



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Wie viele Klischees dürfen's denn sein?“
**De-/Konstruktionen von Heldinnen in
phantastischen Jugendwerken des 21. Jahrhunderts**

verfasst von / submitted by

Mag. Carolin Vikoler

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramt UF Deutsch,
UF Philosophie u. Psychologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Das Subjekt zu dekonstruieren heißt nicht, es zu verneinen oder zu verwerfen. Im Gegenteil: die Dekonstruktion beinhaltet lediglich, daß wir alle Bindungen an das, worauf sich der Terminus ‚Subjekt‘ bezieht, suspendieren und daß wir die sprachlichen Funktionen betrachten, in denen es bei der Festigung und Verschleierung von Autorität dient. Dekonstruieren meint nicht verneinen oder abtun, sondern in Frage stellen und – vielleicht ist dies der wichtigste Aspekt – einen Begriff wie ‚das Subjekt‘ für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren. (Judith Butler)¹

¹ Judith Butler: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘. – In: Seyla Benhabib, Judith Butler, u. a. (Hg.innen): *Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt/Main: Fischer 1993, S. 31-58, hier S. 48.

Inhalt

Einleitung.....	6
Forschungsinteresse.....	6
Der doppelte Blick auf „das Weibliche“ und „die Heldin“	6
Auswahl der Jugendwerke	7
Relevanz für den Deutschunterricht I : Leseförderung	9
Relevanz für den Deutschunterricht II: Politische Implikationen.....	10
Kapitelaufbau	11
1. Dekonstruktion.....	12
1.1. Philosophische Positionen.....	12
1.2. Lektürestrategien	16
2. Held*in	19
2.1. Begriff des Helden	19
2.2. Die Reise des Helden	20
2.3. Die Heldin als Opfer und Sigrid Weigels Verabschiedung der Heldin	21
2.4. Ironie statt Opferdiskurs und der Postfeminismus	26
2.5. Die Abenteurerin	27
2.6. Identitätskonstruktion von Heldinnen	30
3. Werk De-/Konstruktionen	33
3.1. Wonder Woman.....	33
3.1.1. Von der Struktur des Blicks im Differenzfeminismus zu Butlers Zitat.....	33
3.1.2. Gesetz des Vaters	36
3.1.3. Umkehrung: Das Gesetz der Mutter	37
3.1.4. Die Superheldin und ihre Mutter	39
3.1.5. Eindringen des Mannes	40
3.1.6. Resümee	42
3.2. Ursula Poznanski: Die Eleria Trilogie	44
3.2.1. Die Welt von Gut und Böse	44
3.2.2. Gerechtigkeit in den Sphären – nach Fähigkeit nicht nach Geschlecht	45
3.2.3. Keine Kinder – keine Geschlechterdifferenzen?	47

3.2.4. Anrufung.....	48
3.2.5. Die Ungerechtigkeit unter den Geschlechtern bei den „Primitiven“?	48
3.2.6. Ausweg aus der Schieflage	50
3.2.7. Poznanskis Spiel mit den Erwartungshaltungen der Leser*innen	52
3.2.8. Resümee	53
3.3. Kerstin Gier: Edelsteintrilogie Liebe geht durch alle Zeiten	55
3.3.1. Story mithilfe der Geschlechterdifferenzen.....	55
3.3.2. Peinlichkeit durch Unwissenheit	56
3.3.3. Die Andere stiftet Unordnung im herrschenden System der Männer	57
3.3.4. Die Schwäche der Frau	59
3.3.5. Die Heldin und ihr Bewegungsspielraum	60
3.3.6. Spott statt Aktivität	62
3.3.7. Grapschen erlaubt	63
3.3.8. Die Frau rettet die Geschichte	64
3.3.9. Resümee	64
3.4. Marah Woolf: Bookless	66
3.4.1. Geschlechterbinarität und die Verteilung von Gut und Böse	66
3.4.2. Transparenz gegen Geheimhaltung	68
3.4.3. Wirkung des Perspektivenwechsels	70
3.4.4. Die Geschichte des Helden ist auch wichtig.....	71
3.4.5. Die Heldin und ihre Freund*innen	71
3.4.6. Resümee	72
3.5. Oliver Schlick: So kalt wie Eis, so klar wie Glas.....	74
3.5.1. Ordnung und Unordnung in der Geschichte	74
3.5.2. Unkonventionelle Figuren	75
3.5.3. Webstuhl der Handlungen	77
3.5.4. Coras Aktivitäten innerhalb des Figurenensembles.....	77
3.5.5. Freistoß der Heldin	78
3.6. Mats Wahl: Sturmland.....	81
3.6.1. Perspektive und Geschichte	81
3.6.2. Das Geschlecht definiert keine Macht	82

3.6.3. Die Beziehung zwischen Elin und Harald.....	83
3.6.4. Weitere Frauenrollen	86
3.6.5. Resümee	87
3.7. Jostein Gaarder: 2084. Noras Welt.	88
3.7.1. Die Welt retten – das philosophische Gedankenexperiment	88
3.7.2. Die Heldin	89
3.7.3. Nova.....	90
3.7.4. Die Beziehung von Jonas und Nora	90
3.7.5. Resümee	92
3.8. Veronica Roth: Die Bestimmung	93
3.8.1. Die Wahl für mich.....	93
3.8.2. Die Kategorien	93
3.8.3. Sind wir wirklich nur Teile?	95
3.8.4. Was macht die Wahl aus der Heldin?	97
3.8.5. Die Antagonistin	98
3.8.6. Die Heldin	98
3.8.7. Top Girls.....	100
3.9. Queer Reading – The 100	102
3.9.1. Queer Reading.....	102
3.9.2. „LGBT Fans deserve better“	103
3.9.3. Geschichte	103
3.9.4. Die Machtsymbolik der Treffen von Clarke und Lexa	104
3.9.5. Das Figurenensemble gibt der Heldin den Weg frei	105
3.9.6. Die Heldin beeinflusst die Commanderin.....	107
3.9.7. Mord beschädigt die Heldin nicht	109
3.9.8. Die Genderstrukturen vermischen sich.....	110
3.9.9. Der Grund für den Tod der Lesbe.....	111
Resümee	114
Quellen	119
Abstract	124

Einleitung

Forschungsinteresse

Werke für Jugendliche und Gender Studies stehen insofern in einem engen Zusammenhang, als dass es sich hier um eine Altersgruppe handelt, die sich prägend ihr Bild von Identitäten und Geschlechterrollen erarbeitet. Daher ist es wichtig, mit einem kritischen Bewusstsein für Geschlechterstereotype die Jugendliteratur zu analysieren – was in dieser Arbeit geschehen soll –, und in weiterer Folge im Deutschunterricht dieses kritische Bewusstsein zu vermitteln. Vorliegende Diplomarbeit untersucht Geschlechterbilder in der populären aktuellen deutschsprachigen und internationalen phantastischen Literatur für Jugendliche, sowie in Verfilmungen und originären Fantasy-Filmen und -Serien in einer breiten Auswahl. Da aktuell so viele Science-Fiction Geschichten auf dem Markt erscheinen, liegt darauf ein Schwerpunkt der Arbeit.

Für die Beantwortung der Forschungsfrage „Welche De-/Konstruktionen von Heldinnen finden sich in aktuellen phantastischen Werken für Jugendliche?“ wird ein dekonstruktivistischer Ansatz verwendet, demnach Geschlecht keine feststehende Eigenschaft ist und die Norm(-alität) der Geschlechterverhältnisse – seit dem *performative turn* in den 90ern – durch Wiederholung entsteht. Es wird erforscht, wie die Heldinnen-Identitäten und das Figurenverhältnis anhand konkreter Beispiele und biographischer Ausschnitte der Reise der Heldin konstruiert sind und was infolge mit den Dominanz- und Machtverhältnissen passiert und welche Identifikationsangebote den jungen Menschen dargelegt werden.

Der doppelte Blick auf „das Weibliche“ und „die Heldin“

Wenn ich die Konstruktionen von Heldinnen betrachte, komme ich nicht umhin, zweimal hinzusehen: auf das Heldinnenhafte, ohne dieses essentialistisch zu denken und eine Schablone zu suchen, sondern induktiv von den ausgewählten Einzelwerken hergeleitet, und auf das Weibliche, genauso divers konstruiert gedacht. Ginge man von alteingesessenen Klischees aus, könnte eine Behauptung lauten, dass sich die beiden Kategorien widersprechen, im Sinne von: der machtvolle Held soll eine schwache Frau sein, die sich von ihren Gefühlen beherrschen lässt und von Männern beschützt werden muss?²

So wird der Frage in vorliegender Arbeit nachgegangen, wie „Frau“ und „Held“ zusammenpassen – auch wenn der Schwerpunkt der Arbeit mehr auf dem Gender-Aspekt in der Identitätskonzeption der Heldin denn der heroischen Verfasstheit dieser Figur liegt.

² Ein weiterer Ausdruck dieser Klischeereihe ist die geflügelte Phrase von „Heldin des Alltags“, die ausgelegt werden könnte, dass frau den Kampf gegen die Bürozeitliste mithilfe der Spülmaschine und Pampers geschafft hat.

Auswahl der Jugendwerke

Aktuell erscheinen zahlreiche Werke, die sich dahingehend für eine Untersuchung anbieten; eine Buchhändlerin meinte sogar, dass dieser Jahre mehr Bücher mit Heldinnen erscheinen und die Empfehlungsmöglichkeiten für Jungs daher beschränkt seien, was vielleicht an der Zielgruppe liege, da aktuell mehr Mädchen im Vergleich zu Jungs zu fiktiver Lektüre greifen. Über die Aspekte von Heldinnen bzw. Klischeevorstellungen wurden wir uns im Gespräch nicht einig, so legte dieses Gespräch den Grundstein für diese Arbeit.

Elinor legte Teresa den Arm um die Schulter und drückte sie an sich. „Sieh dir deine Tochter an“, flüsterte sie ihr zu. „Tapfer wie ... wie ...“ Sie wolle Meggie mit einem Helden aus irgendeiner Geschichte vergleichen, doch alle, die ihr einfielen, waren Männer, und außerdem schien ihr niemand tapfer genug, um es mit dem Mädchen aufzunehmen, das so kerzengerade dastand und mit trotzig vorgeschobenem Kinn Capricorns Schwarzjacken musterte.³

Auch der Schweizer Jugendliteraturforscherin Manuela Kalbermatten, die sich seit Jahren auf die Suche nach weiblichen Heldinnen begibt, diene dieses Zitat von Cornelia Funkes phantastischem Roman noch 2011 für den Einstieg ihres Buches „*Von nun an werden wir mitspielen*“, verbunden mit der Diagnose, dass durch die „Vorherrschaft männlicher Figuren ein Missverhältnis zwischen Protagonist und Lesepublikum“⁴ entstehe. 2014 hört sich Kalbermatten bei den Identitätskonstruktionen schon differenzierter an:

Bei der überwiegenden Mehrheit aktueller Future Fiction handelt es sich um Mädchen im Teenageralter. Damit wird zum einen eine seit den Fantasy-Abenteuern der 1990er Jahren andauernde Tendenz fortgeführt, Mädchen als neue, leistungsstarke Vorbilder zu inszenieren [...] Zum anderen scheint es vielen Autorinnen und Autoren ein Anliegen zu sein, zu diskutieren, was weibliche Identität (in Zukunft) bedeuten könnte.⁵

Gerade im Fantasy-Bereich sind in den letzten Jahren zahlreiche Neuerscheinungen mit weiblichen Protagonistinnen erschienen. Aus diesem Grund bietet sich ein genauerer Blick auf die *Bauweise* von weiblichen Helden an. Die Erfolgsstory der Science-Fiction Trilogy *Tribute von Panem* in Buchform und deren Verfilmung zog einen Hype nach sich, dem sich auch männliche Jugendliche nicht entziehen können.⁶ Aber ein genauerer Blick auf das Finale ist diese Heldinnengeschichte wert: Die

³ Cornelia Funke: *Tintenherz*. Hamburg: Dressler 2003, S. 527.

⁴ Manuela Kalbermatten: „*Von nun an werden wir mitspielen*“. *Abenteurerinnen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. Zürich: Chronos 2011, S. 8.

⁵ Manuela Kalbermatten: „Die Welt könnte dich eines Tages brauchen“. *Bilder weiblicher Identität in aktueller Future Fiction*. – In: *JuLit* 1/2014, S. 36-40, hier S. 38.

⁶ Traditionellerweise konsumieren Jungs in diesem Alter weniger Werke, die weibliche Protagonistinnen aufweisen. Umgekehrt war es eher die Norm, da lange Zeit weniger Bücher mit weiblichen Heldinnen verfügbar waren und der Mann hier als Vorbild fungierte, was aktuell einer Veränderung unterliegt. Friederike Pronold-Günthner bestätigte das in ihrem Aufsatz nochmals an einer ausgewählten Versuchsgruppe, vgl. Friederike Pronold-Günthner: *Helden und Heldinnen im Jugendbuch als Identifikationsfiguren. Ergebnisse einer empirischen Erhebung in den Klassenstufen 5,7 und 9*. – In: Monika

Heldin Katniss Everdeen wird am Schluss der Geschichte in der kleinbürgerlichen Idylle der heterosexuellen Kleinfamilie mit einem Sohn und einer Tochter auf der Wiese sitzend inszeniert, statt dass sie an der politischen Neuordnung des Systems – auch – mitwirkt. Immerhin hatte sie einen wesentlichen Anteil an der Vernichtung der beiden vorangegangenen patriarchalen Systeme. Wie ist diese Konstruktion einer Heldin einzuordnen? Wie ist dieses Finale auch gerade angesichts eines performativen Verständnisses von Literatur und Film einzuordnen, bei dem Texte nicht nur die Wirklichkeit abbilden, sondern Tatsachen schaffen? Gönnt man Katniss den verdienten Ruhezustand angesichts der Erlebnisse, in die sie unfreiwillig gestoßen worden ist und die sie sich nicht ausgesucht aber trotzdem alle Herausforderungen bestanden hat, oder wäre nicht noch *mehr* von so einer Figur im Finale denkbar gewesen – im Sinne einer Vervielfältigung des Bildes von der Erfüllung weiblicher Ziele einer Heldin im Gegensatz zur Reduktion auf konventionelle Vorgaben wie Mutter und Ehefrau in dieser literarischen Konstruktion.

Vielleicht ist bei der vorliegenden Auswahl dieser Arbeit schon eine Heldin mit Kultstatus dabei, so dass Elinor das nächste Mal einen eindeutigen Vergleich anstellen könnte: „tapfer wie Wonder Woman“ oder „tapfer wie Tris von den Ferox“. Der Wiener Germanist Wynfried Kriegleder zeigt am Beispiel der Winnetou-Romane, dass es nicht absehbar ist, welche Werke „Klassikerstatus“ erreichen:

Dass die Trilogie trotz ihrer Schwächen Eingang in das kulturelle Gedächtnis fast aller im deutschen Sprachraum sozialisierten Menschen gefunden hat, ist allerdings ein Beleg dafür, dass literarische Größe nicht immer an literarische Qualität gekoppelt ist. Ein Buch, das es schafft, die kollektiven Wunschträume mehrerer Generationen anzusprechen, ist ein Klassiker.⁷

Eine Verfilmung der literarischen Werke erhöht definitiv den Anspruch, Klassiker genannt zu werden. Harry Potter hat den Kultstatus auf jeden Fall erreicht. Mögen die kollektiven Wunschträume unserer Generation nicht mit *Fifty Shades of Grey* abgegolten sein!⁸

Die Auswahlkriterien für die in vorliegender Arbeit besprochenen phantastischen Jugendwerke der letzten Jahre mit einer weiblichen Heldin bestanden darin, dass sie leicht für die Zielgruppe zugänglich und populär erfolgreiche Werke sein sollten. Immerhin haben die populären Medien das größte Potential, die Menschen zu beeinflussen.

Plath u. Karin Richter (Hg.innen): *Literatur für Jungen – Literatur für Mädchen. Wege zur Lesemotivation in der Schule*. Baltmannsweiler: Schneider 2010, S. 63-90, hier S. 83.

⁷ Wynfried Kriegleder: Karl Mays Winnetou-Romane. Zur Entstehung eines Klassikers der Kinder- und Jugendliteratur. – In: Wynfried Kriegleder, Sonja Loidl, Ernst Seibert, Heidi Lexa (Hg.*innen): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: praesens 2016, S. 321-337, hier S. 326.

⁸ Die problematischen Gender- und Macht-Implikationen der Romantrilogie von E. L. James werden in folgender Diplomarbeit ausgeführt: Julia Ehrenreich: *„Liebes-Schmerz“ – Zwischen Macht und Ohnmacht in „Fifty Shades of Grey“*. Eine gendertheoretische narratologische Analyse. Wien: Dipl.Arb. 2015.

Unterhaltungsliteratur, der es gelingt, ein großes Lesepublikum anzusprechen, ist nicht literarisch anspruchslos, sondern ihr liegt ein literarisches Können zugrunde, wenn auch ein anderes als das der anspruchsvollen Literatur. Sie trifft in einer bestimmten Weise den Geschmack des Publikums einer bestimmten Dekade oder Epoche. Literarische Überredungsstrategien dienen dazu, im Hinblick auf die Gegensätze, Unstimmigkeiten oder Brüche im Erzählen zu verwischen oder auszubalancieren.⁹

Daher sind die populären Werke für die Fragestellung dieser Arbeit interessant. *Bookless* und die *Edelsteintrilogie*, die auch verfilmt wurde, wurden mir in der Buchhandlung für Kinder und Jugendliche in der Strozsigasse in Wien empfohlen und waren auch im Regal verfügbar – sowie in den öffentlichen Büchereien. Dort waren ebenso die Bücher von Ursula Poznanski von weitem schon sichtbar. *So kalt wie Eis* von Oliver Schlick stand da wie dort im Regal; die *Tribute von Panem* sind erfolgreich und mittlerweile wissenschaftlich analysiert¹⁰, dass sie hier weggelassen werden, aber *Die Bestimmung* schwimmt genretechnisch auf dieser Erfolgswelle mit und wurde ebenso verfilmt. *Wonder Woman* lief 2017 erfolgreich in den Kinos, die Trailer zur Serie *The 100* konnte man ständig auf Pro7 sehen, dort werden die Staffeln auch ausgestrahlt; die Bücher von Mats Wahl haben es neben *Tribute von Panem* bereits in den Deutschunterricht geschafft, ebenso wie Jostein Gaarders Bücher für den Unterricht verwendet werden, abgesehen davon, dass er ein Bestsellerautor ist. Nicht die Nische, sondern der Mainstream interessiert mich für die Fragestellung: „Welche De-/Konstruktionen von Heldinnen finden sich in aktuellen phantastischen Werken für Jugendliche?“

Relevanz für den Deutschunterricht I : Leseförderung

Seit 2000 und dem sog. Schock, der auf die ersten PISA-Testungen folgte, lautet eine starke Forderung an den Deutschunterricht, das Lesen zu fördern – Lesekompetenzen fehlen laut den Ergebnissen. „In den Jahren 2000, 2009 und 2012 liegt der österreichische Lesemittelwert signifikant unter dem OECD-Schnitt, [...]“.¹¹

Bettina Hurrelmann hebt zwei Modelle, die aktuell in der Leseförderung diskutiert werden, hervor: „Auf der einen Seite steht das kognitionstheoretisch orientierte Modell der PISA-Studie, auf der

⁹ Dagmar Grenz: Edward und Bella – der ‚sanfte‘ Vampir und das ‚emanzipierte‘ Opfer. Geschlechterrollen und Geschlechterzuschreibungen in der Twilight-Serie. – In: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Winter 2011, S. 263-298, hier S. 286.

¹⁰ Beispiele: Manuela Kalbermatten: „The world may need you, one day“ – Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. – In: Wynfried Kriegleder, Sonja Loidl, Ernst Seibert, Heidi Lexe (Hg.*innen): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: praesens 2016, S. 161-186. Katherine R. Broad: „The Dandelion in the Spring“: Utopia as Romance in Suzanne Collins The Hunger Games Trilogy. – In: Balaka Basu, Katherine R. Broad a. Carrie Hintz (Hg.innen): *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. NY: Routledge 2013, S. 117-130. Jill Olthouse: „I will be your Mockingjay“: The Power and Paradox of Metaphor in the Hunger Games Trilogy. – In: George A Dunn, Nicolas Michaud (Hg.): *The Hunger Games and Philosophy. A Critique of Pure Treason*. Hoboken, New Jersey: John Wiley&Sons 2012, S.41-54.

¹¹ Simone Breit und Birgit Suchan (Hg.innen): *PISA 2015. Grundkompetenzen am Ende der Pflichtschulzeit im internationalen Vergleich*. Graz: Leykam 2016. Im Auftrag dem BMB, S. 59.

anderen Seite das kulturwissenschaftlich orientierte Modell, das etwa zeitgleich im Kontext der neueren Lesesozialisationsforschung entwickelt wurde.“¹² Die Lesesozialisationsforschung setzt neben der Informationsaufnahme beim Lesen, auf die sich die PISA-Empfehlungen stützen, auch auf motivational-emotionale Aspekte. Lesen soll mit positiven Emotionen verbunden sein. Das identifikatorische Lesen übernimmt hier u. a. eine wichtige Rolle bei der Motivation. So wie man mit Winnetou damals eine starke Identifikationsfigur vorfinden konnte, steckt in den in dieser Arbeit besprochenen Werken ebenso das Potential, Motivation und Identifikation anzubieten. Die Werke bieten sich durchaus als Klassenlektüre an, zudem die althergebrachten Klassiker oft an den Interessen und Lebenswelten der Jugendlichen vorbeigehen, wie Studien belegen.¹³

Relevanz für den Deutschunterricht II: Politische Implikationen

Im Unterricht ist es bei der Betrachtung der (literarischen) Texte wichtig, darüber zu reflektieren, wie geschlechtliche Identitäten konstruiert sind und den nach Identität strebenden Jugendlichen Analyse-Werkzeuge für die De-/Konstruktionen der Geschlechter und Identitäten mitzugeben, etwa die Umkehrung der Hierarchie des Gegensatzpaares Mann/Frau als Mittel, die Bauweise von Machtverhältnissen klarer zu sehen.

Die Wiener Germanistin Susanne Hochreiter spricht vom Potential für den Deutschunterricht, immerhin passiere die Identitätshinterfragung unter Jugendlichen nur träge:

Einerseits entgeht ihnen nicht, dass die Erfüllung sozialer Rollen, als ‚Frau‘ oder als ‚Mann‘ ‚durchzugehen‘, einen ständigen Aufwand bedeutet, der einen hohen Preis hat – nämlich den einer Einschränkung von Wünschen und Ausdrucksformen, die nicht der Norm entsprechen. Andererseits wollen sie wenigstens für diesen Aufwand belohnt werden und das eben Erarbeitete nicht in Frage gestellt sehen: Sie haben (bzw. wollen) ja schließlich kein Problem mit ‚ihrem‘ Geschlecht. Nicht zuletzt, weil sie wissen, dass Abweichungen von der Norm sanktioniert werden.¹⁴

In der Alltagserfahrung, die ich nach wie vor bestätigen kann, macht Hochreiter starke eindeutige Geschlechter- und Begehrensstrukturen fest und darin liege das Potential für den Deutschunterricht:

[...] die Chance, Identitäten und Kategorien zu problematisieren. Literatur spielt dabei für die Auseinandersetzung mit diesem Thema eine wichtige Rolle. Gerade Literatur ist imstande, „Realitätssinn zu vermitteln angesichts einer Wirklichkeit, in der allzu einfache alte

¹² Bettina Hurrelmann: Modelle und Merkmale der Lesekompetenz. In: Andrea Bertschi-Kaufmann (Hg.in): *Lesekompetenz – Leseleistung – Leseförderung. Grundlagen, Modelle und Materialien*. Seelze: Kallmeyer, Zug: Klett und Balmer 2007, S. 18-28, hier S. 19.

¹³ vgl. Monika Plath u. Karin Richter: Literatur für Mädchen – Literatur für Jungen. Geschlechtsspezifische Leseinteressen und Rezeptionsmuster. – In: Plath u. Richter: *Literatur für Jungen – Literatur für Mädchen*, S. 27-62, hier S. 27.

¹⁴ Susanne Hochreiter: Im verwahrlosten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt. Über literarische Konstruktionen von Identitäten und Geschlecht. – In: Stefan Krammer u. Andrea Moser-Pacher (Hg.*innen): *Gender. Themenheft der ide. Informationen zur Deutschdidaktik (2007/3)*, S. 82-91, hier S. 84.

Entgegensetzungen von wahr und falsch, gut und böse, schön und häßlich, Realität und Fiktion immer fragwürdiger werden“.¹⁵

Literatur und andere Genres hätten das Potential, ganz neue, utopische, diverse Identitätsentwürfe auszuprobieren – vor allem wenn sie aus den herrschenden Strukturen von Geschlecht und Macht ausbrechen.

Im Bereich der Fantasy ist für mich vor allem jener Bereich von Interesse, der ‚Weltenbau‘ genannt werden kann, eine Methode, die es zum Ziel hat, den Rezipienten das Imaginieren einer ‚anderen‘ ‚Welt‘ zu ermöglichen.¹⁶

Theoretisch wäre die Jugendzeit die Zeit, wo man auch das Zusammenleben neu erfinden kann, schlussendlich aber bleibt vieles oft in gewohnten Bahnen. Welche Tatsachen werden aktuell in Trivialwerken geschaffen? Vielleicht sind Sprünge und Brüche zu finden, dies macht die Analyse der nächsten Seiten aus.

Kapitelaufbau

Im ersten Kapitel soll die theoretische Basis geliefert werden mit der Verortung der Arbeit im Kontext der Gender Studies und der Methode der Dekonstruktion. Das zweite Kapitel wendet sich der Frage nach dem Helden- bzw. Heldinnenbegriff zu. Das große dritte Kapitel untersucht die Konstruktionen von Geschlecht und (Heldinnen-)Identitäten anhand:

des Films *Wonder Woman*, der Romantrilogie *Eleria* von Ursula Poznanski, der *Edelsteintrilogie* von Kerstin Gier, den drei Romanen der *Bookless*-Trilogie von Marah Woolf, *So kalt wie Eis* von Oliver Schlick, *Sturmland* von Mats Wahl, *2084* von Jostein Gaarder, *Die Bestimmung* von Veronica Roth und der amerikanischen dystopischen Fernsehserie *The 100*.

¹⁵ ebda, darin Clemens Kammler: *Neue Literaturtheorien und Unterrichtspraxis. Positionen und Modelle*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2000, S. 6.

¹⁶ Paul Ferstl: Authentizitätssignale und Effekte des Irrealen. Landkarten und Weltenbau in der Fantasy. – In: Paul Ferstl, Thomas Walach, Stefan Zahlmann (Hg.): *Fantasy Studies*; Wien: Ferstl & Perz 2016, S. 169-184, hier S. 169.

1. Dekonstruktion

1.1. Philosophische Positionen

Ziele der Dekonstruktion sind die kritische Hinterfragung und infolge daraus die Zerschlagung der Herrschaftsstrukturen und der hegemonialen Machtdiskurse¹⁷, das ist ganz wichtig, sich vor Augen zu führen. Aktuell finden diese Bewegungen in erster Linie nicht über Demos auf den Straßen für das Wahlrecht der Frauen oder das Recht auf Abtreibung statt – das wurde schon erreicht; die Rechte halten und ausbauen – wie etwa bei der immer noch vorherrschenden Gehaltsschere – ist wichtig, so wie „Frauendemos“ angesichts der gerade stattgefundenen Angelobung der rechts-mitte Regierung in Österreich veranstaltet wurden. Methodisch nähert man sich im Falle der Dekonstruktion dem Ziel der veränderten Herrschaftsverhältnisse über das Aufzeigen der Konstruktionen z. B. von Geschlecht – als einer Kategorie der Machtstabilisation – bzw. dem Aufzeigen der vorgefundenen Möglichkeiten von Geschlechterdiversität. Vorgefundene Muster von Identität und Subjekt werden dekonstruiert und differenziert not „to affirm uncertainty“, mit der amerikanischen dekonstruktivistischen Feministin Barbara Johnson gesprochen¹⁸, sondern um das Sozialleben der Menschen weiterzuentwickeln.

In diesem theoretischen Spektrum aus Poststrukturalismus, Austins Sprechakttheorie, der *differance* bei Derrida, aus der Diskurstheorie Foucaults, der Psychoanalyse Lacans, und den Überlegungen zur Produktion eines Subjektes unter Herrschaftsverhältnissen bei Nietzsche¹⁹ existiert keine *Wahrheit* oder *Wirklichkeit* für den Menschen *vor* der Sprache. In dieser Sprache sind binäre Denkmuster wie schwarz-weiß, männlich-weiblich, Mitte-Rand eingewoben, die mit Hierarchien verbunden sind und die infolge ständiger Wiederholung als naturgegeben anerkannt werden. Michel Foucault begriff *Macht* Anfang der 70er Jahren noch als repressive Instanz. 1975 beschrieb er den Begriff in seinen produktiven, hervorbringenden Eigenschaften: „Macht wirkt nicht von außen auf gesellschaftliche Verhältnisse ein, vielmehr ist sie allen ‚Verhältnissen (ökonomischen Prozessen, Erkenntnisrelationen, sexuellen Beziehungen)‘ notwendig immanent.“²⁰

¹⁷ Vgl. Anna Babka: Feministische Theorien – In: Martin Sexl (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: facultas/WUV 2014, S. 191-222, hier S. 214.

