

7. Jessica Jones – Feminismen

7.1 Einleitung

Mit der Analyse von *Jessica Jones* widme ich mich im Rahmen der letzten Fallstudie der psychisch kranken Figur als Mittelpunkt einer Ermächtigungserzählung. Die Serie *Jessica Jones* handelt von einer Superheldin, die unter einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) und einer Alkoholabhängigkeit leidet.¹ Das Tatsache, dass in *Jessica Jones* mentale Probleme in Form von Trauma und Alkoholsucht eng mit sexuellem Missbrauch verknüpft sind, hat viele feministische Lesarten und Analysen der Serie hervorgebracht.² Der Umgang mit psychischen Problemen wird in *Jessica Jones* als Empowerment-Utopie erzählt, in der eine Frauenfigur unkonventionell und selbstbestimmt mit ihrem Trauma umgeht. Dieses Kapitel analysiert diese soziale Utopie in Bezug auf die Ästhetik der Serie entlang der Film-noir-Anlehnungen und mit einem intersektionalen Blick auf die Dimensionen *race*, *class* und *gender*. Dabei wird untersucht, inwiefern sich die Figur als feministische Heldin, Antiheldin oder *femme fatale* verstehen lässt und inwiefern die Figur Symptom eines *popular feminism* im Sinne von Sara Banet-Weiser ist.³ Mit diesem Konzept bezeichnet Banet-Weiser aktivistische Tätigkeiten, die Feminismus vor allem als öffentliche Performanz von Selbstbewusstsein und *agency* betreiben.⁴

1 Vgl. *Marvel's Jessica Jones*, entwickelt von Melissa Rosenberg. (2015–2019; USA: Netflix.)

2 Vgl. unter anderem Stephanie Green, »Fantasy, Gender and Power in *Jessica Jones*«, *Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones* 33, Nr. 2 (2019): 173–84, <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569383>; Shana MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy : Jessica Jones as Feminist Killjoy«, *Journal of the Fantastic in the Arts* 30, Nr. 1 (2019): 68–84.

3 Vgl. Banet-Weiser, *Empowered*.

4 Dazu gehören für Banet-Weiser zum Beispiel Marketing-Kampagnen von Unternehmen, aber auch Akteure im Social-Media-Aktivismus. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Konzept s. Abschnitt 7.4.2 in diesem Kapitel.

Die Streaming-Serie *Jessica Jones* wurde zwischen 2015 und 2019 veröffentlicht und für den Streamingdienst Netflix produziert. Sie besteht aus drei Staffeln mit jeweils dreizehn Episoden. Die Figur Jessica Jones ist die Adaption einer gleichnamigen Figur aus dem Marvel-Comic *Alias*, der zwischen 2001 und 2004 veröffentlicht wurde. Auch andere Figuren der Serie stammen aus dem Marvel-Universum (MCU). Sie haben jedoch andere Namen oder andere Beziehungen zu der Figur Jessica Jones als in der Comic-Version. So ist beispielsweise Jessicas Adoptivschwester Trish die Protagonistin eines anderen Comics, der keinen Bezug zur Serie hat. Die erste Staffel beruht auf Handlungssträngen des Comics.⁵

Das Kapitel 7 gliedert sich in drei Abschnitte. Zunächst gibt der Abriss über die Handlung der drei Staffeln einen Überblick über Jessicas Charakterentwicklung und die Beziehung zu ihrer Schwester Trish. Anschließend analysiere ich die Serie als Neo-noir sowohl ästhetisch als auch narrativ. Dabei rekapituliere ich den Forschungsstand und stelle dabei heraus, wie die Anlehnungen der Serie an den Film noir interpretiert wurden. Des Weiteren untersuche ich die Gender-Konventionen in *Jessica Jones* ebenfalls in Relation zum Film noir und setze mich kritisch mit der Lesart von Jessica als *femme fatale* auseinander. Schließlich analysiere ich die Hauptfigur als feministische Heldin beziehungsweise Antiheldin. Hierbei untersuche ich anhand von Close Readings die Kritik, die Serie inszeniere einen *white saviorism*, indem die weiße Hauptfigur unkritisch als Heldin inszeniert werde, von deren Handeln die anderen Figuren der Serie abhängig seien.

7.2 Narrative Kernelemente

In *Jessica Jones* bauen die drei Staffeln der Serie aufeinander auf; jede Staffel hat jedoch einen abgeschlossenen Handlungsbogen. Die Figur Jessica Jones und die Haupthandlung der ersten Staffel beruhen auf dem Marvel Comic *Alias*.⁶ Die Staffeln zwei und drei sind eigenständige Weiterentwicklungen für die Streaming-Serie.

5 Vgl. hierzu den Überblick zur Serie in Kapitel 4.2.3.

6 Für einen Vergleich zwischen dem Comic und der Serienadaption s. Terrence R. Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«, in *Working-Class Comic Book Heroes: Class Conflict and Populist Politics in Comics*, hg. von Marc DiPaolo (Jackson: University Press of Mississippi, 2018), 226–246.

Jessica ist eine Superheldin und Privatdetektivin in New York, wo sie ihr Detektivbüro »Alias Investigations« betreibt. Zu Beginn der Serie wird Jessica als zynische Detektivin gezeigt, die in ökonomisch schwierigen Verhältnissen lebt und arbeitet: Jessica lebt in einem schäbigen Wohnblock; ihre Wohnung ist zugleich auch ihr Büro; ihre Auftraggeber:innen sind eifersüchtige Ehepartner:innen sowie die Anwältin Hogarth, für die Jessica Vorladungen zustellt. In ihrem Alltag konsumiert Jessica große Mengen an Alkohol; in ihrer Wohnung finden sich Whiskyflaschen und leere Gläser; immer wieder betrinkt sie sich auch in Bars. Jessica verschweigt ihrem Umfeld, dass sie über Superfähigkeiten verfügt. Die Zuschauer:innen hingegen sehen immer wieder, wie Jessica ihre übermenschliche Stärke und ihre Fähigkeit zu springen einsetzt.

Die erste Staffel der Serie erzählt, wie Jessica versucht, den Antagonisten der Staffel Kilgrave trotz dessen übermenschlichen Fähigkeiten zu besiegen. Die beiden verbindet eine Vorgeschichte, in der Kilgrave Jessica sexuell und emotional missbraucht hat. Jessica wird einerseits als traumatisiert gezeichnet und hat mit ihrem Alkoholkonsum ein destruktives Coping-Verhalten entwickelt. Andererseits wird sie auch als ermächtigte Frau dargestellt, die über mehr Fähigkeiten und Kompetenzen verfügt als ihr Umfeld.

In der ersten Episode der Serie wird Jessica von einem besorgten Elternpaar beauftragt, ihre verschwundene Tochter Hope zu finden. Zunächst will Jessica den Fall abtun, merkt aber bei den Ermittlungen, dass sich Hopes Verhalten und Aufenthaltsorte mit dem decken, was sie in ihrer traumatischen Beziehung zu Kilgrave erlebt hat. Jessicas eigene Traumatisierung wird in kurzen Flashbacks und ihrem exzessiven Alkoholkonsum deutlich. Sie findet Hope bereits am Ende der ersten Episode, was aber nicht der Abschluss des Falls, sondern der erste Plot Point der Staffel ist: Denn durch Hope erfährt Jessica, dass Kilgrave noch lebt, den sie bis dahin für tot gehalten hatte.⁷

Kilgrave ist ein Antagonist, der ebenfalls über Superkräfte verfügt. Er kann andere Menschen in ihren Gedanken und Handlungen kontrollieren (Mind-Control-Fähigkeit). Jede Anweisung, die Kilgrave ausspricht, müssen die betroffenen Personen ausführen, ohne sich dagegen wehren zu können. Auf diese Weise zwingt Kilgrave andere Figuren unter anderem dazu, Suizid zu begehen, Drogen zu nehmen, ihm ihren Besitz zu überlassen oder Polizeiermittlungen einzustellen. In den ersten Episoden der Staffel wird klar, dass Jessica die einzige Person ist, die im Verlauf ihrer traumatischen Begegnungen mit

7 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 1, »Ladies Night«.

Kilgrave eine Art Immunität gegen diese Kontrolle entwickelt hat und dessen Anweisungen zuwiderhandeln kann.

Nachdem Jessica Hope gefunden hat, erschießt diese ihre Eltern bei ihrer ersten Wiederbegegnung. Ab der zweiten Episode befindet sich Hope daher in Untersuchungshaft. Für Jessica ist es offensichtlich, dass Kilgrave Hope befohlen hat, ihre Eltern zu töten. Jessica versucht einerseits, Hope zu rehabilitieren und die Polizei davon zu überzeugen, dass Kilgrave tatsächlich übernatürliche Kräfte besitzt. Andererseits versucht Jessica, Kilgraves Plänen zuvorzukommen. Dessen Ziel ist es, Jessica dazu zu nötigen, ihre alte Beziehung wieder aufzunehmen. Da er nicht mehr in der Lage ist, Jessica mit seinen Worten zu kontrollieren, versucht er, Personen aus ihrem Umfeld Schaden zuzufügen, um Jessica so zu erpressen und zu einem kooperativen Verhalten zu zwingen. Zu diesen Personen gehören Jessicas Nachbar Malcolm, der Barbesitzer Luke Cage, der ebenfalls ein Marvel-Superheld ist, die Anwältin Hogarth und Jessicas Adoptivschwester Trish.⁸

Jessica und Trish scheitern in der ersten Staffel mehrmals, Kilgrave in eine Falle zu locken oder die Öffentlichkeit und die Polizei von der Gefahr, die von Kilgrave ausgeht, zu überzeugen. Kilgrave zeigt psychopathische Züge und empfindet keinerlei Mitgefühl: Er nutzt seine Mind-Control-Fähigkeit, um in den Häusern anderer Personen zu leben und sich von diesen bedienen zu lassen oder um ihm unbequemen Personen zu befehlen, Suizid zu begehen. In der Zwischenzeit wird Hope aus der Untersuchungshaft entlassen, wodurch Kilgrave sie wieder in seine Gewalt bringen kann. Der Konflikt zwischen Kilgrave und Jessica spitzt sich zu, als Kilgrave Jessica in das Dilemma bringt, entweder ihn töten zu können oder ihren Nachbarn Malcolm und einige weitere Personen vor einem von Kilgrave befohlenen Suizid zu beschützen. Hope schließt aus dieser Situation, dass Jessica Kilgrave nicht wird besiegen können, solange sie andere vor ihm beschützen muss. Sie tötet sich daher selbst, indem sie sich in Gegenwart von Kilgrave und Jessica ihre Halsschlagader aufschneidet, um Jessica von ihrer Verantwortung zu befreien.⁹

8 Vgl. unter anderem den Handlungsstrang, in dem Kilgrave Jessicas Nachbarn und Freund in eine Heroinabhängigkeit zwingt: *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 5, »The Sandwich Saved Me«, unter der Regie von Stephen Surjik, geschrieben von Jenna Reback, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

9 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«, unter der Regie von Rosemary Rodriguez, geschrieben von Micah Schraft, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

Schließlich gelingt Jessica und Trish die finale Täuschung von Kilgrave. Kilgrave plant mit einer Jacht zu fliehen und nimmt Trish dafür als Geisel. Anderen anwesenden Personen am Kai befiehlt er, sich nicht zu bewegen. Jessica gibt vor, sich ebenfalls nicht gegen Kilgraves Anweisung wehren zu können. Das provoziert Kilgrave sich Jessica zu nähern, so dass sie ihn unerwartet überwältigen und ihm das Genick brechen kann.¹⁰

