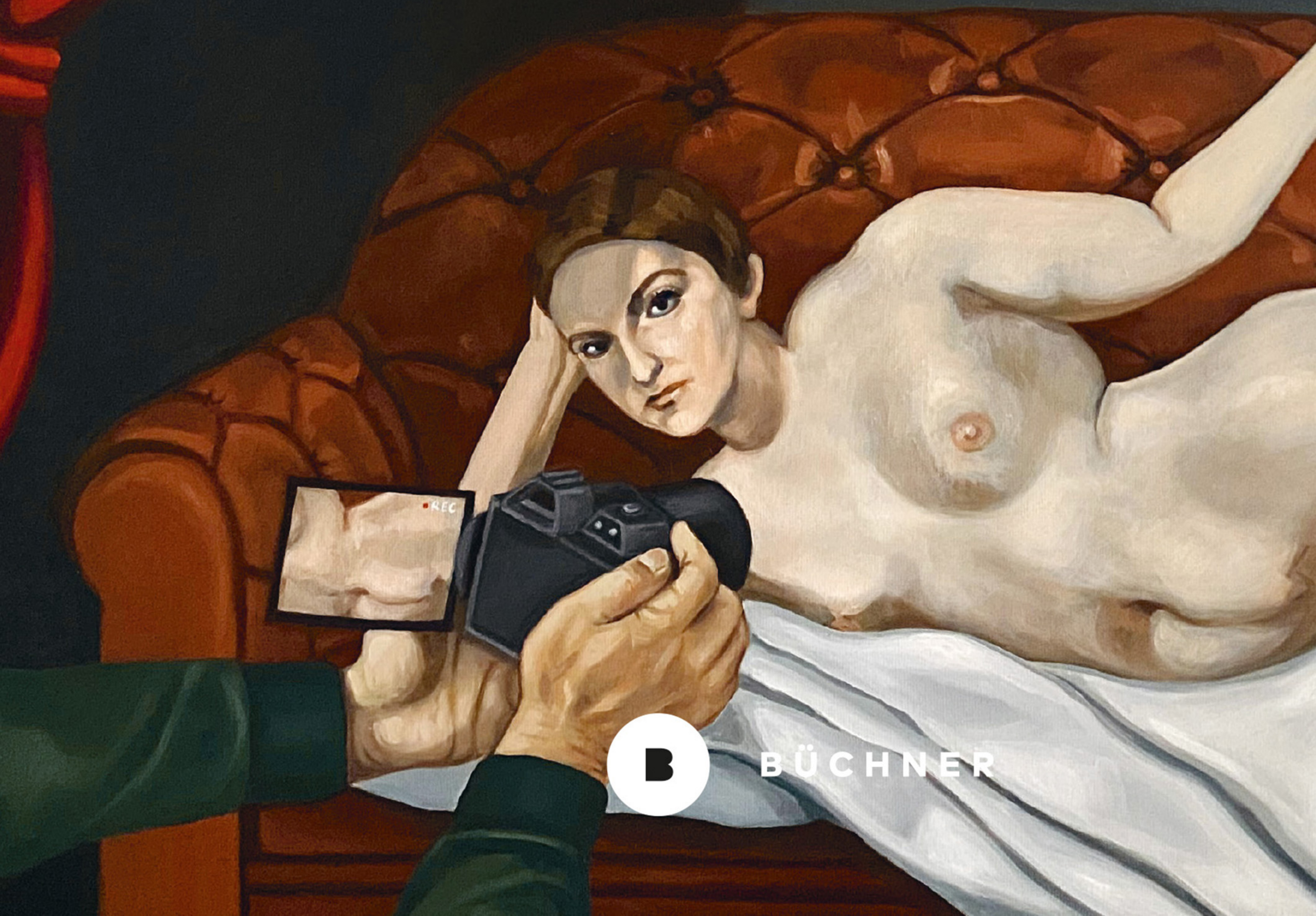


LAURA FAZIO

(GE)WICHTIGE KÖRPER

Subversive Gewichtsdarstellungen
in Lena Dunhams »Girls« und
Mindy Kalings »The Mindy Project«



B

BÜCHNER

(Ge)wichtige Körper

Bereits während ihres Theaterwissenschaftsstudiums an der LMU in München widmete sich **Laura Fazio** primär der Film- und Serienforschung. Sie erhielt ihren Bachelor mit einer Abschlussarbeit über die Schnittstellen zwischen Theater und Film in Darren Aronofskys *Black Swan*. Daran schloss sie ein internationales Masterstudium in »Film und audiovisuelle Medien« mit Studienaufenthalten in Frankfurt am Main, Rom und Mailand an, in dessen Zuge sich ihre Faszination für das vielschichtige Zusammenspiel zwischen audiovisuellen Medien und dem menschlichen Körper entwickelte. Davon zeugen ihre beiden Masterabschlussarbeiten, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven der verkörperten und synästhetischen Filmwahrnehmung widmen, wie auch ihre Dissertationsschrift *(Ge)wichtige Körper*, in der sie sich mit subversiven weiblichen Gewichtsdarstellungen im Serienformat befasst und damit den Fokus auf die Repräsentation von übergewichtigen Frauenfiguren in audiovisuellen Medien legt.

Laura Fazio

(Ge)wichtige Körper

Subversive Gewichtsdarstellungen
in Lena Dunhams *Girls* und
Mindy Kalings *The Mindy Project*



BÜCHNER

ISBN (Print) 978-3-96317-236-6

ISBN (ePDF) 978-3-96317-773-6

Diss., Ludwig-Maximilians-Universität, 2020

Copyright © 2021 Büchner-Verlag eG, Marburg

Coverabbildung © Bianca Fazio: »Screening Olympia«, 2020, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm

Satz: DeinSatz Marburg | tn

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
1 Diversifizierung als Repräsentationswandel der Serienlandschaft?	11
1.1 Fragestellung und Zielvorhaben	13
1.2 Zur Themenwahl	18
1.3 Aufbau der Arbeit und wissenschaftliche Perspektive	26
2 Übergewichtige (Frauen-)Körper in Gesellschaft und Medien	29
2.1 Kontemporäre Körperobsession und der übergewichtige Frauenkörper als gesellschaftliche Bedrohung	29
2.2 Körpernormen in den Medien	41
2.2.1 Überformung des zeitgenössischen Schönheitsideals und Übergewichtigenstigmatisierung in Film und Serie	41
2.2.2 Einflüsse medialer Gewichtsdarstellungen auf gesellschaftliche und individuelle Körpernormen	59
3 Körper, Gewicht und Subversion: Über das Analyseverfahren	69
3.1 Begriffsbestimmung und Diskurse der Subversion	70
3.2 Adaption und Modifikation eines literatur- und kulturwissenschaftlichen Analysemodells	77
3.2.1 Diskursanalytische Kontextualisierung	78
3.2.2 Untersuchung der (subversiven) Repräsentationsstrategien	80

3.2.3	Gewichtsbezogene Körperbildanalyse	82
3.2.4	Paratextuelle Analyse serieller Autorschaft	94
3.2.5	Die Medienrezeptionsforschung als ergänzende Untersuchungsperspektive	106
3.3	Modell zur Analyse subversiver, weiblicher Gewichtsdarstellung im zeitgenössischen Serienformat	111
4	Subversive Gewichtsdarstellungen in Lena Dunhams <i>Girls</i> und Mindy Kalings <i>The Mindy Project</i>	117
4.1	Lena Dunhams <i>Girls</i>	117
4.1.1	Produktive Ambivalenz grotesker Deformation	121
4.1.2	Bachtins Grotesker Körperkanon und die Transgressivität der übergewichtigen Frau	124
4.1.3	Gewichtsbezogene Körperbildanalyse der Serie <i>Girls</i>	134
4.1.4	Die Karnevalisierung des Serienformats: Groteske Körperbilder in Lena Dunhams <i>Girls</i>	162
4.2	Mindy Kalings <i>The Mindy Project</i>	165
4.2.1	Die Ambivalenz des Komischen und der Mythos der humorlosen Frau	169
4.2.2	Exkludierende vs. inkludierende Komik und die Ebenen der audiovisuellen Komikgenerierung	178
4.2.3	Gewichtsbezogene Körperbildanalyse der Serie <i>The Mindy Project</i>	190
4.2.4	Parodistisch-absurde Komik in Mindy Kalings <i>The Mindy Project</i>	217
4.3	Lena Dunham und Mindy Kaling im Spannungsfeld zwischen serieller Autorschaft und gewichtsbezogenen Körperdiskursen	220
4.3.1	Manifestationen auktorialer Präsenz	224
4.3.2	Spiegelungen visueller und rhetorischer <i>Body Positivity</i> Praktiken	234
5	Auf der Suche nach (ge)wichtigen Körpern	253
	Literatur- und Quellenverzeichnis	263

Vorwort

Die Motivation für dieses Buch und Promotionsprojekt gründet sich auf meine persönliche Faszination für das komplexe, stellenweise paradoxe Zusammenspiel zwischen dem menschlichen Körper und audiovisuellen Formaten wie Film und Serie.

