

Vera Mader

Der Bunker als Monitor – *Unbreakable Kimmy Schmidt* und die Ästhetik der Hysterie im Fernsehen

*Fernsehen wurde durch seine der Hysterie vergleichbare Begehrensstruktur des Gesehenwerden-wollens bereits als psychopathologischer Komplex beschrieben. Meine Überlegungen zur Traumaerzählung in *Unbreakable Kimmy Schmidt* und der daraus hervorgehende Vorschlag einer Hysterie-Ästhetik knüpfen an ebendiese Affinität zwischen Fernsehen und Trauma an. *Unbreakable Kimmy Schmidt* übt sich im hysterisch-performativen Vorgang der (Bild- und) Affektsimulation, wendet die traumatisch-pathologische Struktur der (inhärent seriellen) Wiederholung an und schreibt diese damit nicht nur strukturell der innerdiegetischen Traumaerzählung *Kimmy Schmidts* ein, sondern reflektiert darüber hinaus die Funktionsweisen des Mediums Fernsehen.*

Die Serienheldin Kimmy Schmidt, in ihrer unerschütterlich guten Laune und farbenfrohen Kleidung, täuscht die Zuschauerin bisweilen darüber hinweg, dass es sich bei ihrer Erzählung im Kern um die Beschreibung einer post-traumatischen Lebenswelt handelt. An diesem scheinbar paradoxen Zusammenhang setzt das rezeptionsästhetische Interesse dieses Beitrags an: Wie lässt sich diese heiter bis grelle Serienästhetik mit dem schwerwiegenden Thema psychischer Verwundung vereinbaren?

Im Folgenden soll für die Serie *Unbreakable Kimmy Schmidt* beschrieben werden, wie ‚Trauma‘ über diegetische Motive hinausgehend im Aufgreifen einer ‚Hyperästhetik‘ verhandelt wird. Hysterie¹ gilt der Psychoanalyse als ein möglicher Symptombildungsvorgang. Nicht minder ‚pathologisch‘ behaftet ist demnach das Vorgehen der Serie, in Bezug auf die Ausgestaltung einer formateigenen Ästhetik vielseitige Bezüge zum Konzept der Hysterie herzustellen. Formen ‚hysterischer‘ Nachahmung üben sich in Reproduktion und

¹ Vgl. Sigmund Freud/Josef Breuer: *Studien über Hysterie*. Hg. Stavros Mentzos. Ausg. 9.-10. Tsd, Frankfurt am Main 1996, S. 31.

Umdeutung herrschender Sinnggebungsstrukturen: in der Sprache, im zitierenden und parodierenden Aufgreifen von Referenzen, stereotyper Figurenentwicklung und grell-künstlicher Inszenierung dieser Mimikry. Eine televisuelle Wirklichkeit, so wird dabei deutlich, konstituiert sich nur auf der Folie des Sichtbaren. In der Performanz von Affekten ungeklärten Ursprungs lässt sich das Symptom der Hysterie mit der Baudrillard'schen Simulation als ein Vorgang flüchtig projizierter Bilder beschreiben. Es handelt sich dabei jedoch um eine Virtualität, die über den Fernsehschirm hinaus massenmedialen Geltungsanspruch erhebt, wie die von Cavell beschriebene *monitoring*-Struktur² als Wechselwirkung zwischen Sender und Zuschauerinnen nahelegt. Das Motiv des Bunkers, in dem Kimmy fünfzehn Jahre durch den einen Apokalypsen-Kult vertretenden Reverend Richard festgehalten wurde, beschreibt nicht nur Kimmy Schmidts Zugang zur Welt, dessen räumliche Begrenztheit mit ihrer Befreiung zu Beginn der ersten Folge aufgebrochen wird. Insbesondere durch Kimmys ausgeprägtes Bewusstsein für ihre eigene Sichtbarkeit wird im weiteren Verlauf der Serie deutlich, wie sehr die Protagonistin in diesen Strukturen verhaftet bleibt, die gleichsam ihr mediales Erscheinen definieren. Die Bunker-Metapher beschreibt nicht nur das Bewusstsein Kimmy Schmidts, sie determiniert darüber hinaus die Sichtbarkeit und Sehweisen einer jeden Zuschauerin in Bezug auf das sich als Massenmedium verstehende Fernsehen.

Im Ausbilden der Hyperästhetik öffnet sich der Fernsehschirm auch diesem Trauma. Die massenmediale Verbreitung verschiedener Subjektivitäten³ durch das Fernsehen macht Trauma gleichsam als überindividuelle Bewusstseinsbedingung erfahrbar. Die ‚hysterische‘ Ansprache des Fernsehens wird auch über seine materielle und institutionelle Beständigkeit hinaus geltend

² Stanley Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“. Übs. v. Herbert Schwaab, Ralf Adelman, Markus Stauff. *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hg. Ralf Adelman et al. Konstanz 2002, S. 125-164.

³ Radstone identifiziert das Wiedereinführen der Subjektivität in das theoretische Denken der Geisteswissenschaften als zentrales Anliegen neuerer Traumatheorie, (vgl. Susannah Radstone: „Trauma Theory. Context, Politics, Ethics“. *Paragraph* 30.1 (2007), S. 9-29).

gemacht, die ‚Hyperästhetik‘ reflektiert somit die Techniken und Darstellungsweisen des Fernsehens und beschreibt den Horizont des möglich Sichtbaren im Blick eines zeithistorischen Verständnisses von Trauma und Hysterie. Diese wiederkehrende Auseinandersetzung mit den mit Trauma assoziierten Strukturen und Motiven führt die Gemachtheit des Begriffs in Abhängigkeit von historischen und kulturellen Denkströmungen als abrufbare Sinnkonstruktion vor Augen.⁴

Zunächst soll im folgenden Beitrag die Traumamotivik der Serie beschrieben sowie mögliche Deutungsansätze zur Verschränkung von Trauma- bzw. Hysteriedispositiven mit den Techniken des Fernsehens aufgezeigt werden. Am Beispiel der Episode *Kimmy goes to the doctor!* (S1E4) werden anschließend die Blicke und Sehweisen des Fernsehens beschrieben, die sich aus der Serie ableiten lassen, um in einem zweiten Schritt darzulegen, wie diese den Rahmen der Subjektformation der Protagonistinnen bestimmen. Abschließend liest der Beitrag den Entwurf der postulierten ‚Hyperästhetik‘ als ‚hysterischen‘ Aufstand gegen eben jene Strukturen, die das Sehen und Gesehenwerden im Fernsehen vorgibt.

Traumamotive in *Unbreakable Kimmy Schmidt*

Das Entführungs-Trauma Kimmy Schmidts ist zwar initiiertes Moment der Serie, jedoch bei weitem nicht das einzige Trauma, mit dem die Zuschauenden auf dem Fernsehschirm konfrontiert werden. Im Fall der Protagonistin Kimmy zeigt sich, dass ihr Trauma weit tiefer verwurzelt liegt, als es der Einstieg in die Erzählung nahelegt. Referenzialität und elliptische Rückbeziehung (etwa in den zahlreichen Rückblenden, in denen die Zuschauerin Einblick in den Bunker-Alltag gewinnt) als vorherrschende Traumastruktur verweisen immer wieder auf die zurückliegende traumatische Episode. Schon die charakterliche Verfasstheit Kimmy Schmidts jedoch erschließt eine traumatische Struktur, die ihrem Sein vor der Bunker-Erfahrung eingeschrieben ist. Die Figur der Rückbeziehung greift immer wieder auch auf einen früh-

⁴Vgl. ebd.

kindlichen, vor einer Sozialisation angesiedelten Kern zurück, um das sich Kimmys individuelle Selbsterfahrung organisiert oder in ihren eigenen Worten den kleinen, unzerbrechlichen Teil in ihr betrifft, den sie zu bewahren weiß („Find that small unbreakable part inside you“ (S1E4, TC 18:34). Die Traumata Kimmys sind hier, angelehnt an die Freud'sche Vorstellung, als multiple Schichtung gegenseitiger Bezugnahmen zu verstehen, die vom „Geburtstrauma“ bis zum initierenden Moment der Bunkerentführung rückwendend aktualisiert und wiederholt werden.⁵ Diese pathologische Auslegung einer Persönlichkeitsstruktur macht deutlich: Kimmy Schmidt ist auch jenseits des Bunkers eine Gefangene. Aus den Beschränkungen des eigenen Selbst, um das sich die traumaspezifischen Bewältigungsstrategien in verschiedenen Instanzen anordnen, kann sie nicht ausbrechen.