Die zweite und dritte Staffel der Serie konzentrieren sich darauf, wie sich die Beziehung zwischen den beiden Schwestern entwickelt. Trish ist als Jessicas Adoptivschwester deren einzige Vertraute, da Jessica sonst alle Menschen von sich abweist. Sie ist ein ehemaliger Kinderstar und nun Moderatorin eines Talkradio-Formats. Trish beneidet Jessica um ihre Superkräfte und kann nicht verstehen, warum Jessica diese nicht offensiver einsetzt. Im Gegensatz zu Jessica sucht Trish die Öffentlichkeit und öffentliche Anerkennung. Außerdem versucht sie sich von ihrem Image als Kinderstar und ihrer beherrschenden Mutter und ehemaligen Managerin zu emanzipieren, indem sie sich durch Sport, Selbstverteidigungsprogramme und Operationen Fähigkeiten aneignet, die Jessicas ähnlich sind.¹¹

Ausgangssetting der zweiten Staffel ist, dass Jessica durch die Tötung von Kilgrave in New York prominent geworden ist – eine Situation, mit der Jessica hadert. Durch Jessica und Kilgrave ist zudem ein öffentliches Bewusstsein dafür entstanden, dass es Personen mit Superkräften gibt. Innerhalb der Serie wird ein öffentlicher, medialer Diskurs um sogenannte ›gifted people‹ geführt: Es wird kontrovers diskutiert, ob diese Menschen gefährlich sind oder ob neue rechtlichen Rahmenbedingungen notwendig sind, da der Fall von Kilgrave die Machtlosigkeit der Staatsgewalt gezeigt hatte. Darüber hinaus entsteht eine Kontroverse um eine Diskriminierung und ein *Othering* von Personen mit Superkräften. In dieser öffentlichen Diskussion macht sich Trish mit ihrer Ra-

10 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, unter der Regie von Michael Rymer, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

11 Vgl. unter anderem *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 11, »A.K.A. Three Lives and Counting«, unter der Regie von Jennifer Lynch, geschrieben von Jack Kenny & Lisa Randolph, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix; *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 2, »A.K.A. You're Welcome«.

dioshow zur Fürsprecherin von Personen mit übermenschlichen Fähigkeiten. Jessica hingegen versucht der öffentlichen Aufmerksamkeit zu entkommen.¹²

Die Haupthandlung der zweiten Staffel dreht sich darum, dass Jessica und Trish versuchen, den Machenschaften dem Medizinunternehmen IGH auf den Grund zu gehen und herauszufinden, was mit Jessica als Teenager passiert ist. In der ersten Staffel war der Verdacht aufgekommen, dass die Superkräfte von Jessica und Kilgrave auf medizinische Experimente von IGH zurückgehen könnten. Durch ihre Nachforschungen erfahren Jessica und Trish, dass IGH tatsächlich Experimente an verschiedenen Menschen durchgeführt hat – in der Regel Patient:innen, die nach Unfällen eingeliefert wurden und denen kaum Überlebenschancen ausgerechnet wurden. Anscheinend war das auch in Jessicas Fall geschehen, die nach einem Autounfall, in den ihre ganze Familie verwickelt war, mehrere Wochen im Koma lag. Jessica erfährt im Laufe der zweiten Staffel, dass sie nicht die einzige Überlebende ihrer Familie war, wie sie immer geglaubt hatte. Auch ihre Mutter Alisa hatte den Unfall überlebt: Alisa wurde ebenfalls in komatösem Zustand Experimenten unterzogen und hat dabei Superkräfte entwickelt. Allerdings haben die Experimente bei Jessicas Mutter größere mentale Probleme bewirkt: Alisa reagiert überaus aggressiv und unbeherrscht, wenn sie sich oder Jessica bedroht sieht. In den ersten Episoden der zweiten Staffel tötet sie mehrere Menschen – allerdings ist Jessica und ihrem Umfeld nicht bewusst, dass es sich bei der mordenden Frau um Jessicas Mutter handelt. Nachdem sie Jahrzehnte unter enger medizinischer Überwachung von IGH gelebt hatte – aus Vorsicht in sicherer Distanz zu Jessica – nimmt Alisa nun in der zweiten Staffel wieder Kontakt zu Jessica auf. Nach ihrer Vorstellung soll Jessica mit ihr zusammen New York verlassen, damit sie beide als überlebender Teil ihrer Familie zusammen ein Leben als Superheldinnen führen können. Jessica sieht jedoch in ihrer Mutter eher eine Gefahr für die Allgemeinheit. Sie überzeugt ihre Mutter, dass sie sich der Polizei stellen müsse. Bevor es dazukommt, erschießt jedoch Trish Jessicas Mutter, die sie als Bedrohung für Jessica einschätzte.¹³

12 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«, unter der Regie von Anna Foerster, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

13 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 13, »A.K.A. Playland«, unter der Regie von Uta Briesewitz, geschrieben von Jesse Harris und Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

Die dritte Staffel schließt zeitlich und inhaltlich an die zweite Staffel an und erzählt die Geschichte der Entfremdung zwischen Jessica und Trish. Jessica hat nach dem Tod ihrer Mutter den Kontakt zu Trish abgebrochen. Trish entwickelt nun selbst Superfähigkeiten: Nach ihren Recherchen über IGHs Methoden hatte Trish zum Ende der zweiten Staffel solche Experimente an sich selbst durchführen zu lassen. In den ersten Episoden der dritten Staffeln beginnt sie, die Auswirkungen dieser Behandlungen zu spüren. Sie wird körperlich leistungsfähiger und stärker. Die Idee als Journalistin und Person des öffentlichen Lebens die Welt zu verbessern, hat sie in der dritten Staffel aufgegeben. Stattdessen bricht sie alle beruflichen Kontakte ab, zieht in einen renovierungsbedürftigen Loft und beginnt, Verbrecher:innen in Selbstjustiz zu verfolgen und zu bestrafen. Sie gibt ihrem Superhelden-Alter-Ego den Namen Hellcat. Im Laufe der Staffel wird Trish immer brutaler bei ihren eigenen Ermittlungen und tötet auch andere Menschen.¹⁴

Jessica arbeitet in der dritten Staffel weiterhin als Detektivin und verfolgt insbesondere einen psychopathischen Serienmörder namens Salinger. Zwischenzeitlich kommt es durch verschiedene Fälle und Ermittlungen wieder zu einer Annäherung zwischen Jessica und Trish. Jessica versucht, Trish davon zu überzeugen, dass ihr Verhalten in keiner Weise heldenhaft sei. Als sie damit scheitert, liefert sie ihre Schwester am Ende der dritten Staffel an die Polizei aus.¹⁵

7.3 Ästhetische Komplexität: *Jessica Jones* als Neo-noir-Serie

7.3.1 Trauma, Alkohol und Film Noir

Jessica Jones erhielt nach der Veröffentlichung der ersten Staffel viel Aufmerksamkeit – im Feuilleton und in der akademischen Forschung aus den Bereichen der Medienwissenschaft und der Gender Studies. Die Umsetzung der Serie ist dabei vor allem im Hinblick auf ihre feministischen Politiken kontrovers diskutiert worden.

14 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 11, »A.K.A. Hellcat«, unter der Regie von Jennifer Lynch, geschrieben von Aida Mashaka Croal, veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.

15 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 3, Episode 13, »A.K.A. Everything«, unter der Regie von Jennifer Lynch, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 14. Juni 2019, Netflix.

Von verschiedenen Autor:innen wurde die Serie für ihre progressive Darstellung einer Superheldin gelobt. So bezeichnet Shana MacDonald die Hauptfigur Jessica als ›feminist killjoy‹, deren zynische Haltung einen selbstbestimmten Widerstand gegen den Antagonisten Kilgrave darstelle.¹⁶ Besonders heben Analysen wie die von MacDonald den Umgang der Serie mit Missbrauch und Vergewaltigung hervor – Kontexte, die die Vorgeschichte zur Serienhandlung darstellen. Stephanie Green bezeichnet Jessica als ›female survivor superhero‹ und steht damit für eine charakteristische, feministische Lesart der Serie.¹⁷ Die Serie kritisiere durch die Figur Jessica toxische Maskulinität, unter anderem, indem Jessica ihre traumatischen Erfahrungen in Dialogen explizit als Vergewaltigung bezeichnet.¹⁸ In einer oft zitierten Szene beispielsweise framt Kilgrave ihre Verbindung als Liebesbeziehung. Jessica reagiert daraufhin in folgender Weise:¹⁹

Kilgrave: »We used to do a lot more than touch hands.«

Jessica: »Yeah, it's called rape.«

K: »What? Which part of staying in five-star hotels, eating in all the best places, doing whatever the hell you wanted, is rape?«

J: »The part where I didn't want to do any of it! Not only did you physically rape me, but you violated every cell in my body and every thought in my god-damn head.«

K: »That is not what I was trying to do.«

-
- 16 Vgl. Shana MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy: Jessica Jones as Feminist Killjoy«, *Journal of the Fantastic in the Arts* 30, Nr. 1 (2019): 68–84.
- 17 Vgl. Stephanie Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«, *Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones* 33, Nr. 2 (2019): 10, <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569383>. Zum Beispiel in ähnlicher Weise auch in Melissa Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 145–160.
- 18 Vgl. Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«; Jason A. Smith u. a., »Streaming Popular Feminism: Netflix's Jessica Jones as Feminist Hero«, *Studies in Popular Culture* 43, Nr. 2 (2021): 104–129; Samira Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be: Feminism and Resistance to Militarism in Marvel's Jessica Jones«, in *Gender and the Superhero Narrative* (Jackson: University Press of Mississippi, 2018), 74–100; Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«.
- 19 Vgl. auch die Analysen dieser Szene in: Smith u. a., »Streaming Popular Feminism«; Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«.

J: »It doesn't matter what you were trying to do; you raped me. Again and again and again!«²⁰

Jessica Jones, so diese Lesart, ist eine feministische Serie, die die traumatischen Folgen sexualisierter Gewalt thematisiere und ohne Beschönigung darstelle, ohne sie dabei aber zu reproduzieren. Melissa Wehler geht in dem Zusammenhang detailliert auf die Darstellung von Jessicas Trauma ein, indem sie den Einsatz filmischer Stilmittel wie Flashbacks untersucht und mit Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Traumatheorie interpretiert.²¹ Ebenfalls im Zusammenhang mit Jessicas Trauma analysiert Janis Breckenridge die Darstellung von Jessicas Alkoholkonsum und offensichtlicher -abhängigkeit anhand von Close Readings.²² Alkoholmissbrauch und Sucht sind nicht nur eine gängige Komorbidität von Traumaerfahrungen in der Wirklichkeit, sondern lassen sich im Fall der Serie ebenfalls mit einem feministischen Subtext lesen:²³ Jessica sei eine »highly functional alcoholic«, so Breckenridge, die große Mengen an Whiskey trinke und damit ein männlich konnotiertes Suchtverhalten praktiziere.²⁴ In Verbindung mit der Verwendung von Flashbacks gelesen, diene diese Darstellung vor allem der Ästhetisierung von Jessicas Trauma: »The visual and auditory strategies reinforce the storyline, not merely telling but

20 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 8, »A.K.A. WWJD?«, unter der Regie von Simon Cellan Jones, geschrieben von Scott Reynolds, veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix, 28:40 bis 29:20.

21 Vgl. Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in *Jessica Jones*«.

22 Vgl. Janis Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's *Jessica Jones*«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 105–120.

23 Das heißt, Suchtkrankheiten treten häufig als weitere Krankheit auf oder als Symptom einer Störung wie PTSD. Nicht alle Klassifikationen zählen Suchterkrankungen aber zu psychischen Krankheiten. Entsprechend wird die Darstellung von Substanzmissbrauch in vielen Studien zu psychischen Krankheiten in Medien nicht berücksichtigt.