¹⁸ Barbara Johnson: Poison or Remedy? Paul de Man as Pharmakon. – In: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée* 11/12 (1990), S. 8. – Zit. nach Anna Babka: Feministische Theorien, S. 210.

¹⁹ Spivak wurde u. a. vorgeworfen, dass ihre Arbeiten theoretisch so eklektisch funktionieren, aber man könnte dem entgegenhalten, „dass genau diese Arbeitsweise, nämlich widersprüchliche Diskurse nicht zu vereinheitlichen und Differenzen und Diskontinuitäten auszuhalten, von großem theoretischen Wert ist.“ Zit. nach Anna Babka: Feministische Theorien, S. 208.

²⁰ Anna Babka u. Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion. Unter Mitarbeit von Sergej Seitz und Matthias Schmidt*. Wien: facultas/UTB 2016, S. 25, darin: Foucault: *Sexualität und Wahrheit I*, 1976, S. 113.

Derrida wollte mit dem Poststrukturalismus die scheinbar naturgegebenen Hierarchien in Frage stellen, indem er dem abendländischen Logozentrismus die Dekonstruktion entgegensetzte und damit die Binarität von Zentrum und Rand aushebelte – überhaupt das Denkmuster der Binarität, das den Strukturalismus von Ferdinand de Saussure charakterisiert. Für de Saussure besteht die Sprache aus Differenzen und keinen positiven Elementen. Keine Identität ohne Differenz bzw. die Differenz geht der Identität voraus. Hochreiter sieht hier folgendes Problem:

Das Problem, das mit der Vorstellung einer einheitlichen und abgeschlossenen Identität von Personen und Gruppen verbunden ist, hat im Wesentlichen zwei Dimensionen: erstens mit der Vorstellung vom Subjekt als autonomem und einheitlichem Selbst, die in Frage zu stellen ist. Zweitens mit der Konsequenz aus der Dynamik der Oppositionen, wonach sich das eine über das andere definiert. Männlichkeit definiert sich über die Konstruktion des Anderen der Weiblichkeit. Dasselbe gilt für Heterosexualität, die Homosexualität als Gegensatz konstruiert oder Weiß-Sein [...] ²¹.

Da diese Konzeption aber nur Paarteile zulässt, ohne positive Einzelteile, die in der Alternative hingegen keine bloßen Teile mehr wären, sondern je ein Ganzes, müsste es doch eigentlich ein Motivierendes sein, die Sprachstrukturen zu verändern und den Strukturalismus zu verlassen. Derrida tut dies, eben aus dem Grund, dass der Strukturalismus

[...] das Spiel der Differenzen ... in der Tat Synthesen und Verweise voraus [setzt], die es verbieten, daß zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn ein einfaches Element als solches präsent wäre und nur auf sich selbst verwiese. Kein Element, kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen, sei es auf dem Gebiet der gesprochenen oder auf dem der geschriebenen Sprache. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes ‚Element‘ [...] aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der Text, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren ²².

Dass sich ein einzelner Mensch positiv beschreibt, ohne die Abgrenzung zu etwas anderem in der Formulierung zu benutzen bzw. die Erinnerung daran hervorzurufen, soll poststrukturalistisch möglich sein: „Ich bin stark und habe kein Problem damit, meine Emotionen zu zeigen“ – soll so stehen können ohne „stark wie ...“, „aber auch emotional wie eine Frau“, „die Männer sollten auch lernen, ihre Emotionen zu zeigen“. An dem Beispiel ist es banal. Das sind keine „schlimmen“ Assoziationen, aber die Auswirkungen von Stereotypen und Hierarchien in den binären Strukturen haben eine Spannbreite von kanalisierendem Humor bis hin zu strafrechtlichen Vergehen,

²¹ Hochreiter: Im verwahrlosten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt. – In: *Gender. Themenheft der ide*, S. 87.

²² Derrida: *Positionen*, 1986, S. 66f. – Zit. nach: Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 95-123, hier S. 110.

Völkermorden und alltäglichen Massenvergewaltigungen. Derrida spricht von „gewaltsamen Hierarchien“²³.

Vom aktuellen österreichischen Regierungsprogramm lässt sich ablesen, dass der feministische Kampf noch nicht gewonnen ist – von WIR und DIE ANDEREN in der Flüchtlingsfrage gar nicht zu reden:

„Die Besonderheit beider Geschlechter macht den Mehrwert für die Gesellschaft sichtbar. Die Verschiedenheit von Mann und Frau zu kennen und anzuerkennen ist ein Bestandteil menschlichen Lebens und damit unantastbar mit der Würde des Menschen verbunden.“

Bis hin zur Menschenwürde wird der Geschlechterunterschied von der neuen Regierung bestehend aus der rechtsradikalen FPÖ und der konservativen, wirtschaftsliberalen ÖVP angerufen, und des Weiteren:

„Weil Frauen in ‚Erziehung, Pflege, Bildung, Wirtschaft, Umwelt oder in ehrenamtlichen Tätigkeiten‘ – wie es im Regierungsprogramm in dieser Reihenfolge heißt – ‚Verantwortung übernehmen, sollen diese Leistungen besser gewürdigt werden‘, halten die beiden Journalist*innen Colette M. Schmidt und Eric Frey im Standard²⁴ als Kuriositäten im Regierungsprogramm fest. Über das (finanzielle) Steuerungspotential der Regierung werden in dieser Hinsicht sicher Auswirkungen für alle Menschen im Erziehungs- und Pflegebereich in die Wege geleitet.

Die Dekonstruktion wurde von den Gender Studies u. a. von Judith Butler soweit aufgegriffen, als dass sie sogar die von Gayle Rubin für die Gender Studies wissenschaftlich aufbereitete Opposition von *sex* und *gender* verabschiedete und das biologische Geschlecht als gesellschaftlich konstruiertes denkt. Bei Butler gibt es kein *sex*, keinen Körper, keine Sexualität, kein Begehren vor jeglicher Konstruktion, denn „Der Begriff der Konstruktion weist auf das ‚Machen‘ und ‚Gemachtsein‘ von *gender* hin, also auf *doing gender* [...]“²⁵, erklärt die Wiener Germanistin Anna Babka.

Denn es herrscht die Illusion der Naturgegebenheit. Butler legt dar,

daß bestimmte kulturelle Konfigurationen der Geschlechtsidentität die Stelle des ‚Wirklichen‘ eingenommen haben und durch diese geglückte Selbst-Naturalisierung ihre Hegemonie festigen und ausdehnen. Wenn an Beauvoirs These, daß man nicht als Frau zur Welt kommt, sondern dazu wird, tatsächlich etwa richtig ist, folgt daraus, daß die Kategorie Frau selbst ein prozeduraler Begriff, ein Werden und Konstruieren ist, von dem man nie rechtmäßig sagen kann, dass er gerade beginnt oder zu Ende geht. Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen.²⁶

²³ Jacques Derrida: *Positionen*. Wien: Passagen 1986, S. 88.

²⁴ Colette M. Schmidt und Eric Frey: Spezial zum Regierungsprogramm. – In: *Der Standard* vom 18.12.17, S. 9.

²⁵ Anna Babka: ‚Rundum Gender‘ – Literatur, Literaturwissenschaft, Literaturtheorie. – In: Stefan Krammer u. Andrea Moser-Pacher (Hg.*innen): *Gender. Themenheft der ide. Informationen zur Deutschdidaktik* (2007/3), S. 8-21, hier 9f.

²⁶ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt / Main: suhrkamp 1991, S. 60.

Für Susanne Hochreiter ist die Dekonstruktion eine Möglichkeit, „das Denken der Zweigeschlechtlichkeit zu verabschieden“ und „das Zustandekommen von Kategorien und deren Konsequenzen nicht nur zu thematisieren, sondern dem damit verbundenen Prozess von Ein- und Ausschlüssen produktiv zu begegnen.“²⁷

Da die Binarität die Diversität der Wirklichkeit nicht abbildet, soll die Analyse durch die Dekonstruktion von Geschlechterverhältnissen vielfältige Geschlechterdifferenzen sichtbar machen. Denn für Butler ermöglicht die Wiederholung in den performativen Aktivitäten die Verschiebung und Veränderlichkeit der Identitäten:

Das Performative ist ein wichtiger Begriff bei Butler. Die Sprechakttheorie des Oxforder Sprachphilosophen John L. Austin unterscheidet konstative und performative Äußerungen, die entweder Inhalte beschreiben oder die selbst handeln. „Mit performativen Sprechakten werden Handlungen vollzogen, Tatsachen geschaffen und Identitäten gesetzt.“²⁸ Für Derrida bedeutet die Performativität einer Äußerung, dass „das Äußerungssubjekt und die Handlung, die sie bezeichnet, in und durch diesen Äußerungsakt selbst“ hervorgebracht wird.²⁹ Also der performative Akt der Aufführung eines Geschlechts festigt das Bild, das wir z. B. von Weiblichkeit haben.

Damit dreht sich Ursache und Ergebnis: „Die scheinbare ‚Ursache‘ der Geschlechtsidentität, das biologische Geschlecht und der Körper als Oberfläche kultureller Einschreibungen, sind performative Effekte einer diskursiven Praxis.“³⁰ Als ein Beispiel nennt hier Butler immer die Anrufung eines Babys als Junge oder Mädchen, was im Leben ständig wiederholt und gestützt wird, durch Geschenke oder durch formulierte Erwartungshaltungen an Männer oder Frauen. Durch diese Wiederholungen – auch in literarischen und filmischen Werken – wird das binäre System permanent aufgebaut und geschützt.

In Butlers Vorstellungen von Macht steckt Foucaults Konzeption drin: „[...] die Konstruktion ist weder ein Subjekt noch dessen Handlung, sondern ein Prozess ständigen Wiederholens, durch den sowohl ‚Subjekte‘ wie ‚Handlungen‘ überhaupt erst in Erscheinung treten. Es gibt da keine Macht, die handelt, sondern nur ein dauernd wiederholtes Handeln, das Macht in ihrer Beständigkeit und Instabilität ist.“³¹ Genau hier – durch Fehler und Veränderungen in der Wiederholung – liegt für Butler die Möglichkeit der Diversifizierung in der *Geschlechterverwirrung*. Man darf aber nicht die Konsequenzen unterschätzen, die auf den subversiven Umgang mit Wiederholung und Nachahmung folgen können. Normierungsprozesse wirken mithilfe von Sanktionen in der Gesellschaft und stärken

²⁷ Hochreiter: Im verwahrlosten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt. – In: *Gender. Themenheft der ide*, S. 84.

²⁸ Babka u. Posselt: *Gender und Dekonstruktion*, S. 81.

²⁹ ebda.

³⁰ Babka: *Feministische Theorien*, S. 215.

³¹ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt / Main: suhrkamp 1997, S. 32.

die Geschlechterbinarität und die damit verbundenen Stereotype. Stereotype normieren wiederum das Verhalten.

So wird seit dem *linguistic turn* die Sprache bei der Konstituierung von Wirklichkeit oder Wahrheit mitgedacht. Das Performative Verständnis von Literatur beinhaltet „eine textuelle und kulturelle Praxis, die nicht nur die Welt beschreibt, sondern v. a. etwas tut, durch Sprache handelt.“³²

1.2. Lektürestrategien

Die Produzent*innenseite beschreibt Anna Babka: „In dem Moment, in dem ein bestimmtes Geschlecht beschrieben wird, wird es auch konstruiert. Der einzige Weg, die Vorstellung eines bestimmten Geschlechts für uns verständlich zu machen, läuft über eine Beschreibung, die eine kulturelle Artikulation und keine naturgegebene Sache ist.“³³

Die Rezipient*innenseite beschreibt Barbara Johnson: „Die Wirkung, die er [Paul de Man] ausübe, war mehr, daß sich ein Text als unglaublich viel reicher darstellte, als man erwartet hatte, und sein Autor und seine Sprache als außerordentlich ‚gewieft‘ erschienen. Diese Art von Wahrheit, die der Text vermittelte, war viel komplizierter und tiefgründiger, als es eine *einfache* Bestimmung der Bedeutung jemals hätte zeigen können. Mir scheint, daß die effizienteste Art dekonstruktivistischer Lehre mit dem Hinweis beginnen müsste, wie viel bedeutungsvoller und nicht wie viel bedeutungsärmer ein Text möglicherweise sein könnte [...]“³⁴

Die Dekonstruktion stellt das System der binären Oppositionspaare, die Hierarchien mit sich bringen, in Frage. „Die Gegensatzstruktur kann nämlich nur durch eine lange Reihe von Illusionstechniken aufrechterhalten werden, und diese können in der Analyse aufgewiesen werden. [...] Zuerst muß die Struktur gefunden werden, dann kann sie niedergerissen und eine andere an ihrem Platz aufgebaut werden.“³⁵

Die *Umkehrung* ist so eine Strategie: Zuerst müssen bei einer dekonstruktivistischen Lektüre die / das Oppositionspaar/e ausgemacht und die hierarchische Struktur bestimmt werden, und infolge wird das Verhältnis *umgekehrt*, das Marginalisierte rückt ins Zentrum: „Einer der beiden Ausdrücke

³² Anna Babka: „SICH IN DER VORLÄUFIGKEIT EINRICHTEN“ oder ODER „IN-SIDE-OUT“ Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft. – In: Jürgen Struger (Hg.): *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*. Wien: Präsens 2008, S. 163-176. Online unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/ABabka1.pdf>, zuletzt eingesehen: 10.01.2018.

³³ Babka: *Feministische Theorien*, S. 215.

³⁴ Imre Salusinszky, Barbara Johnson: *Criticism in Society*. NY, London: Methuen 1987, S. 150-175, hier S. 162. – Zit. nach Pil Dahlerup: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin, NY: de Gruyter 1998, S. 38-48, hier S. 42f.

³⁵ Dahlerup, S. 40.

beherrscht (axiologisch, logisch usw.) den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen.“³⁶

Die Hierarchien sind auf die Dichotomien angewiesen. Diese Hierarchien sollen dekonstruiert werden. Es ist nicht einfach ein banales Spiel der Umkehrung, das einmal der andere Paarteil zentral und vorgereicht da steht und die Hybris damit einfach weitergegeben wird, sondern dieses System der binären Oppositionen, bei dem eines immer zuerst da war und das „andere“ nachgestellt und abgewertet ist, ist nicht naturgegeben. Sein Konstruktionscharakter soll ausgewiesen werden, damit ist es veränderbar und das System ist instabil bzw. nicht schwarz / weiß oder männlich / weiblich, homo- / heterosexuell, sondern es gibt vielfältigere Identitätsentwürfe und Kombinationsmöglichkeiten. Das meint dekonstruktivistische Lektüre: „Man kann herausarbeiten, was ein bestimmter Text oder eine bestimmte philosophische Tradition als normal, natürlich, selbstverständlich, original, anstrebenswert etc. fasst“³⁷.

Phil Dahlerup nennt als weiteres wichtigstes Lektüreinstrument die doppelte Lektüre, die *Umkehrung* und *Verschiebung* gemeinsam: die Dekonstruktion

muß durch eine doppelte Gebärde, eine doppelte Wissenschaft, eine doppelte Schrift, eine *Umkehrung* der klassischen Opposition *und* eine allgemeine *Verschiebung* des Systems bewirken. Allein unter dieser Bedingung wird die Dekonstruktion sich die Mittel verschaffen, um in das Feld der Oppositionen, das sie kritisiert, und das auch ein Feld nicht-diskursiver Kräfte ist, eingreifen zu können.³⁸

Als ein Beispiel führt er die Ausführung von Derrida an der Dichotomie von Rede und Schrift an: „Zuerst argumentiert er dafür, daß man ebenso gut sagen könne, die Schrift komme vor der Rede, dann jedoch verschiebt er das ganze System und behauptet, dass Rede und Schrift beide Schrift seien, die eine phonetisch, die andere graphisch.“³⁹

Derrida schlägt weitere Strategien wie die Supplement-Analyse vor, die ein ursprüngliches Glied und einen ergänzenden Teil trennt, wobei letzteres mit dem Ziel untersucht wird, die Illusion der Naturgegebenheit dieser bloßen Ergänzung zu verabschieden.

Barbara Johnson, die bei dem dekonstruktivistischen Literaturwissenschaftler Paul de Man, gelernt hat, befragt einen Text stets: „was ist eigentlich der Unterschied der zwei Teile eines Gegensatzpaares?“⁴⁰ und macht daraus eine Lektürestrategie, die sie fast mäeutisch beschreibt: „Die

³⁶ Derrida: *Positionen*, S. 88.

³⁷ Anna Babka, Susanne Hochreiter: Rund / eckig. Formen, Formate, De-Figurationen und De-Konstruktionen von Geschlecht in der Kinder- und Jugendliteratur. – In: Heidi Lexa (Hg.in): *Rund und eckig. Versuch, die Kinder- und Jugendliteratur zu vermessen*. STUBE (Reihe Projekte), S. 22-29, hier S. 23.

³⁸ Derrida: *Positionen* 1988, S. 313. Zit. nach Dahlerup S. 40f.

³⁹ Dahlerup, S. 41.

⁴⁰ ebda., S. 43.

De-konstruktion eines Textes geht nicht mit zufälligen Zweifeln und arbiträrer Subversion vor, sondern lockt vorsichtig die streitenden Kräfte der Signifikation im Text selbst hervor.“⁴¹

Differánce im Gegensatz zur difference bei de Saussure nennt Derrida diesen fließenden Zustand, der „die Bewegung der Bedeutungen möglich [macht] und zeigt, dass keine Bedeutung kontant ist;“⁴²

Dekonstruktion ist die kritische Analyse von dominanten Signifikations- und Interpretationsprozessen. Zentrales Anliegen ist, die kritische Differenz eines Textes zu sich selbst offen zu legen, d.h. Texte nicht auf stimmige Zusammenhänge, auf eindeutige Sinngebung, auf Entschlüsselung zu lesen, sondern Texte ‚gegen den Strich‘ zu lesen, also das darin Marginalisierte und Verdrängte zu identifizieren und die patriarchalische und hegemoniale (Argumentations-)Struktur eines Textes zu demontieren.⁴³

Und genau das soll vorliegende Arbeit an konkreten Texten für Jugendliche versuchen. Davor sei noch zum Vokabular angemerkt: Die Dekonstruktion konsequent weitergedacht ist noch um ein Eck komplexer, immerhin ist sie etwas von außen an ein System Angelegtes:

Einen Diskurs konstruieren heißt aufzuzeigen, wie er selbst die Philosophie, die er vertritt, bzw. die hierarchischen Gegensätze, auf denen er ruht, unterminiert, indem man die rhetorischen Verfahren nachweist, die die angenommene Basis der Beweisführung, den Schlüsselbegriff oder die Voraussetzung erst schaffen.⁴⁴

Aber um etwas zu benennen, muss man das Oppositionspaar zunächst auffinden und zum Ausdruck bringen, bevor es bearbeitet werden kann, dafür brauchen wir die Begriffe wie Frau / Mann, innen / außen, Homosexualität / Heterosexualität, Natur / Kultur, Masturbation / Sex, böse / gut etc.

⁴¹ Barbara Johnson: *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1982, S. 4-5. – Zit. nach Dahlerup, S. 44.

⁴² Ewa Turkowska: *Einführung in die Literaturwissenschaft. Ein Handbuch für Germanistikstudenten*. Dresden, Wrocław: Neisse 2011, S. 216.

⁴³ Babka: *Feministische Theorien*, S. 210.

⁴⁴ Culler, S. 96

2. Held*in

2.1. Begriff des Helden

Die Begrifflichkeit stehen unter Verdacht, verkürzte Konstruktionen zu sein, trotzdem brauchen wir Hilfsbegriffe für die Arbeit.

Der Held – „Zentralgestalt einer epischen oder dramatischen Handlung mit meist repräsentativer Funktion, die im Mittelpunkt des Leser-/Zuschauerinteresses steht. [...] lenkt [...] die Sympathien auf sich.“⁴⁵

„Held, urspr. Verkörperung held. Taten und Tugenden, die durch vorbild. mutiges Handeln und moral. Verhalten Bewunderung erweckt [...] vielfach hervorgegangen aus antikem Heroen- und Ahnenkult, oft als myth. / legendärer Göttersproßling oder Halbgott favorisierter Kulturbringer und -beschützer.“⁴⁶

In der indogermanischen Wurzel steckt der „Antreiber der Herde auf der Weide“ im Gegensatz zum Hirten. Er tritt als Kämpfer für die Ordnung, den Kosmos, auf. Im Wörterbuch der Symbolik wird weiters nach Ursprüngen der Kräfte und der Motivation zur Selbstaufgabe für eine Gesellschaft gefragt: „Eine Antwort darauf nennt erbbiologische heldenmütige Ahnen oder mythisch gesteigert einen göttlichen Stammvater.“⁴⁷

Aber: Der Begriff des Helden ist kein wertneutraler Begriff⁴⁸, er trägt seine „heroischen“ Konnotationen – die „weitgehend ausgehöhlt worden sind“⁴⁹; die aktuelle Literaturwissenschaft habe ihn zugunsten neutralerer Begriffe aufgegeben, wie beispielsweise Protagonist*in oder Hauptfigur. Die Sozialpädagogin Corinna Kehlenbeck hebt das Potential der nationalsozialistischen Heldenverehrung bei dieser Art der Figur hervor⁵⁰ bzw. die „kolonialistische Tradition“ etwa bei der Robinson Crusoe Figur⁵¹. Aus der Perspektive der „Kolonialisierten“, am Beispiel der Autorin Rosa Guy aus Trinidad, könnte sich das dann so anhören:

Und während die Heiden ihre Toten betrauernten, ihre sterbenden Kulturen und Bräuche beweinten, wurden die Vergewaltiger – die man fortan Eroberer nannte – von den Königen

⁴⁵ *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin, N.Y.: Gruyter 1997, S. 591.

⁴⁶ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001, S. 332.

⁴⁷ *Wörterbuch der Symbolik*. 5. Aufl. Hg. v. Manfred Lurker. Stuttgart: Kröner 1991, S. 288f.

⁴⁸ vgl. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 308.

⁴⁹ *Reallexikon*, S. 591.

⁵⁰ ebda, S. 16, vgl. Bernd Dolle-Weinkauff: Vom mythologischen Helden zum Heldenmythos. Zur Entwicklung des heroischen Protagonisten in der Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts. – In: Klaus Doderer (Hg.): *Neue Helden in der Kinder- und Jugendliteratur. Ergebnisse einer deutsch-amerikanischen Jugendbuchtagung in Oberreifenberg / Ts 1985*. Weinheim / Basel 1986, S. 11-26.

⁵¹ Corinna Kehlenbeck: *Auf der Suche nach der abenteuerlichen Heldin. Weibliche Identifikationsfiguren im Jugendalter*. Diss. Berlin 1995. Frankfurt am Main: Campus 1996, S. 14.

und Königinnen Europas zu Rittern geschlagen für ein Gemetzel, das künftig als ‚Mut‘ bezeichnet werden sollte.⁵²

In der Populärliteratur tauchte der Begriff im 19. und 20. Jahrhundert wieder auf, in Abenteuerromanen oder Science-Fiction Büchern, auch in populären Filmen ist er aktuell vorhanden. Die Lexika betonen durchwegs die Verabschiedung des positiv gezeichneten heroischen Charakters und die Verschiebung hin zum *Antihelden* wie beispielsweise Woyzeck – außer in Trivialwerken und damit beschäftigt sich vorliegende Arbeit.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon macht das Geschlecht auch nochmals deutlich: „der durch Tapferkeit und Kampfgewandtheit auszeichnende Mann [...] Allgemein dann eine Person, die den Mittelpunkt einer Begebenheit oder Handlung bildet oder durch vorbildliches, selbstloses Handeln höchste Anerkennung und Bewunderung hervorruft.“⁵³

2.2. Die Reise des Helden

Ein Buch mit einem verlockenden Titel *Der Heros in tausend Gestalten* verfasste der Mythenforscher Joseph Campbell, darin sucht er nach Urtypen der Mythen und der darin auftauchenden vorwiegend männlichen Helden. Campbell durchsuchte Erzählungen diverser menschlicher Kulturen und suchte gemeinsame Dramaturgien und Motive mit einem stark psychoanalytisch gefärbten Blick, „denn der menschliche Bereich erstreckt sich unter dem Boden der vergleichsweise heimeligen kleinen Zuflucht, die wir unser Bewußtsein nennen, in ungekannte Schächte und Höhlen, wie Aladdin eine betrat.“⁵⁴ Er sieht in den uralten Mythen eine ähnliche Funktion wie in der Psychoanalyse. „Man läßt die gefährlichen Entwicklungskrisen unter dem schützenden Auge eines Führers, der im Reich der Träume und in ihrer Sprache bewandert ist, zum Vorschein kommen.“⁵⁵ In den Mythen zeigt sich laut Campbell, „daß deren Zweck und tatsächliche Wirkung die ist, den Menschen über jene schwierigen Lebensschwelen hinwegzuhelfen, bei deren Passieren, eine Strukturveränderung nicht nur des bewußten, sondern auch des unbewußten Lebens zu vollziehen ist.“⁵⁶

Daher sind die phantastischen Geschichten prädestiniert auch für Jugendwerke: „Diese Adoleszenzphase wird als Prozess einer prekären Identitäts- und Sinnsuche aufgefasst und findet ihre

⁵² Rosa Guy: Heroes und Sheroes oder: Wie eine Farbige kolonistische und rassistische Züge in der westlichen Jugendliteratur entdeckte. – In: Klaus Doderer: *Neue Helden in der Kinder- und Jugendliteratur*. 1986. S. 110-115, hier S. 111. – Zit. nach Kehlenbeck, S. 31.

⁵³ *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* Bd. 11., 9. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Lexikon Verl. 1974, S. 663.

⁵⁴ Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin: Insel 2011, S. 21.

⁵⁵ ebda., S. 22.

⁵⁶ ebda., S. 23.

Binnenstrukturierungen in einer Reihe prägender Krisenerfahrungen oder Initiationserlebnissen, die sich auf wenige, genau festliegende Problembereiche beziehen.“⁵⁷

Die Mythen sollen den Menschen auf dem Weg voraus begleiten und ihn aus der Vergangenheit lösen, beispielsweise aus unbewältigten Kindheitserinnerungen. Diese Entwicklungslinien findet Campbell in verschiedensten Ecken der Welt fast standardisiert in den Geschichten wieder.

Der Drehbuch-Berater Christopher Vogler⁵⁸ macht in den 80er Jahren Campbells Überlegungen für die Filmszene fruchtbar, indem er daraus einen dramaturgischen Faden für die Reise des Helden schreibt: Bei diesem Ablauf ereilt den Helden der Ruf des Abenteuers. Die gewohnte Umgebung nach anfänglichem Zögern verlassend bricht er – motiviert bzw. unterstützt durch eine helfende Figur – auf eine Reise auf. Das ist der Point of no Return. Ereignisse passieren, Gegner*innen müssen überwältigt werden, aber es kommt auch zu Krisen und Zweifeln. Eine entscheidende Prüfung oder Konfrontation bringt die Lösung und eine Belohnung für den Heimweg in die gewohnte Umgebung. Nur der Held hat sich durch die Reise verändert.

2.3. Die Heldin als Opfer und Sigrid Weigels Verabschiedung der Heldin

Die deutsche Sozialpädagogin Corinna Kehlenbeck macht sich im Zuge ihrer Dissertation bereits 1995 auf die Suche nach der weiblichen Heldin. Sie möchte „Kriterien für eine abenteuerliche Phantasiewelt für jugendliche Mädchen“⁵⁹ entwickeln:

Wenn die Abenteuerheldin die Tradition dieser *kulturell gesetzten Zweigeschlechtlichkeit*, wie sie von Carol Hagemann-White (1984) bezeichnet wurde, überwinden will und als Identifikationsfigur für weibliche Jugendliche einen neuen Weg jenseits der Geschlechterpolaritäten eröffnen möchte, so wird sie sich nicht nur von den spezifisch männlichen Normen absetzen müssen, die dem männlichen Jugendlichen über die Identifikation mit dem Abenteuerhelden vermittelt werden, sondern darüber hinaus auch nach eigenen Vorstellungen von Abenteuerlichkeit Ausschau halten müssen.⁶⁰

Ihr Forschungsfeld endet lange, bevor jenes vorliegender Arbeit beginnt, für diese Zeit hält Kehlenbeck fest, dass das Phantasieabenteuer bisher für sie klassischerweise „ausschließlich eine Welt der männlichen Helden gewesen“⁶¹ und immer mit kriegerischen Implikationen besetzt sei. Beispiele für Helden sind Robinson Crusoe, Marco Polo, Alexander der Große, Reinhold Messner, Odysseus, Ödipus oder der Antiheld Don Quichote. Wie könnte hierher der Transfer einer weiblichen Figur stattfinden, will „die Heldin nicht zum Plagiat des männlichen Helden, seiner kolonialistischen

⁵⁷ Heinrich Kaulen: Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. – In: *1000 und 1 Buch* 1/1999, S. 4-12, hier S. 7.