Bereits Freud nimmt den Begriff des Traumas neben der Beschreibung individueller Neurosen als Kulturbegriff in seine Theorie auf,⁶ etwa als „Erinnerungsspuren der Vergangenheit“⁷, die im Kollektiv wirksam werden. Trauma als notwendige Bedingung sozialen Daseins setzt sich im Entwurf anderer Protagonistinnen ebenso durch⁸: Jacqueline, Kimmys Arbeitgeberin, versteht sich im Laufe der Serie immer mehr als *Native American* und befasst sich mit dem historischen Trauma ihrer territorialen Vertreibung. Die radikale Sichtbarkeit des Performers Titus Andromedon, Kimmys Mitbewohner und in seinem Ruhmstreben wohl der wahre ‚Hysteriker‘

der Serie, begehrt gegen die historische Unterdrückung und anhaltende Benachteiligung der *African Americans* in den Vereinigten Staaten auf. Titus' beinahe compulsives Streben nach Aufmerksamkeit und Ruhm enttarnt darüber hinaus die heteronormative Matrix als weiteren Ursprung einer ‚traumatisch-hysterischen‘ Persönlichkeit. Mit diesen Beispielen wird deut-

⁵ Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, in: Gesammelte Werke, Bd. 13. Imago Publishing. London 1923, , S. 1-69.

⁶ Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. 8. Aufl. Frankfurt am Main 2002, S. 45.

⁷ Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt am Main 1965, S. 123.

⁸ Vgl. Elisabeth Bronfen: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Übs. v. Nikolaus G. Schneider. Berlin 1998, S. 375; Radstone: „Trauma Theory“ (wie Anm. 3).

lich: der Begriff ‚Trauma‘ besteht nicht nur als eine singuläre psychologische Wirklichkeit. Indem er Belange wie historische Herkunft berührt sowie politische und ethische Fragestellungen miteinbezieht, geht die überindividuelle Traumaerfahrung in der Frage nach Identität, eigener gleichwohl wie kollektiver, auf.⁹

Die Televisualität des Traumas

Die verschiedenen Identitäts-Traumata der Protagonistinnen behaupten sich durch eigene Logiken und Sinnkonstruktionen gegenüber dem Blick der Zuschauenden. Auch die strukturelle Redundanz des Serienkonzepts richtet sich dabei gegen ein Therapieverständnis. Wiederholungsfiguren haben sich nicht nur fest in Kimmys ‚unbreakable‘ Selbst als ihr Mantra „you can take anything ten seconds at a time“ (S1E2, TC 10:50) eingeschrieben, sie dienen auch der seriellen Organisation der Erzählung. ‚Pathologische‘ Wiederholungen setzen sich dabei über das innerdiegetische Erzählgefüge hinweg strukturell im Ausbilden einer Redundanzästhetik durch. Diese durchgängig beibehaltene Ästhetik konzipiert eine „disparate“¹⁰ Serienstruktur, die kaum Entwicklungstendenzen, dafür aber einen hohen Wiedererkennungswert aufweist. Im Rahmen der Fernsehserie bestätigen die Wiederholung von Traumamotiven, die ausbleibende Charakterentwicklung und eine stetige „Wiederkehr des Identischen“¹¹ die Erwartungshaltung des Publikums. Für *Unbreakable Kimmy Schmidt* heißt dies, dass trotz des diegetisch formulierten Wunsches nach Fortentwicklung, die Kimmys Fußfassen in New York, eine flächige Serienstruktur als sich wiederholende Variation eines Formats¹²

⁹ Vgl. Bronfen: *Das verknottete Subjekt* (wie Anm. 7), S. 375.

¹⁰ Christine Lang: „Neverending stories? Fernsehserien und Endlosigkeit – Mad Men vs. Breaking Bad“. *Autorenserien II: Quality TV in den USA und Europa*. Hg. Christoph Dreher. Paderborn 2014, S. 141-178, hier S. 163.

¹¹ Umberto Eco: „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“, übers. v. Rolf Eichler, in: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Hg. Michael Franz/Stefan Richter, 3. Aufl. Leipzig 1995, S. 301-324, hier S. 305.

¹² Vgl. Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“ (wie Anm.2).

vorliegt¹³. Die episodische Austauschbarkeit und Kindlichkeit, mit der Kimmy Schmidt der neuen Umwelt begegnet wird in an Kinderbuchreihen erinnernde Episodentiteln, zum Beispiel *Kimmy Goes Outside!* (S1E1), *Kimmy Gets a Job!* (S1E2), *Kimmy Goes to School!* (S1E6) oder *Kimmy Drives a Car!* (S2E6) unterstrichen. Die Serienstruktur – und wichtiger das, was im Rahmen der Kohärenz des Formats als Mögliches der Erzählung angelegt ist – bildet so im übertragenen Sinne die ‚traumatische Fixierung‘ der Serie, die sie innerhalb der Grenzen des Erzähluniversums hält. Simultanität beschreibt hier keine zeitliche Struktur, sondern vielmehr einen ästhetischen Rezeptionsmodus. Die Episoden folgen einem wiedererkennbaren Schema, hervorgehoben durch die syntaktische Parallelschaltung der Episodentitel, deren Ausrufezeichen umso mehr an die Zuschauerin appellieren.

Die Wahrnehmungsstruktur der Serialität als ein „Qualitätsmerkmal des Fernsehens“¹⁴, die es dem Publikum über einzelne Episoden hinweg erlaubt, ein dramaturgisch kohärentes Ganzes der Erzählung zu konstruieren, besteht als fremdreflexives Moment im Umgang mit den Funktions- und Blickweisen des Netzwerkfernsehens. *Unbreakable Kimmy Schmidt* wurde, wie viele andere neuere Serienproduktionen nicht für den klassischen Rundfunk, sondern für den Internetstreamingdienst Netflix produziert. Trotzdem wird die Serie den Zuschauenden durch einen seriellen Rezeptionsmodus zugänglich, der im Unterschied zum Netzwerkfernsehen nicht durch eine zeitlich organisierende Programmstruktur vorgegeben ist. Diese Serialität, die episodisch-redundante Dramaturgie und hohe visuelle Wiedererkennbarkeit, scheint vielmehr als ästhetische Kategorie zu bestehen, durch die sich die Rezeptionsweise auch über die im Alltag strukturgebende¹⁵ Materialität des Fernsehgeräts hinweg als *Fernsehen* beschreiben lässt. Nicht nur die Tatsache, dass das

¹³ Oder, mit Weber und Junklewitz gesprochen, wir haben es mit einem „Franchise“ zu tun, also einem grundlegenden Konzept, Thema oder einer Idee, die im Modus des Seriellen wiederholt werden kann (vgl. Tanja Weber/Christian Junklewitz: „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“. *MEDIENwissenschaft* 1 (2008), S. 13-31).

¹⁴ Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“ (wie Anm. 2), S. 129.

¹⁵ In Ang: *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Übs. v. Della Couling, London/New York, 1985, S. 16.

diegetische Universum Kimmy Schmidts mit einer Vielzahl von altertümlichen Röhrenbildschirmen ausgestattet ist, lässt das Aufgreifen einer fernseh-spezifischen Serialität gleichermaßen als fremdmediale Referenz und genealogischer Selbstdeutungsversuch verstehen.

Im Trauma als einem Begriff der Moderne liegt ein ästhetisches Verfahren der Postmoderne verankert: die serielle Wiederholung eines Dargestellten, das (in der modernen Ästhetik) als originell und different galt.¹⁶ In Wiederholungsfiguren wird über die pathologischen Besetzungen hinaus immer wieder ein subversives Potenzial ausgemacht¹⁷, welches sich *Unbreakable Kimmy Schmidt* durch eklektische intertextuelle Bezugnahmen aneignet.