Faszinierend ist dieses Zusammenspiel deshalb, weil der Körper uns auf so vielen unterschiedlichen Ebenen durch die Filmerfahrung begleitet. Obwohl ein Film lediglich über die Bild- und Tonebene mit dem Körper des Betrachters kommuniziert, kann er uns einen besonderen Zugang zu unserem eigenen Körper und all seinen Sinnen verschaffen: So etwa in Darren Aronofskys *Black Swan* (2010), wenn wir sehen, wie die Primaballerina Nina sich ein langes Stück ihrer eigenen Nagelhaut vom Finger zieht und wir uns bei diesem Anblick unweigerlich an den eigenen Finger fassen müssen. In solchen Momenten wird deutlich, dass die Filmwahrnehmung als verkörpert zu betrachten ist.

Dann wiederum kann uns hin und wieder die filmische Diegese eines spannenden Blockbusters so sehr in ihren Bann ziehen, dass wir gedanklich vollkommen in diese andere Welt eintauchen und vergessen, dass unser eigener Körper sich noch im Kinosaal oder im Wohnzimmer befindet. Und hier liegt das Paradox: Dass Filme und Serien unseren Körper und all seine Sinne berühren oder aber uns so sehr vereinnahmen können, dass wir unsere eigene Körperlichkeit verdrängen.

Noch komplexer wird dieses Zusammenspiel von Körper und Film, wenn man bedenkt, dass letzterer nicht nur Einfluss auf die Körper der Zuschauer hat, sondern uns auf der Bildebene auch Körper zeigt. Solcherlei Körperrepräsentationen sind dabei niemals unschuldig, denn Filme und Serien kontextualisieren Körper auf eine jeweils spezifische Art und Weise, sie kommunizieren Botschaften und verweisen auf gesellschaftliche Normen und Entwicklungen. Das bedeutet, dass jede Repräsentation nicht einfach nur etwas Vorhandenes

widerspiegelt, sondern eine ›Re-Präsentation‹ ist, eine neue Präsentation, ein eigenes Konstrukt. Hier wird die politische Dimension audiovisueller Repräsentation evident: Filme und Serien haben Einfluss darauf, welche Körper vermeintlich ›richtig‹ und welche ›falsch‹ sind, was als ›schön‹ und was als ›hässlich‹ gilt. Dies kann mitunter verheerende Auswirkungen auf individuelle Identifikationsprozesse auf der einen und gesellschaftliche Vorstellungen von spezifischen Körpern auf der anderen Seite haben – beispielsweise dann, wenn übergewichtige Personen überwiegend als einer ekelhaften, disziplinenlosen und insgesamt unliebsamen Menschengruppe angehörend dargestellt werden.

Teilweise scheinen wir es hier so sehr gewohnt zu sein, Stereotype wie die dicke, lustige beste Freundin in Filmen und Serien zu sehen, dass wir der Problematik solcher Repräsentationen gar nicht mehr gewahr werden. Es ist mir daher ein Anliegen, auf diese problembehaftete Dimension der Gewichtsrepräsentation aufmerksam zu machen. Dies gelingt meines Erachtens nur über das Aufzeigen der Problematik auf der einen und über das Sichtbarmachen alternativer Darstellungen auf der anderen Seite – beides Strategien, die ich in meiner Doktorarbeit verfolgt habe und die ich in den folgenden Kapiteln aufzeigen werde.

Eine Promotion ist ein jahrelanger Prozess, dessen Endergebnis nicht im Alleingang, sondern im Austausch mit Kollegen, Freunden und Familie entsteht. Egal ob über Zuspruch, Diskussion oder Feedback – diese Menschen haben maßgeblich daran mitgewirkt, dass mein Buch veröffentlicht werden konnte und ihnen gebührt daher mein besonderer Dank.

Mein erstes Dankeschön geht an meine Kollegin Sofía Muñoz Carneiro, deren Meinung ich sehr schätze und von deren Unterstützung meine Arbeit durchwegs profitiert hat. Dank unserer regelmäßigen Lese- und Diskussionsrunden, die sich nach und nach in gemeinsame Schreibtage und Schreibwochen entwickelt haben, konnte ich nicht nur meinen Promotionsprozess sinnvoll und effektiv strukturieren, sondern mich auch jederzeit auf spannende Fachgespräche und hilfreiches Feedback verlassen.

Danken möchte ich außerdem meinen Eltern Giuseppe und Christine Fazio. Beide haben mich in allen Lebenslagen stets unterstützt und mich auch in meinem Wunsch zu promovieren bekräftigt. Ich danke ihnen daher für ihren Rückhalt sowie die tatkräftige Unterstützung bei meinem Promotionsvorhaben.

Wenn man sich mit einem audiovisuellen Format wie der Serie auseinandersetzt, ist der überlegte Bildeinsatz enorm wichtig. Wo bedarf es der visuellen Unterstützung für den Leser, um der Argumentation zu folgen, und wo nicht? Wo liefert das Bildmaterial einen echten Mehrwert? Meiner Schwester Bianca-Maria Fazio habe ich in diesem Kontext gleich zweimal zu danken. Zum einen hat sie ihre Kompetenzen als Kunsthistorikerin dafür eingesetzt, um das Bildmaterial innerhalb meiner Arbeit im Kontext meiner Bildanalysen kritisch zu reflektieren und zu bewerten. Zum anderen hat sie als ausgebildete, freischaffende Künstlerin ein themenbezogenes Ölgemälde angefertigt, welches nun das Cover meiner Doktorarbeit schmückt und selbiges zu einem Unikat macht.

Dank gebührt auch meinen Kollegen aus der Ludwig-Maximilians-Universität in München; namentlich Rasmus Cromme, Lukas Stempel, Katrin Frühinsfeld, Annalena Roters und Veronika Wagner. Im Rahmen von Kolloquien, Konferenzen und privaten Gesprächsrunden haben sie mir fortwährend hilfreiche Anmerkungen geliefert und sich in der Abschlussphase dazu bereit erklärt, meine Doktorarbeit nach unterschiedlichen Gesichtspunkten Korrektur zu lesen.

Einen Betreuer zu finden, der am eigenen Promotionsprojekt interessiert ist, der den eigenen Arbeitsprozess unterstützend begleitet und nicht eingreifend vorgibt, und der einen nicht zuletzt im eigenen Vorhaben bestärkt, ist schwer zu finden. Ich danke daher meinem Doktorvater Jörg von Brincken, dessen Denkanstöße und Lektüreempfehlungen sehr hilfreich für die Fokussierung meines Themas waren. In diesem Zuge möchte ich außerdem meinem Zweitbetreuer Michael Gissenwehrer und meinem Drittprüfer Oliver Jahraus für eine entspannte und gleichzeitig spannende Disputatio sowie das hilfreiche Feedback zur finalen Überarbeitung meiner Doktorarbeit meinen Dank aussprechen.