⁵⁸ Christopher Vogler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgsfilms*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2007.

⁵⁹ Kehlenbeck: *Auf der Suche nach der abenteuerlichen Heldin*, S. 9.

⁶⁰ ebda., S. 19.

⁶¹ ebda., S.7.

Tradition und Selbstüberhöhung werden“?⁶² Kehlenbeck sucht nach Spezifischem der weiblichen Heldinnen, sie lässt nicht nur gelten, dass sie „lediglich an Stelle des männlichen Helden“⁶³ handeln ohne Einfluss auf die Grundstruktur des Abenteuers, mit der Übernahme der patriarchalen Werte. Denn Folgendes sieht Kehlenbeck in der klassischen Heldenrolle:

Im Mittelpunkt aber steht das Bild des Selbstbeweises, die Bindungslosigkeit als wichtigstes Element des Autonomiebeweises für den jungen Mann. Die Erfahrung in der Fremde dient dem jungen Mann also deutlich nicht zur Begegnung mit anderen Kulturen, sondern richtet sich ausschließlich auf die Bewährung im Sinne des sich selbst bestätigenden Bürgertums. Der Held beweist seine immerwährende Überlegenheit durch seine Produktivität und seine Vernunft, die ihn von den Wilden (und von den Frauen) unterscheidet und seine Herrschaft gründet.

Immerhin geht es dem bürgerlichen männlichen Subjekt in der Blütezeit der Abenteuerromane nicht gut. Schon Volker Klotz, der 1979 eine Analyse der Grundstruktur des Abenteuerromans vorlegt, schreibt von der Kompensation der Unsicherheiten aus dem modernen Leben mit beginnender Industrialisierung mittels der Heldenfigur des 18./19. Jahrhunderts.⁶⁴

Herrschafts- und Abwehrstrukturen gegenüber allem Anderen sieht Kehlenbeck in dieser Erzählstruktur, insgesamt zeichnet Kehlenbeck ein sehr negatives Bild, das sie sich für die weiblichen Heldinnen nicht wünscht, die „Demontage des Helden“⁶⁵ hat auch nach zwei Weltkriegen nicht stattgefunden:

Nur halbherzig wurde der Versuch, die Vorbilder der Vätergeneration während der Studentenrevolte zu kritisieren, durchgeführt und hinterließ in der Abenteuerliteratur kaum Spuren. Statt einer Kritik des kriegerischen Helden nach zwei verlorenen Weltkriegen und der Suche nach einem fundamental anderen Männlichkeitsentwurf flammte in der Kinder- und Jugendliteratur vielmehr kurzfristig die Suche nach den besseren Helden, den Revolutionären, auf.⁶⁶

Aber auch in einer Untersuchung aktueller männlicher Helden in der Kinder- und Jugendliteratur wie Harry Potter, Percy Jackson, Bastian aus *Die Unendliche Geschichte*, oder älter Frodo aus *Herr der Ringe* wäre die Conclusio nahe liegend, dass sich die Konstruktionen von Helden verändert haben und sie wenig mit dem von Kehlenbeck gefundenen kriegerischem Bild von Helden zu tun haben. Diese Helden haben mehr Ähnlichkeiten mit den neuen Aspekten, die Kehlenbeck auf ihrer Suche zu Heldinnen im Vergleich zum klassischen Bild findet: denn

- an der exotischen Betrachtung der Ferne hat sich etwas verändert,
- andere Fähigkeiten statt körperlicher Stärke werden in den Geschichten, z.B. Denken und Kombinationsfähigkeiten, handlungstreibend,

⁶² ebda., S.8.

⁶³ ebda., S. 13.

⁶⁴ Vgl. Volker Klotz: *Abenteuer-Romane. Sue Dumas Ferry Retcliff May Verne*. München, Wien: Hanser 1979, S. 22

⁶⁵ Barbara Scharioth: Die Demontage des Helden im historischen Jugendroman. – In: Klaus Doderer (Hg.): *Neue Helden in der Kinder- und Jugendliteratur*, S. 39-46.

⁶⁶ Kehlenbeck, S. 40.

- Beziehungen statt Individualismus werden ebenso wichtiger.⁶⁷

Klischees zieht sie dennoch als Untersuchungsgegenstand problematischerweise hervor:

Soll die weibliche Abenteuerfigur nicht als reine Kopie des männlichen Abenteurers agieren, so muß vor allem die durch das Abenteuer vermittelte Aufbruchsstruktur kritisch hinterfragt werden. Sowohl der radikale Bruch mit dem Elternhaus, die Entfernung von der Heimat als auch die Abwehr der regressiven Sehnsüchte in der Verleugnung von Angewiesenheiten wird sich als Modell für den weiblichen Aufbruch nicht eignen. Neben den Traditionen der Ausgrenzung und des Rassismus müssen jedoch auch die das männliche Leben bestimmenden Konkurrenz- bzw. Rivalitätsstrukturen als identitätsstiftende Momente einer grundlegenden Kritik unterzogen werden.⁶⁸

Also bei den Männern finden sich laut Kehlenbeck typischerweise Konkurrenz und Rivalität und bei den Frauen Anbindung ans Elternhaus und die Bereitschaft, Hilfe anzunehmen.

Corinna Kehlenbeck entwirft mithilfe der Theorie der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel die Kategorisierung von vier Heldinnentypen.

Sigrid Weigel verabschiedet sich elf Jahre früher auf ihrer Suche nach Beiträgen für eine feministische Utopie von der weiblichen Heldin. Sie findet in der bisherigen Literatur von Männern wie Frauen entweder die geopfert Heldin oder die opfernde, gebende Heldin. Für sie sind Opfer und Held zwei Seiten einer patriarchalen Medaille. Ihr Held-Begriff umfasst einerseits die „Hauptperson bzw. Mittelpunkt eines Dramas oder epischen Werkes“, andererseits die „heldenhafte bzw. heroische Person“⁶⁹:

das Paar Held – Opfer [gehört] im Lexikon des Patriarchats in die lange Reihe der Gegensatzpaare [...] welche die Verabredungen über die Geschlechterdichotomie bereithalten, wie aktiv – passiv, stark – schwach, Geist – Körper, Intellekt – Emotionalität, Ordnung – Chaos, Bestimmtes – Unbestimmtes, und die im Dualismus von Mann und Frau ihr gemeinsames Thema finden.⁷⁰

Der Held ist natürlich das männliche Prinzip, das Opfer, die Unschuld das weibliche. Das Opfer wird automatisch zum Helden als Hauptfigur in der Literatur und der moralische Aspekt ist enthalten:

Das Opfer nämlich, sobald es in den Mittelpunkt eines Textes tritt, entpuppt sich als Held. Dies ist einer der möglichen Wege für Opfer, trotz ihrer erleidenden Position exponiert zu werden. Wenn Opfer zu Helden der Literatur werden, wird ihrem Leiden ein anderer Sinn als

⁶⁷ Vgl. Kehlenbeck, S. 42f.

⁶⁸ ebda., S. 62f. Kehlenbeck schreibt die Geschlechterdifferenzen in ihrer Untersuchung in erster Linie sehr stark fest, um zu Erkenntnissen zu kommen. Aber dieser Herausforderung der Begrifflichkeit und der damit einhergehenden vorläufigen Festschreibung muss sich jede emanzipative Strömung zunächst stellen. Migrant*innen müssen ebenso benannt werden, um auf Diskriminierungen aufmerksam zu machen, und im weiteren Schritt kann man fordern, dass man als „normaler“ Mensch ohne stigmatisierende Schubladisierung in der Gesamtbevölkerung aufgeht, das habe ich in meiner ersten Diplomarbeit nicht so differenziert gesehen: Carolin Vikoler: „Kultur mich doch am Arsch“. *Der Kampf gegen die Schubladisierung als ‚interkulturelles‘ Ensemble und für die Anerkennung der künstlerischen Arbeit des Theaterensembles daskunst*. Wien: Dipl. Arb. 2011.

⁶⁹ Sigrid Weigel: Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. – In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verl. 1985, S. 138-152, hier S. 138.

⁷⁰ ebda., S. 139.

das bloße, passive Erdulden zugeordnet. Ihre Gabe, ihr Erleiden oder ihr Tod erhalten eine andere, meist höhere Bedeutung. [...] Das sind Vorstufen zu einer Synthese von Opfer und Held (im doppelten Sinne von Hauptfigur und heroisch) im Märtyrer bzw. in der Märtyrerin.⁷¹

Sie unterscheidet damit Opfer-Helden oder heroische Helden, des Weiteren unter den Frauen die geopfert Heldenin oder die opfernde Heldenin, die „letztlich aber nur in unterschiedlicher Weise ihr Leben opfern“⁷² ; entweder bezahlen sie ihre großen Taten mit dem Tod oder sie üben sich in Verzicht und Geben⁷³. Die Gründe für diese Art der Frauenrollen diagnostiziert Sigrid Weibel folgendermaßen – verortet im Differenzfeminismus: „Beide Wege, auf denen Frauenfiguren in der Literatur ihr Leben opfern, dienen dem Ziel, den Bestand männlicher Kultur zu garantieren. Der Tod bzw. die Gabe der Frau in der Literatur sichert den Ausschluß der Frau bei der Konstituierung der kulturellen Ordnung.“⁷⁴

Am Beispiel des Romans *Herland* von Charlotte Perkins Gilman aus dem Jahr 1915 und *Revolution und Conterrevolution* von Louise Aston von 1849 veranschaulicht Sigrid Weigel,

wie fatal der Zirkel zwischen Opfer und Heldenin ist und wie schwierig es ist, Alternativen zu den von Männern geschaffenen Varianten – der geopfert Heldenin und der Opfernden als Heldenin – zu finden. M. E. folgt daraus als Konsequenz die notwendige Überwindung des Mythos heroischer Frauen, die fällige Zerstörung und Entzauberung des Heldenbegriffes überhaupt.⁷⁵

Im Zuge der Abschaffung des hierarchischen Denkens plädiert sie für die Abschaffung des Heldinnenbegriffs, da dabei immer das männliche Vorbild mitschwingt und die Orientierung „an dessen scheinbarer Großartigkeit, Macht und seiner hervorragenden Rolle.“⁷⁶ Die Vorstellung heroischer Heldinnen ist für Weigel nur „als utopischer Entwurf in der Überschreitung realer Grenzen denkbar“⁷⁷. Aber genau danach wird in vorliegender Arbeit gesucht und ist inzwischen auch schon denkbarer geworden. Die letzten 30 Jahre hat sich an dieser Wahrnehmung durchaus etwas verändert, aber diese gläserne Decke gehört zur Geschichte der Kunst und der Menschen und zur Diskussion um die weibliche Heldenin. Schon Manuela Kalbermatten, die Kehlenbeck studiert hat und die deren Untersuchungsfragen teilweise folgt, konnte 2011 nichts mehr mit dieser Opferrolle in ihrer Untersuchung zur Konzeption weiblicher Heldinnen (siehe übernächstes Kapitel 2.5.) anfangen. Die Publizistin Andrea Roedig kann in ihrem eben erschienenen Artikel zur #MeToo-Bewegung ebenso ganz anders von Alternativen zur patriarchalen Hegemonie und zur Unterdrückung und sexuellen Gewalt an Frauen schreiben, indem sie sich auf das freie Spiel in der Konsenskultur bezieht:

⁷¹ ebda., S. 140.

⁷² ebda., S. 140.

⁷³ Dass es ein nicht ganz veraltetes Modell ist, zeigt die Erwähnung der opfernden Heldenin im Liedtext des aktuell sehr erfolgreichen Mundart-Duos Pizzera und Jaus aus Österreich in ihrem Dankeslied an „Mama“ in ihrer eigenen poetischen Konzeption: „weil du nie gnumma host nur geben als hättst Flyer verteilt“ vgl.: <http://www.paulpizzera.at/pizzera-jaus> , zuletzt eingesehen: 18.1.18.

⁷⁴ ebda., S. 144.

⁷⁵ ebda., S. 149.

⁷⁶ ebda., S. 150.

⁷⁷ ebda., S. 145.

„Gleichheit garantiert, dass die Rollen männlich/weiblich, aktiv/passiv, mächtig/ohnmächtig potenziell umkehrbar sind, dass die Macht nicht stillsteht, sondern fließt, dass die Dominanz mal hier sein kann und mal dort.“⁷⁸

Corinna Kehlenbeck denkt auch noch über Sigrid Weigel hinaus, sucht anhand der Premierlektüre nach möglichen Entwürfen für weibliche Heldinnen und äußert Wünsche für die Zukunft. Sie findet in der von ihr untersuchten Lektüre zwar nach wie vor in erster Linie die klassischen – *Weigelschen* – Rollen wie „Opfer-Heldin“ und die „Heldin als Retterin“. Sie sieht aber in all ihren Heldinnen auch Teile der „Rebellin“, nur so gut wie keine „herausragenden Einzelkämpferinnen“, die als Vision ihr Ensemble von vier Heldinnen-Konzeptionen vervollständigen⁷⁹. Ihre Schlussfolgerung lautet, dass der Ausbruch aus gewohnten Bahnen eher eine abschreckende Darstellung erhält und das Prinzenmotiv, das der Hochwohlgeborene die arme Frau rettet, funktioniert: „Das abgewandelte Prinzenmotiv lenkt die Ängste in der Ablösung auf den Wunsch, die väterliche Bindung durch Übertragung der Versorgungshoffnungen auf den zukünftigen Lebenspartner fortzusetzen, statt den Aufbruch in ein riskantes aber eigenständiges Leben zu unterstützen.“⁸⁰

In vorliegender Arbeit soll nicht normiert und deduktiv nach Einteilungen von weiblichen Heldinnen gesucht werden, sondern die Primärlektüre daraufhin untersucht werden, was die phantastischen Werke in einem performativen Verständnis aktuell für Konstruktionen – auch als Erweiterung zu Kehlenbecks Funden aus dem Jahre 1996 – vorschlagen und inwiefern die Wünsche von Kehlenbeck an eine Heldinnenfigur erfüllt sind: eine „imposante abenteuerliche Figur, die aus egoistischen Motiven oder aus Neugierde die Vorschriften der Konventionen überschreitet bzw. aus Lust an der Selbsterprobung eigenen Zielen nachsinnt“, gegen die Internalisierung des Aggressionstabus und der Unterwerfungsgesten, gegen die Fortführung des Sexualtabus und mit der Möglichkeit, „eigene lustvolle Bilder über den sich wandelnden Körper zu entwickeln“ in einer „aktiven Lebensgestaltung“.⁸¹

⁷⁸ Andrea Roedig: Das Triton-Spiel. – In: *Der Standard* vom 13.1.18, S. A3.

⁷⁹ Kehlenbeck, S. 147.

⁸⁰ ebda., S. 238.

⁸¹ ebda., S. 239-241.

2.4. Ironie statt Opferdiskurs und der Postfeminismus

War Sexualität für die second wave feminists tendenziell noch mit dem Problemkomplex weiblicher Unterdrückung verknüpft, so sieht der Postfeminismus im dem Thema Möglichkeiten weiblicher Selbstverwirklichung jenseits eines Opferdiskurses.⁸²

Natürlich setzt sich auch die Filmwissenschaft mit der Heldinnenfigur auseinander, gerade aus dem Umfeld der *cultural studies* erscheinen Studien zu aktuellen populären Phänomenen. Weg vom Opferdiskurs fordern u. a. Heike Paul 2007 und Chris Köver 2011 in ihren Artikeln zum *Chick Lit*-Phänomen bzw. zur Buffy-Figur der gleichnamigen US-amerikanischen Vampir-Serie. Heike Paul arbeitet sich am Phänomen des Postfeminismus ab, der ein ambivalentes ist. Einerseits wird er als Gefahr für die feministische Bewegung mit seiner Trivialisierung geschlechtergerechter Inhalte und seinen neokonservativen Tendenzen gesehen⁸³. Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, wieso Feminismen nicht in verschiedenartigem Gewand auftreten sollen – populär im Mainstream und daher bekömmlich und der scharfen Zähne entzogen – aber auch scharfzüngig, kämpferisch und provokant-utopisch an anderer Stelle. Außerdem folgte die Verteufelung des Postfeminismus abermals einer binären Logik von Gut und Böse⁸⁴.

Unter Verdacht des Neokonservatismus⁸⁵ stehen Produkte wie Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary*, Sophie Kinsellas *Confessions of a Shopaholic* oder die US-amerikanische Serie *Sex and the City*, die das bravouröse Scheitern der Frauen in mehreren Lebensbereichen ausstellen⁸⁶, in denen „Äußerlichkeiten wie Mode, Styling und gesellschaftliche Anpassung“⁸⁶ wichtig sind. Heike Paul meint, diese Art der Bearbeitung im Mainstream hätte „zu einem neuen spielerisch-selbstbewussten Umgang mit Themen wie Macht und Sexualität geführt, der jenseits eines konventionellen weiblichen Opferdiskurses angesiedelt ist und ironisch-augenzwinkernd die postfeministische Anti-Heldin vorführt.“⁸⁷

Sie plädiert daher dafür, genauer hinzusehen, da die vielfältigen Überlagerungen von Bedeutungen zur – vom Medienwissenschaftler John Fiske⁸⁸ wissenschaftlich ausgearbeiteten – „Polysemie populärkultureller Texte“⁸⁹ führt mit stigmatisierendem aber auch emanzipatorischem Potential der Texte, das sich „stabilisierend oder destabilisierend auf diese Differenzkonstruktionen“⁹⁰ auswirke. Man könne nicht sagen bzw. verlangen, dass ein Text nur Widerstand gegen konventionelle

⁸² Heike Paul: Feminist Chicks? Chick lit als (post)feministische Populärliteratur. – In: Heike Paul, Alexandra Ganser (Hg.innen): *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Berlin: Lit 2007. S. 59-74, hier S. 71.

⁸³ ebda., S. 60.

⁸⁴ ebda., S. 62.

⁸⁵ ebda., S. 64.

⁸⁶ ebda., S. 66.

⁸⁷ ebda., S. 61.

⁸⁸ John Fiske: *Reading the Popular*. London: Routledge 1989.

⁸⁹ Paul: *Feminist Chicks*, S. 62f.

⁹⁰ ebda., S. 63.

Geschlechtervorstellungen ausübe, es stecke mehr darin. Daher muss man vorliegende Texte auf ihre Ambivalenzen in dieser Hinsicht untersuchen.

Auch schlägt Heike Paul eine veränderte Lesart von Stereotypen vor, denn „durch die Überzeichnung tradierter weiblicher Klischees erfolgt eine Erosion stereotyper Muster und zeigt ihre Instabilität, weil sie selbst-reflexiv hinterfragt und kommentiert werden.“⁹¹ Die Ironie, die Überzeichnung, Butlers Potential in der Verschiebung spielt hier eine Rolle.

Chris Köver fragt in ihrem Artikel mithilfe Butlers Theorie genauso nach Stereotypen in der Konstruktion der Buffy-Figur, die in der Wiederholung überschritten werden:

Während die einen bemüht waren, Buffy als Verkörperung von ‚Girl Power‘ und Soldatin im feministischen Kampf gegen patriarchale Geschlechternormen zu feiern, sahen andere in der schlanken, blonden und stets perfekt frisierten Heldin (gespielt von Sarah Michelle Gellar) eher den Verrat an feministischen Idealen.⁹²

Die Polysemie ist mitgedacht bei Köver, für sie ist Buffy „beides zugleich [...] Girlie und Heldin“⁹³:

Einerseits bedeutet diese, dass Buffy verletzende Weiblichkeitsideale auf problematische Weise eingeschrieben sind – einer der zentralen feministischen Kritikpunkte. Andererseits kommt es gerade durch diesen Kontrast zwischen ihrer zierlichen Statur und der unerwarteten physischen Kraft zu der parodistischen Enttäuschung von Erwartungen, die laut Butler zu einer Destabilisierung von Geschlecht führen können.⁹⁴

Von Buffy kann man keinen „direkten ‚Widerstand‘ gegen bestehende Normen von Frau- oder Mädchensein“⁹⁵ erwarten, das könnte laut Chris Köver jedoch auch nicht der Maßstab für popkulturelle Texte sein, sondern sie polysemantisch zu lesen, ist wichtig, denn der Begriff der Subversion bzw. die Art der Subversion sollen hinterfragt werden.

2.5. Die Abenteurerin

Manuela Kalbermatten hat für ihre Untersuchung den Begriff Abenteurerin gewählt, sie macht den Unterschied zum Helden an der aktiven Wahl für das Abenteuer fest: „den antiken Helden (griechisch heros), auf den der Begriff zurückgeht, zeichnet meist ein tragisches Schicksal und die ‚Doppelheit von Leid und körperlichen wie charakterlichen Eigenschaften, die bewundert werden‘, aus.“⁹⁶

Da die von ihr besprochenen Abenteurerinnen aber ebenso nicht freiwillig ihre Reise antreten, wie zum Beispiel Meggie in *Tintenherz*, Hermione in *Harry Potter* und Lyra in *His Dark Materials* wirkt die

⁹¹ ebda., S. 66.

⁹² Chris Köver: Mythisches Girlie, sexy Retterin. Buffys Heldinnen-Performance als narrativer Drag. – In: Tanja Thomas, Steffi Hobuß, Marle-Marie Kruse, Irina Hennig (Hg.innen): *Dekonstruktion und Evidenz. Ver(un)sicherungen in Medienkulturen*. Sulzbach/Taunus: Helmer 2011, S. 66-89, hier S. 66.

⁹³ ebda., S. 86.

⁹⁴ ebda., S. 75f.

⁹⁵ ebda., S. S. 86.

⁹⁶ Kalbermatten: *Von nun an werden wir mitspielen*, S. 42, darin enthalten Volker Neuhaus und Markus Wallenborn: Held. – In: *Handbuch populärer Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler 2003, S. 233-240, hier S. 233.

Argumentation nicht stringent, auch erweitert sie ihre Ausführungen noch um das Kompositum des *Abenteuerhelden*:

In diesem Buch wird der Abenteuerer als eine Ausprägung in der literarischen Konstruktion von Heldentum betrachtet. Denn auch er weist stets heldenhafte Züge auf, und RezipientInnen nehmen ihn als ‚Helden‘ wahr – ebenso, wie der antike Held häufig ähnliche Qualitäten wie der neuzeitliche Abenteuerer aufweist. Nicht umsonst werden die beiden Begriffe wohl so oft im Kompositum des ‚Abenteuerhelden‘ vereint.⁹⁷

Interessanter und Kalbermattens Verdienst ist, was sie an Kategorien für Held*innen oder Abenteuerer*innen aus den drei analysierten Romanen und ihren Figuren zusammenträgt: Der Aufbruch in neue Räume findet statt, der Abenteuerer ist eine

grandiose Figur, die der Sehnsucht der LeserInnen nach Omnipotenz und Freiheit Ausdruck verleiht. [...] Zentral für den neuzeitlichen Abenteuerer ist, dass er sich aus den einengenden Schranken der Gesellschaft hinaus begibt und in neuen Handlungsräumen eine alternative Existenz aufbaut, aktiv und autonom etwas Eigenes realisiert.⁹⁸

Das Abenteuer symbolisiert den Austritt aus der Ordnung, die Regeln vorgibt und das freie Individuum einschränkt, dadurch werden die Abenteuerer*innen zu idealen Identifikationspersonen. Nach Volker Klotz sind moderne Abenteuerer*innen durch herausragende Merkmale gekennzeichnet, die sie aus der Masse abheben, diese „Gnadengabe“ macht sie zu Abenteuererinnen. „Hermiones Zauberkräfte bilden die Basis oder den magischen Kanal, durch die ihre eigentliche Gnadengabe – Verstand, rationale Intelligenz und immense Aufnahmefähigkeit – erst ihre volle Wirksamkeit entfaltet. Ihr Intellekt ist es, der sie vor anderen auszeichnet [...]“⁹⁹. Die Abenteuererinnen entwickeln sich und wachsen an ihren Aufgaben, dabei erzählen laut Kalbermatten die zeitgenössischen Romane auch vom Lernprozess und lassen die Abenteuererinnen nicht von Anbeginn alle nötigen *Fertigkeiten* aufweisen:

Während die Abenteuerer, die Old Shatterhand erlebt, vor allem Bewährungsproben sind, anhand derer er seine bereits weitgehend ausgereifte Grandiosität demonstriert, durchlaufen vor allem Hermione und Lyra einen Lernprozess, in dem sie sich in harten, bisweilen mühevoller oder gar schmerzhafter Arbeit ihr Wissen über die Welt und ihre praktischen Fähigkeiten erwerben.¹⁰⁰

Es ist eine Kombination aus Faktenwissen und praktischen Fähigkeiten. Für Abenteuererinnen ist die soziale Komponente ebenso sehr wichtig:

Anders als der traditionelle Abenteuerer sind sie keine Einzelgängerinnen, sondern soziale Figuren, die im Team agieren, sich an andere binden und aus dem Abenteuer heraus die Bereitschaft für paritätische (Liebes-)Beziehungen aufbauen. Freundschaft und Liebe selbst werden zu wesentlichen Abenteuern.¹⁰¹

⁹⁷ Kalbermatten: *Von nun an werden wir mitspielen*, S. 233.

⁹⁸ ebda., S. 260.

⁹⁹ ebda., S. 116.

¹⁰⁰ ebda., S. 261f.

¹⁰¹ ebda., S. 262.

Sie kämpfen für eine gerechte Gesellschaft, sie werden zu reichhaltigen, tiefgründigen Menschen. Manuela Kalbermatten verfolgt in diesem Text noch keine dekonstruktivistische Lektüre, sie arbeitet mit dem Oppositionspaar eines sehr klassischen Abenteurers, an dem sie sich abarbeitet, im Vergleich zu modernen Abenteurer*innen. Ein interessanter Aspekt bei Kalbermatten in Bezug auf die Altersgruppe des Zielpublikums ist noch, dass das gesellschaftliche System, aus dem die Abenteurer*innen ausbrechen, der Bezugsrahmen ist, den man schlussendlich rettet und in dessen System man zurückkehrt. Die Werte, die die Abenteurer*innen auf ihren Reisen übernehmen, sind sehr ähnliche wie die des Systems:

Durch ihren Weggang aus der vertrauten Gesellschaft stellen die Mädchen diese nicht in Frage, sondern folgen im Gegenteil einer Erwartung, die diese an sie stellt. [...] Durch die individualisierten Bildungsprozesse, welche die jungen Abenteurerinnen durchlaufen, erwerben sie in der Wissensgesellschaft erwünschte Fähigkeiten: Wissen, praktisches Denken, Problem- und Konfliktlösungsstrategien.¹⁰²

Darüber hinaus Sozialkompetenzen und Leistungsfähigkeit. Sie entsprechen den Erwartungen des modernen Systems. Diese Aneignung gesellschaftlicher Konformität ist für vorliegende Arbeit ein sehr interessanter Aspekt, nicht nur in Bezug auf den Gender-Aspekt.

Die stereotypen Eigenschaften vereinen sich in den Abenteurerinnen: Kalbermatten hält fest, „wie stark im Fantasy-Abenteuer traditionell weiblich konnotierte Eigenschaften wie Beziehungsdenken, kommunikatives Talent, Investition in die Gemeinschaft und soziales Denken positiv gewertet und mit kulturell männlich tradierten Eigenschaften wie Aktivität, Autonomie und Konfliktbereitschaft in Einklang gebracht werden.“¹⁰³ Kalbermattens Ansatz ist in diesem Text vor allem rezeptionsästhetisch und sie befragt die Reisen der Abenteurerinnen auf ihren Identifikationscharakter und ihr Eintreten in das vorgegebene System. Die emanzipierte Vorbildfunktion wird etwas zu leicht von Kalbermatten verliehen, vor allem da Texte performativ Tatsachen schaffen. Kalbermatten bleibt am Thema und neun Jahre später hört es sich differenzierter an:

Future Fiction, die auf die soziale Konstruiertheit von Identität fokussiert und eine gefährdete junge Frau ins Zentrum stellt, kann also Räume für Reflexion und Dekonstruktion von Geschlechterregimes, Zuschreibungspraktiken und Weiblichkeitsbildern öffnen. Sie kann aber auch in Diskurse einstimmen, in denen junge Frauen jenseits sozialkritischer Analysen als Leistungssubjekte aufgefordert werden, sich ihre Teilhabe in bestehenden Geschlechterregimes mittels spezifischer **Individualisierungstechnologien** zu sichern.¹⁰⁴

In dieser Frage steckt Sprengstoff, allein eine weibliche Heldin ins Zentrum einer Geschichte zu stellen birgt noch keine emanzipierten Züge. Was lässt sich mit dem dekonstruktivistischen Ansatz

¹⁰² ebda., S. 262f.

