, sondern eine Engführung ähnlicher und unterschiedlicher Inszenierungsstrategien, die auf ein subversives Potential untersucht werden. Der Fokus meiner Analyse liegt darin, das spezifische Modell der Autorinnenschaft der Serien in der geteilten Position der Autorin, Creators und Schauspielerinnen mit formalen und inhaltlichen Setzungen der Serie in Relation zu setzen. Meine leitende Fragestellung lautet, inwiefern die Autorinnenschaft der Serien deren feministische Agency bestimmt und in welchem Maße diese zu einer (Re)-Politisierung verhandelter feministischer Perspektiven führt.

Grundlegend für die untersuchte feministische Agency ist meiner These nach die dezidierte Einbringung von persönlichen Erfahrungen der Autorinnen. Neben autobiografischen Referenzpunkten, die vor allem in *BROAD CITY* zwischen den Autorinnen und den Figuren geteilt werden, zeigt sich im anekdotischen Aufbau beider Serien die Verarbeitung von Alltagserfahrungen. Jacobson/Glazer und Waller-Bridge beschreiben die Verarbeitung ihrer persönlichen Einflüsse in den Serien als Überhöhung und Überzeichnung ihrer eigenen Erfahrungen⁹. Es wird sich in meiner Analyse an der feministischen Prämisse der Frauenbewegungen der 1960er Jahre, das Private sei politisch orientiert. Die Inszenierung

⁷ *Girls*, R: Lena Dunham et al., HBO 2012 – 2017.

⁸ *Broad City*, R: Rob Michael Hugel et al., YouTube 2009-2014.

⁹ Vgl. Lesley Goldberg, „Abbi Jacobson on Reimagining ‘A League of Their Own’ With Late Director Penny Marshall’s Blessing“, *The Hollywood Reporter*, 05.08.2022, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/abbi-jacobson-reimagining-a-league-of-their-own-series-1235190989/>, 22.03.2024;

Vgl. „How Phoebe Waller-Bridge came up with Fleabag #shorts“, R: Outstanding Screenplays, youtube.com, 13.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=IJZyaLAOK1I>, 01.06.2024. Die Haltung der Autorinnen zu ihrer Arbeit mit persönlichen Erfahrungen wird in beiden Analyseschwerpunkten im Detail behandelt.

eigener Erfahrungen wird so zu subversivem Potential und Authentizitätseffekten befragt. Neben der Nähe zu ihren Figuren betonen die Macherinnen von BROAD CITY und FLEABAG deutlich, dass sie zwar Charaktereigenschaften, autobiografische Umstände und Erfahrungen mit ihren Figuren teilen, dass ihre Arbeit als Autorinnen und Schauspielerinnen jedoch dezidiert darin liegt Fiktives zu schaffen und abzubilden¹⁰. Klar ist, dass eine Untersuchung, was ‚echt‘ ist und was fiktiv ist, nicht zielführend wäre, sondern es wird in meiner Arbeit um die Untersuchung gehen, warum diese Verschränkung besteht und welche Auswirkungen sie auf das Narrativ der Serien hat.

Die Arbeit geht dabei von feministischen Perspektiven im Forschungsfeld von Postfeminismus aus. Als Begriffsdefinition dient schwerpunktmäßig der Ansatz der britischen Kulturwissenschaftlerin Rosalind Gill. Besonders geprägt wurde das Konzept von Postfeminismus zudem von Angela McRobbies Veröffentlichung „The Aftermath of Feminism“ (2009)¹¹. Hier definiert die britische Medienwissenschaftlerin McRobbie Postfeminismus als *double entanglement*¹² auf der Basis einer scheinbar erreichten feministischen Gleichberechtigung, die im expliziten Bezug zu vorangegangenen feministischen Strömungen, diese gleichermaßen deradikalisiert. Alles (und nichts) kann damit feministisch sein. Im Rahmen meiner Arbeit wird Postfeminismus nach Gill als *sensibility* verstanden und damit als Struktur, die nicht auf einen theoretischen Analyserahmen beschränkt ist, sondern sich aktiv in weibliche Körper und Psychen einschreibt¹³. Sie markiert weibliche Unsicherheit und fehlendes Selbstbewusstsein als im postfeministischen Verständnis toxisch¹⁴. Ein postfeministisches Selbstverständnis ist klar im neoliberalen Kontext von individualistischen Fortschrittsansprüchen verortet. Kapitalistische Strukturen zeigen sich in postfeministischer Selbstvermarktung und *brand culture*, wie sie besonders in den Sozialen Medien sichtbar ist¹⁵. Der depolisierende Charakter postfeministischer Perspektiven ist der

¹⁰ Jacobson beschreibt zum Beispiel für die letzte Staffel BROAD CITY, wie sie und Glazer die letzte Szene der Serie gefilmt und mit ihren Figuren geweint haben - aber auch, dass es unabhängig ihrer privaten Emotionalität ihre Aufgabe als Schauspielerinnen sei, künstlich weinen zu können („Abbi Jacobson & Ilana Glazer on Broad City Coming to an End“, R: Jimmy Kimmel Live, youtube.com, 16.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=vTOY8nRwA4>, 01.06.2024. TC 5:30-5:45 min).

¹¹ McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles u.a.: SAGE 2009.

¹² Ebd., S. 12.

¹³ Gill, Rosalind, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism. A Postfeminist Sensibility 10 Years On“, *European Journal of Cultural Studies* 20/6, 2017. S. 606–626. Hier S. 618f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 619.

¹⁵ Siehe auch das Kapitel „Postfeminist Brand Culture and Celebrity Authenticity“ in Stéphanie Genz/ Benjamin Brabon, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2017.

Ausgangspunkt meines Forschungsanliegens und Grundlage für die Untersuchung einer Re-Politisierung in den Serien BROAD CITY und FLEABAG.

Mit einer Mischung aus Selbstbewusstsein teils bis zur Selbstüberschätzung und grundlegender Unsicherheit entwickeln Jacobson, Glazer und Waller-Bridge ihre Figuren in einer Überzeichnung von Alltagserfahrungen durch Peinlichkeit, Cringe und Awkwardness. Auf diese Weise postfeministische Strukturen anzunehmen und sie gleichermaßen zu entkräften, stellt den Ansatzpunkt dar, an dem in dieser Arbeit BROAD CITY und FLEABAG auf ihre feministische Agency hin befragt werden. Awkwardness lässt sich ins Deutsche als Unbeholfenheit, Betretenheit und Peinlichkeit übersetzen¹⁶ und ist in erster Linie im popkulturellen und jugendsprachlichen Kontext zu finden¹⁷. Das akademische Forschungsfeld zum Konzept von Awkwardness ist gegenwärtig schmal. Der US-amerikanische Sozialwissenschaftler Adam Kotsko diagnostiziert in seinem Essay „Awkwardness“¹⁸ die heutige Zeit als „awkward age“¹⁹ und bezieht Awkwardness grundlegend auf soziale Konstellationen. Er erweitert diese aber auch auf weltpolitische Unstimmigkeiten (zum Beispiel Awkwardness zwischen Nationen), was nicht unter meine Analyse fallen wird. Theoretisiert wurde der Begriff Awkwardness zudem vom US-amerikanischen Psychologen Ty Tashiro. Dieser definiert Awkwardness als „a deviation from a minor social expectation“²⁰. Er verbindet seine Forschung mit dem neoliberalen Ansatz Awkwardness als produktives Mittel finanziellen Erfolgs zu nutzen. So beschreibt er inwiefern, „awkward moments actually serve a nice function: to keep us in line with everybody else and keep us getting along“²¹. In meinem Analysevorhaben liegt der Fokus jedoch darauf gegensätzliches Potential von Awkwardness zu untersuchen, das in eben diesen Störungen sozialer Konventionen entsteht. Die Störung bietet nicht die Grundlage sich anschließend besser in soziale Konstellationen einzufügen, sondern diesen Konventionsbruch als solchen offenzulegen.

Ich möchte als Analyserahmen den Sammelbegriff „awkward feminism“ vorschlagen, der im Laufe meiner Arbeit als Referenzpunkt des zu untersuchenden, re-politisierenden Potentials in

¹⁶ Vgl. Pons, Pons. *Hallo Welt*, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/awkwardness>, 28.05.2024.

¹⁷ Unter anderem wurden die TV-Serie AWKWARD (R: Peter Lauer et al., MTV 2011-2016) und die Web-Serie THE MIS-ADVENTURES OF AWKWARD BLACK GIRL (R: Mimi Valdés et al., YouTube 2011- 2013) zu Beginn der 2010er Jahre veröffentlicht und inszenieren das chaotische Leben der awkwarden Hauptfigur.

¹⁸ Adam Kotsko, *Awkwardness*, London: John Hunt Publishing 2010.

¹⁹ Ebd., S. 17.

²⁰ „Why We’re Socially Awkward and Why That’s Awesome. Ty Tashiro. TEDxNashville“, R: Tedx Talks, youtube.com, 14.06.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=WRCwlCo89LU>, 30.05.2024. TC 0:47. Siehe außerdem: Ty Tashiro, *Awkward. The Science of Why We’re Socially Awkward and Why That’s Awesome*, New York: William Morrow & Company 2018.

²¹ „Why We’re Socially Awkward and Why That’s Awesome“. TC 1:22-1:27.

BROAD CITY und FLEABAG dienen wird. Awkwardness stellt in beiden Serien den Marker einer weiblichen Position dar, die sich im Widerstand zu (patriarchalen, neoliberalen, postfeministischen) Konventionen zeigt und mit der Figur des *feminist killjoy* eingeführt werden kann, wie er unter anderem von der britisch-australischen Kulturwissenschaftlerin Sara Ahmed theoretisiert wurde²². Awkwardness unterstützt die Instabilität einer selbstbewussten feministischen Haltung, wie sie in postfeministischen Perspektiven zu finden wäre, und bietet die ständige Notwendigkeit einer Selbstreflexion.

Mit Anschluss an die autobiografisch angelegten Essaybände „Bad Feminist“ (2014) von Roxane Gay und „The Guilty Feminist“ (2018) von Deborah Frances-White, die einen feministischen Selbstanspruch durchleuchten, soll der Referenzrahmen für die Auseinandersetzung mit BROAD CITY und FLEABAG auch populär-literarische Veröffentlichungen der Zeit aufnehmen²³. In den ambivalenten Auffassungen von Weiblichkeit, Privilegien und eigener Wirkmächtigkeit scheint in den ausgewählten Beispielen die Position feministischer Agency grundlegend verunsichert zu sein. Die Figur des *bad & guilty feminist*, wie sie sich in den Essaybänden zeigt, ist emblematisch für die Analyse feministischer Selbstansprüche in BROAD CITY und FLEABAG. Frances-White, Gay, Waller-Bridge und Jacobson/Glazer hinterfragen nicht nur ihr Verständnis von Weiblichkeit, sondern auch die Umstände, wie sie sich selbst als Feministin positionieren können. Wenn Gill Postfeminismus als Phänomen beschreibt, „that is actually encumbered by its desire not to be angry, not to be ‚difficult‘, not to be ‚humorless‘“²⁴, lässt sich in BROAD CITY und FLEABAG genau dieser Wut und einem immanenten Widerstand nachfühlen.

Mein Forschungsvorhaben verortet sich mit dieser Arbeit im Kontext der Gender Media Studies, wie sie im deutschsprachigen Raum in Bezug auf feministische Film- und Fernsehtheorie und Cultural Studies geprägt sind. Subjektivität und Agency werden einerseits in Relation zur Konstruktion von Geschlecht verstanden und andererseits im Kontext medialer Bedienungen untersucht²⁵. Eine Kritik an patriarchalen und hegemonialen Vorstellungen von

²² Siehe: Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham: Duke Univ. Press 2010.

²³ Die Essay- und Serien-Autorinnen haben zu Teilen ebenfalls zusammengearbeitet. Phoebe Waller-Bridge war vier Mal Interviewpartnerin von Deborah Frances-White in ihrem gleichnamigen Podcast „The Guilty Feminist“, der der Veröffentlichung des Essaybands vorausging. Ein Interview mit Waller-Bridge ist darin abgedruckt und ein Kommentar von ihr auf dem Cover der Neuauflage von 2020 zu lesen. Abbi Jacobson und Roxane Gay trafen sich das erste Mal 2019 zum Talk der „The Great Humans Series“ des Cortia Art Center, um dort über ihre Arbeit zu sprechen. Siehe: „The Great Humans Series featuring Roxane Gay and Abbi Jacobson“, Cortia Art Center, 18.11.2019, hochgeladen am 23.01.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=dIscNPRs9G0>, 09.02.2024.

²⁴ Rosalind Gill, „Post-Postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times“, *Feminist Media Studies* 16/4, 2016. S. 610–630. Hier S. 618.

²⁵ Vgl. Kathrin Peters/Andrea Seier, „Gender & Medien. Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Berlin: Diaphanes 2016. S. 9–22. Hier S. 9.

Lebenszyklen, Geschlecht, Sexualität und Familie sind Teil meines Analysevorhabens. Kathrin Peters und Andrea Seier schreiben einleitend zu ihrem Sammelband der Gender Media Studies, inwiefern ein Fokus sich „vor allem auf die Frage nach den jeweiligen medienspezifischen De- und Restabilisierungen von Gender“²⁶ richtet – in meiner Arbeit soll die Strategie der De- und Restabilisierung auf die Verhandlung feministischer Agency übertragen werden.

Mein Analysevorhaben setzt sich das Ziel nachzuvollziehen, auf welche Weise die weiblichen, westlichen und teilweise queeren Blickwinkel, die in den Serien eingenommen werden, den Diskurs eines *bad & guilty feminist* mitkonstituieren. Ich bin im Sinne der Repräsentationskritik, wie sie unter anderem von Maja Figge theoretisiert wurde²⁷ nicht auf der Suche nach der Darstellung einer ‚authentischen‘, gegenwärtigen Weiblichkeit, die ein Gemeinschaftsgefühl oder eine Form von Relatability zwischen Bildschirm und Zuschauenden erzeugen kann. Viel mehr interessieren mich die Codes, die mit der Aushandlung gegenwärtiger Weiblichkeit in Verbindung stehen. Im Rahmen meiner Untersuchungsgegenstände BROAD CITY und FLEABAG, sowie den essayistischen Arbeiten von Frances-White und Gay arbeite ich die Codes der Awkwardness und des Geständnisses heraus.

Im Folgenden werden zunächst BROAD CITY und FLEABAG vorgestellt, die Produktionsgeschichte der beiden Serien skizziert und ihre inhaltlichen Motive eingeführt. Anschließend wird der Diskursrahmen meines Analysevorhabens beschrieben. Im Kapitel „Feminismus / Kritik“ wird auf der Grundlage der Theorien von Gill und McRobbie der Diskurs um Postfeminismus nachgezeichnet und Gills Konzept der *postfeminist sensibility* vorgestellt. Postfeminismus wird mit dem Begriff *White Feminism* der pakistanisch-amerikanischen Journalistin Rafia Zakaria eingeführt²⁸. Folgend werden die Essaybände von Frances-White und Gay vorgestellt und die Figur des *bad & guilty feminist* herausgearbeitet.

Im nächsten Kapitel „Postfeminismus / Serien“ wird die feministische Theoriebildung ins medienwissenschaftliche Forschungsfeld eingebettet. Es wird das Prinzip des *postfeminist romance cycle*²⁹ der US-amerikanischen Film- und Medienwissenschaftlerin Michele Schreiber eingeführt, das leitend für meine Analyse ist. Der Referenzrahmen um BROAD CITY und FLEABAG wird abgesteckt und es werden Serien vorgestellt, die diesen in Konzeption und

²⁶ Peters/ Seier, „Gender & Medien. Einleitung“, S. 15.

²⁷ Vgl. Maja Figge, „Repräsentationskritik. Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Berlin: Diaphanes 2016. S. 109-118.

²⁸ Vgl. Rafia Zakaria, *Against White Feminism. Notes on disruption*. New York: W. W. Norton and Company 2022.

²⁹ Vgl. Michele Schreiber, *American Postfeminist Cinema. Women, Romance and Contemporary Culture*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2022.

Überschneidung von Autorin/Creator/Hauptdarstellerin gleichen. Interessant ist an dieser Übersicht die Dichte der Veröffentlichung ähnlicher Serienkonzepte im englischsprachigen Raum in den 2010er Jahren. Die weiteren Serien sind nicht selbst Teil meiner Detailanalysen, sondern dienen der Kontextualisierung der Produktions- und Rezeptionsdiskurse von BROAD CITY und FLEABAG. Im gleichen Kapitel werden der Begriff ‚girlification‘³⁰ von Gill und das Genre der *precarious-girl comedy*³¹ der US-amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Rebecca Wanzo eingeführt und anhand der Serien nachgezeichnet.

Das Kapitel „Awkward / Feminism“ setzt meinen Vorschlag des Sammelbegriffs „awkward feminism“ in Relation zu den dargelegten feministischen und medienwissenschaftlichen Diskursen. Anschließend wird die Inszenierung von Awkwardness in BROAD CITY und FLEABAG skizziert.

Das Überkapitel „Autorinnenschaft“ untersucht als einer von zwei Analyseschwerpunkten der Arbeit, inwiefern die Verschränkung der Funktion als Autorinnen, Creators und Hauptdarstellerinnen für BROAD CITY und FLEABAG mit dem Narrativ der Serien in Verbindung steht. Die Narrative werden mit dem Konzept der *Serienbiografie*³² des deutschen Literaturwissenschaftlers Alexander Schlicker enggeführt. Anschließend wird die Position der Macherinnen der Serien im Kontext der Star Studies beschrieben. In diesem Rahmen werden Authentizitätseffekte der Analogien zwischen den Macherinnen und ihren Figuren untersucht. Für den zweiten Analyseschwerpunkt wird im Überkapitel „Re-Politisierung der *Girls*-Serie“ auf der Grundlage des ersten Analyseteils das subversive Potential der Serien herausgearbeitet, das eine feministische Positionierung formuliert. Dafür wird zunächst die Figur des *feminist killjoy* nach Sara Ahmed erläutert und mit Motiven des Scheiterns als queere Gegenposition in Verbindung gebracht. Anschließend wird der Ansatz des ‚undoing self-surveillance‘³³ der US-amerikanischen Sprachwissenschaftlerin Maeve Eberhardt als Zugriff auf Gegenpositionen zu Postfeminismus eingeführt. Es wird überprüft, inwiefern eine politische Ebene nach der Idee des „awkward feminism“ in den Serien etabliert ist.

Schlussfolgernd werden beide Analyseschwerpunkte rekapitulierend zusammengefasst und anschließend im letzten Kapitel zum Fazit gebracht.

³⁰ Vgl. Gill, Rosalind, „Postfeminist Media Culture. Elements of a sensibility“, *European Journal of Cultural Studies* 10/2, 2007. S. 147–166. Hier S. 151.

³¹ Vgl. Rebecca Wanzo, „Precarious-Girl Comedy. Issa Rae, Lena Dunham, and Abjection Aesthetics“, *Camera Obscura*, 31/2, 2016. S. 27–59.

³² Vgl. Alexander Schlicker, *Autor – TV-Serie – Medienwandel. (De-)Figurationen serieller Autorschaft*. Marburg: Schüren Verlag 2016.

³³ Vgl. Maeve Eberhardt, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times. Disruptive Potential and the Language of Unruliness on ‚Broad City‘“, *Gender and Language* 15/1, 2021. S. 65–88. Hier S. 75.

1.1 Einführung: BROAD CITY

BROAD CITY ist eine US-amerikanische Serie, die von Abbi Jacobson und Ilana Glazer entwickelt und von 2014 bis 2019 auf Comedy Central ausgestrahlt wurde. Jacobson und Glazer sind die Autorinnen und Creators der Serie und porträtieren die gleichnamigen Hauptfiguren Abbi Abrams und Ilana Wexler. Jacobson und Glazer lernten sich in der renommierten Improvisationstheater-Company „Upright Citizens Brigade“ in New York kennen und entwickelten zusammen kurze Sketche über ihre etwa fünf Jahre jüngeren alter egos. Sie veröffentlichten diese von 2009 bis 2014 als Webserie „Broad City“ auf YouTube. In der Zusammenarbeit mit Freund*innen vor und hinter der Kamera konnten sie im Verlauf der Webserie bekannte Schauspieler*innen wie Amy Poehler für Gastauftritte gewinnen. In den Folgen mit einer durchschnittlichen Dauer von 3 min wurde mit geringer Bildauflösung und kaum mit professioneller Beleuchtung, Ausstattung und Postproduktion gearbeitet. Die mise-en-scène der Folgen erzeugt den Eindruck eines spontanen Mitfilmens von Alltagssituationen der beiden Freundinnen.

Aufbauend auf der Webserie entwickelten Jacobson und Glazer für Comedy Central die Fernsehserie BROAD CITY. Von 2014 bis 2019 wurden so fünf Staffeln mit jeweils zehn Folgen mit je einer Laufzeit von ca. 25 min produziert. Jacobson und Glazer waren in verschiedenen Produktionsbereichen federführend: so arbeiteten sie neben der Entwicklung der Serie als Autorinnen mit einem Writers Team zusammen, waren als Cutterinnen der Serie tätig und spielen selbst die Hauptfiguren. Große Teile der Cast der Webserie wurden für die Fernsehserie übernommen; auch wurde weiterhin mit prominenten Gastauftritten gearbeitet, wie von Schauspieler*innen Seth Rogen und Patricia Clarkson, ehemaligen SNL-Mitgliedern Aidy Bryant und erneut Amy Poehler, von Whoopi Goldberg und Hillary Clinton. RuPaul war als Nebencharakter in der Rolle von Ilanas Chef in der vierten Staffel Teil der Cast.

Die alltagsnahe mise-en-scène der Webserie wird in der Fernsehserie wenn auch mit längeren und dramaturgisch deutlich komplexeren Folgen weitergeführt. Dabei ist ein gradueller Anstieg des Produktionslevels von Staffel zu Staffel mitzuverfolgen. Eine interessante Bezugnahme zwischen beiden Serien zeigt sich darin, dass von Comedy Central zur Promotion der Fernsehserie einzelne Szenen auf YouTube veröffentlicht wurden. In ihrer Länge von durchschnittlich drei bis fünf Minuten verweisen diese auf das anfängliche Format der Webserie³⁴. Zudem wurde über den Zeitraum der Fernsehserie von 2014 bis 2019 die Web-

³⁴ Siehe: Comedy Central, [youtube.com](https://www.youtube.com/@ComedyCentral/search?query=broad%20city), <https://www.youtube.com/@ComedyCentral/search?query=broad%20city>, 01.03.2024.

Miniserie „Hack into Broad City“³⁵ auf dem YouTube Kanal von Comedy Central veröffentlicht. Ebenfalls im zeitlichen Rahmen von wenigen Minuten werden kurze Sketche im Format von Videocalls zwischen Abbi und Ilana inszeniert. Die vorangegangene Webserie und „Hack into Broad City“ werden im Laufe meiner Arbeit als Ausgangs- und Referenzpunkte von BROAD CITY mitgedacht, während ich mich mit der Nennung von BROAD CITY ausschließlich auf die Fernsehserie beziehe.

2019 wurde BROAD CITY von Jacobson und Glazer in Absprache mit Comedy Central beendet. Jacobson veröffentlichte ein Jahr zuvor ihren autobiografischen Essayband „I Might Regret This“³⁶ (2018), in dem sie einen Roadtrip von New York nach Los Angeles in kurzen Texten und Zeichnungen festhält. 2022 wurde auf Amazon Prime Video die Serie A LEAGUE OF THEIR OWN³⁷ veröffentlicht, die Jacobson zusammen mit Will Graham co-created und geschrieben hat und erneut die Hauptfigur darstellt. Ilana Glazer ist neben BROAD CITY als Comedian und Schauspielerin in US-amerikanischen Film- und Fernsehproduktionen tätig und veröffentlichte 2024 als Autorin und Hauptdarstellerin die Komödie BABES³⁸.

Die Arbeit mit autobiografischen Referenzmomenten von Jacobson und Glazer ist ein grundlegendes Konzept von BROAD CITY. Eigenschaften wie Herkunft, Religion, sexuelle Orientierung und künstlerische Interessen sind zusammen mit alltäglichen Erfahrungen in die Figuren Abbi und Ilana eingeschrieben. Private Entwicklungen von Jacobson und Glazer werden in das Seriennarrativ eingearbeitet, genau wie zeitpolitisch virulente Themen (zum Beispiel die US-Wahlen 2017). Der mediale Rahmen der seriellen Erzählung bietet die Möglichkeit die Figuren, genau wie ihre Darstellerinnen und Autorinnen, älter werden zu sehen und langfristige Entwicklungen abzubilden. Die Analogien zwischen den Figuren und den Macherinnen der Serie werden in meiner Arbeit in beiden Analyseschwerpunkten im Detail untersucht.

Inhaltlich verfolgt BROAD CITY das Alltagsleben der Figuren Abbi und Ilana in New York von ihren frühen Zwanzigern bis Anfang Dreißig. Die beiden leben in WG's, sind auf der Suche nach Jobs, die ihnen einerseits eine finanzielle Lebensgrundlage schaffen und ihnen andererseits den Raum für kreative Selbstverwirklichung bieten. Sie sind beste Freundinnen

³⁵ *Hack into Broad City*, R: Tim Bierbaum et al., Comedy Central 2014-2019.

³⁶ Abbi Jacobson, *I might regret this*, New York: Grand Central Publishing 2018.

³⁷ *A League of their Own*, R: Jamie Babbit et al., Prime Video 2022.

³⁸ *Babes*, R: Pamela Adlon, US 2024.

und verbringen einen Großteil ihrer Zeit miteinander. Während Abbis Familie nur selten zur Sprache kommt, sind Ilanas Eltern und ihr Bruder feste Nebenfiguren der Serie und regelmäßig präsent, zum Beispiel bei gemeinsamen Familienessen, der Shiva von Ilanas Großmutter oder Shopping-Ausflügen mit ihrer Mutter. Ilana führt die Serie über eine On-Off-Beziehung mit dem Zahnarzt Lincoln (Hannibal Buress), hat verschiedene One-Night-Stands mit Männern und Frauen und möchte sich unabhängig von monogamen Beziehungskonzepten sexuell ausleben. Abbi unterhält kurze Affären mit Männern aus ihrem näheren Umfeld, wie ihrem Nachbarn (Stephen Schneider) oder ihrem Arbeitskollegen Trey (Paul W. Downs), sowie eine kurze Beziehung mit der Ärztin Lesley (Clea DuVall) in der letzten Staffel. Abbi und Ilana sind wie Jacobson und Glazer jüdisch und verhandeln ihre Identität in vielen Aspekten der Serie mit. Hier sticht das Staffelfinale der dritten Staffel heraus, in dem Abbi und Ilana mit einer jüdischen Reisegruppe nach Israel fliegen (jedoch nicht dort ankommen) und die Folge über explizit jüdische Stereotypen verhandeln³⁹. Wie auch die Folge, in der sie einen entfernten Verwandten von Ilana aufsuchen, den sie über seine Erfahrungen während des Holocaust interviewen möchten⁴⁰. Aleksandra Kamińska beschreibt BROAD CITY's intersektionales Verständnis:

[P]laying with images of femininity, sexuality, and even success happens in constant dialogue with Jewishness: through challenging stereotypes that are both misogynistic and anti-Semitic, and through creating convincing characters whose gender and ethnicity are integral to their personas.⁴¹

Die Freundinnenschaft zwischen Abbi und Ilana ist der Mittelpunkt der Serie und legt die Basis ihrer Aushandlung der eigenen Verständnisse von Körper, Weiblichkeit, Arbeit und Beziehung. BROAD CITY bedient sich vor allem dem Prinzip der Überhöhung, um vorherrschende Normen zu hinterfragen – Jacobson beschreibt: „Broad City‘ was an amplified version of me“⁴². In dieser Überhöhung bis zum Absurden zeigt sich in BROAD CITY häufig auch ein Scheitern einerseits Normen zu erfüllen und andererseits sich überhaupt in neoliberale, postfeministische Bilder einfügen zu wollen. Kamińska untersucht dieses Scheitern in ihrem Artikel „Failing Adulthood, Queering Girlhood“ (2020) aus einer queeren Perspektive bzw. mit Blick auf die queere Dimension des Scheiterns, worauf im Kapitel „Feminist Killjoy“ eingegangen wird. Vorwegzunehmen sei dazu bereits, dass Abbi und Ilana ihr scheinbares

³⁹ „Jews on a Plane“, *Broad City*, S3 E10.

⁴⁰ „Lost and Found“, *Broad City*, S5 E6.

⁴¹ Aleksandra Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood. Perpetual Adolescence in ‚Broad City‘ and ‚Girls‘“, *The J of Popular Culture* 53/5, 2020. S. 1046–1065. Hier S. 1061.

⁴² Goldberg, „Abbi Jacobson on Reimagining ‚A League of Their Own‘ With Late Director Penny Marshall's Blessing“, 22.03.2024.

Scheitern durchaus genießen und als Lebenseinstellung zelebrieren⁴³. Dieses lustvolle Scheitern bedingt zu Teilen die inszenierte Awkwardness, die von mir im Verlauf dieser Arbeit analysiert wird.

BROAD CITY ist auf die Darstellung von Alltagserfahrungen konzentriert. Zwar finden zeitweise besondere Anlässe statt, wie Hochzeiten, versuchte Urlaubsreisen oder Stromausfälle, davon abgesehen basiert der Großteil der Handlung jedoch (ähnlich der Webserie) auf alltäglichen Momenten, Erfahrungen und Beobachtungen, die überhöht und als „Abenteuer“ inszeniert werden. Die verwendete Sprache leistet einen wichtigen Beitrag zu der Darstellung des Alltäglichen. Sie ist umgangssprachlich und es wird in zeitgenössischem Slang geredet⁴⁴, was eine Atmosphäre von Improvisation und Familiarität erzeugt.

1.2 Einführung: FLEABAG

FLEABAG ist eine britische Serie, die von 2016 bis 2019 in zwei Staffeln veröffentlicht wurde. Von Two Brothers Pictures produziert, wurde die erste Staffel 2016 auf BBC Three ausgestrahlt und die zweite Staffel 2019 auf BBC Two. International wird FLEABAG auf Amazon Prime Video angeboten. Phoebe Waller-Bridge (folgend abgekürzt als PWB) ist Creator und Autorin der Serie, sowie die Hauptdarstellerin.

Die Serie basiert auf dem gleichnamigen Monolog-Theaterstück, das von PWB geschrieben, umgesetzt und gespielt wurde⁴⁵. Eine szenische Kurzfassung des Stücks wurde 2012 beim London Storytelling Festival aufgeführt; im Juli 2013 feierte „Fleabag“ im Soho Theatre Studio in London Premiere⁴⁶. In der One-Woman Show spielte PWB die Hauptrolle Fleabag, weitere Charaktere wurden als vorab aufgenommene Audios auf der Bühne eingespielt oder auf der Bühne von PWB als Fleabag nachgestellt. Regie führte die enge Freundin von PWB, Vicky Jones; produziert wurde das Stück von *DryWrite*. Die Theater-Company *DryWrite* wurde von PWB und Vicky Jones gegründet, produzierte ihre eigenen Stücke, sowie später TV-Serien und veranstaltete Theater-Workshops. Im August 2013 wurde „Fleabag“ beim Edinburgh Fringe

⁴³ Vgl. Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1057.

⁴⁴ Siehe auch die Arbeit von Eberhardt, die BROAD CITY einer sprachwissenschaftlichen Analyse unterzieht: Eberhardt, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times“.

⁴⁵ Phoebe Waller-Bridge, *Fleabag. The Special Edition*, London: Nick Hern Books 2019.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 31.

Festival⁴⁷ aufgeführt. Die große Aufmerksamkeit, die dem Stück zu Teil wurde, war der Ausgangspunkt für die Serienadaption von „Fleabag“. PWB schrieb das Skript und übernahm unter der Regie von Harry Bradbeer (in der Pilotfolge Tim Kirkby) erneut die Hauptrolle der Fleabag. Nach dem großen Publikumserfolg der ersten Staffel, wurde die zweite Staffel produziert. Ähnlich der ersten Staffel erhielt die zweite zahlreiche Nominierungen für renommierte Filmpreise und wurde unter anderem mit drei Critic’s Choice Awards, zwei Golden Globes und sechs Emmys ausgezeichnet⁴⁸. Als Entscheidung und inhaltliche Setzung von PWB wurde die Serie nach der zweiten Staffel nicht fortgesetzt.

2016 wurde die Serie CRASHING auf Channel 4 veröffentlicht⁴⁹, die ebenfalls von PWB geschrieben, umgesetzt und von ihr in der Hauptrolle geleitet wurde. Die Serie verfolgt in einer Staffel über sechs Folgen à ca. 25 min eine Gruppe Mittzwanziger Londoner*innen, die aus unterschiedlichen Gründen unter dem Prinzip der „property guardianship“ in einem verlassenen Krankenhaus wohnen. PWB war außerdem als Drehbuchautorin und Showrunner der ersten Staffel von KILLING EVE tätig und adaptierte die Buchvorlage für die Serie, die 2018 auf BBC America erstausgestrahlt wurde⁵⁰. Auch hierfür erhielt PWB zahlreiche Nominierungen renommierter Preise. Für die zweite Staffel der Serie war PWB als Executive Producer und bis zum Ende der Serie an den Writing Credits beteiligt. Neben weiteren Arbeiten in Film und Fernsehen, sowohl als Autorin und Schauspielerin, spielte PWB 2023 neben Harrison Ford die weibliche Hauptrolle im Hollywood Blockbuster INDIANA JONES AND THE DIAL OF DESTINY⁵¹.

FLEABAG ist in zwei Staffeln à sechs Folgen mit einer Dauer von ca. 25 min aufgeteilt. Jede Folge beginnt mit einer kurzen Sequenz, in der ein sketchartiger Handlungsbogen abgeschlossen wird, danach folgt die Titeleinblendung. Ähnlich wie in der Vorlage des Theaterstücks ist die Figur Fleabag der Ausgangspunkt der Handlung. Die anderen Figuren sind mit teilweise renommierten (Theater-)Schauspieler*innen besetzt, wie Olivia Colman als Fleabags Patentante und Stiefmutter und Andrew Scott als Fleabags Love Interest in der

⁴⁷ Das Edinburgh Festival Fringe versteht sich als Festival, das besonders jungen und unbekannten Künstler*innen jedes Jahr eine Plattform bietet ihre Arbeiten zu präsentieren. Vgl. u. a. Ed Fringe, *edfringe.com*, <https://www.edfringe.com/experience/what-is-the-festival-fringe>, 09.03.2024.

⁴⁸ Vgl. IMDb, „Fleabag. Auszeichnung“, *IMDb.com*, https://www.imdb.com/title/tt5687612/awards/?ref=tt_awd, 03.06.2024.

⁴⁹ *Crashing*, R: George Kane, Channel 4 2016.