Die Redundanzästhetik, in der Kimmy Schmidt ausweglos verhaftet bleibt, nimmt hier selbstversichernd Bezug auf die Struktur des Fernsehprogramms und parodiert diese im selben Zuge. Techniken des Zitierens, Verweisens und Appropriierens bestimmen die ästhetische Ausgestaltung des Traumanarrativs in *Unbreakable Kimmy Schmidt* und sorgen für komplementäre Sinnzusammenhänge außerhalb der Diegese: Ästhetische Anleihen und Verweise auf andere Fernsehtexte, von der Sitcom *Friends* (NBC, 1994-2004) bis zum Reality-TV Format *Keeping up with the Kardashians* (E!, 2007-), fügen sich zu einem dichten Netz textueller Querverbindungen zusammen und bilden so die ‚traumatische‘ Struktur eines subjekt-übergreifenden kulturellen Unbewussten ab. ‚Trauma‘ erschließt sich als überindividuelle Bewusstseins-erfahrung, die auf Produktion und Rezeption einer spezifischen Ästhetik beruht.

Der Umgang mit bereits vorhandenem (Fernseh-)Bildmaterial ist in diesem Sinne bezeichnend: die Serie wendet jene Strategie an, die sich auch in der Wiedergabe von Fernsehserien durch Streamingdienste abzeichnet und die Adelman und Stauff als eine hervorstechende Technik des Fernsehens beschreiben. Den beiden Autoren zufolge gehört zu den Charakteristika des (Neo-)Fernsehens die Re-Visualisierung anderer Bildmedien, beispielhaft

¹⁶ Vgl. Eco: *Im Labyrinth der Vernunft* (wie Anm. 10), S. 304.

¹⁷ Vgl. Christine Blättler: „Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff“. *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 49.3 (2003), S. 502-516, hier S. 510.

werden hier die Split-Screens der CNN-Nachrichtenberichterstattung oder die MTV-Videoclipästhetik aus Footage-Material benannt.¹⁸ Das Aufgreifen dieser Bildtechniken verdeutlicht erneut, in wie fern sich die Serie *Unbreakable Kimmy Schmidt* mit dem Fernsehen identifiziert. Der Anspruch dieser fremdmedialen Anleihe lässt sich insofern als selbstreferenzielle Bezugnahme auf ein Ursprungsmedium lesen, als in der wiederholten Rückkehr auf die medialen Formen des Fernsehens ein sinnstiftender Moment für die Konstruktion der Erzählung liegt.

Bereits die Titelsequenz sagt an, auf welche medialen Zusammenhänge hier verwiesen wird: Zur diegetischen Einordnung der Erzählung wird die Befreiung Kimmys und der als ‚mole women‘ bezeichneten weiteren Entführungsoffer des Reverends durch die verkürzt wiederholte Reihung der fiktiven Fernsehbildern einer Medienberichterstattung zu Beginn jeder Folge rekapituliert. Sie entsprechen der Sinnggebung der Diegese und sind offensichtlich im Rahmen der tatsächlichen Serienproduktion entstanden. Diese Elemente werden mit wahllos herangezogenem Bildmaterial kompiliert, über dessen Entstehungszusammenhänge die Zuschauenden gänzlich im Ungewissen bleiben. Die Anreicherung des Serientexts mit Bildern eines undefinierten Fernsehkontingent deutet weniger auf das jeweilige Signifikat bzw. den Bildinhalt, als auf die Verweisstruktur als solche hin. Das Verständnis der Serie als Text, der referentielle Verbindungen zu anderen Texten ausbildet, scheint dabei nicht nur als Verschachtelung verschiedener Textebenen vorzuliegen, sondern die Ebene der Repräsentation als solche zu betreffen.

Fernsehen als Hysterie, Fernsehen als Simulation

Eine Repräsentierbarkeit von originärer Bedeutung, die nur auf der imaginären Ebene der Signifikate ohne vorhergehende mediale Verankerung beruht, scheint hinsichtlich des reichen bereits vorhandenen Bildrepertoires einer

¹⁸ Ralf Adelmann/Markus Stauff: „Ästhetiken der Re-Visualisierung. Zur Selbststilisierung des Fernsehen“. *Philosophie des Fernsehens*. Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell. München 2006, S. 55-76.

„linearen und akkumulativen Kultur“¹⁹, über das die Fernseherzählung offenbar verfügt, kaum denkbar. Vielmehr noch scheint das Verhältnis von Signifikat-Signifikant aufgelöst, wenn Repräsentation in eine bloße Sichtbarkeit der Zeichen überführt wird, wie es die Intro-Sequenz veranschaulicht. „Das Imaginäre der Repräsentation [...] verschwindet in der Simulation“²⁰, schreibt Baudrillard 1978 in der *Agonie des Realen*, und verknüpft dies mit den Bildern des Fernsehens, die in ihrer unendlichen Reproduzierbarkeit nicht mehr in direkter Relation zu einer „tieferliegenden Realität“²¹ stünden, eine Imitationsfigur, die sich auch in historischen Beschreibungen der Hysterie wiederfinden lässt.²² Bereits Baudrillard betrachtet das Prinzip der Simulation als Analogie zum darstellerischen Begehren der Hysterie, was Schumacher im Format des Reality TV exemplifiziert vorliegen sieht.²³ Im Reality-TV werde ein „Repertoire von sich kopierenden Gesten“ als „visuelle Kopien“ ausgetauscht. Vergleichbar mit den Symptomen der Hysterie liege die originäre Affekterzeugung im Verborgenen. In diesem „Affektfernsehen“²⁴, das in der Rezeption Identifikation mit den Figuren als „emotionale Direktheit“²⁵ forciere, vermengen sich demnach ‚hysterische‘ Symptom-Nachahmungen bzw. performative Simulationen als ein „einzigster unverantwortlicher ‚flow‘ von Bildern und Gefühlen“²⁶ miteinander. Die so erschaffene ‚Hyperrealität‘ im Sinne Baudrillards, in der Zeichen nur noch als Kopie von der Kopie von der Kopie bestehen, bildet sich auch in der Serie

¹⁹ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Übs. v. Lothar Kurzawa/Volker Schaefer. Berlin 1978, S.20.

²⁰ Ebd. S. 45.

²¹ Ebd. S. 15.

²² Vgl. Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Übs. v. Silvia Henke. München 1997, S. 13.

²³ Heidemarie Schumacher: „Fernsehen und Hysterie“. *Philosophie des Fernsehens*. Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell. München 2006, S. 181-188.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Raymond Williams: „Programmstruktur als Sequenz oder *flow*“. Übs. v. Malte Krückels. *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman et al. Konstanz 2002, S. 33-43., hier S.39.

Unbreakable Kimmy Schmidt, gewissermaßen als Re-Visualisierung des Fernsehens, in der stilistischen Kategorie einer ‚Hyperästhetik‘ ab. Im Begriff der ‚Hyperästhetik‘ kann Hysterie und Simulation der Fernsehästhetik zusammengefasst werden.

Obwohl die institutionelle Einbettung in das Fernsehprogramm für das Format nicht mehr gegeben ist, überführt *Unbreakable Kimmy Schmidt* die medienspezifische Fernseherfahrung in eine Eigenästhetik, die ihre originären Bezüge der programmästhetischen Anleihen nicht auf einzelne Fernsehformate zurückführen lässt, sondern auf ein mediales Kontingent verweist. Die Dichte dieser Ästhetik kennt kein Original und bespielt einzig einen Simulationsraum der Bilder. Dieser selbstreflexive Umgang mit Fernsehbildern und ihrer seriellen Wiederholung entspricht somit auch der parodistischen Struktur nach Hutcheon oder Butler²⁷: Die Fernseh-Parodie wird hier zur Wiederholung, deren Ursprünge in einem kollektiven visuellen Unbewussten des Fernsehpublikums verborgen liegen.

Kimmy goes to the doctor!

Beispielhaft gibt die Episode *Kimmy Goes to The Doctor* (S1E4) gibt Aufschluss über die pathologische Schnittmenge zwischen Trauma, Hysterie und Fernsehen, die sich die Serienästhetik aneignet.