¹⁰³ ebda., S. 263.

¹⁰⁴ Manuela Kalbermatten: „The world may need you, one day“ – Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. – In: Wynfried Kriegleder, Sonja Loidl, Ernst Seibert, Heidi Lexe: *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: praesens 2016, S. 161-186, hier S. 176

über die Bauweise von Heldinnen sagen und neben den Vorstellungen von Gender-Beschaffenheiten: Welche Werte werden darüber hinaus vermittelt?

2.6. Identitätskonstruktion von Heldinnen

Die Wiener Jugendliteraturforscherin Sonja Loidl verfolgt in ihrem Artikel „‘Den Tod als Gewissheit, geringe Aussicht auf Erfolg – worauf warten wir noch?’ Opferbereitschaft und Gnadengabe als zentrale Aspekte von HeldInnenidentität in aktueller phantastischer Jugendliteratur“¹⁰⁵ einen ganz anderen Ansatz als vorliegende Arbeit. Es ist für mich bemerkenswert, dass sie ihrer Fragestellung folgt, ohne die Thematisierung von Geschlecht, aber das mag an meinem Forschungsfokus liegen. Zudem verliert sie im Laufe des Artikels die männlichen Helden aus dem Blick und nähert sich der Identität von Heldinnen über die Brüche in ihrer Identität. Gerade der Bruch, der entsteht, wenn die Held*innenfigur von ihrer Aufgabe, die Welt zu retten, erfährt, ist ein prägender *plot point*.

Loidl sucht nach Gemeinsamkeiten in Heldinnenbiographien, sie versucht Joseph Campbells *Reise des Helden* zu aktualisieren; denn das phantastische Genre ist wesentlich von seiner / seinem Protagonist*in bestimmt. In der Held*innen-Biographie macht sie folgende unverzichtbare Aspekte fest:

Held*innen begeben sich auf eine (Rettungs-)Mission, d. h. „Hauptfiguren übernehmen häufig die Funktion des erlösenden Kindes, indem sie mit der Aufgabe betraut werden, die Welt – welche das auch sein mag – zu retten.“ Eine „Aura von vorherbestimmter Schicksalshaftigkeit“¹⁰⁶ ist den Geschichten immanent, es gibt nicht nur den äußeren Konflikt – mit dem Bösen – sondern auch den inneren, den die neue Identität mit sich bringt. Das Ganze hat natürlich mit der Identitätssuche in diesem Lebensabschnitt zu tun und funktioniert deswegen vielleicht so gut als Lesestoff für diese Altersgruppe. Außerdem ist die Heldinnenfigur zu Beginn ähnlich zu Leser*innen geschrieben, um die Identifikation zu garantieren.

Die Held*innen sind bereit, ihr Leben zu opfern: „Weltenrettung als ein zentrales Motiv phantastischer Literatur ist dabei untrennbar mit der Bereitschaft von ProtagonistInnen verknüpft, ihr (Über)Leben dem Ziel ihrer Quest unterzuordnen.“¹⁰⁷

Dabei helfen ihnen die Gnadengaben Alexander Klotz', d. h. bestimmte Fähigkeiten, die die Held*innen von anderen Menschen unterscheiden:

Passiv wird ihm eine Gnadengabe zuteil, und aktiv verfügt er über eine Ausstrahlungskraft. Seine Gnadengabe, die ihn vor der Umwelt auszeichnet, besteht in Umständen, worauf er

¹⁰⁵ Sonja Loidl: „Den Tod als Gewissheit, geringe Aussicht auf Erfolg – worauf warten wir noch?“ Opferbereitschaft und Gnadengabe als zentrale Aspekte von HeldInnenidentität in aktueller phantastischer Jugendliteratur. – In: Paul Ferstl, Thomas Walach, Stefan Zahlmann (Hg.): *Fantasy Studies*. Wien: Ferstl & Perz 2016, S. 147-168.

¹⁰⁶ ebda., S. 147.

¹⁰⁷ ebda., S. 148. Auch für Volker Klotz ist es wesentlich für diese Rolle, vgl. Klotz S. 15.

selbst keinen Einfluß hat. [...] Ganz egal nun, ob den Helden die Gnadengabe eines solchen Schicksals zunächst erhöht oder erniedrigt, ob sie ihn verwundet oder beglückt: sie hebt ihn heraus aus der Umwelt. Und zwar körperlich und ideell.¹⁰⁸

Die Ausstrahlungskraft würde ich noch um einen starken Willen, eine aktive Persönlichkeit und Selbstwirksamkeits-Überzeugungen ergänzen. Diese Fähigkeiten müssen trainiert werden, sie sind nicht ausgereift gegeben: Harry und Hermine müssen das Zaubern erst trainieren, ebenso wie Meggie aus *Tintenherz* das Vorlesen üben muss. Die Gabe ist meist mit der Herkunft der Figuren verknüpft, da sie eben keine beliebigen Figuren sind, sondern ein Schicksal mischt deren Karten. Die Familienverhältnisse, aus der die Figur entstammt, sind meist nicht die harmonischsten; oft sind die Protagonist*innen zunächst Außenseiter*innen, entwickeln aber trotzdem eine Tendenz, anderen zu helfen: „Der Instinkt und Wille zu schützen und zu retten ist integraler Bestandteil von Heldinnenidentität.“¹⁰⁹ Eine „opferbereite Retterin“¹¹⁰ nennt Sonja Loidl das unterm Strich.

Ebenso wesentlich für die Identitätskonstruktion ist die Erwartungshaltung von außen, die kommuniziert, dass man auf sie gewartet hätte, „früher oder später [wird] meist deutlich von außen kommuniziert [...], dass die Last der Welt nun auf ihren Schultern liegt.“¹¹¹ Man könnte mit dem Konzept der Performativität sagen, dass die Anrufung zur Heldin wesentlich für ihre Identität ist. Der soziale Aspekt, die Hilfe der Freund*innen und das Teamwork ist bedeutsam, auch wenn der „Endkampf [...] meist nach wie vor eine Duellsituation“¹¹² kennzeichnet. Oliver Schlick bricht dieses Erzählmuster in *So kalt wie Eis* auf eine sehr ironische Art und Weise (siehe Kapitel 3.5.).

Die Reise der Heldin besteht nach Loidl, die dabei Verena Kasts Text zur Krisenbewältigung¹¹³ folgt, anfangs aus der Phase des Nicht-Wahrhaben-Wollens und „einer Verleugnung des Verlusts“, des Weiteren aus dem Ausbruch verschiedener Emotionen wie „Trauer, Wut, Freude, Zorn, Angstgefühle und Ruhelosigkeit“. Als nächstes kommt es zur Suche nach und Verbindung zu Erinnerungsgegenständen mithilfe von Rückblenden und Reflexionen. Erst die 4. Phase besteht in der Akzeptanz der neuen Situation, „die mit einer neuen Sicht auf die eigene Person und die Welt einhergeht.“¹¹⁴

Für Loidl ist damit „der Faktor des Werdens, der Identitätsentwicklung, genauso von Bedeutung, wie der des Seins, der angeborenen Fähigkeiten und der Herkunft.“¹¹⁵ Aber das Gesamte ist wichtig, um die Geschichte einem guten Ziel zuzuführen: „Man kann sagen, dass Akzeptanz der zugeteilten Rolle und bewusstes Trainieren der Gnadengaben zur Veränderung der Innenwelt der Figur führen, die

¹⁰⁸ Klotz, S. 15.

¹⁰⁹ Loidl, S. 153.

¹¹⁰ ebda., S. 154.

¹¹¹ ebda., S. 155.

¹¹² ebda., S. 161.

¹¹³ Vgl. Verena Kast: *Zeit der Trauer. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses*. Stuttgart: Kreuz 2006.

¹¹⁴ Loidl, S. 156f.

¹¹⁵ ebda., S. 158.

letztendlich den Anstoß dafür gibt, eine Krise der erzählten Welt zu überwinden.“¹¹⁶ Innen und außen bedingt sich für die Lösung der phantastischen Geschichte.

Schlussendlich sind sie Heimkehrerinnen nach vollendeter Tat und müssen laut Sonja Loidl „oft wieder einen Weg zurück zu ihrer modernen unheroischen Identität finden.“¹¹⁷ Das ist eigentlich eine waghalsige Behauptung, denn wieso sollten sie in etwas zurückkehren, was vorher schon da war? Wieso nicht *weitermachen*? Und wieso etwas vorher schon Existierendes? Vielleicht hat sich die Welt, die es zu retten galt, durch die Heldinntat verändert – das wäre eine sehr spannende Forschungsfrage für eine weitere Arbeit: Was hat sich durch die Heldinntat in ihrem eigenen Leben und in der Welt verändert? Inwiefern sind die Geschichten systemstabilisierend bzw. es könnten utopische Entwürfe dabei sein, die ich nicht sofort wie Sonja Loidl verwerfen möchte. Die Schlusszene aus *Tribute von Panem* wischt mit der bürgerlichen Idylle der Kleinfamilie auf der Wiese alle utopischen Entwürfe weg, aber es könnte auch anders konstruiert sein. Das wäre eine interessante weitere Untersuchung.

Auf jeden Fall ist für Loidl die Identitätsentwicklung wesentlich: „Identität ist einmal mehr nichts Gefestigtes.“ und die Identitätssuche hat ein Ziel: „Um dieses Ziel zu erreichen ist eine Festlegung, eine Identifikation mit der Gesellschaft, die es zu retten gilt, nötig“¹¹⁸ – egal wie diese eventuell neue Gesellschaft aussieht – hier steckt ein utopisches Potential.

Und jetzt sei ein kluges, neuen Erfahrungen gegenüber aufgeschlossenes Mädchen und komm rein!

(Marlene Berber, In: *So kalt wie Eis, so klar wie Glas*)

¹¹⁶ ebda., S. 160.

¹¹⁷ ebda., S. 161.

¹¹⁸ ebda., S. 162.

3. Werk De-/Konstruktionen

3.1. Wonder Woman

2017 kam ein Film¹¹⁹ über die Superheldin Wonder Woman in die Kinos und erzielte damit das beste Einspielergebnis einer Regisseurin in Hollywood¹²⁰. Patty Jenkins ist für diese Regie verantwortlich, es war erst ihr zweiter Spielfilm; in ihrem ersten Spielfilm 2003 verhalf sie Charlize Theron zum Oscar als beste Schauspielerin in *Monsters*. Es ist kein deklarierter Jugendfilm, Geschichten mit Superheld*innen werden von allen Altersstufen konsumiert.

Carsten Gansel macht den Trend zum sogenannten All-Age-Buch in der Jugendliteratur fest: „Gemeint sind damit Texte, die von Kindern und Jugendlichen wie Erwachsenen gleichermaßen gelesen werden.“¹²¹ Umgekehrt ist es aber genauso, dass Jugendliche nicht nur speziell auf ihr Alter zugeschnittenes konsumieren, insofern ist der Film aufgrund des Superheld*innen-Themas für vorliegende Arbeit interessant.

Wonder Woman entstammt – genauso wie Batman oder Superman – dem DC-Universum, darin gibt es viele Superhelden, jedoch wenige Superheldinnen¹²². In den 1930er begannen diese Comics aus den USA aufzutauchen und wurden schnell zum Verkaufsschlager. Gerne werden die Stoffe auch in Hollywoodfilmen verwendet. Dabei geht es immer um den Kampf für das Gute gegen das Böse – sei es mit übermenschlichen Kräften, überlegener Intelligenz oder technischen Errungenschaften. Als erster Superheld gilt Superman. Wie eine klassisch antike Heldin stammt Wonder Woman von einem Gott ab. Die Amazonenprinzessin trägt den Beinamen Diana, ihr Kennzeichen ist v. a. das magische Lasso der Hestia, das jede*n Eingefangene*n zwingt, die Wahrheit zu sagen.

3.1.1. Von der Struktur des Blicks im Differenzfeminismus zu Butlers Zitat

Wonder Woman wurde mit der israelischen Schauspielerin und Model Gal Gadot besetzt, die sich sehr gut als überirdisch schöne Frau inszenieren lässt. Mit der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey könnte man sagen, dass sie die Handlung mit ihrem Auftreten stehen bleiben lässt. Laura Mulvey veröffentlichte vor dem Hintergrund der Psychoanalyse auf der Basis der Analyse klassischer Mainstreamfilme 1975 ihre viel beachteten Untersuchungen zur Blickstruktur in Filmen¹²³. Es ist ein

¹¹⁹ *Wonder Woman*. Regie: Patty Jenkins. USA Produktion: Deborah Syder u.a., 2017, 141’.

¹²⁰ Bert Rebhandl: Patty Jenkins: Eine ‚Wonder Woman‘ in der Männerdomäne. Online unter: <https://derstandard.at/2000058828829/Patty-Jenkins-Eine-Wonder-Woman-in-der-Maennerdomaene?ref=rec>, zuletzt eingesehen am 18.12.2017.

¹²¹ Carsten Gansel und Pawel Zimniak: Kinder- und Jugendliteratur und Grenzüberschreitungen – Vorbemerkungen. – In: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Winter 2011, S. 9-12, hier S. 11.

¹²² <http://www.dccomics.com/characters>, zuletzt eingesehen: 18.12.2017.

¹²³ Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16, 3 (1975).

anderer Ansatz als das Performative bei Butler, denn bei Mulvey beeinflussen Filme die Strukturen der Realität nicht durch Wiederholung, sondern sie sind von gesellschaftlich etablierten Geschlechts- und Herrschaftsfestschreibungen beeinflusst, die sie übernehmen – und genau hier, da es mit unserem Unbewussten harmoniert, liegt die Ursache des Vergnügens am Filmschauen, meint Mulvey.

Das Schauen wird von ihr als ein männliches Prinzip, das Angeschaut-Werden als weibliches erkannt, frau will angeschaut werden. Damit sind auch die Aufteilungen in Objekt und Subjekt, Aktivität und Passivität und die Machtstrukturen festgelegt. „Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird.“¹²⁴ Die Frau besitzt die Möglichkeit zum Exhibitionismus und zur erotischen Ausstrahlung. Männer eignen sich weniger, zum Sexualobjekt gemacht zu werden. Der Mann füge sich ideal in die dreidimensionale Filmhandlung ein, denn er treibt die Handlung mit seiner Aktivität voran. Das erinnert sehr an die Konstruktion der Geschichte und der Geschlechter in der *Edelsteintrilogie* (siehe Kapitel 3.3.). Dagegen wirkt die Frau, das Bild der Frau zweidimensional und unterbricht den Fluss der Geschichte¹²⁵. Sie wird zu schön inszeniert, als dass sie wirklich aktiv handeln könnte.

Mulvey argumentiert weiters auf Basis der Psychoanalyse, dass das Betrachten von Frau als Bild zwar angenehm, aber durch den Kastrationskomplex mit Bedrohung verbunden ist¹²⁶. Der Ausweg aus diesem unguuten Gefühl besteht entweder darin, das Geheimnis der Frau zu entmystifizieren, sie zum Opfer zu machen, welches gerettet werden muss, sie abzuwerten und zu strafen im Sinne von Sadismus, oder sie zu einem Fetischobjekt zu machen – ohne realen Bezug. Diese Praxen haben sich 2017 durch zahlreiche feministische Kämpfe zum Glück vervielfältigt, unter anderem durch den Einsatz der Ironie. Bei *Wonder Woman* beispielsweise scheint diese Reduktion der Frau auf ein zweidimensionales Bild, das die Handlung unterbricht, zitiert zu werden, um gleichzeitig auch darüber hinaus zu gehen. So ist das Verfahren im Butlerschen Sinne nicht nur wiederholt, sondern in dieser Wiederholung / Zitierung liegt das Potential, die Wirklichkeit durch die veränderte Darstellung zu verändern. Der Stillstand der Handlung durch die Frau scheint hier auf der bildlichen Ebene sogar auf die Spitze getrieben zu sein, indem die Filmemacher*innen Slow Motion dafür einsetzen, wenn die leicht bekleidete Superheldin aus dem britischen Schützengraben tritt, über das Schlachtfeld marschiert – und dabei wie Heidi Klum auf dem Laufsteg inszeniert ist (Min. 01:14:36). Aber sie marschiert dabei und ist aktiv und schreitet den Kugelhagel beiseite schlagend voran. Also das Zitat des zweidimensionalen Bildes wird in die Inszenierung eines dreidimensionalen Bildes umgewandelt

¹²⁴ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. – In: Liliane Weissberg (Hg.in): *Weiblichkeit als Maskerade*. – Frankfurt / Main: Fischer 1994, S. 48-65, hier S. 55.

¹²⁵ ebda. S. 55.

¹²⁶ vgl. ebda. S. 55.

im Sinne einer aktiven, kampfbereiten Figur. Die Verwandlung vom starren Bild eines Gemäldes in ein bewegtes Filmbild wird von den Filmemacher*innen sogar verwendet, wie die Amazonenkönigin ihrer Tochter Diana von ihrer Vergangenheit erzählt. Das wird im nächsten Kapitel genauer beschrieben.

Wonder Woman hält das Bild nicht von den Filmemacher*innen in Passivität gesetzt auf, es ist eine Machtdemonstration und eine übertrieben inszenierte heroische Performance. Ebenso ist sie aktiv, wenn sie kämpfend auf Themyscira hoch in die Luft springt und dort beinahe zum Stillstand kommt – alles gedreht in Slow Motion. Einmal hält die Frau tatsächlich den Gang der Handlung auf, als sie in eine Londoner Parlamentssitzung ganz selbstverständlich hineinspaziert und die Männer die Arbeit unterbrechen, um sie anzustarren und zu wispern: „Hier ist eine Frau.“ (Min. 55:10) Damals durften die Frauen nicht an den politischen Versammlungen teilnehmen, das allgemeine Wahlrecht wurde erst 1928 bzw. für einige Ausnahmen 1918 in Großbritannien eingeführt.

Da sowohl Kamerablick und als auch Zuschauer*innenblick in konventionellen Filmen zur Aufrechterhaltung der Illusion zusammenfallen und dieser Blick nach den gängigen gesellschaftlichen Machtverteilungen meist männlich ist, werden die Zuschauer*innen laut Mulvey auch in den männlichen Blick und in die Identifikation mit dem handelnden männlichen Subjekt, dem Träger der Macht, der in Besitz der Frau im Laufe der Handlung gelangt, gedrängt. Somit ist der Grund, warum Filme, laut Mulvey, Vergnügen bereiten, die Tatsache, dass sich Zuschauer*innen in die Perspektive des handelnden, machtvollen, männlichen Subjekts versetzen und sich mit ihm identifizieren.

Mulveys negatives Resümee in ihrer Studie besagt, dass das Aufgeben von Macht- und Blickstrukturen mit dem Verlust der Befriedigung beim Filmschauen verbunden sei¹²⁷, dem kann ich nicht mehr zustimmen, denn es ist eine Veränderung dieser filmischen Praxis hin zu einer Vielfalt der Praxen wahrzunehmen.

Das war ein kurzer Exkurs in eine Filmtheorie, die dem Differenzfeminismus mit der binären Opposition von Frau – Mann verhaftet ist, erweitert um Butlers Wiederholung. Anna Babka warnt davor, dass „diese wesentlichen Positionen, wie es Essentialismus und Dekonstruktivismus/Konstruktivismus für die feministische Literaturtheorie sind, nicht schlicht *dichotomisiert*, also als hierarchische Oppositionspaare gehandelt und damit eindeutig gewertet werden.“¹²⁸ Sie können auch nebeneinanderstehen. Welche Selbstverständlichkeiten von Macht und Hierarchie lassen sich darüber hinaus mit einer dekonstruktivistischen Perspektive finden, dem widmen sich die nächsten Kapitel.

¹²⁷ vgl. ebda. S. 51.

¹²⁸ Anna Babka: Feministische Theorie. – In: Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 199.

3.1.2. Gesetz des Vaters

Ausgerechnet an der Geschichte der erfolgreichsten und bekanntesten Superheldin unter den Superheld*innen lässt sich einiges Interessantes zur Verfasstheit der Geschlechter- und Herrschaftsordnung in unserer Gesellschaft aufzeigen: Lacans Gesetz des Vaters bzw. auch Gesetz des Bruders herrschen in diesem Mythos. Denn Zeus hat die Menschen erschaffen, als die Götter über die Erde herrschten. Ihre Mutter und Tante erzählen Diana ihre Geschichte:

Zeus war ihr König. Zeus erschuf Wesen, über die die Götter herrschen sollten. Wesen, die er nach seinem Ebenbild formte, gerecht und gut, stark und leidenschaftlich. Er nannte seine Schöpfung Mensch. Und die Menschheit war gut. Doch Zeus' Sohn wurde neidisch auf die Menschen und sann darauf, die Schöpfung seines Vaters zu vernichten.

Wie im christlichen Monotheismus wird hier die Umkehrung vollzogen: der Gott erschafft die Menschen nach seinem Ebenbild statt: die Menschen bzw. die Männer haben sich ihre Götter nach ihrem Ideal-Ebenbild geschaffen – mit der Gesetzgebung als Zusatz. Patriarchal sind sie beide, der christliche Monotheismus und der antike Polytheismus.

Die Götter und Göttinnen, vor allem Zeus und Ares, sind in der Kameraführung von unten gefilmt, so dass sie mächtig auch abseits ihrer muskulösen Körper erscheinen. Wie in einem Renaissance-Bild sind die Menschen zweidimensional gezeichnet, die Kamera fährt über das Geschehen am Gemälde, das sich mit der Zeit doch in bewegte Bilder verwandelt. Klischeebeladen wie normalerweise bei den Frauendarstellungen sind es hier die von der Herrschaft ausgenommenen Menschen im Vergleich zu den Gött*innen, die zunächst als zweidimensionales Bild gezeigt werden und deren In-Bewegung-Setzen und In-Aktion-Setzen ausgestellt wird.

Das war Ares, der Gott des Krieges. Ares vergiftete die Herzen der Menschen mit Missgunst und Argwohn, er brachte sie gegeneinander auf, und Krieg verwüstete die Erde. Und so schufen die Götter uns, die Amazonen, um in den Herzen der Menschen Liebe zu wecken und der Erde wieder Frieden zu bringen.

Die Amazonen kommen eindeutig als Sexobjekte stilisiert nackt aus den Meeren zu den Menschen – ausschließlich zu den männlichen Soldaten. Es existiert kein homosexuelles Begehren in dieser vom Film konstruierten Welt, obwohl der Mythos der Amazonen durchaus das bisexuelle Begehren impliziert. Immerhin leben auch die Frauen in diesem Hollywoodfilm seit Jahrhunderten ohne Männer auf einer Paradiesinsel. Infolge gibt es keine anderen Kinder außer Diana in dieser Welt.

Und für kurze Zeit herrschte Frieden. Doch er war nicht von Dauer. Deine Mutter, die Amazonenkönigin führte einen Aufstand an, der uns alle aus der Sklaverei befreite. Als Zeus die Götter anführte, um uns zu verteidigen, tötete Ares sie einen nach dem anderen, bis nur mehr Zeus selbst übrig war. Zeus vermochte mit letzter Kraft, Ares aufzuhalten, indem er ihm einen solchen Schlag versetzte, dass der Gott des Krieges sich zurückziehen musste. (Min. 06:28 – 08:28)

In der Filmhandlung ist Ares nun zurückgekehrt, um das Begonnene zu vollenden, um den finalen Krieg Mensch gegen Mensch ausbrechen zu lassen, in dem sich die Menschheit selbst auslöschen soll – die Filmhandlung spielt während des ersten Weltkrieges. Zeus schuf, bevor er starb, eine Waffe, um Ares zu töten, diese ist Diana selbst, die er den Amazonen überließ. Diese Version der Geschichte erfährt Diana aber erst im finalen Duell mit Ares.

Die Amazonenkönigin Hippolyta erzählt ihrer Tochter lediglich, dass sie sie aus Ton geformt und dass sie von Zeus zum Leben erweckt worden sei, da sich Hippolyta so sehr eine Tochter gewünscht habe. Aber in Wahrheit ist Diana DIE Waffe der Waffen. Sie wurde den Amazonen als „Gotttöter“ zurückgelassen. Wie auch in den folgenden Werken wird die Heldin ohne ausreichendes Wissen über ihre Herkunft und Bestimmung in die Welt gelassen und muss sich die Informationen mühsam selbst zusammentragen, „aber sie darf niemals erfahren, was sie in Wahrheit ist“, spricht Hippolyta zu Antiope. (Min. 12:30) Auch bei der Verabschiedung von Mutter und Tochter, sagt Hippolyta: „Es gibt so vieles, das du nicht verstehst.“ (Min. 37:20) Da kann man sich eigentlich nur denken, dass die Mutter der Tochter doch das Nötigste anvertrauen hätte können. Dies ist ein Handlungskniff in Trivialwerken, damit Heldin und Rezipient*in auf ähnlichem Informationsstand sind und sich so die Spannung während der Suche nach der Wahrheit erhöht.

Erst im finalen Kampf mit ihrem Bruder Ares erfährt Diana, dass sie eigentlich der Gotttöter ist und dass sie, Ares Schwester, selbst eine Göttin ist und damit in der Lage, einen Gott zu töten. Nach einigen Überredungsversuchen von Ares, in denen er ihr aufzeigt, wie schön die Welt ohne Menschen sein könnte, vernichtet sie den Gott des Krieges. Die Göttin, Wonder Woman, hat die Menschheit gerettet.

3.1.3. *Umkehrung*: Das Gesetz der Mutter

Die Menschheit ist in diesem Mythos nicht die Schöpfung Heras und von einer bösen Athene bedroht, woraufhin Hera einen männlichen Amazonen für die Rettung erschafft – wenn man Derridas Strategie der *Umkehrung* der Geschlechterrollen anwendete. Es ist stattdessen ein patriarchales Gebilde, das dieser Filmstory mit dem Kampf zwischen Zeus und Ares zugrunde liegt, einerseits mit einer klaren Trennung der Geschlechter und der Inszenierung von eindeutig erkennbaren stereotypen Zeichen von Frau bzw. Mann – wie den Stöckelschuhen, Schminke, die die Gesichtszüge betont, womit Diana in ihrer ersten Szene zu sehen ist. Außerdem ist das Kriegsgewand der Amazonen, die alle mit sehr schönen Schauspielerinnen besetzt sind, knapp wie ein Minirock, freigiebig und betont die Rundungen der Brüste. Die Amazonen wirken in ihren Kampfszenen, in denen ihre körperliche Stärke inszeniert sein könnte, stattdessen sehr wendig, schnell und akrobatisch. Im klassischen Mythos sollen sich die „männergleichen“ Amazonen die rechte Brust

verstümmelt haben, indem sie sie abgebunden haben, um geschickter mit dem Bogen hantieren zu können. Stattdessen werden die weiblichen Rundungen in diesem Film hervorgehoben. Selbst die tatsächlich bei einem Experiment verstümmelte Physikerin der Deutschen, Dr. Poison genannt, ist mit der schönen Schauspielerin Elena Anaya besetzt. In deren Gesicht verbirgt ein Stück Plastikprothese ihre Entstellung, sie ist mit den Mitteln von 1918 noch nicht verschwindend an das Gesicht angepasst, beeinflusst das schöne Gesicht aber nicht. Dr. Poison und General Ludendorff personifizieren das menschliche Böse in dieser Erzählung.

Einzig die Sekretärin des männlichen Protagonisten, der britische Spion Steve Trevor, fällt aus dem Schema der schönen Frau, sie repräsentiert die liebe rundliche Tante mit Löckchen und immer einem Bonbon in der Tasche, die mehr für den Humor als für die Erotik in der Welt zuständig ist – und die neidisch die Figur der Superheldin kommentiert.

Die Männer sind als starke Krieger inszeniert, von Zeus und Ares angefangen, die ihre Muskeln nur leicht bekleidet zur Schau stellen, bis hin zu den britischen und deutschen Generälen, die ihre Macht mit zahlreichen Orden an ihren Uniformen vor sich hertragen und mit Reden im Parlament oder am Verhandlungstisch glänzen.

Der männliche Protagonist Steve Trevor selbst beschreibt sich auf Dianas Frage hin, ob er ein *typisches* Exemplar der Männer sei – immerhin sieht sie mit ihm den ersten Mann ihres Lebens: „Ich bin über dem Durchschnitt.“ (Min. 30:10) Davon können sich die Zuschauer*innen bereits vorher selbst ein Bild machen, da der Mann beim Baden in heißen leuchtenden Quellen in einer unterirdischen Höhle gezeigt wird, wobei sich seine Muskeln abzeichnen, und er danach gerade mal mit seinen Händen über seinem Penis dasteht. Mit Mulvey könnte man durchaus sagen, dass hier auch der Mann zweidimensional in Szene gesetzt ist und damit die Handlung aufhält, denn Diana betrachtet ihn rücksichtslos neugierig, als er Adonis gleich aus dem Wasser steigt.