⁵⁰ *Killing Eve*, R: Damon Thomas et al., BBC America 2018-2022.

⁵¹ *Indiana Jones and the Dial of Destiny*, R: James Mangold, US 2023.

zweiten Staffel, dem Priest. Kristin Scott Thomas hat einen Gastauftritt als Gewinnerin des Awards für „Women in Business“ (S2 E3).

Dabei ist anzumerken, das FLEABAG aus einer ausschließlich *weißen* Hauptcast zusammengesetzt ist. Die Figuren bedienen eine „white middle-class respectability“⁵² und verlassen die Serie über nicht ihren gesellschaftlichen oder örtlichen Sektor.

In FLEABAG erhält die Kamera eine spezifische Rolle (Kamera von Tony Miller). Ab dem ersten Moment der Serie etabliert Fleabag eine Verbindung zu den Zuschauenden über ihren direkten Kamerablick. So bricht sie mit ihren an die Zuschauenden gewendete Blicke die Vierte Wand und kommentiert die Geschehnisse um sich herum so, dass nur die Zuschauenden sie hören. Diese Adressierung ist nicht selbstreflexiv dem filmischen Medium gegenüber und spricht auch die Zuschauenden nicht in ihrer spezifischen Position als Serienrezipient*innen an. Fleabag kennt jedoch in ihrer Rolle als Erzählerin den Wissensstand der Zuschauenden, stellt so zum Beispiel neu auftretende Personen vor und hat zudem die Möglichkeit dem Blick der Zuschauenden Informationen vorzuenthalten. Die Kommentare von Fleabag werden durch schnelle und teilweise harte Schnitte begleitet, die zusammen mit dem schnellen Sprechen von Fleabag ein hohes Erzähltempo erzeugen. Diese Kombination aus Kameraperspektive, Schnitt und diegetischem Kommentar stellt die narrative Struktur der Handlung dar und wird mitunter selbst Teil der Handlung, wie im Kapitel „Kontrolle und Bruch von Beobachtungsmechanismen in FLEABAG“ untersucht wird. Faye Woods untersucht in ihrer Analyse FLEABAG und die im gleichen Zeitraum veröffentlichte Serie CHEWING GUM, die ebenfalls mit Kamerablicken und Kommentaren der Hauptfigur arbeitet. Woods zeigt auf, inwiefern in der Adressierung der Zuschauenden ein intermediärer Bezug zu den Theaterstücken hergestellt wird, die die Basis beider Serien bilden⁵³. Das Produktionsdesign von FLEABAG folgt einer künstlichen *mise-en-scène* im Gegensatz zu BROAD CITY's Inszenierung von Spontaneität und Unmittelbarkeit. Die Bildgestaltung in FLEABAG folgt einem Farbschema aus gedeckten oder unauffälligen Hintergrundfarben, so häufig auch die Farben der Kostüme.

⁵² Billy Holzberg/ Aura Lehtonen, „The affective life of heterosexuality. Heteropessimism and postfeminism in ‚Fleabag‘“, *Feminist Media Studies* 22/8, 2021. S. 1902–1917. Hier S. 1902.

⁵³ Vgl. Faye Woods, „Too Close for Comfort. Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in ‚Chewing Gum‘ and ‚Fleabag‘“, *Communication, Culture & Critique*, 12/2, 2019. S. 194–212. Hier S. 203. – Auch CHEWING GUM basiert auf einem vorangegangenen Theaterstück, „Chewing Gum Dreams“, von der gleichen Autorin, Michaela Coel, was im Kapitel „Postfeminist Media Studies“ im Detail ausgeführt wird.

Inhaltlich begleitet FLEABAG die Hauptfigur durch ihr alltägliches Leben - bei der Arbeit in dem Café, das sie betreibt, bei Besuchen bei ihrem Vater (Bill Paterson) und ihrer Patentante, die seit dem Tod ihrer Mutter an Brustkrebs die neue Partnerin ihres Vaters ist oder bei Treffen mit ihrer Schwester Claire (Sian Clifford) und deren sexuell übergriffigem Ehemann Martin (Brett Gelman). „Claire is portrayed as the archetypical neoliberal feminist who prides herself on ‚having it all“⁵⁴ und tritt als Gegenpol zu Fleabags instabilem und affektgesteuertem Lebensstil auf. Diese Differenz verweist auf Fleabags kritische Position gegenüber Normvorstellungen eines erstrebenswerten Lebens nach patriarchalen, neoliberalen und postfeministischen Strukturen, die in meiner Arbeit näher befragt wird.

Fleabags beste Freundin Boo (Jenny Rainsford) ist kurz vor Beginn der ersten Staffel unerwartet bei einem Unfall (mit möglicherweise suizidalem Hintergrund) verstorben. Aus Trauer über den Betrug ihres Freundes mit einer anderen Frau ist sie in fahrenden Verkehr gelaufen. Fleabag selbst war die Frau, die mit Boos Freund geschlafen hat, was zum Ende der ersten Staffel aufgedeckt wird. Fleabags und Boos Vergangenheit ist die einer sehr herzlichen und engen Freundinnenschaft und wird fragmentiert über Rückblenden erzählt. Die Rückblenden sind nicht stilistisch als solche erkennbar, sondern inhaltlich. Da zu Beginn der ersten Staffel bekannt wird, dass sowohl Boo als auch Fleabags Mutter verstorben sind, ist die Anwesenheit von Boo oder die Referenz zu Fleabags Mutter (zum Beispiel ihrer Beerdigung⁵⁵) Marker der Rückblenden. Außerdem werden in Rückblicks-Sequenzen keine Kamerablicke von Fleabag eingesetzt; die Verbindung zwischen den Zuschauenden und Fleabag existiert nur auf der gegenwärtigen Erzählebene.

Einen großen Teil der Handlung nimmt Fleabags Dating-Leben ein, das sie in der ersten Staffel exzessiv auslebt. In unverbindlichem und unemotionalem Sex mit Männern scheint Fleabag die Bestätigung ihres Selbstwertgefühls zu suchen. Billy Holzberg und Aura Lehtonen beschreiben, inwiefern weibliche Sexualität und weibliches Verlangen als „awkward, difficult and at times deeply painful“⁵⁶ inszeniert wird. Fleabag nimmt in ihren sexuellen Begegnungen eine unterwürfige Haltung ein, die keine sexuelle Vorliebe zu sein scheint, sondern eine Ergebnislosigkeit gegenüber schlechtem, heterosexuellem Sex. Diese Haltung bringen Holzberg und Lehtonen mit dem Begriff des *Heteropessimism* nach Indiana Seresin zusammen. Beschrieben als „performative disaffiliations with heterosexuality, usually expressed in the form of regret,

⁵⁴ Holzberg/ Lehtonen, „The affective life of heterosexuality“. S. 1905.

⁵⁵ *Fleabag*, S2 E4, TC 7:17-14:20 min.

⁵⁶ Holzberg/ Lehtonen, „The affective life of heterosexuality“. S. 1905.

embarrassment, or hopelessness about straight experience"⁵⁷, lässt sich FLEABAG passend in dessen Kontext verorten. Nichtsdestotrotz ist die Offenheit und Selbstbestimmtheit gegenüber weiblicher Sexualität und Sex hervorzuheben, die in FLEABAG porträtiert wird. Ähnlich wie in BROAD CITY oder in GIRLS von Lena Dunham wird eine Haltung zu weiblicher Sexualität inszeniert, die diese nicht nur als romantische (heterosexuelle) Erfüllung labelt, sondern durch eine inhärente Awkwardness patriarchale und problematische Konventionen sichtbar macht. In der zweiten Staffel lernt Fleabag den Priester kennen, der ihren Vater und ihre Stiefmutter miteinander vermählen wird und verliebt sich in ihn. In diesem Kontext werden Wünsche, Ansprüche und Vorstellungen heterosexueller Romantik verhandelt und durch die Unmöglichkeit einer Liebesbeziehung mit einem katholischen Priester zu ihren Grenzen und ihrer Konstruiertheit befragt.

2. Diskurs Einordnung

2.1 Feminismus / Kritik

2.1.1 Postfeminist Sensibility

Der Begriff „Postfeminismus“ ist im journalistischen Gebrauch genauso verbreitet wie im akademischen und beschreibt ein kulturelles Phänomen⁵⁸, das einerseits als buzzword für feministische und antifeministische Ansätze in der Populärkultur dient und andererseits mit einem ausgeprägten theoretischen Forschungsfeld verknüpft ist. Ab den frühen 2000er Jahren von der britischen Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie geprägt, entwickelte sich die Forschung zu Postfeminismus vor allem in der britischen Academia, weiterführend ebenfalls im US-amerikanischen Raum. Rosalind Gill macht in ihrer Arbeit zu Postfeminismus klar, den Begriff nicht als Kategorisierung feministischer Strömungen zu verwenden, sondern als kritischen Analyserahmen gegenwärtiger kultureller Gesellschaftsstrukturen⁵⁹.

Für diese Arbeit ist das Konzept von Postfeminismus zentral. FLEABAG und BROAD CITY setzen sich, genau wie die weiteren angeführten Serien, mit Verständnissen von Weiblichkeit auseinander, die sich als postfeministisch charakterisieren lassen, nehmen diese zum einen auf und testen zum anderen feministische Gegenkonzepte aus. Inwiefern auf diese Weise eine

⁵⁷ Asa Seresin, „On Heteropessimism. Heterosexuality is nobody's personal problem.“, *The New Inquiry*, 09.10.2019, <https://thenewinquiry.com/on-heteropessimism/>, 23.05.2024.

⁵⁸ Vgl. Yvonne Tasker/ Diane Negra. *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, London: Duke Univ. Press 2007. S. 6.

⁵⁹ Vgl. Gill, „Post-Postfeminism?“. S. 613.

politisch wirksame Distanz zu postfeministischen Ansätzen erzeugt werden kann, ist die leitende Frage dieser Arbeit.

Postfeminismus basiert auf der grundlegenden Auffassung, Feminismus als politische Haltung sei obsolet. Durch neoliberale Individualisierungsprozesse sei weibliche Emanzipation und Gleichberechtigung möglich und greifbar. McRobbie entwickelt den Begriff *taken into accountness*⁶⁰, der beschreibt, dass Postfeminismus sich zwar von vorhergegangenen, feministischen Strömungen abgrenzt und bewusst anderen Prinzipien folgt, sich jedoch ebenfalls auf vorhergegangene, feministische Forderungen, wie Emanzipation und Eigenständigkeit bezieht. Die Gleichberechtigung, die nach postfeministischen Maßstäben erreicht ist, charakterisiert sich durch die Eingliederung von bereits privilegierten Frauen in männliche Macht- und Ausbeutungsstrukturen. Postfeministisches Streben nach Emanzipation beschränkt sich damit auf „some palatable elements, in this case sexual freedom, the right to drink, smoke, have fun in the city, and be economically independent“⁶¹. McRobbie bezeichnet diese Haltung als *double-entanglement* in einerseits neo-konservativen Werten von Geschlecht und Familie und andererseits einer scheinbaren Entscheidungsfreiheit in Bereichen von sexueller, finanzieller und gesellschaftlicher Eigenständigkeit⁶². In Bezug auf die 2010er Jahre erweitert Gill das Konzept von Postfeminismus: die bloße Abkehr von einem obsoleten Feminismus hat sich zu einem Feminismus als Lifestyle und *must-have* einer selbstbewussten Frau entwickelt. Gill beschreibt diese Veränderung als „what we might call ‚the cool-ing of feminism‘“⁶³.

Selbstdisziplinierung und -kontrolle zählen zu den grundlegenden Charakteristika eines postfeministischen Lebensstils. Der als weiblich markierte Körper ist dabei zentral und in den hier ausgewählten Serien ist die Abarbeitung an einer häufig scheiternden und dennoch erzwungenen, postfeministischen „Weiblichkeit“ durchgehend präsent. Der weibliche Körper dient als Grundlage des eigenen Selbstverständnisses, wenn Fleabag sagt: „I sometimes worry that I wouldn’t be such a feminist if I had bigger tits“⁶⁴. Hat sich der weibliche Körper im postfeministischen Denken zwar von einem sexistischen Objektstatus zu dem eines Subjekts emanzipiert, bleibt er nichtsdestotrotz sexualisiert und kontrolliert⁶⁵. Ausschlaggebend ist hier

⁶⁰ McRobbie, *The Aftermath of Feminism*. S. 12.

⁶¹ Ebd., S. 12.

⁶² Vgl. ebd., S. 12.

⁶³ Gill, „Post-Postfeminism?“. S. 618.

⁶⁴ *Fleabag*, S2 E4; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 315.

⁶⁵ Vgl. Zakaria, *Against White Feminism*. S. 133.

die Verschiebung von einer patriarchalen Kontrolle des Körpers zu einer Selbstdisziplinierung, die Gill als *self-surveillance* bezeichnet⁶⁶. Patriarchale Mechanismen werden damit zusätzlich zu einer äußerlichen Kontrolle in ein postfeministisches Selbstbild integriert und durch Selbstkontrolle verstärkt. Wichtig zu beleuchten ist jedoch, welche Körper unter diese Form der Kontrolle fallen, sind es doch vor allem normschöne Körper, die noch fitter, schöner oder weniger behaart sein müssen. Körper mit von der Norm abweichenden Genderidentifikationen, abweichendem Gewicht oder Körper, die nicht westlich codiert sind, sind auch ohne Selbstdisziplinierung einer vehementen, externen Disziplinierung und Kategorisierung ausgesetzt. Auch die (staatliche/medizinische) Kontrolle über Schwangerschaften oder Abtreibungen wird unter postfeministischer Perspektive außer Acht gelassen. Somit ist es relevant festzuhalten, dass diese scheinbare Verschiebung der Kontrollinstanz, wie sie Gill beschreibt, eine Veränderung ist, die sich nicht gesamtgesellschaftlich, sondern in Bezug auf eine bestimmte Zielgruppe vollzieht. Das Konzept von Postfeminismus wird in all seinen Aspekten nicht nur von vormals *weißen*, westlichen, heterosexuellen Mittelschicht-cis-Frauen gelebt, sondern denkt in seiner apolitischen Position ausschließlich diese Zielgruppe mit.

Die immanenten Ausschlüsse sind ein häufig beschriebenes Merkmal in der Theoretisierung von Postfeminismus. Hier ist es relevant anzumerken, dass die Charakterisierung über fehlende, intersektionale Perspektiven den fälschlichen Rückschluss bergen kann, es handle sich dabei um eine dezidiert postfeministische Eigenschaft. Feministischen Strömungen im europäischen und US-amerikanischen Mainstream, sei es in den 1960er bis 1990er Jahren oder in der Wahlrechts- und Gleichberechtigungsbewegung im 19. Jahrhundert, lässt sich gleichermaßen eine Limitation auf *weiße*, heterosexuelle, Mittelklasse-Positionen attestieren. Diese Charakterisierung soll damit also nicht als Alleinstellungsmerkmal oder Kennzeichen spezifisch für eine postfeministische Position verstanden werden.

Rafia Zakaria führt in ihrer Streitschrift „Against White Feminism“ (2021) ihren Begriff des *White Feminism* ein, der in einem radikaleren Ansatz als Weiterentwicklung von Postfeminismus verstanden werden kann. Sie setzt für diesen Begriff voraus „white“ nicht als Zuschreibung einer Hautfarbe, sondern als kulturelles Konzept *weißer*, hegemonialer Vorherrschaft zu verwenden. Die Grundannahme im *White Feminism* ist, dieser sei der einzige, weltpolitische Feminismus und würde einerseits „alle“ Frauen mitdenken und andererseits Forderungen stellen, die „allen“ Frauen nicht nur helfen, sondern überhaupt von ihnen gewünscht werden. Die vertretenen Werte des *White Feminism* lassen sich in dem Streben nach

⁶⁶ Vgl. Gill, „Postfeminist Media Culture. S. 149.

Gleichberechtigung, einem sex-positiven Feminismus und der Bevorzugung von „rebellion (over resilience), risk (over caution), and speed (over endurance) as the ultimate feminist values“⁶⁷ zusammenfassen. Zakaria schreibt *White Feminists* die Haltung zu, weltpolitischen Feminismus zu betreiben, wodurch aus einer universalistischen Perspektive eine Form von *white saviorism* bedient wird⁶⁸. Ziele einer privilegierten, weißen, westlichen, feministischen Position werden hier auf eine gesamtgesellschaftliche Skala übertragen und bilden die Basis der *taken into accountness* vorhergegangener feministischer Forderungen im Postfeminismus. Wie Tisha Djmanee schreibt, findet sich darin „the reductive and homogenous conflation of feminism with certain tenets of the second wave, liberal feminist agenda“⁶⁹.

Die politische Agency des *White Feminism*, wenn auch innerhalb seiner universalistischen Perspektive, ist Postfeminismus fremd. Es findet sich weniger eine Problematik in der bloßen apolitischen Ausrichtung postfeministischer Ansätze, als in der davon ausgehenden und aktiven depolitisierenden Entwicklung in diversen Gesellschaftsbereichen, wie Politik, Arbeitsleben und Familie. Dieser Zusammenhang zeigt auf, dass eine postfeministische Haltung über die Disziplinierung des eigenen Körpers und des direkten, privaten Umfelds hinausgeht. Gill erweitert den angesprochenen, postfeministischen Aspekt der *self-surveillance* auf eine psychologische Ebene. „[C]onfidence, resilience and positive mental attitude“⁷⁰ bilden den Rahmen für eine postfeministische Gefühlswelt und damit eine Normierung, welche Gefühle für Frauen im postfeministischen Kontext nicht nur angebracht, sondern überhaupt anerkannt sind. Dieses Spannungsfeld von Selbstdisziplinierung auf körperlicher und affektiver Ebene fasst Gill unter ihrem Begriff der *postfeminist sensibility*⁷¹. In dieser Arbeit wird der Begriff „Postfeminismus“ demnach zum einen nach den beschriebenen Charakteristika als *sensibility* und zum anderen in seiner depolitisierenden Dimension verstanden.

Das komplexe Verhältnis von Postfeminismus und politischer Agency wird von Gill als neoliberale „grammar of individualism“⁷² benannt. Diese Verbindung birgt eine höchst problematische Form der *taken into accountness*, da der Konnex des Privaten als Politisches mit einem übermäßigen Fokus auf das Private jegliche politische Schlagkraft einbüßt. Gill beschreibt, wie rassistische oder homophobe Erfahrungen oder solche häuslicher Gewalt

⁶⁷ Gill, „Postfeminist Media Culture. S. 95.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 5.

⁶⁹ Tisha Djmanee, „Consumption in the City. The Turn to Interiority in Contemporary Postfeminist Television“, *European Journal of Cultural Studies* 19/2, 2016. S. 119–133. Hier S. 120.

⁷⁰ Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism“. S. 606.

⁷¹ Gill, „Postfeminist Media Culture“. S. 148

⁷² Ebd., S. 162.

insofern als exklusiv individuell geframed werden, dass diese im postfeministischen Kontext nicht als politisch-strukturelle Umstände wahrgenommen werden⁷³ – „The solution, thus, becomes to work on the self, rather than change the world“⁷⁴. Weiterführend werden so die dafür mitverantwortlichen patriarchalen, neoliberalen Strukturen gestärkt.

In der postfeministischen Perspektive ist privates und öffentliches Verhalten frei von politischen Normen und somit eine individuelle Entscheidung. „Die Frau“ ist eine emanzipierte Person des öffentlichen Lebens, ohne von (patriarchalen) Machtverhältnissen und Ungleichberechtigung eingeschränkt zu sein⁷⁵. Auch die Entscheidung zwischen stereotypen Rollenmodellen von „Hausfrau“ oder „Business Women“ ist losgelöst von der Notwendigkeit der Finanzierung oder Versorgung einer Familie und wird lediglich als Interessensentscheidung empfunden⁷⁶. In diesem Rahmen wird der von Linda Hirshman eingeführte Begriff des *choice feminism*⁷⁷ relevant. Jede Entscheidung einer Frau wird nach Hirshmans Konzept einerseits als frei und andererseits als legitim verstanden. Es geht also nicht nur darum, sich selbst abseits jeglicher Machtverhältnisse zu wähnen, sondern auch das Verhalten einer Frau allein aufgrund ihres Geschlechts als feministisch zu labeln. Zakaria zeigt die Problematik dieses Labels auf:

In making everything feminist, it essentially ensures that nothing is feminist, nothing requires a sacrifice of individual self-interest for the collective good.⁷⁸

Diese Depolitisierung von Postfeminismus lässt sich an der Verwendung des Begriffs ‚Empowerment‘ nachzeichnen. Von feministischen Perspektiven des globalen Südens ausgehend, wie der indischen Feministin Gita Sen in den 1980er Jahren⁷⁹, bildete eine „collective political mobilization“⁸⁰ den Ausgangspunkt des Konzepts von ‚Empowerment‘. Mit dem Ziel antipatriarchaler Agency und einer alternativen Bewusstseinsbildung steht dieses Konzept beinahe gegenteilig zur gegenwärtigen Interpretation in postfeministischen Mainstream-Diskursen. Dejmanee beschreibt, inwiefern ‚Empowerment‘ im postfeministischen Verständnis nichts weiter als ein buzzword für neoliberale Selbstverwirklichung geworden ist und als Platzhalter für Produkte oder Lifestyles dient, die

⁷³ Vgl. Gill, „Postfeminist Media Culture“. S. 153.

⁷⁴ Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism“. S. 618.

⁷⁵ Vgl. Gill, „Postfeminist Media Culture“. S. 153.

⁷⁶ Vgl. Tasker/ Negar, *Interrogating Postfeminism*. S. 2.

⁷⁷ Vgl. Linda R. Hirshman, *Get to Work... And Get a Life Before It's Too Late. A Call to Arms for Women of the World*. New York: Penguin Random House 2007.

⁷⁸ Zakaria, *Against White Feminism*. S. 137.

⁷⁹ Ebd., S. 57. Zakaria führt aus, wie Gita Sen mit der DAWN-Bewegung („Development Alternatives with Women in a New era“) in der Idee von ‚Empowerment‘ einem „bottom-Up“ Zugang für feministische Ziele verfolgte und sich damit vom Einfluss westlicher, feministischer Strömungen abgrenzte.

⁸⁰ Ebd., S. 201.

explizit für Frauen beworben und an Frauen verkauft werden⁸¹. Im Sinne des „cool-ing“ von (Post)Feminismus stellt dieses „empowerment-through-lifestyle“-Model⁸² nicht nur ein depolitisiertes Moment des ‚Empowerment‘-Begriffs, sondern auch von Feminismus allgemein dar. Hier wird sinnbildlich deutlich, inwiefern sich Postfeminismus auf privilegierte, weibliche Positionen bezieht, da nur sie mit einem Status Quo leben, für den nicht die Notwendigkeit besteht, diesen mit politischer Wirkmächtigkeit verändern zu müssen⁸³.

2.1.2 The Bad and Guilty Feminist

Ein prägnantes Beispiel von *choice feminism* als Konzept, das Weiblichkeit mit Feminismus synonym setzt, wird von Gill durch einen Ausschnitt aus dem Buch „Hot Feminist. Modern Feminism with Style without Judgement“ (2015) der Journalistin Polly Vernon herausgestellt:

Of course, I should probably say at this juncture that I have absolutely no idea how you should be a feminist. None. I don't know, and I wouldn't begin to try to tell you. I wouldn't ,dare' tell you, indeed, and nor should anyone else, for the basic reason that you are YOU, which makes you a very different kettle of feminist fish from ME, or indeed THEM. There are as many ways to be a feminist as there are people who think of themselves as feminists—as many ways to be a feminist, then, as there are women.⁸⁴

Mit diesem postfeministischen Beitrag zur Debatte im Hinterkopf sei festzustellen, dass in den 2010er Jahren durchaus ein breiter Diskurs darüber vorherrschend war, was eine gute/ richtige/ verdiente „Feministin“ ausmacht. Dass die Frage von niemandem hinlänglich beantwortbar ist, ist ebenfalls klar; interessant an dieser Debatte ist jedoch eine gewisse Verunsicherung feministischer Positionen. Dieser Diskurs markiert die Ausgangslage meines Forschungsvorhabens.

Die zwei Essaybände „Bad Feminist“ (2014) von der US-amerikanischen Anglistin und Autorin Roxane Gay und „The Guilty Feminist“ (2018) von der Comedian und Autorin Deborah Frances-White werden in dieser Arbeit als Grundlage einer ambivalenten Haltung gegenüber feministischen Positionen herangezogen. Mit den negativen Präfixen der Feministin werden Schuldgefühle benannt – nicht „wirklich“ eine Feministin zu sein, keine „gute“ Feministin zu sein oder nicht immer Feministin zu sein. Daraus spricht einerseits der Gedanke nicht aktivistisch oder belesen genug zu sein, um den Begriff ‚Feministin‘ für sich zu verwenden und

⁸¹ Vgl. DeJmanee, „Consumption in the City.“ S. 120.

⁸² Ebd., S. 131.

⁸³ Vgl. Zakaria, *Against White Feminism*. S. 138.

⁸⁴ Gill, „Post-Postfeminism?“, S. 618. Nach: Polly Vernon, *Hot Feminist. Modern Feminism with style without judgment*. London: Hachette UK 2015. S.17f. Hervorhebungen im Original.

andererseits das Gespür, verschiedene, ausdifferenzierte, feministische Haltungen nicht mit der eigenen Position vereinbaren zu können. Das *bad*- und *guilty*-Sein grenzt sich von der zuvor vorgestellten Position des ‚hot feminist‘ ab. Es wird eben nicht aus einer überzeugten Haltung, allein als Frau bereits feministisch wirksam zu sein gesprochen, sondern es kommt zu einem Hinterfragen der eigenen feministischen Agency. Ähnlich der *taken into accountness* im Postfeminismus wird hier in der Bezugnahme und Abgrenzung zu bestehenden postfeministischen Haltungen eine Reflexionsebene eröffnet, die sich von der postfeministischen Depolitisierung unterscheidet. Impliziert ist ein Hinterfragen der eigenen Situiertheit, was relevant ist für intersektionalen Feminismus. Sara Ahmed schreibt in ihrem Essayband „Living a feminist life“ (2017)⁸⁵ in Bezug auf feministische Haltungen, die sich unter Zakarias *White Feminism* fassen lassen können:

We have to hesitate, to temper the strength of our tendencies with doubt; to waver when we are sure, or even because we are sure. A feminist movement that proceeds with too much confidence has cost us too much already.⁸⁶

Ahmed macht deutlich, dass eine gewisse Unsicherheit in der eigenen feministischen Haltung nicht nur akzeptabel, sondern notwendig ist. Diese Unsicherheit wird von der Selbstbezeichnung als *bad* oder *guilty feminist* gestützt, auch PWB beschreibt die Sorge vor der Kategorisierung als „bad feminist“⁸⁷. In meiner Arbeit wird die Figur des *bad & guilty feminist* als Referenz für die analysierte Verunsicherung feministischer Positionen in *BROAD CITY* und *FLEABAG* verwendet. Nicht nur betitelt Fleabag sich und ihre Schwester in der bereits beschriebenen Szene selbst als „bad feminists“, sondern hadert in beiden Staffeln der Serie immer wieder mit ihrer gesellschaftlichen Position als Frau und mit ihrem Anspruch feministisch zu leben, der sich häufig nicht mit ihrem Alltagsleben deckt. Abbi und Ilana haben eine selbstbewusste Haltung zu sich als Feministinnen, aber die Schwierigkeit, dieses Selbstverständnis mit ihren alltäglichen Ambitionen und Idealen zu verbinden, ist auch in *BROAD CITY* ein grundlegender Konfliktpunkt.

⁸⁵ Sara Ahmed, *Living a feminist life*, London: Duke Univ. Press 2017. Trotz der zeitlichen Nähe unterscheidet sich Ahmeds Essayband von Gays und Frances-Whites Essaybänden insofern, dass er aus wissenschaftlicher Perspektive private Erfahrungen kontextualisiert und für den eigenen feministischen Standpunkt sichtbar macht. Es handelt sich hier zudem um einen Text, den Ahmed bereits zu einem späteren Zeitpunkt ihrer akademischen Laufbahn und mit Bezug auf ihre vorherigen Thesen veröffentlicht. Im Gegensatz zu den frühen Essaybänden von Gay und Frances-White werden in „Living a feminist life“ keine Schuldgefühle gegenüber einer feministischen Haltung verhandelt und der Text soll in meiner Arbeit damit nicht als Analysegegenstand des Phänomens eines *bad* und *guilty feminist* verwendet werden.

⁸⁶ Ahmed, *Living a feminist life*. S. 6f.

⁸⁷ Siehe „Fleabag star speaks about her fear of being a ‚bad feminist‘“, R: BBC, bbc.com, 10.03.2019, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47515753>, 23.04.2024.

Das „The Guilty Feminist“-Projekt startete 2015 mit einem Podcast⁸⁸, der von Deborah Frances-White zusammen mit Sofie Hagen gehostet wurde. Die Folgen wurden vor einem Live-Publikum aufgenommen und bestanden neben Berichten aus dem Alltagsleben aus Interviews mit anderen Autorinnen, Comedians, Wissenschaftlerinnen, Schauspielerinnen, etc.. Nach dem ersten Jahr von Frances-White allein weitergeführt, besteht das Format bis heute. 2018 veröffentlichte sie angelehnt an den Podcast ihren gleichnamigen Essayband. Beide Formate gehen der Prämisse nach, Dilemmata öffentlich zu machen, die in der eigenen Scham begründet liegen feministische Ansprüche zu verfolgen, wenngleich in Alltagssituationen (vermeintlich) antifeministisch zu handeln. Dabei wird das Verhältnis zum eigenen Körper, zu Schönheit und MakeUp, zu Selbstbewusstsein und unterwürfigen, sexuellen Vorlieben beleuchtet. Jede Folge des Podcast, sowie jedes Kapitel des Buches beginnt mit der Phrase „I’m a Feminist, but...“. Was folgt, beschreibt Frances-White als „true confessions about times when our actions and values have spent time apart“⁸⁹. Als weiße, heterosexuelle, britische Frau wenig Diskriminierung ausgesetzt, denkt Frances-White feministische Agency hauptsächlich mit weiblicher Körperlichkeit zusammen. Sie verortet ihre Situiertheit aber gleichermaßen im intersektionalen Spannungsfeld und stellt klar:

„Guilty’ feminism is a great place to blow off steam about things that don't really matter, but this is important. We can't say, 'I'm a feminist, but I don't recognise where inequality favours me', because then we're really saying, 'I'm not a feminist at all.'“⁹⁰.

In ihren Podcast lädt sie daher dezidiert Kolleg*innen mit verschiedenen persönlichen Identifikationen und Diskriminierungserfahrungen ein, um die eigene Perspektive zu erweitern und übernimmt diese sowohl inhaltlich als auch im Interview-Format in ihrem Essayband.

In ihrem ersten, autobiographischen Essayband, „Bad Feminist“, verbindet Roxane Gay ihren intersektionalen, feministischen Ansatz mit eigenen Erfahrungen und der Analyse popkultureller Phänomene aus Film, Fernsehen, Musik und Literatur. So schreibt sie einerseits über ihre Erfahrungen als junge, POC-Akademikerin an US-amerikanischen Universitäten und andererseits über ihre Haltung zu Rap-Musik, TV-Shows, sexuellen Vorlieben und Freundinnenschaft. Einen Essay widmet sie der kritischen Analyse von Lena Dunhams Serie GIRLS, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird. Nicht nur in ihrem Kommentar zu GIRLS, zeigt Gay auf, dass sie sich in ihrer feministischen Haltung durchweg mit der

⁸⁸ *The Guilty Feminist*, R: Deborah Frances-White, Acast, seit 2015.

⁸⁹ Frances-White, *The Guilty Feminist*, S. xii.

⁹⁰ Ebd., S. 29.

Problematik von *White Feminism* auseinandersetzt. So beschreibt sie, dass die Bezeichnung als Feministin für sie nur dann adäquat erscheint, wenn diese eine aktive Haltung als intersektionale Feministin umfasst⁹¹. Natürlich ergibt sich damit die Unterteilung in einen „richtigen“ (intersektionalen) und „falschen“ (hegemonial *weißen*) Feminismus, wie Gay reflektiert. Auch für die Positionierung meiner Arbeit ist es wichtig, den schmalen Grat zwischen einer (problematischen) Hierarchisierung oder Priorisierung von feministischen Strömungen und einer (problematischen) Depolitisierung von Feminismen zu finden. Das Ziel einer Kritik an postfeministischen Perspektiven kann nicht sein, die Mainstream-Tauglichkeit eines feministischen Lifestyles abzusprechen (wie es Gill als „cool-ing“ von feministischen Ansätzen dem Postfeminismus attestiert), sondern Aufmerksamkeit für darin inhärente Diskriminierung und Ausgrenzung zu schaffen. Gay positioniert sich gegen *einen*, universellen Feminismus, aber der Aspekt der Intersektionalität wäre für sie nicht der Teil einer feministischen Strömung, der austauschbar ist.

Sie setzt das von ihr geschaffene Label des *bad feminist* gezielt ein, um einem Universalitätsanspruch entgegenzuwirken. Trotz ihres akademischen Hintergrunds attestiert sie für sich eine mangelnde Kenntnis feministischer Geschichte und beschreibt, ähnlich zu Frances-White, inwiefern ihre feministische Haltung in vielen Aspekten nicht mit ihrem alltäglichen Verhalten oder ihren Interessen übereinstimmt⁹². Gay skizziert, wie sich eine Problematik im feministischen Diskurs (genauso wie in anderen akademischen und politischen Kontexten) damit ergibt, Standpunkte von Wissenschaftler*innen oder Autor*innen als ideal und fehlerfrei festzusetzen. Die Gefahr zu versagen, gecancelt oder von einem (sprichwörtlichen) Podest gestoßen zu werden, ist damit hoch. Mit dem Konzept des *bad feminist* greift Gay dieser Gefahr voraus: „I regularly fuck it up. Consider me already knocked off“⁹³. Auf diese Weise schafft sie für sich den Rahmen, ihre persönlichen Erfahrungen für eine feministische Haltung sprechen zu lassen.

Das Konzept, persönliche Erfahrungen als Ausgangspunkt der eigenen feministischen Position zu setzen, ist für mein Forschungsvorhaben dieser Arbeit zentral. In der Analyse der Serien wird dieser Aspekt in Verbindung mit inszenierten Authentizitätseffekten und den Analogien zwischen den Figuren und den Macherinnen der Serien untersucht. Die Engführung von persönlichen Erfahrungen und wissenschaftlichen Positionen ist nicht nur seit Donna Haraways Theoretisierung der Situiertheit in der Wissenschaft virulent, sondern ist auch in Ansätzen der

⁹¹ Gay, *Bad Feminist*. S. 308.

⁹² Vgl. ebd., S. x.

⁹³ Ebd., S. xi.