Die Disparität unüberwindbarer Traumata, die den Charakteren eingeschrieben zu sein scheint, wird in gewisser Weise verkörpert durch die einzige ‚ärztliche Autorität‘, der Kimmy während ihrer Anfangszeit in New York begegnet: dem Schönheitschirurgen Dr. Franff, der Kimmy schließlich davon überzeugt, sich ein neues Gesicht modellieren zu lassen. Dabei werden die der Psychoanalyse entlehnten Motive von Selbstwerdung der Protagonistin verhandelt, deren Selbstverständnis und -wahrnehmung nach wie vor die Blick-Konstellationen des Bunkers zu reproduzieren scheinen. Weitere Erzählstränge handeln von Titus‘ Streben nach Broadway-Ruhm und Jacquel-

²⁷ Vgl. Linda Hutcheon: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London 1995; Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1999.

nes Versuch, ihre Ehe mit chirurgischen Maßnahmen zu kitten.

Bewusstsein im Bunker

Die Pathologie, die das Fernsehen im Kontext von *Unbreakable Kimmy Schmidt* als ‚Bewusstseinszustand‘ anleitet, wird schon zu Beginn der Episode deutlich. Kimmy sitzt vor dem Röhrenbildschirm und ist vom sich ihr darbietenden Bilderstrom völlig absorbiert (S1E4, TC 01:08), die Rezeptionsweisen des Fernsehens scheinen hier auf metafiktionaler Ebene kommentiert zu werden. Es läuft ein Werbespot für ein Raumduftspray, in dem sich die Protagonistinnen mit verbundenen Augen in einem abgedunkelten, verschmutzten Keller befinden – bereits hier treten zwangsläufig Bunkerkonnotationen auf – und sich über den angenehmen Lavendelduft unterhalten. Gefilmt wurde die Szene mit einer Infrarot-Kamera, die es der Diegese erlaubt, das, was auf der innerdiegetischen Ebene des Werbespots im Fernsehen nicht sichtbar ist, zu zeigen. Der daraufhin eingeblendete Slogan „*Bubblee – cover it up, it’s fine*“ (S1E4, TC 01:21) zielt dabei nicht nur auf die gezeigten Interieurs ab, sondern auf eine gestörte Innerlichkeit, die als etwas Sanftes und Angenehmes erfahrbar wird. Gleichzeitig artikuliert dieser Metakommentar, dass es hier nicht um die Heilung eines Traumas, sondern um dessen Stilisierung und ästhetische Kultivierung geht. Jeder Anflug negativer Gefühlswelten wird von Kimmys analog verfahrenender Strategie „Smile until you feel better“ (S1E4, TC 03:31) abgewendet, ein Verfahren, das sie ihrer Persönlichkeit immanent als „Kimmying“ (Ebd.) bezeichnet. Diese Abwehr- und Bewältigungsstrategie, die Kimmy nach eigener Aussage schon ihr ganzes Leben anwendet, zeigt auf, wie tief die Figur des Traumas und der symptomatischen Hysterie in der Konzeption der Protagonistin einen identitären Kern umschreibt. Wohlbefinden, so scheint es, kann sich durch eine kurze Anwendung des Duftsprays einstellen – oder durch das Einschalten des Fernsehers.

Daran anschließend lässt sich argumentieren, dass sich dieser Vorgang auf sichtbare Bildmedien im Fernsehen beruft, die ebenfalls eine unendliche Reproduzierbarkeit aufweisen. Affekte, Identitäten und Bewusstseinszustän-

de lassen sich im Modus der Hysterie, die ihrerseits keinen Anspruch auf Originalität ihrer Symptome beansprucht, als televisuelle Wirklichkeit herstellen. So fällt es den Figuren sichtlich schwer, zwischen der dargestellten Ebene des innerdiegetischen Fernsehens und der sie umgebenden diegetischen Realität zu unterscheiden: Kimmy nimmt das Geschehen auf dem Bildschirm als Abbildung ihrer jetzigen, wenn auch nicht unbedingt verlässlichen Realität für bare Münze („Jeez, do people not clean their houses anymore in the future?“ (S1E4, TC 01:28))

Der Moment, indem Kimmy tatsächlich einen Arzt aufsucht, ist insofern bezeichnend, als es sich dabei um einen Schönheitschirurgen handelt, der, selbstverständlich, nur mit den sichtbaren Oberflächen seiner Patientinnen betraut wird und dessen äußere Physis selbst eine Groteske darstellt.

Die reziproken Blicke in das und aus dem Fernsehen heraus scheinen eine Art Bewusstseinszustand anzuleiten. Die Behandlung von Kimmys als „scream lines“ (S1E4, TC 11:50) bezeichneten Gesichtsfalten traumatischen Ursprungs geschieht unter der Aufsicht eines laufenden Fernsehers, in dem Kimmy den Raumspray-Werbespot mit Bildern aus dem Bunker überlagert wahrnimmt, wobei das Gesicht des Reverends mit dem des Babys aus *Full House* (ABC, 1987-1995) ersetzt erscheint (vgl. S1E4, TC 17:32). Auch Kimmys halluzinatorisches Bewusstsein wurde indes medikamentös induziert, als ‚hysterische‘ künstliche Simulation eines Erfahrungswerts. So scheint es widersprüchlich, dass sie in ihrem Delirium einen scheinbar wahrhaftigen Moment der Erkenntnis durchlebt: sie stürmt ins Wartezimmer, um den Wartenden mitzuteilen, dass eine rein äußerliche Besserung keine seelische Genesung bedeutet: „Buhbreeze – Won’t fix your insides!“ (S1E4, TC 17:47) Tatsächlich ist sie nicht in der Lage, ihre Warnung sprachlich zu artikulieren und sorgt lediglich für Befremden. Die Zuschauenden (innerhalb und außerhalb der Diegese) werden also mit den unbegrenzten Möglichkeiten der künstlichen Herstellung und Verfügbarkeit von intertextuellen Inhalten, individuellen Dramen, Affekten auf der sichtbarmachenden Folie der Fernsehbildschirme konfrontiert. Wenn Kimmy auf- und abspringt und dabei – „I’m not really here“ (S1E4, TC 04:50) – singt, dann versteht sich dies einerseits als ein weiterer *coping-mechanism* ihres Traumas, andererseits spricht sie damit auf (selbstreflexiver) Metaebene die Repräsentationsmecha-

nismen im Medium Fernsehen an: ihr Dasein besteht – ob im Bunker oder in New York – ja tatsächlich ‚nur‘ in der Sichtbarkeit auf dem Bildschirm und in der Abhängigkeit, von einem Anderen gesehen zu werden.

Der Bunker, das Verhaftet-sein auf engstem Raum, in welchen Information nur durch den Filter der eigenen Psyche durchdringt, bestimmt das Bewusstsein Kimmy Schmidts und erinnert an das Fernsehwohnzimmer als häuslichem Rückzugsort, der von Abbildern der ‚Welt da draußen‘ bespielt wird.

Im Übertreten der Erzählräume zwischen diegetischer Realität und intradiegetischer Fernsehrealität modelliert *Unbreakable Kimmy Schmidt* das wechselseitiger Einflussnahme unterliegende Verhältnis zwischen Sender und Zuschauenden. Wie selbstverständlich Kimmy das Fernsehen als Teil ihrer Realität auffasst, zeigt sich im Gespräch mit einem Muppet (S1E4, TC 00:30) Das Einzugsgebiet des Massenmediums Fernsehen erstreckt sich hier bis in die Lebenswirklichkeit der Zuschauenden. Das Begehren, oder der unbedingte phatische Kontakt der Hysterie im Fernsehen lässt sich in diesem Sinne auch als der Sender-Empfänger-Relation konstitutiven Struktur gegenseitiger Überwachung lesen, wie ihn Cavell für den Modus des *monitoring* beschreibt. Im Fernsehen lässt sich die Begehrensstruktur der Hysterie mit einer dem Medium intrinsischen Überwachungsstruktur analogisieren. Es scheint fast, als wüsste Kimmy Schmidt auch über den Bunker hinaus, dass sie beobachtet wird:

Kimmy: I guess I never was one of those girls who looked in the mirror all the time... [Eine Rückblende zeigt die Mitgefangenen Cyndee and Gretchen im Bunker, die sich gegenüber sitzen und sich gegenseitig ihr Aussehen beschreiben: – V.M.]