Männer und Frauen sind stereotypisch in ihrer Unterschiedlichkeit dargestellt und meist als sehr schöne bzw. starke, mutige Exemplare beiderlei Geschlechter. Und wenn man diese binäre Geschlechteropposition innerhalb der Filmstory akzeptiert, gibt es zweitens ein vorrangiges und ein nachrangiges Geschlecht: Es ist die Geschichte von Zeus, der die Menschen erschafft. Zeus und sein Sohn Ares beginnen Streit um die Seelen der Menschen. Als Mittel zu seinem Zweck erschafft Zeus die Amazonen und ganz konkret Diana, aus deren Perspektive die Handlung erzählt wird. Das Matriarchat in Themyscira ist in ein patriarchales System der göttlichen und menschlichen Geschichte eingewoben. Ihre Existenz hat einen klaren Zweck in dieser Ordnung, sie leben nicht zum Selbstzweck. Diana muss die Menschen vor diesem göttlichen Konflikt in Sicherheit bringen und Ares töten, dafür wurde sie von Zeus als Mittel geschaffen. Aber die Zwietracht in den Herzen der Menschen ist bereits gesät, das wissen wir aus eigener Erfahrung. Daher hat die Amazonenprinzessin

auch nach dem Sieg über Ares noch genug Aufgaben unter den Menschen in dieser Welt. Die Filmhandlung zeigt sie uns am Schluss in ihrem Büro im Louvre und in Amazonen-Kluft über den Dächern der Großstädte ihrer Arbeit nachgehen, immerhin geht der erste Weltkrieg mit dem zweiten in die Verlängerung.

Zeus hat alles geschaffen, Ares setzte noch die Missgunst hinzu und seine Schwester muss ständig aufräumen – dazu besitzt sie zum Glück übermenschliche Kräfte. Vereinfacht gesagt: Die Männer schmeißen die Party und die Frau besitzt zum Glück Molly Weasleys Zauberstab fürs Aufräumen. So ist die Geschichte konstruiert.

3.1.4. Die Superheldin und ihre Mutter

Eingeführt wird die Heldin durch ihre Offstimme, noch bevor die Zuschauer*innen ein Bild zur Stimme bekommen.

Ich wollte immer die Welt retten. Diesen schönen Ort [...] Es ist ein Land voller Magie und Wunder, wert in jeder Hinsicht geschützt zu werden. Doch je näher man kommt, desto deutlicher erkennt man die große Finsternis, die darin schwelt. Und die Menschheit – die Menschheit ist eine ganz andere Geschichte. (Min. 00:50 - 01:28)

Als nächstes ist der Klang von Stöckelschuhen zu hören und gleichzeitig kommen hohe Absätze, lange Stiefel, ein zielstrebiges Schritt und eine Handtasche ins Bild – Schnitt, das Gesicht mit einem entschiedenen Ausdruck. Damit sind die Frau und ihre Aufgabe etabliert; aber zuerst durch ihre Gedanken erst im Anschluss durch ihren Anblick.

Der Schauplatz wechselt nach Themyscira im Mittelmeer, auf der paradiesischen Insel mit dem saftigen Gras und den großen griechischen Statuen lebt das Kriegsvolk der Amazonen mit Diana als einzigem Kind. Denn es gibt keine Männer auf der Insel und damit keine Kinder, allerdings hat ihre Mutter einen alternativen Weg der Fortpflanzung gefunden: „Ich habe mir dich so sehr gewünscht, dass ich dich aus Ton geformt habe und Zeus bat, dich zum Leben zu erwecken“ (05:51). Hippolyta erschafft die Tochter nicht ganz ohne männlichen Helfer.

Aus der kriegerischen Amazonenkönigin ist eine Mutter geworden – „Kämpfen macht dich nicht zu einer Heldin.“ – Auch ihr erstes Erscheinen setzt ihre Sorge als Mutter in Szene, die ihr Kind im Flug fängt, ihr einen sorgenvollen Blick zuwirft und von Schule spricht; erst in einer späteren Szene wird sie als Kämpferin gezeigt – im Film wird Hippolyta ähnlich der Reihenfolge der Aufgaben österreichischer Frauen im Regierungsprogramm in Szene gesetzt (siehe diese Arbeit S. 14). Der Konflikt mit ihrer Schwester Antiope ist auch sofort etabliert, da sie eine Invasion bereits vorwegnimmt und ihrer Schwester vorschlägt, mit der Unterweisung Dianas in Kampftechniken zu beginnen.

„Habe ich nicht gerade deshalb die größte Kriegerin unserer Geschichte, um eine ganze Arme anzuführen, General?“ (Min. 03:55) So antwortet Hippolyta Antiope. Antiope wird von ihrer Schwester durchaus als Kriegerin angesprochen, aber die männliche Form des Generals scheint ihr für diesen Zweck – in der deutschen Übersetzung – mächtiger.

Diana trägt den römischen Namen der Göttin der Jagd – obwohl die Götter hier mit ihrem griechischen Namen bezeichnet werden; Diana wäre eigentlich Artemis, entsprungen aus der Verbindung von Zeus und Leto. Wonder Woman beherrscht ausgezeichnete Kampftechniken, ihre metallenen Armschoner können fast alle menschlichen Geschosse abwehren und das Lasso der Hestia benützt sie als Waffe. Schon als kleines Kind steht Diana auf den Mauern, beobachtet die erwachsenen Kämpferinnen und boxt in die Luft, sie will loslegen.

3.1.5. Eindringen des Mannes

Der Mann durchbricht bildhaft die Kuppel, die die Amazonen zu ihrem Schutz von Zeus erhalten haben (Min: 15:30).

Steve	Wau.
Diana	Du bist ein Mann.
Steve	Ja, ich meine, sehe ich nicht aus wie einer? Wo sind wir? (Min. 17:45)

Hier hätte der Film jedes Potential gehabt, die Sicht eines Menschen, der noch nie einen Mann gesehen hat, im Detail darzulegen. Stattdessen erzählt uns die Bild- und Wortebene von einer Anziehung der beiden, Diana und Trevor, von Beginn an.

Die Frau rettet den Mann, da er sonst bei seinem Eindringen in die Welt der Amazonen ertrunken wäre. Der Mann spielt zunächst noch reflexartig den Beschützer der Frau, denn als die Deutschen die Amazonen angreifen, möchte er Diana in Sicherheit wissen, als er in den Kampf eilt: „Bleib zurück.“ (Min. 20:40) Diana hält sich natürlich bei der Invasion nicht zurück und mischt sich im Kampf gegen die deutschen Soldaten ein. Ihre Tante Antiope erhält die Rolle der opfernden Helden, denn sie opfert sich für Dianas Leben, die fast von einer Feuerwaffe erwischt worden wäre.

Die Frauen haben bisher nichts vom Krieg – draußen in der Welt – mitbekommen, sie haben nicht über den Horizont ihrer eigenen Insel hinausgesehen, erzählt der Film. Der Mann, Steve Trevor, berichtet ihnen von den Gräueln, die *draußen* geschehen. Der Mann ist souverän und besitzt Wissen, das er als Geheimdienstsoldat den Frauen nicht Preis geben möchte. Das güldene Lasso der Hestia, das die Amazonen verwenden, bringt ihn zum Reden. Also zwingen sie ihn zu mehr Transparenz und die Erzählungen der Kriegsgräueln festigen in Diana den Entschluss, mit ihm zu gehen, um den Krieg zu beenden.

Auf dieser Reise inszeniert die Filmsprache die Eigenbeschreibung von Dianas Mission zu Beginn etwas naiv – „Bring mich zu Ares ... wo ist der Krieg? ... Du bringst mich zum Krieg!“ Wobei die

Geschichte mit Ares und dem personifizierten Bösen den mythologischen Handlungsstrang neben dem vorwiegend realistischen darstellt und bis zum Ende durchgehalten wird, also ist es kein Hirngespinnst von Diana, dass sie schlussendlich gegen den Gott des Krieges kämpft und damit den Krieg beendet. Auch wirkt sie fehl am Platz, wenn sie mit Schwert und Schild nur schwer durch die Londoner Drehtür passt. In dieser Szene wird das humorvoll gezeigte Akklimatisieren in neuer Umgebung auf Kosten der Superheldin gespielt, aber sie erhält bald wieder die Gelegenheit ihre Heldinnenhaftigkeit zu zeigen und ein französisches Dorf einfach so im Handumdrehen zu befreien, das seit Monaten von den Deutschen belagert wird.

Der Superheldin ist mit Steve Trevor eine männliche Heldenfigur gegenübergestellt, der keinen Augenblick zögert, sein Leben in Gefahr zu bringen, um das Notizbuch mit der wichtigen Formel von Dr. Poison aus den deutschen Labors zu stehlen. Steve Trevor hat sich völlig der Mission, den Krieg zu beenden, verschrieben. Nebenbei ist er als guter Mensch in Szene gesetzt, der Diana zumindest am Beginn stets beschützen möchte. „Bleib zurück!“ (Min. 53:20), fordert er sie auf, als sie in einen Hinterhalt des deutschen Geheimdienstes geraten. Dieses *Prinzenmotiv* wird er mit der Zeit bleiben lassen, da er Dianas Superkräften gewahr wird.

Steve Trevor ist nicht als herrschsüchtiger Mann konstruiert, der die Amazonen bezwingen muss, um die Gefährdung des Patriarchats zu verhindern. Sondern die beiden Held*innen erreichen eine Arbeitsteilung, er macht ihr den Weg frei bzw. Steve kann Diana auf ihrem Weg nicht aufhalten, ein Prinzip, das in weiteren besprochenen Werken wiederkehren wird. Diana marschiert in Slow Motion über das Schlachtfeld, um die Schüsse auf sich zu lenken, während der Held im Hintergrund den Schützengraben auf der anderen Seite zerstört.

„Das ist dein Verdienst“, meint Steve, als das französische Dorf befreit ist. Diana teilt mit ihm: „Unser Verdienst.“ (Min. 01:24:58), bevor die beiden Held*innen Sex haben. Die Arbeitsteilung geht so weit, dass Steve sie am Schluss gegen Ares ihren Kampf führen lässt, da er weiß, dass er hier nichts ausrichten kann: „Sehr viel machen können wir nicht, wenn es der ist, für den ich ihn halte. Aber wir können dieses Flugzeug aufhalten.“ (Min. 01:55:25) Steve tut derweil das Seine und opfert sich für die Menschheit, indem er Dr. Poisons Gas so hoch wie möglich mit dem Flugzeug fliegt. Steve hat Diana von diesem Vorhaben erzählt, aber Diana war durch eine Explosion kurzzeitig taub. Aus ihrer Erinnerung holt Diana seine Abschiedsworte im richtigen Augenblick ins Bewusstsein: „Ich rette den heutigen Tag und du den Rest der Welt. Ich liebe dich.“ (Min. 02:03:50) Für Steve kommt diese Erinnerung zu spät: In dieser Story gibt es keine geopfert Heldenin, sondern einen geopfert Helden für einen guten Zweck. Steves Tod verleiht Diana aber die Entschlusskraft Ares zu töten, nur so wird der Krieg wirklich beendet. Sie schmettert Ares entgegen, was Steve sie gelehrt hat: „Es geht darum, woran du glaubst, und ich glaube an die Liebe.“ So rettet schlussendlich die Kraft der Emotionen die

Welt. Diana ist mehr als eine Göttin, sie ist auch ein Teil Mensch mit einer emotionalen Stärke. Und das Emotionale, die Liebe wie der Hass, wird in diesem Film nicht als das Weibliche und Handlungsverhindernde stereotypisiert wie etwa in der *Edelsteintrilogie*, sondern als das spezifisch Menschliche, das Diana von Steve Trevor gelehrt bekommen hat.

3.1.6. Resümee

Vergleicht man den Film mit anderen Superheld*innen-Filmen, so sticht er in Qualität und leisen Tönen auch im Superheld*innengenre¹²⁹ gerade aus dem DC-Universum heraus. Auf der Story-Ebene zeigt er differenzfeministisch, dass die Frau im herrschenden patriarchalen System aufräumen muss; alle Strukturen der Geschlechterverteilung und des heterosexuellen Begehrens sind stark etabliert und festgeschrieben im Film und werden sogar performativ verstärkt. Das lesbische Begehren bei den Amazonen existiert nicht. Das Potential des Augenblicks, in dem die Amazone zum ersten Mal einen Mann sieht, wird utopisch ebenso nicht genutzt. Aber die Subversion eines gängigen Geschlechterverständnisses ist nicht immer eindimensional. In diesem Film lassen sich mit der positiven Besetzung der Emotionen, die das Böse besiegen, und der mächtigen Frau, die zurückblickt¹³⁰ und nicht nur angesehen wird, durchaus utopische Züge herauslesen. Trotzdem ist es ein Stoff, an dem man sich feministisch noch sehr viel abarbeiten könnte – theoretisch und mittels der Kunstproduktion.

Für die Heldinnenkonzeption bemerkenswert ist der Moment des Zögerns der Heldin, die überlegt, ob die Menschen es wirklich verdient haben, dass sie ihnen hilft. Das passt nicht zu einer klassischen Held*innenrolle, denn deren Hilfe konnten sich die Menschen immer sicher sein. Aber in dieser Geschichte haben sich die Amazonen auf eine Insel zurückgezogen und die Menschen alleine gelassen; Diana schlüpft hinaus in die Welt, aber angesichts der Grausamkeit unter Menschen zögert auch sie:

Diana	Es hört nicht auf. Die Kämpfe hätten aufhören müssen. [...]
Steve	Vielleicht ... vielleicht sind sie selbst schuld, vielleicht sind die Menschen nicht immer gut [...] vielleicht ist es einfach ein Teil ihrer Natur. [...]
Diana	Meine Mutter hatte Recht, sie sagte, die Menschen haben dich nicht verdient. Sie verdienen unsere Hilfe nicht. [...]
Steve	Vielleicht tun sie es nicht. Es geht darum, woran du glaubst. [...] Wir sind alle schuld.

Steve als Vertreter der Menschen bittet geradezu um die Hilfe der Gottheit, den Krieg zu beenden:

Steve	Denn wenn du es nicht tust, werden sie noch Tausende töten. Bitte, komm mit mir. Ich muss gehen. [Min. 01:45:20 – 01:48.10]
-------	---

¹²⁹ Dominik Kamalzadeh: Wonder Woman – ein Wunder mit „Charisma“, online unter:

<https://derstandard.at/2000059223554/Wonder-Woman-Ein-Wunder-mit-Charisma>, zuletzt eingesehen: 19.12.2017.

¹³⁰ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 7.

Zunächst ohne Chance, Diana kann ihm nicht helfen. Im Zuge des Kampfes mit Ares fruchtet aber Steves Credo in ihr, dass es darum geht, woran man glaubt, und sie erkennt, dass sie an die Liebe glaubt. Steve ist inzwischen tot, aber die Kraft der Liebe zwischen ihnen gibt ihr die Motivation, für die Menschen zu kämpfen. Sein Opfer-Tod lässt sie zu einer Heldin für die Menschen werden. Das ist ihre Bestimmung, dafür bleibt sie unter den Menschen, die sowohl die Liebe als auch die Missgunst in sich tragen – „dagegen kann kein Held etwas ausrichten.“ (Min. 02:10:00)

3.2. Ursula Poznanski: *Die Eleria Trilogie*

3.2.1. Die Welt von Gut und Böse

Ursula Poznanski, die eine Reihe von populär sehr erfolgreichen und prämierten Jugendromanen geschrieben hat, erzählt in der dystopischen Romantrilogie *Eleria*¹³¹ von einer in der Langen Nacht in gut und böse zerteilten Welt, in der die meisten Menschen gestorben sind. Wodurch die Welt zerstört worden ist, wird erst am Schluss aufgedeckt, denn diese Information trägt wesentlich zum Spannungsbogen der Geschichte bei. So ist die Protagonistin Eleria, genannt Ria, ständig wechselnden Informationen ausgesetzt, auf welcher Seite das Gute und wo das Böse zu verorten ist.

Die Menschen leben entweder draußen in Clans unter größten Entbehrungen vor allem ohne Sonne, fruchtbaren Boden, Rohstoffe, Technik, ... oder in den so genannten Sphären, wo sie technisch sehr gut ausgerüstet sind und vieles künstlich herstellen können wie Sonnenlicht oder medizinische Güter bis hin zu optimierten Lebensmittelzusammensetzungen für die individuellen Bedürfnisse. Die Information, was ein Mensch braucht, weiß man in den Sphären infolge auch nicht auf natürliche Art und Weise, sondern sie wird von einem „Salvator“, den man am Arm trägt, angezeigt. So entscheidet sich die 18-jährige Protagonistin Ria nicht aus Spontanität oder Durst oder Lust für eine Art Orangensaft, sondern weil der Salvator es ihr nahe legt. Hält man sich nicht daran, hat diese Missachtung unangenehme Besuche auf der Krankenstation zur Folge. Es erscheint auch in der Reflexion Rias selbstverständlich für sie zu sein, dass sie sich der Weisung beugen wird, eine Gesichts-OP zu brauchen – so wie bereits bei ihrem Freund Aureljo passiert – um noch besser die Rolle, für die sie als geeignet ausgewählt wird, sei es eine Führungs-, Soldatinnenrolle oder eine Landwirtschaftsbeauftragte, zu verkörpern. Ein authentisches Körpergefühl ohne technische Kontrolle gibt es in den Sphären nicht. Das Individuelle wird hier über Konditionierung weggezüchtet. Uniformiert, auch im Sinne von der gleichen Kleidung für alle, leben sie in den Sphären.

Überhaupt ist das ganze Leben in den Sphären, in die Ria „künstlich gezüchtet“ hineingeboren worden und aufgewachsen ist, streng rational geregelt und von emotionalen Kurven befreit. Gerade in ihrer Sphäre – „Hoffnung“ – kommt der starke Wettbewerbscharakter unter den jungen Menschen hinzu, da es sich um die beste Akademie in den Sphären handelt, die die Spitzenkräfte der Zivilisation ausbildet. Ähnlich wie bei *Divergent* von Veronica Roth (vgl. Kap. 3.8.) ist die Aus- und Fortbildung der jungen Menschen mit einem hohen Konkurrenzdruck verbunden und das Zusammenleben unterliegt einer starken Kontrolle. Die Jugendlichen werden in Emotionskontrolle und Überwachung

¹³¹ Ursula Poznanski: *Die Verratenen, Die Verschworenen, Die Vernichteten*. Bindlach: Loewe 2012-2014.

der eigenen Emotionen und der anderer Menschen ausgebildet, darin wird das Heil und die Zukunft des menschlichen Zusammenlebens gesehen. Eine spontane Reaktion, vermittelt über Gesichtszüge, kann viel zu viel über eine Persönlichkeit verraten.

Je nach Bewertung erhalten die Studierenden ihren Listenplatz in der Akademie, Eleria ist mit der Nummer 7 sehr weit vorne auf der Bestenliste, da sie gelernt hat, Reden zu halten, die andere Menschen von jeglichem Inhalt, egal wie viele Widersprüchlichkeiten oder Feindschaften mitspielen, überzeugen können müssen. Damit ist sie weit weg von einer eigenen Meinung und einem Standpunkt, aber die Fähigkeit der Lobbyistin hätte sie gesellschaftlich nach ganz oben katapultiert. Ihr Mentor sagte über Ria: „ich war immer überzeugt davon, dass sie imstande sein würde, selbst noch dem Tod das Leben abzuhandeln.“¹³² (2/S.341)

Jede*r hat die gleiche Chance auf einen guten Platz im Ranking, da die verschiedensten Fähigkeiten, immer zum Wohle der Sphären, für das Ranking relevant sind: Reden halten, die andere überzeugen, Führung übernehmen, oder kriegerische, technische, medizinische oder botanische Fähigkeiten. Verschiedenstes ist für die Sphären von Nutzen – nicht nur die körperliche Kraft. So haben alle Menschen gute Chancen. Geschlechterdifferenzen spielen zunächst keine Rolle.

3.2.2. Gerechtigkeit in den Sphären – nach Fähigkeit nicht nach Geschlecht

Die Geschlechter-Welt in den Sphären wirkt gleichberechtigt, da beide Geschlechter die gleichen Ausgangschancen haben. Poznanski lässt Geschlechterklischees innerhalb der Sphären keine Chance bzw. sie thematisiert den Einsatz von Klischees durchaus, um sie abzuwimmeln. Beispielsweise das Klischee der verstärkten Risikobereitschaft unter Männern lässt sie in einem Gespräch zwischen dem technischen Genie Tycho und Ria aufkommen und wischt es selbstverständlich weg: Denn Tycho wirft Ria vor, nichts zu wagen:

„Nie Risikoabwägung belegt?“, schnauzt er mich an, [...]

Ich antworte nicht. In Risikoabwägung habe ich mich ein Jahr lang unterrichten lassen, dann wurde mir das Fach zu theoretisch. (1/S.371)

Aktuell würde man vielleicht sagen, dass Männer eher Mathematik und Physik oder eben Risikoabwägung besuchen – Ria hatte sich das alles angeschaut und es war von ihr für nutzlos befunden worden. Im Laufe der Handlung lässt Poznanski sie genug Risikofreude, Aktivität, Mut und eigenständiges Denken sowieso beweisen, wenn sie sich beispielsweise bewaffneten Verfolgern einfach entgegenstellt kraft ihrer Überzeugung in ihre Redegewandtheit – aber ansonsten unbewaffnet. Die Klischees prallen hier ab.

¹³² Ursula Poznanski: *Die Verschworenen*. Bd. 2 der Eleria-Trilogie. Bindlach: Loewe 2013, im Weiteren zit. als 2/S.341.

Das Ranking dominiert vorneweg ein Junge: Aureljo ist die Nummer 1 und mit Ria ein Paar. Aber es wird nicht seine Geschichte erzählt sondern Rias, Poznanski lässt nicht ihn sich in den Vordergrund spielen. Die Interaktion mit ihrem Umfeld und die Aktionsbereitschaft geht sogar soweit, dass man sich als Leser*in fragt, wieso Ria nicht die Nummer 1 statt Aureljo, der keine herausragende Rolle geschrieben bekommt, ist. Der Clanführer Sandor spricht es im 2. Band aus, dass Ria die Rudelführerin in einem Wolfsrudel wäre.

Aureljo ist auch vom Typus her als sehr rücksichtsvoller, stets hilfsbereiter Mensch gezeichnet, der seine Erfolgserlebnisse nicht in Aufmerksamkeitshascherei sucht. Wir erleben seine Fähigkeiten zudem nicht live, sondern Poznanski lässt sie uns immer nur indirekt hören, von jemandem erzählt, von Ria z. B.:

Sein Interesse ist echt, immer. Nicht nur, wenn es um mich geht. Aureljo umfängt die Menschen mit seiner Aufmerksamkeit und hüllt sie darin ein, weshalb er auf die meisten wie ein Magnet wirkt. Es kostet ihn keine Mühe, denn es ist seine Natur. Ich kenne niemanden, der nicht gern in seiner Nähe ist, und ich frage mich immer wieder, wieso er gerade mich liebt [...] (1/S.43).

Genauso der Bewahrer Quirin, eine sehr wichtige Gestalt der Clans draußen, bezeichnet Aureljo als einen Alleskönner, der mit seiner Begeisterung alle anzustecken weiß (1/S.363).

Eine Arbeitsteilung nach Fähigkeiten scheint das Prinzip fürs Überleben in den Sphären zu sein. „Aureljo hat Dantorian zu verstehen gegeben, dass er die Unterhaltung mit dem Grenzgänger mir überlassen soll, daher laufen die beiden ein Stück hinter uns“, erzählt Ria (2/S.271). Nur weil Aureljo eine Führungsnatur ist, muss er nicht alles selbst erledigen. Also jede*r nach seinen / ihren Fähigkeiten scheint die Devise in den Sphären zu sein. Wenn man von dem Aspekt absieht, dass das Emotionale eher mit dem Weiblichen und das Rationale, das in den Sphären gefördert wird, eher mit dem männlichen Prinzip stereotypisch gleichgesetzt ist, dann findet sich hier keine Bestärkung herkömmlicher Geschlechterrollen, sondern Arbeitsteilung und Auswertung der individuellen Fähigkeiten – unter den Studierenden. Bei den Erwachsenen ist spannend, dass die Führungskräfte trotzdem in den Sphären alle männlich besetzt sind, so wie Rias „Amme“ eine Frau war, das hört sich dann wiederum doch nach klassischer Arbeitsaufteilung an.

Auf der Akademie unter den Studierenden scheint man davon aber nichts zu merken. Die Sphären sind darauf angewiesen das bestmögliche Potential aus den Menschen herauszuholen, immerhin geht es 125 Jahre nach der Langen Nacht immer noch ums Überleben. Vielleicht können sie es sich deswegen nicht erlauben, nur auf die männliche Hälfte der Sphärenbewohner*innen zu bauen. Außerdem sind sie von der Reproduktionsleistung befreit.

3.2.3. Keine Kinder – keine Geschlechterdifferenzen?

Nur wenige, die in den Sphären leben, sind natürlich geboren, nämlich „die Aufgelesenen“, die von außen kommen, von den Clans. Im Fortgang der Geschichte erfahren wir, dass auch Ria kein künstlich in einem Glas erzeugter Vitro ist, sondern ein geraubtes Kind. Denn die Kinder werden von den Clans natürlich nicht in der Hoffnung auf ein besseres Leben in den Sphären freiwillig weggegeben, wie die Mär zu Beginn der Geschichte noch lautet, sondern es werden immer wieder Clan-Kinder von Sphärenbewohner*innen entführt, um eine bessere Durchmischung in den Sphären zu garantieren. Dass sich die Clans mit der Zeit sehr wirkungsvoll darauf mit der Mitsendung eines Virus in den geraubten Kindern vorbereiten, deckt Ria im Laufe der Geschichte auf. Hier hat ihre Wertung von gut und böse auf der jeweiligen Seite schon einige Male gewechselt im Eindruck der Rezipient*innen bzw. der Eindruck der Ambivalenz stellt sich ein.

Ria ist allerdings wie alle Menschen in den Sphären nicht in einer Familie aufgewachsen, sondern bei einer Ziehmutter und war quasi ein „Durchlaufposten“ bei Baja (2/S.79). „Familien [...] werden überschätzt. Eltern stehen ihren eigenen Kindern zu nah, um sie optimal fördern zu können. Bei uns war das anders und es war gut.“ (1/S.390) Befreit vom Reproduktionsdruck dürften die Sphärenbewohner*innen auch keinen Sex haben, beispielsweise Aureljos und Rias Beziehung wird als eine sehr nüchterne von Poznanski gezeichnet, sie beherrschen beide die Emotionskontrolle perfekt. Erst nach einigen Beschreibungen ihrer Treffen merkt man überhaupt, dass sie ein Paar sind.

Nur die wenigsten Paare blieben mehr als fünf oder sechs Jahre zusammen. Warum sollten sie auch, wenn es zwischen ihnen schwierig wurde? Gemeinsam Kinder zu zeugen, stand nicht auf dem Programm, sie aufzuziehen schon gar nicht. Es brauchte auch keiner beim anderen zu bleiben, um versorgt zu sein, denn das erledigte ohnehin die Sphäre. Aber klare Verhältnisse zu schaffen, war wichtig für das Zusammenleben der ganzen Gruppe und es war ein Konzept, das sich fast ausnahmslos bewährte. (2/S.172f)

Es ist alles durchorganisiert und rationalisiert im Ablauf in den Sphären. Das hat Auswirkungen auf das Geschlechterverhältnis, die Frau ist nicht an eine Schwangerschaft oder Stillzeit gebunden:

Es passiert immer wieder, dass Vitros lange, liebevolle Partnerschaften eingehen, und gelegentlich kommt es dabei zu natürlichen Schwangerschaften. [...] Damit schmälern sie nicht nur die Chancen ihres Nachwuchses, sondern auch die eigenen – sie können ja ihren Verpflichtungen den Sphären gegenüber nicht mehr so intensiv nachkommen, wie es von ihnen gefordert wird. Sind die Eltern sehr hoch qualifiziert und bekleiden sie wichtige Posten, wird man ihnen nicht erlauben, das Kind selbst großzuziehen. (1/S.198)

In dieser Konstruktion von Welt sind die Frauen bzw. Menschen vom Reproduktionsbedarf befreit und es hört sich infolge nach einem Leben ohne Geschlechterdifferenzen an. Prinzipiell finde ich es problematisch, die Behauptung aufzustellen, dass die Menschheit Geschlechterparität erreicht und Herrschaftsstrukturen abschaffen kann, wenn die Frauen keine Gebärmaschinen mehr sein müssen und die natürliche Geburt abgeschafft wird. Das ist zu einfach gedacht und Menschen können sich

sicher mehr ausdenken, so dass sich Kinder und ein gerechtes Leben verbinden lassen. Aber es ist Poznanskis Konstruktion – und der würde sicher auch unter Jugendlichen eine Diskussion hervorrufen.