Zu guter Letzt möchte ich mich auch beim Böhner-Verlag und allen voran bei meiner Ansprechpartnerin Sabine Manke bedanken – für die kompetent beratende, unkomplizierte, strukturierte und zielführende Unterstützung während der Veröffentlichungsphase.

Diversifizierung als Repräsentationswandel der Serienlandschaft?

Unter der Überschrift *This Was TV'S Most Diverse Year, But There's Still Progress To Be Made* wird in der Huffington Post die 2014 prägnant zum Vorschein getretene, neue Identitäten-, Körper- und Sexualitätenvielfalt der amerikanischen TV-Industrie gelobt. Für die gewichtsbezogene Körpervielfalt gepriesen wird hier *Orange Is The New Black* (OITNB)¹. Die Netflix-Serie zeigt nicht nur schlanke Körper, sondern auch viele übergewichtige Frauenfiguren, die mit komplexen Innenleben und vielfältigen – romantischen sowie anderweitigen – Wünschen und Zielen ausgestattet sind. Als Beispiele für die neue Ethnizitätenvielfalt führt der Huffington-Post-Artikel die Arbeiten von Cristela Alonzo und Shonda Rhimes an. Mit ihrer ABC-Show *Cristela*² ist Alonzo die erste Latina, die als Creator, Produzentin, Drehbuchautorin und Darstellerin ihrer eigenen Primetime Comedy auftritt. TV-Drehbuchautorin, Regisseurin und Produzentin Shonda Rhimes dagegen ist nicht nur eine der wenigen schwarzen Frauen hinter der Kamera, sondern hat mit *Scandal*³ und *How To Get Away With Murder*⁴ gleich zwei Serien mit *People of Color* in den weiblichen Hauptrollen auf den Markt gebracht. Die wachsende Diversifizierung sexueller Orientierungen und Gender-Identitäten der TV-Industrie findet mit *Transparent*⁵ sowie *Modern Family*⁶ anerkennende Erwähnung. So kreist Amazons Dramedy-Serie *Transparent* um das Leben der Familie Pfefferman, deren Dynamik sich durch das Outing des Familienvaters als Transsexuelle schlagartig ändert. ABC's Mockumentary *Modern Family* wiederum repräsen-

1 Jenji Kohan und Liz Friedman, Creat. *Orange is the New Black* (USA: Netflix, 2013–dato).

2 Cristela Alonzo, Creat. *Cristela* (USA: ABC, 2014–2015).

3 Shonda Rhimes, Creat. *Scandal* (USA: ABC, 2012–2018).

4 Peter Nowalk, Creat. *How to Get Away with Murder* (USA: ABC, seit 2015).

5 Jill Soloway, Creat. *Transparent* (USA: Amazon Studios, 2014–dato).

6 Christopher Lloyd und Steven Levitan, Creat. *Modern Family* (USA: ABC, 2009–2019).

tiert innerhalb einer Großfamilie verschiedene Konzepte familiären Zusammenlebens und begleitet dabei unter anderem auch Eheleben und Familiengründung eines homosexuellen Pärchens.⁷

Obwohl das amerikanische Fernsehen im Kontext der Repräsentation menschlicher Vielfalt scheinbar einige Veränderungen durchlebt hat, wird bereits mit der Überschrift des Huffington-Post-Artikels betont, dass es weitere Fortschritte zu machen gilt. Diskutiert und problematisiert wird beispielsweise im Rahmen von LGBT⁸-Repräsentationen die Besetzung von Transgender-Figuren mit Cisgender⁹-Schauspielern – ein Thema, welches 2014 mit Jared Letos Oscarauszeichnung als bester Schauspieler für seine Verkörperung der Transsexuellen Rayon in *Dallas Buyers Club*¹⁰ erneut relevant wurde. Die Besetzung und Repräsentation körperlich wie geistig behinderter Menschen offenbart ebenfalls nach wie vor diffizile Züge. So ist zwar bemerkenswert, dass 2014 mit der vierten *American Horror Story*-Staffel *Freak Show*¹¹ ein ganzer Cast aus Schauspielern mit körperlichen Behinderungen gezeigt wurde, doch treibt die Kontextualisierung dieser Schauspieler als schreckenerregende ›Freaks‹ in einer Horror-Freak-Show Ausschließungsmechanismen weiter voran.¹² Und auch die Repräsentation von Übergewichtigen erweist sich trotz Ausnahmebeispielen wie *Orange is the New Black* als problematisch, denn in

7 E. Oliver Whitney. »2014 Was TV's Most Diverse Year, But There's Still Progress To Be Made« *Huffington Post*, (Dienstag, 30. Dezember 2014), letzter Zugriff am: 05.11.2015, http://www.huffingtonpost.com/2014/12/30/tv-diversity-2014_n_6368892.html.

8 Abk. für lesbian, gay, bisexual, transgender beziehungsweise Lesben, Schwule, Bisexuelle und Transgender.

9 Als Cisgender werden Menschen bezeichnet, die sich mit dem Geschlecht identifizieren, welches ihnen bei der Geburt zugewiesen wurde.

10 Jean-Marc Vallé Reg. *Dallas Buyers Club* (US: Evolution Independent, 2013, 117 Min).

11 Ryan Murphy und Brad Falchuk, Creat. *American Horror Story. Freak Show* [Staffel 4] (USA: FX, 2014–2015).

12 Whitney. »2014 Was TV's Most Diverse Year, But There's Still Progress To Be Made«. Dass und inwiefern die *Freak Show* ein Konzept ist, welches das kontemporäre, explizite Interesse von Film und Fernsehen an normabweichenden Körpern treffend beschreibt, wird erläutert in Kapitel 2.2.2. So beschreibt die *Freak Show* nicht nur eine Faszination für den normabweichenden Körper, sondern stellt gleichsam auch eine Missrepräsentation dar, weil hier die normabweichenden Merkmale des Körpers erst über die Inszenierung in den Vordergrund gerückt werden. Es ist also die Inszenierung, die den Körper zum Freak-Körper macht.

Mainstream-Narrativen werden Gewichtige noch immer häufig enthumanisiert und stereotypisiert.¹³

Der Beitrag der Huffington Post beschreibt somit das Bild einer Diversifizierung der amerikanischen TV-Industrie, die zwar anwächst, jedoch nach wie vor Mängel aufweist – und dies sowohl quantitativ (im Sinne einer zahlenmäßig steigenden Repräsentation menschlicher Vielfalt) als auch qualitativ (im Sinne einer authentischen Repräsentation menschlicher Vielfalt). Damit wirft der Artikel zentrale Fragen bezüglich des Wirkungspotenzials repräsentationeller Vielfalt auf: Wie ist die Diversifizierung von Körpern, Ethnizitäten und Identitäten der kontemporären Film- und Serienlandschaft einzuordnen? Lässt sich hier tatsächlich von einem Repräsentationswandel sprechen?

1.1 Fragestellung und Zielvorhaben

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass eine rein zahlenmäßig wachsende Medienfigurenvielfalt, wie sie im Huffington-Post-Artikel festgestellt wurde, für sich allein keinen Repräsentationswandel markieren kann – zumindest keinen, der Innovations- und Veränderungspotenziale in sich birgt. Stattdessen muss stets auch die Inszenierung und die dadurch bedingte Konnotation der Körper genauer untersucht und kritisch hinterfragt werden.

Die empirische Forschung unterstützt diese Behauptung. So erschienen 2012 die Ergebnisse zweier Studien der Durham University in Großbritannien, in denen Einflüsse auf die sich interkulturell und transhistorisch unterscheidenden Präferenzen hinsichtlich weiblichen Körpergewichts untersucht wurden. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Frage, weshalb bestimmte

13 Whitney selbst nimmt in 2014 *Was TV's Most Diverse Year, But There's Still Progress To Be Made* auf diese Problematik in Sachen Gewichtsdarstellung nur indirekt Bezug, indem er auf Lily Kalins Huffington-Post-Artikel *Why The Body Diversity On 'Orange Is The New Black' Is So Important* verweist. Dort wird der häufig ent-humanisierenden und stereotypisierenden Repräsentation von übergewichtigen Menschen ein eigener Beitrag gewidmet und *OITNB* wird in diesem Kontext als Ausnahmebeispiel angeführt. Lily Karlin. »Why The Body Diversity On 'Orange Is The New Black' Is So Important« (*Huffington Post*, letzter Zugriff am: 05.11.2015, http://www.huffingtonpost.com/2014/06/13/orange-is-the-new-black-body-diversity_n_5489952.html).