Cyndee: Your hair is brown with different brown in it. Your eyes are green with grayish flecks. And your nose is super skinny.

Cyndee and Gretchen: Yay!

Cyndee: Hey, Kimmy, you want me to be your mirror now?

Kimmy: Nah, I'm good. I can see myself if I move fast enough. (S1E4, TC 7:58)

Das Sich-Selbst-Erkennen im Spiegel als frühkindliche Figuration des Ichs

im Spiegelstadium, wie es Lacan beschreibt²⁸, wird in der Bunkererzählung mit einer Selbstvergewisserung und Gestaltung der eigenen Persönlichkeit im Spiegel als Bestandteil eines individuellen Reifeprozesses der Protagonistinnen verschränkt. Die Gefangenen im Bunker haben offenbar keinen Zugang zu Spiegeln und folglich ihrem Spiegelbild, was im Denken Lacans ein Hindernis für die Formierung eines (Ideal-)Selbst in Abspaltung von der Mutter darstellt. In der Konsequenz entwickeln die ‚mole women‘ im Bunker Strategien, um den Spiegel zu ersetzen und sich des eigenen Spiegelbilds gewahr zu werden. Cyndee und Gretchen vertrauen auf ihr gegenseitiges Sehen und Beschreiben, beide befinden sich dabei in der gleichen desolaten Situation nicht vollzogener Subjektwerdung. Insofern das Sehen des Selbst, also die spezifischen Eckpunkte einer Selbstpositionierung in Identifikation und Abgrenzung zur Welt den Zugang zu einer ebensolchen voraussetzt, bedingt es auch das Sehen des Anderen. Das Unterfangen einer Selbsterkenntnis im Anderen scheint hier durch die traumatische Abgeschnittenheit von der Außenwelt eine vergebliche Wurf-Gegenwurf-Struktur der Blicke auszudrücken.

Die vom Reverend²⁹ durchgesetzte ‚postapokalyptische‘ Realität im Bunker, der die ‚mole women‘ ausgesetzt sind, verhindert jedoch Kimmys ‚Subjektwerdung‘ in der Trope der Unmöglichkeit, sich selbst im Spiegel zu erkennen. Das zeigt sich einmal mehr durch Kimmys ausbleibende Medienkompetenz. Nicht nur ihre Fernsehgewohnheiten haben sich seit den 1990er Jahren nicht mehr fortentwickelt, sie ist genauso unfähig, ein Selfie aufzu-

²⁸ Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“. *Jacques Lacan Schriften. Bd. 1.* Hg. Norbert Haas. Übs. v. Rodolphe Gasché, 3. Aufl. Weinheim 1991, S. 61-70.

²⁹ Auch der Reverend besetzt beide Seiten der Begehrensstruktur, er gerät in den „Mechanismus einer Selbstdarstellung von Adressaten der hysterischen Aufladung [des Fernsehens] im Medium selbst“ (Schumacher: „Fernsehen und Hysterie“ (wie Anm. 23), S. 184), wie ihn Schumacher für das Reality-TV beschreibt. Erst durch sein Bewerbungsvideo für die Reality TV-Show *The Apprentice (NBC 2004-)* wird er im Fall der Entführung von Kimmy und den anderen ‚mole women‘ überführt: Schließlich beweist das Video, dass er sehr wohl an eine Außenwelt des Bunkers glaubt, die Apokalypse also nicht stattgefunden haben kann.

nehmen (vgl. S1E4 TC 04:21). Ihr Dasein beruht auf dem ‚Gesehen-werden‘ durch Andere, ja, sie selbst kann sich als solches Gegenüber wahrnehmen: Wenn Kimmy sich nur schnell genug bewegt, also ruckartig den Kopf von rechts nach links wirft (S1E4, TC 7:58) scheint es ihr möglich, das eigene Bild in der registrierenden Nachträglichkeit der Fernsehaufnahme einzuholen.

Die Ausgestaltung von Kimmys psychischer Realität wird mit ‚hysterisch‘ konnotierten ästhetischen Strategien umgesetzt, die ihre Entsprechung im Gesehen-werden durch eine Zuschauerin finden. Hierin besteht das unterschwellige Bewusstsein der Protagonistin Kimmy für ein Anderes – außerhalb des Bunkers oder außerhalb ihrer eigenen Traumaerzählung. Dieses ‚metaserielle Selbstbewusstsein‘³⁰ (Kimmys) insistiert umso deutlicher in der Ansprache an die Zuschauerinnen. Was zunächst im direkten Vergleich mit ihren Mitgefangenen als Unabhängigkeit von den repressiven Blickstrukturen des Bunkers gelesen werden kann, besteht letztendlich als Rückbezug auf Kimmys traumatischem ‚Kern‘ im Zentrum einer ‚hysterischen‘ Persönlichkeitsstruktur. Die Bezeichnung ‚unbreakable‘, die Kimmy ebenso für sich selbst beansprucht, ist in diesem Sinne als ambivalentes Verhältnis zwischen einer verinnerlichten Kontrolle der (eigenen und fremden) Blicke, sowie als Ablösung derselben aufzufassen.

In der Abhängigkeit der ‚Hysterikerin‘ vom zuschauenden Gegenüber und dem damit einhergehenden Protest bestehen sichtlich Parallelen zur ‚Überwachungsstruktur‘³¹ des Fernsehens. Die Dynamik traumatischer Fixierung, die die ‚mole women‘ im Bunker und an der Instanz des Reverends festhalten lassen, bilden eine parallel organisierte voyeuristische Begehrensstruktur aus. Cavell beschreibt das Sehen und Gesehen-werden des Fernsehens als Modus des *monitoring*³². Die Formate des Fernsehens lassen sich, in Abgrenzung zum *viewing* als zeitlich und kontextuell abgeschlossener Betrachtungsweise der Bilder in verschiedenen Filmgenres, durch eine

³⁰ Andreas Jahn-Sudmann/Frank Kelleter: „Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. Frank Kelleter. Bielefeld 2012, S. 205-224, hier S. 221.

³¹ Vgl. Cavell. „Die Tatsache des Fernsehens“ (wie Anm. 2), S. 144.

³² Ebd.

Art des Sehens charakterisieren, das mit einer Überwachungsstruktur gleichgesetzt werden kann. Die Bilder und Blicke des Fernsehens registrieren lediglich, anstatt zu komponieren, es ergibt sich dadurch kein in sich geschlossenes Werk, sondern ein theoretisch unendliches Formatgefüge, das zwischen *flow*³³ und Intertext oszilliert und die Aufmerksamkeit auf ein Außen des Blickfelds und dessen zusammenhängende Umgebung richtet.

Hysterie wird so gewissermaßen zu einem aufgesplitterten Verhältnis von Sender und Empfänger, das im Überwachungsmodus des Fernsehens durch die reziproke Abhängigkeit der Instanzen einer genrespezifischen Verschiebung unterliegt. So wird es für Kimmy Schmidt unmöglich zu sagen, was zuerst da war – das Sehen oder das Gesehen-werden? Die Frage nach der Originalität dieser Fernsehbilder ist immer ungesichert, genauso wie der Hysterikerin grundsätzlich nicht zu trauen ist.

Hysterie und Aufstand:

Das Aufbegehren einer televisuellen Eigenlogik

In fernsehbildlichen Kategorien gesprochen bildet die grelle Serienwelt von *Unbreakable Kimmy Schmidt* eine Ästhetik des Gesehen-werden-wollens aus, was dem ‚hysterischen‘ Begehren nach Zuspruch durch einen ‚Groß Anderen‘ entspricht. Der Vorgang ‚hysterischer‘ Simulation produziert eine televisuelle Eigenlogik, welcher – wenn überhaupt – über die medientechnische Verfasstheit der Erzählung nachgegangen werden kann: Im Fernsehen als Massenmedium scheinen sich Sichtbarkeit als Bildkategorie und politische Kategorie im Sinne eines gültigen Modus des ‚Für-sich-sprechens‘ intelligibler Subjekte tangential anzunähern. Der Umgang mit Trauma, subjektiven oder psychischen Realitäten, eine mögliche normative Setzung des psychisch unversehrten Individuums und daran geknüpfte Therapievorstellungen for-

³³ Vgl. Raymond Williams: „Programmstruktur als Sequenz oder *flow*“.