3.2.4. Anrufung

Ihre Namen erhalten die Sphärenbewohner*innen von „Namensgebern“, die damit die bereits gezeigten Fähigkeiten – durch die Anrufung – nochmals verstärken sollen. Aureljo hat seinen Namen vom Kaiser Marc Aurel und wurde zum Anführer geboren. Durch die Hervorhebung dieser Fähigkeit durch die Namensgebung soll sie verstärkt werden. Bei Eleria ist es eine Kombination aus Eleonore von Aquitanien, eine der mächtigsten Frauen des Mittelalters, und Ariadne, Tochter des kretischen Königs Minos, die den roten Faden spinnt, der den Ausweg aus dem Labyrinth zeigt. Denn bei ihr war sich der Namensgeber nicht sicher: „Soll ich später einmal an der Spitze einer Sphäre stehen? Oder im Hintergrund bleiben und die Fäden in der Hand halten?“ (1/S.27) Man könnte mutmaßen, dass Poznanski hier auf aktuelle Diskurse in der Geschlechterfrage Bezug nimmt, wenn sie der Heldin dieses Dilemma schon in ihren Namen hineinschreibt. *Nomen est Omen* bzw. bei Butler wird das Subjekt durch die ständige wiederholte Anrufung erzeugt. Haben die Jugendlichen den Namen, weil sie Marc Aurel sind oder werden sie zu Marc Aurel aufgrund dieses Namens? Diese Frage stellt Poznanski. Im Grunde müssen sich jegliche Eltern fragen, ob sie es wagen, eine Tochter beispielsweise Ronja zu nennen, und was damit eventuell für Reaktionen ausgelöst werden und was die Diskursmacht mit der Tochter *macht*.

3.2.5. Die Ungerechtigkeit unter den Geschlechtern bei den „Primitiven“?

Ria muss mit fünf anderen ihre Sphäre, die einzige ihr bisher bekannte Welt, und auch die ihr bekannte bzw. gelehrte Weltanschauung verlassen. Denn die Mär in den Sphären besteht darin, dass in den Sphären die guten Menschen wohnen, die versuchen, immer mehr Sphären auf der Welt zu bauen, in der Hoffnung, dass immer mehr Menschen in diesem Hort der Sicherheit und Entwicklung gut leben können. Dass es dabei aber zu Angriffen der primitiven Außenbewohner*innen, der so genannten Prims, kommt, die hungern und frieren und arm sind, ist einerseits verständlich für Ria aber auch schwer zu verzeihen angesichts ihrer dabei getöteten Freund*innen und Kolleg*innen. Wie in vielen dystopischen Romanen ist das Kollektiv der Maßstab nicht das Individuum, die Ordnung garantiert und bestimmt das (Über-)Leben nicht der freie Wille oder die körperliche Entwicklung und das persönliche Glück. Manuela Kalbermatten schreibt zu Science-Fiction Romanen, dass sie meist

dystopische Szenarien zeigen: „Staatsutopien tragen in der Gegenwart fast immer negative Züge, die sich nicht unbedingt der Figur, wohl aber den Lesenden auf Anhieb erschließen sollen.“¹³³

Die Sicherheit in den Sphären ist nur Schein. Ria wird mit ihren fünf Kommiliton*innen einer Verschwörung beschuldigt und soll getötet werden. Natürlich entkommen die sechs „Lieblinge“ – auch die „Prims“ haben einen Spitznamen für die Sphärenbewohner*innen, der aus der Eigenbezeichnung aus der Sphärengründerzeit stammt, dass die Menschen in den Sphären „Lieblinge des Schicksals“ seien. „Die Verratenen“ werden aufgenommen vom Clan Schwarzdorn, dessen Menschen, wie schnell klar wird, gar nicht alle so böse und unfähig sind, wie die herrschende Meinung in den Sphären nahelegt.

Auch im Clan fällt Aureljos – die Nummer 1 gehört ebenso zu den Verratenen – und Rias Beziehung nicht auf. Ria und der „Kronprinz“ der Schwarzdornen, Sandor, kommen sich näher. Die starken Alphatiere finden sich. Beim Lesen kommt zunächst die Vermutung auf, dass unter den Prims durchaus hierarchisch geprägte Geschlechteroppositionen vorherrschen. Hatte Poznanski für die Sphären ein utopisches Bild, was die Geschlechter betrifft, gezeichnet, scheinen beim Clan stereotypische Verhältnisse zu herrschen. Die Konstruktion der Geschichte gegen Ende des ersten Bandes deutet in die Richtung: So muss Sandor Ria dreimal das Leben retten. Bei der Begegnung mit einem Wildschwein fühlt sich Ria schwach und Sandor muss ihr helfen (1/S.293), bzw. bei der Clan-Versammlung rettet er alle sechs Sphärenbewohner*innen, indem er für ihr Leben statt ihren Tod lobbyiert, und beim Angriff von Todesschwadronen aus den Sphären bewahrt er Ria abermals vor dem sicheren Tod durch einen Exekutor aus den Sphären, der ihr die Kehle abschnürt. Dreimal rettet er sie kraft seiner körperlichen Stärke, seiner Erfahrung außerhalb der Sphären, und seiner Autorität vor dem Clan.

Das Handlungsschema konstruiert dieses ungleiche Beziehungsverhältnis: Immerhin ist Ria in einer ihr neuen Umgebung und Sandor in einer ihm bekannten. Ria hat bisher nur die Gehirnwäsche der einen Seite erhalten, Sandor hat sich schon ein realistischeres Bild der Realität bilden können. Die dystopische Struktur ist darauf aufgebaut, dass der / die Protagonist*in Aspekte des Systems erfährt, die vorher nicht bekannt waren. Und es gibt immer Menschen, die mehr wissen, als die / der naive Protagonist*in. So äußert Sandor die rhetorische Frage in Bezug auf die angeblichen altruistischen Taten der Sphären gegenüber den Clans: „Glaubst du das? Tatsächlich? [...] Dann bist du dumm.“ (1/S.246)

Wie bei Sonja Loidl beschrieben, bildet sich die Identität der Heldin hier durch eine externe, aber auch eine interne Reise der Heldin. Ria erkennt immer mehr die Realität, dass für die Sphären Kinder gestohlen werden, dass Grund und Boden den „Prims“ sofort genommen wird, sobald er droht,

¹³³ Kalbermatten: „The world may need you, one day“ – In: Kriegleder: *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*, S. 163.

fruchtbar zu werden, dass die „Prims“ ständig von Todesschwadronen aus den Sphären bedroht sind etc. Eigentlich ist damit eine Identitätskrise ausgelöst, in dem Sinne, dass Ria ihre bisher als wichtig und belohnten Fähigkeiten nicht braucht abgesehen davon, dass ihr Weltbild sich als falsches herausstellt und sie die Kategorien gut und böse überdenken muss: *„Es ist nicht wahr, tobt in mir Ria, die Nummer 7 der Akademie. Sie sollten auch uns töten, entgegnet Ria, die aus der Magnetbahn geflohen ist.“* (1/S.285)

Schlimmer noch, sogar ihre Kunst zu sprechen und Menschen zu beobachten, verliert sie mit ihren Überzeugungen: *„Ich würde gern mit ihnen sprechen und sie auf meine Seite ziehen, aber mir fehlen die Argumente. Ich weiß nicht mehr, was wahr ist und was falsch. Ich würde mir selbst nicht glauben.“* (1/S.329)

Wie sie mit dem Bewahrer Quirin, der eine Ausstrahlung wie Yoda verströmt, spricht, wirken ihre Worte hölzern und wie unauthentische und zweifelhafte Phrasen: *„Ich möchte mich bedanken, dass Sie uns Schutz angeboten haben. Auch im Namen der anderen. [...] Sie kennen uns nicht. Sollten Sie bestimmte Erwartungen an uns haben, würde ich das gerne erfahren. Ich möchte Sie auf keinen Fall enttäuschen.“* (1/S.246)

Und beim Clan taucht der Begriff „Frauenarbeit“ auf: *„Wir kehren gemeinsam den Boden der Halle mit Tannenzweigen, was Yann Frauenarbeit nennt und wofür ich ihm beinahe meinen Reisigbesen um die Ohren schlage.“* (1/S.403) Trotz dieser bewussten Kampfansage gegen Klischees von Ria bzw. von Poznanski ist es außerhalb der Sphären üblich, dass die Frauen die Häuser putzen.

Die Anführer der Clans sind männlich, bis auf Quirins rechte Hand Fiore, der Poznanski die Ablehnung von (männlichem) Schutz auf den Leib schreibt. Mindestens eine starke Frau gibt es immer im repressiven System, um den Kontrast stärker darzustellen. Ihre selbstbewusste Ablehnung von Schutz in der unmenschlichen Außenwelt wird von Poznanski stets hervorgehoben: Von Ria auf ihre Begleitlosigkeit angesprochen, reagiert sie folgendermaßen: *„Sie fährt herum, als hätte ich sie beleidigt. Ich brauche keine Aufpasser. Mir ist noch nie etwas passiert, ich gehe seit Jahren allein durch die Stadt.“* (1/S.335) Und später:

Fiore ignoriert die Hand, die er ihr entgegenstreckt, und schwingt sich auf den Steg hinauf, die Lampe zwischen den Zähnen. Ich dagegen bin froh über jede freundliche Geste. „Ria“, stelle ich mich vor, als der Blonde mir die Hand reicht. „Danke, dass du uns begleitest.“ (1/S.340)

Auch hier wird als ein Gegensatz zwischen Fiore und Ria das Schutzbedürfnis hervorgehoben.

3.2.6. Ausweg aus der Schieflage

Diese Schieflage gegen Ende des ersten Bandes verändert sich jedoch wieder im zweiten Band. Ihren wichtigsten Sinn hat Ria für verloren gehalten: *„Die Äußerungen anderer Menschen zu analysieren*

und zu interpretieren, das war mein Schwerpunkt an der Akademie.“ Mit einer Zeichensprache, wie sie die Clans verwenden, hatte sie noch nie etwas zu tun. „Arbeite mit dem, was vorhanden ist, waren Graukos Worte [...] Es gibt immer Material, du musst es nur verwenden.“ (2/S.36) So beginnt sie sich auf die neue Situation einzulassen, zu beobachten, Schlüsse zu ziehen, weiter zu lernen und sich die Gebärdensprache anzueignen. Wie Kalbermatten auch für ihre Heldinnen festgestellt hat, wird der Vollzug des Lernens von den Autor*innen ausgestellt, ihre Heldinnen können nicht alles sofort.

Ebenso lässt ihre Emotionskontrolle nach, da Ria das Training aber auch der Bedarf, der in der Sphäre vorhanden war, fehlt. „Meine Emotionskontrolle war immer vorbildhaft, aber jetzt überrasche ich mich oft bei unbewussten Handlungen, für die ich an der Akademie sofort Plätze in der Reihung eingebüßt hätte.“ (2/S.9) Sie lässt ihre Wut zu, sie zeigt ihre Trauer. Man könnte sagen, dass ihr weniger eine Fähigkeit verloren geht, denn: sie kommt mehr zu sich selbst, wird authentischer und vermag, ihre Fähigkeiten an die Umgebung anzupassen.

Sie glaubt auch immer noch, ein Vitro zu sein, genetisch optimiert, nach einem Plan von einer ausgebildeten Erzieherin groß gezogen: „Das Ernüchternde daran ist, dass es meine Leistungen in einem anderen Licht erscheinen lässt. Sie sind weniger mein Verdienst als der meiner Gene.“ (2/S.166). Bald wird Ria erfahren, dass alles biologisch an ihr ist, denn sie wurde von den Sphärenbewohner*innen den „Prims“ geraubt.

In den Sphären haben sie alle immer nur getan, was von ihnen verlangt worden ist, „was man uns gesagt hat. Genau so, wie man es uns gesagt hat. Dafür haben wir Punkte bekommen und Essen [...]“ (2/S.96) Jetzt beginnt sie ihr selbstbestimmtes Leben.

Auch Sandor und Ria sind in Band 2 ebenbürtiger beschrieben. Als er sie am Arm stützen muss, da sie zu lange in das immer noch für sie ungewöhnliche Sonnenlicht geblickt hat, sagt er zu ihr: „Es vergeht wieder. Aber das weißt du sicher.“ (2/S.80) Poznanski tut hier alles, um ihn nicht überheblich klingen und Ria schwach dastehen zu lassen, das wird auch in Roths *Die Bestimmung* auftauchen.

Als sich Ria und Sandor über das Thema Anführer*in unterhalten, meint Ria, dass Aureljo als Anführer der Gruppe der Sphärenbewohner*innen vom Clan betrachtet wird (vgl. 2/S.42), da ist aber Sandor anderer Meinung: „Ich habe das von Anfang an gedacht. Schon bei unserem ersten Aufeinandertreffen in der Ruine. Du bist eine Führungsnatur. Stärker als alle anderen in eurer Gruppe.“ (2/S.77) Ria verweist auf Aureljo, der auch laut Reihung der Sphären-Akademie mehr als sie als Anführer betrachtet worden sei. Woraufhin Sandor bestärkt: „Dann gab es in dieser Reihung eben einen Irrtum. Wärt ihr ein Wolfsrudel, wärest du die Leitwölfin. Dass ihr noch am Leben seid, ist nur dir zu verdanken [...]“ (2/S.78). Diese Worte werden gesprochen, als sich die beiden näher kommen,

was natürlich Auswirkungen auf das Gespräch hat. Offensichtlich hat sich auch Sandor in sie verliebt, Ria steht zwischen zwei Männern, Aureljo und Sandor.

Aureljo wird von Poznanski weiter im Hintergrund beschrieben, seine Fähigkeiten erleben die Leser*innen nicht live. Es wird nur stets von der Erzählung behauptet, dass er zum Leitwolf geboren sei (vgl. 2/S.100), da die anderen ihm nachfolgen. In einer Szene, in der Ria versucht herauszufinden, wer von den sechs „Lieblingen“ der / die Verräter*in sein könnte, hat sie und nicht Aureljo die Gesprächsführung inne. Aureljo kennt die Information des Verrats nicht einmal, steht im Gegenteil sogar bei Ria unter Verdacht (1/S.322). Stattdessen können die Leser*innen eine Szene lesen, in der Aureljo die anderen von seinem Plan, eine neue Sphäre aufzusuchen, zu überzeugen versucht und damit kläglich scheitert und die Gegenargumente sind bestechend. Poznanski hat hier – vielleicht nicht freiwillig – einen Widerspruch aus Behauptung und Zeigen seiner Fähigkeiten eingebaut. Auch interessiert sich Quirin mehr und zuallererst für Ria und erst später, nach einigen Gesprächen mit Ria, bemerkt er zu Aureljo: „Es ist wohl lohnend, dich besser kennenzulernen [...]“. (1/S.363) Nicht Aureljos Geschichte wird hier erzählt.

3.2.7. Poznanskis Spiel mit den Erwartungshaltungen der Leser*innen

Als Sandor Clanführer wird, steht Ria voller Selbstbewusstsein an seiner Seite, tröstet ihn und bestärkt ihn in seiner neuen Aufgabe, für die er alle Voraussetzungen mitbringe, und malt sich ihre Arbeitsteilung aus:

Sandor wird seine ganze Kraft brauchen, um seine Position zu festigen. Es wäre gut, wenn er mehr Zeit hätte, sich darauf vorzubereiten. Vielleicht kann ich ihm ja doch helfen, indem ich ihm beibringe, was Grauko mich gelehrt hat. Mit welchen Mitteln man die Menge für sich gewinnt, wie man mit ihr spielt und sie alles glauben macht, was man sagt. (2/S.192)

Im Fortgang der Handlung kommt es bei Sandor ebenso zu einer Identitätskrise: als er von Quirin in die dunkelsten Geheimnisse des Clans eingeweiht wird, geht es ihm wie Ria, die von den Grausamkeiten „ihrer“ Sphärenbewohner*innen erfährt. Da werden ihm durch den klareren Blick auf die Realität die Füße unterm Boden weggezogen. Das ist nichts spezifisch Weibliches, zeigt uns Poznanski damit. Fast hat sie den Leser*innen am Ende des ersten Bandes eine falsche Fährte von weiblicher Unterlegenheit gelegt – als hätte sie mit den Erwartungshaltungen den Geschlechterdifferenzen und folgenden Machtverhältnissen gegenüber gespielt – um diese Art der Machtverhältnisse dann im zweiten Band wieder ganz aus dem Spiel zu nehmen und die Andeutungen von geschlechterstereotypischen Bildern wegzuwischen.

Sandor weist Ria zurück, er kann ihr aufgrund der Verbrechen seines Clans nicht mehr in die Augen schauen. Ria hat keine Hemmung, Quirin in ihrer rhetorischen Stärke entgegenzutreten und Aufklärung zu verlangen. Als sie diese nicht bekommt, schmiedet sie einen eigenen Plan, um

herauszufinden, was abseits der offiziellen Meldungen von Clans und Sphären eigentlich gespielt wird. Ria weiß ein Stück vor den Leser*innen, was vorgeht, und teilt es nicht gleich mit.

Stellt man der Heldin die Infos nicht zur Verfügung, muss sie sie selbst herausfinden. Dabei helfen ihr ihre Fähigkeiten der Menschenbeobachtung und der Rhetorik, den Menschen alles vormachen zu können: sei es ein verängstigtes und einfältiges Mädchen für einen Reiseführer zu spielen (vgl. 2/S.270) oder dem Sphärensoldaten bei der Einladung zur Prostitution das *Angebot* nicht auszuschlagen – zunächst, in Wahrheit aber doch auszuschlagen, selbstverständlich ausgeschlagen, denn den Jugendlichen soll keine unterwürfige Rolle von Poznanski nahe gelegt werden anders als in der *Edelsteintrilogie* (siehe diese Arbeit S. 64). Auch in den Sphären nutzen die Menschen in Machtpositionen genau diese aus. „Allerdings kennt der Mann jetzt meinen Namen und kann mich ausfindig machen. Mir etwas anhängen, aus reiner Bosheit.“ (2/S.320) Sexualität ist Macht.

Ria schafft es sogar dem bärengroßen Andris das Leben im 2. Band zu retten, indem sie ihn geschickt aus der Krankenstation einer Sphäre befreit und wieder ist es die Arbeitsteilung, die bei Poznanski eine Geschlechtergerechtigkeit zu garantieren scheint:

Wenn sie uns erwischen, töten sie uns beide. Hör zu. Sobald wir draußen sind, bist du der Anführer und ich mache, was du sagst. Hier drinnen ist es umgekehrt, hier kenne ich mich besser aus.“

Er nickt und ich lasse meine Hand sinken. (2/S.417)

Jede*r nach seinen / ihren Fähigkeiten. Die weitere Aufgabe der Heldin, nachdem Ria endlich genug Informationen zusammengetragen hat, besteht darin, alle Sphärenbewohner*innen vor dem Tod zu retten.

3.2.8. Resümee

Interessante dekonstruktive Elemente sind in diesen Text eingewoben. Ursula Poznanski hat sich bemüht, eine Utopie einer geschlechtslosen Gesellschaft hinzustellen. Das geht auf Kosten einer intimen Beziehung zwischen Frau und Mann – andere Arten des Begehrens kommen nicht vor – und der Geburt von Kindern abseits des Reagenzglases. Die Arbeitsteilung bestimmt dieses System, jede*r nach ihren und seinen Fähigkeiten scheint in den Sphären möglich, da sich alle selbstsicher in den eigenen Fähigkeiten bewegen und sich in unterschiedlicher Stärke auf Augenhöhe begegnen.

Kurz legt Poznanski eine falsche Fährte und gibt vor, dass es außerhalb der Sphären anders sein könnte. Aber die Handlung fängt sich wieder und alle Menschen besitzen wieder den gleichen Handlungsspielraum, egal welchen Geschlechts. „Aktuelle Future Fiction für Jugendliche dagegen

steckt, so düster ihre Szenarien auch sein mögen, voller utopischer Visionen. Meist sind es die Jugendlichen, die als hoffnungsvolle Gegenbilder inszeniert werden [...].“¹³⁴

Aber das konstruierte System hat natürlich mehr Teile einer Dystopie denn einer Utopie. Ein Grund, den Manuela Kalbermatten in der heutigen Tendenz mehr zu Dystopien denn zu Utopien sieht, ist, dass „kollektivistische Entwürfe heute in scharfem Kontrast zu hegemonialen neoliberalen Diskursen mit ihrer Rhetorik von Wahlfreiheit, Autonomie, Selbstoptimierung und Individualismus“¹³⁵ stehen. Diese Werte haben weder innerhalb der Sphären noch außerhalb eine Chance, da es um einen harten Überlebenskampf geht. Die dystopische Handlung in Roths *Die Bestimmung* kommt diesen Werten mehr entgegen, dazu im Kapitel 3.8.

Für den Unterricht könnte man den Roman unter dem Thema Dystopie behandeln, mit Vergleichen zu *Die Bestimmung*, *Tribute von Panem* oder Mats Wahls *Sturmland*, verbunden mit der Diskussion um verschiedene Bildungs- und Familiensysteme. Intersektional gedacht könnte man aus dieser Trilogie sehr viel zu hegemonialen Urteilen über Migrant*innen und Flüchtlinge und der Konstruktion von Gut und Böse im Draußen und Drinnen herauslesen.

¹³⁴ Manuela Kalbermatten: „Die Welt könnte dich eines Tages brauchen“. Bilder weiblicher Identität in aktueller Future Fiction. – In: *JuLit* 1/2014, S. 36-40, hier S. 36.

¹³⁵ Kalbermatten: „The world may need you, one day“ – In: Kriegleder: *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*, S. 163.

3.3. Kerstin Gier: Edelsteintrilogie *Liebe geht durch alle Zeiten*

3.3.1. Story mithilfe der Geschlechterdifferenzen

Eine ganz andere Kategorie stellt die beliebte Jugendbuch-Serie *Liebe geht durch alle Zeiten*, *Rubinrot*, *Saphirblau*, *Smaragdgrün* von Kerstin Gier dar¹³⁶.

Der Prolog der Reihe beginnt mit einem Schicksalsschlag zweier Zeitreisender. Dabei verrät der allererste Satz der Geschichte die Konstruktion von Geschlecht und Begehren bei Kerstin Gier:

Während sie sich auf die Knie fallen ließ und anfang zu weinen, schaute er sich nach allen Seiten um. [...] Er schlug den Chronografen vorsichtig in das Tuch ein und verstaute ihn in seinem Rucksack. Sie kauerte neben einem der Bäume am Nordufer des Serpentine Lake in einem Teppich verblühter Krokusse.¹³⁷ (1/S.7)

Während die Frau weint und kauert, sucht der Mann die Umgebung ab und ist aktiv. Die Hervorhebung der Differenzen von zwei Geschlechtern spielt eine zentrale Rolle in dieser Jugendserie. Wesentlich für die Konstruktion sind zwei Familienstammbäume, in denen ein Zeitreise-Gen an einzelne Familienmitglieder unregelmäßig weitergegeben wird. Insgesamt sind es 12 bzw. 13 Genträger*innen, die Männer weisen einen Genträger mehr in ihren Reihen mit zwei Zwillingen im 19. Jahrhundert auf. In der Familie de Villier, die männlich dominiert ist, wird das Gen seit dem 16. Jahrhundert unter einigen Männern der Familie weitergegeben. In der anderen Familie dominieren die Frauen und das Gen wird nur an manche weibliche Mitglieder weitergegeben – die Monstroses, „was für die de Villiers vorwiegend zu heißen schien, dass wir nicht wirklich zählten“ (2/S.46). Die weibliche Zeitreisende Lady Tilney sympathisiert etwa Anfang des 20. Jahrhunderts natürlich auch mit den Suffragetten (vgl. 3/S.12). Im 21. Jahrhundert dagegen, in dem die Haupthandlung der drei Romane spielt, wohnen alle weiblichen Familienmitglieder unter dem Dach von Lady Arista, der Matriarchin der Familie, die sogar die Tischkonversation aller beherrscht: der vier Enkel und Enkelinnen, zwei Töchter, ihrer Schwägerin und der Hausperle Mr Bernhard.

Die Männer der Linie heißen traditionellerweise, da meist die Frau den Familiennamen des Mannes übernimmt und nicht umgekehrt, alle gleich. Die weibliche Abstammungslinie hat verschiedene Nachnamen, aktuell Shepherd nach Gwens Vater. Diese Gwendolyn Shepherd ist die letzte aller Zeitreise-Genträger*innen, mit ihr schließt sich der Kreis und aus ihrer Ich-Perspektive wird die Geschichte erzählt. Sie setzt ein, als Gwendolyn 16 Jahre alt wird, denn in diesem Alter beginnt das Gen seine Wirksamkeit zu entfalten.

¹³⁶ Kerstin Gier: *Liebe geht durch alle Zeiten*. *Rubinrot* / *Saphirblau* / *Smaragdgrün*. Würzburg: Arena 2009-2010.

¹³⁷ Gier: *Rubinrot*, S. 7, im Weiteren zit. als 1/S.7.

3.3.2. Peinlichkeit durch Unwissenheit

Kerstin Gier konstruiert die Geschichte jedoch in einer Weise, dass Gwendolyn kaum etwas von der ganzen Geschichte weiß, in der es immerhin um Leben und Tod geht. Eigentlich sind die 13 Genträger*innen von Isaac Newton in der Vergangenheit vorberechnet worden und werden, sobald sie geboren sind, strengstens auf ihre Aufgaben vorbereitet. Was geschichtlich theoretische und praktische Wissensaneignung von Herrscher*innenhäusern außerdem Menuett-Tanzen bedeutet, genauso wie Sprachenunterricht, aber auch Geige- und Klavierunterricht bis hin zur Beherrschung von Degenduellen und Krav Maga – alles vorgegeben von dem Mann, der für das ganze System der Zeitreise den Regelkatalog geschrieben hat. Das Gesetz des Vaters ist bei Kerstin Gier ebenso in Kraft. Das männliche Geschlecht ist auf jeden Fall das ursprüngliche und gesetzgebende.

Um Gwendolyn vor dem Tod zu bewahren, sind ihre Eltern, die beide das Zeitreise-Gen in sich tragen, vor 16 Jahren verschwunden. Eine Geschichte wurde erfunden, dass ihre Großcousine ihre Mutter sei und die Cousine Charlotte stattdessen das Zeitreise-Gen besitze, woraufhin diese 16 Jahre lang fälschlicherweise ausgebildet worden ist.

Somit schickt Kerstin Gier ihre Heldin in völlig demütigende Situationen, etwa wenn der Historiker Giordano, der ein Frauenbild des 18. Jahrhunderts teilt, Gwens Unfähigkeit, Menuett zu tanzen, kommentiert und alle sie anstarren: „[...] sehen Sie sie sich doch nur an!“ Das tat Mr George, und Gideon ebenfalls, und ich wurde feuerrot.“ (2/S.131)

Vielleicht bezweckt die Autorin mit der Konstruktion solcher Szenen, dass sich durch die Pubertät stolpernde Mädchen wiedererkennen und identifizieren, dass sie erkennen: auch andere Mädchen müssen sich durch peinliche Situationen kämpfen, um sich in der Gesellschaft zu bewähren. Die jungen Hauptfiguren werden daher „als ‚normale‘ Jugendliche inszeniert und so zu Identifikationsfiguren, denen Interesse und Empathie junger Leserinnen und Leser gelten [...]“¹³⁸.

Die Inszenierung in der Verfilmung setzt die tollpatschige Außenseiterin mit angegriffenem Selbstbewusstsein, der dauernd vor Publikum peinliche Dinge wie das Entleeren des gesamten Handtascheninhalts passieren, noch einer Zuspitzung aus. „Alle sind davon überzeugt, dass ich ein totaler Trottel bin und leider fühle ich mich selbst manchmal so.“¹³⁹

Auf der anderen Seite hat dieses Nichtwissen handlungskonstitutive Elemente. Denn Gwen trifft dadurch unbeeinflusst und in naiver Neugier und natürlicher Abneigung auf die ganze Geschichte der Zeitreisenden und deren Ziel, das Blut aller Genträger*innen zu vereinigen, um den Stein der Weisen zu finden und die Menschheit zu retten. Nur so kann Gwen die ganze Katastrophe, die eigentlich hinter diesem Plan steckt, abwenden.

¹³⁸ Manuela Kalbermatten: „Die Welt könnte dich eines Tages brauchen“. Bilder weiblicher Identität in aktueller Future Fiction. – In: *JuLit* 1/2014, S. 36-40, hier S. 37.

¹³⁹ *Rubinrot*. Regie: Felix Fuchssteiner. Deutschland Produktion: Katharina Schöde u.a., 2013, 122’.