Völker oder Bevölkerungsgruppen zu bestimmten Zeiten dünne Frauenkörper bevorzugen, während zu anderen Zeiten und/oder in anderen Völkern oder Bevölkerungsgruppen wiederum dicke Frauen favorisiert werden. Einem Ansatz zufolge können systematische Unterschiede zwischen den Bevölkerungen in ihren Präferenzen für Frauenkörper als Folge »assoziativen Lernens« (*associative learning*) erklärt werden. Bei diesem Mechanismus werden Hinweise auf Gesundheit und Status der lokalen Bevölkerung mit dem Körperbau in Verbindung gebracht und verinnerlicht, was wiederum lokale Körperpräferenzen beeinflusst. Hinter dieser ersten Erklärung verbirgt sich die Idee, dass Körperfett in ernährungspsychologisch belasteten Umgebungen wie Südafrika als Indikator für Wohlstand gilt, weshalb Übergewicht hier als Symbol für wirtschaftlichen Erfolg anziehend wirkt, während wiederum in westlichen Ländern wie Großbritannien, in denen Nahrungsmittel stets verfügbar sind und Fettleibigkeit ein weit verbreitetes und mit gesundheitlichen Problemen assoziiertes Phänomen ist, eher Dünnheit als Symbol für Gesundheit und hohen sozioökonomischen Status bevorzugt wird. Eine alternative Erklärung bietet die Idee der »visuellen Diät« (*visual diet*), welche in der zweiten Studie der Durham University untersucht wurde. Hier entstehen Körperpräferenzen als Nebenprodukt der bloßen Exposition bestimmter Frauenkörper. Dementsprechend sind es im Rahmen dieser Erklärung häufig Medien, die unentwegt dünne Frauenkörper zeigen und somit unter Verdacht stehen, für die extreme Schlankheitspräferenz in westlichen Gesellschaften mitverantwortlich zu sein. Insgesamt zeigen die Ergebnisse der Durham University jedoch valide Belege sowohl für visuelle Diäteeffekte als auch für die Erklärung des assoziativen Lernens, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass beide Einflüsse parallel wirken.¹⁴

Übertragen auf die jüngsten Entwicklungen der amerikanischen TV-Landschaft bedeutet dies, dass es neben der steigenden Exposition gemeinhin unterrepräsentierter Ethnizitäten, Sexualitäten, Körper und Identitäten stets auch die mit dieser Exposition übermittelten Ideen, Assoziationen, Werte und Normen zu reflektieren gilt; oder beispielhaft erläutert: Wenn eine Serie wie *American Horror Story* einen Cast körperlich behinderter Schauspieler zeigt, so

14 Lynda G. Boothroyd et al. »Visual Diet Versus Associative Learning as Mechanisms of Change in Body Size preferences« *PLoS one* 7/11, (2012), letzter Zugriff am: 09.08.2019, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0048691>.

darf die Tatsache, dass diese marginalisierte Gruppe als Freaks in einer Freak Show auftreten, nicht unbeachtet bleiben.

Nun mag man einwenden, es handle sich bei *American Horror Story* ›nur‹ um eine Serie und damit ›nur‹ um eine Repräsentation und nicht um die ›reale‹ Welt. Doch ist der Einfluss von (überdies weit verbreiteten, popkulturellen) Repräsentationen nicht zu unterschätzen, wie der Film-, Medien- und Kulturwissenschaftler Niall Richardson in *Transgressive Bodies*, einer Untersuchung der Repräsentation normabweichender Körper in der zeitgenössischen Populärkultur, betont.¹⁵ Richardson verweist hier auf den Repräsentationsbegriff nach Stuart Hall¹⁶, um seine Behauptung zu erläutern. So kennzeichnen den Repräsentationsbegriff laut Hall zwei unterschiedliche, wenngleich ineinandergreifende Definitionen: Einerseits bedeutet repräsentieren, etwas darzustellen oder zu beschreiben. In diesem Sinne ist jegliche Form der Repräsentation eine ›Re-Präsentation‹, sprich eine neue Präsentation und damit keine bloße Spiegelung von etwas Vorhandenem. Auf der anderen Seite bedeutet Repräsentieren aber auch Symbolisieren oder Ersetzen, stellvertretend für etwas zu stehen.¹⁷ Es ist diese doppelte Begriffsdefinition, die den Kern von Richardsons Problematisierung bildet, denn: Wenn eine Repräsentation kein einfaches Symbol, sondern gleichsam auch ein Konstrukt ist, so sind auch die durch und mit ihr generierten Bedeutungen keine reinen Abbildungen, sondern steuerbare Konstrukte: »In this respect, representations are *never* [Hervorh. im Orig.] innocent. They do not just suddenly happen by accident – but are always a construct in accordance with a specific set of politics and ideas.«¹⁸

Beispielhaft veranschaulicht Richardson die daraus resultierende Problematik anhand der medialen Darstellung von Schwulen und Lesben. So ist zu berücksichtigen, dass für viele Schwule und Lesben im Kindes- und Ju-

15 Niall Richardson. *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture* (Farnham, Surrey et al.: Ashgate, 2010), 2.

16 Richardson beschreibt seine eigene Arbeit jenseits einer fachspezifischen Eingrenzung in Filmwissenschaft, *gender* oder *cultural studies* als Beitrag der *representation studies* und bezeichnet Stuart Hall als den Großvater dieses multiperspektivischen Ansatzes. Ebd., 3.

17 Hall, Stuart. »The Work of Representation« In: *Representation*, hg. von Stuart Hall, 13–71 (1997), 16.

18 Richardson. *Transgressive Bodies*, 3. Die Konstruiertheit der Repräsentationsbedeutungen betont auch Stuart Hall, wenn er schreibt: »[Meaning] is *produced* [Hervorh. im Orig.] – constructed – rather than simply found.« Hall, Stuart. »Introduction« In: *Representation*, hg. von Stuart Hall, 1–12 (1997), 5.

gendalter oftmals die einzigen Begegnungen mit anderen Personen, die als Leitbild für die eigene sexuelle Identität dienen können, medial stattfinden. Wenn das mediale Gegenüber dann stetig stereotypisiert, vilifiziert¹⁹ oder zum Spottbild degradiert wird, so hat dies auch Auswirkungen auf den Identifikationsprozess des rezipierenden Individuums. Bei der Betonung des politischen Gewichts solcher Darstellungen hebt Richardson die Repräsentation normabweichender Körper besonders hervor, wenn er schreibt:

This debate is particularly relevant to the non-normative body. Consider how this maps directly onto the agenda of disability representation in the media. Most people with disabilities do not share their identity with the other members of their family (like, say ethnicity or class) nor with their friends or neighbours. Instead, their immediate encounter with another body that identifies with a similar disability may well be a representation in popular culture. If the media continually represents characters with disabilities as evil, twisted monsters or pitiful victims, how does this affect or even effect the identification of the disabled spectator?²⁰

Richardson geht hier auf Beispiele ein, in denen die Repräsentation ohne ein ›reales Gegenüber‹ Einfluss auf den Identifikationsprozess des Individuums nimmt: Die stereotypisierte oder vilifizierte Repräsentation bietet dann manchmal den einzigen Anhaltspunkt für die individuelle Identifikation. Aber auch wenn es sich bei der Repräsentation um im Alltag häufig wiederzufindende Personen handelt, das ›reale Gegenüber‹ also vorhanden ist, und neben der Identifikation des einzelnen, marginalisierten Individuums das gesellschaftliche Bild auf diese Personengruppe in den Fokus gerückt wird, ist die Bedeutung popkultureller Repräsentationen nicht zu unterschätzen. Deutlich wird dies, wenn man die Darstellungen von Übergewichtigen in den Medien betrachtet: Übergewichtige sind hier nicht nur stark unterrepräsentiert, sondern werden in der Regel auch als unsympathisch und unattraktiv dargestellt. Negative Stereotype werden in dieser stigmatisierenden

19 An dieser Stelle übernehme ich den englischen Ausdruck *vilification* ins Deutsche. Grund dafür ist, dass die deutschen Übersetzungen dieses Begriffs (u. a. Verunglimpfung, Herabwürdigung) unzureichend erscheinen. Der englische Begriff *vilification* nimmt Bezug auf den *villain* – den Bösewicht. *Vilification*, oder zu Deutsch vilifizieren, bedeutet somit, neben einer reinen Herabsetzung, ›Jemanden zum Feindbild machen‹.