Postcolonial Studies weit verbreitet. Besonders in überschneidenden Forschungsfeldern queerer, feministischer, antirassistischer und postkolonialer Theorien ist diese Perspektive verkörpertem Wissens häufig vertreten, wie in der Theoriebildung von bell hooks, exemplarisch in ihrem Essayband „Talking Back Thinking Feminist, Thinking Black“ (2014)⁹⁴ oder in der Arbeit von Sara Ahmed, wie hier im bereits angesprochenen Essayband „Living a Feminist Life“.

Für das Konzept des *bad* und *guilty feminist* stellt der Rückbezug auf alltägliche Erfahrung eine Form der Selbstverortung dar, die ermöglicht sich feministisch zu artikulieren. Wichtig ist dabei, dass es sich um eine Verortung im gesamtgesellschaftlichen Kontext handelt und der Fokus auf das Persönliche nicht mit der „grammar of individualism“ von Gill gleichzusetzen ist, sondern viel mehr im Tenor des Privaten als Politisches gegen eine neoliberale Individualisierung arbeitet.

Gefordert ist jedoch nicht ausschließlich Selbsterlebtes und eigene Erfahrungen wiederzugeben. Gay merkt an, dass vor allem gegenüber people of color, queeren, non-abled Personen und Frauen, im Mainstream eine Erwartungshaltung besteht, ihre inneren Kämpfe oder Diskriminierungserfahrungen zu teilen bzw. literarisch oder medial verarbeiten zu müssen⁹⁵. Auf diese Weise dominiert gezwungenermaßen ein negatives Narrativ. Es geht also in keinem Fall darum, negative Erfahrungen in den Mittelpunkt der eigenen (feministischen) Position zu stellen, sondern vielmehr die eigene Position insofern zu kontextualisieren, dass der immanente Erfahrungshintergrund sichtbar wird.

Dass die Erzählung von weiblichen Erfahrungen abgesehen von einer postfeministischen Romantisierung häufig mit negativen oder diskriminierenden Narrativen zusammenfällt, ist einerseits der vorherrschenden Ungleichbehandlung geschuldet. Andererseits fällt diese Erzählung mit der Grundstruktur feministischer Ansätze als obligatorische Gegenposition zusammen. Ahmed beschreibt, inwiefern das Grundkonzept feministischer Agency immer einem patriarchalen Weltbild und einem patriarchalen Verständnis von richtig/ falsch gegenübersteht. Feministische Agency kann damit auch als Gegenteil zum Weltbild einer neoliberalen, westlichen, postfeministischen Perspektive verstanden werden. Ahmed verwendet in ihrer Theoriebildung den Begriff der „happiness“:

⁹⁴ bell hooks, *Talking Back Thinking Feminist, Thinking Black*, New York: Routledge 2014.

⁹⁵ Vgl. „The Great Humans Series featuring Roxane Gay and Abbi Jacobson“.

Feminists by declaring themselves as feminists are already read as destroying something that is thought of by others not only as being good but as the cause of happiness.⁹⁶

Dieser Begriff von „happiness“ ist patriarchal bestimmt und konstituiert sich überhaupt erst in Abgrenzung zu weniger privilegierten Personen und anderen Vorstellungen von Leben, Glück und Zusammenleben. Mit diesem Kontext vor Augen erlangt auch der von Ahmed theoretisierte Begriff des *feminist killjoy* in seiner wortwörtlichen Bedeutung eine politische Dimension. Zum „kill-joy“ als Spaßverderber*in ergänzt sich ein politischer Anspruch, wenn der verhinderte „Spaß“ patriarchal und hegemonial konstruiert ist. Im zweiten Analyseschwerpunkt der Arbeit wird der Begriff des *feminist killjoy* mit den Frauenfiguren in *BROAD CITY* und *FLEABAG* abgeglichen. Die Figur des *feminist killjoy* grenzt sich damit nicht nur von patriarchalen, sondern auch von postfeministischen Perspektiven ab, in dem Wissen, dass das Verständnis von „happiness“ oder „joy“ nicht universal ist. Die feministische Agenda erweitert sich um den Punkt, bezeugen zu müssen, gesellschaftlich relevant zu sein (nicht obsolet) und der Universalität eines *White Feminism* entgegenzuwirken, um intersektionale Perspektiven auf feministische Agency möglich zu machen.

2.2 Postfeminismus / Serien

2.2.1 Postfeminist Media Studies

Im Folgenden wird Postfeminismus mit medienwissenschaftlichen Fragestellungen und Analysesetzungen zusammengebracht. Postfeministische Charakteristika lassen sich in verschiedenen medialen Räumen untersuchen, wie Tasker und Negra in ihrer Analyse sowohl für Film und Fernsehen als auch für populäre Literatur, Musik, Werbung und im politischen Diskurs zeigen⁹⁷. Im literarischen Bereich hat sich beispielhaft ab Mitte der 1990er Jahre das *Chick Lit* Genre etabliert. Der Roman „Bridget Jones’s Diary“ (1996)⁹⁸ von Helen Fielding wird als Ausgangspunkt dieser Sparte von Liebesromanen verstanden. Das Genre verbindet die Suche nach Selbstverwirklichung mit dem Ziel einer heterosexuellen Ehe.⁹⁹ Diese

⁹⁶ Ahmed, *The Promise of Happiness*. S. 65.

⁹⁷ Vgl. Tasker/ Negra, *Interrogating Postfeminism*. S. 11.

⁹⁸ Helen Fielding, *Bridget Jones’s Diary*. London: Picador 1996.

⁹⁹ Sara Ahmed beschreibt in Bezug zu ihrem Verständnis von Glück (*happiness*) als patriarchales Konzept inwiefern in Bildern und Narrativen populärer Kultur sichtbar wird, dass alte und patriarchale „investments can be sustained through minor alterations and variations in form“ (Ahmed, *Living a feminist life*. S. 49). „Bridget Jones’s Diary“ als zeitgenössische Liebesgeschichte in Anlehnung an Jane Austens „Pride and Prejudice“ dient hier als passendes Beispiel.

grundlegende Struktur einer Liebesgeschichte im Streben nach heterosexuellen Wertvorstellungen wird im *Chick Lit* mit einer selbst-, mode- und stilbewussten, ökonomisch selbstständigen Hauptfigur kombiniert¹⁰⁰. Im Folgenden wird die Analogie zwischen der *Chick Lit* und postfeministischen Filmen und Serien sichtbar.

Zur Mitte der 2000er Jahre hatte sich ein „postfeministischer Filmkanon“ gebildet, aus Filmen, die nicht nur inhaltlich ähnlich strukturiert waren, sondern auch in akademischen Kontexten mit dem Label „Postfeminismus“ versehen wurden¹⁰¹. Zu den am meisten referierten Filmen und Serien zählen *SEX AND THE CITY* (HBO 1998 – 2004) und *ALLY MCBEAL* (Fox 1997 – 2002), sowie erneut die Verfilmungen der Romanvorlage von *BRIDGET JONES’S DIARY* (UK 2001, 2004, 2016)¹⁰², die jeweils enormen Publikumszuspruch erfuhren und nach kurzer Zeit Kultstatus erlangten.

In der Untersuchung eines postfeministischen Verständnisses von Weiblichkeit in Filmen und Serien ist es schwer möglich und auch nicht zielführend, einzelne Medien in der Unterscheidung zwischen „postfeministisch“ – „feministisch“ oder „regressiv“ – „progressiv“, als distinktiert Negativ- oder Positivbeispiele einzustufen. Zu jeder Zeit ist postfeministischen Narrativen eine gewisse Widersprüchlichkeit charaktergebend, die sich nach McRobbie durch die beschriebene *taking into accountness* ergibt. Gill macht spezifisch für den medienwissenschaftlichen Blick deutlich, dass gerade diese Verflechtung von antifeministischen Konzepten und feministischen Idealen für Medien im postfeministischen Spannungsfeld kennzeichnend ist¹⁰³. Ein solcher „postfeministischer Filmkanon“ reproduziert allerdings genau die Ausschlüsse, die an postfeministischen Strukturen kritisiert werden, zum Beispiel in Hinsicht auf *race*, Klasse, Heteronormativität und westlichen Universalismus. Es wird deshalb in dieser Arbeit anstelle eines „Kanons“ von einem Referenzrahmen aus wissenschaftlich als postfeministisch kategorisierten Standardwerken des populären englischsprachigen Films, gesprochen. Diese Form des Referenzrahmens lässt sich durch weitere Beispiele erweitern, wie *PRETTY WOMAN* (US 1990)¹⁰⁴ als früher Film mit ausgeprägten, postfeministischen Tropen, *BRIDESMAIDS* (US 2011)¹⁰⁵, in dem postfeministische Strukturen durch das Drehbuch von Annie Mumolo und Kristen Wiig, mit

¹⁰⁰ Vgl. Genz/ Brabon, *Postfeminism*. S. 128.

¹⁰¹ Vgl. Gill, „Post-Postfeminism?“. S. 619.

¹⁰² *Sex and the City*, R: Darren Star et al., HBO 1998 – 2004. *Ally McBeal*, R: David E. Kelley et al., Fox 1997-2002. *Bridget Jones’s Diary*, R: Sharon Maguire, FR/UK/US 2001. *Bridget Jones’s Baby*, R: Sharon Maguire, FR/UK/US 2016.

¹⁰³ Vgl. Rosalind Gill, „Postfeminist Media Culture“. S. 161.

¹⁰⁴ *Pretty Woman*, R: Garry Marshall, US 1990.

¹⁰⁵ *Bridesmaids*, R: Paul Feig, US 2011.

Wiig in der Hauptrolle des Films, gleichermaßen reproduziert und bloßgestellt werden oder FRANCES HA (US 2012)¹⁰⁶, der mit der damals noch nicht sehr bekannten Drehbuchautorin und Hauptdarstellerin Greta Gerwig unter einem independent/arthouse Label veröffentlicht wurde.

Michele Schreiber verweist in ihrer Analyse US-amerikanischer Filme der 1980er bis Anfang der 2010er Jahre auf eines der wesentlichen Merkmale von Filmen im postfeministischen Kontext:

[R]omance itself remains the dominant concern of the contemporary woman in American cinematic narratives as she negotiates the complicated interplay between and among private and public, political and personal, and self-identity and group identity.¹⁰⁷

Trotz eines möglicherweise feministischen Bestrebens der Filme steht die romantische Selbstverwirklichung der Hauptfiguren im Zentrum der Handlung und ist eng verknüpft mit dem Streben nach (männlichem) Begehren gegenüber dem eigenen weiblichen Körper. Dieser Fokus auf Romantik verhindert eine politisch-feministische Dimension der erzählten Geschichten und der Figuren. Tisha DeJmanee zeigt diese Beschaffenheit der Filme an SEX AND THE CITY auf,

as it centers around a form of empowerment directly derived from the careers and economic independence of the main female characters all the while maintaining a deeply feminine concern with love and romance.¹⁰⁸

Ein Muster ähnlich McRobbies Begriff des *double-entanglement* wird darin sichtbar. Tasker und Negra haben im Sinne der Gender Media Studies herausgestellt, inwiefern postfeministische Narrative von Weiblichkeit und die populäre, zeitgenössische Medienlandschaft in einem dialektischen Verhältnis stehen¹⁰⁹. Mit Blick auf die USA und UK lässt sich die Zielgruppe postfeministischer Medien in Frauen jungen und mittleren Alters finden, die sich mit dem inszenierten *weißen* Mittelstands-Lebensstil identifizieren können. Der Fokus auf diese Zielgruppe prägt auch die inhaltliche Struktur der Filme.

Diese Dialektik macht Schreiber in ihrem Konzept des *postfeminist romance cycle* konkret. Sie beschreibt, inwiefern in Filmen und Serien der 1980er bis zum Beginn der 2010er Jahren mit postfeministischen Charakteristika das *Romance*-Genre nicht nur vorherrschend ist, sondern in seiner Fokussierung auf Romantik, Liebe und heterosexuelle Ehe ein alltägliches,

¹⁰⁶ *Frances Ha*, R: Noah Baumbach, US 2012.

¹⁰⁷ Schreiber, *American Postfeminist Cinema*. S. 2.

¹⁰⁸ DeJmanee, „Consumption in the City“. S. 121f.

¹⁰⁹ Vgl. Tasker/ Negra, *Interrogating Postfeminism*. S. 11.

postfeministisches Selbstverständnis der Zuschauer*innen prägt¹¹⁰. Hier ist eine deutliche Analogie zum Genre der *Chick Lit* auffällig, basiert doch unter anderem die Verfilmung von BRIDGET JONES'S DIARY auf einer Romanvorlage. Filme, wie PRETTY WOMEN und BRIDGET JONES'S DIARY, die unter Schreibers Analyse fallen, bedienen einerseits ein als feministisch markiertes Bewusstsein der Hauptfiguren in emotionaler und beruflicher Selbstständigkeit, sowie in der narrativen Eigenständigkeit. Andererseits nimmt die filmische Struktur gleichermaßen eine romantische, heterosexuelle Partnerschaft als Ende der Geschichte vorweg und erhält damit die Abhängigkeit von einem männlichen Gegenpart¹¹¹. Schreiber sieht darin den Zusammenhang, dass nicht nur das *Romance*-Genre Einfluss auf ein postfeministisches Selbstverständnis nimmt, sondern ebendieses postfeministische Verständnis von Weiblichkeit und Emanzipation ebenfalls bestimmt, wie romantische (heterosexuelle) Partnerschaften im Film zu sehen sind:

The postfeminist romance film is always about a woman who has choices, but the most important choice – of a romantic partner – has already been predetermined and made for her by the conventions of the cycle.¹¹²

Romantik als Ausgangspunkt postfeministischer Filme und Serien steht im Zusammenhang mit der „girlification“ of adult women¹¹³, wie Gill es beschreibt. In der omnipräsenten Liebesgeschichte werden aus den weiblichen Hauptfiguren Mädchen bzw. „girls“, die zwar mit Slogans wie „Girl Power“ in Verbindung gebracht werden können, aber allein durch die fälschliche, demografische Einordnung politische Schlagkraft verlieren oder überhaupt nicht erst erlangen. Da die romantische (heterosexuelle) Partnerschaft in postfeministischen Filmen das höchste Gut ist, wird diese in den meisten Fällen nicht mit ökonomischen Zwängen, Hierarchien oder patriarchalen Vormachtstellungen zusammen gedacht, geschweige denn kritisch hinterfragt.

2.2.2 State of the Pop. *Girls* in Serien

Für zwei frühe Sitcoms der 2010er Jahre, 2 BROKE GIRLS (CBS 2011 – 2017) und NEW GIRL (Fox 2011 – 2018)¹¹⁴, wird die „girlification“ nicht nur im Titel sichtbar, sondern auch inhaltlich bedient. In 2 BROKE GIRLS arbeiten die beiden Hauptfiguren zusammen als

¹¹⁰ Schreiber, *Postfeminist American Cinema*, S. 2.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 19.

¹¹² Ebd., S. 4.

¹¹³ Gill, „Postfeminist Media Culture“, S. 151.

¹¹⁴ *2 Broke Girls*, R: Don Scardino et al., CBS 2011 – 2017. *New Girl*, R: Trent O'Donnell et al., Fox 2011-2018.

Kellnerinnen und werden dabei beste Freundinnen. Ihr jugendlicher Charakter wird dadurch unterstrichen, dass eine der beiden nebenbei als Babysitterin arbeitet, während die andere aufgrund ihrer vormals reichen Familie noch nie in ihrem Leben gearbeitet hat und damit in unterschiedlichen Bereichen ihres Lebens unbedarft auftritt. Während die Hauptfigur in NEW GIRL zwar als Lehrerin arbeitet, wird sie durch das jugendliche Setting einer WG, in der die Figuren der Serie in verschiedenen Konstellationen zusammenleben, und ihren naiven Charakter ebenfalls als ‚girl‘ geframt. Auffallend ist, dass in der journalistischen Rezeption der beiden Serien bereits die weibliche Autorinnenschaft der Serien hervorgehoben wurde, wenngleich die Produktion der Serien abseits einer Token-Autorin in klassisch männlich geprägten Strukturen ablief und ihnen unter anderem männliche Co-Showrunner zur Seite gestellt wurden.¹¹⁵ Die Frage nach der Autor*innenschaft von Serien, die auf ein explizit weibliches Publikum abzielt, wurde damit zu Beginn der 2010er Jahre virulent, wie Woods schreibt – „serving to shape the reception of ‚Girls‘“¹¹⁶.

Mit der Veröffentlichung von Lena Dunhams Serie GIRLS (HBO 2012 - 2017) ergab sich in der britischen und US-amerikanischen Serienlandschaft beinahe ein neues Serien-Genre - zusammengesetzt aus der Kombination einer jungen, weiblichen Drehbuchautorin, die als Creator der Serie ihre eigene Vision einer ebenfalls jungen Frau inszeniert und dazu selbst diese Rolle als Hauptdarstellerin verkörpert. Dieses Serien-„Genre“ birgt einen Wechsel in der Reflexion darüber, wer Geschichten erzählt, aus welchem Kontext heraus und unter wessen Administration.

Die journalistische und wissenschaftliche Rezeption von GIRLS zeigt eine Veränderung im Vergleich zu den beschriebenen Serien und Filmreihen der 2000er Jahre. Allein die Vermarktung der Serien unter dem Dreigespann von Autorin, Creator und Hauptdarstellerin in derselben Person eröffnete die Interpretation als dezidiert feministische Serie, unabhängig von einem tatsächlich intendierten (gesellschafts-)politischem Hintergrund. Die Position der Autorin/ Creator wurde in Kritiken der Serien stark mit politischen Ansprüchen abgeglichen, was für vorhergegangene Serien mit weiblichen Hauptfiguren wenig bis gar nicht der Fall war. GIRLS erfuhr eine große akademische Rezeption und Theoretisierung, wie unter anderem im Sammelband von Meredith Nash und Imelda Whelehan, „Reading Lena Dunham's ‚Girls‘. Feminism, postfeminism, authenticity and gendered performance in contemporary television“

¹¹⁵ Vgl. Faye Woods, „‚Girls Talk‘. Authorship and Authenticity in the Reception of Lena Dunham's ‚Girls‘“, *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies* 10/2, 2015. S. 37–54. Hier S. 39.

¹¹⁶ Ebd., S. 39.

(2017)¹¹⁷. Auch wird GIRLS in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit filmischen Frauenfiguren der 2010er Jahre auffallend häufig als Referenzrahmen und Vergleichstext verwendet, wie unter anderem in Analysen von Faye Woods, Aleksandra Kamińska oder Tisha Dejmancee, auf die in meiner Arbeit zurückgegriffen wird. Letztere beschreibt GIRLS unter anderem als Schlüsselbeispiel postfeministischen US-Fernsehens.¹¹⁸

Die kritische Rezeption von GIRLS wird an dieser Stelle detailliert eingeordnet, da sie als emblematisch und wegweisend für darauffolgende Serie verstanden werden kann. Zu Beginn der ersten Staffel reden die Freundinnen in GIRLS darüber, welcher SEX AND THE CITY-Charakter sie wären¹¹⁹ und positionieren die Serie damit direkt in einem postfeministischen Referenzrahmen. Faye Woods stellt in ihrer Analyse des Diskurses der anfänglichen Rezeption von GIRLS die These auf, dass HBO in der Bewerbung der Serie einen Fokus darauf gelegt hat, GIRLS und die Hauptfigur Hannah Hovarth in der paratextuellen Verbindung zu Lena Dunham bekannt zu machen. Damit sollten GIRLS und Dunham in ihrer beworbenen Innovation erstens von Kultklassikern wie SEX AND THE CITY und zweitens von vorhergegangenen SitComs wie NEW GIRL und 2 BROKE GIRLS abgegrenzt werden¹²⁰. Woods schreibt:

„[A]uthenticity“, originality and universality sought to construct Dunham’s identity as a female auteur and legitimise both her and her comedy of twenty-something femininity within the masculine prestige of the HBO channel brand¹²¹.

Die Differenz zwischen der erfolglosen Autorin Hannah und Dunham als sehr erfolgreichen Autorin der Show eröffnet ein selbstreflexives Moment der Serie. Woods beschreibt, wie durch diese autobiografischen Überschneidungen von Hauptfigur und Macherin die Serie ähnlich einem „generational document“ rezipiert und journalistisch und wissenschaftlich im Hinblick auf eine inhärente Authentizität behandelt wurde¹²². Ebenfalls in der ersten Folge der ersten Staffel spricht Hannah über ihre Ambitionen als Autorin: „I think that I may be the voice of my generation ... or at least a voice of a generation“¹²³ zu sein. Auch in diesem Fall scheint Hannah nicht nur für ihre Rolle zu sprechen, sondern bereits für die spätere Rezeption der Serie und

¹¹⁷ Meredith Nash/ Imelda Whelehan, *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity, and Gendered Performance in Contemporary Television*, Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

¹¹⁸ Vgl. Dejmancee, „Consumption in the City“. S. 126.

¹¹⁹ „Pilot“, *Girls*, S1 E1, TC 8:06-8:38 min.

¹²⁰ Vgl. Dejmancee, „Consumption in the City“. S. 40.

¹²¹ Woods, „Girls Talk“, S. 49.

¹²² Vgl. ebd., S. 38.

¹²³ „Pilot“, *Girls*, S1 E1, TC: 24:42-24:56 min.

Dunhams Texte selbst¹²⁴. Auch in der Rezeption von FLEABAG wird an diese Kontextualisierung angeknüpft, wie zum Beispiel Orlaith Darling bei der Analyse von weiblicher Körperlichkeit in der Serie, diese unbedacht als Zeitgeist einordnet¹²⁵. Besonders an diesem Aspekt - für eine Generation zu sprechen -, machen sich in der Rezeption von GIRLS viele Kritikpunkte fest. Ist im Zitat der Serie zwar bereits eine gewisse Kontextualisierung sichtbar, nicht für *die* Generation der Zeit zu sprechen, sondern für *eine* Generation, wird dennoch klar, dass GIRLS die für postfeministische Medien typische Zielgruppe *weißer*, heterosexueller Mittelschicht-Frauen anspricht. Mit Blick auf Beispiele wie SEX AND THE CITY und ALLY MCBEAL schreibt Woods:

„Girls’ ‘,universality’ and ‘authenticity’ here fell short by requiring women of colour to read themselves onto white women, in line with the existing comedies of New York womanhood that the previous cycles of discourse had sought to distinguish ‘Girls’ against.”¹²⁶

Nicht nur ist ein Mangel an Figuren, die eben keine postfeministischen Stereotypen erfüllen und die fast ausschließlich *weiße* Besetzung der Rollen ein Kritikpunkt gegenüber der Serie, sondern auch die Verortung des feministischen Ansatzes der Serie im Kontext von *White Feminism*. Der Ansatz der „Voice of a generation“ ist eng verknüpft mit einem Repräsentationspotential, das dieser Stimme beigemessen wird. Der Rolle von Hannah wird als *weißer* Frau zunächst einmal zugesprochen, „alle“ jungen Frauen ihrer Generation, die einem ähnlichen Lebensumfeld entstammen, stellvertretend repräsentieren zu können. Im Diskurs der Repräsentationskritik ist festzumachen, dass eine solche universalistische Fähigkeit POC-Frauen selten bis gar nicht zugesprochen werden würde. Ihnen wäre es nicht auf gleiche Weise möglich medial als Figur „aller“ Frauen aufzutreten.¹²⁷ Was hier als Stimme einer Generation deutlich als *weibliche Stimme* einer Generation markiert ist, verweist auf das intersektionale Spannungsfeld um den Begriff des *choice feminism* nach Hirshman, in dem jede Entscheidung

¹²⁴ Vgl. Wallis Seaton, „‘Doing Her Best With What She’s Got’: Authorship, Irony, and Mediating Feminist Identities in Lena Dunham’s ‘Girls’“, *Reading Lena Dunham’s Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity, and Gendered Performance in Contemporary Television*, hg. v. Meredith Nash/ Imelda Whelehan, Cham: Palgrave Macmillan, 2017. S. 149-162. Hier S. 150.

¹²⁵ Vgl. Orlaith Darling, „‘The moment you realise someone wants your body’: Neoliberalism, mindfulness and female embodiment in ‘Fleabag’“, *Feminist Media Studies* 22/1, 2022. S. 132-147. Hier S. 132.

¹²⁶ Woods, „Girls Talk“. S. 46.

¹²⁷ Louise Haitz führt in ihrem Text zu Intersektionalität in der Medienwissenschaft in Anlehnung an Kimberlé Crenshaws Begriffsbildung aus, wie die *weiße* männliche Position „weder als rassialisiert noch als vergeschlechtlicht wahrgenommen“ wird und damit „zur Vertretung ‘aller’ autorisiert– im Gegensatz zur doppelt markierten Schwarzen weiblichen Position“, was in diesem Kontext konzeptionell auf die Position „der“ *weißen* Frau übertragen werden kann. (Louise Haitz, „Medienwissenschaft und Intersektionalität“, *Handbuch Intersektionalitätsforschung*, hg. v. Astrid Biele Mefebue et al. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022. S. 229-242. Hier S. 4f.)

einer Frau als feministisch gelabelt wird. Kamińska führt aus, wie die eingeschränkte, feministische Position in *GIRLS* „heteronormative careerism and neoliberal self-making“¹²⁸ und damit ein postfeministisches Verständnis von Frau-Sein bestärkt. Die Kritik um *GIRLS* ist relevant für den Rezeptionskontext der weiteren, hier behandelten Serien dieser Zeit. Es wird deutlich, dass die Frage, wo und wie ein politischer Anspruch der Serien besteht oder zu bestehen hat, zur Zeit der Entstehung der Serien virulent war und dessen Umsetzung kritisiert und hinterfragt wurde. Im medialen Kontext um populären Feminismus ist damit bereits die Notwendigkeit eines intersektionalen Feminismus omnipräsent.

Folgend wird eine unvollständige Übersicht von Serien der 2010er Jahre angeführt, die die überschneidende Position ihrer Creator/ Autorin/ Hauptdarstellerin teilen. Die hier chronologisch gelisteten Serien werden ohne das Bestreben eines (post-)postfeministischen Serien-Kanons als Referenzrahmen dieser Arbeit dienen. Sie sollen einen kurzen Überblick über inhaltliche, narrative und produktionstechnische Analogien im angesprochenen Seriendiskurs schaffen.

THE MIS-ADVENTURES OF AWKWARD BLACK GIRL (YouTube 2011 - 2013) ist eine Webserie von Issa Rae, die auf YouTube veröffentlicht wurde. Bis heute dort zugänglich, ist die Serie auch auf der eigenen Website, awkwardblackgirl.com¹²⁹, zu finden. In wenigen Minuten langen Folgen in insgesamt zwei Staffeln ist die Hauptfigur J porträtiert, die ihr Leben mit Ende Zwanzig zwischen Liebesbeziehungen, Berufsleben und rassistischen Diskriminierungserfahrungen manövriert. Inszenatorisch kennzeichnet sich **AWKWARD BLACK GIRL** durch Voice-Over Kommentare von J, die mit Freeze-Frames oder Traumsequenzen zusammengeführt werden. Unter der gleichen Besetzung von Issa Rae wurde die Serie ab 2016 als **INSECURE** (HBO 2016 – 2021)¹³⁰ adaptiert, welche über fünf Staffeln auf HBO ausgestrahlt wurde.

GIRLS (HBO 2012 - 2017) von Lena Dunham wurde über sechs Staffeln auf HBO erstausgestrahlt. Die Hauptfigur Hannah Horvath lebt mit Mitte Zwanzig in New York, ist aufstrebende, wenn auch wenig erfolgreiche Autorin und teilt ihren Alltag mit ihren drei besten Freundinnen. Inhaltlich arbeitet sich *GIRLS* an zur Zeit der Erstausstrahlung als Tabu-Themen

¹²⁸ Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“, S. 1057f.

¹²⁹ *Awkward Black Girl*, *Awkward Black Girl*, <http://awkwardblackgirl.com/>, 05.06.2024.

¹³⁰ *Insecure*, R: Melina Matsoukas et al., HBO 2016-2021.

betitelten Bereichen ab, wie weiblichem Körpergefühl, Gewicht, sexuellen Erkrankungen oder als ungesund verstandenem Essverhalten. Dazu werden gleichermaßen stereotype Themenspektren um Liebe, heterosexuelle Beziehungen, Karriere und in der letzten Staffel Mutterschaft bedient. Die Serie ähnelt inhaltlich und in der Erzählperspektive Filmen wie *FRANCES HA*, der ebenfalls 2012 veröffentlicht wurde.

BROAD CITY (Comedy Central 2014 - 2019) lässt sich an dieser Stelle chronologisch einordnen.

CHEWING GUM (E4 2015 - 2017) von Michaela Coel wurde über zwei Staffeln auf dem britischen Fernsehsender E4 erstausgestrahlt und ist danach international auf Netflix angeboten worden. *CHEWING GUM* basiert auf Coels Theaterstück, „Chewing Gum Dreams“¹³¹, das von Coel nach einer Anfrage von Channel 4 2015 zur Serie ausgearbeitet wurde (ähnlich der Entwicklung von *FLEABAG*). Die Hauptfigur Tracey Gordon lebt mit Mitte Zwanzig in einem Sozialbauwohnungskomplex in London. Inhaltlich setzt die Serie einen Fokus auf das Erwachsenwerden von Tracy in Form ihrer ersten sexuellen Erfahrungen mit Männern und in der Distanzierung von ihrem christlichen Familienumfeld. Formal arbeitet *CHEWING GUM* im Vorfeld von *FLEABAG* mit direkter Kameraadressierung und Voice-Over-Kommentaren von Tracey.

CRAZY EX-GIRLFRIEND (The CW 2015 - 2019) mit Rachel Bloom in der Hauptrolle wurde von ihr zusammen mit Aline McKenna produziert und geschrieben. Auf The CW erstausgestrahlt, begleitet die Serie über vier Staffeln die New Yorker Anwältin Rebecca Bunch. Nach einem finanziell erfolgreichen Arbeitsleben sehnt sie sich zurück zu ihrer verlorenen Jugendliebe und sucht diese in einer kalifornischen Kleinstadt auf. *CRAZY EX-GIRLFRIEND* nutzt das Format eines (seriellen) Musicals, um die Überhöhung von alltäglichen Situationen zu inszenieren. Neben der Suche nach romantischer (heterosexueller) Erfüllung, werden Themen zu mentaler Gesundheit und psychischen Erkrankungen behandelt. Als mehrfach ausgezeichnete Serie ist *CRAZY EX-GIRLFRIEND* seit 2016 außerdem auf Netflix verfügbar.

FLEABAG (UK 2016 - 2019) lässt sich an dieser Stelle abschließend chronologisch einordnen.

¹³¹ Michaela Coel, *Chewing Gum Dreams*, London: Bloomsbury Publishing 2021.

Auch unter diesen Beispielen ist die von Gill attestierte, ‚girlification‘ mehrfach zu finden. Die Trope des ‚girls‘ ist in der medienwissenschaftlichen Forschung zu Postfeminismus ein zentraler Begriff und beschreibt neben der performten Jugendlichkeit auch die Unfähigkeit erwachsen zu werden¹³². Rebecca Wanzo schreibt:

The moniker ‚girl‘ as opposed to woman has reemerged as a way to talk about ‚women‘ in their twenties, often referring to women who seem ill-equipped for adult life.¹³³

Wanzo führt das Genre der *precarious-girl comedy* ein, auf das sich andere Theoretiker*innen wie Faye Woods und Aleksandra Kamińska im Kontext von CHEWING GUM, BROAD CITY und FLEABAG rückbeziehen¹³⁴. Wanzo entwickelt den Begriff anhand einer Analyse von AWAKWARD BLACK GIRL und GIRLS und untersucht den Konnex von „precarity“ und „abjection“ in der Inszenierung von Weiblichkeit in diesen Serien¹³⁵. In der deutschen Übersetzung sowohl Erniedrigung als auch Verwerflichkeit bedeutend¹³⁶, ist „abjection“ ein wichtiger Bestandteil der Seriennarrative und wird in meiner Arbeit im Zusammenhang mit Cringe und Awkwardness relevant.

Nach Wanzo bilden eine Einsamkeit erzeugende Entfremdung und Distanziertheit zur Alltäglichkeit die Grundlage des Humors der Serien¹³⁷. Diese Form der Entfremdung markiert die Hauptfiguren in ihrer immerwährenden Jugendlichkeit als ungeeignet für ein (ökonomisch) eigenständiges Leben. Humoristisch wird diese Setzung mit Awkwardness zusammengeführt, wie in dieser Arbeit im Folgenden näher dargelegt wird. Wanzo beschreibt, wie sich Serien der *precarious-girl comedy* von anderen vorhergegangenen oder gleichzeitig veröffentlichten Serien im postfeministischen Kontext insofern unterscheiden, dass diese vergleichbaren Serien zwar Figuren porträtieren, die ein unsicheres und awkwardes Liebesleben führen, aber dennoch beruflich kompetent agieren¹³⁸ (zum Beispiel THE MINDY PROJECT¹³⁹ oder SEX AND THE

¹³² McRobbie bildet in diesem Kontext den Begriff des „phallic girl“ in Anlehnung an Judith Bulters „phallic lesbian“. Sie impliziert damit Weiblichkeit als Leben in sexueller Freiheit und dem öffentlichen Performen patriarchal konnotierter Macht: „She can drink beer in excess, dance in a wildly sexual fashion, vomit on the street after a night’s debauchery and stagger home to sleep it off“. Der Begriff verortet sich im postfeministischen Forschungsfeld, bezieht sich jedoch weniger auf das Scheitern und die Entfremdung einer weiblichen Position, sondern eher auf die Integration in ein scheinbar emanzipiertes Leben im öffentlichen Raum. (Angela McRobbie, „Notes on the Perfect“, *Australian Feminist Studies*, 83/30, 2015. S. 3-20. Hier S. 11.)

¹³³ Wanzo, „Precarious-Girl Comedy“. S. 32.

¹³⁴ Siehe: Woods, „Too Close for Comfort“ und Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“.

¹³⁵ Vgl. Wanzo, „Precarious-Girl Comedy“. S. 29.

¹³⁶ Vgl. Dict.cc, *dict.cc. Deutsch-Englisch-Wörterbuch*, <https://www.dict.cc/?s=abjection>, 05.06.2024.

¹³⁷ Vgl. Wanzo, „Precarious-Girl Comedy“. S. 29.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 40.

¹³⁹ *The Mindy Project*, R: Michael Spiller et al., Fox/ Hulu 2012-2017.