Was nichts daran ändert, dass Kerstin Gier ihre Heldin zwei Bände lang hilflos durch die Geschichte stolpern lässt, ständig auf die Hilfe meist von Männern angewiesen, und in ihren Reaktionen auf passiv zuschauend oder demütigende Situationen in Gedanken sarkastisch kommentierend beschränkt. Sie wird weder machtvoll noch aktiv in Szene gesetzt. Gwen reagiert auch nicht mit einer Weigerung, sich von den Männern aus dem Zimmer schicken zu lassen, wenn diese ihre Pläne ohne sie besprechen wollen (2/S.65) – keine machtvolle Position. Aber sie hat sich ihre Rolle in diesem System auch nicht freiwillig ausgesucht und immerhin ist sie durch diese Ignoranz bzw. Außenseiterinnenrolle gezeit, sich vom männlichen System umgarnen zu lassen. Das männliche System ist bei Kerstin Gier vorwiegend als eine Gruppe von ausschließlich Männern, mindestens sechs an der Zahl, um die junge Gwen, die alleine ist, herumstehend und auf sie einredend in Szene gesetzt (vgl. 2/S.271f oder 3/S.162). Gwen entwickelt eine Gegenposition – mit der Zeit.

Zwei Bände lang wäre sie verloren ohne Gideon – den männlichen Part mit dem Zeitreise-Gen und der Held der Geschichte, der ihr in der Vergangenheit helfen kann und muss – und den Mitgliedern der Loge, die das Wissen um die Zeitreisen bewahren und natürlich ausschließlich Männer sind – im Gegensatz zu ihrer Sekretärin, Köchin und Schneiderin. Krümelweise versorgen sie Gwen mit Informationen, da den Frauen in dieser Gesellschaft misstraut wird. Die Macht wird nicht geteilt, sondern die Frauen müssen an ihrem Platz gehalten werden.

Das dürfte eine interessante Konstruktion von Geschichten für Kerstin Gier sein, denn auch im nachfolgenden Werk, *Silber. Das Buch der Träume*¹⁴⁰, konstruiert sie die Geschichte wiederum so, dass die Jungen schon von der Geistesanstetung wissen, und die Protagonistin im Nachhinein in die Geschichte hineinstolpert und sich aufklären lassen muss, wie Traumarbeit überhaupt funktioniert. Natürlich muss die Heldin schlussendlich ebenso den Karren aus dem Dreck ziehen und die Jungs vor der dämonischen Verfolgung retten.

Hier ist keine Derridasche *Umkehrung* vonnöten, um die Herrschaftsverhältnisse klar zu sehen. Die *Edelsteintrilogie* gehört aber zu den erfolgreichsten Jugendbüchern der letzten Zeit und wurde fürs Kino verfilmt.

3.3.3. Die Andere stiftet Unordnung im herrschenden System der Männer

Als Gwendolyn Gideon nach den Gründen befragt, wieso keine Frauen Mitglieder der wissenden Loge sein dürfen, reagiert er folgendermaßen: „Gideon streckte einen Arm nach mir aus und schob mich hinter sich. ‚Halt mal für eine Weile den Mund.‘“ (1/S.216)

Dass Frauen zu viel reden und die Männer aktiv in einer Situation sind, ist ein klassischer Topos der Geschlechter, daher verbietet der Mann der Frau das Sprechen, während er etwas zu erledigen hat.

¹⁴⁰ Kerstin Gier: *Silber. Das erste Buch der Träume*. Frankfurt / Main: FJB 2013.

In solche Situationen schreibt Kerstin Gier ihre Heldin. Gideon dagegen ist der Wissende und Vorbereitete, der zudem um zwei Jahre älter als Gwendolyn geschrieben ist und daher schon zwei Jahre länger durch die Vergangenheit springt. Er kann Gwendolyn erfahren belächeln und zu den anderen Männern verächtlich kommentieren: das heißt noch lange nicht „dass sie überhaupt versteht, worum es geht“ (1/S.160).

Ständig muss er sie in Giers Konstruktion mit Degen oder Pistole beschützen, sie dagegen verliebt sich in ihn. Die Leser*innen lesen diese beginnende Liebe aus Gwens Perspektive, wie sie heiser spricht bei der Begrüßung angesichts Gideons selbstbewusster Anwesenheit – „Mein Gehirn hatte wieder diese wohltuende Sendepause. (Es funkte nichts als Oh, Hmmm und Mehr.)“ (2/S.23) Damit kann eine starke Identifikation für heterosexuelle Mädchen mit der Heldin passieren; in der Konstruktion bekommen die Leser*innen aber keine Innenansicht des männlichen Parts – im Buch des nächsten Kapitels, *Bookless*, verändert die multiple Perspektive den Blick auf die Liebe. Gideon wirkt im Vergleich zu ihrer Unsicherheit souverän, immer wenn er sie küsst. Sie beginnt sogar mit der Imitation von Teilen seiner Mimik, wie etwa die Augenbraue hochzuziehen – „Das war wirklich ein cooles Gefühl! Fast hätte ich gegrinst, so stolz war ich auf mich.“ (1/S.335)

Und er findet sie so anders; in einer Liebeserklärung heißt es: „Aber du bist furchtbar kompliziert, man weiß nie, was du als Nächstes tun wirst, und in manchen Dingen bist du geradezu erschreckend ... äh ... unbedarft.“ (2/S.351) Das Rebellische ist es, was Gideon an Gwendolyn fasziniert, „dir ist schon klar, dass du ziemlich genau das Gegenteil von dem gemacht hast, was du tun solltest, oder? Wie immer, eigentlich.“ (2/S.325) Sie hält sich nicht an die Regeln, dafür wird sie von ihm geküsst, denn er verfolgt mit dem Grafen den Plan, Gwendolyn zu manipulieren, indem sie sich in Gideon verlieben soll. „Nichts ist leichter zu berechnen als die Reaktion einer verliebten Frau. Niemand ist leichter zu kontrollieren als eine Frau, die von ihren Gefühlen für einen Mann bestimmt wird [...]“ (2/S.365), klärt der Graf Gwen auf. Ungeplanterweise verliebt sich Gideon aber auch in Gwen.

Die Frauen sind das Andere. Die Männer haben einen Plan für die Weltgeschichte, z. B. in dieser Geschichte hat der Graf von Saint Germain, selbst einer der 13 Zeitreisenden und Mitglied der männlichen Linie der de Villiers, im 18. Jahrhundert die Regeln, Ziele und Praxen der Zeitreisenden durchgedacht. Seitdem verfolgen alle Zeitreisenden seinen Plan und die männlichen Wächter beschützen die Pläne und die Einhaltung dieser Pläne. Er warnt sogar vorausahnend, „die „Zerstörungskraft der weiblichen Neugierde niemals zu unterschätzen“ (3/S.205).

Die, die sich gegen sein hegemoniales System stellen, sind natürlich die von der Macht ausgenommenen Frauen, angefangen von Großtante Maddy, der Visionen von Gwens Tod kommen und die für jeden revolutionären Akt zu haben ist und Gwen mit Informationen versorgen würde,

wäre sie denn eingeweiht; ebenso ihre angebliche Mutter Grace, die erste Zweifel in Gwendolyn zwar säht, indem sie ihr rät, sich vor dem Grafen in Acht zu nehmen, sich dann dennoch weigert, ihr weitere Infos zu geben; „Bitte, Mum! Es ist schlimm genug, dass diese Männer so geheimnisvoll tun und mir nicht vertrauen, aber du bist meine Mutter!“ (2/S.171) Das bleibt ohne Folgen, außerdem disqualifiziert sie ihre Schwäche für den aktuellen Großmeister der Wächter, Falk de Villier, für das Spiel auf Gwens Seite. Mit ihrer tatsächlichen Mutter Lucy Monstrose – gemeinsam mit ihrem Vater Paul de Villier – schafft es Gwendolyn sehr lange Zeit nicht zu kommunizieren, da sie beispielsweise beim ersten Treffen von Gideon auseinandergetrieben werden. Lucy gilt da noch als Verräterin und Gwendolyns angebliche Mutter Grace als Helferin der Verräterin, die beide die Pläne des Grafen durchkreuzen. Die Frauen haben die Rolle der christlichen Eva in dieser Serie, sie stürzen das ganze von einem Mann ausgedachte Konstrukt ins Chaos. Falk de Villier beschimpft Gwens Mutter:

„Und du noch genauso starrköpfig und uneinsichtig! [...] Was du dir – warum auch immer – mit deinen Verschleierungsversuchen, Gwendolyns Geburt betreffend, erlaubt hast, hat der Sache erheblich geschadet.“

„Der *Sache*! Eure Sache war euch immer schon wichtiger als die Menschen, die an dieser Sache beteiligt sind!“, rief meine Mutter. (2/S.166)

Genauso wie Gwen passiert es auch der Mutter in dieser Szene, dass sie heulend und allein umringt von fünf männlichen Wächtern ins Kreuzverhör genommen wird (3/S.338).

3.3.4. Die Schwäche der Frau

Die männlichen Mitglieder der Loge halten es daher nicht für nötig, sich bei Gwens Mutter vorzustellen, auf ihre *freche* Nachfrage, wer Doktor Jakob White ist, antwortet er Grace: „‘Das tut nichts zur Sache.’ Der Mann würdigte sie keines Blickes.“ (1/S.137)

Dr. White bezeichnet die Montroses als „alles hysterische Weiber“ (1/S.164). Auch andere Mütter wie die von Gideon sind voller negativer Klischees – aus der Perspektive Gideons – beschrieben: „Und dann kommt meine Mutter ja auch mindestens einmal im Jahr nach London, offiziell, um mich zu besuchen, in Wirklichkeit aber wohl eher, um Monsieur Bertelins Geld auszugeben. Sie hat ein Faible für Klamotten, Schuhe und antiken Schmuck. Und für makrobiotische Sterne-Restaurants.“ (2/S.34)

Kerstin Gier schreibt der vermeintlichen Mutter von Gwen, Grace, keine stichfesten und rational durchdachten Argumente für ihre antagonistische Position dem Ordnungssystem der Männer gegenüber. Auf die Frage hin, wieso sie dem Grafen nicht vertraue, erwidert sie: „[...] ,Es ist ... nur so ein Gefühl‘, flüsterte sie schließlich. Mr. de Villiers verzog seinen Mund zu einem zynischen Lächeln.“ (1/S.182) So wie Gideon Gwendolyns Unwissenheit belächelt, belächelt Falk de Villiers das Argumentieren mit Gefühlen, das die Autorin den Frauen klischeehaft auf den Leib schreibt. Grace kann ihre Gedanken nicht in Worte fassen. Das taucht ebenso auf, wenn Gideon es stets schafft, die

Küsse mit Gwendolyn rechtzeitig in der Gefahr zu unterbrechen – sie wäre vor Ektase nicht in der Lage.

Auch bei einer Nacherzählung der bisherigen Geschehnisse aus Gwendolyns Perspektive geschieht das in einem ironisch wegwischenden Tonfall im Gegensatz zu einer starken Position, in der sie es genießt, die Aufmerksamkeit der Leser*innen zu lenken: „[...] Vorgesehen war eigentlich meine Cousine Charlotte gewesen, die sich mit Feuereifer auf ihre Rolle vorbereitet hatte. Aber meine Mutter hatte aus unerfindlichen Gründen mit den Daten meiner Geburt getrickst und nun hatten wir den Salat. [...]“ (2/S.30)

Sehr lange müssen die Leser*innen warten, dass Gwendolyn wirklich in eine aktivere Rolle verfällt statt nur mit großen Augen zu schauen – weiterhin stets in der Früh nach bravem Frauenideal zur Schule zu gehen, egal wie aufregend sich ihre Zeitreisen gerade gestalten – oder sarkastisch die frauenfeindlichen Szenen zu kommentieren. Erst Ende des 2. Bandes ergreift sie eine aktive Rolle und besucht ihren Großvater in der Vergangenheit – nicht ohne sich der Zustimmung der Leser*innen zu versichern:

Ich schloss für einen Moment die Augen. Gideon hatte keinen Grund, mich so schlecht zu behandeln. Ich hatte nichts Schlimmes getan. Ständig sagten alle, dass man mir nicht trauen könne, sie verbanden mir die Augen, niemand gab mir Antworten auf meine Fragen – da war es doch nur natürlich, dass ich versuchte, auf eigene Faust herauszufinden, was hier eigentlich passierte, oder etwa nicht? (2/S.246)

3.3.5. Die Heldin und ihr Bewegungsspielraum

So sehr sich Ursula Poznansky dagegen zu wehren scheint, klassische Geschlechterverhältnisse weiterzuschreiben, so sehr scheinen sie bei Kerstin Gier bedient zu werden. Das Ganze wurde auch sehr erfolgreich von den Leser*innen aufgenommen und sogar verfilmt. Das erste Buch ist mit rosa Einband erschienen, verziert mit einer Schnörkelschrift und einem barock gekleideten Liebespaar. Die Zeichen, welche Zielgruppe damit angesprochen werden soll, sind klar gesetzt. Die Autorin schreibt neben Jugendromanen auch „Frauen- und Liebesromane“, wie *Amazon*¹⁴¹ verrät, mit Titeln wie z.B. *Männer und andere Katastrophen*.

Das Aussehen ist natürlich ein wichtiges Thema für Gwen. Die Sekretärin der Loge „musterte mich von oben bis unten und ich fühlte mich in der hässlichen Schuluniform reichlich unwohl. Meine Haare waren nicht gewaschen, sondern einfach nur mit einem Gummi zum Pferdeschwanz gebunden. Und geschminkt war ich auch nicht (War ich eigentlich selten.)“ (1/S.120) Auch dem Vorwurf, ein

¹⁴¹ www.amazon.de/M%C3%A4nner-und-andere-Katastrophen-Kerstin-Gier/dp/3404161521, zuletzt eingesehen: 25.11.2017.

„Unterentwickeltes Frühchen!“ zu sein, begegnet Gwen im Kopf mit dem Gedanken, dass sie „Körbchengröße B mit einer lästigen Tendenz zu C“ (1/S.123) vorweisen kann, statt mit einer ihrer anderen Befähigungen.

Zudem lässt Kerstin Gier ihre Heldin sich die Hälfte der Zeit in klassisch historischen Kostümen zu bewegen versuchen, im Gegensatz zu Gideon, der Bewegungsfreiheit in den Strumpfhosen genießt: „Als Gideon mir vor der Kirche aus dem Wagen half (in einem solchen Kleid benötigte man für solche Manöver in jedem Fall eine helfende Hand, wenn nicht sogar zwei), fiel mir auf, dass er dieses Mal keinen Degen bei sich hatte. Wie leichtsinnig!“ (2/S.281 oder 3/S.234) Sie ist natürlich auch nicht bewaffnet, obwohl sie von ihrer Freundin Leslie mit einem großen japanischen Messer versorgt worden wäre.

Gwendolyn scheint eine sehr gute Freundin in Leslie zu haben, die ihr ständig ihre Selbstkritik am Aussehen etwas entschärft – denn egal, ob es ihre Haarfarbe ist oder ein Muttermal, das Gwendolyn an sich kritisieren würde, hebt Leslie dabei Gwens Alleinstellungsmerkmale hervor (1/S.39f). Auch erinnert Leslie aufgrund ihrer detektivischen Leidenschaft und Recherchepassion an Dr. Watson; sie geht Gwen stets zur Hand, um Informationen über Personen zu recherchieren, über die sie von ihrer Familie oder den de Villiers nichts erfährt. Allerdings werden die Gespräche der beiden Mädels, v. a. wenn es um Gwens Zweifel in Bezug auf Gideons Gefühle ihr gegenüber geht, als nervend kommentiert, sei es von den Jungs in der Schule oder Gwens neuem Begleiter, dem Dämonen Xemenius: „Ich hau jetzt hier ab. Dieser Mädchenkram bringt mich noch mal um.“ (2/S.335)

„Jedes Mädchen würde ihn toll finden“, sagte ich. „Zumindest vom Aussehen her. Aber er bringt mich die ganze Zeit auf die Palme und er kommandiert mich herum und er ist einfach ... er ist einfach unwahrscheinlich ...“

„toll?“, vollendet Leslie Gwens Satz. (1/S.296)

Aufgrund seiner wissenden Position im Vergleich zu ihrer unerfahrenen nimmt sich Gideon heraus, Gwen herumzukommandieren, an ihrer statt zu antworten oder ihr das Wort zu verbieten: „Hör auf, mit ihm [Paul, Anm. C. V.] zu sprechen“ (1/S.325) oder er herrscht sie an: „Warum kannst du nicht mal für drei Stunden tun, was man dir sagt?“ „Na, dumme Frage: Natürlich, weil ich eine Frau bin und mir Vernunft völlig fremd ist.““ (3/S.254)

Da das Herumkommandieren der Frauen durch die Männer im Epilog des 1. Bandes nochmals auf humorvolle Art zwischen Lucy und Paul wiederholt wird, scheint es nichts Schlimmes für die Autorin zu sein, immerhin sind Lucy und Paul von Kerstin Gier als glückliches Paar in Szene gesetzt.

Die Verfilmung arbeitet klarer und deutlicher heraus, dass Gwen gegen ein verfehltes System einsteht und Gideon der Naive ist, der dieses System, das er zu festigen versucht, nie in Frage gestellt hat und erst durch die Anstöße von Gwen dazu gebracht wird.

Ein immer wiederkehrendes Motiv in diesen Geschichten ist, dass die Frauen den Mann, in den sie sich verliebt haben, entweder durch eine Verletzung oder im Schlaf jünger und unschuldiger sehen:

Eine Weile lang verlor ich mich ein wenig in der Betrachtung der geraden, langen Nase, der blassen Haut, der weichen Lippen und der dichten, gebogenen Wimpern. So in entspanntem Zustand wirkte er viel jünger als sonst und plötzlich konnte ich mir ganz gut vorstellen, wie er als kleiner Junge ausgesehen hatte. Auf jeden Fall extrem niedlich. (2/S.141)

Die Vision einer werdenden Mutter lässt sich hier ebenso hineininterpretieren, wie die Frau fühlt sich den Männern damit ebenbürtiger, da sie den Mann als ohnmächtig sieht.

3.3.6. Spott statt Aktivität

Gwens Umgang mit dem Kommandoton der Männer ist der Trotz, das Kichern und das Spotten über Gideons heldenhaftes Getue, wenn er meint, dass er die Mission auch ohne Gwen durchzuführen vermag:

„Ich bin allein schon sehr weit gekommen“, sagte Gideon. „Ich kann es auch allein zu Ende bringen.“ [...]

Meine Güte! Ich unterdrückte nur mit Mühe ein Kichern. Das klang ja wie in einem dieser bescheuerten Action-Filme, in denen ein melancholisch dreinblickender Muskelprotz die Welt rettet, indem er mutterseelenallein gegen eine hundertzwanzigköpfige Ninja-Kampftruppe [...] kämpft. (1/S.178)

Ginge es allerdings nach ihrer Phantasie, sähe sie sich ebenso als Superwoman für Augenblicke in ihr altes Leben zurückkehren und fiese Typen, die sie am Schulhof gehänselt haben, treten. (vgl. 1/S.149) Bei Kerstin Gier sind es in jedem kleinen Detail der Geschichte immer die Konflikte zwischen den Geschlechtern.

Sie macht ihre Heldin jedoch noch lange nicht zu einer aktiven Akteurin. Der Spott, den sie ihr beim ersten Aufeinandertreffen mit dem Grafen und seinen widerlichen Vorstellungen der Geschlechterverhältnisse schreibt, macht Gwen zu keiner kraftvollen Figur:

Sie besucht den Grafen im 18. Jahrhundert mit einem Korsett und einem Reifrock, so groß „wie ein Einmannzelt“ [!] (1/S.215), während Gideon als stattlicher Herr mit Degen selbstbewusst auftritt, sich aber als Babysitter für Gwen fühlt, statt sie als ebenbürtig zu betrachten. Die beiden Herren unterhalten sich in einem für Gwen unverständlichen Französisch über sie und ihre „halsstarrige Mutter“. Der Graf vertritt dann in einem Gwen verständlichen Englisch Positionen wie, das weibliche Blut sei „bedeutend träger als das unsrige“ (1/S.237) in Bezug auf die häufigeren Zeitsprünge unter den Männern im Vergleich zu den Frauen. „Ebenso wie der weibliche Geist dem männlichen an Schnelligkeit unterlegen ist.“ Im Folgenden lässt er sich noch weiter über die Einfältigkeit der Frauen aus und wie er sie so leicht verführen konnte, er spricht ihnen einen Verstand ab, der die Menschen weiterbringe und daher sollen auch keine weiblichen Mitglieder in die Loge aufgenommen werden.

Gier lässt die Handlung in Szenen schwelgen, die die Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau klar darstellen.

Die anderen Menschen im Raum sind ebenso ausschließlich Männer, die dem Potential des weiblichen Geschlechts wohl keine aufgeschlossene Haltung entgegenbringen dürften. Kerstin Gier schreibt ihre Heldin wirklich in eine bemitleidenswerte Lage. Zudem muss Gideon mit dem Grafen den Raum der anderen Männer verlassen, aber ohne Gwen, denn „Sie würde nur stören.“ (1/S.240) Da wird aus vollen Rohren mit widerlichen Klischees geschossen und es wird klar, wogegen die Menschen in emanzipativen Strömungen kämpfen. Die Heldin schafft es in der Konstruktion von Kerstin Gier nur, stumm die Szene zu ertragen und sich innerlich in Spott über den alten Chauvinisten zu retten.

Clarke I thought love is weekness.

Lexa Mocker is not the product of a strong mind, Clarke. (S2/F10, Min. 26:10)

So kommentieren anders konstruierte Figuren die Schwäche des Spottes in der Serie *The 100* (vgl. Kap. 3.9.). Chris Köver thematisiert in ihrer Arbeit zur Buffy-Rolle ebenso Sarkasmus als Ausdruck weiblicher Subversion, der aber keine Kraft oder Auswirkungen besitze und daher vom System erlaubt ist. Sie kritisiert, „dass Buffy [oder Gwen, Anm. C. V.] ihre Wut nur indirekt in Form sarkastischer Bemerkungen artikuliere und damit normativen patriarchalen Vorgaben folge, wie weiße Mittelschichtsfrauen ihrem Unmut Ausdruck verleihen sollen [...]“¹⁴².

Die Repräsentation des „Girlies“ wird in dieser Art der Darstellung der Wut nicht gestört, mit Butlers Ironie hat so ein Verhalten nichts zu tun, es findet keine Verschiebung statt.

3.3.7. Grapschen erlaubt

Sogar eine Grapschszene kommt vor, wieder im Beisein des Grafen, aus der die Autorin sich Gwen nicht mal selbst retten oder rächen lässt:

[...] aber dann griff mir Mr Merchant von hinten ins Dekolleté und ich hätte beinahe den Punsch verschüttet.

„Eines der entzückenden kleinen Röschen war verrutscht“, behauptete er, wobei er ziemlich anzüglich grinste. Ich starrte ihn unschlüssig an. Giordano hatte mich nicht auf eine solche Situation vorbereitet und so wusste ich auch nicht, was die Etikette im Fall eines Rokoko-Grapschers vorsah. Hilfe suchend sah ich zu Gideon hinüber, aber er war so vertieft in sein Gespräch mit der jungen Witwe, dass er das gar nicht bemerkte. Wären wir in unserem Jahrhundert gewesen, hätte ich Mr Merchant gesagt, er solle seine schmutzigen Griffel gefälligst bei sich behalten, sonst würde bei ihm gleich was ganz anderes verrutschen als ein Röschen. Aber unter den gegebenen Umständen schien mir diese Reaktion ein wenig – unhöflich.

Also lächelte ich ihn an und sagte: „Oh, vielen Dank, sehr freundlich. Das hatte ich gar nicht bemerkt.“ (2/S.292)

¹⁴² Chris Köver: Mythisches Girlie, sexy Retterin. – In: *Dekonstruktion und Evidenz*, S. 70.

Sie beobachtet den Grapscher mit seinen losen Händen in der Folge auch noch bei weiteren Frauen ohne, dass seinem Handeln Konsequenzen folgen. Eigentlich ist es fahrlässig, solche Abläufe zu schreiben, vor allem in einem performativen Verständnis von Literatur und Sprache. Wenn die Welt dadurch nicht nur beschrieben, sondern auch eine Tätigkeit durch die literarische Praxis passiert, wenn Tatsachen damit geschaffen werden und die Nicht-Sanktion von Grapschen damit gestärkt wird, ist es fahrlässig. Hoffentlich ändert die aktuelle #MeToo-Debatte etwas an solchen Konstrukten.

Aus anderen kniffligen Situationen muss Gideon sie durchaus retten, als Gwen nämlich in der Vergangenheit in Bedrängnis des lüsternen Rakoczys gelangt (3/S.263). Kurz darauf wird Gwen erstochen, nachdem Gideon ihr wieder geraten hat „Du bleibst hier stehen“ und sie zu beschützen versucht (3/S.280). Zum Glück ist ihre Gabe aber die Unsterblichkeit, nur weiß davon bislang niemand.

3.3.8. Die Frau rettet die Geschichte

Im Laufe der Geschichte, nach zwei Dritteln, bekommt Gwen mehr mutige Momente zugeschrieben, ebenso packt sie die Neugierde. Man könnte mutmaßen, dass Kerstin Gier ihre Leser*innen ganz weit weg von selbstbewussten aktiven Gesten abzuholen meint und sie langsam zu mehr Teilhabe und weniger passivem Spott führen möchte.

Gwendolyn stellt für ihre Mission ein eigenes Team zusammen, bestehend aus ihrer klugen und treuen Freundin Leslie, dem sehr brauchbaren Dämon Xemerius, unerwartet der Hausperle der Monstroses, Mr Bernhard, ihrem Großvater in der Vergangenheit und Tante Maddy Monstrose. Auf diese Verbündeten kann sie sich verlassen. Gemeinsam mit ihnen und Gideon findet sie heraus, dass sie unsterblich ist, und so können sie den Grafen unschädlich machen, kurz nachdem er ihr erklärt hat, dass sie für ihn bzw. Gideon sterben soll, da sein Leben mehr Wert als Gwendolyns besitze. Aber dieses Mal hat sie eine tatkräftige Antwort – zumindest erschlägt an ihrer statt der Arzt der Loge den Grafen im richtigen Augenblick (3/S.469) und Gideon fesselt ihn. Leider wird auch das finale Duell in Kerstin Giers Konstruktion den Männern überlassen. Im Anschluss an die ganze Geschichte muss die Unsterbliche am nächsten Tag wieder brav in die Schule. Damit endet diese Art der Geschichte, in der nicht nur die Männer den Frauen nichts zutrauen und Angst vor ihrem zerstörerischen Potential haben, sondern offensichtlich auch die Autorin.

3.3.9. Resümee

In der *Edelsteintrilogie* werden klar und offensiv die Differenzen der Geschlechter festgeschrieben, aus denen die Anziehung der Geschlechter entsteht. Die Serie untermauert „die Wahrheit“: „Ein

Mann gilt in dieser Festschreibung als Mann, verhält sich wie ein Mann und begehrt eine Frau; eine Frau gilt als Frau, verhält sich wie eine Frau und begehrt einen Mann.“¹⁴³

Die Frauen schmollen angesichts der Mächtigkeit der Männer, kommentieren Demütigungen sarkastisch und bringen Unruhe in das Ordnungssystem der Männer; und das ist gut so, damit verändern sie schlussendlich das fehlgeleitete System, nur müssen sie auf dem Weg sehr viele schwache Momente ertragen; die Männer, die weiterleben, lieben ihre Rebellion und belohnen sie mit Küssen. Das ist ein relativ althergebrachtes Erzählschema von Geschlechterverhältnissen, das offensichtlich angesichts der zahlreichen Leser*innen nach wie vor ein sehr erfolgreiches Erzählschema zu sein scheint. Ein gesellschaftliches Weiterdenken garantiert keinen kommerziellen Erfolg, ganz im Gegenteil. Schon in der erfolgreichen Buchreihe und Verfilmung *Twilight*¹⁴⁴ werden solch neokonservative Motive zelebriert: Die männliche Verführung des gefährlichen Vampirs Edward wirkt auf die zerbrechliche Protagonistin Bella Swan anziehend; ihre Opferbereitschaft und sein Heldentum sind grenzenlos. Um ihrer beider Kind zu gebären, das als Vampir zu stark für Bellas Körper ist, aber Abtreibung kommt nicht in Frage, stirbt Bella als eine Märtyrin wie von Sigrid Weigel beschrieben. Aber Edward macht sie zur Vampirin. Ihre besondere Fähigkeit besteht im Folgenden darin, ein lebendes Schutzschild zu sein und ihre Fürsorge beschützt damit den ganzen Clan.