20 Richardson. *Transgressive Bodies*, 2 f.

Repräsentation fettleibiger Charaktere nicht nur reproduziert, sondern auch potenziert und verfestigt.²¹

Die Ausprägungsformen und die Probleme, die solcherlei mediale ›Misrepräsentationen‹ mit sich bringen, wurden im wissenschaftlichen Kontext bereits tiefgreifend aufgearbeitet und immer wieder kritisch reflektiert.²² Seltener dagegen wird denjenigen Serien, Filmen und Medienobjekten Beachtung geschenkt, die sich den stigmatisierenden und stereotypisierenden Gewichtsdarstellungsstrategien entgegensetzen, diese verfremden, umkehren und dadurch *subversive Veränderungspotentiale* entfalten. Eben diese subversiven Gewichtsdarstellungen rückt die vorliegende Arbeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Subversion lässt sich dabei – vereinfacht ausgedrückt – als eine Form der Zerstörung betrachten, die jedoch gleichzeitig eine Innovation mit sich bringt.²³ Eine subversive Repräsentation ist somit analog beschreibbar als eine die Konventionen überschreitende Darstellung, die aufgrund ihres Innovationspotenzials zur Diskussion und Reflexion einlädt. Im Falle meines eigenen Untersuchungsgegenstandes betrifft diese Innovation – wenn auch nicht ausschließlich, so doch primär – die mit dem (audiovisuell vermittelten) Körper verbundenen Werte- und Normvorstellungen: Der Tabukörper der übergewichtigen Frau wird nicht nur ausgestellt, sondern bricht in der Art der Darstellung mit den etablierten Repräsentationskonventionen, was wiederum Debatten über die Darstellbarkeit von Übergewicht und die daran geknüpften gesellschaftlichen Körpernormen und -bilder auslöst. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es dabei nicht, eine quantitative Zu- oder Abnahme der Übergewichtigenrepräsentation in Film und/oder Fernsehen empirisch nachzuweisen, sondern die Identifikation und Beschreibbarkeit subversiver Gewichtsdarstellungen möglich zu machen. Die Fragestellung lautet demnach: Wie lässt sich einer audiovisuellen Repräsentation subversives Potenzial in Bezug auf ihre Gewichtsdarstellung nachweisen?

Um diese Frage beantworten zu können, wurde als Kernstück der vorliegenden Arbeit ein Analyseinstrument entwickelt, welches eine eben solche Identifizierung subversiver Gewichtsdarstellungen erlaubt. Die Anwendbarkeit des Analysemodells wird anhand der Untersuchung zweier Serien auf-

21 Zur stigmatisierenden Repräsentation übergewichtiger Film- und Serienfiguren siehe Kapitel 2.2.1.

22 Für eine Zusammenfassung der Ausprägungsformen und Probleme, die mediale ›Misrepräsentationen‹ von Übergewichtigen kennzeichnen, siehe Kapitel 2.2.

23 Eine ausführliche Bestimmung des Subversionsbegriffs findet sich in Kapitel 3.1.

gezeigt, deren Gewichtsdarstellungen ich als subversiv bezeichne: Lena Dunhams *Girls*²⁴ und Mindy Kalings *The Mindy Project* (TMP)²⁵.

1.2 Zur Themenwahl

Motiviert wird das Fokusthema Übergewicht zum einen von der Aktualität des gewichtszentrierten Körperwahns im gesellschaftlichen Diskurs, in dem das Ideal des schlanken, fitten Körpers proklamiert und übergewichtige Körper jenseits dieses Ideals stigmatisiert werden.²⁶ Zum anderen bietet die Eingrenzung des Themas Übergewicht auf die Untersuchung subversiver *Gewichts*darstellungen, aber auch methodisch betrachtet, eine gute Ausgangslage, um sich mit subversiven Repräsentationen auseinanderzusetzen, denn im Gegensatz zu, beispielsweise, der Darstellung körperlich Behinderter oder Transsexueller, kann bei der Untersuchung von Gewichtsdarstellungen bereits an einen beachtlichen Forschungsfundus angeknüpft werden.²⁷ Dadurch positioniert sich die vorliegende Arbeit in einer Nische: Zwar findet die Untersuchung hinsichtlich medialer Gewichtsdarstellungen eine gut erforschte Ausgangslage vor, gleichzeitig sucht sie mit ihrem Fokus auf *subversive* Gewichtsdarstellungen eine Forschungslücke zu schließen.

Die Auswahl der beiden Untersuchungsobjekte *Girls* und *The Mindy Project* begründet sich zunächst durch das grundlegenden Ausgangsmerkmal, dass beide Serien jeweils eine weibliche Protagonistin zeigen, deren Körper als übergewichtig zu beschreiben ist. Diese Behauptung erscheint auf den ersten Blick eine rein subjektive Feststellung zu sein, wenn man bedenkt, dass die Bewertung von Körpern keineswegs universell ist.²⁸ Gleichzeitig sind Kör-

24 Lena Dunham, Creat. *Girls* (USA: HBO, 2012–2017).

25 Mindy Kaling, Creat. *The Mindy Project* (USA: Fox und Hulu, 2012–2017).

26 Zum kontemporären Körperwahn siehe Kapitel 2.1.

27 Dieser Forschungsfundus fokussiert primär die Ausprägungsformen und Probleme, welche Missrepräsentationen von Übergewichtigen mit sich bringen. Subversive Gewichtsdarstellungen wurden bislang dagegen nicht systematisch aufgearbeitet, sondern meist nur in Form von kontextualisierenden Ausblickskapiteln aufgegriffen.

28 LeBesco, Kathleen und Jana Evans Braziel. »Editor's Introduction« In: *Bodies Out of Bounds*, hg. von Jana Evans Braziel und Kathleen LeBesco, 1–18 (Berkeley: University of California Press, 2001), 2.

per-Einstufungen jedoch bewiesenermaßen stets kontextabhängig: Demnach kann ein Körper wie der von Lena Dunham oder Mindy Kaling, welcher gemessen am Durchschnittskörper der amerikanischen Frauen in den Normbereich fällt, im Kontext von Film und Fernsehen, wo der schlanke Körper die Regel ist, zur Ausnahme werden und im Vergleich dick erscheinen.²⁹ Meine Einstufung der Körper beider Protagonistinnen soll daher vielmehr auf einer multiperspektivischen Kontextualisierung beruhen, in welcher Körnernormen in Film und Fernsehen, gewichtsbezogene Eigen- und Fremdkommentare der Serienfiguren sowie die Körper- und Gewichtsdiskurse, welche die Serienautorinnen Dunham und Kaling umgeben, mit berücksichtigt werden. Es gilt hierbei aufzuzeigen, dass die ausgewählten Serienfiguren im Vergleich zum schlanken Normkörper, der die Film- und Fernsehlandschaft kennzeichnet, als übergewichtig zu bezeichnen sind, dass auch die beiden fiktiven Serienprotagonistinnen Hannah Horvath und Mindy Lahiri in den Eigen- und/oder Fremdkommentaren als ›dicke‹ oder zumindest ›nicht schlanke‹ Figuren verhandelt werden und dass zuletzt auch die auktoriale Präsenz Kalings sowie Dunhams von derselben Körpereinstufung gekennzeichnet ist.