CITY). Der Fokus dieser Serien liegt auf dem Erfolg der Hauptfiguren, wenn dieser auch beruflich leichter zu erreichen sein scheint als im Romantischen. Im Gegensatz dazu steht in Serien der *precarious-girl comedy* häufig das Scheitern und die Akzeptanz der eigenen Awkwardness im Mittelpunkt. Mit Blick auf BROAD CITY schreibt Kamińska 2020:

[O]ne can notice that today's girl, at least in the entertainment industry, is a woman in her twenties struggling with her precarious situation.¹⁴⁰

In dieser Beschreibung findet sich die grundlegende Beschaffenheit der ausgewählten Serien, zum einen in der inszenierten Jugendlichkeit der weiblichen Hauptfiguren und zum anderen in der Problematisierung ihrer jeweiligen Lebenssituation. Ein dialektisches Verhältnis der beiden Aspekte ist immanent. Wäre die Hauptfigur nach einem konventionellen Verständnis „erwachsen“ und würde sich dementsprechend verhalten oder fühlen, so würde das in den meisten Fällen die Prekarität ihrer Lebenssituation aufheben. Wiederum sind tatsächliche Veränderungen der Lebenssituation, wenn sie denn stattfinden, meist solche hin zu einem Erwachsen- bzw. Frau-Werden. Sichtbar wird dieser Zusammenhang an den folgenden Beispielen.

In der zweiten Staffel GIRLS hat Hannah eine kurze Affäre mit einem älteren, wohlhabenden Mann¹⁴¹. Dieser scheint der perfekte, fürsorgliche und erwachsene Partner zu sein, der zudem als respektabler Arzt arbeitet. Kamińska zieht aus dieser Affäre „the notion of associating well-being with heterosexual romantic relationships“¹⁴². Gleichmaßen findet sich darin das Motiv des *postfeminist romance cycle* nach Schreiber. Für die Zeitspanne der Affäre scheinen für Hannah Geldsorgen gelöst zu sein und der Lebensweg als Frau zugehörig einem Mann gefunden. Diese Erzählung (abgeschlossen in nur einer Folge) bildet nicht nur eine Entwicklung von einer Jugendlichkeit zum Erwachsensein ab, sondern ist explizit als gegendertes Moment in der Entwicklung von einem ‚girl‘ zu einer Frau auszumachen, da Frau-Sein hier in einer romantischen Verbindung zu einem Mann erst konstruiert wird.

In FLEABAG lässt sich eine ‚girlification‘ weniger in einer jugendlichen Darstellung der Hauptfigur, als in Bezug auf Fleabags Lebensstil feststellen. Die erste Staffel ist geprägt durch ihr exzessives Sexleben, den Betrug ihrer besten Freundin und dem drohenden, finanziellen Ruin ihres Cafés. Im Wechsel zur zweiten Staffel hat sich die Persönlichkeit von Fleabag

¹⁴⁰ Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“, S. 1049.

¹⁴¹ „One Man's Trash“, *Girls*, S2 E5.

¹⁴² Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“, S. 1052.

verändert. Zu Beginn der zweiten Staffel werden mit einer gewissen Ironie Tropen von Fitness, gesundem Essen und gemäßigtem Sexverhalten bedient¹⁴³; „Ideale“, die einer bewusst lebenden Frau im postfeministischen Kontext zugesprochen werden. Fleabag ist ihrer Familie gegenüber weniger impulsiv und erlaubt sich die Hoffnung auf eine romantische Beziehung. Durch diese Veränderungen scheint sich Fleabag von einem als promiskuitiv gelabelten ‚girl‘ zu einer selbstbewussten Frau entwickelt zu haben und sich gleichzeitig dem romantischen Narrativ des *postfeminist romance cycle* anzunähern. Beginnt die erste Folge der ersten Staffel mit Fleabags Blick in die Kamera und der Aussage: „This is a love story“¹⁴⁴, wird die hier aufgebaute Erwartungshaltung im Laufe der Serie wieder gebrochen, wie unter dem Stichwort der Re-Politisierung genauer aufgegriffen wird.

Die Position von Fleabag als Frau ist zentral für das Narrativ der Serie. Das Theaterstück beginnt mit einer Sequenz, die auch in der Serie einen wesentlichen Ausgangspunkt der Erzählung setzt: Fleabag stellt einen Antrag für einen Kredit, um ihr Café zu finanzieren, das nach Boos Tod kurz vor der Insolvenz steht. Im Büro des männlichen Bank Managers versucht sie ihren Pullover auszuziehen, merkt, dass sie nur einen BH und kein Top darunter trägt und zieht den Pullover wieder an¹⁴⁵. Da sich herausstellt, dass vor Kurzem ein Sexismus Skandal in dieser Bank angeklagt wurde, bedeutet dieses Missgeschick das Ende ihrer Verhandlungen. Es passiert ein sexistischer Ausschluss durch die Sorge vor Sexismus - als männlicher Antragsteller hätte Fleabag mit großer Wahrscheinlichkeit die Verhandlung führen und den Kredit bekommen können. Die mise-en-scène der Sequenz besteht aus einer Nahaufnahme von Fleabag, die als angeschnittene Over-the-shoulder-Perspektive des Bank Managers dessen Blickposition andeutet. Ähnlich dem Setting im Theaterstück, wo die Stimme des Bank Managers aus dem Off eingespielt wird und Fleabag mittig auf der Bühne sitzt, zieht sich Fleabag gleichermaßen vor dem Publikum bzw. den Zuschauenden aus. Ihre kurze Nacktheit markiert ihren weiblichen Körper als Problem in diesem Setting, dass über ihre finanzielle Zukunft entscheidet.

Fleabags Haltung zu feministischen Positionen ist ambivalent und mit Schuldgefühlen verbunden. Ebenfalls in der ersten Folge der ersten Staffel nehmen Fleabag und Claire an einer feministischen Vortragsreihe teil:

Lecturer: So, I pose the question to the women in this room today: Please raise your hands, if you would trade five years of your life for the so-called ‚perfect body‘?

¹⁴³ *Fleabag*, S2 E1, TC 2:21-2:41 min.

¹⁴⁴ *Fleabag*, S2 E1, TC 2:12-2:17 min.

¹⁴⁵ *Fleabag*, S1 E1, TC 8:00-8:05 min.

Fleabag and Claire raise their hands instinctively. Everyone stares at them.
They put their hands down guiltily.
Fleabag (whispering to Claire): We are bad feminists.¹⁴⁶

Mit dieser Selbstbeschreibung ergibt sich nicht nur eine wortwörtliche Parallele zu Roxane Gays Essayband, sondern auch zu „The Guilty Feminist“ von Deborah Frances-White. In der Kombination aus alltäglichen Beobachtungen, Ironie und Banalität, gleichen sich die Herangehensweisen der Serie und der Essaybände in einer verunsicherten, feministischen Position. Im ersten Kapitel von „The Guilty Feminist“ schreibt Frances-White:

I read that a survey found that 97 percent of women have negative thoughts about their bodies every single day. I didn't believe it. Three per cent of women like their body? That seems high.¹⁴⁷

Die Essaybände teilen mit FLEEBAG die Direkt- und Unverblümtheit, die ihre humoristische Auseinandersetzung mit postfeministischen und patriarchalen Machtstrukturen charakterisiert. Unter dem Sammelbegriff des „awkward feminism“ wird diese Verschränkung im Verlauf meiner Arbeit analysiert.

In den angeführten Serien konstituiert sich die prekäre Lage der Hauptfiguren zudem durch die Suche nach einer beruflichen Sinnhaftigkeit. Die Hauptfiguren in ihren Mittzwanzigern/Anfang Dreißigern haben entweder noch keine Zufriedenheit in ihrem Beruf gefunden (wie in BROAD CITY) oder haben Schwierigkeiten sich mit ihrem selbstgewählten beruflichen Weg zu finanzieren (Hannah als Autorin in GIRLS, Fleabag als Cafébesitzerin in FLEABAG oder Abbi als Künstlerin in BROAD CITY). Auch wenn hier im Vergleich zu SEX AND THE CITY finanzielle Lebensrealitäten bis zu einem gewissen Grad relevanter Teil der Handlung sind, bedrohen diese nie die Lebensgrundlage der Hauptfiguren. Auch Holzberg und Lehtonen legen mit Blick auf FLEABAG dar, dass der prekäre Zustand an erster Stelle emotional und nicht finanziell ist¹⁴⁸. Die Desorientierung der ‚girls‘ wird in allen Serien jedoch durch den Arbeitskontext der Hauptfiguren bedingt und löst durch eine mitunter gesicherte finanzielle Position gegen Ende der Serien einen Teil der prekären Situation der Figuren auf.

In CRAZY EX-GIRLFRIEND entsteht die prekäre Situation der Hauptfigur zum einen durch die Inszenierung als ‚girl‘ mit dem einzigen Ziel im Leben, romantische Erfüllung zu finden, zum anderen durch die psychische Erkrankung von Rebecca. Gill spricht von neoliberalen und

¹⁴⁶ *Fleabag*, S1 E1; Waller-Bridge, *The Scriptures*, S. 21f.

¹⁴⁷ Frances-White, *The Guilty Feminist*. S. 39.

¹⁴⁸ Holzberg/ Lehtonen, „The affective life of heterosexuality“. S. 1907.

postfeministischen *feeling rules*¹⁴⁹ die beschreiben in welchem Rahmen Frauen in postfeministischen Strukturen Gefühle erlaubt sind, um gegenderte Normen des ‚girls‘ oder der ‚Frau‘ zu erfüllen. Als Regel ergibt sich der Umgang mit negativen Gefühlen oder prekären Situationen „through ‚humorous, upbeat quips‘ in which pain and struggle must be rendered into ‚safe, funny, ‚girl-friendly‘ anecdotes“¹⁵⁰. Der Aspekt der Anekdoten ist für die Analyse der hier angeführten Serien besonders relevant, da sich die Erzählweise der Serien vor allem durch eine Aneinanderreihung von anekdotischen Passagen kennzeichnet. In dieser Inszenierung von Anekdoten zeigt sich jedoch eine Abgrenzung zu den von Gill beschriebenen *feeling rules*. Im Vergleich zu als postfeministisch charakterisierten Filmen der 2000er Jahre, in denen eine erfolgreiche Selbstverwirklichung nicht nur im Zentrum des Narrativs steht, sondern auch ihr Happy End findet, wird in den hier ausgewählten Serien der 2010er Jahre Abstand von „safen“ Anekdoten genommen und „funny“ bis hin zu einer unangenehmen Awkwardness ausgedehnt. In CRAZY EX-GIRLFRIEND stellen Songs, wie „Anti-Depressants Are So Not A Big Deal“ (S4 E13), „I’m not sad you’re sad“ (S4 E12) oder „I’m in a Sexy French Depression“ (S1 E7) die Verpflichtung einer postfeministischen *positive mental attitude* auf die Probe. Ein „safer“ Umgang mit psychischen Erkrankungen bleibt in der humoristischen Form erhalten, unterscheidet sich jedoch von einem postfeministischen Ausklammern psychischer Verfasstheit. In GIRLS steckt sich Hannah in einem OCD-Schub ein Ohrenstäbchen so weit ins Ohr, dass in Echtzeit das Platzen ihres Trommelfells mitzerleben ist¹⁵¹. Julia Havas und Maria Sulimma beschreiben diesen Moment als unaushaltbar¹⁵² und machen deutlich, wie Dunham humoristische Grenzen in GIRLS bis aufs Äußerste ausreizt.

Unter dem Begriff der „toxic insecurity“ beschreibt Gill, welchen elementaren Stellenwert Selbstbewusstsein in einer *postfeminist sensibility* einnimmt und schreibt: „If confidence is the new sexy, then insecurity is undoubtedly the new ugly – at least when it presents in women“¹⁵³. Dazu ergänzt sie, wie Selbstzweifel und „neediness“ für Frauen im postfeministischen Verständnis eine Unmöglichkeit darstellen. Beide Aspekte können in allen hier genannten Serien der 2010er Jahren nicht nur gefunden werden, sondern sind ein maßgeblicher

¹⁴⁹ Vgl. Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism.“ S. 619.

¹⁵⁰ Ebd., S. 619.

¹⁵¹ „On All Fours“, *Girls*, S2 E9, TC 8:21-8:43 min.

¹⁵² Vgl. Julia Havas/ Maria Sulimma, „Through the Gaps of My Fingers. Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television“, *Television & New Media* 21/1, 2020. S. 75–94. Hier S. 82.

¹⁵³ Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism“. S. 619.

Ausgangspunkt für die Inszenierung von Weiblichkeit in den Serien. Bereits die erste Folge von FLEABAG endet mit einem nächtlichen Besuch Fleabags bei ihrem Vater. Fleabag klingelt diesen um 2 Uhr nachts aus dem Schlaf, um ihm betrunken und vor der Haustür stehend einen Monolog aus Selbstzweifeln entgegenzuwerfen:

I have a horrible feeling that I am a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist.¹⁵⁴

Es lässt sich also feststellen, dass sich die Hauptfiguren der ausgewählten Serien in einem ständigen Abgleich zur postfeministischen Trope des ‚girls‘ und feministischen Selbstverständnissen befinden. Zusammenfassen lassen sich die hier ausgewählten Serien in der Artikulation ihrer Verständnisse von Weiblichkeit und Emanzipation in einem derben, teils ironischen und von nervenaufreibender Awkwardness geprägtem Inszenierungsstil.

2.3 Awkward / Feminism

Ich möchte „awkward feminism“ als Sammelbegriff für den feministischen Diskurs vorschlagen, den ich in „Bad Feminist“, „The Guilty Feminist“, BROAD CITY, FLEABAG und dem weiteren Referenzrahmen beobachte. In Anlehnung an Begriffe wie *White Feminism* oder *choice feminism* nimmt in meiner Untersuchung Awkwardness den Platz von „white“ oder „choice“ als Verunsicherung eben dieser limitierenden Paradigmen ein. Meine These lautet, dass die Inszenierung von Awkwardness die Unsicherheit einer weiblichen Position verkörpert, die nicht einer postfeministischen Depolitisierung, sondern einem feministischen Anspruch folgt. Die „Verkörperung“ der Unsicherheit ist hier besonders relevant, da im beobachteten Diskurs als weiblich markierte Körper in sichtbarer Verbindung mit feministischen Selbstverständnissen stehen. Anerkennend, dass der Zusammenhang zwischen Körper und Politik in jedem Fall gegeben ist, wird dieser in den Essaybänden und Serien wiederholt konkret angesprochen. Im erwähnten Zitat aus FLEABAG: „I sometimes worry that I wouldn't be such a feminist if I had bigger tits“¹⁵⁵, sticht diese Analogie heraus, genauso wie in vielen Momenten in BROAD CITY, beispielhaft, wenn Ilana eine Sextherapeutin aufsucht, weil sie seit der Amtsübernahme von Donald Trump keinen Orgasmus mehr hatte (S4 E6). In der Verbindung von körperlicher und theoretischer Ebene dient „awkward feminism“ im Laufe meiner Arbeit

¹⁵⁴ *Fleabag*, S1 E1; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 28.

¹⁵⁵ *Fleabag*, S2 E4; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 315.

als Referenzpunkt des zu untersuchenden, re-politisierenden Potentials in BROAD CITY und FLEABAG.

2.3.1 Awkwardness vs. Cringe

Im Folgenden wird Awkwardness als Begriff enger gefasst und von Cringe abgegrenzt. Das Konzept von Cringe wurde von Julia Havas und Maria Sulimma mit ihrem Ansatz der *female-centered cringe dramedy*¹⁵⁶ in den Kontext der angeführten Serien eingebracht wurde. Havas und Sulimma führen in Bezug auf FLEABAG und weiteren Serien, wie GIRLS, die inszenierte Awkwardness auf die Verbindung von Drama und Comedy im Serienformat zurück. Dabei fokussieren sie ihre Analyse auf Serien mit weiblichen Hauptrollen, die die Verhandlung von identitätspolitischen Themen auf ein 30-minütiges Format, ähnlich Comedy-Serien und SitComs herunterbrechen. Die Serien erzeugen mithilfe der weiblichen Hauptfigur(en) bei Zuschauenden ein Gefühl von Cringe, während sie gleichzeitig auf identitätspolitische Ansprüche verweisen¹⁵⁷. Ins Deutsche zum einen als peinlich und zum anderen als Schaudern übersetzt, beschreibt Cringe nicht nur ein Gefühl von Peinlichkeit, sondern ebenfalls eine dadurch ausgelöste körperliche Reaktion¹⁵⁸. Cringe ist internationaler Jugendsprache zuzuordnen und zum Beispiel 2021 zum deutschen Jugendwort des Jahres gewählt worden¹⁵⁹. In Bezug auf das ‚Genre‘ der *cringe comedy* theoretisiert Thomas Spiegel das Phänomen von Cringe und setzt es zunächst mit der deutschen Übersetzung als Fremdscham und den Konzepten von *vicarious shame* und *vicarious embarrassment* in Verbindung¹⁶⁰. Wird Cringe so als stellvertretender Affekt für eine Person (oder ein jüngeres Selbst) beschrieben, die in der betrachteten Situation nicht das scheinbar notwendige Schamgefühl aufbringt, ordnet Spiegel Cringe als eine weit spezifischere Empfindung ein. Laut Spiegel liegen Cringe Gefühle von Ekel und Horror zu Grunde, die in erster Linie eine kritisierende Haltung einnehmen¹⁶¹. Er beschreibt inwiefern, „the cringer takes social distance from the cringee“¹⁶², also der Person, die das Gefühl von Cringe auslöst. Auch Havas und Sulimma zeigen auf, dass „cringe typically

¹⁵⁶ Vgl. Havas/ Sulimma, „Through the Gaps of My Fingers“. S. 82.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 82.

¹⁵⁸ Pons, Pons. *Hallo Welt*, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/cringe>, 28.05.2024.

¹⁵⁹ Vgl. Tagesschau, „Jugendwort ‚cringe‘. Susanne Daubner bringt es auf den Punkt“, [tagesschau.de](https://www.tagesschau.de/inland/jugendwort-cringe-103.html), 25.10.2021, <https://www.tagesschau.de/inland/jugendwort-cringe-103.html>, 28.05.2024.

¹⁶⁰ Vgl. Thomas J. Spiegel, „Cringe“, *Social Epistemology. A Journal of Knowledge, Culture and Policy* 2023. S. 1-12. Hier S. 3.

¹⁶¹ Ebd., S. 9.

¹⁶² Ebd., S. 4.

requires viewers' affective distance: we do not cringe with but at characters“¹⁶³. Trotz dieser Distanzierung finden Havas und Sulimma in Momenten von Cringe nicht nur situations- oder körperbezogenen Humor, sondern das Potential auf gegenwärtige, politische Verhältnisse zu verweisen¹⁶⁴.

Ich möchte an diesem Punkt eine Differenz zwischen dem Modus von Cringe und dem von Awkwardness nahelegen. Die maßgebliche Unterscheidung liegt darin, dass Cringe auf der affektiven Ebene der Zuschauenden verortet werden kann, während Awkwardness kein Gefühl, sondern vielmehr den Charakter sozialer Konstellation beschreibt. Awkwardness kann als Peinlichkeit, Unbeholfenheit und als Störung sozialer Konventionen unbewusst erlebt oder auch bewusst hergestellt und sowohl von der ausführenden Person als auch von Zuschauenden wahrgenommen werden. Cringe lässt weniger auf soziale Konventionen schließen, da nicht gezwungenermaßen auf dieselben sozialen Codes zwischen der ausführenden Person und der beobachtenden Person, die ein Gefühl von Cringe empfindet, verwiesen wird. So findet der von Havas und Sulimma beschriebene Verweis auf identitätspolitische Themen durch Cringe-Momente in den Serien vor allem durch das Zur-Schau-Stellen von Missständen statt. Im Falle inszenierter Awkwardness wird jedoch ein Verständnis von Konventionen und möglichen Verstößen gegen Konventionen zwischen Produzierenden und Rezipierenden geteilt. Der sichtbare Bruch mit Konventionen ist ausschlaggebend dafür, Awkwardness ein subversives Potential zuzusprechen.

2.3.2 Inszenierung von Awkwardness in BROAD CITY und FLEABAG

Wie steht also BROAD CITY's und FLEABAG's mise-en-scène im Verhältnis zu Cringe und Awkwardness? In beiden Serien wird durchaus mit Momenten von Cringe gearbeitet¹⁶⁵. Besonders in BROAD CITY werden häufig Sequenzen inszeniert, die auf einer körperlichen Ebene Cringe auslösen, zum Beispiel, wenn Unfälle explizit mitzuverfolgen sind, wie Ilanas

¹⁶³ Havas/ Sulimma. „Through the Gaps of My Fingers.“, S. 83.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 79.

¹⁶⁵ Cringe kann genauso mit allen Serien des Referenzrahmens zusammengedacht werden. Wie bereits unter dem Stichwort der *precarious-girl comedy* für GIRLS beschrieben, bilden Szenen zwischen Humor und Fremdscham den grundlegenden Tenor der Narrative. So zum Beispiel in CHEWING GUM, wenn Tracy durch ihre Unsicherheit in sozialen Situationen auffällig wird, da sie unter Drogen steht (S1 E3) oder durch ihre Unwissenheit in sexuellen Begegnungen erwartbarem Verhalten widerspricht und sich in ihrem Pyjama auf das Gesicht ihrer Affäre setzt (S1 E2). In CRAZY EX-GIRLFRIEND werden Gefühl von Cringe vor allem durch Rebecca's Besessenheit von ihrem Crush ausgelöst. Auch wird der Song „The Cringe (feat. Patton Oswalt)“ in der passend benannten Folge „I Am Ashamed“ performt (S4 E2). Die Serien lassen sich damit auch in den Kontext von Havas und Sulimmas *female-centered cringe dramedy* einordnen.

Fischallergie (S1 E10) oder Abbis Versuch sich Botox spritzen zu lassen (S4 E6). Auch wenn ein nahendes Unglück an der heruntergekommenen körperlichen Verfassung der Figuren abzusehen ist, wie Abbis erste Vernissage, die sie in zerrissener Kleidung und mit entzündeten Augen besucht (S1 E4), wird ein Gefühl von Cringe ausgelöst. In FLEABAG fallen Cringe-Momente vor allem in Sequenzen auf, in denen Fleabag bei ungelenktem, unemotionalem Sex zu sehen ist und währenddessen den Blick der Kamera hält. Die für die *precarious-girl comedy* nach Wanzo typische Inszenierung zwischen Erniedrigung und Verwerflichkeit wird in diesen Momenten besonders sichtbar. Einerseits setzt sich Fleabag einer Erniedrigung aus, da sie in unbequemen Settings Sex hat, den sie sichtbar nicht genießt¹⁶⁶. Die mise-en-scène stellt während sexuellen Szenen durchgehend eine Distanz zu Fleabag und ihren Partnern her, indem nur nahe und halbtotale Einstellungsgrößen verwendet werden, keine Groß- oder Detailaufnahmen. Auch wird weder durch den Einsatz von Licht noch durch den von Musik ein romantisches oder affektierendes Setting geschaffen¹⁶⁷. Fleabag sagt, dass sie weniger das Gefühl von Sex genießt als das männliche Begehren, dass sie zu spüren bekommt¹⁶⁸. Dass sie sich selbstgewählt in diesen sexuellen Verhältnissen befindet, nimmt ihnen andererseits ihren erniedrigenden Charakter und markiert die Zuschauenden als Beobachter*innen einer scheinbar verwerflichen, sexuellen Situation. Diese Ambivalenz zwischen Erniedrigung und Verwerflichkeit wird nicht aufgelöst, sondern liegt durchweg in der Aushandlung der Zuschauenden.

Meine Hypothese lautet, dass FLEABAG und BROAD CITY jedoch nicht nur diese Art der Cringe-Momente entwickeln, sondern mithilfe zwei verschiedener Strategien Momente von Awkwardness inszenieren. Diese beiden Strategien werden im Folgenden dargelegt. In FLEABAG ergibt sich Awkwardness durch diegetische Brüche. Der erste Modus diegetischer Brüche ist der *bewusst* angewandter Awkwardness. Dieser ist unter anderem in Szenen von Fleabag und ihrer Stiefmutter zu finden, wenn Fleabag ihr kompliziertes und ablehnendes Verhältnis mit gespielter Sympathie auf die Spitze treibt. In der ersten Szene mit ihrer

¹⁶⁶ Zum Beispiel wenn Fleabag mit Bus Rodent in ihrem Café gegen die Theke gelehnt Sex hat und kommentiert: „Surprisingly bony. [...] It’s like having sex with a protractor“ (*Fleabag*, S1 E3. TC 2:39-2:53 min) oder sie in der ersten Szene der ersten Staffel Sex mit Arsehole Guy als „pretty standard bouncing“ bezeichnet (*Fleabag*, S1 E1. TC 1:00-1:17 min.).

¹⁶⁷ Die einzige Abweichung stellt hier die Sexszene zwischen Fleabag und dem Priest dar, die zunächst gar nicht gezeigt wird und anschließend Großaufnahmen der beiden zu sehen sind (*Fleabag*, S2 E5. 22:05-22:25 min; S2 E6, TC 0:11-1:07 min.) Hier wird der Unterschied zwischen dem unemotionalen Sex mit Fleabags Affären in der ersten Staffel und Fleabags Liebe für den Priest in der zweiten Staffel deutlich.

¹⁶⁸ „The moment you realise someone wants your body... Not so much the feeling of it.“ (*Fleabag*, S1 E2; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 42.)

Stiefmutter besucht Fleabag diese ungefragt spätnachts in ihrem Zimmer und befragt sie zu ihrem aktuellen Kunstwerk¹⁶⁹. Dieser erste Modus bewusst angewandter Awkwardness wird von wenigen Interaktionen mit der Kamera begleitet; Fleabag wirft den Zuschauenden lediglich einzelne Blicke oder Worte zu, während sie die Awkwardness der Situation um sich herum aufbaut. Zu Beginn der Sequenz ist Fleabag in einer Großaufnahme zu sehen und macht mit Blick in die Kamera ihr ablehnendes Verhältnis gegenüber ihrer Stiefmutter deutlich („To be fair. She is not an evil stepmother, She’s just a cunt.“¹⁷⁰). Die Kameraperspektive wechselt zu einer amerikanischen Kameraperspektive¹⁷¹ von Fleabag und ihrer Stiefmutter; hochwertige Kunstgegenstände und Bücher sind im Zimmer zu sehen. Dieser Wechsel markiert das filmische Setting insofern, dass Fleabag die Interaktion mit ihrer Stiefmutter bewusst als Szene für die Zuschauenden zu spielen scheint. Ein weiteres Mal wird diese Interaktion mit einem Blick zurück über Fleabags Schulter unterbrochen; mit Blick in die Kamera kommentiert sie den Verlauf der von ihr als awkward gestalteten Interaktion: „Oop. Warming up“¹⁷². Awkwardness hat hier keinen unbewussten oder unerwarteten Charakter, sondern Fleabag setzt sich und ihr Gegenüber bewusst in ein Verhältnis, dass die zwanghafte Einhaltung sozialer Konventionen trotz gegenseitiger Abneigung offenlegt.

Der zweite Modus diegetischer Brüche in FLEABAG besteht darin, Awkwardness, die von Fleabags Mitmenschen erzeugt wird, den Zuschauenden gegenüber als solche zu markieren. Fleabag selbst löst diese Momente also nicht aus, sondern verstärkt lediglich deren Awkwardness durch ihren Blickkontakt mit der Kamera. Dieser wirkt kontextualisierend und lässt Fleabag selbst die Position einer Beobachterin einnehmen. Dieser zweite Modus findet sich zum Beispiel, wenn ihre Stiefmutter Fleabags aktuellem Lover mehrfach zu seinem guten Aussehen Komplimente macht¹⁷³ oder wenn ihre Stiefmutter zu Beginn deren Hochzeit die Gäste mit Verweis auf ihre „politisch interessanten“ Eigenschaften begrüßt¹⁷⁴. Havas und Sulimma beschreiben, wie Fleabag sich an der Awkwardness um sie herum erfreut und heben die Sequenz hervor, in der sie, Claire und ihre Stiefmutter sich während des jährlichen „memorial lunch“ zu Ehren der verstorbenen Mutter anschweigen und Fleabag den Moment mit: „This is my favourite bit“, kommentiert¹⁷⁵. Auch durch gezielt gesetzte Schnitte wird diese

¹⁶⁹ *Fleabag* S1 E1, TC 21:31-23:52 min.

¹⁷⁰ *Fleabag*, S1 E1; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 28.

¹⁷¹ Vgl. Helmut Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt 2010. S. 34f.

¹⁷² *Fleabag* S1 E1, 22:22-22:24 min.

¹⁷³ *Fleabag*, S1 E5, TC12:15-12:33 min.

¹⁷⁴ *Fleabag*, S2 E6, TC 2:05-2:30 min.

¹⁷⁵ Vgl. Havas/ Sulimma. „Through the Gaps of My Fingers, S. 85; *Fleabag*, S1 E5; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 136.

Awkwardness ihrer Mitmenschen hervorgehoben, zum Beispiel während eines Restaurantbesuchs von Fleabags Familie und dem Priest. Fleabags Stiefmutter übernimmt die Position der (unangenehmen) Alleinunterhalterin und wird durch einen harten Schnitt unterbrochen, während sie ansetzt: „Now the most fascinating thing about Father here is that his mother was originally a lesbia-...“¹⁷⁶. Fleabag kommentiert nicht nur die Handlung der Serie, sondern wird auch mithilfe filmischer Mittel als Erzählerin markiert, die die von anderen Personen ausgelöste Awkwardness sichtbar macht. Die Position von Fleabag, die die Entscheidungsmacht darüber innehat, was wann und wie gezeigt wird, wird in der Analyse zu Kontrolle und Bruch von Beobachtungsmechanismen zum Ende der Arbeit näher ausgeführt.

BROAD CITY arbeitet mit einer anderen Strategie zur Inszenierung von Awkwardness anstelle von Cringe: die inszenierte Awkwardness wird in Bezug zu gesellschaftspolitischen Kontexten gesetzt. Abweichend zu FLEABAG ist die Reflexion der eigenen Fremdwirkung oder der bewusste Einsatz eigener Awkwardness in BROAD CITY weniger zu finden. Awkwardness wird zum einen in sozialen Interaktionen zwischen Abby oder Ilana und einer Nebenfigur sichtbar und zum anderen in der Überhöhung einer zunächst gewöhnlichen Alltagssituation inszeniert. Ersteres zum Beispiel während Abbis Interaktion mit einer scheinbaren Hexe bei einem Flohmarkt. Die fremde Frau scheint übernatürliche Fähigkeiten zu haben und Abbis Gedanken zu lesen, was Abby mit verunsicherten Reaktionen von Dankbarkeit und Furcht quittiert¹⁷⁷. Ein weiteres Beispiel ist Ilanas widerständiges Verhältnis zu Lohnarbeit, das in Situationen mit ihren Kolleg*innen und Vorgesetzten an ihrem Arbeitsplatz der ersten drei Staffeln, dem Call Center „Deals, Deals, Deals“, sichtbar wird, wenn sie jegliche Arbeitsleistung verweigert; genauso wenn sie als freiwillige Helferin die Position einer Mitarbeitenden im Wahlkampfbüro von Hillary Clinton einnimmt (S3 E5). Die Überzeichnung alltäglicher Situation ist in BROAD CITY zum Beispiel in Abbis Odyssee zu sehen, wenn sie eine Folge lang ein Paket für ihren Nachbarn von der Paketstation abholt und das Vorhaben kafkaeske Züge annimmt (S1 E3) oder wenn Abby beim Inliner Fahren in ein scheinbar riesiges Loch im Park fällt (S2 E6). Diese Verzerrung der Wahrnehmung einer Konvention oder einer alltäglichen Situation wird nicht in ihrer Beschaffenheit befragt, sondern gänzlich als neue Realität akzeptiert. Es herrscht eine bedingungslose Akzeptanz gegenüber dem, was Abby und Ilana zustößt, ohne dass sie es in seiner Absurdität und seiner Awkwardness hinterfragen. Über die gegenseitige Bestärkung zwischen Abby und Ilana schaffen sie sich ihren eigenen

¹⁷⁶ *Fleabag*, S2 E1, TC 5:35-5:41 min.

¹⁷⁷ „Witches“, *Broad City*, S4 E6, TC 4:15- 7:52 min.

Wirklichkeitsrahmen und stellen damit in Frage, was und warum etwas überhaupt als awkward aufgefasst wird. Auf diese Weise wird der Stellenwert ihrer Freundinnenschaft deutlich, auf den im Kapitel zur Re-Politisierung der Serien weiterführend eingegangen wird. Was diese absurden oder realitätsfernen Szenen awkward, anstelle von cringe sein lässt, ist ihre gesellschaftspolitische Kontextualisierung. In den beschriebenen Beispielen werden in Abbis Begegnung mit der Hexe patriarchale Frauen-Feinbilder untersucht und in Ilanas Verständnis von Arbeit neoliberale Strukturen hinterfragt. Unangenehmes wird von Abbi und Ilana häufig durch den Bezug auf gesellschaftliche Missstände, Diskriminierung oder Vorurteile gebrochen. Beispielhaft dafür ist auch das Staffelfinale der dritten Staffel, in dem Abbi und Ilana mit einer jüdischen Reisegruppe im Flugzeug auf dem Weg nach Israel sind. Abbi bekommt unerwartet ihre Tage und bemerkt, dass sie ihre Tampons im Koffer und nicht im Handgepäck verstaut hat. Nachdem Ilana und Abbi aufgebracht und bebildern verschiedene Szenarien durchgespielt haben, diskutieren sie darüber, wie es wohnungslosen Frauen ohne Versorgung mit Menstruationsprodukten ergeht. Sie schließen ihre Überlegungen mit:

Ilana: If you get a couple bucks, do you buy food or do you buy tampons?

Abbi: Wow, Tampons should be free. Every woman should have access to tampons all different sizes.

Ilana: And the only reason it's not that way is because the government hates women.

Abbi: This is true.¹⁷⁸

Auf diese Weise findet kein Bruch der vierten Wand im herkömmlichen Sinne statt, aber die Serie verortet sich und ihre Figuren im gegenwärtigen, politischen Kontext und schafft eine Verbindung zur Realität der Zuschauenden. Damit knüpft die Serie an den bestehenden Rezeptionsrahmen der Serien der Zeit und die Notwendigkeit intersektionaler Perspektiven an. Durch die verschiedenen Strategien in *FLEABAG* und *BROAD CITY* werden die Zuschauenden in den Aushandlungsprozess der Szenen miteinbezogen und eine Reflexionsebene entsteht. Diese Reflexion ist ausschlaggebend für die feministische Positionierung der Figuren und Serien abseits einer postfeministischen Depolitisierung.

¹⁷⁸ „Jews on a plane“, *Broad City*, S3 E10, TC 8:52-9:05 min. Diese Sequenz wird ebenfalls von Maeve Eberhardt auf ihre sprachliche Dimension untersucht, siehe: Eberhardt, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times“. S. 78.