24 Vgl. Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's *Jessica Jones*«, 108. Sharon Packer wiederum interpretiert Jessicas Handlungsfähigkeit trotz des exzessiven Alkoholkonsums sogar als Teil ihrer Superkräfte, da Jessica eine unrealistisch hohe Toleranz für Alkohol habe. Vgl. Sharon Packer, »*Jessica Jones*, Women and Alcohol Use Disorders«, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 121–132.

showing how these traumatic events remain omnipresent and beyond Jessica's control.«²⁵

Neben den Lesarten, die den progressiven Feminismus der Serie herausstellen, gibt es auch Beiträge, die gerade diesen Aspekt kritisch hinterfragen. So kritisiert Samira Nadkarni, der inszenierte Feminismus sei nicht intersektional gedacht, sondern gehe ausschließlich von der Lebenswelt weißer Frauen aus.²⁶ In gleicher Weise kritisiert auch Mythili Rajiva die Darstellung von *race* in der Serie: »the show actively perpetuates a white feminist ethos where black masculinity is fetishized and pathologized, and black femininity is virtually disappeared.«²⁷ Jason Smith u. a. kommen in ihrer Inhaltsanalyse zu dem Schluss, dass der inszenierte Feminismus der Serie differenziert zu betrachten sei und betonen die Kommodifikation feministischer Diskurse in Franchises wie dem MCU.²⁸ Fragen nach der Intersektionalität und die Kritik an *Jessica Jones* sind Gegenstand der Szenenanalysen im Abschnitt 7.4.

Neben der Frage, die viele akademische Beiträge dominiert, ob Jessica als feministische Heldin gelten darf, beschäftigen sich die Analysen auch detailliert mit der Ästhetik der Serie. Hier besteht Einigkeit in den Forschungsbeiträgen darüber, dass sich die Serie als Neo-Noir-Serie ästhetisch und narrativ an den Film noir anlehnt. Zu den Topoi des Film noir gehört hier unter anderem auch der bereits erwähnte exzessive Alkoholkonsum Jessicas, der so eben nicht nur Symptom einer psychischen Krankheit, sondern auch Genre-Konvention ist.

25 Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's Jessica Jones«, 115. In ähnlicher Weise argumentiert auch Maren Lickhardt, die die Inszenierung von Trauma und Flashbacks über ein Close Reading der Kameraperspektiven und Montage analysiert. Vgl. Maren Lickhardt, »A Matter of Perspective: Frames and Discourses of Fear in the Netflix Series Jessica Jones, Stranger Things, Dark and The Rain«, in *Angstkonstruktionen: Kulturwissenschaftliche Annäherungen an eine Zeitdiagnose*, von Natalia Filatkina und Franziska Bergmann, Sprache und Wissen (SuW) (Berlin: De Gruyter, 2021), 118.

26 Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«, 81.

27 Mythili Rajiva, »The Devil Made Me Do It: Jessica Jones as White Feminist Hauntology«, in *The Forgotten Victims of Sexual Violence in Film, Television and New Media: Turning to the Margins*, hg. von Stephanie Patrick und Mythili Rajiva (Cham: Springer International Publishing, 2022), 79, https://doi.org/10.1007/978-3-030-95935-7_5.

28 Vgl. Smith u. a., »Streaming Popular Feminism«.

Verschiedene Studien bezeichnen Jessica als Noir-Antiheldin beziehungsweise die Serie als Neo-noir-Superheldenserie.²⁹ Eine ausführliche Analyse der Noir-Elemente findet sich beispielsweise in MacDonalds Analyse, die sie so zusammenfasst:

»The cinematic style of the show also serves feminist goals by refashioning the *film noir* genre within the context of a superhero universe. The show shares with classic *film noir* and more recent 1990s *neo-noir* films a set of stylistic conventions including ›voice-over narration, night time settings, low-key lighting, expressionist camera angles and movements, fractured storylines and a pessimistic mood‹ as well as an explicit use of color coding.«³⁰

Zusätzlich zu den Eigenschaften, die MacDonald aufzählt, führt Terry Wandtke in seiner Analyse Jessicas Arbeiterklassenhintergrund an und verortet die Serie auch in dieser Hinsicht in einem typischen Noir-Setting, speziell in den Problemvierteln einer Großstadt. Wandtke konzentriert sich in seiner Analyse hauptsächlich auf die Comic-Serie *Alias*, auf der die Fernsehserie *Jessica Jones* basiert.³¹ Wandtkes Argumentation, Jessicas Status als B-List-Superheldin stelle eine Metapher für ihre ausgeprägte Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse dar, lässt sich auch auf die Serie übertragen.³² Nadkarni zieht darüber hinaus Parallelen zwischen den zeitgeschichtlichen Kontexten der Serie und des Film noir. Analog zu der Entstehung des Film noir nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs versteht Nadkarni das MCU als ein Post-9/11-Kino. Mit Blick auf diese symbolische Verarbeitung von Post-9/11-Politiken unterscheide sich die Serie allerdings stark von anderen Marvel-Produktionen:

»Jessica's hard-boiled individualism and unwillingness to conform to the dictates of American nationalism and its increasing militarism aptly position

29 Vgl. Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«; MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy«; Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«; Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«; Breckenridge, »Sobriety Blows: Whiskey, Trauma and Coping in Netflix's Jessica Jones«; Daniel Binns, »Even You Can Break«; Jessica Jones as *Femme Fatale*, in *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, hg. von Tim Rayborn und Abigail Keyes (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018), 13–27.

30 MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy«, 69.

31 Vgl. Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«.

32 Vgl. Wandtke, 230.

her within postwar noir's critique of the long-term effects of these wars and the consequences of American neo/colonialism within still-felt colonial histories.«³³

7.3.2 Jenseits der *femme fatale*: Figurenkonstellationen und Agency

Wie der letzte Abschnitt dargelegt hat, stimmen die Analysen der Serie darin überein, dass *Jessica Jones* Adaptionen von Topoi und Stilmitteln des Film noir vornimmt. Dazu gehören Settings wie die nächtliche Großstadt oder das Detektivbüro, Stilmittel wie melancholische Voice-overs³⁴ und die Präsenz von Alkohol in der mise-en-scène. Kontrovers diskutieren lässt sich jedoch, ob sich auch die Figurentypen und die Figurenkonstellation der Serie vor dem Hintergrund des klassischen Film noir verstehen lassen. So wird in verschiedenen Analysen von *Jessica Jones* die Lesart vertreten, die Hauptfigur Jessica sei eine Kombination zweier klassischer Archetypen des Film noir – dem *hard-boiled detective* und der *femme fatale*. Exemplarisch beschreibt MacDonald die Hauptfigur folgendermaßen:

»Jessica's character incorporates aspects of the femme fatale with the more traditional masculine role of the anti-hero. She is the private investigator who propels the story, but she is also a woman with a past she is trying to outrun. She is hard-drinking, scarred, cagey, and emotionally withdrawn like a hardened detective, but she is also haunted by her past as a superhero and consumed by grief and guilt.«³⁵

Auch Daniel Binns sieht beide Typisierungen in der Figur – interpretiert diese allerdings anders als MacDonald: Binns sieht weniger eine Kombination beider Archetypen als einen Wandel von Jessica vom typischen Noir-Detective zur *femme fatale* ab der neunten Episode. In jener Episode stellt Jessica Kilgrave eine Falle, indem sie versucht, sein Begehren nach ihr zu provozieren und zu nutzen.³⁶

33 Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«, 94.

34 Vgl. zum Begriff des melancholischen Voice-overs auch die Analyse von Dexter in Kapitel 5.4.3 sowie Paul Haacke, »The Melancholic Voice-Over in Film Noir«, *Journal of Cinema and Media Studies* 58, Nr. 2 (2019): 46–70.

35 MacDonald, »Refusing to Smile for the Patriarchy«, 70.

36 Vgl. Binns, »Even You Can Break«: *Jessica Jones as Femme Fatale*«, 28.

Die Lesarten von Jessicas Figur als *femme fatale* sind jedoch letztendlich nicht überzeugend: Auf der Ebene der Figur als fiktives Wesen und Artefakt³⁷ läuft eine solche Figurenanalyse Gefahr, aus dem Blick zu verlieren, dass Jessica zunächst ein Opfer sexueller Gewalt ist. Stattdessen werden ihr in der Beziehung zu Kilgraves Agency und Verführungsversuche zugeschrieben, weil das zu den Konnotationen des Figurentypus gehört. Auf der anderen Seite werden dargestellte Verhaltensweisen und Persönlichkeitsmerkmale der Figur in der Analyse unterbewertet, die nicht in das Schema passen, wie beispielsweise Jessicas Verachtung von Status und Reichtum. Des Weiteren vernachlässigt diese Lesart, dass der Typus *femme fatale* auch in typische Figurenkonstellationen eingebunden ist und nicht isoliert vom Ensemble betrachtet werden kann. Auch für eine Figurenanalyse auf der symptomatischen Ebene, die die Figur in ihren zeitgenössischen und kulturellen Kontext stellt, hat diese Fokussierung Konsequenzen: Mit den Theoretisierungen der *femme fatale* werden bestimmte Feminismus-Konzepte aufgerufen, die sowohl filmhistorisch als auch gesellschaftlich Gender-Dynamiken Mitte des 20. Jahrhunderts rückblickend aus einer kritischen, feministischen Perspektive evaluieren. Im Folgenden unterziehe ich daher die Anwendung des Figurentypus der *femme fatale* in Bezug auf die Serie *Jessica Jones* einer kritischen Analyse und frage, ob diese Typisierung auch für eine zeitgenössische Darstellung weiblicher Agency gewinnbringend ist.

Das Konstrukt der *femme fatale* selbst ist älter als der Film noir und darüber hinaus auch in anderen Kontexten als dem Film noir zu finden, wie Helen Hanson und Catherine O'Rawes in ihrer kulturhistorischen Einordnung betonen.³⁸ Dennoch ist dieser Begriff seit Jahrzehnten untrennbar mit diesem Stil und dem klassischen Film-Korpus der 1940er- und 1950er-Jahre verkoppelt. Hanson und O'Rawes formulieren es pointiert so: »If a film has a *femme fatale*, it is a *film noir*, and in order to qualify as a *noir*, the *femme* is indispensable.«³⁹

Oben zitierte Analysen der Serie stehen also zunächst einmal in einer Tradition der Filmwissenschaft, die eine feministische Perspektive hat. Hanson stellt hier einen historischen Zusammenhang her zwischen den Darstellungen von Frauen im Film noir der 1940er-Jahre und der filmwissenschaftlichen

37 Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film*.

38 Vgl. Helen Hanson und Catherine O'Rawe, Hg., *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2010).

39 Hanson und O'Rawe, 2.

Analyse der 1970er-Jahre: Die *femme fatale* sei als Verkörperung eines Widerstandes gegen das Patriarchat gelesen worden und war deshalb interessant für den *second wave feminism*. Der Figurentypus sei »at once ahistorical and simultaneously marked in formation by a certain moment of feminist thinking.«⁴⁰ Auch wenn sich die *femme fatale* immer wieder einer Definition entziehe,⁴¹ wie verschiedene Autor:innen betonten, ist unstrittig, dass es sich um eine Frauenfigur handele, die durch eine gefährliche, sexuelle Anziehungskraft gekennzeichnet werde.⁴² Dieser Fokus auf die Attraktivität der Frauen und ihre Sexualisierung im Film noir ist in der feministischen Filmwissenschaft unterschiedlich beurteilt worden: Lesarten aus der Perspektive der male-gaze-Theorie kritisieren die Sexualisierung der Frauen;⁴³ gleichzeitig sind diese Inszenierungen aber auch als Darstellungen weiblicher Selbstermächtigung gelesen worden.⁴⁴ Insbesondere feministische Arbeiten aus den 1970er- bis 1990er-Jahren stellen fest, es gebe im Film noir viele Frauenrollen, die sich durch Selbstbestimmtheit auszeichnen – insbesondere im historischen Vergleich mit Filmen aus Hollywoods Studio-Ära in den 1930er- bis 1960er-Jahren.⁴⁵

In einem einschlägigen Essay beschreibt Janey Place, wie wichtig der visuelle Stil für das Konstrukt der *femme fatale* sei: Dazu gehören Schmuck, Make-up, langes Haar und (nach Freudscher Lesart) phallische Symbole wie Zigaretten und Pistolen. Das visuelle Bild der Frauenfigur wird durch einen moralisch ambivalenten Charakter ergänzt: Place prägte für den Figurentypus der *femme fatale* auch die Bezeichnung »spider woman« und beschreibt diese als »intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality.«⁴⁶ Obwohl die *femme fatale* als moralisch korrupt gezeigt werde und am Schluss des Films ihr Ziel nicht erreicht, bleibe sie dem Publikum doch vor allem als durchsetzungsstarke Frau in Erinnerung, so Places Argumentation:

40 Helen Hanson, »The Big Seduction: Feminist Film Criticism and the Femme Fatale«, in *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, hg. von Helen Hanson und Catherine O'Rawe (Hampshire: Palgrave Macmillan UK, 2010), 215.