Trotz der begründeten Auswahl der beiden Serien anhand des Gewichtsmerkmals wären jedoch trotzdem sicherlich viele andere zeitgenössische Serien- und Filmfiguren denkbar, die in der vorliegenden Arbeit hätten berücksichtigt werden können. *Trainwreck*³⁰, *I Feel Pretty*³¹, *Isn't it Romantic*³² und *My Mad Fat Diary*³³ sind nur einige wenige der jüngeren Film- und Serienbeispiele, deren Untersuchung hinsichtlich der potenziellen Subversivität ihrer Gewichtsdarstellungen möglicherweise fruchtbare Ergebnisse zu Tage bringen könnte. Doch ich habe die Analyseobjekte in diesem Projekt, abgesehen von meinem persönlichen Interesse, deswegen ausgewählt, weil eine auffällige Verwandtschaft sie im besonderen Maße für eine gemeinsame Betrachtung prädestiniert. So stellt die Tatsache, dass beide Serien zu fast derselben Zeit veröffentlicht und abgeschlossen wurden und jeweils sechs Staffeln umfassen, bereits eine erste, oberflächliche Verbindung dar und erleichtert die Ver-

29 Niall Richardson und Adam Locks. *Body Studies. The Basics* (London: Routledge, 2014), X (Vorwort).

30 Judd Apatow Reg. *Trainwreck* (USA: Apatow Productions, 2015, 125 Min).

31 Abby Kohn und Marc Silverstein Reg. *I Feel Pretty* (USA: STX Films et al., 2018, 110 Min).

32 Todd Strauss-Schulson Reg. *Isn't it Romantic* (USA: New Line Cinema et al., 2019, 89 Min).

33 Rae Earl, Creat. *My Mad Fat Diary* (UK: E4, 2013–2015).

gleichbarkeit. Hinzu kommt, dass die gewichtigen Hauptdarstellerinnen in beiden Fällen gleichzeitig auch in anderen Produktionsbereichen der Serien aktiv beteiligt waren, als Creator-Showrunnerinnen die Entwicklung der Serienidee sowie den Verlauf der einzelnen Staffeln begleiteten, teilweise Regie führten und im Drehbuchautorenkollektiv mitwirkten. Und zuletzt ist – im Zuge des vorliegenden Themenschwerpunkts auf Gewicht und Körper – anzumerken, dass Dunham und Kaling beide auch jenseits von *Girls* respektive *The Mindy Project* in gewichts- und körperbezogene Diskurse verweben sind. Ich habe es außerdem vermieden, Untersuchungsobjekte zu wählen, die mit identischen kritischen Werkzeugen operieren. So entfalten *Girls* und *The Mindy Project* trotz ihrer vielfältigen Gemeinsamkeiten ästhetisch wie formal auf unterschiedliche Weise subversive Potenziale. Während *Girls* primär mit grotesken Körperbildern arbeitet, tritt in *The Mindy Project* vor allem Komik als subversive Strategie zu Tage. Durch die Berücksichtigung dieser beiden unterschiedlichen Repräsentationsstrategien wird aufgezeigt, dass sich das im Rahmen dieser Arbeit entwickelte Modell für die Analyse unterschiedlicher Serienangebote eignet.

Eine weitere Eingrenzung erfährt meine Arbeit durch die Fokussierung auf Frauenfiguren. Diese Entscheidung ist der Tatsache geschuldet, dass – obwohl auch der Schönheitsdruck auf Männer immer weiter gestiegen ist³⁴ – Frauen sowohl in der Gesellschaft als auch in den Medien nach wie vor stärker an ihrem Körper bemessen werden als dies bei Männern der Fall ist. Dementsprechend liegt auch ein gesteigerter Bedarf an progressiven weiblichen Gewichtsrepräsentationen vor, wie es in den folgenden Kapiteln aufzuzeigen gilt.³⁵

Auch ist die Wahl der Untersuchung des Serienformats einer begründeten Entscheidung gefolgt. Zwar möchte ich keinesfalls bestreiten, dass die Gewichtsdarstellungen bestimmter Filme ebenfalls subversives Potenzial haben (in der Tat ließe sich das Modell zur Analyse subversiver Gewichtsdarstellun-

34 Ein Beispiel für die nachweislich gestiegene Beeinflussung des männlichen Körperbilds durch Medienangebote liefert *The Adonis Complex*. Die Autoren dieser Veröffentlichung kommen anhand der Analyse eines umfangreichen Bildmaterials zu dem Schluss, dass die Repräsentationen von Männern immer muskulöser geworden sind. Infolge dieses medialen Bombardements durch aufgepumpte männliche (Vor)Bilder haben amerikanische Männer Essstörungen entwickelt, bis zur Besessenheit trainiert und Steroide genommen, um diesen Bildern nachzueifern. Harrison G. Pope et al. *The Adonis Complex. The Secret Crisis of Male Body Obsession* (New York: Free Press, 2000).

35 Dennoch eignet sich das entwickelte Modell auch für die Analyse von Männerfiguren.

gen, unter kleineren Anpassungen, durchaus auch auf Filme anwenden), doch erweist sich vor allem das Serienformat im Zusammenhang mit subversiven Gewichtsdarstellungen als ein besonders produktiver Untersuchungsgegenstand. So plädiere ich dafür, dass die strukturelle Beschaffenheit der Serie für wandel- und innovationsfördernde Kapazitäten und damit letzten Endes für subversive Potenziale des Formats spricht.

Bereits seit den 1980er Jahren beschreibt die Serienforschung den eigenen Untersuchungsgegenstand unter dem Begriff des kulturellen Forums als eine Plattform, die sich der Vorstellung unterschiedlicher Meinungen, Verhaltensweisen und Lebensauffassungen widmet,³⁶ wobei diese Plattform aufgrund ihrer kontinuierlichen Präsenz dazu in der Lage ist, tradierte Werte und Normen nicht nur aufzugreifen, sondern auch in Frage zu stellen. So erläutert der Film- und Fernsehwissenschaftler Knut Hickethier, dass Serien

in einer dominanten Weise daran beteiligt [sind], einen televisionären Hauptstrom der Gegenwartskultur zu formulieren, eine Art ›Mainstreaming‹ zu erzeugen. [...] Dieser Mainstream besteht nicht allein in der Durchsetzung von Verhaltensstereotypen, Wahrnehmungskonventionen und konsensuellen Normen und Werten, sondern auch darin, daß hier strittige Probleme der Gesellschaft (Rassismus, Genderthemen, Sexualität etc.) immer wieder neu verhandelt und in unterschiedlichen Bewertungspositionen angeboten werden.³⁷

Diesem serienformatspezifischen Wirkungs- und Reflexionspotenzial auf gesellschaftliche Normvorstellungen geht in der jüngeren Serienforschung auch Dana Frei in *Verhandlungen von Queerness. ›Queer As Folk‹ und ›The L Word‹ als kulturelle Foren* nach. Frei erörtert hier, inwiefern Serien wie *Queer As*

36 Knut Hickethier erläutert die kulturerzeugende Bilderproduktion der Serie als Format wie folgt: »Die Zuschauer erhalten mithilfe der Serien Einblicke in andere Lebenszusammenhänge und sehen, wie andere Menschen Konflikte, Sachverhalte etc. bewerten und mit ihnen umgehen. Dabei ist unerheblich, daß es sich hier um fiktionale Konstruktionen handelt, weil die Serien nach den in ihnen erhaltenen Plausibilitätspartikeln bewertet werden. Die Fernsehserie ermöglicht vor allem Einblicke in Grenzbereiche, die sonst der alltäglichen Erfahrung nicht zugänglich sind.« Hickethier, Knut. »Serie« In: *Handbuch Populäre Kultur*, hg. von Hans-Otto Hügel, 397–403 (Stuttgart: Metzler, 2003), 402.