3. Autorinnenschaft

Für den Einbezug der Zuschauenden in die Reflexionsprozesse der Serien, bedarf es jedoch nicht nur der Inszenierung von Awkwardness, sondern eines gewissen Authentizitätseffekts. Im Folgenden untersuche ich, inwiefern dieser Effekt durch Analogien zwischen den Macherinnen der Serien und ihren Figuren entsteht. Meine These lautet, dass die Verquickung der Persona der Macherinnen der Serien mit den von ihnen portraitierten Figuren Authentizitätseffekte auslöst, die als verunsicherndes Moment des Seriennarrativs subversives Potential bergen. Im Folgenden werden die Aspekte beleuchtet, die die Analogien zwischen beiden Personä bilden. Auf diegetischer Ebene der Serien wird die Figurenentwicklung untersucht, sowie die Erzählperspektive analysiert und mit Alexander Schlickers Begriff der *Serienbiografie* zusammengedacht. Anschließend liegt der Fokus auf der außerdiegetischen Ebene der Serien und die Position der Macherinnen als Personen des öffentlichen Lebens wird in Abgleich zu Star-Konzepten und in den Kontext von Authentizitätsverständnissen gesetzt. In einer Detailanalyse wird der intermediale Rahmen um BROAD CITY und FLEABAG, sowie der Kameraeinsatz untersucht, um die Ambivalenz gegenüber Authentizitätseffekten darzulegen. Abschließend wird die Inszenierung von Geständnissen in FLEABAG betrachtet und in den Kontext der Figur des *bad & guilty feminist* gestellt.

3.1 Figuren & Narrativ: Zwischen Drehbuchautorin und diegetischer Erzählerin

Spätestens seit ELLEN (ABC, 1994 – 1998)¹⁷⁹ mit Ellen DeGeneres nicht nur als titelgebender Hauptdarstellerin der SitCom, sondern auch als Produzentin, war die Verschränkung von Produktionskontext und Handlung einer weiblichen Hauptfigur im Mainstream-Fernsehen angekommen. Besondere Aufmerksamkeit erlangte die Serie als DeGeneres privates Coming-Out wenig später auf ihre Figur Ellen übertragen wurde¹⁸⁰. Auf eine solche Verschränkung autobiografischer Referenzmomente wird im Folgenden besonders in Bezug auf BROAD CITY näher eingegangen. Die elementare Position von DeGeneres in ELLEN ist allerdings nicht deckungsgleich mit der von Jacobson und Glazer in BROAD CITY oder mit PWB in

¹⁷⁹ *Ellen*, R: Neal Marlens et al., ABC Signature, 1994 – 1998.

¹⁸⁰ Vgl. Andrea B. Braidt/ Nicole Kandioler, „Echte Lesben?! ‚Class Closet‘ und retroaktives Outing in The (Real) L-Word“, *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*, hg. v. Andrea Seier/ Thomas Waitz, Münster: Lit-Verlag 2014. S.175-191. Hier S. 178.

FLEABAG: wie bereits herausgestellt, ist das Auffallende an den hier ausgewählten Serien, dass sich nicht nur die Positionen von Schauspieler:in, Figur und Produzent:in überschneiden, sondern die Serien von ihren Hauptdarsteller:innen selbst konzipiert und geschrieben wurden.

Auch in FLEABAG und BROAD CITY zeigt sich eine Analogie bereits in den Namen der Figuren. Abbi Jacobson und Ilana Glazer teilen ihre Vornamen mit den Hauptfiguren in BROAD CITY. Mit Abbi Abrams und Ilana Wexler haben beide Figuren außerdem jüdisch assoziierte Nachnamen und teilen ebenfalls ihre jüdische Identität mit den Macher:innen.

In FLEABAG ist der hier ebenfalls titelgebende Name der Hauptfigur kein tatsächlicher Vorname, sondern dient als charakterisierende Umschreibung der Figur. Fleabags Name wird nie ausgesprochen, noch wird sie namentlich von anderen Figuren angesprochen. Durch den Verzicht auf einen herkömmlichen Namen wird in gegenteiliger Weise zu BROAD CITY ebenfalls eine Nähe zwischen PWB und Fleabag geschaffen. Fleabag tritt nicht als psychologisch abgerundete Figur auf, sondern durch die Leerstelle des Namens als Projektionsfläche. Die weiteren Figuren besitzen entweder ausschließlich Vornamen, wie Claire, ihr Mann Martin, dessen Sohn Jake und Fleabags Ex-Freund Harry. Fleabags beste Freundin Boo trägt ausschließlich ihren Spitznamen. Weitere Figuren sind nach ihrem Verhältnis zu Fleabag benannt, wie ihr Vater/ „Father“, ihre Stiefmutter bzw. Patentante/ „Godmother“ oder ihr Love interest/ „Priest“. Zwei ihrer Affären aus der ersten Staffel sind nach deren sexueller Vorliebe, „Arsehole Guy“, bzw. nach dem Moment des Kennenlernens, „Bus Rodent“, benannt. Diese „Namen“ sind dem Script der Serie zu entnehmen, da auch diese Figuren innerhalb der Serie nie namentlich angesprochen werden¹⁸¹. Die Nebenfiguren nehmen damit nicht nur einen weniger großen Stellenwert als Fleabag ein; es wird das der Serie zugrunde liegende Konzept des Solo-Theaterstücks fortgeführt, indem alle Figuren nur durch Fleabags Erzählperspektive und in Relation zu Fleabag existent werden.

Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Haupt- und Nebenfiguren ist ausschlaggebend für die Erzählperspektive der Serien: die Hauptfiguren sind als Ausgangspunkt des Narrativs festgelegt. Es gibt keine Erzählung ohne Fleabag in FLEABAG und keine ohne Abbi und Ilana in BROAD CITY. Sie sind der einzige Handlungsstrang der Serien. Autarke Geschichten anderer Figuren werden nicht verfolgt, alle Nebenfiguren sind nur dann Teil der Handlung,

¹⁸¹ Siehe: Waller-Bridge, *The Scriptures*.

wenn sie mit den Hauptfiguren interagieren. Diese Fokussierung unterscheidet die Serien von klassischen SitComs mit mehreren in der Erzählstruktur autark agierenden (Haupt-)Figuren.

In BROAD CITY wird der Fokus auf Abby und Ilana insofern auffällig, da Nebenfiguren, die sich durch mehrere Staffeln der Serien ziehen, wie Lincoln (Ilanas On-Off-Freund), Trey (Abbis Arbeitskollege im Fitnessstudio) oder „Bever“ (Abbis Mitbewohner) sich trotz ihrer kontinuierlichen Relevanz im Fortgang der Geschichte nie zu eigenständigen, handlungstragenden Figuren entwickeln. Die Position von Abby und Ilana als Ausgangspunkte des Narrativs macht die beiden auch ohne eine Markierung durch filmische Mittel (wie Kamerablicke oder Voice-Over-Kommentare) zu Erzählerinnen ihrer Geschichte¹⁸².

In FLEABAG ist die Position von Fleabag als Erzählerin noch deutlicher gekennzeichnet. Sie tritt aktiv als homodiegetische Erzählerin auf, die die Handlung und Hintergrundinformationen mit den Zuschauenden teilt. Ein omnipräsenter Blick oder eine Beeinflussung der Handlung sind Fleabag verwehrt – es ist ihr nicht möglich darüber zu entscheiden, was passiert - aber es ist ihr möglich, darüber zu entscheiden, was die Zuschauenden sehen. In FLEABAG ergibt sich damit eine besondere Form der Erzählerin: die einer unzuverlässigen (*unreliable narrator*)¹⁸³. So sehr Fleabag als Komplizin und Freundin der Zuschauenden inszeniert und emotionalisiert wird¹⁸⁴, erzählt sie nicht nur eine (logischerweise) subjektive Geschichte, sondern ist eine Erzählerin, die kalkuliert Informationen vor den Zuschauenden zurückhält. So wird für die Zuschauenden erst in der letzten Folge der ersten Staffel klar, dass Fleabag selbst es war, die Sex mit Boos Freund hatte und damit nicht unschuldig an Boos (Frei-)Tod ist. Im Verlauf der Serie sind nicht nur Rückblenden zu harmonischen, freundschaftlichen Momenten zwischen Boo und Fleabag zu sehen, sondern auch kurze Ausschnitte von Fleabags One-Night-Stand mit Boos Freund. Die Verbindung dieser Bilder, die nur von der Erzählerin selbst hergestellt werden kann, wird den Zuschauenden bis zum Ende der ersten Staffel vorenthalten.

¹⁸² Eine erweiterte Dimension der Erzählperspektive ergibt sich in der letzten Staffel von BROAD CITY, wenn in der Folge „Stories“ (S5 E1) der Großteil der Folge im Design von Instagram-Stories erzählt wird. Die Kameraperspektive übernimmt hier die Sicht der Erzählerinnenposition, die erst von Ilana und später von Abby eingenommen und jeweils durch ihre Stimmen aus dem Off moderiert wird. Die jeweils andere Figur vor der Kamera interagiert sichtlich mit der Person hinter der Kamera als ihrer Freundin, die diese „Story“ in dem Moment aufnimmt. Die Erzählperspektive ausgehend von den Hauptfiguren der Serie wird in diesem Fall auch filmisch umgesetzt.

¹⁸³ Siehe zum Beispiel die kritische Analyse gegenwärtiger Diskurse zu Erzähltheorie und dem Konzept unzuverlässiger Erzähler*innen: Janina Jacke, „Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ‚Unreliable Narration‘“, *Journal of Literary Theory* 12/1, 2018. S. 3-28.

¹⁸⁴ Fleabag bezeichnet mit Blick und Zwinkern in die Kamera die Zuschauenden während einer Therapiesitzung als ihre Freund*innen („I have friends“ [...], „They’re always there. They’re... Always there.“. *Fleabag*, S2 E2, TC 17:30-17:46 min.). Auch Julie Neveux untersucht in ihrem Artikel das Verhältnis von Freundschaft und Voyeurismus der Zuschauenden in FLEABAG, siehe: Julie Neveux, „‘I Fucking Love You!’ Emotional Address in Fleabag, or How Viewers’ Empathy Becomes Voyeurism“, *Journal of Literary Semantics* 52/2, 2023. S. 213-232.

Alexander Schlicker hat sich in Bezug auf TV-Serien mit den Interdependenzen von Autor*innenschaft und seriellen Erzählen befasst. Er entwickelt den Begriff der *Serienbiografie*¹⁸⁵. Schlicker orientiert sich an der Figur des Autors, also einer Erzählfigur, die diegetisch als Autor*in/Journalist*in/ etc. tätig ist und in Verbindung zur Autor*in der Serie steht, wofür er unter anderem Dunhams *GIRLS* als Verweis heranzieht. Die Hauptfigur Hannah, die beruflich wie Dunham selbst als Autorin arbeitet, lässt sich zwar unter Schlickers Konzept fassen, in Bezug auf *BROAD CITY* und *FLEABAG* muss allerdings von dieser Engführung abgesehen werden, da es sich bei den Hauptfiguren nicht um berufliche Autorinnen, sondern um inszenatorisch eingesetzte Erzählerinnen der Handlung handelt. Einen Teilaspekt Schlickers Theorie möchte ich jedoch für die Analyse der beiden Serien anwenden - so beschreibt er in seiner Theoretisierung seriellen Erzählens den Ansatz:

eine serielle Erzählung in ihrer inszenatorischen Identität unmittelbar mit dem Lebensweg einer Figur zu verschmelzen und in ihrer Entwicklung zum Höhepunkt einer Serienerzählung aufsteigen zu lassen.¹⁸⁶

Diese *Serienbiografie* ist insofern für *FLEABAG* und *BROAD CITY* relevant, da sie das eng verwobene Verhältnis zwischen den Figuren und dem Narrativ beschreiben und sich in diesen Fällen um die Position der Autorinnen der Serien erweitern lässt. Die Erzählstruktur der Serie ist nicht nur mit der fiktionalen Biografie der Figuren verknüpft, wie es Schlicker darlegt, sondern auch mit der Biografie der Macherinnen. Vor allem in *BROAD CITY* wird die Arbeit mit autobiografischen Referenzmomenten der Biografie von Jacobson und Glazer im inhaltlichen Aufbau der Serie sichtbar: zum Beispiel in der sexuellen Orientierung von Jacobson, die nach ihrem privaten Coming-Out in die Serie eingeschrieben wird oder in den Reaktionen zur Wahl von Donald Trump als US-Präsident, die zeitnah in der Serie verhandelt werden oder auch Jacobsons Entscheidung New York zu verlassen, die das Ende der Serie darstellt. „Bricht das Erzählen einer Figur ab, stirbt letztlich die Serienbiografie“¹⁸⁷, schreibt Schlicker und auf gleiche Weise „stirbt“ auch die Serie an sich. Von Beginn der Serien an ist das Narrativ in *FLEABAG* und *BROAD CITY* unzertrennlich mit den Hauptfigur(en) verknüpft. Auch schließen *FLEABAG* und *BROAD CITY* beide mit einem klar gesetzten Ende der Hauptfigur(en). Abbi verlässt New York, den gemeinsamen Heimatort von ihr und Ilana, und Fleabag beendet die Komplizinnenschaft mit der Kamera. Sowohl für die Figuren als auch

¹⁸⁵ Vgl. Schlicker, *Autor – TV-Serie – Medienwandel*. S. 59ff.

¹⁸⁶ Schlicker, *Autor – TV-Serie – Medienwandel*. S. 59.

¹⁸⁷ Ebd., S. 59.

für die Macherinnen der Serien zeigt sich hier die Agency über das eigene Narrativ. Die Hauptfiguren haben sich insofern von einer ‚girlification‘ emanzipiert, als dass sie Entscheidungen treffen, die ihnen als Ausweg aus dem Kreislauf prekärer Situationen dienen können. Für sie steht der Versuch eines „erwachsenen“ Lebens an, dass sich durch eine selbstgewählte und selbstverwirklichende Zukunftsperspektive in BROAD CITY und durch eine autonome Entscheidungsmacht in FLEABAG zeigt (beides näher befragt im Kapitel zur Re-Politisierung der Serien). Auch PWB und Jacobson und Glazer ist die eigenmächtige Verantwortung über die Beendigung der Serien zuzuschreiben. So war der Vertrag bei Comedy Central für BROAD CITY auf weitere Staffeln ausgelegt, Jacobson und Glazer haben sich jedoch für ein vorzeitiges Ende entschieden: nachdem Jacobson (wie die Figur Abbi) New York verlässt, wollten sie die Serie nicht weiterführen¹⁸⁸. Auch die zweite Staffel FLEABAG erfreute sich großem finanziellen Erfolg und Beliebtheit, aber PWB erklärt, dass sie sich für ein sinnhaftes und (mit Fleabags Abkehr von der Kamera) finales Ende entschieden hat¹⁸⁹.

3.2 Autorinnen & Narrativ: Effekte von Authentizität

Mit Blick auf die Erzählstruktur der Serien hat sich gezeigt, dass die Perspektive der Autorinnen mit der der Hauptfiguren zu weiten Teilen verschwimmt, da sich beide Positionen einerseits charakterlich ähneln und andererseits die Autorinnen die eigenmächtige Erzählerinnenhaltung auf ihre Figuren übertragen. Mit Blick auf den außerdiegetischen Kontext der Serien wird die Frage danach relevant, wie sich Jacobson, Glazer und PWB im Rezeptionsrahmen der Serien beschreiben lassen. Gegenwärtiger Popkultur ist das Vermischen zwischen Star, Celebrity, Kunstfigur und Privatperson ein inhärenter Mechanismus. Su Holmes schreibt 2005 in ihrem Artikel „Re-visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture“: „In the contemporary media landscape, the contexts of stardom are less specific, blurring the boundaries of terms used to conceptualise fame“¹⁹⁰. In Bezug auf Richard Dyers Star-Konzept macht sie deutlich, inwiefern die Grenzen zwischen Privatheit und Stardom in gegenwärtigen Kontexten von TV-Produktionen und Sozialen Medien deutlich schwerer zu greifen sind. Dyers Star-Konzept, das

¹⁸⁸ Vgl. u. a. „The Great Humans Series featuring Roxane Gay and Abbi Jacobson“. TC: 7:50-8:48 min.

¹⁸⁹ Vgl. u. a. Mikey O’Connell, „From ‚Fleabag‘ to James Bond and Beyond. Phoebe Waller-Bridge on Death and Her Secret New Movie“, *The Hollywood Reporter*, 14.08.2019, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/fleabag-creator-phoebe-waller-bridge-writing-bond-25-her-secret-new-movie-1231046/>, 31.05.2024.

¹⁹⁰ Su Holmes, „„Starring... Dyer?“. Re-Visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture“, *Westminster Papers in Communication & Culture* 2/2. 2017. S. 6-21. Hier S. 9.

aus den 1970er Jahren heraus mit der Analyse des Hollywood-Kinos der 1940er bis 1960er Jahre einen spezifischen medialen Kontext bedient, kann nicht gradlinig auf die Berühmtheit von Jacobson, Glazer und PWB übertragen werden. Dyer vollzieht eine klare Trennung zwischen Stars und Filmautor*innen, die er zwar an exemplarischen Gegenbeispielen der Überschneidung verdeutlicht, aber grundsätzlich die Position der Stars und der Filmautor*innen als gegenteilig charakterisiert¹⁹¹. In seinem Modell zum *Star Image* als Konstruktion der filmischen Figur unterscheidet er zwischen dem *selective use*, dem *problematic fit* und dem *perfect fit*¹⁹². Auch wenn dieses Modell auf einem anderen Verständnis von „Star“ basiert, lassen sich die Authentizitätseffekte in *BROAD CITY* und *FLEABAG* durch die Verschränkung zwischen Figuren und Macherinnen mit dem Ansatz des *perfect fit* abgleichen:

In certain cases, all the aspects of a star's image fit with all the traits of a character. That is, all the various signs of character, including those achieved through the use of stars, accord. (Probably some aspects of the star's image will not be especially important, but they will not be incompatible either.)¹⁹³

Jacobson, Glazer und PWB starten als dem Mainstream unbekannte Akteurinnen in ihre Serienproduktionen und bedienen die Idee des *perfect fit* insofern, als dass ihr *Star Image* (das eher als „Celebrity Image“ oder noch eher als simple Berühmtheit beschrieben werden kann) sich analog zu der Beliebtheit ihrer Figuren entwickelt. Die an ihren eigenen Charakter angelehnten Figuren verschmelzen in der öffentlichen Rezeption erst recht mit der Art und Weise, wie die Autorinnen in Interviewformaten oder öffentlichen Auftritten „privat“ auftreten. Die enge Freundinnenschaft zwischen Jacobson und Glazer im Privaten, wie innerhalb der Serie und PWBs komödiantisch-flirtendes Auftreten in Interviews sind dafür beispielhaft.

Ausschlaggebend ist in diesem Kontext, der von Dyer beschriebene Aspekt des Ausblendens von Charakteristika, die zwischen Figur und (Privat-)Person variieren. Er führt weiter aus, dass „the ‚truth‘ about a character's personality and the feelings which it evokes may be determined by what the reader takes to be the truth about the person of the star playing the part“¹⁹⁴. Dieser Interpretationsspielraum seitens der Zuschauenden birgt die Suche nach Momenten von Authentizität. Eine behauptete Authentizität findet sich immer im Spannungsfeld von Universalitätsansprüchen verortet, in diesem Kontext der Serien spezifisch im Sinne der ‚Voice of a generation‘ nach Dunhams GILRS. Achim Saupe schreibt in seinem definitorischen Zugang, wie „[e]ntgegen einer einfachen Zuschreibung von Authentizität, die nicht selten

¹⁹¹ Vgl. Richard Dyer/ Paul McDonald, *Stars*. London: British Film Institute 2019 (1979). S. 155ff.

¹⁹² Dyer/ McDonald, *Stars*. S. 127ff.

¹⁹³ Ebd., S. 129.

¹⁹⁴ Ebd., S. 125.

ontologisch oder essentialistisch überhöht wird, wenn man etwa von der Verkörperung von Authentizität spricht“, es naheliegt das Konzept von Authentizität mit Blick auf seine Kommunikationsstrukturen zu befragen, danach „wem und was wann, wie und weshalb Authentizität zugesprochen wird“¹⁹⁵. Die Positionen der Zuschauenden und der Autorinnen der Serie sind in Hinblick auf intendierte Authentizitätseffekte also deutlich voneinander zu trennen. Eine möglicherweise von Zuschauenden gelesene Authentizität ist von dem Anspruch der Autorinnen, sich und ihre Erfahrungen in der Inszenierung von Alltäglichkeit, Weiblichkeit usw. wiederzugeben, zu unterscheiden.

Glazer beschreibt, wie sie und Jacobson durch die Serien eine Form der Selbstreflexion unternommen haben und Glazer unter anderem ihre private queere Identifikation durch die unlimitierten Möglichkeiten ihrer Figur besser kennenlernen und austesten konnte¹⁹⁶. Im Sinne des *perfect fit* nach Dyer wird so eine Wechselwirkung von autobiografischen Einflüssen und Fiktion geschaffen. Eine tatsächliche Autobiografie ist jedoch in beiden fiktionalen Werken nicht vorhanden.

Es bleibt die Definition als Autofiktion offen. In der Synthese der Begriffe von Autobiografie und Fiktion ist von Autofiktion dann zu sprechen, wenn „eine klare Entscheidung, ob es sich um Kunst oder Leben handelt, nicht mehr gefällt werden“ kann¹⁹⁷. Bei BROAD CITY und FLEABAG handelt es sich per Definition nicht um autofiktionale Werke, da familiäre und berufliche Umstände zwischen den Figuren und Macherinnen abweichen. Was allerdings vom Begriff der Autofiktion übertragbar ist, ist die Unentschiedenheit zwischen Kunst und Leben, die nach der Definition von Innokentij Kreknin, „wenn nicht intendiert, so doch billigend in Kauf genommen“ wird¹⁹⁸. Diese Unentschiedenheit ist dafür verantwortlich die klare Festschreibung von Figur und Autorin aufzulösen. Im Folgenden wird analysiert, wie durch die ambivalente Inszenierung von Kamera und durch den intermedialen Kontext der Serien Authentizitätseffekte entstehen. Saupe stellt klar, dass eine intendierte Inszenierung von Authentizität den Grundsatz einer jeden Authentizitätserfahrung verwirken würde¹⁹⁹. Havas und Sulimma arbeiten in Bezug auf GIRLS und Serien der 2010er Jahre einen bewussten

¹⁹⁵ Achim Saupe, „Authentizität. Version 3.0“, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25.08.2015, http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015, 13.11.2023.

¹⁹⁶ Ciara McVey, „How ‚Broad City‘ Helped Ilana Glazer Embrace Her Queerness“, *The Hollywood Reporter*, 17.01.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-broad-city-helped-ilana-glazer-embrace-her-queerness-studio-1270675/>, 14.05.2024.

¹⁹⁷ Innokentij Kreknin, „Autofiktion“, *Handbuch Literatur & Pop*, hg. v. Moritz Bäbler/ Eckhard Schumacher. Berlin/ Boston: De Gruyter 2020. S. 199-213. Hier S. 200.

¹⁹⁸ Ebd., S. 200.

¹⁹⁹ Vgl. Saupe, „Authentizität“. S. 8.

Einsatz dieser Ambivalenz heraus und beschreiben, dass die schmale Grenze zwischen „the author-performer’s ‚enacted’ and ‚real’ self contributes in large part to the text’s meaning-making“²⁰⁰.

3.2.1 „Wait, so did you?” – (Selbst-)Inszenierung zwischen Talkshow und Webcam in BROAD CITY

Die Verschränkung zwischen den Personä der Macherinnen und ihren Figuren lässt sich anhand des intermedialen Kontextes und der formalen Konzeption der Serien nachvollziehen. Im Folgenden werden zunächst öffentliche Auftritte von Jacobson, Glazer und PWB untersucht. Anschließend wird ein Fokus auf BROAD CITY gelegt und das YouTube-Format „Hack into Broad City“ (Comedy Central, 2014-2019) untersucht. Es wird ein Augenmerk auf den Einsatz von Bildformaten und Kamera in „Hack into Broad City“ und BROAD CITY gelegt.

Wie bereits entlang Dyers Konzepts des *perfect fits* überlegt, ist auffällig, dass Jacobson, Glazer und PWB analog zu ihren Figuren Berühmtheit erlangten. Besonders in der ersten öffentlichen Bewerbung der ersten Staffel von BROAD CITY dekonstruieren Jacobson und Glazer die antizipierte Privatheit ihrer TV-Auftritte. In ihrem ersten Talkshow-Interview zu BROAD CITY bei Host Jimmy Kimmel treten beide in abstrakten Showoutfits auf, die an Musicalkostüme erinnern²⁰¹. Jacobson in einem hellblauen Tuxedo mit Kummerbund, Rüschenhemd, Hut und Stock und Glazer in ähnlichem, orangefarbenem Outfit, halten sich nicht an den glamourösen Dresscode von Talkshow-Auftritten dieser Art. Kimmel spricht das Verhältnis zwischen Jacobson, Glazer und ihren Rollen an und ist damit der erste von vielen Interviewpartner*innen, die Jacobson und Glazer zur „Echtheit“ ihrer Rollen befragen. Im Interview von Kimmel gefragt, inwiefern ihre Familien unterscheiden können, was die Figuren in BROAD CITY sind und was tatsächliche Erlebnisse von Jacobson und Glazer, antworten sie: „There is a lot of confusion in the world right now“ (Jacobson), „- our families are like: wait, so did you?“ (Glazer)²⁰². Durch den inszenierten Auftritt innerhalb der Talkshow und ihre artifiziellen Kostüme wirken die alltagsnahen Figuren der Serie im Vergleich weniger inszeniert als ihre Macherinnen.

²⁰⁰ Havas/ Sulimma. „Through the Gaps of My Fingers, S. 79.

²⁰¹ Vgl. „Abbi Jacobson & Ilana Glazer on Broad City“, R: Jimmy Kimmel Live, youtube.com, 20.01.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=SeOeKSinSDE>, 28.04.2024.

²⁰² „Abbi Jacobson & Ilana Glazer on Broad City“. TC 0:45-0:50 min.

Auch PWB nutzt öffentliche Auftritte, um das Verhältnis zwischen ihrer Person und ihren Figuren zu thematisieren. So zum Beispiel in ihrer Eröffnungsrede bei *Saturday Night Live* 2019:

People often assume that I am like the character Fleabag, simply because I wrote it. Sexually depraved, foul mouthed and dangerous and I always have to say to them: yes. [...] In fact everything I write has a degree of truth and every project is different. I am not a sex addict because I wrote ‚Fleabag‘, but I did write ‚Killing Eve‘ because I’m a psychopath.²⁰³

PWB hebt in typisch humoristisch und selbstironischer Art der *SNL*-Monologe die Ambivalenz des Verhältnisses zwischen Autorin und Figur hervor und auch die Unmöglichkeit und mitunter Sinnlosigkeit einer trennscharfen Unterscheidung. Exemplarisch wird in beiden öffentlichen Auftritten deutlich, dass Jacobson, Glazer und PWB mit Authentizitätseffekten spielerisch umgehen und die biografische Nähe zu ihren Figuren gleichzeitig markieren und dekonstruieren.

Der intermediale Kontext von *BROAD CITY* lässt sich um das Miniserien Spinn-Off „Hack into Broad City“ erweitern. Dieses wurde parallel zu *BROAD CITY* auf YouTube veröffentlicht; auf derselben Plattform, auf der auch die vorausgegangene Webserie angeboten wurde. Produziert von Comedy Central hält sich auch „Hack into Broad City“ an das nur wenige Minuten lange und sketchartige Format der Webserie. Die Prämisse der Miniserie liegt im „Hacken“ von Abbi und Ilana’s Videocalls. Jede Folge verfolgt ein neues Treffen, bei dem sich Abbi und Ilana vor ihren Laptopwebcams gegenüber sitzen. Der Titel der Folgen gibt jeweils das verhandelte Thema bekannt („Getting a Stain Out“ E21, „Ilana hates Gum“ E14, „Yom Kippur“ E12, usw.)²⁰⁴; das Thema wird in kurzer Zeit verhandelt und endet in einer meist unerwarteten Pointe. Die Aufnahmen der Laptopwebcams werden als Filmmaterial verwendet. Zusätzlich zum Einsatz der tatsächlichen Webcams werden Filmkameras eingesetzt, die Abbi und Ilana abseits der Webcam-Perspektive zeigen. Über die Filmkameras ist zu sehen wie sie sich vor ihren Laptops verhalten und teilweise wird die Handlung für eine der beiden Figuren weitergeführt, nachdem der Videocall beendet wurde (wie in „April Fool’s Day“ E16 oder

²⁰³ „Phoebe Waller-Bridge Monologue – SNL“, R: Saturday Night Live, youtube.com, 06.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=k8jXmUNPF8>, 28.04.2024. TC 1:16-1:39 min.

²⁰⁴ Anzumerken ist, dass die Nummerierung der Episoden von „Hack into Broad City“ auf der Nummerierung der offiziellen Playlist von Comedy Central auf YouTube basiert. Das tatsächliche Veröffentlichungsdatum der Episoden variiert innerhalb der Liste, die Reihenfolge der Liste orientiert sich am Zeitpunkt des Hochladens der Episoden auf YouTube. Höher nummerierte Episoden haben daher meist ein älteres Erscheinungsdatum als jüngere Episoden mit niedrigerer Episodennummer.

„Dinner“ E17). Die Laptops sind dabei durchgehend im Anschnitt zu sehen und werden so auch über die externe Filmkamera miterzählt.

In den Aufnahmen der Webcams ist jeweils die Videocall-Ansicht der nicht sprechenden Person im Fullscreen zu sehen: sie selbst ist in einem kleinen Rechteck unten links im Bild sichtbar, während die sprechende Person im Großformat gezeigt wird. Die Bildauflösung ist niedrig, schnelle Bewegungen ziehen Schlieren nach sich, es wurden keine Blendeneinstellungen vorgenommen und je nachdem, wo der jeweilige Laptop in der Folge positioniert ist, variiert die Kameraperspektive. Damit werden die Webcamaufnahmen in der Beschaffenheit der Bilder als solche markiert. Besonders im Vergleich zur hohen Bildauflösung und nachträglichen Bildgestaltung der Filmkamerabilder wird dieser Unterschied deutlich. Der Kontext des Videocalls wird zudem teilweise durch sichtbare Mauszeiger in den Webcamaufnahmen und durch Desktopaufnahmen, wie in „What’s This?“ E20 verdeutlicht. Als Vor- und Abspann der Folgen ist ein buntes, gezeichnetes Ladesymbol zu sehen und ein Sound, ähnlich einem digitalen Anruf zu hören. Vor ausgewählten Folgen wird zu Beginn ein schwarzer Screen mit der Aufschrift „Uncensored“ eingeblendet, dessen Untertitel auf den Rezeptionsrahmen der Zuschauenden verweisen, wie zum Beispiel „Better put on Headphones“. Auf den Kontext der Videocalls wird auch in der inhaltlichen Auslegung der Folgen referiert. So machen Abbi und Ilana in „Workout“ E23 gleichzeitig ein Workout, dass nur Abbi auf ihrem Laptop sehen kann. Ilana und die Zuschauenden sehen lediglich Abbis Ausführung und Ilana versucht diese nachzuahmen. In „Sharing a Bowl“ E24 liegt die Pointe darin, dass Abbi und Ilana zusammen Gras rauchen und ihre Bong jeweils scheinbar weitergebend an das Laptopdisplay halten – zum Ende der Folge hält Abbi beide Bongs in der Hand, als hätte Ilana sie zu ihr herübergereicht.

In „Hack into Broad City“ wird durch das Setting der Videocalls, dem Einsatz der Webcams und die Mitinszenierung der Kameras eine weitere Dimension von Authentizitätseffekten in Bezug auf BROAD CITY eröffnet. Über die kurze Dauer der Folgen muss keine umfangreiche Handlung ausgespielt werden, was für die Miniserie die Wahrnehmung von einer Privatheit zwischen Jacobson und Glazer verstärkt, die durch ihre Figuren durchscheint. Da „Hack into Broad City“ eine begleitende Produktion zu BROAD CITY ist, sehe ich in den Authentizitätseffekten der Miniserie eine weitere Form der Verquickung der Positionen von Jacobson und Glazer mit ihren Figuren. Diese wirkt vor allem dadurch abseits der TV-Serie auf einer anderen Plattform zugänglich zu sein und somit den intermedialen Rahmen der Serie zu erweitern. Zuschauende bekommen ähnlich einem Making Of Einblicke in bisher ungesehene Momente der Figuren. Das Potential, die Grenze zwischen einem privaten Videocall zwischen

Jacobson und Glazer und der Fiktion zwischen Abbi und Ilana gänzlich aufzulösen, wird jedoch durch den Einsatz der Filmkamera verhindert. Während also die Verbindung zwischen den Macherinnen und Figuren durch die beschriebenen Authentizitätseffekte verstärkt wird, hebt der Bruch mit einer gänzlich ‚authentischen‘ Illusion die Fiktion der Erzählung hervor.

Auch in *BROAD CITY*, der TV-Serie, wird durch den spezifischen Kameraeinsatz eine Ambivalenz gegenüber Authentizitätseffekten erzeugt. Abbi und Ilana sind auch hier bei Videocalls über Laptops und Smartphones zu sehen oder werden durch die scheinbare Linse von GoPros oder Handykameras gefilmt. Die alternativen Kameraeinsätze werden zum einen durch die Beschaffenheit der Bilder markiert, wie im Fall der GoPro, wenn Ilana auf einem Fahrrad durch die Stadt fährt und das verzerrte, von unten aufgenommene Bild die Optik einer GoPro simuliert²⁰⁵. Zum anderen werden alternative Kameras damit markiert, dass sie in der Erzählung mitverhandelt werden und im Bild sichtbar sind. Bereits zu Beginn der ersten Staffel sprechen Abbi und Ilana ähnlich zu „Hack into Broad City“ in einem Videocall miteinander²⁰⁶. Die Laptops der beiden sind im Bild, auch ist zu sehen wie beide auf den Laptopbildschirm schauen, auf dem das Videocall-Interface sichtbar ist. Erst nach einem kurzen Dialog zoomt die externe Filmkamera weiter heraus und es ist zu sehen, dass Ilana skypet während sie mit Lincoln Sex hat. Es wird hier nicht die Webcam der Laptops verwendet, sondern an der Bildqualität und Farbgestaltung der Aufnahmen ist zu erkennen, dass auch für die Webcam-Perspektive eine Filmkamera eingesetzt wurde. Inhaltlich wird die inszenierte Webcam als collagierendes Format genutzt, um Ilana und Abbi trotz räumlicher Trennung in der gleichen Situation zu zeigen. Diese Methode wird in weiteren Folgen bei Videocalls von Abbi und Ilana über ihre Laptops oder Smartphones immer wieder aufgegriffen, wobei hier weiterhin im Gegensatz zu „Hack into Broad City“ nie die Webcamaufnahmen selbst als Filmmaterial eingesetzt werden. Ein weiteres Beispiel ist die Folge mit dem Titel „Stories“ (S5 E1), die bereits im Kontext der Erzählperspektiven angesprochen wurde. Sie ist im Design von Instagram-Stories inszeniert, was sich durch sehr kurze Szenen, häufige Schnitte, eingeblendete Emojis und Textfelder und die Off-Stimme von entweder Ilana oder Abbi kennzeichnet. Auch hier wurde eine Filmkamera statt der Smartphonekamera verwendet und das Instagram-Story Design inszeniert; das Bildformat bleibt screenfüllend und übernimmt nicht das schmale, hochkantige Format von Smartphonekameras. Bei diesen Beispielen ist die Betonung auf Authentizitäts-*Effekten* also besonders relevant: die verschiedenen Kameraformate werden in allen Sequenzen imitiert und

²⁰⁵ „2016“, *Broad City*, S3 E5, TC 10:17-10:23 min.