41 Vgl. Hanson und O'Rawe, *The Femme Fatale*, 2.

42 Vgl. Hanson und O'Rawe, 2.

43 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, Nr. 3 (1975): 6–18.

44 Vgl. unter anderem Janey Place, »Women in Film Noir«, in *Women in Film Noir*, hg. von E. Ann Kaplan (London: BFI, 1980).

45 Vgl. E. Ann Kaplan, Hg., *Women in Film Noir* (London: BFI, 1980); Joan Copjec, Hg., *Shades of Noir: A Reader* (London [u. a.]: Verso, 1993).

46 Janey Place, »Women in Film Noir«, 35.

»Even more significant is the form in which the ›spider woman's‹ strength and power is expressed: the visual style gives her such freedom of movement and dominance that it is her strength and sensual visual texture that is inevitably printed in our memory, not her ultimate destruction.«⁴⁷

Aus dieser Perspektive lässt sich also gerade das erotisch aufgeladene, statische Bild auch als Emanzipation der Frauenfigur lesen.

Gleichzeitig ist die Anwendung dieser Konstruktion der *femme fatale* in Filmanalysen gerade auch in der feministischen Kulturwissenschaft selbst immer wieder als zu wenig differenziert kritisiert worden. Julie Grossman merkt an, die Analyse der *femme fatale* in akademischen Beiträgen sowie auch in der Filmkritik sei statisch und bleibe oft auf die Visualität der Figur beschränkt. Grossmans Kritik lässt sich pointiert daher so verstehen, als reproduziere (und potenziere) die Filmkritik somit die Fixierung der weiblichen Figur auf ihre Visualität und ihre Sexualität, die in den Filmen angelegt ist.⁴⁸ Andere Aspekte wie beispielsweise die Kontextualisierung der erotischen Verführung durch die Frauenfiguren im Plot würden dadurch vernachlässigt.⁴⁹ Elizabeth Cowie hält die Konzeption der *femme fatale* in Filmanalysen für zu weit; sie sei dann lediglich »a catchphrase for the danger of sexual difference and the demands and risks desire poses for the man.«⁵⁰ Außerdem dürfe man nicht davon ausgehen, dass die Figurenkonstellation zwischen männlichem Detektiv und einer weiblichen *femme fatale* eine Grundkonstante des Film noir sei, auch wenn das häufig so angenommen werde. Tatsächlich seien Filme mit weiblichen Ermittlerinnen von Kritiker:innen nicht als Noir, sondern als Melodrama oder Gothic Film kategorisiert worden.⁵¹ Elisabeth Bronfen wiederum sieht die psychologische Komplexität des Charakters der *femme fatale* vernachlässigt, wenn diese nur als ›catchphrase‹ wahrgenommen werde:

47 Place, 54.

48 Zur Objektifizierung der Frauenfigur im Film durch die Inszenierung des männlichen Blickes vgl. Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«.

49 Vgl. J. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

50 Elizabeth Cowie, »Film Noir and Women«, in *Shades of Noir: A Reader*, hg. von Joan Copjec (London [u. a.]: Verso, 1993), 125.

51 Vgl. Cowie, 132–133.

Diese Figuren wiesen oft ein Maß an Selbstreflexion über ihr Handeln auf, das die männlichen Protagonisten des Film noir nicht hätten.⁵²

Grossman wie auch Hansen und O'Rawe attestieren einen Reflex, im Film noir nach der *femme fatale* zu suchen und sie von anderen Figuren wie dem *good girl* abzugrenzen.⁵³ Dadurch laufen aber Analysen Gefahr, Aspekte außer Acht zu lassen, die nicht zum Figurentypus der *femme fatale* passen. Das gilt auch für die Figur Jessica Jones: Für Jessica ist die Zuschreibung *femme fatale* zum einen unpassend, weil die Figur viele der oben genannten ikonischen Merkmale nur in Teilen erfüllt. Zum anderen bildet die Serie nicht die typische Figurenkonstellation ab, die stilbildend für den Film noir geworden ist.

Letztere wird in zwei Punkten deutlich: Erstens ist Jessica keine Frau, die von ihrem Ehemann abhängig ist – im Gegensatz zu vielen klassischen Kinofilmen aus dem Noir-Genre. Zum Zweiten ergibt sich dadurch auch keine typische Dreiecksbeziehung mit zwei männlichen Figuren, die Jessica nutzen würde, um einer bürgerlichen Existenz zu entfliehen. Im Unterschied zu den meisten Frauenfiguren des Film noir befindet sich die Hauptfigur Jessica in einer Situation, in der sie selbstständig einen Haushalt und Detektivbüro führt und sich auch in Bezug auf romantische Beziehung weder in einer Ehe noch in Partnerschaft zu einem Mann befindet.

Auch in Bezug auf die Visualität und den Charakter wird Jessica nicht als eine typische *femme fatale* inszeniert. Für Jessica als *femme fatale* spricht, dass sie andere manipulieren kann und Entscheidungen trifft, die ihrem eigenen Vorteil dienen. Zum Beispiel nutzt sie in einer Szene der dritten Episode rassistische Vorurteile aus, die Krankenhauspersonal dem drogenabhängigen, schwarzen Malcolm gegenüber hat.⁵⁴ Anders als die klassische *femme fatale*, nutzt sie aber nicht ihr Aussehen oder erotisch aufgeladene Situationen. Jessica trägt typischerweise Jeans und T-Shirt und wird weder durch auffälliges Make-up noch Schmuck inszeniert, wie Place es beispielsweise als

52 Vgl. Elisabeth Bronfen, »Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire«, *New Literary History* 35, Nr. 1 (2004): 103–16.

53 Als »good girl« wird der weibliche Figurentypus im Film noir verstanden, der moralische Integrität verkörpert, und damit der Gegenentwurf zur *femme fatale* ist. So spricht Place auch von der *nurturing woman* oder der *woman as redeemer*: »She offers the possibility of integration for the alienated, lost man into the stable world of secure values, roles and identities.« Vgl. Place, »Women in Film Noir«, 50.

54 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 3, »It's Called Whiskey«, unter der Regie von David Petrarca, geschrieben von Liz Friedman, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

ikonisch beschreibt.⁵⁵ Darüber hinaus greift der Typus der *femme fatale* zu kurz in Hinblick auf Wandtkes Argument des Klassenhintergrundes. Dieser sieht die Figur Jessica als Variante des Noir-Detektivs: »Both the good girl and the *femme fatale* of film noir have a glamour that separates them from the economic limitations that leave the hard-boiled detective in a rumpled trench coat.«⁵⁶ Jessica als *femme fatale* verstehen zu wollen, macht folglich soziale Aspekte wie ihren Arbeiterklassenhintergrund unsichtbar.

Um das Konzept »*femme fatale*« wieder fruchtbar zu machen, ist es also notwendig, es unter Einbeziehung sozialer Kontexte zu aktualisieren. Grossman schlägt gerade unter Einbeziehung der sozialen Beschränkungen für Frauen in den 1940er- und 1950er-Jahren vor, die *femme fatale* weniger als intrigant zu verstehen, sondern als eine Frau, die trotz der gesellschaftlichen Ungleichheit zwischen den Gendern nach Unabhängigkeit strebt.⁵⁷ Aber auch eine solche weitgefasste Definition des Begriffs ist unzutreffend in der Anwendung auf die Serie *Jessica Jones*. Denn, wie bereits ausgeführt, gibt es in der Serie nicht die Noir-typischen Konstellationen und Dreiecksbeziehungen. Stattdessen gibt es eine ganze Reihe von weiblichen Figuren, die – mit manchmal illegitimen Mitteln – nach Unabhängigkeit streben. In diesem Sinne ließen sich beispielsweise Jessicas Mutter Alisa oder ihre Schwester Trish ebenso überzeugend als die *femme fatale* der Serie lesen. Zwei kurze Charakterisierungen sollen das verdeutlichen:

Bei Jessicas Mutter Alisa handelt es sich – im Gegensatz zu Jessica – um eine Frau, die einen Mann davon überzeugt, sein altes Leben für sie aufzugeben, wie die siebte Episode der zweiten Staffel erzählt. Jessica und ihre Mutter wurden in einen schweren Autounfall verwickelt, bei dem der Rest ihrer Familie starb.⁵⁸ Beiden wurden kaum Überlebenschancen ausgerechnet. Sie kamen als Patientinnen im Koma liegend zu IGH, das versuchte mit illegalen Methoden Menschen zu retten. Alisas Behandlung hatte schwere psychische Nebenwirkungen. Sie entwickelte übernatürliche Kräfte und Anfälle von Jähzorn, in denen sie Pflegepersonal tötete. Trotzdem gelang es ihr, den Arzt Karl Malus

55 Place, »Women in Film Noir«.

56 Wandtke, »The Working-Class PI (AKA Jessica Jones)«, 233.

57 Grossman versucht mit dieser Definition allerdings nicht, den Begriff positiv umzu-deuten, sondern sieht ihn als eine Schablone, die als reaktionäres Korrektiv benutzt wird, um eine emanzipierte Frau zu diskreditieren.

58 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 7, »A.K.A. I Want Your Cray Cray«, unter der Regie von Jennifer Getzinger, geschrieben von Hilly Hicks Jr., veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

davon zu überzeugen, sie weiterzubehandeln und ihr ein Leben außerhalb der Klinik zu ermöglichen. Malus und Alisa wurden ein Liebespaar. Er gab seinen Beruf auf, um Alisa Vollzeit außerhalb der Klinik zu behandeln.⁵⁹ Auch Alisa kann man also als geheimnisvolle *femme fatale* lesen: Die Beziehung zu ihr ist gefährlich und potenziell tödlich für ihre Partner. Ebenso wie Jessica verkörpert Alisa aber nicht den Glamour, auf den Place in ihrer Charakterisierung der *femme fatale* verweist.

Glamour und Luxus sind wiederum charakteristisch für Jessicas Schwester Trish. In diesen Punkten wird Trish in der Serie seit der ersten Episode als Gegensatz zu Jessica inszeniert: Während Jessica in einem schäbigen Apartment wohnt und schwarze, pragmatische Kleidung trägt, lebt Trish in einem teuren Apartment, ist als Medienpersona auf Werbeflächen zu sehen und zudem sehr auf ihr Aussehen bedacht (Abb. 28). Auch Trish manipuliert Männer, um ihre Ziele zu erreichen. Dafür setzt sie in unterschiedlichen Situationen sowohl Gewalt als auch Erotik ein.⁶⁰

Abb. 28: Jessica und Trish.



Quelle: Screenshot: *Jessica Jones* Staffel 1, Episode 1, 30:25

59 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 7, »A.K.A. I Want Your Cray Cray«.

60 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 2, »A.K.A. Freak Accident«, unter der Regie von Minnie Spiro, geschrieben von Aida Mashaka Croal, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix; *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 8, »A.K.A. Ain't We Got Fun«, unter der Regie von Zetna Fuentes, geschrieben von Gabe Fonseca, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix.

Alle diese Figuren – Jessica, Alisa und Trish – als *femmes fatales* verstehen zu wollen, trägt nun wenig zum Verständnis einer Serie bei, in der Frauenfiguren generell als selbstbestimmt (auch im Hinblick auf erotische Beziehungen), aktiv und in unterschiedlichem Maße als ehrgeizig gezeigt werden. Sie zeigen vielmehr, wie unscharf der Begriff der *femme fatale* wird.