37 Ebd., 403.

*Folk*³⁸ und *The L Word*³⁹ – als regelmäßig und über einen langen Zeitraum konzipierte Medienprodukte – bestehende Norm- und Wertvorstellungen zu sexueller Andersartigkeit nicht nur wiedergeben, sondern auch verändernd darauf zurückwirken. Grundlage ihrer These ist dabei eine strukturelle Analogie zwischen Serialität und kulturellen Normaushandlungen, die Frei dazu dient zu beweisen, dass »[ebenso] wie Serien sich auf mehreren Ebenen über das Zusammenspiel von Wiederholung und Variation konstituieren, [...] sich auch gesellschaftliche Normen durch ein Zusammenspiel von Bestätigung und Abweichung [bilden und verstetigen].«⁴⁰ Den bereits erwähnten Erläuterungen des Film- und Fernsehwissenschaftlers Knut Hickethier zur Serie als kulturellem Forum folgend, erläutert Frei, dass Fernsehserien »unter dem ständigen Druck [stehen], einerseits angepasst genug zu sein, um ihr Publikum nicht vor den Kopf zu stoßen, und andererseits innovative Gehalte zu liefern, um das Interesse wachzuhalten«⁴¹ und daher formal aus einer Mischung aus Schema-Einhaltung und Variation bestehen. Dasselbe Wechselspiel aus Wiederholung und Differenz liegt auch der Konstitutionen von Geschlechtlichkeit im Spezifischen und der Normherausbildung im Allgemeinen zu Grunde, erläutert Frei in Anlehnung an die Gendertheorie Judith Butlers. So geht Butler davon aus, dass es nichts ›Natürliches‹ gibt, sondern dass die andauernde Wiederholung von Normen als rituelle Praxis dafür sorgt, dass der »Effekt des Naturalisierten«⁴² entsteht. Dementsprechend ist die Geschlechtsidentität für Butler ebenfalls nichts Festes, Gegebenes, sondern die Geschlechtsidentität wird performativ und damit durch die »ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt«⁴³ erzeugt. Die Normalisierung von Verständnissen, Konzepten und Denkweisen, von Norm- und Moralvorstellungen verläuft damit analog zur Serie durch Wiederholung. Für Frei folgt daraus, dass die »Wertekonstruktionen, die in

38 Ron Cowen und Daniel Lipman, Creat. *Queer As Folk* (CAN et al.: Showtime, 2000–2005).

39 Ilene Chaiken, Michele Abbot und Kathy Greenberg, Creat. *The L Word* (USA et al.: Showtime, 2004–2009).

40 Frei, Dana. »Verhandlungen von Queerness. ›Queer As Folk‹ und ›The L Word‹ als kulturelle Foren« In: *Serielle Formen*, hg. von Robert Blanchet et al., 299–318 (Marburg: Schüren, 2011), 301.

41 Ebd.

42 Judith Butler. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 32.

43 Ebd., 22.

serieller Form und in weit verbreiteten Medienprodukten repetiert und damit immer wieder neu hergestellt werden, [...] entsprechend performativ wirken und die Denkweisen und Wertsysteme einerseits abbilden, andererseits auch hervorbringen [können].«⁴⁴

Neben den Erläuterungen von Knut Hickethier und Dana Frei spricht zuletzt auch Kathrin Rothemunds strukturell ausgerichtetes Konzept narrativer Komplexität von Serien für ein Veränderungs- und Innovationspotenzial des Formats. Rothemund wendet sich in *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien* vom serienwissenschaftlichen Modebegriff *Quality TV*⁴⁵ ab⁴⁶ und beschreibt die kontemporäre Serie stattdessen als kom-

44 Frei. »Verhandlungen von Queerness. ›Queer As Folk‹ und ›The L Word‹ als kulturelle Foren«, 303. Auch Mary Russo schreibt: »[Temporary] loss of boundaries tends to re-define social frames, and such topsy-turvy or time out is inevitably set back on course.« [Mary J. Russo. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity* (New York, London: Routledge, 1994), 58.] Dementsprechend sind Grenzverschiebungen im Serienformat, welches anders als im Film teilweise über mehrere Jahre hinweg rezipiert wird, als potenzielle Chance für Veränderungen einzustufen.

45 Unter diesem Begriff wird das ›Qualitätsfernsehen‹ als neue Hochkultur gefeiert, wobei Veränderungen auf den Ebenen der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen der Serienlandschaft seit den 1980ern, besonders aber seit den 2000ern, als symptomatisch für den Paradigmenwechsel hin zum *Quality TV* angesehen werden. So hat das Auftauchen von kleineren Networks (z. B. UPN) und Pay-TV-Sendern (z. B. HBO) neben den großen Networks ABC, CBS und NBC zwangsläufig zu einem immer größeren Wettbewerb um Zuschauerzahlen geführt. Dies hat wiederum notwendigerweise veränderte Distributions- und Produktionsbedingungen mit sich gebracht. Umfangreiches Sender-Branding, hohe Produktionskosten und technische Weiterentwicklungen auf Bild- und Tonebene sind dabei nur einige Folgen. Die diversen Änderungen haben wiederum zu einer qualitativen Aufwertung der Fernsehserie auf den Ebenen der Bauformen, Figuren und Handlungen geführt. So zeichnen sich Qualitätsserien beispielsweise auf der Ebene der Bauformen durch innovative Darstellungsformen und einen distinktiven, höchst individuellen, visuellen Stil aus. Kathrin Rothemund. *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien* (Berlin: Bertz + Fischer, 2013), 24 f.

46 Laut Kathrin Rothemund ist die Bezeichnung *Quality TV* zur Hervorhebung besonderer, vor allem zeitgenössischer Serien mittlerweile fast redundant geworden, wenn man bedenkt, dass »›Quality TV‹ im generischen Sinne mittlerweile fast zum Standard des fiktionalen seriellen (US-amerikanischen) Fernsehprogramms geworden ist.« [Ebd., 36.] Hinzu kommt, dass der bloße Begriff *Quality TV* an sich bereits wissenschaftlich-problematische Vorstellungen mit sich bringt, denn dass bestimmte Serien als Qualitätsfernsehen bezeichnet werden, impliziert gleichzeitig die Existenz von qualitativ minderwertigen Serien. Die qualitative Einschätzung des eigenen Untersuchungsgegenstands

plex. Insgesamt sechs Komplexitätsmerkmale arbeitet die Serienforscherin heraus und nutzt diese anschließend als Basis ihrer drei umfassenden Einzelanalysen von *Dexter*⁴⁷, *Lost*⁴⁸ und *Heroes*⁴⁹. Serien sind mit Rothemund als komplex zu beschreiben aufgrund:

- (1) einer grundlegenden Menge und damit quantitativen Anzahl der zugehörigen Teile einer Serie wie beispielsweise einer großen Anzahl an relevanten Akteuren, Aktionen, Räumen und Zeitebenen,
- (2) einer qualitativen Vielfalt und Heterogenität selbiger Faktoren, die Variation, Differenz und Ambivalenz fördert,
- (3) einer Verwobenheit der diversen Faktoren,
- (4) einer Nichtlinearität der Narration sowie
- (5) einer Kontingenz der Narration
- (6) bei einer gleichzeitigen Offenheit und Unabgeschlossenheit der Narration.⁵⁰

Vor allem die Nichtlinearität der Narration scheint dabei auf der strukturellen Ebene der Serie subversive Potenziale in sich zu bergen, denn

[durch] Nichtlinearität wird betont, dass serielle Erzählungen nicht aus einfachen Reihungen bestehen, sondern dass durch die Bezugnahme der einzelnen Episoden, Handlungsstränge und Figurenentwicklungen ständige Veränderungen zu verzeichnen sind, die jedoch nicht zwangsläufig über zeitlich-kausale Zusammenhänge erklärt werden können, sondern von Rückkopplungen und Loops geprägt sind.⁵¹

als ›hochwertig‹ erscheint – besonders unter Berücksichtigung der anfänglichen Stigmatisierung des Serienformats als ›trivial‹ – wie eine Rechtfertigungsstrategie für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Fernsehserie. Die Verwendung des Begriffs *Quality TV* ruft dadurch die veraltete Vorstellung hervor, dass nur bestimmte kulturelle Objekte und Phänomene – nämlich die der Hochkultur – eine wissenschaftliche Auseinandersetzung wert seien, während andere – die der ›niederer‹ Kultur – keinerlei Reflexion bedürfen. Aus diesem Grund möchte ich von dem Begriff *Quality TV* bewusst Abstand nehmen, denn es bedarf keinerlei Rechtfertigung für die Auseinandersetzung mit dem Serienformat im Sinne eines Plädoyers für die Fernsehserie als Hochkultur.