²⁰⁶ „What a wonderful World“, *Broad City*, S1 E1, TC 0:15-1:35 min.

nicht tatsächlich mit verschiedenen Kameras gefilmt. Das Bildformat und die Bildauflösung bleiben die der Filmkamera, durch Effekte wird ein anderes Format nachgeahmt. Es wird eine Art ‚Echtheit‘ erzeugt, die gleichzeitig in ihrer Inszenierung markiert wird.

Darüber hinaus wird die Verwendung scheinbar diegetischer Kameras im Laufe der Serie durch den Einsatz artifizierter mise-en-scène gebrochen. So gibt es Sequenzen, in denen Abby und Ilana im Stil eines Musikvideos mit auffälligen Kostümen, Frisuren, spezifischen Kameraperspektiven (zum Beispiel aus der Untersicht, fragmentierten Bildern oder mit direktem Blick in die Kamera) zu eingespielter Musik performen und das Bildformat (ähnlich Musikvideos auf einem Fernsehbildschirm) mit schwarzen, umrandenden Balken eingerückt ist. Die Inszenierung als Musikvideo wird zum Beispiel eingesetzt, wenn Abby sich ihr erstes, großes Gehalt bei der Bank auszahlen lässt²⁰⁷ oder Abby und Ilana zu Besuch in Florida mit einem vererbten Auto durch die Nachbarschaft fahren²⁰⁸. In der vierten Staffel der Serie besteht eine Folge zur Hälfte aus animierten Zeichnungen, die eine Drogenerfahrung von Abby und Ilana abbilden²⁰⁹. In der Mischung aus der Inszenierung diegetischer Kameras und dem Verweis auf andere Filmgenres durch Animation oder die Inszenierung von Musikvideos wird ähnlich zu meiner Beobachtung von „Hack into Broad City“ einerseits eine Unmittelbarkeit und ‚Echtheit‘ des Gezeigten probiert, die andererseits durch artifizielle Gegenkonzepte gebrochen wird.

3.2.2. „Yes, Father“²¹⁰ – Geständnis als Modus des ‚Authentischen‘ in FLEABAG

Im Folgenden werden Authentizitätseffekte mit Geständnissen zusammengedacht und in Hinblick auf die Aushandlung feministischer Positionen untersucht. Dafür wird zunächst der Modus des Gestehens im Kontext der autobiographischen Essaybände und der Serien betrachtet und anschließend ein Fokus auf die Inszenierung von Geständnissen in FLEABAG gelegt.

Deborah Frances-White schreibt in „The Guilty Feminist“ zu ihrer Phrase des „I’m a Feminist, but...“: „These are true confessions about times when our actions and values have spent time apart“²¹¹. Holzberg und Lehtonen konstatieren, dass „Fleabag’s anxious desire for feminism is marked by an ongoing sense of shame and guilt“²¹². Die Diskrepanz zwischen feministischen

²⁰⁷ „Apartment Hunters“, *Broad City* S1 E9, TC 0:07-1:23 min.

²⁰⁸ „Florida“, *Broad City* S4 E7, TC 11:48-12:41 min.

²⁰⁹ „Mushrooms“, *Broad City* S4 E4.

²¹⁰ Fleabag, S2 E2; Waller-Bridge, *The Scriptures*, S. 276.

²¹¹ Frances-White, *The Guilty Feminist*. S. xii.

²¹² Holzberg/ Lehtonen, „The affective life of heterosexuality“. S. 1912.

(Selbst-)Ansprüchen und einer alltäglichen Weiblichkeit ist allen hier angesprochenen Untersuchungsgegenständen inhärent. Roxane Gay spricht in ihrem Ted Talk, „Confessions of a bad feminist“, der an das letzte Kapitel ihres Essaybands angelehnt ist, über ihre Haltung gegenüber feministischen (Selbst-)Ansprüchen: „There are many ways in which I'm doing feminism wrong - I have another confession: when I drive to work I listen to thuggish rap at a very loud volume“²¹³. Anhand der Figur des *bad & guilty feminist* wird deutlich, inwiefern die eigene Positionierung zu feministischen Perspektiven und Labeln mit dem Modus des Gestehens in Verbindung steht. Wenngleich ein Ungenügen gegenüber feministischen (Selbst-)Ansprüchen veräußert wird, passiert ein In-Bezug-setzen (*taken into accountness*) zu feministischen Perspektiven – eben zu solchen, die nicht erreicht werden können oder von denen sich abgegrenzt werden möchte.

Wie bereits beschrieben, verfolgen beide Essaybände mit ihrer autobiografischen Perspektive den Anspruch an Ehrlichkeit und Transparenz. Sie sprechen nicht nur *über* Geständnisse, sondern nutzen ihre Arbeit auch als eine Form des „confessionals“: so schreiben sie über einschneidende, autobiografische Erfahrungen, die in einem kulturellen Kontext stehen²¹⁴. Aus der Literatur stammend, ist das „confessional“ mittlerweile ein präsent Format des gegenwärtigen Reality-TVs und von TV-Interview-Shows²¹⁵. Stéphanie Genz stellt das „confessional“ in einen postfeministischen Kontext und betont, inwiefern es neoliberale, postfeministische Selbstbilder verstärkt. „[C]itizens discipline themselves without the need for overt forms of (state) control“, schreibt Genz im Rückgriff auf Michel Foucaults Verständnis des Geständnisses als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Individualisierungsprozesse²¹⁶. Die Dialektik aus Selbst- und Fremdkontrolle, die sich im Geständnis findet, ist für eine postfeministische Position elementar. Der im Postfeminismus relevante Aspekt der Selbstüberwachung (*self-surveillance*) ist in seinen Grundsätzen bereits an ein mögliches Scheitern und ein Geständnis dieses Scheiterns geknüpft, was besonders durch die performative Selbstinszenierung von eigenen Erfolgen und Misserfolgen in Sozialen Medien sichtbar wird²¹⁷. Ich möchte hinzufügen, dass ein Geständnis mit der Frage nach Authentizität in

²¹³ „Confessions of a bad feminist“, R: TEDWomen, ted.com, Mai 2019, https://www.ted.com/talks/roxane_gay_confessions_of_a_bad_feminist, 11.05.2024.

²¹⁴ Vgl. zur Charaktersistisierung des Genres des „confessionals“: Lucy Collins, „Confessionalism“, *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, hg. v. Neil Roberts, Malden (MA): Blackwell Publishing 2003. S. 197-298. Hier S. 197f.

²¹⁵ Siehe u. a.: Loulla-Mae Eleftheriou-Smith, „The TV confessional Still worth it?“, *PR Week*, 2013. S. 22-23, 25 und Wendy Archer/ Ruth Parry, „Blame attributions and mitigated confessions. The discursive construction of guilty admissions in celebrity TV confessionals“, *Discourse & Communication* 13/6, 2019. S. 591-611.

²¹⁶ Stéphanie Genz, „My Job Is Me. Postfeminist Celebrity Culture and the Gendering of Authenticity“, *Feminist Media Studies* 15/4, 2015. S. 545-561. Hier S. 553.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 548.

Verbindung steht. Ist ein Geständnis authentisch und damit valide? Wird durch ein „erfolgreiches“ Geständnis eine Person für ihr Umfeld oder sich selbst authentisch? Genz führt den Begriff der Authentizität mit einem postfeministischen Selbstverständnis zusammen und betont dabei, inwiefern dieser auf „commodification and gendering“²¹⁸ im neoliberalen Sinne beruht. Authentizität untersucht sie vor allem in Sozialen Medien und Reality-TV und beschreibt, wie durch den Modus des Gestehens einerseits Celebrity Personä kreiert werden (*commodification*) und andererseits Personen ihre Geschlechtlichkeit validieren (*gendering*). Geständnisse stehen auch in FLEABAG im Verhältnis zu verhandelten Positionen von Gender, Weiblichkeit und Feminismus. So beziehen sie sich häufig auf Fleabags Position als Frau, sowohl auf zwischenmenschlicher Ebene (ihr Betrug gegenüber Boo), auf körperlicher Ebene (das ablehnende Verhältnis zu ihrem eigenen Körper) oder auf politischer Ebene (ihre Selbstbezeichnung als „bad feminist“).

In FLEABAG werden in unterschiedlichen Momenten der Serie Geständnisse verhandelt. So gipfelt unter anderem das Narrativ der ersten Staffel in der Enthüllung, dass Fleabag Boo mit ihrem Freund betrogen hat. Auch darauffolgend legt Fleabag in der letzten Sequenz der ersten Staffel dem Bank Manager in suizidaler Verfassung ihre Schuldgefühle dar. In der zweiten Staffel werden durch die Liebesgeschichte zwischen Fleabag und dem Priest Geständnisse in den Kontext christlicher Beichte gestellt und teilweise in religiöse Settings eingebettet. Meinen Fokus möchte ich im Folgenden auf Geständnisse legen, die Fleabags Selbstverständnis als Frau und als (zweifelnde) Feministin kommentieren.

Der christliche Kontext, der in der zweiten Staffel durch den Priest auch für den Modus des Gestehens eröffnet wird, dient in erster Linie als Schablone für ein Regelwerk und inhärente Einschränkungen. Die Unmöglichkeit einer Beziehung mit dem Priest bietet für Fleabag die Grundlage für Fragen nach Sinnhaftigkeit und den eigenen Vorstellungen eines „guten Lebens“. Lauren Berlant bildet den Begriff *good life* als Verständnis patriarchaler Konventionen, die ein hegemoniales Verständnis von zum Beispiel (heterosexuellen) Paarbeziehungen, dem Streben nach romantischer Liebe und neoliberalen, kapitalistischem Erfolg darstellen²¹⁹. Grundlegend für ein *good life* ist die Dialektik von spezifischen Wünschen (wie zum Beispiel romantische Paarbeziehungen), die in ihrer konventionellen Verhaftung das Glück einer Person verunmöglichen²²⁰. Für Fleabag wird genau diese Problematik eines *good life* in ihrem Wunsch nach einer Paarbeziehung deutlich. So scheint sie in der ersten Staffel in

²¹⁸ Genz, „My Job Is Me“. S. 547.

²¹⁹ Vgl. Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, New York: Duke Univ. Press 2011. S. 2.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 1.

ihren unemotionalen Affären genauso wenig Glück zu finden, wie in der unmöglichen Beziehung zum Priest in der zweiten Staffel, obwohl sie genau in diesem Wunsch nach einer romantischen Beziehung die Vorstellung eines *good life* vermutet. Dieses Dilemma wird in den folgend beleuchteten Geständnissen von Fleabag deutlich.

Fleabags Geständnisse formulieren teilweise implizit, teilweise explizit ihre feministische Positionierung. Wenn Fleabag mit dem Priest die Quaker Hall (S2 E4) besucht und dort auf elementare Wahrheiten ihrer selbst hören soll, bricht die bereits mehrfach angesprochene Aussage, „I sometimes worry that I wouldn’t be such a feminist if I had bigger tits“²²¹, als Geständnis aus ihr heraus. Gegen Ende der zweiten Staffel befindet sich Fleabag im Beichtstuhl des Priest’s und hält eine Beichte ab. Für die Zeit ihrer Beichte ist ausschließlich Fleabag zu sehen, der Kameraausschnitt zeigt sie vor der dunkeln Wand des Beichtstuhls in Nahaufnahme. Es werden weniger Schnitte gesetzt als im sonst schnellen Erzähltempo der Serie, auch verändert sich die Kameraperspektive fast nicht; als sich Fleabag zum Ende der Sequenz hinkniet, folgt ihr die Kamera mit einer Parallelfahrt, anstatt einen Schnitt zu setzen. In dieser *mise-en-scène* wird nicht nur durch Langsamkeit ein Fokus auf Fleabags Monolog gelegt, sondern es ergibt sich ein Setting ähnlich dem der Serie vorausgegangenen Theaterstück, in dem Fleabag sich das ganze Stück über allein auf einer schwarzen Bühne befindet. Die Inszenierung ihrer Beichte ist zudem zweigeteilt. Zum einen sehen ausschließlich die Zuschauenden sehr kurze Einblenden von Boo, die zweimal lachend und einmal tränenüberströmt in die Kamera schaut. Der Blick von Boo in die Kamera ist hier keine Adressierung der Zuschauenden, sondern die Erinnerung von Boo, die Fleabag in die Augen schaut. Ihr größtes Schuldgefühl der Involviertheit an Boos Tod scheint Fleabag dem Priest gegenüber nicht aussprechen zu können, während die Zuschauenden diesen Einblick in Fleabags Gedanken bekommen. Den zweiten Teil ihrer Beichte äußert Fleabag gegenüber dem Priest:

[I] want someone to tell me what to wear every morning... I want someone to tell me what to eat, what to like, what to hate, what to rage about, what to listen to, what band to like, what to buy tickets for, what to joke about, what not to joke about. I want someone to tell me what to believe in, who to vote for, who to love and how to... tell them. I just think I want someone to tell me how to live my life, Father, because so far, I think I’ve been getting it wrong.²²²

²²¹ *Fleabag*, S2 E4; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 315.

²²² *Fleabag*, S2 E4; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 339.

Selbstzweifel und „neediness“, wie sie bereits nach Gill angesprochen wurden²²³ und im postfeministischen Kontext verurteilt werden, bilden die Grundlage für Fleabags Beichte. Die in FLEABAG durchgehend ambivalente Inszenierung von Erniedrigung und Verwerflichkeit ist auch in dieser Sequenz zu finden. Zum einen wird Fleabag in einer Verletzlichkeit und Ehrlichkeit sichtbar, die sonst nicht in der Serie zu finden sind; sie teilt nicht nur die Unsicherheit über ihre feministische, politische und moralische Haltung mit dem Priest und den Zuschauenden, sondern löst dieses Geständnis darüber hinaus nicht durch einen Witz oder einen Kamerablick auf. Dass sie sich nach einer unterstützenden, aber auch kontrollierenden Kraft sehnt, kann durchaus kritisch eingeordnet werden. Holzberg und Lehtonen beschreiben, wie darin das Verlangen nach dem „comfort of conventional and normative heterosexuality, with all of its patriarchal connotations“²²⁴ eingeschrieben ist. Ich möchte aber hinzufügen, dass diesem Verlangen durch das Ende der Serie ein Gegenbild dieser Normativität entgegengesetzt wird, da mit den Konventionen des *postfeminist romance cycle* nach Schreiber gebrochen wird. Die filmische Struktur, in der eine romantische, heterosexuelle Partnerschaft das Ende der Erzählung markiert, wird hier nicht eingelöst, da gegenteilig die romantische Zurückweisung des Priest's das Ende von FLEABAG darstellt. Die Abhängigkeit von einem männlichen Gegenpart wird auch damit negiert, dass die Unmöglichkeit der romantischen Beziehung mit einem katholischen Priester das auflöst, was Schreiber als bereits determinierte ‚Entscheidung‘ der weiblichen Protagonistin für ihren zukünftigen Partner im *postfeminist romance cycle* beschreibt²²⁵. Nach diesem Scheitern einer romantischen Beziehung zwischen dem Priest und Fleabag wird Fleabag auf ihre eigene Entscheidungsmacht zurückgreifen müssen, die sie im Moment der Beichte fürchtet. Das Geständnis der Sequenz im Beichtstuhl verhandelt so Fleabags weibliches Verhältnis zu patriarchalen Machtgefügen und feministischer Agency. Fortführend lässt sich Fleabags Geständnis zum Ende der ersten Staffel ergänzen. Fleabag spricht sich in ihrem Café gegenüber dem Bank Manager aus:

And sometimes I wish I didn't even know that ‚fucking‘ existed. And that I know that my body, as it is now, really is the only thing I have left and when that gets old and unfuckable I might as well just kill it. And somehow there isn't anything worse than someone who doesn't want to fuck me... [...] Either everyone feels like this a little bit and they're just not talking about it... Or I am completely fucking alone.²²⁶

²²³ Vgl. Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism“. S. 619.

²²⁴ Holzberg/ Lehtonen, „The affective life of heterosexuality“. S. 1909.

²²⁵ Schreiber, *Postfeminist American Cinema*, S. 4.

²²⁶ *Fleabag*, S1 E6; Waller-Bridge, *The Scriptures*. S. 190.

In dieser Sequenz richtet sich Fleabag nicht über den Kamerablick, sondern indirekt an die Zuschauenden, indem sie die Hoffnung ausspricht mit ihren Ängsten nicht allein zu sein. Auch hier wird eine lange Einstellung ohne Schnitt genutzt während Fleabag spricht. Die ununterbrochene Einstellung hebt diese Sequenz, wie die der Beichte in der zweiten Staffel, vom Erzähltempo der Serie ab. Was Fleabag darin anspricht, ist ein als weiblich markiertes Verhältnis zu ihrem Körper, da männliche, vor allem *weiße* und männliche, Körper in patriarchalen Machtverhältnissen nur in seltenen Fällen auf ihre „fuckability“ reduziert werden. Für weibliche Körper ist diese Reduktion eine allgegenwärtige Diskriminierung. In FLEABAG wird dieser Zusammenhang weiterführend in der zweiten Staffel aufgegriffen, wenn Fleabag auf die Finanzmanagerin Belinda (Kristin Scott Thomas) trifft und Belinda ihre Perspektive auf alternde, weibliche Körper mit ihr teilt²²⁷.

Die Geständnisse in FLEABAG, „The Guilty Feminist“ und „Bad Feminist“ beinhalten immer auch Geständnisse über ein scheinbar „falsches“ Verhalten als Frau oder als Feministin. Geständnisse bilden in dem Fall ein Verständnis von Weiblichkeit und feministischem Selbstverständnis im postfeministischen Spannungsfeld ab. Sie umfassen einerseits *wie* Weiblichkeit ausgelebt wird (schuldbewusst) und dienen andererseits als Strategie feministische Positionen zu beziehen (im Sinne einer Selbstreflexion und einem Bezug zur Öffentlichkeit). Im Vergleich zur essayistischen Form, wird im filmischen Format die Instabilität des Modus des Gestehens sichtbar. Die ambivalenten Authentizitätseffekte, die für die Serien in der Verquickung zwischen den Macherinnen und den Figuren untersucht wurden, brechen mit einer diegetischen Kohärenz und lassen hier offen, an wen die Geständnisse adressiert sind – die zuhörenden Nebenfiguren oder die Zuschauenden der Serie. In der Verflechtung von Schuldgefühlen, Verständnissen von Weiblichkeit und politischen (Selbst-)Ansprüchen, öffnet sich auch hier der Reflexionsraum für die Zuschauenden ihr eigenes Verhältnis zu feministischen Positionen zu befragen.

²²⁷ Fleabag, S2 E3, TC 11:40-13:50 min.

4. Re-Politisierung der *Girls*-Serie

Bisher habe ich die Inszenierung von Awkwardness in BROAD CITY und FLEABAG untersucht und Authentizitätseffekte innerhalb der Serien herausgearbeitet. Die Verbindung zwischen den Macherinnen und Figuren von BROAD CITY und FLEABAG steht im Zusammenhang mit intermedialen Bezugnahmen und der Inszenierung von Kameras. Meine These, dass diese Verschränkung der Personä ein subversives Potential birgt, beruht auf der Verunsicherung von Konventionen, die sich in Momenten von Awkwardness ergibt und durch die Instabilität der Authentizitätseffekten. Welche Rückschlüsse lassen sich nun in Bezug auf die feministische Agency der Serie ziehen? Im Folgenden steht die Verunsicherung feministischer Positionen im Fokus. Zur Erörterung dieses Spannungsfelds wird zunächst die Beschreibung als „Re-Politisierung“ bearbeitet, um anschließend den Aspekt einer subversiven Politisierung beider Serien zu einer Schlussfolgerung zu bringen.

Ich untersuche eine „Re-Politisierung“ der *Girls*-Serien²²⁸ in Abgrenzung zu vorangegangenen, postfeministischen Serien wie SEX AND THE CITY. Letztere koppeln die Inszenierung von emanzipierten, weiblichen Hauptfiguren an die Erzählstruktur des *postfeminist romance cycle* nach Schreiber und einen neoliberalen Fortschrittsbegriff. Eine politische Dimension von postfeministischen Erzählungen ist in diesem Rahmen nicht möglich, wie auch Gill beschreibt, wenn sie für die postfeministische Medienkultur aufzeigt, dass eine „almost total evacuation of notions of politics and cultural influence“²²⁹ zu beobachten ist. Für den Rezeptionskontext der angeführten Serien der 2010er Jahre habe ich beschrieben, inwiefern die Frage relevant geworden ist, wo und wie ein politischer Anspruch der Serien besteht oder zu bestehen hat. Die Ausgangslage der hier angeführten Serien hatte sich also bereits verändert und möglicherweise „re-politisiert“.

In den Serien selbst nimmt die Arbeit mit persönlichen Erfahrungen der Autorinnen einen hohen Stellenwert ein. Jacobsen beschreibt ihre Arbeit an BROAD CITY durchweg als eine Überzeichnung ihrer eigenen Erfahrungen. So sagt sie unter anderem rückblickend nach Ende der Serie:

„Broad City‘ was an amplified version of me. So much of my personal life was
„Broad City‘, but the tone was heightened. The things I wear all the hats on [...] I
(can’t) help that (they’re) super personal. It’s the only fuel in my tank. How I

²²⁸ Die Bezeichnung „Girls“ wird hier in der Anlehnung an Rebecca Wanzos Konzept der *precarious-girl comedy* und Rosalind Gills Begriff der ‚girlification‘ verwendet. Gleichzeitig markiert „Girls“ eine Bezugnahme zum kritischen Kontext der Serie GIRLS von Lena Dunham.

²²⁹ Gill, „Postfeminist Media Culture“. S. 153.

experience the world, what I'm observing, how can I fold that into whatever story I'm telling?²³⁰

PWB beschreibt, dass vieles von dem, was Fleabag erlebt, daran gebunden ist, was sie selbst in der Welt bewegt: „That humor, the jokes and a lot of the kind of anecdotal stuff I had amplified from my own life“²³¹. Vor diesem Hintergrund möchte ich auf die grundlegende Fragestellung meiner Arbeit zurückkommen, inwiefern die Autorinnenschaft der Serien deren feministische Agency bestimmt und wie diese zu einer (Re)-Politisierung verhandelter feministischer Perspektiven führt. In diesem zweiten Analysekapitel werde ich auf der Grundlage ansetzen, dass durch die inszenierte Awkwardness und Authentizitätseffekte eine Position innerhalb der Serien bezogen wird, die Kamińska als semi-autobiografisch²³² beschreibt. Wie ich unter dem Stichwort der Autorinnenschaft untersucht habe, wird auf diese Weise nicht nur die feministische Positionierung der Figuren inszeniert, sondern gleichermaßen die der Macherinnen verhandelt. Ähnlich dem Essayformat von Frances-White und Gay argumentiere ich nun für die Serien als Versuchsraum einer feministischen Positionierung. Indem Fleabag sowohl moralische als auch filmisch-formale Grenzen abtastet und Abby und Ilana ihre eigenen Selbstverständnisse im Wirklichkeitsraum ihrer Freundinnenschaft aushandeln, ist das Probieren verschiedener Ansätze von Weiblichkeit, weiblicher Sexualität und feministischer Politisierung möglich. Wie zu Beginn beschrieben und entlang der Essaybeispiele erläutert, ist die Arbeit mit persönlichen Erfahrungen als Ausgangspunkt einer feministischen Position für mein Forschungsvorhaben zentral. So wie es Gay in „Bad Feminist“ beschreibt, sind auch die Figuren in den Serien bereits von ihrem „Sockel gestoßen“²³³ und erheben keinen Anspruch auf einen tadellosen Charakter – viel mehr werden ihre Tadel zur Aushandlungsfläche ihrer eigenen Ansprüche. Ausschlaggebend ist der Abstand zu Konzepten wie *choice feminism* nach Hirshman, in dem allein die Position als Frau eine feministische Haltung impliziert. Die Verunsicherung des eigenen Selbstverständnisses, die ich anhand der inszenierten Awkwardness und anhand von Geständnissen nachzeichne, beinhaltet immer auch das Hinterfragen der eigenen Situiertheit. Der angesprochene Appell von Sara Ahmed, Feminismus und der eigenen feministischen Positionierung nicht mit zu großer Selbstsicherheit, sondern mit einer ständigen Verunsicherung zu begegnen²³⁴, finde ich in den Inszenierungsstrategien der

²³⁰ Goldberg, „Abbi Jacobson on Reimagining ‚A League of Their Own‘ With Late Director Penny Marshall’s Blessing“, 22.03.2024. Ergänzung in Klammern im Original.

²³¹ „How Phoebe Waller-Bridge came up with Fleabag #shorts“. TC: 0:40-0:44 min.

²³² Vgl. Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1047.

²³³ Vgl. Gay, *Bad Feminist*. S. xi.

²³⁴ Vgl. Ahmed, *Living a feminist life*. S. 6f.

Serien wieder. Zakaria schreibt, inwiefern im Gegenwartsdiskurs von *White Feminism* und damit auch von postfeministischen Positionen keine Veränderung ohne „a revival of the collective and, most important, a return to the political“²³⁵ möglich ist. Als Ausgangspunkt dieses zweiten Teils meiner Analyse dient die Vermutung eines Gegenpotentials in BROAD CITY und FLEABAG zu postfeministischen Positionen des Diskurses und damit auch eine Re-Politisierung der dort verhandelten Perspektiven von Weiblichkeit und Emanzipation.

Im Folgenden wird die Figur des *feminist killjoy* herangezogen und nach Sara Ahmed erläutert. Diese wird mit den Standpunkten von Abbi, Ilana und Fleabag abgeglichen und dient der Einordnung ihrer subversiven Haltung. So ergibt sich eine Gegenposition zu patriarchalen Diskursen als auch zu postfeministischen Perspektiven. Maeve Eberhardt greift in ihrer Analyse von BROAD CITY die postfeministische Funktion der *self-surveillance* heraus und verfolgt den Ansatz des ‚undoing self-surveillance‘²³⁶. Diese produktive Herangehensweise wird für meine Untersuchung im Folgenden sowohl auf formalen als auch auf den inhaltlichen Kontext von BROAD CITY und FLEABAG übertragen. Überprüft wird dabei, inwiefern hier eine politische Ebene nach der Idee des „awkward feminism“ in den Serien etabliert wird.

4.1 Feminist Killjoy

Gill beschreibt die postfeministische Haltung als „encumbered by its desire not to be angry, not to be ‚difficult‘, not to be ‚humourless‘“²³⁷ als Gegenbild des *feminist killjoy*. Das Recht aus einer feministischen Position wütend zu sein, findet sich in den Narrativen von BROAD CITY und FLEABAG, genauso wie in den Serien des Referenzrahmens und wird von PWB als mitunter treibende Kraft ihres Schreibprozesses beschrieben²³⁸. Gill führt weiter aus:

Postfeminist culture, I will argue, increasingly ‚favours‘ happiness and ‚positive mental attitude‘, systematically outlawing other emotional states, including anger and insecurity²³⁹.

²³⁵ Zakaria, *Against White Feminism*. S. 198f.

²³⁶ Vgl. Eberhardt, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times“. S. 75.

²³⁷ Gill, „Post-Postfeminism“. S. 618.

²³⁸ PWB sagt in einem Interview mit *The Hollywood Reporter*: „And it [Writing, Anm. A. S.] was driven by that sense of rage. What if I just said onstage what I say to my friend? Or if I just express some of the rage that I have but turn it up? The only way I could really describe the character [Fleabag, Anm. A. S.] to someone once when they asked me was: when I was feeling at my most down and angry and rageful standing at the precipice of whatever that is in your mind and I looked at the bottom of the chasm and the very bottom was Fleabag. So I was like I’m going to write her to stop me becoming her.“ (Suzy Evans, „Phoebe Waller-Bridge on Saying Goodbye to ‚Fleabag‘“, *The Hollywood Reporter*, 24.11.2019., <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/phoebe-waller-bridge-saying-goodbye-fleabag-1257804/>, 02.06.2024.)

²³⁹ Gill, „The affective, cultural and psychic life of postfeminism“. S. 610.

Inwiefern eine solche Form von „happiness“ nach patriarchalen Mechanismen konstruiert ist, ist bereits nach Ahmed skizziert. Wie ich einleitend beschrieben habe, ist damit auch der Begriff des *killjoy* wörtlich zu verstehen. Einerseits als Verweigerung einer patriarchalen „happiness“ im Verständnis eines Lebens nach Linearität, Fortschritt, Reproduktion, Familie und Erfolg (um einige Beispiele zu nennen). Und andererseits ist er wörtlich in der Übersetzung als Spaßverderber*in im humoristischen Kontext zu verstehen. „In order to get along, you have to participate in certain forms of solidarity: you have to laugh at the right points“²⁴⁰, schreibt Ahmed und sieht in der Verweigerung dieses konventionellen Verhaltens unter anderem eine Charakterisierung des *feminist killjoy*. Humor erzeugt in *BROAD CITY* und *FLEABAG* häufig Momente, die mit Unerwartetem oder Absurdem spielen. Die Absurdität, die sich in *BROAD CITY* durch die Überzeichnung der Erfahrungen von Jacobson und Glazer ergibt, wurde bereits mehrfach angesprochen und kennzeichnet sich vor allem dadurch, dass sie von Abbi und Ilana in jeder Situation akzeptiert und aufgefangen wird. In *FLEABAG* wird häufig mit Unerwartetem und überraschenden Wendungen gearbeitet, was zum Stichwort ‚undoing self-surveillance‘ näher dargelegt wird. Dazu werden in *FLEABAG* Momente erzeugt, in denen nicht klar ist, wie und über wen zu lachen ist, was sich vor allem durch das Wechselverhältnis von Erniedrigung und Verwerflichkeit und durch die bewusst gesetzte Awkwardness ergibt. Zum Beispiel, wenn Fleabag zu Beginn der ersten Staffel ihren One-Night-Stand mit Arsehole Guy kommentierend begleitet und nachdem die Zuschauenden Zeug*innen dieser unangenehmen sexuellen Erfahrung geworden sind, mit dem Kommentar endet: „Do I have a massive arsehole?“²⁴¹. Eine affektive Reaktion, die gezielt durch diese Pointe erhofft wird, gibt es nicht, sondern kann zwischen Mitgefühl, Mitleid, Ekel oder Zustimmung variieren. Die Frage danach, wie sich der Humor der Serien charakterisieren lässt und wo er womöglich Grenzen überschreitet, lässt sich mit dem Brechen eines patriarchalen, universalistischen Verständnisses von Humor (und „happiness“) engführen. Ahmed beschreibt eine feministische Position als eine solche, der zugeschrieben wird Situationen zu verkomplizieren, angespannt werden zu lassen²⁴² oder um im Tenor dieser Arbeit zu schreiben – awkward werden zu lassen. Diese humoristische Distanzierung von Konventionen und Erwartungen ist für beide Serien grundlegend.

²⁴⁰ Ahmed, *The Promise of Happiness*. S. 65.

²⁴¹ *Fleabag* S1 E1, TC 0:05-3:00 min.

²⁴² Vgl. Ahmed, *Living a feminist life*. S. 37.

„Feminists might kill joy simply by not finding the objects that promise happiness to be quite so promising“²⁴³, schreibt Ahmed. Der Begriff der *precarious-girls comedy* lässt sich in diesem Kontext auch dafür produktiv einsetzen, zu hinterfragen, wodurch und von wem diese Prekarität festgestellt wird. Wie bereits angesprochen, wird in BROAD CITY ein lustvolles Scheitern von Abby und Ilana inszeniert, was beide durchaus genießen und als Lebenseinstellung verstehen. Kamińska verbindet diese Beobachtung des alltäglichen „Scheiterns“ in BROAD CITY mit Jack Halberstams Konzept des queeren Scheiterns (*the queer art of failure*) im Kontext von westlichen, neoliberalen Fortschrittsgedanken²⁴⁴. Abbis und Ilanas ‚girlification‘, die vor allem an ihrer Unfähigkeit festgemacht werden kann einen permanenten Job zu finden, langfristige, romantische Beziehungen zu führen oder ein erwachsenes Wohnumfeld aufzubauen, kann in postfeministischen, neoliberalen Verständnissen von „happiness“ leicht als Scheitern gelesen werden. Kamińska stellt die These auf, dass:

Abbi and Ilana’s failure (or refusal) to reach what is seen in society as womanhood/adulthood can be also read as an act of queering normative life trajectories²⁴⁵.

Sie zieht dabei eine Verbindung zwischen Halberstams Begriff von Queerness und der immerwährenden Jugendlichkeit der *Girls*-Serien in dem Verständnis von anderen Zeitlichkeiten, Lebensabschnitten und ökonomischen Praktiken²⁴⁶. Besonders für Ilana ist ein bewusstes „Scheitern“ langfristiger, romantischer, heterosexueller Beziehungen erkennbar, da sie sich nicht heteronormativen Verständnissen von Beziehungen wiederfindet. Auf dieser Basis beenden sie und ihr langjähriger On-Off-Freund Lincoln in der fünften Staffel endgültig ihre Beziehung, da er eine konservative Zukunft in Familie, Eigentum und Wohlstand sieht, während Ilana abseits solcher Wertigkeiten lebt und weiterhin leben möchte. Ahmed führt aus, dass in feministischen Kontexten Raum für weibliche Selbstverständnisse abseits eines Reproduktionsanspruchs oder einer Kernfamilie geschaffen wird²⁴⁷. Abby und Ilana gelingt es diesen Raum für sich selbst zu öffnen.

In beiden Serien wird mit dem patriarchalen Verständnis von „happiness“ auch insofern gebrochen, dass die Konventionen des *postfeminist romance cycle* nicht erfüllt werden. BROAD CITY und FLEABAG enden, ohne dass eine der Hauptfiguren sich in einer

²⁴³ Ahmed, *The Promise of Happiness*. S. 65.

²⁴⁴ Vgl. Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, New York: Duke Univ. Press 2011.

²⁴⁵ Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1060.

²⁴⁶ Vgl. Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1062.