Auch ohne den Verweis auf die *femme fatale* lassen sich die weiblichen Figuren der Serie feministisch lesen. So bietet Stephanie Green eine alternative Lesart der Figur Trishs und ihrer Verwandlung vom *side kick* zu einer Superschurkin: Trishs Handlungen, so Green, können als Ablehnung patriarchaler Körperpolitiken interpretiert werden. Trishs Figur spiele auf diese Weise eine wichtige Rolle bei der Erforschung feministischer Potenziale in der Serie. Ihre Handlungen können als Versuch gesehen werden, sich von der Körperpolitik »of thin, weak, blonde femininity« zu distanzieren.⁶¹

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass es wenig Erkenntnisgewinn verspricht, den Figurentypus der *femme fatale* auf die Serie *Jessica Jones* anzuwenden. Wenngleich die Serie sich in anderen Aspekten eindeutig am Film noir orientiert, weicht das Casting und die Figurenkonstellation vom klassischen Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre ab. Im Gegensatz zu jenen Filmen gibt es in *Jessica Jones* nicht eine, sondern mehrere selbstbestimmte, weibliche Figuren. Darüber hinaus besteht das Serienensemble überwiegend aus Figuren, die nicht als weiß, heterosexuell und männlich gelesen werden. Es gibt also in der Serie nicht die typischen Konstellationen des Film noir, in denen sich eine Frauenfigur als *femme fatale* typisieren ließe. Diese nicht von Männern dominierte diegetische Welt gehört zu der sozialen Utopie, die die Serie entwirft. Sie ist Teil des populären Feminismus der Serie, den ich im Abschnitt 7.4.2 detaillierter untersuche.

7.4 Realitätsbezüge: »White Saviorism« in *Jessica Jones*

Das letzte Teilkapitel hat mehreren Fallstudien zur Serie *Jessica Jones* widersprochen. Es ist im Gegensatz zu jenen Studien zu der Schlussfolgerung gekommen, dass die Typisierung der Figur Jessica als *femme fatale* nicht passend ist und einem differenzierten Verständnis der Figur entgegenstehen kann. Die

61 Vgl. Stephanie Green, »Playing at Being a Superhero: Trish Walker in *Jessica Jones*«, *International Journal for the Fantastic in Contemporary Media* 1, Nr. 1 (2022): 5.

folgenden beiden Teilkapitel zielen nun darauf ab, dieses differenzierte Verständnis von Jessica anhand von mehreren Szenenanalysen zu schaffen. Ein zentraler Punkt in allen Analysen ist dabei, zu untersuchen, wie die Figur zwischen einer Wahrnehmung als Antiheldin und als Heldin changiert.

Eines der Argumente das Label *femme fatale* zu verwerfen war, dass sich in der Serie weder die typische Figurenkonstellation des Film noir (eine Frau zwischen zwei Männern) noch die gesellschaftlichen Einschränkungen für Frauen in gleicher Weise finden, welche die klassische *femme fatale* motivieren. Dazu gehören zum Beispiel das Streben nach finanzieller Unabhängigkeit, Karrieremöglichkeiten und Freiheiten, die Mitte des 20. Jahrhunderts Männern vorbehalten waren.⁶²

Stattdessen entwirft die Serie eine soziale Utopie, in der Status und Selbstverwirklichung allen möglich scheinen: Im Plot der Serie sind fast alle Positionen mit hohem sozialem Kapital wie zum Beispiel Anwält:innen oder Ärzt:innen mit Frauenfiguren besetzt; viele Figuren im Ensemble sind People of Color; mit Ausnahme der Antagonisten werden die meisten weißen männlichen Figuren als queer gelesen. In diesen Figuren spiegeln sich feministische Politiken der Serie, die auch von Produktionsseite öffentlich betont wurden.⁶³ Die These dieses Teilkapitels ist, dass es diese feministische gelesene Utopie der Serie ist, aufgrund derer Jessica als Heldin wahrgenommen wird.

Denn untersucht man die Figur als fiktives Wesen und Artefakt, so erfüllt Jessica widerspruchsfrei die Kriterien einer Antiheldin.⁶⁴ Sie ist die Figur des Ensembles zu der das größte *alignment* besteht und die daher das Publikum zur Anteilnahme einlädt. Gleichzeitig zeigt die Figur immer wieder Verhalten und Charakterzüge, die wenig mit Heldinnenfiguren assoziiert werden. Vieles davon wurde in den vorausgegangenen Teilkapiteln erwähnt: Jessica ist unzugänglich, unfreundlich, wendet Gewalt an und ist häufig betrunken, um einige Punkte zu rekapitulieren. Trotzdem wird die Figur in akademischen Beiträgen wie in der populären Rezeption oft nicht als Antiheldin, sondern als Heldin wahrgenommen.

Denn die Kontextualisierung dieses Verhaltens als das einer Traumaüberlebenden, öffnet für ein zeitgenössisches Publikum Anhaltspunkte, um sie als

62 Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*.

63 Vgl. Smith u. a., »Streaming Popular Feminism: Netflix's Jessica Jones as Feminist Hero«, 121.

64 Vgl. Kapitel 2.3.3 zum Begriff des Antihelden und damit verbundenen Konzepten der Anteilnahme.

Heldin wahrzunehmen. Maßgeblich für diese Wahrnehmung ist die konkrete Ursache von Jessicas mentalen Problemen: Trauma und Suchterkrankung durch sexuellen und emotionalen Missbrauch. Die Darstellung der Figur lässt sich so zum Beispiel im Zusammenhang mit aktuellen #metoo-Debatten lesen.

Zum Zweiten spielt die Selbstreflexivität der Figur eine Rolle dafür, dass Jessicas problematische (zum Beispiel rassistische) Handlungen als moralisch komplex wahrgenommen und entschuldigt werden. Denn Jessica nimmt sich selbst gar nicht als Heldin wahr, sondern reflektiert die Verehrung, die sie durch andere innerdiegetische Figuren erfährt als oberflächlich. Wie schon die Fallbeispiele der Serien *Dexter* und *Mr. Robot* herausgearbeitet haben, zeigt Jessica hier eine hohe Artikulationsfähigkeit in Bezug auf ihr Innenleben. Anders als in anderen Serien ist das in *Jessica Jones* allerdings nicht auf ihre psychische Krankheit bezogen, die im Vergleich mit anderen Serien eher opak bleibt, sondern auf ihr Handeln und dessen Legitimierung.

7.4.1 Jessica zwischen Heldin und Antiheldin

Bevor ich mich der Selbstreflexivität der Figur zuwende, zielt die folgende Analyse zunächst darauf ab, Jessicas Position auf dem Kontinuum zwischen Heldin und Antiheldin zu bestimmen. Die Mehrheit von Fallstudien zur Serie verorten die Figur auf der Seite der Heldin. Das drückt sich in Begriffen wie »female survivor superhero«, »traumatic heroism« oder »tried and failed heroism« aus, mit denen Jessica beschrieben wird.⁶⁵ Gleichzeitig zeigen diese Komposita, dass man Jessicas Heroismus spezifizieren müsse, um deutlich zu machen, dass er von Scheitern und Trauma begleitet wird. Diese Schwierigkeit zwischen Held:innen und Antiheld:innen klar unterscheiden zu können, ist typisch für amerikanische Dramaserien der letzten zwei Jahrzehnte und hat sich auch in den anderen beiden Fallstudien dieser Arbeit gezeigt.⁶⁶

Die theoretische und historische Einordnung der Held:innen-Konzepte im Theorieteil dieser Arbeit hat hervorgehoben, dass zeitgenössische Diskurse um Heroismus sich auf die moralische Bewertung von Figuren oder Personen konzentrieren.⁶⁷ Im Hinblick auf die Analyse einer psychisch kranken Heldin

65 Vgl. Green, »Fantasy, Gender and Power in Jessica Jones«, 10; Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«.

66 Vgl. hierzu Kapitel 2.3.3.

67 Vgl. Kapitel 2.3.3.

oder Antiheldin ist dabei besonders der Aspekt der Andersartigkeit des:r Held:in relevant. In dieser Hinsicht seien Held:innen per se paradoxe Figuren, wie Ulrich Bröckling und Tobias Schlechtriemen mit Verweis auf Niklas Luhmann ausführen.⁶⁸ Denn mit Luhmann gesprochen »stellt die Figur des Helden ›die vielleicht eindrucksvollste semantische Form [dar], die in der europäischen Geschichte für moralisch reguliertes Abweichen ausgebildet worden ist: Der Held ›produziert Konformität (Nachahmungswille) durch Abweichung‹.«⁶⁹

Bei Luhmann bezieht sich der Begriff der Abweichung auf das Handeln. Das heißt, Held:innen übertreten Gesetze oder allgemeine Normen. Aber sie tun das in Ausnahmesituationen, in denen diese Übertretungen dann (nachträglich) als legitim angesehen werden. In Bezug auf psychisch kranke Figuren ist es daher relevant zu untersuchen, ob diese Abweichung ausschließlich im Handeln begründet liegt oder auch zum Beispiel in einer psychischen Andersartigkeit. Auf die Serie bezogen lässt sich daraus die These ableiten, dass Jessicas Handeln deshalb als heldenhaft wahrgenommen werden kann, weil die oben genannten Präzisierungen wie ›traumatic‹ oder ›survivor‹ eine moralische Legitimation darstellen, die Jessica in der Folge zur ›traumatic hero‹ werden lassen: Jessica ist eine Heldin, weil sie als traumatisierte und missbrauchte Frau aktiv handelt und nicht in einer Passivität verharret.

Betrachtet man hingegen diese Traumata nicht als hinreichende Legitimation, dann lassen sich Jessicas Grenzüberschreitungen als Belege dafür verstehen, dass es sich um eine Antiheldinnen-Figur handelt. In diese Richtung argumentieren mehrere akademische Beiträge, die die Serie aus einer intersektionalen Perspektive betrachten, indem sie den Plot im Hinblick auf *race* analysieren.⁷⁰ Die beschriebene Rezeption von Jessica als Heldinnen-Figur veranschauliche einen blinden Fleck in Bezug auf Diskriminierungen und rassistische Erfahrungen nicht-weißer Personen, so die Kritik zusammengefasst. Der Serie fehle eine Sensibilität für Intersektionalität, was darüber hinaus weder

68 Vgl. Ralf von den Hoff u. a., »Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht« (H-Soz-Kult, 2015), 14, <https://www.hsozkult.de/literaturreview/id/forschungsberichte-2216>.

69 Ralf von den Hoff u. a., »Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht«.

70 Vgl. Rajiva, »The Devil Made Me Do It«; Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«.

von einer mehrheitlich weißen Forschungs-Community noch vom Feuilleton bemerkt werde.⁷¹

Mithili Rajiva liest die Serie mit Verweis auf Derridas Denkfigur des Gespenstes als rassialisierte Heldinnengeschichte, die im Subtext – unfreiwillig – eine Terrorgeschichte erzähle: »Jf season one attempts to tell a story of sexual violence against white women but ends up, inadvertently, telling us another story, a story of whiteness as normalized terror.«⁷² Rajiva bezieht sich damit unter anderem auf eine Szene in der Serie, in der Jessica als Ablenkungsmanöver aktiv eine Situation herbeiführt, in welcher der schwarze Malcolm vom Krankenhauspersonal Diskriminierungen ausgesetzt wird: Jessica versucht für ihre Ermittlungen Zugriff auf Patientendaten zu erhalten. Als Ablenkung schubst sie den drogenabhängigen Malcolm auf eine Pflegeperson, so dass diese glaubt, von Malcolm angegriffen zu werden. Jessica kalkuliert hier ein, dass Malcolm als schwarzer Mann als besonders gefährlich und gewaltbereit wahrgenommen wird und so das ganze Personal der Pflegerin zur Hilfe eilen wird.⁷³

Wie Rajiva argumentiert: »black suffering is acknowledged but it is also legitimized as necessary. Jessica obviously feels guilty about her strategic racism but (white) heroes sometimes have to make these difficult, morally ambiguous choices, for the greater good.«⁷⁴ Als fiktives Wesen ist Jessica Opfer misogynen Gewalt geworden und zeigt sich gleichzeitig unsensibel gegenüber den Diskriminierungen und Stereotypen, denen marginalisierte Gruppen ausgesetzt sind. Lesarten, die die Figur Jessica ausschließlich als resiliente Heldin verstehen wollen, klammern die Dimension von ethnischer Zugehörigkeit und damit einhergehenden Diskriminierungserfahrungen aus. Rajivas Analyse betont im Gegensatz zu anderen Beiträgen die Toxizität von Jessicas Verhalten für andere marginalisierte Figuren im Plot. In dieser Analyse erscheint Jessica eindeutig als Antiheldin.