47 James Manos, JR., Creat. *Dexter* (USA: Showtime, 2006–2013).

48 Jeffrey Lieber, J. J. Abrams und Damon Lindelof, Creat. *Lost* (USA: ABC, 2004–2010).

49 Tim Kring, Creat. *Heroes* (USA: HBO, 2006–2010).

50 Rothemund. *Komplexe Welten*, 70 f.

51 Ebd., 74 f.

Zudem, erklärt Rothemund, ist Nichtlinearität eine zentrale Kategorie der Chaostheorie, wobei chaotisch dahingehend zu verstehen ist, »dass Veränderungen in Systemen, die durch Nichtlinearität geprägt sind, zu umfassendem Wandel führen können, der als solcher nicht vorhersehbar sein muss.«⁵² Die an Stelle der linearen Abfolge von Ursache und Wirkung tretende strukturelle Nichtlinearität der komplexen Serien führt somit zu einem »[grundlegenden emergenten] Wandel, der jeweils auch rückwirkend die Ausgangsparameter verändert.«⁵³

Blickt man zusammenfassend auf die Erläuterungen von Hickethier, Frei und Rothemund zurück, so lässt sich festhalten, dass Serien sich aufgrund Ihrer kontinuierlichen Präsenz verstärkt als Plattform für gesellschaftlich kontroverse Themen im Sinne eines kulturellen Forums eignen, dass sie aufgrund ihrer analogen Funktionsweise zu kulturellen Normaushandlungen Werte und Normen nicht nur widerspiegeln, sondern auch in Frage stellen können und dass sie aufgrund ihrer Komplexität und in Anlehnung an die Chaostheorie wandlungsfördernd sind. All diese Merkmale machen deutlich, dass die zeitgenössische Serie als Format bereits subversive Potenziale in sich birgt und sich daher begründet als im besonderen Maße geeigneter Untersuchungsgegenstand für meine Überlegungen zu subversiven weiblichen Gewichtsdarstellungen erweist.⁵⁴

⁵² Ebd., 75.

⁵³ Ebd., 226.

⁵⁴ Selbst Ivo Ritzer, dem – im Kontext einer Kulturindustrie, in der Distinktionen zum Tauschwert geworden sind und kritische Medienpraxis nur noch ziellos zu operieren vermag – »ein Pochen auf Unterwanderung der Macht durch mediale Repräsentationen naiv [erscheint].« [Ivo Ritzer. *Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur* (Berlin: Bertz + Fischer, 2011), 97.], dazu geneigt ist, den neuen (US-)Serien zumindest ein »subversives« Moment zu attestieren, weil sie ästhetische Konventionen in Frage stellen und damit die Möglichkeit einer Veränderung des Bestehenden (ästhetisch wie sozial) artikulieren.« Ebd., 45 f.

1.3 Aufbau der Arbeit und wissenschaftliche Perspektive

Die vorliegende Arbeit ist in ihrem Hauptteil in vier Kapitel untergliedert (siehe Kapitel 2 bis 5), wobei sich hinter dieser viergliedrigen Kapitelstruktur auch eine Zweiteilung der Arbeit erkennen lässt: Teil eins markieren in diesem Sinne die Kapitel 2 und 3 als Diskursanalyse- und Methodikkapitel und der zweite, anwendungsorientierte Teil besteht aus den Kapiteln 4 und 5.

Kapitel 2 widmet sich im Rahmen einer Diskursanalyse dem übergewichtigen Körper. Dabei betrachte ich zunächst die Bedeutung des übergewichtigen Körpers in der zeitgenössischen Gesellschaft, die ich als körperobsessiv beschreibe, und arbeite dabei primär den Status der übergewichtigen Frau heraus, deren Fettleibigkeit als gesellschaftliche Bedrohung gilt. Anschließend widme ich mich der Repräsentation des übergewichtigen Körpers in den Medien, speziell in Film und Serie. Weil hier das kontemporäre Ideal des schlanken Körpers stetig und überformt widergespiegelt wird, ist Schlankheit zur medialen Norm geworden. Der übergewichtige Körper dagegen wird stigmatisiert und stereotypisiert und die von ihm ausgehende Angst vor dem Fett über wiederkehrende Repräsentationsstrategien entweder eingedämmt oder ausgelotet. Die Folgen dieser medialen Normverschiebung und Missrepräsentation für gesellschaftliche und individuelle Körpernormen werden im letzten Unterkapitel von Kapitel 2 benannt.

Kapitel 3 markiert zugleich den Methodikteil sowie das Kernstück der vorliegenden Arbeit. Im Anschluss an eine diskursanalytische Bestimmung des Subversionsbegriffs stelle ich mir hier die Frage, wie subversive Gewichtsdarstellungen identifiziert und beschrieben werden können. Als Antwort auf diese Frage wurde ein Analysewerkzeug entwickelt, welches auf Thomas Ernsts Modell zur Analyse subversiver Gegenwartsliteratur für das Serienformat basiert. Die Adaption selbigen Modells berücksichtigt sowohl das abweichende Untersuchungsformat (Serie anstatt Literatur) als auch den spezifischen Untersuchungsfokus (weibliche Gewichtsdarstellung).

Anwendung findet das entwickelte Analysemodell in den Kapiteln 4 und 5. In Kapitel 4 werden die Gewichtsdarstellungen der Serien *Girls* und *The Mindy Project* analysiert. Dabei wird jeweils zuerst die dominant zum Vorschein tretende subversive Repräsentationsstrategie aufgearbeitet und hinsichtlich ihrer subversiven Potenziale untersucht. Im Fall von *Girls* ist diese Strategie

die Groteske, in *The Mindy Project* ist es die Komik. Anschließend wird der Einfluss der jeweiligen Strategie auf das gewichtsbezogene Körperbild der Serienprotagonistin von *Girls* respektive *The Mindy Project* untersucht. Kapitel 5 widmet sich dann in einer gemeinsamen Betrachtung den Autorenbildern Lena Dunhams und Mindy Kalings mit Fokus auf die Frage, welchen Körper- und Gewichtszuschreibungen die (Selbst-)Inszenierung und Rezeption der Serienautorinnen unterworfen sind. Die Analyse der auktorialen Paratexte zielt darauf ab, Lena Dunham und Mindy Kaling als Serienautorinnen zu definieren und sie anschließend im Kontext der körperzentrierten Bewegung *Body Positivity* zu verorten.

Als eine Untersuchung von Gewichtsdarstellungen in Film und Serie lässt sich die vorliegende Arbeit sowohl den sog. *representation studies* zuordnen – einem Derivat der *cultural studies*, in dessen Zentrum die Untersuchung von Repräsentationen jeder Art steht – als auch als Beitrag zu den sog. *body studies* verstehen, der Untersuchung von Körpern im kulturellen und soziologischen Kontext. Beiden Forschungsströmungen gemein ist eine multiperspektivische Reflexion und eine interdisziplinär angelegte Herangehensweise.⁵⁵ Neben film- und fernsehwissenschaftlichen Ansätzen werden daher im Folgenden auch vermehrt kultur- und literaturwissenschaftliche Zugänge aufgegriffen, die aus anderen Fachdisziplinen, wie beispielsweise den *feminist* und *gender studies*, ergänzt werden.

55 Für Begriff und Ausrichtung der *representation studies* siehe: Richardson. *Transgressive Bodies*, 2. Für die facettenreichen wissenschaftlichen Einflüsse der *body studies* siehe: Richardson et al. *Body Studies*, 13f.