²⁴⁷ Vgl. Ahmed, *The Promise of Happiness*. S. 64.

romantischen Beziehung befindet oder diese in Aussicht hätte. Auch dass eine universelle „happiness“ als Ziel eines Narrativs gesetzt ist, wie Ahmed schreibt²⁴⁸, wird in beiden Serien nicht erfüllt. Das Ende der Serien wird nicht als Zielpunkt einer linearen Lebensvorstellung inszeniert, sondern als Ende eines bestimmten Lebensabschnitts (der gemeinsamen Zeit von Abbi und Ilana in New York und der geteilten Zeit von Fleabag mit den Zuschauenden). In FLEABAG wird auf ein Happy End verzichtet, die zweite Staffel endet an deren emotionalem Tiefpunkt, wenn Fleabag dem Priest ihre Liebe gesteht und dieser sie abweist. In BROAD CITY wird ein Happy End inszeniert, auch wenn es mit der Trennung der beiden Freundinnen einen wehmütigen Unterton behält. Die Positivität am Ende von BROAD CITY wird abseits von finanziellen oder romantischen Verpflichtungen der Hauptfiguren in ihrer anhaltenden Freundinnenschaft und beruflichen Emanzipation dargestellt.

4.2 Undoing self-surveillance

Maeve Eberhardt setzt in ihrer Analyse subversiven Potentials in BROAD CITY den performativen Ansatz von ‚undoing self-surveillance‘²⁴⁹ an. ‚Undoing‘ ist als bewusste Aushandlung einer Gegenposition zu verstehen. Das Prinzip von *self-surveillance* stellt einen postfeministischen Mechanismus dar, bei dem, wie nach Gill eingangs beschrieben, eine patriarchale Kontrollinstanz über weibliche Körper im gesellschaftlichen und politischen Kontext (*surveillance*) auf eine Selbstkontrolle ausgeweitet wird. Zakaria beschreibt eine nur scheinbar emanzipatorische Transformation von Frauen als sexuellen Objekte zu sexuellen Subjekten:

the former were policed by other people, the latter police themselves, watching and regulating their own behavior in order to create for themselves an identity that fits the cultural ideal²⁵⁰.

Über meine Arbeit hinweg habe ich bereits dargelegt, inwiefern in BROAD CITY und FLEABAG über die Inszenierung von Awkwardness und auch in der Lesart als *feminist killjoy* mit postfeministischen Konventionen gebrochen wird. Im Folgenden wird der Ansatz des ‚undoing self-surveillance‘ auf zwei Ebenen verstanden. Zum einen im Bruch mit patriarchalen und postfeministischen Kontrollmechanismen und zum anderen im Aspekt der Beobachtung

²⁴⁸ Vgl. Ahmed, *Living a feminist life*. S. 48.

²⁴⁹ Vgl. Eberhardt, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times“. S. 75.

²⁵⁰ Zakaria, *Against White Feminism*. S. 133.

als Grundlage von Überwachung. Hier stellt sich die Frage, wie in der filmischen Form mit dem Modus der Beobachtung gebrochen werden kann, wenn die Zuschauenden als ständige Beobachtungsinstanz allgegenwärtig sind.

Im Folgenden wird FLEABAG's Erzählstruktur hinsichtlich des Spiels mit Unerwartetem untersucht. Die Kamera wird in ihrer Funktion für die Handlung der Serie befragt und Blickökonomien in BROAD CITY und FLEABAG analysiert. Für BROAD CITY wird die Arbeit mit Absurdität und Überhöhung beleuchtet und in das urbane Setting von New York City eingeordnet. Anschließend wird der Stellenwert von Freundinnenschaft untersucht und ein queeres Potential im Verhältnis zu normativen, heterosexuellen Verständnissen von (romantischen) Beziehungen und Lebenszyklen in BROAD CITY nachgezeichnet. Daran anknüpfend wird die inhaltliche Setzung von BROAD CITY in einem intersektionalen Diskurs verortet. Schlussfolgernd werden beide Analysekapitel zu einem Fazit gebracht.

4.2.1 „Not for now“ – Kontrolle und Bruch von Beobachtungsmechanismen in FLEABAG

Die Rolle der Kamera und die spezifische Adressierung der Zuschauenden über Kamerablicke und Kommentare in FLEABAG wurde in der akademischen Rezeption der Serie breit diskutiert und analysiert²⁵¹. Darauf aufbauend wird hier die Haltung zur beobachtenden Kamera im Kontext einer ständigen Überwachung untersucht. Gill beschreibt, wie durch den hohen Stellenwert der Selbstkontrolle (*self-surveillance*) in der postfeministischen Medienkultur eine Bildsprache von Überwachungsmechanismen (*surveillant imaginary*)²⁵² sichtbar wird. In FLEABAG widersetzt sich die Inszenierung der Kamera als von Fleabag kontrollierte und kalkulierende Instanz diesem Modus der Überwachung. Die bewusste Kontrolle von Fleabag über die gezeigten Bilder wird zum Beispiel auffällig, wenn während einer Meditationssession von Fleabag eine kurze Einblende von ihrem One-Night-Stand mit Boos Freund zu sehen ist und Fleabag die Sequenz mit „not for now“²⁵³ für die Zuschauenden beendet.

In FLEABAG wird häufig mit Momenten des Unerwarteten gearbeitet, die sich an die beobachtende Position der Zuschauenden richten. Als Beispiel ist dazu der Beginn der zweiten Staffel anzuführen. Die Szene²⁵⁴ beginnt in einem luxuriösen WC, Fleabag steht mit dem

²⁵¹ Siehe u. a.: Woods, „Too Close for Comfort“ oder Denise Wong, „Gazing beyond the fourth wall. Shame and second-person narration in ‚Fleabag‘“, *Textual Practice* 36/10, 2022. S. 1689-1711.

²⁵² Vgl. Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism“. S. 616.

²⁵³ *Fleabag*, S1 E4, TC 13:31-13:51 min.

²⁵⁴ *Fleabag*, S2 E1, TC 1:18-2:17 min.

Rücken zur Kamera vor einem Spiegel, ihr Gesicht ist nicht zu sehen. Sie wäscht sich die Hände, entspannte Musik ist zu hören. Die Kameraperspektive wechselt zu einer frontalen Nahaufnahme von Fleabag und ihr blutüberströmtes Gesicht wird sichtbar. Als nächstes ist eine unbekannte Stimme aus dem Off zu hören, die Fleabag mitteilt, dass Leute gegangen sein, bei denen nicht klar ist, um wen es sich handelt. Fleabag wäscht ihr Gesicht und die Kameraperspektive wechselt erneut; in der Kameraperspektive einer Halbtotale wird eine Frau mit ebenfalls blutüberströmtem Gesicht sichtbar, die die ganze Szene über neben Fleabag auf dem Boden gekniet hat. Nachdem die Musik ausfadet, blickt Fleabag in die Kamera und sagt: „This is a love story“. Der spielerische Umgang mit Unerwartetem auf der inhaltlichen Ebene wird durch die Arbeit mit Kameraperspektiven und (Un-)Sichtbarkeiten weitergeführt.

Auch ist die Kamera in FLEABAG aktiver Part des Narrativs, da die Verbindung zwischen den Zuschauenden und Fleabag nicht nur ein inszenatorisches Mittel ist, sondern auch zu einem Teil der Handlung wird. So zum Beispiel, wenn Fleabag ihrer Therapeutin erzählt, dass sie Freund*innen hat und damit die Zuschauenden meint²⁵⁵ oder noch deutlicher, wenn der Priest die Verbindung zwischen Fleabag und der Kamera bemerkt²⁵⁶. In der zweiten Staffel spürt der Priest die Abwesenheit von Fleabag in der diegetischen Welt, wenn sie in die Kamera blickt. Nicht nur fragt er Fleabag darüber aus, sondern die Unfähigkeit bzw. die fehlende Bereitschaft von Fleabag ihre Verbindung zu den Zuschauenden zu erklären, löst einen kurzzeitigen Konflikt zwischen Fleabag und dem Priest aus und wird so zu einem handlungstragenden Moment des Narrativs²⁵⁷. Denise Wong beschreibt, inwiefern dieser Einsatz der Kamera und der Kontakt zwischen den Zuschauenden und Fleabag „the impression of an addressee that is both inside and outside the diegesis“²⁵⁸ erzeugen. Auch nutzt Fleabag diese ambivalente Position zur Diegese als Grundlage für ihren Humor gegenüber den Zuschauenden. So zum Beispiel, wenn sie zu Beginn der zweiten Staffel eine kurze Szene von sich und Claire an einem Grab mit einem Hinweis auf ihren verstorbenen Vater kommentiert, nur um nach einem Schnitt auf ihren noch lebenden Vater hinzuzufügen: „I’m joking, he’s just there“²⁵⁹. Fleabag eignet sich die beobachtende Funktion der Kamera in ihrer Position als unzuverlässige Erzählerin an.

²⁵⁵ *Fleabag*, S2 E2, 17:30-17:46 min.

²⁵⁶ *Fleabag*, S2 E3, TC 21:35-22:03 min.

²⁵⁷ *Fleabag*, S2 E4, TC 5:57-6:50 min.

²⁵⁸ Wong, „Gazing beyond the fourth wall“. S. 1689.

²⁵⁹ *Fleabag*, S2 E1, TC 2:48-2:53 min.

Für die Einordnung der Kamera- und Blickperspektiven ist hier an die feministische Filmtheorie anzuknüpfen. Andrea Braidt legt dar, wie für den Film zwischen drei Formen des Blicks unterschieden werden kann: dem Blick der Kamera, die das Live-Geschehen filmt, dem Blick der Zuschauenden, die das finale Produkt betrachten, und dem diegetischen Blick zwischen Figuren²⁶⁰. Die Priorisierung des diegetischen Blicks verstärkt in der historischen, wie gegenwärtigen Filmrezeption patriarchale Begehrensstrukturen, die sich von der Position des Beobachtenden auf ein zu beobachtendes Objekt ergeben²⁶¹. Die Arbeit mit Blickökonomien in FLEABAG ist insofern interessant, als dass den Zuschauenden selbst eine diegetische Position zugewiesen wird. Fleabag positioniert sich gleichermaßen als außerdiegetische Erzählerin gegenüber den anderen Figuren des Narrativs (die die Kameraebene nicht sehen können und nicht über sie Bescheid wissen). Die Priorisierung des diegetischen Blicks zwischen Figuren wird in FLEABAG auf diese Weise aufgelöst und mit dem Blick der Zuschauenden auf das filmische Endprodukt verbunden. Zum einen wird so eine Reflexionsebene für die Zuschauenden im ständigen Abgleich zwischen der eigenen beobachtenden und involvierten Position eröffnet. Zum anderen wird jedoch der Blick der Kamera, die das Live-Geschehen filmt, auf diese Weise gänzlich ausgeblendet. Die Materialität des Films ist unsichtbar, genauso wie die technische Funktionalität der Kamera, in dem die Kamera in das diegetische Narrativ einbezogen wird. Auch die Ebene der Live-Aufnahme wird nicht erkennbar, da der Moment der Aufnahme in der Narration mit dem Moment des Kontakts zwischen Fleabag und den Zuschauenden gleichgesetzt wird. Die chronologische Zeitlichkeit zwischen Bildaufnahme und Bildbetrachtung geht so verloren.

Auch in BROAD CITY wird durch die Referenz auf verschiedene Kameraformate anstelle einer tatsächlichen Verwendung unterschiedlicher Kameras nicht das ganze Potential ausgeschöpft, dass ein Hinterfragen tradierter Blickökonomien bieten könnte. Nichtsdestotrotz wird hier auf die Materialität der Filmbilder angespielt und diese in verschiedenen medialen Settings sichtbar gemacht. So zum Beispiel in den beschriebenen Sequenzen, in denen Musikvideos nachgestellt oder Teile einer Folge animiert werden. Darüber hinaus genauso im Einsatz von filmischen Effekten, wie Zeitraffer, wenn Abbi und Ilana versuchen sich unter Drogen auf ein Lil Wayne-

²⁶⁰ Vgl. Andrea B. Braidt, „Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie“, *Critical Studies*, hg. v. Elke Gaugele/ Jens Kastner, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016. S. 241-262. Hier S. 248.

²⁶¹ Diese Theoretisierung baut auf Laura Mulveys Ausführungen in ihrem programmatischen Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ auf, in dem sie die weibliche Position im Kino auf der Kinoleinwand verortet, während der patriarchale Blick aus dem Publikumsraum ausgeübt wird. Diese weibliche Position beschreibt Mulvey als „to-be-looked-at-ness“. (Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ [1975], *Feminisms. A Reader*, hg. v. Maggie Humm, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 1992. S. 347-353. Hier S. 348.)

Konzert zu schleichen und ihre Versuche beschleunigt dargestellt werden²⁶². Oder durch auch Montageeffekte, wenn Abbi und Ilanas Badzimmer ins gleiche Bild gesetzt werden²⁶³ oder Aufnahmen der beiden parallel geschnitten werden, wie sie eine New Yorker Straße entlang laufen bis sie sich im Splitscreen tatsächlich gegenüberstehen²⁶⁴. Besonders sticht die analysierte Arbeit mit Webcams in „Hack into Broad City“ heraus, da hier im Wechsel mit Bildern der Filmkamera tatsächlich die Materialität der Webcamaufnahmen sichtbar wird. Trotzdem wird diese mise-en-scène mit Studio-Tonaufnahmen und professionellen Schnitten ergänzt. In BROAD CITY und FLEABAG wird demnach vor allem eins *nicht* sichtbar: ein totaler Bruch mit Mainstream Bild- und Serienkonventionen, auch wenn ein subversiver Einsatz von Kameras, Kameraperspektiven und der Einbindung der Zuschauenden vorhanden ist.

Beide Staffeln von FLEABAG enden mit einem Bruch zur bekannten, kommentierenden Haltung von Fleabag gegenüber der Kamera und den Zuschauenden. Im ersten Staffelfinale verliert Fleabag zum einzigen Mal die Kontrolle über die gezeigten Bilder und das Narrativ. Nachdem Claire Fleabags Verrat gegenüber Boo anspricht, ist der One-Night-Stand von Fleabag mit Boos Freund zu sehen. Die Kamera scheint Fleabag gleichzeitig in der gegenwärtigen Zeitebene zu verfolgen, ist sowohl vor ihr als auch hinter ihr. Es wird mit Ranaufnahmen der Kamera gearbeitet, wenn Fleabag versucht sich von der Kamera wegzudrehen. Erst in diesem Kontrast wird deutlich, dass die Kameraperspektive in allen anderen Einstellungen der Serie, sowohl in der ersten Staffel als auch in der zweiten, ausschließlich für einen Fokus auf Fleabag ausgerichtet ist. Auch bei Großaufnahmen oder bei Totalen in der Aufnahme einer ganzen Gruppe von Menschen ist Fleabags Position im Bild immer klar austariert. Die Kameraperspektiven und -bewegungen am Ende der ersten Staffel spiegeln nun Fleabags emotionalen Kontrollverlust wider. Fleabag nimmt den Rest der letzten Folge über keinen Kontakt mehr zur Kamera und den Zuschauenden auf. Sie findet Unterstützung auf diegetischer Ebene vom Bank Manager, der sie zufällig vor ihrem Café antrifft. Obwohl die Zuschauenden die Kameraperspektive nicht steuern können, wird durch die Distanzierung von Fleabag nahegelegt, dass die Zuschauenden Bilder ihrer Vergangenheit gesehen haben, die sie nicht mit ihnen teilen wollte. In diesem einzigen Moment hatte Fleabag keine Kontrolle über ihr eigenes Narrativ.

²⁶² „Along Came Molly“, *Broad City*, S5 E9, TC 14:20-14:25 min.

²⁶³ „Two Chainz“, *Broad City* S3 E1, TC 0:08-1:47 min.

²⁶⁴ „Burning Bridges“, *Broad City* S3 E8, TC 0:08-0:55 min.

Ein Bruch im Verhältnis zur Kamera wird zum Ende der zweiten Staffel wieder aufgegriffen und gegenteilig umgesetzt. Seit Beginn der zweiten Staffel hat Fleabag, wie bereits beschrieben, ein gefestigtes Alltagsleben mit gesichertem, finanziellem Einkommen, einem regelmäßigen Job und einer stabilen psychischen Verfassung. Auf dieser Grundlage nimmt sie das enge und kompliz*innenhafte Verhältnis zu den Zuschauenden nahtlos auf und der Bruch am Ende der ersten Staffel scheint vergessen. Die zweite Staffel endet jedoch mit einem neuen emotionalen Tiefpunkt, wenn Fleabag dem Priest ihre Liebe gesteht und er sich für sein zölibatäres Leben als Pastor entscheidet²⁶⁵. Nachdem der Priest sie verlassen hat, sitzt Fleabag allein an einer Bushaltestelle. Sie richtet sich auf, um zu gehen und die Kamera folgt ihr in einer kurzen Parallelfahrt. Fleabag bleibt jedoch stehen, blickt in die Kamera und schüttelt sanft den Kopf. Die Kamera bewegt sich daraufhin nicht weiter, während Fleabag sich von ihr entfernt. Ein letztes Mal dreht Fleabag sich um und winkt in die Kamera, danach endet die letzte Staffel. Die Kameraperspektive wird hier zu der einer *subjektiven Kamera*²⁶⁶, die jedoch nicht die Blickposition einer Figur einnimmt, sondern die beobachtende Position der Zuschauenden markiert und die Zuschauenden so erneut als diegetische Figur markiert. Die Beziehung zwischen Fleabag, der Kamera und den Zuschauenden wird in diesem Moment bewusst beendet. Fleabag emanzipiert sich als Figur von ihrem Narrativ und beendet die Beobachtung durch Kamera und Zuschauende. Ohne Fleabag vor der Kamera kann das Narrativ nicht weitergeführt werden, wie für die Erzählperspektiven in BROAD CITY und FLEABAG mit dem Begriff der *Serienbiografie* von Schlicker beschrieben wurde.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Fleabags Agency gegenüber ihrem eigenen Narrativ zum einen durch diesen emanzipatorischen Moment gegenüber der Kamera als Beobachtungsinstrument am Ende der Serie, zum anderen durch Fleabags Kontrolle über die Kamerabilder, was wann und wie gezeigt wird, und des Weiteren durch den bewussten Einsatz filmischer Mittel für Fleabags Humor deutlich wird. In FLEABAG wird so ein aktives Umsetzen der ‚undoing self-surveillance‘ sichtbar. Durch das humoristische Spiel mit Unerwartetem wird die Erzählperspektive der Zuschauenden markiert – die Zuschauenden sind nicht nur Zeug*innen von Fleabags Leben, sondern sind die Adressat*innen ihrer Erzählung und damit elementarer Ausgangspunkt des Narrativs. Besonders im Modus des Gestehens wird deutlich, inwiefern die Anwesenheit der Kamera und damit der Zuschauenden als Validierung von Fleabags Geständnissen nötig ist. Hier wird zudem die Ambivalenz von feministischen

²⁶⁵ *Fleabag*, S2 E6, TC 22:25-23:22 min.

²⁶⁶ Vgl. Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S. 50.

Ansprüchen, weiblicher Körperlichkeit und dem Verhalten gegenüber patriarchalen Machtstrukturen ausformuliert, die sich unter Fleabags Selbstbezeichnung als „bad feminist“ bündeln lässt. Feministische Agency wird in FLEABAG in der Figur des *feminist killjoy* sichtbar, die Grenzen von Humor und von einer Prekarität im Sinne von Wanzos *precarious-girl comedy* auslotet. Grundlegend dafür ist das bewusste Erzeugen und Markieren von Awkwardness in sozialen Interaktionen. Als subversives Moment werden so bestehende misogyne Strukturen einerseits und postfeministische Verhaltensmuster andererseits aufgedeckt. Die Arbeit mit Awkwardness bildet so ein Gegenmodell zu einem depolitisierten Verständnis von Weiblichkeit und Feminismus.

4.2.2 „How to be friends with another woman“ – Freundinnenschaft und Intersektionalität in BROAD CITY

Auch in BROAD CITY ist der Ansatz des ‚undoing self-surveillance‘ im Bruch mit patriarchalen und postfeministischen Kontroll- und Beobachtungsmechanismen zu finden. Aus postfeministischer Perspektive scheint privates und öffentliches Verhalten frei von politischen Normen und somit eine individuelle Entscheidung zu sein. Das Prinzip der *self-surveillance* kennzeichnet sich neben dem Faktor der Beobachtung auch durch den vollkommenen Selbstfokus: wie bereits nach Gill beschrieben, ergibt sich die postfeministische Haltung „to work on the self, rather than change the world“²⁶⁷. In BROAD CITY nimmt das öffentliche Leben von Abby und Ilana jedoch einen großen Stellenwert ein und wird durchweg mit einer Kritik an neoliberalen und kapitalistischen Strukturen kontextualisiert. Die Verortung der Serie in New York City ist für das Narrativ elementar²⁶⁸. Nicht nur ist der Bezug zur Stadt und zu New York City im Speziellen bereits im Titel angelegt. Auch ist die Stadt in den verhandelten Themen der Serie präsent, wie spezifische New Yorker Wohn- und Arbeitspolitiken oder berühmte New Yorker Orte oder Personen, denen Abby und Ilana mit einer Mischung aus touristischer Neugier und geübter Routine begegnen²⁶⁹. Darüber hinaus ist die Stadt die Serie

²⁶⁷ Gill, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism.“. S. 618.

²⁶⁸ Jacobson und Glazer beschreiben, wie es für sie eine klare Entscheidung war, dass die Serie nicht weiterzuführen, wenn eine der beiden Figuren (oder eine der beiden Autorinnen) New York verlassen würde. (Vgl. Ben Travers, „Broad City‘ Finale. Abby Jacobson and Ilana Glazer on the Ending That Almost Happened“, *IndieWire*, 28.03.2019, <https://www.indiewire.com/features/general/broad-city-finale-ending-abbi-jacobson-ilana-glazer-1202054138/>, 16.05.2024.)

²⁶⁹ So zum Beispiel Wohnpolitik, die an Abbis Hausgemeinschaft sichtbar wird (S5 E2), Ilana die für einen Tag ein Open-Air-Work-Space an einer Straßenkreuzung eröffnet (S5 E2), Abby und Ilanas Tour durch die Nachbarschaft von St. Mark’s (S2 E2) oder das zufällige Antreffen von New Yorker Stars, wie Alan Cumming (S5 E6). Diese Erzählstränge sind zur allgemeinen Veranschaulichung zu nennen; das Verhältnis von Abby und

über immer sichtbar. Kurze Videoaufnahmen von Häuserzeilen, Straßen, Imbiss- oder Einkaufsläden werden zwischen einzelne Szenen geschnitten. Diese Aufnahmen dienen nicht wie im Soap Opera-Genre oder in Vorabendserien als Überbrückung zwischen Szenen durch die Einblendung pittoresker Landschaftssequenzen, sondern bilden die urbane Atmosphäre ab, die Abby und Ilana umgibt. Abby und Ilana sind meistens in Totalen oder Halbtotale zu sehen, wenn sie sich durch die Straßen von New York bewegen: In diesen Sequenzen werden nicht nur die Figuren und ihre Gespräche inszeniert, sondern die beiden auch zu ihrem räumlichen Umfeld in Beziehung gesetzt. Das ist relevant für ihr eigenes Selbstverständnis in der Großstadt, welche ihnen einerseits ein privilegiertes Leben ermöglicht und welche andererseits neoliberale Ausbeutung, prekäre Wohnverhältnisse und öffentliche Gefahren, wie Diebstahl bereithält. Das Coverbild der letzten Staffel von BROAD CITY bildet das enge Verhältnis von Abby und Ilana zu der sie umgebenden Stadt ab. Zu sehen sind beide wie sie von einem Hausvorsprung in großer Höhe herunterhängen, unter ihnen eine große Straßenkreuzung, die durch die umliegenden Hochhäuser als New York zu identifizieren ist²⁷⁰. Anstatt sich für einen sicheren Halt mit beiden Händen zu entscheiden, halten sich Abby und Ilana jeweils mit nur einer Hand am Hausvorsprung fest und mit der anderen sich selbst an den Händen.

Die Freundinnenschaft zwischen Abby und Ilana ist grundlegend für BROAD CITY's Narrativ. Wie bereits ausgeführt, erschaffen die beiden ihren eigenen Referenzrahmen dafür, was sie als wichtig, als dringend, als niederschmetternd oder als emanzipatorisch empfinden. Die Beziehung der beiden ist frei von misogynen Tropen weiblicher Freundschaften, wie Neid, Missgunst oder urteilendem Vergleichen, wie sie besonders in neoliberalen und postfeministischen Narrativen zu finden sind. Roxane Gay beschreibt diese kritisch im Kapitel „How to Be Friends with Another Woman“²⁷¹ ihres Essaybands. Kamińska macht in diesem

Ilana zu der sie umgebenden Urbanität und zu New York City wird jedoch nicht nur als bewusst gesetztes Thema in ausgewählten Folgen verhandelt, sondern ist durchweg in Abby und Ilanas Verhalten in und zu öffentlichen Räumen sichtbar.

²⁷⁰ Siehe: IMDb, *IMDb.com*,

https://www.imdb.com/title/tt2578560/mediaviewer/rm1974561536/?ref=tt_ov_i, 05.06.2024.

Auch das Titelbild der ersten Staffel von FLEABAG zeigt Fleabag im Kontext einer urbanen Öffentlichkeit. Fleabag schaut in die Kamera, verweinte Mascaraschlieren sind auf ihren Wangen zu sehen. Das Bild ist ein Still aus dem ersten Staffelfinale nach dem Aufdecken von Fleabags Betrug an Boo. Im Hintergrund sind verschwommene Lichter einer Großstadt zu sehen. (Siehe: IMDb, *IMDb.com*, https://www.imdb.com/title/tt5687612/mediaviewer/rm1189414912/?ref=ttmi_mi_all_54, 05.06.2024.) In FLEABAG, das in London spielt und gedreht wurde, ist die Beziehung zur Stadt und auch zur öffentlichen Umgebung von Fleabag jedoch deutlich weniger inszeniert als in BROAD CITY. Auch markante Sehenswürdigkeiten der Stadt sind nur selten zu sehen (zum Beispiel in S2 E3, wenn Fleabag in der Nähe der St. Paul's Cathedral arbeitet).

²⁷¹ Vgl. Gay, *Bad Feminist*. S. 47-50.

Kontext auf den Vergleich zu *GIRLS* aufmerksam, da in Dunhams Serie ähnliche Tropen bedient werden und weibliche Figuren „often end up hurting each other and abusing each other’s trust, and they do not refrain from using misogynistic language“²⁷².

In *FLEABAG* ist das Motiv der weiblichen besten Freundinnen ähnlich zu *BROAD CITY* aufgebaut und bildet in erster Linie Harmonie, Fürsorge und tiefgreifendes, gegenseitiges Verständnis ab. Ausschlaggebend ist hier, dass die Freundinnenschaft zwischen Fleabag und Boo ausschließlich in der Vergangenheit liegt und Fleabag durch ihren Verrat an Boo eine Mitschuld an ihrem (Frei-)Tod trägt. Der Moment des Betrugs zwischen zwei Freundinnen legt in *FLEABAG* die Basis für Fleabags Unglück und ihre Einsamkeit. Auch das Verhältnis von Fleabag und Claire ist eine komplizierte und distanzierte Schwesternbeziehung, die jedoch in einem Einverständnis der Schwestern endet. Fleabag begleitet Claire durch die Trennung von ihrem Ehemann und gibt ihr den letzten Anstoß, für sich selbst und ihre Wünsche einzustehen (was Claire anschließend tut und ihren Liebhaber am Flughafen abfängt) (S2 E6). Die Relevanz weiblicher Freundinnenschaft und Zusammenhalt wird in beiden Erzählsträngen deutlich und ist auch für *FLEABAG*’s Narrativ grundlegend.

In *BROAD CITY* wird nicht nur die Relevanz der Freundinnenschaft von Abbi und Ilana formuliert. Diese zeichnet in der gegenwärtigen Erzählebene (nicht rückblickend wie in *FLEABAG*) ein alternatives Empfinden von Zusammenhalt und Empathie im Vergleich zu vorangegangenen Serien wie *GIRLS* oder *SEX AND THE CITY*. Unter anderem in ihrer kompromisslosen Offenheit zueinander wird ein selbstbewusstes Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit gezeichnet, das weder durch eine Selbst- noch durch eine Fremdkontrolle geprägt ist. Ilana, die die gesamte Serie über Abbis Hintern verehrt (und zum Beispiel zum Geburtstag von Abbi ein Video aus ihren Filmaufnahmen von Abbis Hintern zusammenschneidet²⁷³) und immer wieder den Wunsch äußert Abbis Exkremente anschauen zu dürfen, bevor sie diese die Toilette herunterspült (was ihr zum Ende der Serie erlaubt wird (SE E10)²⁷⁴), bricht mit von Peinlichkeit oder Privatheit belegten Körperversständnissen. Gleichmaßen ist der Austausch von Abbi und Ilana über Themen, wie Menstruation, Selbstbefriedigung oder sexuelle Intimität ständig gegeben²⁷⁵.

²⁷² Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1054.

²⁷³ „Stories“, *Broad City*, S5 E1, TC 1:57-3:19 min.

²⁷⁴ „Sleep No More“, *Broad City*, S5 E8, TC 20:00-21:15 min.

²⁷⁵ 2017 veröffentlichten Jacobson und Glazer in der Zusammenarbeit mit der Marke „Lovehoney“ eine *BROAD CITY*-Sex-Toy-Edition. (Vgl. Carina Hsieh, „The New Broad City Sex Toy Collection Is Here and It's Everything“, *Cosmopolitan*, 09.08.2017, <https://www.cosmopolitan.com/sex-love/a11659403/broad-city-sex-toys/>, 02.06.2024.)

Die Bestätigung, die Abbi und Ilana sich gegenseitig für ihr Verständnis von Körper, genauso wie von Politik, Kapitalismuskritik oder feministischen Ansprüchen geben, ist komplett losgelöst von der Validierung durch Männer oder durch romantische Partner*innen. „[W]ho needs romance when you have friendship with just as much texture and affection?“, schreibt Anne Helen Petersen über BROAD CITY²⁷⁶. Nicht nur scheitern (langfristige) romantische Beziehungen von Abbi und Ilana ausnahmslos, auch haben diese nie den gleichen Stellenwert wie ihre Freundinnenschaft. Für Ilana ist diese Hierarchisierung von Beginn an geklärt, wenn sie wie bereits beschrieben mit Abbi per Videocall telefoniert, während sie mit Lincoln Sex hat (S1 E1). Abbi stellt die Hierarchisierung ihrer Freundinnenschaft ein einziges Mal auf die Probe, als sie Ilana nicht davon erzählt, dass sie mit Trey, Abbis Arbeitskollegen, auf ein Date geht (S3 E8). Dieser Moment markiert einen Kipppunkt im Narrativ von BROAD CITY. Abbi ist am gleichen Abend mit Ilana und ihrer Familie zum Essen verabredet; das Date und Ilanas Familienessen finden im selben Restaurant statt und Abbi versucht bei beiden Verabredungen gleichermaßen anwesend zu sein. Das Versteckspiel fällt am Ende des Abends auf und Ilana fühlt sich von ihrer besten Freundin hintergangen und Trey sich von Abbi ausgenutzt. Auch wenn es Abbi wichtig ist, ein klärendes Gespräch mit Trey zu führen, liegt ihr Fokus darauf ihren Vertrauensbruch mit Ilana zu begleichen. Die Folge endet mit Abbi und Ilana in Ilanas Badewanne, in der sie sich ihre letzten bisher nicht geteilten Geheimnisse erzählen. Der Stellenwert ihrer Freundinnenschaft wird in dieser Folge also zum einen auf die Probe gestellt und zum anderen für den weiteren Verlauf der Serie klargestellt.

Es findet in BROAD CITY ein eindeutiger Bruch mit dem Prinzip des *postfeminist romance cycle* statt, da eine romantische Beziehung weder als Lebensziel von Abbi und Ilana gesetzt ist noch als Endpunkt des Narrativs. Wie bereits beschrieben, endet die Serie (gleich wie FLEABAG) ohne eine romantische Beziehung von Abbi und Ilana und auch ohne eine*n romantische*n Partner*in in Aussicht. Auch das Formulieren ihrer sexuellen Orientierungen von Ilana als queer und von Abbi als bisexuell ist nicht an Romantik oder Sex geknüpft, sondern stellt einen Teil ihrer Selbstermächtigung dar. Abbi entdeckt in der letzten Staffel ihr romantisches und sexuelles Interesse an Frauen, während Ilana von Beginn der Serie an Affären mit Frauen und Männern geführt und besonders in Bezug auf ihren On-Off-Freund Lincoln klargestellt hat, keine monogamen Beziehungen zu führen. Diese Kontextualisierung von Abbi

²⁷⁶ Anne Helen Petersen, *Too Fat, Too Slutty, Too Loud. The Rise and Reign of the Unruly Woman*. New York: Plume 2017. S. 64.

und Ilana zielt jedoch nie auf eine passende romantische Beziehung ab, sondern wird als Teil ihrer Persönlichkeiten verhandelt²⁷⁷.

In konkreten Settings wird mit filmischen Tropen gebrochen, die für gewöhnlich romantischen Kontexten vorbehalten sind. Wenn Ilana herausfindet, dass Abby ihr Date mit Trey vor ihr geheim gehalten hat, wird Ilanas Schock gleich dem eines Betrugs innerhalb einer Liebesbeziehung inszeniert: Ilana wirft die Hände in die Luft, fragt nach dem Kondom in Abbis Zimmer und wirft Abby mehrfach ein emotionales „The whole time?!“ entgegen²⁷⁸. Zum Ende der letzten Staffel macht Ilana Abby den Vorschlag mit ihr zusammenzuziehen, während sie sich, ähnlich einem Heiratsantrag, hinkniet und in einer Schmuckschachtel den Schlüssel ihrer Wohnung präsentiert²⁷⁹. Währenddessen sieht sich Abby damit konfrontiert Ilana zu erklären, dass sie eine Künstler*innenresidenz angenommen hat und New York verlassen wird. Ilanas Reaktion darauf ist ein Zusammenbruch aus Wut und Trauer und ähnelt dem Ende einer Liebesbeziehung, da Ilana Abbis Fortgehen aus New York als ein solches Ende versteht (was bis zum tatsächlichen Ende der Serie wieder aufgefangen wird)²⁸⁰.

Das Staffelfinale der fünften und letzten Staffel zeigt als letzte Aufnahme in New York ein Freundinnenpaar, das gemeinsam einen Subway-Eingang verlässt. Während die Kamera mit einer Rückfahrt herauszoomt, werden immer mehr Freund*innenpaare sichtbar und Gesprächsausschnitte der Paare sind zu hören, wie sie miteinander tratschen, sich von ihrem Tag erzählen oder gemeinsame Pläne schmieden²⁸¹. Die Erfahrung von Abby und Ilana ihr Leben gemeinsam aufzubauen und miteinander zu teilen wird hier über ihren individuellen Standpunkt heraus erweitert.