Übs. v. Malte Krückels. *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman et al. Konstanz 2002, S. 33-43.

men allesamt Konzepte, die sich nicht nur diskursiv herausbilden, sondern die sich auf der jeweiligen Verhandlungsbasis zu unterschiedlichen Graden der Sicht- bzw. Unsichtbarkeit ausgestalten lassen.

Die Ausbildung einer spezifischen visuellen und sprachlichen Eigenlogik der Serienerzählung scheint einen ersten Anhaltspunkt für die ‚hysterische‘ Ansprache zu liefern, in der sich die Fernsehserie *Unbreakable Kimmy Schmidt* an die Zuschauenden wendet. Eine konzipierte ‚Hyperästhetik‘ besteht dabei als ambivalenter Ausdruck der psychischen Realität von Versehrtheit und identitären Traumata einerseits, und andererseits als Befreiungsschlag aus den unterdrückenden Strukturen der Pathologisierung derselben. Der materieller Realität entbundenen psychischen Realität scheint durch die Visualisierung verschiedener Innerlichkeiten im Kontext der Serie Gültigkeit zugesprochen zu werden.

Auch der ‚hysterische‘ Protest liegt so gewissermaßen in invertierter Form vor: Es sind die Zuschauenden, auf deren Sehen das ‚hysterische‘ Format nach wie vor angewiesen ist, denen ‚hysterische‘ Sinnkonstruktionen auferlegt werden. Diese finden in der Repräsentationslogik der Vernunft, die im Symbolischen verhaftet bleibt und innere Realitäten ausklammert, keine Entsprechung.

Somit ist das ‚hysterische‘ Begehren auch immer ein Aufbegehren gegen den ‚Groß Anderen‘ oder den (bzw. die Masse der) Zuschauerinnen. Erwartungen an eine mit dem Erfahrungswert der Zuschauenden kongruente Kausalitätsreihe werden durch die spezifische Serialität des Formats befriedigt: Kimmys Trauma ist unschwer als sinngebender Ursprung ihrer Geschichte und ihres Verhaltens zu erkennen. Darüber hinaus wird Kausalität wiederholt als kulturelle Kodierung und arbiträre Zuschreibung entlarvt.³⁴ So

³⁴ Selbst Charles S. Peirce weist im Erschließen einer universellen Logik auf den Einfluss ‚kultureller‘ Prägung auf das logische Folgern des Menschen hin (um die problematische Verwendung des „Rasse“-Begriffs bei Peirce hier nicht aufzugreifen), vgl. Charles S. Peirce: „Kurze Logik“. *Semiotische Schriften*. Band I: 1865–1903. Hg. u. übs. v. Christian J. W. Kloesel. Frankfurt am Main 2000, S. 202-229, hier S. 216 sowie auch Lorenz Engell: „Folgen und Ursachen. Über Kausalität und Serialität“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzähl-*

konstruieren die referentiellen Bezugnahmen auf andere Fernsehserien wie auch die selbstreflexiven Schlaglichter auf die eigene mediale Verfasstheit als Serie einen über den innerdiegetischen Serienhorizont hinausreichenden Raum zur Ausbildung von Eigenlogiken. Die nur vage und andeutungsweise zuzuordnenden inhaltlichen und gestalterischen Entlehnungen eines subjektübergreifenden, intertextuellen Wissensschatzes ergeben keine sinnhaften oder dem Ursprung nach herzuleitenden Bedeutungsrelationen. Der Simulationsansatz ist insofern radikal:

Die gesamte traditionelle Form der Kausalität wird hiermit in Frage gestellt: die perspektivische deterministische, kritische „aktive“ und analytische Form – Unterscheidung von Ursache und Wirkung, Aktiv und Passiv, Subjekt und Objekt, Zweck und Mittel.³⁵

Die so gefasste Hysterie als eine Form der Simulation parodiert so zum einen die Formen televisueller Sichtbarkeit, während sie sich zum anderen in einer eigenen Sprachästhetik niederschlägt.

Gegen die *talking cure*

Die innerdiegetischen Eigenlogiken werden auch durch einen besonderen Umgang mit Sprache bestimmt. Diese ‚hysterische‘ Sprachästhetik ist geprägt von in logischer Hinsicht kontingenten Wendungen in Sprach- und Wortspielen, als auch von einem nicht idiomatischen Sprachgebrauch. Wie das Trauma als Ursprungsmythos stiftet Sprache im strukturalistischen Denken willkürliche Sinnzusammenhänge, die auf kontinuierliche Wiederholungen angewiesen sind. Auch bei Lacan gilt die Sprache als Verfechterin einer symbolischen Ordnung, welche Bedeutung (normativ) festschreibt: folglich begreift er die Verschiebungen von Signifikat-Signifikanten-Relationen im Bewusstsein des Individuums als Gegenstand der Psychoanalyse, die in der

len seit dem 19. Jahrhundert. Hg. Frank Kelleter. Bielefeld 2012, S. 241-258, hier S. 242.

³⁵ Baudrillard: *Agonie des Realen* (wie Anm. 18), S. 49.

Gesprächstherapie vom Analytiker aufgedeckt und ‚zurückübersetzt‘ werden kann.³⁶

Die Serie unterwandert gesetzte Logiken der Sprachstruktur, so ist die an Kimmy gerichtete Beschwichtigung Dr. Franffs „your problems are easy to fix“ durch die Zuschauerin unschwer als solche zu verstehen, wobei das Verb (*to fix*) einem offenbar der undeutlichen Sprechweise Dr. Franffs geschuldeten phonetischen Substitutionsverfahren anheimgefallen ist. Es zeigt sich, dass gerade „das Spiel der Differenz als Bedingung der Möglichkeit des Funktionierens eines jeden Zeichens“³⁷ gilt. Diese ‚differante‘ Ausdrucksweise, die weder die Relation zwischen Signifikat und Signifikant, noch die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger maßgeblich beeinträchtigt, stellt im selben Zuge den Wert des Zeichens in Frage und dadurch auch seinen Stellenwert im Symbolischen der Sprache.³⁸

Gleichzeitig ist Kimmy verunsichert, was den konventionellen Sprachgebrauch angeht, ihr im narrativen Rahmen eingeschränktes Weltwissen schlägt sich auch in sprachlichen Mustern nieder. Kimmys Ausdrucksweise vermittelt den Eindruck, dass die sprachlogischen Entsprechungen (durch eine traumatische Einwirkung) in ihrem Kopf tatsächlich ‚verrückt‘ worden sind. Auf Jacquelines Frage, welchen Filter ihr Selfie verwendet, antwortet Kimmy „Hashbrown no filter“ (S1E4, TC 19:40). Anstelle des Hashtags als Zitationsformats vermutet Kimmy eine Anspielung auf Kartoffelpuffer (hashbrowns), was einerseits ihren ländlichen Hintergrund und andererseits ihre fehlende Kompetenz im Social Media des 21. Jahrhunderts entlarvt. Wo Unsinn (und subjektiv strukturierter ‚Wahnsinn‘) die Sprachästhetik der diegetischen Welt als universell Gesetztes beherrschen, ist ein Ausbrechen aus diesen Strukturen als ein Unmögliches formatiert. Die Sprache in *Unbreakable Kimmy Schmidt* bildet dabei ästhetische Qualitäten aus, die Bedeutungen gekonnt umschiffen und als vermeintlich beiläufiges, leeres Gerede die (Send-)Zeit anreichern. Der innerdiegetische Konsens darüber, dass gesprochen

³⁶ Vgl. Lisa Appignanesi/ John Forrester: *Freud's Women*. New York 1992, S. 75.

³⁷ Jacques Derrida: „Die différance“. Engelmann, Peter (Hg.) *Jacques Derrida. Randgänge der Philosophie*. Übs. v. Gerhard Ahrens. Wien 1999, S. 31.

³⁸ Ebd. S. 32.

wird, bricht den Inhalt der Kommunikation auf eine ästhetische Dimension herunter. Titus knüpft mit seinem Broadway-Auftritt an die im popkulturellen Gerede sprachästhetisch redundanten und seriell unbegrenzten Aktualisierungen bereits bekannter Figuren mühelos an:

And I will crush that Spiderman
 And then that other Spiderman
 And all the Spidermen
 Till I'm the Spiderman (...)
 (S1E4, TC 16:21)

Bezeichneterweise scheitert er dabei, eine originäre Spiderman-Identität inmitten der vielen Spiderman-Simulacra für sich zu beanspruchen.