Auch Samira Nadkarni stellt in ihrer Analyse der Serie einen nicht intersektional gedachten Feminismus fest und kommt in diesem Punkt zu der gleichen

71 Vgl. Vgl. Rajiva, »The Devil Made Me Do It«.

72 Rajiva, »The Devil Made Me Do It«, 84.

73 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 3, »It's Called Whiskey«, unter der Regie von David Petrarca, geschrieben von Liz Friedman, veröffentlicht am 20. November 2015 auf Netflix.

74 Rajiva, »The Devil Made Me Do It«, 86.

Schlussfolgerung wie Rajivas Analyse. Nadkarnis Fokus liegt allerdings weniger auf Jessica als Traumaüberlebende und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auf den imperialen Ideologien, die in Superhelden-Narrationen zu finden sind. In ihrer Analyse setzt sie sich kritisch mit Narrativen und Rhetoriken auseinander, die Heldentum mit Militarismus oder Konzepten der Nation verbinden. Damit weitet sie den Blick auf eine weitere Dimension des populären Heldendiskurses.⁷⁵

Nadkarni argumentiert, dass die Serie ausschließlich innerhalb der Ideologie eines *imperialist feminism* funktioniere. Mit Bezug auf Deepa Kumar versteht sie darunter Feminismus »[that] locates the concerns of white women in the Global North as the template.«⁷⁶ Allerdings reproduziere die Serie im Gegensatz zu anderen Marvel-Produktionen keine militaristische Ideologie: Nadarni analysiert Referenzen, die die Serie zu den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und dem folgenden *war on terror* macht und setzt diese historisch in Bezug zum Film noir als Nachkriegs-Genre sowie den Superhelden-Comics Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Gestaltung der filmischen und politischen Referenzen auf diese Traditionen machten deutlich, dass die Serie Militarismus und Nationalismus ablehne, so Nadkarni: »Unlike other MCU properties, the show is more invested in subverting any assertion of absolute morality, individual heroism, or the necessity of private militias.«⁷⁷ Die Superheldinnen-Erzählung der Serie grenze sich von der Tradition des Kriegshelden ab – im Unterschied zum Beispiel zu Marvels *Captain America*.

Die Studien von Nadkarni und Rajiva stellen überzeugend dar, dass sowohl im Plot wie auch in der Rezeption der Serie das Weiß-sein der Hauptfigur nicht in die Reflexion einbezogen wird, wenn es um die moralische Bewertung von Jessicas Verhalten geht. Beide Ebenen sind miteinander verbunden, wie die folgende Szenenanalyse zeigt: Jessica lässt sich gerade auch deshalb so leicht als Heldin wahrnehmen, weil diese Sichtweise von anderen Figuren – allen voran der oben erwähnte Malcolm – angeboten wird.

Jessica wird in mehreren Szenen von verschiedenen Figuren aus ihrem sozialen Umfeld als Heldin oder Retterin beschrieben. Oft wird das direkt oder indirekt damit begründet, dass Jessica als einzige Figur, abgesehen vom Antagonisten, über Superheldinnen-Fähigkeiten verfügt. Diese Fähigkeiten

75 Nadkarni, »I Was Never The Hero That You Wanted Me To Be«.

76 Nadkarni, 81.

77 Nadkarni, 79.

scheinen die einzige Möglichkeit zu sein, Kilgrave zu besiegen. Während Personen, die Jessica nicht kennen, ihr skeptisch gegenüberstehen, verteidigen insbesondere Malcolm oder Trish das Bild von Jessica als Heldin. In einer Szene der zehnten Episode der ersten Staffel wird diese Charakterisierung durch andere Figuren besonders deutlich.

Nachdem Malcolm sich – mit Jessicas Unterstützung – von seiner Heroinsucht und Kilgraves Einfluss erholt hat, gründet er eine Selbsthilfegruppe mit anderen Opfern Kilgraves. Diese Gruppe unterstützt sich gegenseitig dabei, die Scham über den erlebten Missbrauch zu überwinden. Bei einem Treffen äußern mehrere Betroffene Wut über Jessicas Abwesenheit von diesen Treffen und ihre Frustration darüber, dass die Gruppe sich nicht selbst aktiv gegen Kilgrave wehrt.

Robyn: »I feel your sadness, but where is your rage? Aren't you sick of hearing yourselves talk and talk and talk?«

Mann 1 (schwarz): »I am.«

Malcolm: »Well, look, too bad, I mean... That's all we've got. Jessica is the only one that can take on Kilgrave.«

Robyn: »Are you so sure that's what she's gonna do?«

Malcolm: »She will try like hell.«

Mann 2 (weiß): »While we sit here and wait.«⁷⁸

Malcolm verteidigt Jessica, indem er betont, sie verfüge als Einzige über die Fähigkeit Kilgrave zu töten. Die sich daraus ergebene Handlung gibt Malcolm recht: Denn Jessica hat – ohne Wissen der Gruppe – Kilgrave in ihrer Wohnung überwältigen können und gefesselt. Malcolm kann jedoch Robyn und die beiden Männer nicht davon abhalten, in Jessicas Wohnung zu stürmen, um Rechenschaft von dieser einzufordern. Die aufgebrachte Robyn befreit dabei Kilgrave, den sie nicht erkennt und dessen Einfluss sie sich im Gegensatz zu Jessica nicht widersetzen kann.⁷⁹

Jessica wird in Szenen wie dieser durch zwei Punkte im Serientext als Heldin gekennzeichnet: Sie besitzt zum einen Fähigkeiten, die andere Figuren nicht besitzen. Das ist ein typisches Charakteristikum von Held:innen-Figuren. Zum anderen bürden gerade die Figuren wie Malcolm für sie – Figuren,

78 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«, 32:30 bis 34:20.

79 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 10, »A.K.A. 1,000 Cuts«.

die sie gut kennen und unter ihrem unsensiblen Verhalten oder ihren Traumasymptomen leiden. Das diverse soziale Setting der Serie aus vielen Persons of Color und queeren Personen zeitigt dabei allerdings einen Nebeneffekt: Durch die Fokussierung auf die Hauptfigur Jessica innerhalb eines diversen Casts erzeugt die Serie immer wieder Situationen, in denen Personen marginalisierter Gruppen darauf warten, dass ihnen durch Jessicas Superheldinnen-Fähigkeiten geholfen wird.

Neben der Fremdcharakterisierung als Heldin und dem Kontext ihres Traumas, kommt für die moralische Bewertung der Figur aber auch die Selbstreflexivität der Figur zum Tragen. Diese Selbstreflexivität ist typisch für komplexe Fortsetzungsserien und hat sich auch in den anderen Fallstudien dieser Arbeit im Voice-over der Hauptfigur gezeigt. Auch Jessica ist eine Voice-over-Erzählerin. Im Unterschied zu den anderen Figuren, die in dieser Arbeit untersucht wurden, werden in Jessicas Voice-overs selten psychische Symptome oder mentale Probleme thematisiert. Wie bereits Kapitel 4.5 dargestellt hat, wird Jessicas Trauma vor allem in Texturen, wie einer violetten Färbung des Lichteinfalls, oder Trauma-Flashbacks sichtbar. Es verschließt sich aber weitgehend einer Verbalisierung. Was jedoch häufig Gegenstand von Jessicas Reflexionen im Voice-over ist, ist eben die Frage, was eine (Super-)Heldin ausmache.⁸⁰ Besonders deutlich wird das am Ende der ersten Staffel in Episode dreizehn, nachdem Jessica Kilgrave getötet hat. Das Voice-over erstreckt sich über die letzten fünf Minuten der Episode und wird von verschiedenen Sequenzen und Dialogversatzstücken unterbrochen. Die Sequenz bekommt dadurch einen nachdenklichen und melancholischen Ton. Die verschiedenen Einstellungen suggerieren, dass während des Voice-overs erzählte Zeit vergeht und dass Jessica somit über einen längeren Zeitraum über die Frage nachdenkt, was Heldentum ausmache.⁸¹ Das Voice-over beginnt mit dem Satz: »They say, everyone is born a hero.«⁸²

Im Bild ist zu sehen, wie Jessica neben der Anwältin Hogarth in einer Vernehmung sitzt. Als die Polizei Jessicas Aussage über Kilgraves Fähigkeiten an-

80 Neben dem hier untersuchten Ende der ersten Staffel zieht sich diese Frage auch durch die Voice-over-Sequenzen der dritten Staffel, in der Jessica reflektiert, wie Trish versucht zur einer Superheldin zu werden.

81 Vgl. *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, unter der Regie von Michael Rymer, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 20. November 2015, Netflix.

82 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 47:00 bis 52:20.

zweifelt, antwortet die Anwältin kühl, dass sie sich auf den öffentlichen Juryprozess dazu freue. Während die Szene also in einem engen Raum spielt, verweist die Anwältin schon auf die öffentliche Meinung als dem eigentlichen Gericht. Das veranschaulicht Luhmanns Definition von Heldentum als moralisch legitimierte Abweichung. Jessica hat mit der Tötung von Kilgrave das Gesetz übertreten, was jedoch in der öffentlichen Wahrnehmung gerechtfertigt erscheinen wird, ist sich Hogarth sicher. Jessica fährt mit ihrem Voice-over fort: »But if you let it, life will push you over the line until you're the villain. Problem is, you don't always know that you've crossed that line.«⁸³

Während dieses Teils des Voice-overs wird Jessica vor der Polizeistation von Trish erwartet. Anschließend ist eine Sequenz zu sehen, in der Jessica selbst nicht anwesend ist: Trish packt allein in ihrer Wohnung ein Paket ihrer entfremdeten Mutter aus – ein Verweis auf Trishs Vergangenheit als Kinderstar. Anschließend zeigt die Serie, wie Jessica in ihre eigene Wohnung zurückkehrt. Malcolm befindet sich in ihrer Küche. Diese Szene erinnert an den Anfang der Staffel, als Jessica den unter Drogen gesetzten Malcolm in ihrer Küche findet. Das Publikum folgt den Eyeline Matches von Jessicas Blick. Lange Einstellungen zeigen ihr Schlafzimmer und ihr leeres Bett. Die Montage setzt mit den Einstellungen auf einen Effekt, den Vaage und Blanchet als *shared history account* bezeichnen.⁸⁴ Dieser Effekt ist laut Vaage und Blanchet typisch für Serienrezeption, bei der das Publikum Wissen über die Figuren ansammelt und sich in solchen Einstellungen an die Ereignisse der Staffel erinnern kann: In der letzten Szene vor dem Voice-over beispielsweise lag der verletzte Luke auf Jessicas Bett. Diese Einstellungen können das Gefühl einer »gemeinsamen Erinnerung« zwischen Figur und Zuschauer:in erzeugen und so die parasoziale Beziehung der Zuschauer:in zur Figur stärken.⁸⁵

Jessica setzt sich an ihren Schreibtisch und beginnt ihren Anrufbeantworter abzuhören. Die Staffel endet so mit einer Einstellung, die wieder an den Film noir erinnert. Jessica sitzt im Gegenlicht am Schreibtisch ihres Detektivbüros, der bis auf eine Whiskeyflasche leer ist. Ihr Anrufbeantworter ist voller emotionaler Anrufe von Fremden, die sie beauftragen wollen, da sie durch die

83 Jessica Jones, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 47:00 bis 52:20.

84 Vgl. Robert Blanchet und Margrethe Bruun Vaage, »Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series«, *Projections* 6, Nr. 2 (1. Dezember 2012): 18–41, 27–28.