Für BROAD CITY habe ich bereits in der Analyse zur Inszenierung von Awkwardness herausgearbeitet, inwiefern durch eine gesellschaftspolitische Kontextualisierung der Erfahrungen von Abby und Ilana eine Reflexionsebene geschaffen wird, die bewusst die Zuschauenden in den Denkprozess der Figuren einbezieht. Auch Eberhardt beschreibt, dass der Fokus in BROAD CITY vom Individuellen auf das Kollektive verschoben und „the tension between agentic possibilities and structural limitations“²⁸² sichtbar wird. In BROAD CITY wird so ein deutliches Gegenbild zu Konzepten wie *choice feminism* gezeichnet, wo eine

²⁷⁷ Kamińska beschreibt zusammenfassend sehr treffend, inwiefern „Broad City‘ exposes the queer potential of a series focused on female friendship.“ (Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1048).

²⁷⁸ „Burning Bridges“, *Broad City*, S3 E8, TC 21:41- 21:55 min.

²⁷⁹ „Sleep No More“, *Broad City*, S5 E8, TC 7:18-8:00 min.

²⁸⁰ „Sleep No More“, *Broad City*, S5 E8, TC 9:28-9:56 min.

²⁸¹ „Broad City“, *Broad City*, S5 E10, TC 24:12-25:02 min.

²⁸² Eberhardt, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times“. S. 79.

Handlung oder Meinung allein durch ihre weibliche Position als feministisch gekennzeichnet wird. Abby und Ilana setzen ihre eigenen positiven und negativen Erfahrungen immer wieder in den Abgleich eines intersektionalen Diskurses. Beispielhaft ist hier die Folge²⁸³, in der Abby ihren Lieblingspullover in einer Wäscherei verliert und in der Stadt Plakate von sich in ihrem Lieblingspullover aushängt, die sie mit „Missing“ untertitelt hat. Es folgt eine Berichterstattung im Fernsehen, in der über die anhaltende Gewalt an Frauen und eine weitere vermisste Frau berichtet wird – Abby. Schockiert von dieser Verwechslung und ihrer eigenen Unbedachtheit, versucht Abby die Suchaktion für ihren Pullover rückgängig zu machen und ihr schlechtes Gewissen zu beruhigen als sie den Pullover tatsächlich wiederfindet. Sie bietet ihn daraufhin einer wohnungslosen Person an, die sie auf der Straße trifft. Von der Person abgelehnt, sieht sich Abby mit ihrer privilegierten Position konfrontiert, symbolisiert durch ihren wiedergefundenen Lieblingspullover. In der gleichen Folge freut sich Ilana mithilfe einer verflossenen Affäre einen hohen Gewinn an Bitcoins auszahlen lassen zu können. Als sie stolz das Bankgebäude verlässt, trifft sie davor Demonstrierende an, die auf die klimaschädliche und politische Verwerflichkeit von Bitcoins aufmerksam machen. Der Umgang mit ihren eigenen Privilegien, der sonst auch durch Kommentare oder Grübeleien von Abby und Ilana sichtbar wird, wird hier in einer ganzen Folge thematisiert. Die eigene Position von Abby und Ilana ist im Laufe der Serie immer in Fluktuation, so werden einerseits Diskriminierungserfahrungen als Frauen und als jüdische Frauen sichtbar, während Abby und Ilana gleichzeitig Personen der *weißen*, westlichen Mittelschicht aufgezeigt werden. Diese Ambivalenz scheint mir für das feministische Potential von BROAD CITY grundlegend.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die ständige Verunsicherung der eigenen Positionierung nicht nur für die Figuren eine Reflexionsebene feministischer Ansprüche öffnet, sondern gleichermaßen für die Zuschauenden. Wie eingangs nach Ahmed angeführt, ist das Zögern und vielleicht auch „Scheitern“ der eigenen feministischen Position elementar für eine intersektionale Ausrichtung der eigenen Haltung²⁸⁴. Gays Herangehensweise, ihre feministische Position bereits als „vom Sockel gestoßen“ zu begreifen²⁸⁵, geht mit Abby und Ilanas lustvollem Scheitern einher. Die Figur des *feminist killjoy* lässt sich in BROAD CITY in der Verweigerung eines patriarchalen Verständnisses von Glück (*happiness*), Erfolg und Beziehungen finden. Gegensätzlich zu einer postfeministischen ‚girlification‘, sieht Kamińska

²⁸³ „Bitcoin & the Missing Girl“, *Broad City*, S5 E3.

²⁸⁴ Vgl. Ahmed, *Living a feminist life*. S. 6f.

²⁸⁵ Vgl. Gay, *Bad Feminist*. S. xi.

in BROAD CITY „the characters’ state of perpetual adolescence and inability to grow up [...] portrayed as an alternative and acceptable mode of living“²⁸⁶. Auch im Kontext der *precarious-girl comdey* nach Wanzo lässt sich hier eine Gegenposition zu einer scheinbaren Prekarität finden. Abbi und Ilana erproben durch ihre Freundinnenschaft als Referenzpunkt all ihrer alltäglichen und außergewöhnlichen Erfahrungen und in der Hierarchisierung ihrer Freundinnenschaft über romantische Beziehungen ein Queeren von heteronormativen und reproduktionsorientierten Lebensentwürfen. ‚Undoing self-surveillance‘ wird insofern umgesetzt, dass sich den Ansprüchen der (patriarchalen) Kontrolle entzogen wird.

Die ambivalente Haltung zu Authentizitätseffekten in der Verwendung von Filmkameras und durch die intermedialen Kontexte von „Hack into Broad City“ und Talkshow-Auftritten der Macherinnen erzeugt ein instabiles Verhältnis zwischen den Macherinnen der Serie und ihren Figuren. So verwischen zum einen ihre Grenzen und zum anderen wird die Fiktion des Erzählten betont. Das Spiel mit Absurdität zeigt sich in der Arbeit mit Überhöhungen („amplified version“) alltäglicher Erfahrungen der Macherinnen und bildet die Grundlage des Narrativs von BROAD CITY. Das semi-autobiografische Konzept der Serie birgt eine re-politisierende Wirkung des „Genres“ der *Girls*-Serie, da im Sinne des Privaten als Politisches nicht nur Alltagserfahrungen der Macherinnen in der Serie reflektiert werden, sondern auch immanente feministische Haltungen. In der überhöhten Awkwardness der Figuren öffnet sich im Narrativ der Serie der Raum feministische Ansprüche zu erproben und auszuleben.

5. Fazit

Die Protagonistinnen in BROAD CITY und FLEABAG und die Autorinnen der referierten Essaybände teilen die Verunsicherung ihrer feministischen Positionen. In den Essaybänden vor allem in Form von Schuldgefühlen zu eigenen Verhaltensmustern und guilty pleasures zu finden, entsteht die Figur des *bad & guilty feminist*. In FLEABAG werden durch den Modus des Gestehens Schuldgefühle verhandelt und dahingehend erweitert, wie Freundinnenschaft verstanden wird, wie Leben in patriarchalen Machtstrukturen zu denken ist oder wie Normen weiblicher Körperlichkeit mit feministischen Positionen in Verbindung stehen. Die Geständnisse bilden ein Empfinden schuldbewusster Weiblichkeit ab, die sich in einem Bezug zu Öffentlichkeit jedoch auf ihre Selbstverortung beziehen kann.

²⁸⁶ Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1062.

In BROAD CITY hinterfragen Abbi und Ilana durchweg ihre eigene Position und handeln im Abgleich miteinander aus, wo ihre Privilegien offen zu legen sind und wann sie für sich selbst und ihre politische Haltung einzustehen haben. Wie eingangs beschrieben, stellt Gill spezifisch für den medienwissenschaftlichen Kontext heraus, dass eine Kritik an Postfeminismus in der Verflechtung von antifeministischen Konzepten mit feministischen Idealen ausgehandelt wird²⁸⁷. Das, was McRobbie als *taken-into-accountness* betitelt, zeigt sich als depolisierendes Moment in postfeministischen Serienbeispielen wie SEX AND THE CITY. In BROAD CITY und FLEABAG funktioniert die Bezugnahme zu sowohl antifeministischen als auch feministischen Konzepten anders: antifeministische Blicke auf weibliche Körper und hegemoniale Kontrollinstanzen im Sinne der *self-surveillance* werden aufgedeckt und befragt. In beiden Serien ist meiner These nach die Inszenierung von Awkwardness der entscheidende Aspekt, um den Figuren und ihrem seriellen Narrativ feministische Agency zuzusprechen. Awkwardness schafft die nötige Distanz zu sozialen und gesellschaftlichen Konventionen, die von postfeministischen, neoliberalen und patriarchalen Strukturen geprägt sind. In FLEABAG wird Awkwardness durch die Strategie diegetischer Brüche sichtbar, die Fleabag als ambivalente Erzählerin zwischen der diegetischen Ebene der Figuren und der außerdiegetischen Ebene der Zuschauenden herstellt. Agency wird durch Fleabags eigenmächtiges Verhältnis zur Kamera erzeugt, das sich mit der eigenmächtigen Position von PWB als Autorin und Schauspielerinnen doppelt. In BROAD CITY wird Awkwardness durch die Überhöhung und Übertreibung alltäglicher Erfahrungen inszeniert, die die Macherinnen der Serien mit ihren Figuren teilen. Durch die Einordnung ihrer Erfahrungen in gesellschaftspolitische Kontexte, wird ihre Agency in der fortwährenden Aushandlung der eigenen feministischen Positionierung sichtbar und für die Zuschauenden geöffnet. Für mich lässt sich darin die Idee des „awkward feminism“ fassen.

Das Präfix „choice“ des *choice feminism* wird in den Serien klar hinterfragt und in BROAD CITY und FLEABAG ist ein Bruch mit patriarchalen, neoliberalen Konventionen und Vorstellungen von „happiness“ zu verfolgen. Dieser birgt re-politisierendes Potential, dem jedoch Grenzen gesetzt sind. Gegenüber *White Feminism* ist der Anspruch sichtbar eine Gegenposition zu formulieren, welcher jedoch nur zu Teilen umgesetzt wird. In der Besetzung der Rollen und des Teams, den verhandelten Themen und der Ebene der Selbstreflexion ist eine Verortung der Hauptfiguren in einem *weißen*, westlichen Mittelschichts-Sektor stets präsent und in FLEABAG meist allumfassend. Wenn Intersektionalität aber als Konzept zu verstehen

²⁸⁷ Vgl. Gill, „Postfeminist Media Culture“, S. 161.

ist, das nach Biele Mefebue und weiteren als „Dezentrierung eines bestimmten feministischen ‚Wir‘“²⁸⁸ beginnt, wird in BROAD CITY und FLEABAG die Arbeit gegen Universalitätsansprüche deutlich. Die Verunsicherung und Selbstreflexion der eigenen feministischen Position ist das, was ich als politisches Potential identifiziere.

Die Verquickung der Persona der Macherinnen der Serien mit den von ihnen portraitierten Figuren ist in meiner Analyse ausschlaggebend für „awkward feminism“. Authentizitätseffekte der Serien, die durch die Inszenierung verschiedener Filmmaterialien, die Inszenierung von Geständnissen und durch den intermedialen Kontext der Serien entstehen, bleiben ambivalent. So verwischen sie zum einen die Positionen der Macherinnen und der Figuren und markieren zum anderen die Fiktion des Narrativs. Besonders in BROAD CITY ist die Nähe zwischen den Figuren und den Macherinnen der Serie auffällig. Diese Arbeitsweise als semi-autobiografisch zu beschreiben, wie Kamińska vorschlägt²⁸⁹, liegt damit nahe und lässt sich auch auf FLEABAG übertragen. PWB, Jacobson und Glazer sprechen über ihre Arbeit an BROAD CITY und FLEABAG als Überzeichnung („amplified version“) eigener (Alltags-)Erfahrungen²⁹⁰. Der Bezug zu persönlichen Erfahrungen stellt, wie eingangs im Kontext des *bad & guilty feminist* dargelegt, eine Form der Selbstverortung dar. Nicht nur darin, aus dem eigenen Kenntnisstand zu berichten, sondern auch in dem Aspekt eine politische Haltung entlang der eigenen Situierung zu entwickeln. Die Narrative der Serien bieten sowohl für die Figuren als auch für die Macherinnen einen Raum sich feministisch zu artikulieren. In der Verortung meiner Arbeit im Forschungsfeld der Gender Media Studies ist die Wechselbeziehung zwischen der medialen Darstellung und der politischen Dimension feministischer Agency immanent. Die Serien bieten den Macherinnen und ihren Figuren den Rahmen Verständnisse von Weiblichkeit und subversivem, antipatriarchalem Potential einerseits abzubilden und andererseits erst zu erproben. In einer Erweiterung des Konzepts des *bad & guilty feminists* im autobiografischen Schreiben von Gay und Frances-White bedienen sich PWB, Jacobson und Glazer in ihren Serien filmischer Mittel, um ihre eigene Position durch ihre Figuren immer wieder in einen instabilen, verunsicherten und damit selbstreflexiven Rahmen zu setzen.

²⁸⁸ Astrid Biele Mefebue et al. „Die Formierung des intersektionalen (Forschungs-)Feldes. Eine Skizze in kartografischer Absicht“, *Handbuch Intersektionalitätsforschung*, hg. v. Astrid Biele Mefebue et al., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020. S. 3-17. Hier. S. 6.

²⁸⁹ Vgl. Kamińska, „Failing Adulthood, Queering Girlhood“. S. 1047.

²⁹⁰ Vgl. Goldberg, „Abbi Jacobson on Reimagining ‚A League of Their Own‘ With Late Director Penny Marshall’s Blessing“, 22.03.2024; Vgl. „How Phoebe Waller-Bridge came up with Fleabag #shorts“.

Im Rückgriff auf meine Forschungsfrage lässt sich damit bestätigen, dass die spezifische Setzung der Autorinnenschaft der Serien deren feministische Agency bestimmt und eine Kritik an depolitisierten feministischen Positionen formuliert. Es werden in BROAD CITY und FLEABAG weibliche Narrative verhandelt, die nicht an die Struktur des *postfeminist romance cycle* geknüpft sind. Fleabag, Abby und Ilana wird Agency abseits konventioneller Vorstellungen von Romantik, Familie und Arbeit eingeschrieben. Auf dieser Grundlage sehe ich meine Forschungsfrage dahingehend beantwortet, dass eine Re-Politisierung der Serien stattfindet und diese in der Aushandlung von Verständnissen von Weiblichkeit, von Freundinnenschaft und einer kritischen Selbstreflexion sichtbar wird.

Interessant ist weiterführend, dass sich der hier herausgearbeitete Sammelbegriff des „awkward feminism“ meiner Überlegung nach auf den weiter gefassten Referenzrahmen der Serien und so auf den medialen Diskurs um feministische Positionen im englischsprachigen Raum der 2010er Jahre ausweiten lassen könnte. In CRAZY EX-GIRLFRIEND wäre anknüpfend an meine Analyse die Arbeit mit Überhöhung und Abstraktion im seriellen Musicalgenre auf ein Offenlegen patriarchaler Strukturen zu befragen. Ähnlich könnte in CHEWING GUM die Analyse auf Aspekte von *class* und *race* und spezifischer auf Religion erweitert und die Arbeit mit Voice-Over-Kommentaren und einem narrativen Kamerablick untersucht werden. Zudem ist es von Interesse den Begriff des „awkward feminism“ in nachfolgenden Werken der Autorinnen von BROAD CITY und FLEABAG, die anderen narrativen und inhaltlichen Konzepten und Settings folgen, zu untersuchen. So wird in A LEAGUE OF THEIR OWN (2022) von Jacobson erneut Awkwardness inszeniert, um mit patriarchalen und rassistischen Strukturen zu brechen. Im Setting der 1940er Jahre wird in der Erzählung über das erste und einzige weibliche (weiße) Baseballteam in den USA teilweise anachronistisch gearbeitet und Awkwardness explizit als Kommentarebene zum historischen Kontext eingesetzt. In KILLING EVE (2018-2022), mit PWB als Autorin, werden zwei weibliche Hauptfiguren inszeniert, die sich in ihrer Charakterisierung als Psychopathinnen und eine der beiden als Auftragsmörderin bereits in gesellschaftlichen Randpositionen befinden. Awkwardness bestimmt hier die Atmosphäre der Serie und bietet die Grundlage der Aushandlung darüber, was unsere Werte, Moral und Vorstellungen von Glück („happiness“) bestimmt. Glazer hat 2024 den Film BABES herausgebracht, in dem ähnlich zu BROAD CITY Freundinnenschaft als Basis gelebter und inszenierter Awkwardness gesetzt wird und diskriminierende Normen um Mutterschaft befragt werden. In diesem kurzen Ausblick wird deutlich, dass in der gegenwärtigen feministischen Film- und Serienlandschaft eine Verhandlung feministischer Agency vermehrt intersektionale Perspektiven berücksichtigt. Dazu zeigt sich in diesen Filmen und Serien der zwingende

Anspruch eine Gegenposition zu depolisierenden postfeministischen Perspektiven zu formulieren. Inwiefern diese Artikulation abseits oder weiterhin in einer Verschränkung von Autorinnen, Creators, Hauptdarstellerinnen oder weiteren Positionen ausgehandelt wird, bleibt zu überprüfen. Eine Anwendung des Analyserahmens des „awkward feminism“ könnte auch hier produktiv angesetzt werden.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Ahmed, Sara, *The Promise of Happiness*, Durham: Duke Univ. Press 2010.
- Ahmed, Sara, *Living a feminist life*, London: Duke Univ. Press 2017.
- Archer, Wendy/ Ruth Parry, „Blame attributions and mitigated confessions. The discursive construction of guilty admissions in celebrity TV confessionals“, *Discourse & Communication* 13/6, 2019. S. 591-611.
- Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*, New York: Duke Univ. Press 2011.
- Biele Mefebue, Astrid et al. „Die Formierung des intersektionalen (Forschungs-)Feldes. Eine Skizze in kartografischer Absicht“, *Handbuch Intersektionalitätsforschung*, hg. v. Astrid Biele Mefebue et al., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020. S. 3-17.
- Braidt, Andrea B./ Nicole Kandioler, „Echte Lesben?! ‚Class Closet‘ und retroaktives Outing in The (Real) L-Word“, *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*, hg. v. Andrea Seier/ Thomas Waitz, Münster: Lit-Verlag 2014. S.175-191.
- Braidt, Andrea B., „Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie“, *Critical Studies*, hg. v. Elke Gaugele/ Jens Kastner, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016. S. 241-262.
- Coel, Michaela, *Chewing Gum Dreams*, London: Bloomsbury Publishing 2021.
- Collins, Lucy, „Confessionalism“, *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, hg. v. Neil Roberts, Malden (MA): Blackwell Publishing 2003. S. 197-298.
- Darling, Orlaith, „The moment you realise someone wants your body’. Neoliberalism, mindfulness and female embodiment in ‚Fleabag‘“, *Feminist Media Studies* 22/1, 2022. S. 132-147.
- Dejmanee, Tisha, „Consumption in the City. The Turn to Interiority in Contemporary Postfeminist Television“, *European Journal of Cultural Studies* 19/2, 2016. S. 119–133.
- Dyer, Richard/ Paul McDonald, *Stars*, London: British Film Institute 2019 (1979).
- Eberhardt, Maeve, „Raucous Feminisms in Neoliberal Times. Disruptive Potential and the Language of Unruliness on ‚Broad City‘“, *Gender and Language* 15/1, 2021. S. 65–88.
- Eleftheriou-Smith, Loulla-Mae, „The TV confessional Still worth it?“, *PR Week*, 2013. S. 22-23,25.
- Evans, Suzy, „Phoebe Waller-Bridge on Saying Goodbye to ‚Fleabag‘“, *The Hollywood Reporter*, 24.11.2019., <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/phoebe-waller-bridge-saying-goodbye-fleabag-1257804/>, 02.06.2024.

- Fielding, Helen, *Bridget Jones's Diary*, London: Picador 1996.
- Figge, Maja, „Repräsentationskritik. Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Berlin: Diaphanes 2016. S. 109-118.
- Frances-White, Deborah, *The Guilty Feminist. From our noble goals to our worst hypocrisies*, London: Virago Press 2020 (2018).
- Gay, Roxane, *Bad Feminist. Essays*, New York: HarperCollins 2014.
- Genz, Stéphanie, „My Job Is Me. Postfeminist Celebrity Culture and the Gendering of Authenticity“, *Feminist Media Studies* 15/4, 2015. S. 545-561.
- Genz, Stéphanie/ Benjamin Brabon, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2017.
- Gill, Rosalind, „Postfeminist Media Culture. Elements of a sensibility“, *European Journal of Cultural Studies* 10/2, 2007. S. 147–166.
- Gill, Rosalind, „Post-Postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times“, *Feminist Media Studies* 16/4, 2016. S. 610–630.
- Gill, Rosalind, „The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism. A Postfeminist Sensibility 10 Years On“, *European Journal of Cultural Studies* 20/6, 2017. S. 606–626.
- Goldberg, Lesley, „Abbi Jacobson on Reimagining ‚A League of Their Own‘ With Late Director Penny Marshall's Blessing“, *The Hollywood Reporter*, 05.08.2022, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/abbi-jacobson-reimagining-a-league-of-their-own-series-1235190989/>, 22.03.2024.
- Haitz, Louise, „Medienwissenschaft und Intersektionalität“, *Handbuch Intersektionalitätsforschung*, hg. v. Astrid Biele Mefebue et al. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2022. S. 229-242.
- Halberstam, Jack, *The Queer Art of Failure*, New York: Duke Univ. Press 2011.
- Havas, Julia/ Maria Sulimma, „Through the Gaps of My Fingers. Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television“, *Television & New Media* 21/1, 2020. S. 75–94.
- Hirshman, Linda R., *Get to Work... And Get a Life Before It's Too Late. A Call to Arms for Women of the World*, New York: Penguin Random House 2007.
- Holzberg, Billy/ Aura Lehtonen, „The affective life of heterosexuality. Heteropessimism and postfeminism in ‚Fleabag‘“, *Feminist Media Studies* 22/8, 2021. S. 1902-1917.
- Holmes, Su, „„Starring... Dyer?“. Re-Visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture“, *Westminster Papers in Communication & Culture* 2/2. 2017. S. 6-21.

hooks, bell, *Talking Back Thinking Feminist, Thinking Black*, New York: Routledge 2014.

Hsieh, Carina, „The New Broad City Sex Toy Collection Is Here and It's Everything“, *Cosmopolitan*, 09.08.2017, <https://www.cosmopolitan.com/sex-love/a11659403/broad-city-sex-toys/>, 02.06.2024.

Jacobson, Abbi, *I might regret this*, New York: Grand Central Publishing 2018.

Jacke, Janina, „Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ‚Unreliable Narration‘“, *Journal of Literary Theory* 12/1, 2018. S. 3-28.

Kamińska, Aleksandra, „Failing Adulthood, Queering Girlhood. Perpetual Adolescence in ‚Broad City‘ and ‚Girls‘“, *The Journal of Popular Culture* 53/5, 2020. S. 1046–1065.

Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt 2010.

Kotsko, Adam, *Awkwardness*, London: John Hunt Publishing 2010.

Kreknin, Innokentij, „Autofiktion“, *Handbuch Literatur & Pop*, hg. v. Moritz Baßler/ Eckhard Schumacher, Berlin/ Boston: De Gruyter 2020. S. 199-213.

McRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles u.a.: SAGE 2009.

McRobbie, Angela, „Notes on the Perfect“, *Australian Feminist Studies*, 83/30, 2015. S. 3-20.

McVey, Ciara, „How ‚Broad City‘ Helped Ilana Glazer Embrace Her Queerness“, *The Hollywood Reporter*, 17.01.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-broad-city-helped-ilana-glazer-embrace-her-queerness-studio-1270675/>, 14.05.2024.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ [1975], *Feminisms. A Reader*, hg. v. Maggie Humm, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 1992. S. 347-353.

Nash, Meredith / Imelda Whelehan, *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity, and Gendered Performance in Contemporary Television*, Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

Neveux, Julie, „‚I Fucking Love You!‘ Emotional Address in Fleabag, or How Viewers’ Empathy Becomes Voyeurism“, *Journal of Literary Semantics* 52/2, 2023. S. 213-232.

O’Connell, Mikey, „From ‚Fleabag‘ to James Bond and Beyond. Phoebe Waller-Bridge on Death and Her Secret New Movie“, *The Hollywood Reporter*, 14.08.2019, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/fleabag-creator-phoebe-waller-bridge-writing-bond-25-her-secret-new-movie-1231046/>, 31.05.2024.

Peters, Kathrin/Andrea Seier, „Gender & Medien. Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Berlin: Diaphanes 2016. S. 9-22.

Petersen, Anne Helen, *Too Fat, Too Slutty, Too Loud. The Rise and Reign of the Unruly Woman*, New York: Plume 2017.

Saupe, Achim, „Authentizität. Version 3.0“, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25.08.2015, http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015, 13.11.2023.

Schlicker, Alexander, *Autor – TV-Serie – Medienwandel. (De-)Figurationen serieller Autorschaft*, Marburg: Schüren Verlag 2016.

Schreiber, Michele, *American Postfeminist Cinema. Women, Romance and Contemporary Culture*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2022.

Seaton, Wallis, „„Doing Her Best With What She's Got“. Authorship, Irony, and Mediating Feminist Identities in Lena Dunham's ‚Girls‘“, *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity, and Gendered Performance in Contemporary Television*, hg. v. Meredith Nash/ Imelda Whelehan, Cham: Palgrave Macmillan, 2017. S. 149-162.

Seresin, Asa, „On Heteropessimism. Heterosexuality is nobody's personal problem“, *The New Inquiry*, 09.10.2019, <https://thenewinquiry.com/on-heteropessimism/>, 23.05.2024.

Spiegel, Thomas J., „Cringe“, *Social Epistemology. A Journal of Knowledge, Culture and Policy* 2023. S. 1-12.

Tagesschau, „Jugendwort ‚cringe‘. Susanne Daubner bringt es auf den Punkt“, *tagesschau.de*, 25.10.2021, <https://www.tagesschau.de/inland/jugendwort-cringe-103.html>, 28.05.2024.

Tashiro, Ty, *Awkward. The Science of Why We're Socially Awkward and Why That's Awesome*, New York: William Morrow & Company 2018.

Tasker, Yvonne/ Diane Negra. *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham/London: Duke Univ. Press 2007.

Travers, Ben, „„Broad City' Finale. Abbi Jacobson and Ilana Glazer on the Ending That Almost Happened“, *IndieWire*, 28.03.2019, <https://www.indiewire.com/features/general/broad-city-finale-ending-abbi-jacobson-ilana-glazer-1202054138/>, 16.05.2024.

Vernon, Polly, *Hot Feminist. Modern Feminism with style without judgment*, London: Hachette UK 2015.

Waller-Bridge, Phoebe, *Fleabag. The Scriptures*, London: Sceptre 2019.

Waller-Bridge, Phoebe, *Fleabag. The Special Edition*, London: Nick Hern Books 2019.

Wanzo, Rebecca, „Precarious-Girl Comedy. Issa Rae, Lena Dunham, and Abjection Aesthetics”, *Camera Obscura*, 31/2, 2016. S. 27–59.

Wong, Denise, „Gazing beyond the fourth wall. Shame and second-person narration in ‚Fleabag“”, *Textual Practice* 36/10, 2022. S. 1689-1711.

Woods, Faye, „‚Girls Talk‘. Authorship and Authenticity in the Reception of Lena Dunham’s ‚Girls“”, *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies* 10/2, 2015. S. 37–54.

Woods, Faye, „Too Close for Comfort. Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in ‚Chewing Gum‘ and ‚Fleabag“”, *Communication, Culture & Critique*, 12/2, 2019. S. 194–212.

Zakaria, Rafia, *Against White Feminism. Notes on disruption*, New York: W. W. Norton and Company 2022.

Medien

2 Broke Girls, R: Don Scardino et al., CBS 2011 – 2017.

A League of their Own, R: Jamie Babbit et al., Prime Video 2022.

„Abbi Jacobson & Ilana Glazer on Broad City”, R: Jimmy Kimmel Live, youtube.com, 20.01.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=SeOeKSinSDE>, 28.04.2024.

„Abbi Jacobson & Ilana Glazer on Broad City Coming to an End“, R: Jimmy Kimmel Live, youtube.com, 16.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=vTOY8nRwA4>, 01.06.2024.

Ally McBeal, R: David E. Kelley et al., Fox 1997 – 2002.

Awkward, R: Peter Lauer et al., MTV 2011-2016.

Awkward Black Girl, *Awkward Black Girl*, <http://awkwardblackgirl.com/>, 05.06.2024.

Babes, R: Pamela Adlon, US 2024.

Bridesmaids, R: Paul Feig, US 2011.

Bridget Jones’s Diary, R: Sharon Maguire, FR/UK/US 2001.

Bridget Jones. The Edge of Reason, R: Beeban Kidron, FR/IE/UK/US 2004.

Bridget Jones's Baby, R: Sharon Maguire, FR/UK/US 2016.

Broad City, R: Rob Michael Hugel et al., YouTube 2009-2014.

Broad City, R: Lucia Aniello et al., Comedy Central 2014 – 2019.

Chewing Gum, R: Tom Marshall/ Simon Neal, E4 2015 – 2017.

Comedy Central, [youtube.com](https://www.youtube.com/@ComedyCentral/search?query=broad%20city),
<https://www.youtube.com/@ComedyCentral/search?query=broad%20city>, 01.03.2024.

„Confessions of a bad feminist“, R: TEDWomen, ted.com, Mai 2019,
https://www.ted.com/talks/roxane_gay_confessions_of_a_bad_feminist, 11.05.2024.

Crazy Ex-Girlfriend, R: Stuart McDonald et al., The CW 2015 – 2019.

Crashing, R: George Kane, Channel 4 2016.

Fleabag, R: Tim Kirkby/ Harry Bradbeer, BBC Three/ BBC Two 2016 – 2019.

„Fleabag star speaks about her fear of being a ,bad feminist“, R: BBC, bbc.com, 10.03.2019,
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47515753>, 23.04.2024.

Frances Ha, R: Noah Baumbach, US 2012.

Girls, R: Lena Dunham et al., HBO 2012 – 2017.

Hack into Broad City, R: Tim Bierbaum et al., Comedy Central 2014-2019.

„How Phoebe Waller-Bridge came up with Fleabag #shorts“, R: Outstanding Screenplays,
youtube.com, 13.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=lJZyaLAOK1I>, 01.06.2024.

Indiana Jones and the Dial of Destiny, R: James Mangold, US 2023.

Insecure, R: Melina Matsoukas et al., HBO 2016 – 2021.

Killing Eve, R: Damon Thomas et al., BBC America 2018-2022.

New Girl, R: Trent O'Donnell et al., Fox 2011 – 2018.

„Phoebe Waller-Bridge Monologue – SNL“, R: Saturday Night Live, youtube.com, 06.10.2019, https://www.youtube.com/watch?v=k8jXm_UNPF8, 28.04.2024.

Pretty Woman, R: Garry Marshall, US 1990.

Sex and the City, R: Darren Star et al., HBO 1998 – 2004.

The Guilty Feminist, R: Frances Deborah-White, Acast, seit 2015.

„The Great Humans Series featuring Roxane Gay and Abbi Jacobson“, R: Cortia Art Center, youtube.com, 18.11.2019, hochgeladen am 23.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dIscNPRs9G0>, 09.02.2024.

The Mindy Project, R: Michael Spiller et al., Fox/ Hulu 2012 - 2017.

The Mis-Adventures of Awkward Black Girl, R: Mimi Valdés et al., YouTube 2011- 2013.

„Why We're Socially Awkward and Why That's Awesome. Ty Tashiro. TEDxNashville“, R: Tedx Talks, youtube.com, 14.06.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=WRCwlCo89LU>, 30.05.2024.

Websites

Dict.cc, *dict.cc. Deutsch-Englisch-Wörterbuch*, <https://www.dict.cc/?s=abjection>, 05.06.2024.

Ed Fringe, *edfringe.com*, <https://www.edfringe.com/experience/what-is-the-festival-fringe>, 09.03.2024.

IMDb, „Fleabag. Auszeichnung“, *IMDb.com*, https://www.imdb.com/title/tt5687612/awards/?ref_=tt_awd, 03.06.2024.

IMDb, *IMDb.com*,
https://www.imdb.com/title/tt2578560/mediaviewer/rm1974561536/?ref=tt_ov_i,
05.06.2024.

IMDb, *IMDb.com*,
https://www.imdb.com/title/tt5687612/mediaviewer/rm1189414912/?ref=ttmi_mi_all_54,
05.06.2024

Pons, *Pons. Hallo Welt*, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/awkwardness>, 28.05.2024.

Pons, *Pons. Hallo Welt*, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/cringe>, 28.05.2024.

Abstract

Als Diskursbeobachtung englischsprachiger TV-Serien der 2010er Jahre werden in dieser Masterarbeit Narrative untersucht, die Gegenpositionen zu einem postfeministischen Verständnis von Weiblichkeit formulieren. Das Forschungsvorhaben verortet sich im Kontext der Gender Media Studies und geht von der Theoretisierung von Postfeminismus nach Rosalind Gill und Angela McRobbie aus. Basierend auf dem depolitisierenden Charakter postfeministischer Perspektiven schlägt die Arbeit den Sammelbegriff „awkward feminism“ als Analyserahmen vor. Awkwardness wird als Störung sozialer Konventionen verstanden, die das Potential bietet, diese offenzulegen und zu hinterfragen. Als Forschungsgegenstände der Arbeit dienen die Serien BROAD CITY (Comedy Central 2014 - 2019) von Abbi Jacobson und Ilana Glazer und FLEABAG (BBC Three/ BBC Two 2016 -2019) von Phoebe Waller-Bridge. Die überschneidende Position der Macherinnen der Serien als Autorinnen, Creators und Hauptdarstellerinnen ist leitend für die Fragestellung der Arbeit: Inwiefern bestimmt die Autorinnenschaft der Serien deren feministische Agency und in welchem Maße führt diese zu einer (Re)-Politisierung verhandelter feministischer Perspektiven? Die dezidierte Einbringung von persönlichen Erfahrungen der Autorinnen ist grundlegend für die Inszenierung von Authentizitätseffekten, Geständnissen und einer Selbstverortung. In FLEABAG wird Agency durch diegetische Brüche und das eigenmächtige Verhältnis der Hauptfigur zur Kamera erzeugt. Feministische Agency wird in BROAD CITY durch die zentrale Setzung der Freundinnenschaft der Hauptfiguren und ihrer intersektionalen Kontextualisierung hergestellt. Die Serien bieten im Sinne einer Re-Politisierung den Rahmen feministisches Potential und das Brechen mit patriarchalen Werten und Konventionen einerseits abzubilden und andererseits zu erproben.