Im Gerede (*talk*) besteht für Cavell eine Qualität des *flow* des Fernsehens, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauerin im fortdauernden Redefluss sprachlicher Kommunikation als phatisches Kontaktangebot aufrechterhält.³⁹ Die ‚hysterische‘ Rede stellt für Freuds *talking cure* eine Herausforderung dar, die unbewussten Sinnzusammenhänge in normative Sprachkonventionen zurückzuübersetzen. Schumacher betrachtet das Gerede im Fernsehen (nicht nur für Beratungsshow) als symptomatisch: „Und wurde die Hypnose von Freud erfolgreich durch die *talking cure* ersetzt, so haben wir es beim Neo-Fernsehen mit leerlaufendem Gerede ohne Ziel zu tun“.⁴⁰ In diesem Zusammenhang lässt sich auf die sprachliche Dichte und das Tempo der Dialoge verweisen, wie auch auf jene Sequenzen, in denen Sprache soweit verfremdet wird, dass eine Rückübersetzung in konventionelle, nicht traumatisch-verrückte Sprachstrukturen durch die Zuschauerin wiederholt ausbleibt. Das unverständliche Nuscheln des Schönheitschirurgen Dr. Franff zeugt von dieser degenerativen Ästhetik (S1E4, TC 12:38). Auch Kimmy schafft es unter Medikamenteneinfluss nicht mehr, deutlich zu artikulieren, hält durch ihre Performanz den phatischen Kontakt zu ihrem Wartezimmer-Publikum jedoch aufrecht.

³⁹ Vgl. Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“ (wie Anm. 2), S. 145.

⁴⁰ Schumacher: „Fernsehen und Hysterie“ (wie Anm. 23), S. 184.

Identitätspolitik der Sichtbarkeit

Während die Psychoanalyse sich in der Verschiebung von Signifikanten vornehmlich mit den Logiken des Sprachsymbolischen als Repräsentationssystem befasst, besteht die Simulation, in der die Zeichen vom zu Bezeichnenden abgetrennt zirkulieren, als rein visuelle Hyperrealität. Baudrillard wirft in diesem Zusammenhang auf: „Wie verfährt die Psychoanalyse mit der Verdoppelung des unbewussten Diskurses durch einen Diskurs der Simulation, der sich, da er kein falscher Diskurs ist, nie entlarven lässt?“⁴¹ Die Rücküberführung von verschobenen Signifikant-Signifikat-Bezügen in ein allgemein gültiges System lässt sich jenseits einer vorgestellt universellen sprachlichen Struktur von logischen Entsprechungen kaum umsetzen. Damit wird für die Simulation auch der Ansatz der Psychoanalyse hinfällig.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als binäre Kodierung der Simulation und als einzige ästhetische Kategorie des Fernsehens werden in der visuellen Komik von *Unbreakable Kimmy Schmidt* betont. Die visuelle Eigenlogik als Ausloten der Grenzen des Darstellbaren spitzt sich im Spiel mit den Möglichkeiten des Sichtbaren und des Unsichtbaren in der Serienerzählung zu. Als Kimmy und Titus sich bei einem neuen Agenten für Titus vorstellen, stößt ihre Strategie der ‚power poses‘ (gymnastische Übungen zur Projektion von Selbstvertrauen und beruflichem Erfolg) sofort auf Zuspruch und Titus wird mit den Worten: „Why are you keeping this important man waiting?“ (S1E4, TC 14:52) empfangen. Sein jahrelang vergebliches Streben nach Ruhm scheint (für den Moment) eine offensichtliche Lösung gefunden zu haben. Die bloße Sichtbarkeit und die Fähigkeit, etwas visuell dar- und vorzustellen, bilden somit die einzigen Kategorien der Intelligibilität im Fernsehen.

Gerade in Bezug auf die Darstellung ethnischer Zugehörigkeit wird *Unbreakable Kimmy Schmidt* wiederholt vorgeworfen, „zu weit zu gehen“.⁴²

⁴¹ Baudrillard: *Agonie des Realen* (wie Anm. 18), S. 11.

⁴² Henry Hanks: „Does ‚Unbreakable Kimmy Schmidt‘ Go Too Far?“ *CNN*.

Die betont stereotype Darstellung verschiedener sozial, historisch oder ethnisch konstruierter Identitäten weist in ihrer expliziten Sichtbarmachung auf eine Infragestellung der herrschenden Ordnung hin und stellt ihr die inneren Ordnungen und inhärenten Logiken der Protagonistinnen gegenüber. Eine Übernahme der eindeutigen kulturellen Kodierung, etwa im Fall von Kimmys Arbeitgeberin Jacqueline, die in der zweiten Staffel durch das Ablegen ihrer blauen Kontaktlinsen und dem Aufführen ritueller Tänze an ihre *native american* Wurzeln anknüpft, untergräbt die Forderung nach Authentizität in Identitätsfragen unter Anwendung ‚hysterischer‘ Symptombildung. Auch hier kopiert und reproduziert Hysterie die gegebenen Verhältnisse. In *Unbreakable Kimmy Schmidt* wird Aneignung der unterdrückenden Strukturen verfügbarer Selbstentwürfe offensiv und selbstermächtigend umgesetzt, sodass auch von einer ‚parodic reappropriation‘⁴³ vormals pejorativer Bezeichnungen gesprochen werden kann: Kimmy besteht gegenüber Titus auf ihrem Anspruch auf dem Begriff ‚mole women‘: „Cause that’s our word. You wouldn’t like it if I said... –“, woraufhin Titus sie mit einem gesungenen „Hold!“ zum Schweigen bringt (S1E4, TC 02:52). Dabei klingt an, dass der bloße Gebrauch verschiedener Identitätsbegriffe der Legitimation einer tatsächlichen Identifikation durch das sprechende Subjekt bedarf. Titus signalisiert, dass Kimmys Sprechen im Begriff ist, sein Selbst zu beanspruchen und gesteht ihr (als offensichtlich nicht schwarze, homosexuelle, als Mann identifizierte Person) nicht zu, in seinem Namen zu sprechen. Folglich besteht durch Titus‘ Unterbrechung eine Auslassung dessen im Serientext, was durch die Figur Kimmy nicht als sozial legitimiert sagbar gelten kann. Die Serie verfährt durchwegs parodistisch mit den Einwänden der ‚Identitätspolitik‘ und Selbstkonzepten: Wenig später verwandelt sich Titus im Aufnahme-Takt eines Fotoautomaten mit atemberaubender Geschwindigkeit in verschiedene Charaktere, um seiner Bewerbung am Broadway ‚headshots that show range‘ (S1E4, TC 06:42) beilegen zu können. Die

<http://edition.cnn.com/2015/03/25/entertainment/kimmy-schmidt-controversy-feat>, 26.03.2015 (zit. 01.07.2016).

⁴³ Butler: *Gender Trouble*, S. 156

übertrieben dramatische performative Umsetzung zeigt einerseits die Fluidität dieser Konzepte auf, andererseits die dringliche Betroffenheit der Sprechenden bzw. bezeichneten Individuen. Das Sprechen über das eigene Selbst berührt im Subjekt einen empfindlichen Punkt.⁴⁴ Auch hier sieht sich die Zuschauerin in der ‚hysterischen‘ Ansprache der Serie mit den implizit vorherrschenden sozialen Verhältnissen konfrontiert, auch hier löst die Serie das Versprechen breitenwirksamer Fernsehkommunikation durch die Bezugnahme auf ein ‚Außen‘ ein.