85 Vgl. Blanchet und Vaage, 28.

Tötung von Kilgrave bekannt geworden ist. Mit Verachtung löscht Jessica sofort jede Anfrage nach dem Anhören. Dazu sagt sie als Voice-over: »Maybe, it's enough that the world thinks I'm a hero. Maybe if I work long and hard, maybe I could fool myself...«⁸⁶

Die Fremdcharakterisierung als Heldin lehnt Jessica also als Selbsttäuschung ab. Diese Reflexion kann ebenfalls dazu beitragen, Jessicas Verhalten zu entschuldigen, da sie offenbar in der Lage ist, ihr Verhalten selbst als unangemessen einzusehen.

Die Szene und damit die erste Staffel endet aber nicht mit diesem Voice-over: In derselben Einstellung, in der Jessica am Schreibtisch sitzt, tritt Malcolm aus der Küche neben sie. Als das Telefon erneut klingelt, nimmt er ab, bevor Jessica auflegen kann. Die Kamera fährt langsam zurück und wir sehen durch den langen Hausflur Jessicas Wohnungstür und hören entfernt Malcolms Stimme, die den Anruf annimmt mit den Worten: »Alias Investigations. How can we help you?«⁸⁷

Diese Szene erzeugt ein Unbehagen, weil sie beide Sichtweisen auf Jessicas fragliches Heldentum zusammenbringt. Im Voice-over bewertet Jessica ihre Geschichte als Antiheldinnen-Geschichte, wenngleich die Erzählung keinen Rückschluss zulässt, welche ihrer Handlungen die Grenze der moralischen Rechtfertigung überschritten haben. Jessica distanziert sich aber davon, die Verehrung als Heldin zu verdienen. Durch die Unbestimmtheit bleibt allerdings offen, ob das Voice-over eine innere Auseinandersetzung mit ihrem Verhalten ausdrücken soll – oder ob es sich um Selbsthass und mangelnden Selbstwert handelt, der sich wiederum als ein Symptom ihrer PTSD interpretieren ließe.⁸⁸

Gleichzeitig reproduziert die Serie aber weiterhin in ebendieser Szene die Unterordnung anderer Figuren unter Jessicas impulsives Verhalten. Das wiederum veranschaulicht Rajivas und Nadkarnis Kritik an der Serie, *People of Color* seien immer nur unterstützende Figuren der Heldin. Jessicas Weigerung zu kommunizieren führt dazu, dass Malcolm die Rolle ihres professionellen Assistenten einnimmt, um Jessica den Rücken freizuhalten – eine Rolle, die er in der zweiten Staffel weiterhin behalten wird.

86 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 47:00 bis 50:20.

87 *Jessica Jones*, Staffel 1, Episode 13, »A.K.A. Smile«, 50:20 bis 50:25.

88 Auf diese Weise interpretiert Daniel Binns Jessicas Zynismus ihren eigenen Fähigkeiten gegenüber. Vgl. Binns, »Even You Can Break«: *Jessica Jones as Femme Fatale*.

7.4.2 Populärer Feminismus in *Jessica Jones*

Die Analysen des letzten Abschnitts haben sich darauf konzentriert zu zeigen, inwiefern der Serientext nahelegt, Jessica eher als Heldin denn als Antiheldin zu interpretieren. Darüber hinaus wird Jessica aufgrund des Überlebens sexueller Gewalt auch explizit als *feministische* Heldin gelesen, wie die in diesem Zusammenhang verwendeten Bezeichnungen ›survivor hero‹ oder traumatische Heldin andeuten. Die Konstruktion der Figur ist folglich essenziell mit ihrer psychischen Krankheit, ihrer PTSD, verbunden, die wiederum in einen feministischen Diskurs gestellt wird.

In den genannten Lesarten wird Jessicas Wut und die Gewaltanwendung gegen Kilgrave als Empowerment verstanden, das darin besteht, sich im Angesicht eines ohnmächtigen Polizeiapparats Gerechtigkeit zu verschaffen. Nadkarni hatte diese Art der Erzählung, wie im letzten Abschnitt verdeutlicht wurde, überzeugend mit dem Konzept des *imperialist feminism* gefasst, der sich dadurch auszeichnet, dass die Lebenswirklichkeit weißer Frauen (der Mittelschicht) im Zentrum steht. Der Feminismus der Serie lässt sich allerdings nicht nur identitätspolitisch analysieren, sondern auch im Hinblick auf seine medialen Bedingungen und Logiken. Darauf fokussieren sich die abschließenden Analysen dieser Fallstudie.

Dafür ziehe ich im Folgenden Sarah Banet-Weisers Konzept des *popular feminism* heran.⁸⁹ Als populären Feminismus bezeichnet Banet-Weiser feministischen Aktivismus, der auf Social-Media-Plattformen, in zeitgenössischen Kampagnen von Unternehmen oder in Werken der Populärkultur zu finden ist. Wichtiges Kennzeichen des populären Feminismus ist, dass er an die Aufmerksamkeitsökonomien sozialer Netzwerke angepasst ist und in den Marktlogiken einer ›Share Economy‹ funktioniert. Das bedeutet, feministische Aktivitäten werden auf mediale Sichtbarkeit optimiert, sodass sie sich in sozialen Netzwerken teilen lassen.⁹⁰ In der Folge ist dieser Feminismus nicht nur auf Sichtbarkeit, sondern auch auf Visualität konzentriert. Der zentrale Begriff dieser Sichtbarkeit ist nach Banet-Weiser *Empowerment*: Es gehe in diesem Kontext weniger darum für politische Ziele zu werben als um eine Performance von bereits gelebtem Feminismus, der so eine Vorbildfunktion einnehme.⁹¹ Banet-Weisers Analysen konzentrieren sich dabei auf nicht-fiktionale

89 Vgl. Banet-Weiser, *Empowered*.

90 Vgl. Banet-Weiser, 11.

91 Vgl. Banet-Weiser, 22–23.

Fallbeispiele aus der Öffentlichkeitsarbeit, wie beispielsweise Unternehmenskampagnen zu Body Positivity. Was Banet-Weiser in diesem Zusammenhang analysiert, lässt sich jedoch auch auf fiktionale Serien übertragen, die mit Janna Zündels Begriff gesprochen auf eine ›memeability‹ ausgelegt sind. Darunter versteht Zündel, dass Serien bei der Produktion eine Weiterverwendung des audiovisuellen Materials in Fankulturen zum Beispiel in Form von Memes mitgedacht wird.⁹² Auch die bisher analysierten Beispiele aus *Jessica Jones* lassen sich in dieser Logik des populären Feminismus und der memeability verorten. So isolieren gifs oder memes beispielsweise die Figur Jessica vom Plot und lassen die Figur so, auf kurze Sätze oder Mimiken reduziert, zu einem digital teilbaren Symbol einer selbstbestimmten, starken Frau werden.

Banet-Weiser kritisiert an diesem Feminismus, dass er strukturelle Ebenen von Ungleichheit und Diskriminierung ausblende: »Popular feminism exists along a continuum, where spectacular, media-friendly expressions such as celebrity feminism and corporate feminism achieve more visibility, and expressions that critique patriarchal structures and systems of racism and violence are more obscured.«⁹³ Anstatt Strukturen zu hinterfragen liege der Fokus des populären Feminismus darauf, positive Vorbilder zu zeigen und insbesondere junge Mädchen zu ermutigen, mehr in sich selbst und ihre Fähigkeiten zu vertrauen – sie zu ›empowern‹. Diese Art des Feminismus, die den entscheidenden Ansatzpunkt für Gleichberechtigung bei der Einzelnen verortet, sei sehr konsensfähig und auch deshalb in einem Plattform-Kapitalismus gut zu vermarkten.

Auch der Umgang mit mentaler Gesundheit in *Jessica Jones* lässt sich in diesem Framework als feministische Emanzipation in Form von Empowerment beschreiben. Jessicas Traumabewältigung kann mit Melissa Wehler als ›Bewältigung durch Handeln‹ beschrieben werden – im Sinne einer Konfrontationstherapie.⁹⁴ Jessica bewältigt ihr Trauma, das sie durch Kilgraves Missbrauch erlitten hat, indem sie ihren Vergewaltiger bekämpft und am

92 Zündel, »Bitch, you better be memeable!« Euphoria, Fernsehserien und die Mashup-Kultur«, *Fernsehmomente* (blog), 28. Juli 2022, <https://fernsehmomente.blog/2022/07/28/bitch-you-better-be-memeable-euphoria-fernsehserien-und-die-mashup-kultur/>.

93 Banet-Weiser, *Empowered*, 4.

94 In den Handlungsbögen von *Jessica Jones* spielen Therapie oder Medikation von psychischen Krankheiten und Trauma keine Rolle. In den ersten Episoden der Serie gibt es in den Dialogen zwischen Jessica und Trish gelegentlich Anspielungen, dass Jessica in der Vergangenheit einen Therapeuten besucht hat. Es gibt aber keinerlei Darstellungen von Therapie.

Ende tötet.⁹⁵ Diese ›gerechte, feministische Wut‹ wird allerdings nur der Figur Jessica zugestanden. Um die Analyse der zehnten Episode im vorherigen Abschnitt hier noch einmal im Kontext feministischer Betrachtung aufzugreifen: Jessica selbst handelt mit der mentalen Einstellung, die Robyn in der Selbsthilfegruppe vermisst, wenn diese fragt: »I feel your sadness, but where is your rage?« Die Konfrontation mit ihrem Trauma scheint für die Figur heilsam zu sein. Wenngleich Jessica auch in den folgenden zwei Staffeln nicht aufhört übermäßig zu trinken, so kehren doch die traumatischen Flashbacks der ersten Staffel nicht wieder zurück, die sowohl Symptom der PTSD als auch ein wesentliches ästhetisches Merkmal der ersten Staffel waren.

In dieser Erzählung wird implizit eine Sichtweise auf psychische Krankheit konstruiert, die Alain Ehrenberg als Zeitgeist des ausgehenden 20. Jahrhundert bezeichnet: Psychische Krankheit – in Ehrenbergs Studie liegt der Fokus auf der Depression – manifestiere sich als Unfähigkeit zu handeln. Eine psychische Krankheit, so die soziale Konstruktion, die Ehrenberg herausarbeitet, sei im Kern die Unfähigkeit sich in einer säkularen, kapitalistischen Welt selbstzuverwirklichen.⁹⁶ Nach dieser sozialen Konstruktion von Krankheit ist es nebensächlich, ob Jessica noch Symptome ihrer PTSD zeigt, um sie als emanzipierte Superheldin zu etablieren, die ihr Trauma überwunden hat: Wichtig ist, dass diese Symptome sie nicht davon abhalten, zu handeln und ihre Talente einzusetzen. In der ersten Episode der Serie weigert sich Jessica Hopes Eltern gegenüber zunächst, den Fall der verschwundenen Hope zu übernehmen, weil sie ahnt, dass dies eine Konfrontation mit ihrem Vergewaltiger bedeuten würde, der sie sich zu Beginn der Serie nicht aussetzen will. Sie verheimlicht ihrem Umfeld zudem ihre Superheldenfähigkeiten. Genau mit diesen Fähigkeiten kann sie aber am Ende der Staffel Kilgrave besiegen. In diesem Sinne erzählt die erste Staffel der Serie die Geschichte einer erfolgreichen Selbsttherapie durch Selbstjustiz.

Dieses Narrativ ist für aktuelle Serien mit psychisch kranken Figuren typisch: Ähnliche Handlungsbögen waren auch in den anderen Fallstudien zu finden, beispielsweise in *Mr. Robot*, wo die Hauptfigur Elliot Hacking als Coping-Verhalten entwickelt und sich damit von seiner Therapeutin emanzipiert. In dieser Hinsicht sind Serien wie *Jessica Jones* in ihrer Ablehnung von konventionellen Therapiemethoden auch Utopien der Selbstermächtigung. In *Jessica Jones* wird diese Ablehnung nur implizit deutlich, weil es

95 Vgl. Wehler, »The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones«.

96 Vgl. Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst*.

keine konventionellen Therapien oder Behandlungen gibt, die Jessica abbricht. Krankenhäuser und Ärzte werden jedoch wie IGH mit ihren illegalen Behandlungsmethoden immer wieder als korrupt gezeigt.