Die Identität der Figuren wird jenseits von Authentizitätsansprüchen vor der Folie des momentan Sichtbaren verhandelt. Wenn Kimmy sich mit der Aufforderung: „I want a whole new face!“ (S1E4, TC 16:07) an Dr. Franff wendet, dann bewegt sich dies in der Fernsehlogik durchaus im Bereich des Möglichen. Die Körper der Protagonistinnen sind ihrer einzig darstellenden Funktion nach weniger prekär, als dass die einzelnen Glieder vielmehr amputierbar, kostümierbar, chirurgisch modellierbar und letztlich austauschbar in die visuelle Simulation eingehen. Die Figur des Dr. Franff, der, wie Kimmy in ihrem Delirium anprangert, nicht ihre inneren Verletzungen behandelt, sondern nur eine Oberfläche modelliert, steht emblematisch für eine Künstlichkeit der Figuren, die sie das Fernsehen produziert. Seine zerknautschte Nase – nachdem Kimmy ihn mit der Faust im Gesicht getroffen hat – kommentiert er lediglich mit „ouch... I assume...“ (S1E4, TC 18:11), bevor er sie, einem Luftballon gleich, kurzerhand wieder aufbläst. Körperliche Versehrtheit scheint in der simulierten Fernsehwelt von Kimmy Schmidt keine Rolle zu spielen. Die beiläufige und doch zentrale Abhandlung von physischer und psychischer Gewalt lässt sich so als etwas im Fernsehdiskurs nicht Präzises interpretieren, also auch als etwas, das einer fernsehbildlichen Darstellung nicht zugänglich ist.

Hier bildet das Dilemma der Hyperästhetik das Dilemma der Hysterie ab: Im Überschreiten medien-diskursiver Grenzen veranstaltet die Hyperästhetik der Serie im Aufwenden eigener Logiken einen Aufstand gegen gegebene

⁴⁴ Vgl. Judith Butler: *Giving an Account of Oneself*. New York 2005.

Unterdrückungsstrukturen, ist jedoch – wie die Hysterie auf das voyeuristische Gegenüber – auf die mediale Konsumierbarkeit der eigenen Traumata angewiesen.

Die *Unbreakable Kimmy Schmidt* eingeschriebene Hyperästhetik begehrt gegen die auferlegten Konventionen eines Normalen auf und ist sich gleichzeitig der wechselseitigen Abhängigkeit vom Anderen der Zuschauenden mehr als bewusst. Die Sichtbarmachung der Trauma-Hysterie könnte als Subjektivierung ausgelegt werden, diese Bildlichkeit entspricht dabei gleichzeitig der vorherrschenden ästhetischen Kategorie des Fernsehens. Die Serie beweist, dass die diskursbegründenden psychoanalytischen Vorstellungen von Trauma und Hysterie, auch fernab vom klinischen Diskurs, nach wie vor zeitgenössisches Verständnis für sich beanspruchen können und erkennbare strukturgebende Wirkweisen in sich tragen. Ein ‚hysterisches‘ Begehren nach Aufmerksamkeit ist auch im phatischen Begehren des Fernsehens zu finden, die Blicke der Zuschauenden an sich zu binden. Im ästhetischen Zitieren von Fernsehetechniken wird die Bildlichkeit dieses fremdmedialen Ursprungs der Folie der Serienerzählung zugeführt. Der Modus der Hysterie appropriiert äußerliche textuelle und mediale Sinnkonstruktionen, wehrt die darin gesetzten Logiken jedoch durch visuelle (und sprachliche) Umdeutungen und Neueinschreibungen ab, die rein im situativ aktualisierten Kontext der Diegese jenseits allgemein verständlicher Kausalität Gültigkeit erfahren. In der Simulation bleibt nur Sichtbarkeit als einzige ästhetische (und soziale) Kategorie bestehen.

Man könnte also von einer Televisualität des Traumas als jener strukturellen sowie qualitativen Eigenheit der Serie sprechen, das Gegenüber mit seinen im ‚hysterischen‘ Aufstand erzeugten übereinander gelagerten Subjektivitäten der traumatisierten Protagonistinnen zu provozieren. Das Fernsehen galt zu seiner Hochzeit als ein Massenmedium, das viele Themen breitenwirksam verhandelte und die daran anschließenden Diskurse leitete. Ob dem Fernsehen dieser Status einer über verschiedene Subjekt- und Objektpositionen bestimmenden und zwischen ihnen moderierenden massenmedialen Instanz angesichts des Internet(fernsehen)s immer noch vorbehalten ist, muss indes offenbleiben. Angesichts der genealogischen Herkunft der Fernsehseriener-

zählung soll dennoch festgehalten werden: Wer im Fernsehen sprechen darf, wessen Geschichten Gehör und Augen geschenkt werden, bezieht sich in jedem Fall auf eine äußere gesellschaftliche Realität, in deren Politiken und Strukturen das Fernsehen eingebettet ist. Verweise auf die eigene mediale Geschichte und den Ursprung des Massenmediums Fernsehen bahnen der individuellen Traumaerzählung – gleichermaßen wie dem darin dargestellten Trauma selbst – den Weg ins Bewusstsein der Zuschauerinnen als einer überindividuellen sozialen Bedingung.

Literatur

Ang, Ien: *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Übs. v. Della Couling. London/New York, 1985.

Appignanesi, Lisa / Forrester, John: *Freud's Women*. New York 1992, S. 75.

Adelmann, Ralf / Stauff, Markus: „Ästhetiken der Re-Visualisierung. Zur Selbststilisierung des Fernsehen“. *Philosophie des Fernsehens*. Hg. Oliver Fahlle/Lorenz Engell. München 2006, S. 55-76.

Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Übs. v. Lothar Kurzawa/Volker Schaefer. Berlin 1978.

Blättler, Christine: „Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff“. *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 49.3 (2003), S. 502-16.

Bronfen, Elisabeth: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Übs. v. Nikolaus G. Schneider. Berlin 1998.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1999.

Butler, Judith: *Giving an Account of Oneself*. New York 2005.

- Cavell, Stanley: „Die Tatsache des Fernsehens“. Übs. v. Herbert Schwaab/Ralf Adelman/Markus Stauff *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hg. Ralf Adelman et al. Konstanz 2002, S. 125-164.
- Derrida, Jacques: „Die différance“. Engelmann, Peter (Hg.) *Jacques Derrida. Randgänge der Philosophie*. Übs. v. Gerhard Ahrens. Wien 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. Übs. v. Silvia Henke. München 1997.
- Eco, Umberto: „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“. Übs. v. Rolf Eichler. *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Hg. Michael Franz/Stefan Richter. 3. Aufl. Leipzig 1995, S. 301-324.
- Engell, Lorenz: „Folgen und Ursachen. Über Kausalität und Serialität“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. Frank Kelleter. Bielefeld 2012, S. 241-258.
- Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13., London 1923, S. 1-69.
- Freud, Sigmund: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt am Main 1965.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. 8. Aufl. Frankfurt am Main 2002.
- Freud, Sigmund /Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*. Hg. Stavros Mentzos. Ausg. 9.-10. Tsd, Frankfurt am Main 1996.
- Hanks, Henry: „Does ‚Unbreakable Kimmy Schmidt‘ Go Too Far?“ *CNN*. <http://edition.cnn.com/2015/03/25/entertainment/kimmy-schmidt-controversy-feat>, 26.03.2015 (zit. 01.07.2016).
- Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London 1995.

- Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: „Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. Frank Kelleter. Bielefeld 2012, S. 205-224.
- Lang, Christine: „Neverending stories? Fernsehserien und Endlosigkeit – Mad Men vs. Breaking Bad“. *Autorenserien II: Quality TV in den USA und Europa*. Hg. Christoph Dreher. Paderborn 2014, S. 141-178.
- Pierce, Charles S.: „Kurze Logik“. *Semiotische Schriften*. Band I: 1865–1903. Hg. u. übs. v. Christian J. W. Kloesel. Frankfurt am Main 2000, S. 202-229.
- Radstone, Susannah: „Trauma Theory. Context, Politics, Ethics“. *Paragraph* 30.1 (2007), S. 9-29.
- Schumacher, Heidemarie: „Fernsehen und Hysterie“. *Philosophie des Fernsehens*. Hg. Oliver Fahle/Lorenz Engell. München 2006, S. 181-188.
- Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“. *MEDIENwissenschaft* 1 (2008), S. 13-31.
- Williams, Raymond: „Programmstruktur als Sequenz oder *flow*“. Übs. v. Malte Krückels. *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. Ralf Adelman et al. Konstanz 2002, S. 33-43.