Die Auseinandersetzung mit den Traumata wird in *Jessica Jones* sowohl im Fall von Kilgrave in der ersten Staffel als auch im Fall von IGH in der zweiten Staffel als eigenmächtiges Herbeiführen von substanzieller Gerechtigkeit gezeigt. Dieses Narrativ haben *Dexter*, *Mr. Robot* und *Jessica Jones* gemeinsam.⁹⁷ Traumata werden bewältigt, indem die Verursacher:innen zur Rechenschaft gezogen werden – nicht durch Therapie. Gerade in populären Vorstellungen von Traumatherapie, die mit Psychoanalyse und berühmten Analytikern wie Sigmund Freud verbunden ist, lässt sich die Ermächtigung des Selbst, psychische Krankheit ohne äußere Hilfe zu bewältigen, daher auf symbolischer Ebene auch als eine Emanzipation vom Patriarchat verstehen.

Wie bereits der Heldinnen-Diskurs durch das Voice-over von der Serie selbstreflexiv gebrochen wurde, so gibt es auch in Bezug auf den populären Feminismus eine Brechung, in der die Figur Jessica Kritik an der Inszenierung von Empowerment äußern kann. Das drückt sich in den Konflikten zwischen Jessica und ihrer Adoptivschwester Trish aus, die die Haupthandlungsbögen der zweiten und dritten Staffel darstellen. Trish als Person des öffentlichen Lebens steht hier immer wieder auch symbolisch für diese Art der Emanzipation, die Banet-Weiser als populären Feminismus theoretisiert.⁹⁸

Während Jessica sich wünscht, weniger im medialen Mittelpunkt zu stehen, versucht Trish mehr Aufmerksamkeit zu generieren. Als Radiojournalistin will sie eine investigative Recherche beginnen, die die mutmaßlich illegalen Aktivitäten des Medizinunternehmens IGH untersucht, das Menschen mit Superkräften behandelt. Gleichzeitig will Trish sich damit auch von ihrem Image als ehemaliger Kinderstar emanzipieren und sich als ernstzunehmende Journalistin etablieren. Für Trish besteht kein Zielkonflikt im Anliegen, aktivistische Ziele zu erreichen und sich selbst medial zu inszenieren. Das wird im folgenden Dialog zwischen Trish und Jessica aus der ersten Episode der zweiten

97 Darüber hinaus ist dieses Narrativ generell in Superhelden-Erzählung verbreitet. Vgl. Jason Bainbridge, »Beyond the Law: What Is so ›Super‹ About Superheroes and Supervillains?«, *International Journal for the Semiotics of Law – Revue Internationale de Sémiotique Juridique* 30, Nr. 3 (1. September 2017): 367–88, <https://doi.org/10.1007/s11196-017-9514-0>.

98 Vgl. Banet-Weiser, *Empowered*, 13.

Staffel deutlich, in dem Jessica Trish auffordert, das Thema der Superheldinnen in ihrer Sendung fallen zu lassen:

Jessica: »Heroes die.«

Trish: »And this is how we honor them. By continuing the fight.«

J: »You don't want to honor them. You want ratings. And powers and stardom.«

T: »Yes! Yes, yes and yes. Because anyone of those things will help me help people.«

J: »You're not helping *me*.«⁹⁹

Wie diese Verbindung von Aktivismus und medialer Popularität zeigt, steht Trish nicht nur als fiktives Wesen, sondern auch symbolisch für ein Verständnis von sozialem Engagement im Sinne des populären Feminismus. Auf die Serienhandlung bezogen, lässt sich Trishs Haltung allgemeiner als populärer *Aktivismus* bezeichnen. Die Notwendigkeit feministischer Intervention wird in der Serie nicht explizit verhandelt, da diese ein post-feministisches Setting entwirft, in dem Gleichberechtigung schon erreicht wurde, wie das vorangegangene Teilkapitel gezeigt hat. Der Konflikt um Menschen mit Superkräften ist ein Stellvertreterdiskurs, in dem sich Positionen um Diskriminierungen in der sozialen Wirklichkeit spiegeln, ohne diese direkt zu thematisieren. In diesem Sinne findet dieser diegetische Aktivismus eine Entsprechung im populären Feminismus.

Aber nicht nur im Dialog zwischen den Schwestern, sondern auch auf Plotebene wird Trishs Ehrgeiz immer wieder die Überzeugungskraft abgesprochen, indem die medialen Logiken ihres Aktivismus sichtbar werden. Das wird beispielsweise in einem Gespräch mit ihrem Producer Ian sichtbar, der um die Wirtschaftlichkeit ihrer Show besorgt ist. Ian erinnert Trish daran, dass ihre Hörerschaft sich nicht für Politik, sondern für das Leben eines Kinderstars interessiert:

Trish: »I'm not reliving my past, Ian. I'm using my show to make a difference.«

Ian: »Agreed! As long as women 18 to 49 want to listen. Otherwise, you're gonna die. Or, I mean, your show is gonna die.«¹⁰⁰

99 *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«, unter der Regie von Anna Foerster, geschrieben von Melissa Rosenberg, veröffentlicht am 8. März 2018, Netflix, 22:30 bis 25:30.

100 *Jessica Jones*, Staffel 2, Episode 1, »A.K.A. Start at the Beginning«, 19:00 bis 20:50.

In der Serienhandlung findet diese Unterhaltung als Abschluss einer Szene statt, in der Trish sich on-air gegen Diskriminierung engagiert hat. Das Gespräch im Anschluss, nachdem Trish aus dem Sendestudio kommt, kontextualisiert Trishs Arbeit und entlarvt sie als mediale Inszenierung.

In den Handlungsbögen um Trish in der zweiten und dritten Staffel zeigt sich so auch wieder eine Selbstreflexivität der Serie. Die Frage nach Wirksamkeit und Aufrichtigkeit politischer Statements unter den Bedingungen kapitalistischer Marktlogiken, die Trish und Jessica in der Diegese verhandeln, spiegelt auch ein Spannungsfeld, in dem sich die Streamingserie selbst bewegt. Analog zum Heldinnen-Diskurs, der im letzten Kapitel behandelt wurde, entstehen widersprüchliche Aussagen aus dem Serientext, die sich je nach Interpretation als Komplexität, Paradoxon oder kognitive Dissonanz beschreiben lassen: Eine Figur wird als reflektierte, ambivalente Heldin als Vorbild für emanzipierte Frauen inszeniert, obwohl und gerade weil sie diese Art von Verehrung und Aufmerksamkeit ablehnt. Jessicas sarkastische Unterhaltungen mit Trish und Malcolm legen nahe, dass die Figur die begrenzte Wirkung und Oberflächlichkeit der Ermächtigungserzählung durchschaut – während die Serie selbst auf einer symptomatischen Ebene gleichzeitig Teil dieser Ideologie ist.

7.5 Fazit

Das Forschungsinteresse an der Serie *Jessica Jones* in Bezug auf die Darstellung psychischer Krankheit galt in dieser Fallstudie den feministischen Politiken der Serie. Auch in anderen vorliegenden Forschungsbeiträgen stehen feministische Lesarten im Fokus der Analysen: Es hat sich gezeigt, dass im Fall von *Jessica Jones* die Lesarten sehr viel stärker variieren als bei den anderen Fallstudien. Auch ist die Serie mehr an Diskursen der sozialen Wirklichkeit gemessen worden als beispielsweise *Dexter* oder *Mr. Robot*.

Ein Grund für die Gravitation zu Feminismus-Debatten ist, dass sich die Serie selbst in diesen Diskurs stellt, wie die Close Readings dieses Kapitels gezeigt haben: So nimmt die Serie zum Beispiel feministische Diskurse um Vergewaltigung und Einvernehmlichkeit auf, wie in Kapitel 7.3.1 diskutiert wurde. Zum Zweiten spielt die Serie auch in ihrer Noir-Ästhetik und ihren filmischen Referenzen mit Gender-Konventionen, zum Beispiel indem Jessica eine weibliche Noir-Detektivin ist. Die Komplexität der Darstellungen von Weiblichkeit und Emanzipation der Serie ist an der Frage deutlich geworden, ob

man Jessica als *femme fatale* verstehen kann. Die Analysen des Kapitel 7.3.2 sind zu dem Ergebnis gekommen, dass diese Bezeichnung den Blick auf die Figur ahistorisch verkürzen kann. Zum Dritten ist auch das Kerninteresse dieser Arbeit – die Inszenierung psychischer Krankheit – in *Jessica Jones* maßgeblich unter dem Aspekt von Geschlechterdifferenz und Gender-Konventionen zu betrachten: Jessica leidet unter einem Trauma, das durch Vergewaltigung und sexualisierte Gewalt verursacht wurde. Sie kompensiert das unter anderem dadurch, indem sie männlich konnotiertes Suchtverhalten praktiziert: Sie trinkt große Mengen Whiskey und gerät dadurch immer wieder in gewalttätige Auseinandersetzungen.

Gleichzeitig ist an der Serie bemerkenswert, dass sie gar keine Notwendigkeit feministischer Intervention aufzeigt. Ich habe das in Kapitel 7.4 ein post-feministisches Setting einer sozialen Utopie genannt: Die Serie inszeniert eine bereits erreichte Gleichstellung von Personen verschiedenen Ethnien, Identitäten und sexueller Orientierung. Im Plot gibt es beispielsweise eine Vielzahl gleichgeschlechtlicher Ehen; Nebenhandlungen, in denen diese Paare ohne Diskriminierung Kinder adoptieren können sowie eine Besetzung von Autoritätsfiguren mit People of Color. Kritisieren lässt sich an dieser Utopie, dass die Haupthandlung mit Jessica als Superheldin all diese Nebenfiguren als ohnmächtig gegen den Antagonisten darstellt – und dadurch wiederum gerade die Figuren marginalisierter Gruppen auf die Rettung durch die Superheldin warten müssen. In diesem Sinne lässt sich der Serie ein *white savior complex* attestieren.

In der Tat ist das Verhältnis der Serie zu diesen gesellschaftlichen Debatten komplex. Das haben die Analysen von Jessicas Voice-overs in Kapitel 7.4.1 und der Inszenierung von Trish als Journalistin in Kapitel 7.4.2 herausgearbeitet. Die kontroversen Themen werden in der Diegese wieder aufgegriffen und reflektiert: Und es ist eben gerade Jessica als Heldinnenfigur, die Kritik äußert, die oft viele Parallelen zu dem hat, was die Kritiker:innen der Serie selbst vorwerfen. So wird zum Beispiel die Bewunderung, die Jessica von anderen diegetischen Figuren erfährt, durch ihre eigene Voice-over-Erzählung untergraben. In gleicher Weise lehnt Jessica auch den Aktivismus und Empowerment-Frame ab, den ihre Schwester Trish als Moderatorin verbreitet. Die Figur als fiktives Wesen widerspricht also sowohl dem Heldinnen-Diskurs, der eine Missbrauchsüberlebende per se mit einer Heldin gleichsetzt, als auch dem Empowerment-Diskurs, der sie deswegen zu einem medialen Vorbild machen will.

Diese Selbstreflexion ist typisch für psychisch kranke Hauptfiguren komplexer Serien. Die anderen Fallstudien dieser Arbeit haben gezeigt, dass Figuren wie Dexter oder Elliot in *Mr. Robot* eloquent über ihre Symptome sprechen können – gerade auch über Krankheitsbilder wie fehlende Empathiefähigkeit oder dissoziative Störungen, die in der Realität oft auch den Betroffenen opak bleiben. In dieser Hinsicht benennt auch Jessica die Ursache ihres Traumas bemerkenswert klar. Die Symptome ihres Traumas oder konkrete Erinnerungen hingegen werden selten verbalisiert. Stattdessen sinniert Jessica im Voice-over über die moralischen Implikationen ihres Handelns – eine Fähigkeit, die die Figur ebenfalls mit den anderen Protagonist:innen des Materialkorpus dieser Arbeit verbindet.