In *Twilight* wird die traditionelle weibliche Geschlechterrolle, die sich auf der gesellschaftlichen Ebene in dieser extremen Form bereits aufgelöst hat, auf auffällige Weise wieder befestigt und als sich lohnend dargestellt. Bella bekommt alles, was sie will; aber sie will nur das, was ihr innerhalb der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle zusteht.¹⁴⁵

Aufgrund der aktuell vielfältig konstruierten Geschlechterverhältnisse hat laut Dagmar Grenz auch der „nostalgische“ Blick auf traditionelle Geschlechterrollen seinen Platz. Die so konstruierten Geschichten und deren Figuren erreichen einen populären Erfolg, das muss man zur Kenntnis nehmen.

¹⁴³ Gudrun Perko: Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading. – In: Anna Babka u. Susanne Hochreiter (Hg.innen): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-88, hier S. 77.

¹⁴⁴ Stephanie Meyer: *Twilight Saga 1-4*. Little Brown 2005-2008; *Twilight 1-5*, Regie: Catherine Hardwicke u. a. USA Produktion: Wyck Godfrey u.a., 2008-2012.

¹⁴⁵ Grenz: Edward und Bella – der ‚sanfte‘ Vampir und das ‚emanzipierte‘ Opfer – In: Gansel u. Zimniak (Hg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung?* S. 285.

3.4. Marah Woolf: *Bookless*

3.4.1. Geschlechterbinarität und die Verteilung von Gut und Böse

Diese Trilogie folgt einem sehr ähnlichen Plotmuster wie die *Edelsteintrilogie* von Kerstin Gier. Die Dichotomie von Männlich und Weiblich ist natürlich gegeben, je verschiedene Aufgaben sind auf die beiden Geschlechter aufgeteilt. Zusätzlich kommt bei dieser Trilogie noch hinzu, dass sich am Schluss die beiden Geschlechter im heterosexuellen Begehren vereinen müssen, um dem Chaos ein Ende zu bereiten. Also die Festschreibung der Geschlechterbinarität und des heterosexuellen Begehrens, das als einziges die Lösung *gebären* kann, findet statt.

Dualismus [...] Es gab für sie das Gute und das Böse, Gott und Satan, ein schwarzes und ein weißes Mal. Jede Generation brachte einen Mann hervor, der das Wort auslesen, und eine Frau, die es zurücklesen könnte. Das war die Idee des Yin und Yang.¹⁴⁶ (2/S.281)

Bei Woolf steckt die Vorstellung einer klaren Trennung der Kategorien im Yin-Yang, ohne die Verbindung, die auch mitgedacht ist.

Das Weibliche und das Männliche verfolgen entgegengesetzte Prinzipien, die aktuellen Erb*innen verlieben sich ineinander und kämpfen gemeinsam gegen das Ziel, das gerade von der männlichen Linie verfolgt wird; nur haben hier wie in der *Edelsteintrilogie* zunächst eine großväterliche Figur und der männliche Erbe, der hier gleichfalls zwei Jahre älter und erfahrener als das Mädchen ist, die Vereinbarung getroffen, die aktuelle weibliche Erbfolge gefügig zu machen, indem sie sich in den Erben verlieben soll: „Verführe sie. Sie wird dir nicht widerstehen können.“ (1/S.99)

Das Programm des Logozentrismus wird verfolgt:

Der Glaube an die Priorität des Ersten, des einen, Reinen [...] ist exemplarisch für die Modelle und Konstruktionen, die zum Gegenstand der Derridaschen ‚De-Konstruktion‘ werden: dieser Glaube funktioniert nur durch die komplementäre Vorstellung eines Anderes, des ‚Zweiten‘, das als die Komplikation, Negation, Manifestation oder Zerstörung des ‚Ersten‘ zu denken ist.¹⁴⁷

Die Machthabenden fürchten sich, dass ihr gebautes und durch die Diskursmacht als natürlich und richtig deklariertes System zum Einsturz gebracht wird; sie projizieren diese Furcht auf die zuvor gesellschaftlich als andere Hälfte der Opposition anerkannte Weiblichkeit, die das Andere und Nachrangige darstellt.

¹⁴⁶ Marah Woolf: *Bookless*. Bd. 1 – 3. Hamburg: Oetinger 2017, Bd. 2, S. 281, im Weiteren zit. als 2/S.281.

¹⁴⁷ Bettine Menke: Dekonstruktion – Lektüre: Derrida literaturtheoretisch. – In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Neue Literaturtheorien: Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 235-264, hier S. 247.

Auf Familien bzw. Geschlechter sind die Gabe der Hüterinnen bzw. die Gabe des Bundes aufgeteilt. Der jeweilige männliche Erbe des Bundes, mit dem Mal eines Buches am Unterarm als Kennzeichnung, liest wie seine männlichen Vorfahren Bücher aus, das heißt, dass das Buch infolge mit all seinen Spuren, Zitaten etc. für die Menschen verschwindet, als hätte es nie existiert.

So hat diese Trilogie wie oft in (Fantasy-)Romanen, die ein weibliches Zielpublikum im Blick haben, Bücher zum Thema.¹⁴⁸ Das erste Buch, das so mit Einsetzen der Handlung aus jeglicher Erinnerung verschwindet, ist ausgerechnet Jane Austens *Emma*. Lucy erzählt uns Folgendes über das Buch, das sie sehr mochte:

[...] Obwohl selbst Jane Austen angeblich einmal gesagt hatte, dass sie mit Emma eine Heldin hatte schaffen wollen, die niemand außer ihr mögen würde. Lucy war das egal gewesen, obwohl Emma schon ein kleines bisschen selbstsüchtig, verwöhnt und arrogant war. Lucy hatte sie um ihre Selbstsicherheit beneidet und natürlich um Mr Knightley. (1/S.32)

Das ist eine interessante Aussage zur Rezeption von Heldinnen unter Leser*innen. Die Geschichte über eine unbequeme Heldin, die Lucys Jugendfreund Colin als „Mädchenkram“ (1/S.47) abtut, ist verschwunden. Die jeweilige Hüterin einer Generation, die auch mit dem Mal am Unterarm gekennzeichnet ist, wäre für den Schutz der Bücher verantwortlich – in der Vergangenheit haben die Frauen und die Männer die Bücher und das darin enthaltene Wissen gemeinsam vor Kirche und Herrscherhäusern vor der Vernichtung bewahrt. Dieses Ziel hat sich aktuell verselbstständigt, denn der männliche Bund schützt das Wissen nicht mehr, sondern stiehlt es, daher haben die Hüterinnen ihre Solidargemeinschaft mit dem Bund aufgekündigt, woraufhin sie seitdem vom Bund gejagt und vernichtet werden, da die Männer um die Macht der Hüterinnen, nämlich den Menschen die Bücher wieder zurückgeben zu können, wissen. Sie sind die Gebenden.

In einem Brief ihrer Mutter an Lucy steht:

Die Bücher werden Dich finden und Dich leiten. Vertraue ihnen, so wie sie Dir vertrauen. Sie brauchen Dich. Nur Du kannst sie vor der Habgier des Bundes schützen. Die Männer sind vom Weg abgekommen. Was sie tun, ist falsch. Denke immer daran: Das Wort, das Wissen und die Weisheit der Bücher dürfen nicht länger verborgen werden. An Worten sollen die Seelen der Menschen emporwachsen, Worte sollen die Waffe der Zukunft sein. (1/S.222)

Das Ganze geht auf das biblische Buch des Johannes „Im Anfang war das Wort“ zurück und begann vor 2.000 Jahren mit dem christlichen Orden der Katharer, die die Bücher vor dem Papst beschützt haben. Die Philosophie dieser Katharer passt auf die Geschlechtervorstellungen im Buch: „Die Katharer folgen der Theorie des Dualismus. Sie glauben, dass die Welt in Gut und Böse zu unterteilen ist. In Schwarz und Weiß. Es gibt immer und überall beide Seiten der Medaille [...]“. (1/S.260)

¹⁴⁸ Weitere Beispiele wären Funkes *Tintenherz*, Mangs *Menduria*, Langes *Fabelmacht-Chroniken* und natürlich Endes *Die unendliche Geschichte*. Eine Liste von Büchern über Bücher listet Marah Woolf am Ende des 2. Bandes von *Bookless* auf. So wie bei *Tintenherz* stellt Woolf jedem ihrer Kapitel ein Zitat voran, das den Wert von Büchern und Lesen thematisiert. Auch das Handlungsschema einer bösen „männlichen“ Familie und einer guten „weiblichen“ Familie, die die Bücher mithilfe eines Jungen für die Menschheit retten muss, taucht in weiteren Büchern auf, etwa in Mechthild Gläser: *Die Buchspringer*. Bindlach: Loewe 2015.

Lucy / Woolf betont, dass es die Frauen der Familie de Tremaines nicht in die Ahnengalerie geschafft haben:

Der Flur, den sie entlang liefen, war geschmückt mit riesigen Porträts. Offenbar war dies die Ahnengalerie der de Tremaines. [...] Vergeblich suchte Lucy Bildnisse von Frauen, doch diese kamen bei den de Tremaines nicht vor. Bestimmt war ihnen ihr Geld zu schade gewesen, um es für Gemälde ihrer Angetrauten zu verschwenden, dachte sie böse. (2/S.76)

Sogar die Haustiere sind in dieser Geschichte auf die Geschlechter aufgeteilt: der Großvater Batiste de Tremaine, der magische Fähigkeiten besitzt, ist von zwei Hunden als Beschützer umgeben, die sich auch in Menschen verwandeln können; von den Hüterinnen spricht Batiste als Katzen bzw. Schlangen: „Dieses Natterngezücht ist schlimmer als räudige Katzen. Ich frage mich, wie viele Leben sie noch haben [...]‘ Bei dem Wort ‚Katzen‘ hatten die Hunde ihre Köpfe gehoben und zu knurren begonnen.“ (1/S.97) „Übermorgen kommt Beaufort, spätestens er wird sie gefügig machen. Wenn sie erst einmal weiß, wo ihr Platz ist, wird sie schnurren wie ein Kätzchen und alles tun, was wir verlangen.“ (2/S.83) Das ist das System, gegen das Lucy sich zur Wehr setzen muss.

In der *Bookless*-Trilogie steckt eine Spur mehr Grausamkeit denn in der *Edelsteintrilogie*.

„Frauen mit diesen Augen waren unsere ärgsten Feinde. [...] Ich habe dafür gesorgt, dass keine von ihnen mehr übrig ist. Trotzdem müssen wir wachsam sein. [...] Sie haben die Macht, uns daran zu hindern, unsere Pflicht zu tun.“ (1/80f) In anderen Kulturen geht diese Urangst soweit, dass Frauen ganzkörperverschleiert bekleidet sein müssen.

3.4.2. Transparenz gegen Geheimhaltung

Die 17-jährige Lucy Guardian erfährt im Laufe des ersten Bandes, dass sie zur Hüterin bestimmt ist, immerhin ist ihr das Beschützen schon mit ihrem Namen gegeben. Die Bücher in der London Library, in der sie arbeitet, sprechen zu ihr und bitten Lucy zaghaft, sie zu befreien, genau aus diesem verzweifelten Versuch besteht im Folgenden die Handlung der Trilogie. Es war niemand da, der Lucy auf ihre Aufgabe vorbereiten hätte können. Die Leser*innen wissen bereits mehr als die Heldin durch den Perspektivenwechsel hin zum männlichen Helden Nathan, den Lucy kennen und lieben lernt und der mehr über die Bücher und ihr Verschwinden weiß. Denn er hat mit seiner Aufgabe bereits begonnen, da der auch um zwei Jahre ältere Nathan – wie Gideon in der *Edelsteintrilogie* – ein Leben lang schon auf seine Aufgabe vorbereitet worden ist. Bei seinem Großvater aufgewachsen und von ihm in die Mysterien des Bundes eingeweiht ist er der geschickteste Perfecti, den es je gab, er lässt die Bücher so schnell und lückenlos wie kein anderer vor ihm verschwinden. Und er weiß um die Hüterinnen, die der Bund versucht hat, alle zu vernichten. Außerdem entstammt er der gesellschaftlichen Schicht des Adels, ist aufgewachsen mit Landsitz und Londoner Stadtwohnung; im Gegensatz zu Lucy, die im Waisenhaus gelandet und keine Einführung in ihre Gabe bekommen

konnte, da ihre Eltern von Nathans Großvater, Batiste de Tremaine, umgebracht worden sind, leben Nathans Eltern noch, aber er wurde ihnen als kleines Kind von eben diesem Großvater entrissen, da sein Vater die Werte des Bundes nicht teilt und keine Bücher auslesen wollte. Der Großvater schiebt die Verantwortung dafür seiner Schwiegertochter zu, da sie den gemeinsamen Sohn verweichlicht hätte (1/S.106). Das ist eine Information, die Nathan mit der Zeit von seinem Großvater und den männlichen Zielen des Bundes abbringt hin zu Lucys Ziel, die Bücher den Menschen zurückzugeben.

„Solange diese Weiber nur versuchten, uns daran zu hindern, die Bücher zu schützen, war es schon schlimm genug. Doch wenn ihnen jetzt auch noch daran gelegen ist, sie gegen uns aufzubringen, wird unsere Aufgabe unmöglich. Der Bund würde zerfallen. Sie muss vernichtet werden.“ (1/S.225) Diese Gefahr spürt der Bund, in dem ein sehr veraltetes Frauenbild vorherrscht; sie beschließen Lucy gönnerhaft in ihren Kreis (wieder) aufzunehmen: „Wir holen sie heim, auf den Platz, auf den sie gehört. Wir werden den Fehler der Vergangenheit ungeschehen machen. [...] Und ich fordere das Mädchen für mich! [...] Es ist das Vorrecht meiner Familie. Jeder hier weiß das. Meine Familie wäre damals an der Reihe gewesen, die weibliche Linie fortzuführen. [...] Das Kind, das sie austragen wird, muss mein Spross sein.“ (1./S.226) Das spricht der bereits ergraute Beaufort und dies ist der Plan, den die Männer für Lucy aushecken. Ein treffendes Bild dafür hat Lucys bester Freund Colin parat, wenn er davon spricht, dass „unsere liebe Lucy kein Schmetterling ist, den man einfach aufspießt.“ (1/S.79)

Nathan ist entsetzt von den Vorhaben der alten Männer des Bundes und das Vorhaben, Lucy zu beschützen, verstärkt sich in ihm. Nur besteht sein Plan darin, sie zur Unterstützerin der Sache des Bundes zu machen: „Es ist deine Aufgabe, die Bücher zu schützen. [...] Die Kirche hat die Frauen gezwungen, gegen den Bund zu arbeiten. Nur den Männern ist es zu verdanken, dass wir heute noch unserer Aufgabe nachkommen. Du, Lucy, kannst wiedergutmachen, was die Frauen angerichtet haben. [...] Wir zusammen können viel mehr Bücher vor der Ignoranz der Welt retten, als ich es allein vermag.“ (1/261f) Auch Nathan hält zunächst noch an der Vorstellung fest, dass die Frau den Sündenfall Evas wiedergutmachen kann, wenn sie sich wieder der gemeinsamen Sache anschließe – und Erb*innen gebären. So verteidigen die Männer ihre Geheimhaltung und die Frauen die Transparenz bzw. die Weitergabe von Wissen.

Die ideologischen Differenzen des Liebespaares prallen aufeinander: wie in der *Edelsteintrilogie* geht Lucy relativ naiv mit dem Hilfesuchen der Bücher um – mit Menschenverstand bzw. auch wieder mit Gefühl und Intuition; der Mann dagegen ist jahrelang mit der Tradition vertraut gemacht worden und schützt daher die Tradition; die Frau reißt das gewohnte System in ihrer Eva-Rolle nieder – nachdem sie den männlichen Helden auf ihre Seite gezogen hat:

„Hast du nie ein schlechtes Gewissen? Spürst du ihren Schmerz [der Bücher beim Auslesen, Anm. C. V.] nicht?“

Wäre Nathan aufmerksamer gewesen, dann wäre er bei Lucys Tonfall stutzig geworden.

„Bücher haben keine Gefühle, Lucy.“

Das war der Moment, in dem Lucy sicher war, dass er nicht wusste, was er tat. Sie musste zugeben, dass etwas an seinen Worten eine zwingende Logik besaß. Trotzdem konnte es nicht richtig sein. Die Worte, die Bücher, sie gehörten den Menschen, allen Menschen. Sie durften nicht gestohlen werden. [...] Vielleicht hatte diese Art, Bücher zu schützen, einmal seine Berechtigung besessen. Aber heute? Menschen lasen, Menschen lernten, und das Wissen gehörte nicht einigen wenigen. (1/S.270)

3.4.3. Wirkung des Perspektivenwechsels

Die Leser*innen lesen diese Geschichte nicht nur aus Lucys Perspektive, sondern nach 58 Seiten taucht auch Nathans Perspektive auf. Im Laufe der drei Bände tritt Nathan immer wieder als Ich-Erzähler auf, was nicht zur Ermächtigung der männlichen Linie führt, sondern es gibt den Leser*innen Einblick in seine Gefühlsstärke – gemeinhin würde man vielleicht von einer Gefühlsschwäche sprechen, was als Vokabel aber durchaus zu hinterfragen ist. „Er ermahnte sich, nicht an Lucy, sondern an seine Arbeit zu denken.“ (1/S.111) Seine Verletzlichkeit, seine wunden Punkte und die Gedanken an Lucy werden den Leser*innen in seiner Perspektive vermittelt:

Er hatte sie nur einmal küssen wollen. Obwohl er wusste, dass er kein Recht dazu hatte. Aber er musste wissen, wie sie schmeckte, wie sich ihre Lippen auf seinen anfühlten. Und dann hatte es ihn überwältigt. Er hatte sich hinreißen lassen. Das hätte nicht geschehen dürfen. Sie würde ihm nie gehören. (1/S.249)

Dass er sich selbst als Held hinterfragt, erfahren die Leser*innen:

Er war ausgebildet, Bücher auszulesen, und nicht dazu, Heldentaten zu vollbringen. In Büchern ja, da verwandelten sich die unscheinbarsten Bürschchen in tapfere Kämpfer, wenn es darum ging, die Liebste aus Gefahren zu retten. Aber das hier war das echte Leben. Seine Angst um Lucy war grenzenlos. (3/S.73)

Lucys Perspektive bleibt die dominante, aber die Leser*innen erhalten einen Einblick in Nathans Gefühls- und Gedankenwelt, denn aus Lucys Perspektive könnte man denken, dass sich Nathan in Liebesdingen stets souverän statt schüchtern verhält. Auf der Handlungsebene muss er sie immer wieder auffangen, da sie schwach wird, weil sich ihr Mal am Arm in seiner Nähe meldet oder sie fast von der engen Fensterbank in der Vorlesung fällt. „Nathan fasste sie um ihre Taille, zog sie zurück und ließ sie den Rest der Stunde nicht mehr los. Die Mitschrift dieser Vorlesung würde sie sich von einem Kommilitonen kopieren, beschloss sie und überließ sich den Gefühlen, die Nathans Nähe in ihr auslöste.“ (1/S.121) Nathan ist stets bereit, sich ihr als Kavalier anzubieten – zudem er mit seinem Großvater die Abmachung hat, sie zu verführen; der Kavalier begleitet sie von der Uni ins Kino, da sie ohne Schirm in London auf die Straße geht. Wenn sie Kaffee trinken gehen, bezahlt er natürlich die

Rechnung: „Wenn du dich hinsetzt, hole ich uns etwas zu trinken.“ (1/S.148) Der Perspektivenwechsel ermöglicht den Einblick, dass auf beiden Seiten Unsicherheiten vorhanden sind.

3.4.4. Die Geschichte des Helden ist auch wichtig

„Du verteidigst ihn immer noch [...] Und das ehrt dich. Aber du bist jetzt erwachsen. Du musst deinen eigenen Weg finden“, (1/S.101) rät Sofia Nathan in Bezug auf seinen Großvater. Sie kümmert sich um ihn, seit seine Eltern verjagt worden sind. Sein Großvater schickt Nathan immer noch brieflich Instruktionen bzw. gibt ihm die Aufgaben per Telefon durch. Nathan spricht sich immer mehr dagegen aus und ringt um Eigenverantwortung: „Das wird nicht nötig sein. Ich habe alles im Griff.“ (1/S.114)

Innerhalb des Bundes kämpft Nathan um seinen Platz, er ist jetzt ein Erwachsener. Der Ausblick zwangsverheiratet zu werden, wie es alle Kinder des Bundes und der Hüterinnen der Tradition entsprechend trifft, um die jeweiligen männlichen und weiblichen Erb*innen zu produzieren, jedoch auch Lucys Fragen lassen sich ihn dieser Tradition entgegen treten: „Weshalb hatte er die Motive seines Großvaters nie hinterfragt? [...] Heute sah er zum ersten Mal, was Batiste de Tremaine wirklich war. Ein alter Mann, der nach Macht und Einfluss gierte und dafür bereit war, über Leichen zu gehen.“ (2/S.164) Gegen Ende des zweiten Bandes ist Nathan auf Lucys Seite und bereit seine Eltern zu treffen, die die Ziele des Bundes immer zurückgewiesen haben. Er geht jetzt seinen eigenen Weg. Marah Woolf erzählt von zwei Held*innen auf der Suche nach sich selbst. Es ist auch wichtig, die Reise der Jungs zu thematisieren, denn wie soll sich sonst je etwas in der Welt ändern?

3.4.5. Die Heldin und ihre Freund*innen

„Ich verstehe nicht mal genau, was vor sich geht.“ Sie versuchte, hilflos zu klingen und noch ängstlicher auszusehen. Zu ihrer eigenen Überraschung schien ihre Taktik aufzugehen. Batiste de Tremaine lächelte beinahe großväterlich und tätschelte ihre Hand. (1/S.285)

Lucy setzt ihre Weiblichkeit bei Nathans Großvater ein, um unentschlossen zu wirken. Sie ist eine klassische Bücherratte mit viel Mut. Durch das Aufwachsen im Waisenhaus und ihre Vorliebe für Fantasy ist sie immun gegen Angst im Dunkeln, da sie eher davon geträumt hat, Gespenstern im Dachboden des Waisenhauses zu begegnen (1/S.24), statt Angst vor ihnen zu haben.

An körperlicher Stärke kann sie nichts vorweisen aber an Ideenreichtum und sie plant Szenarien mithilfe ihrer Freund*innen, um Batiste de Tremaine und seine Beschützer im zweiten Band vom Landsitz wegzulocken. Immer wieder schwankt sie, ob sie ihre Aufgabe erfüllen kann, angesichts dessen, dass Batiste de Tremaine eine Autoritätsperson und eine wissenschaftliche Koryphäe ist, so dass man ihn nicht einmal bei der Polizei anzeigen kann, was Lucys Freund*innen feststellen müssen,

als sie versuchen eine Anzeige gegen de Tremaine nach Lucys Entführung zu erstatten. „Wie hatte sie so naiv sein können zu glauben, dass sie ihnen gewachsen war? Immerhin hatte Batiste de Tremaine Menschenleben auf dem Gewissen.“ (2/S.68f) Doch sie macht weiter bzw. die Verfolger lassen sie ohnehin nicht aus: „Ich bin nicht tapfer. Ich habe Angst wie noch nie in meinem Leben. Aber ich muss dem Ganzen ein Ende machen. Ich kann mich nicht verkriechen. Sie würden mich suchen [...] Ich wäre nirgendwo sicher.“ (2/S.216) Also muss sie es alleine schaffen bzw. mithilfe verschiedener Mitstreiter*innen und guter Ideen schafft sie es, dem Großvater wieder und wieder zu entkommen und die Informationen zu sammeln, die sie braucht, um die Bücher zu befreien. Dabei schwankt Lucy immer wieder in der Entscheidung, ob sie die Hilfe ihrer Freund*innen annehmen soll, da sie sie nicht in Gefahr bringen möchte, immerhin wird Colin verprügelt und Miss Olive trifft die Kugel, die für Lucy bestimmt war. „Sie werden dir viel Schlimmeres antun. Sie sind verzweifelt und verzweifelte Männer, die Angst um ihre Macht haben, sind zu allem fähig“, warnt Sofia Lucy. (2/S.214f)

Batiste de Tremaine, der mächtigste Mann im Bund wagt erst spät, Hilfe seiner Mitstreiter anzunehmen, da es ein Eingeständnis von Unvermögen in dieser Löwengrube wäre und mit zynischen Kommentaren und Machtverlust geahndet würde. Sein Verhalten schwächt den Bund und stärkt die Allianz um die Wächterin und lässt sie schlussendlich auch „gewinnen“.

3.4.6. Resümee

In dieser thematisch von christlichen Geheimbünden inspirierten Geschichte ist die Welt klar in gut und böse aufgeteilt, die Männer verteidigen die Geheimhaltung und den Besitz des Wissens für wenige Auserwählte, die Frauen sehen die Verantwortung darin, dass die Menschen – und zwar alle Menschen – am Wissen teilhaben und wachsen können. Daher gilt es, das althergebrachte, überholte System zu zerstören. Die Frauen stürzen schlussendlich auch das von Männern aufgebaute System und nehmen sich, was sie wollen, Lucy will mit Nathan schlafen und zeigt ihm das (3/S.233). Aber das Potential ist in der nächsten Generation der jungen Männer gegeben, dass sie Verantwortung übernehmen und Selbstständigkeit zeigen und nicht nur die Tradition der Alten nachplappern. Wiederum wird der Kurs der Frauen als von Anfang an positiver dargestellt, und die Männer, die die Ordnung vorgeben, leben ihre Macht aus, die schlussendlich von den Frauen gebrochen wird. Dieses Mal braucht es eine Frau, um den männlichen Erben auf ihre Seite zu ziehen, damit die beiden sich vereinen und ihre infolge geborene Tochter das Wissen für die Menschen befreit: „Das war die Lösung des Rätsels? Das stand im Vermächtnis der Hüterinnen? Eine Erbin musste die Gaben in sich vereinen, damit die Bücher zurückkehren können?“ (3/S.315)

Stellt sich nur die Frage, was passiert wäre, wenn sich Lucy oder Nathan geweigert hätten, gemeinsam ein Kind zu zeugen, aus individualistischen Gründen wie gegenseitige Antipathie oder

schlicht ein fehlender Kinderwunsch. Das Vermächtnis bestimmt hier in wesentlichem Ausmaß über das Leben zweier Menschen. Die Welt wird durch die Geburt eines Kindes gerettet.

Woolf verfolgt damit klar die Ideologie, dass Frauen und Männer gemeinsam weiter kommen als alleine, das liegt in der Unterschiedlichkeit, die im Idealfall sogar weiteres Leben durch die Vereinigung hervorbringt. So sollen die Jugendlichen Vorbehalte gegeneinander und Ängste voreinander über Bord werfen und sich kennenlernen. Das sind einerseits wichtige Anstöße für eine Lektüre dieser Altersgruppe, dennoch bestärken sie eindeutig das binäre System der heterosexuellen Matrix.

3.5. Oliver Schlick: So kalt wie Eis, so klar wie Glas

3.5.1. Ordnung und Unordnung in der Geschichte

Beim Jugendarbeiter und Autor Oliver Schlick scheint es, als würde er Stereotype wie Feuer das Wasser vermeiden. Hinter jedem Vorhang wartet quasi eine unerwartete Wendung. Dabei spielt sich das Geschehen in *So kalt wie Eis*¹⁴⁹ im dörflichen Idyll in Rockenfeld – dennoch könnte es überall sein – im Milieu der Schneekugelmacher*innen ab, denen Traditionen sehr wichtig sind. Im Laufe der Geschichte erklärt uns die Kugelmacherin Marlene Berber ihr Verständnis von Ordnung und Unordnung in der Kugel und das scheint symptomatisch für die Geschichte zu sein:

Die Welt *ist* in ständiger Unordnung und Veränderung. Es gibt nichts, dessen man sich sicher sein kann, und die meisten Menschen wissen das sehr genau ... obwohl sie nicht gern darüber sprechen. Unordnung und Dinge, die man nicht einordnen kann, machen ihnen Angst. *Deshalb* lieben sie Schneekugeln. Die Kugeln vermitteln das Bild einer Welt, die sicher und geordnet und unveränderbar ist. Die perfekte Illusion einer heilen Welt. – Ich habe mich für einen anderen Weg entschieden: In meinen Kugeln zeige ich, was nicht in die Ordnung der Welt passt. Dinge, die merkwürdig sind oder absurd, schockierend, lächerlich, bizarr [...] Wenn man lange genug in diese Welt blickt, gelingt es einem vielleicht irgendwann, die Angst vor der Unordnung zu verlieren und ihre Schönheit zu erkennen. [...] Mir ist durchaus bewusst, dass ich mit diesem Ansatz in der Ära des Kontrollwahnsinns eine Spur avantgardistisch wirke. (S.127)

Eigentlich ist das eine gute Beschreibung von Dekonstruktion. Die Welt steht in dieser Erzählung nicht auf konventionellem Boden. Damit wirkt es auf den zweiten Blick gar nicht mehr so unpassend, dass die Geschichte gegen Ende hin aus der dramaturgischen Ordnung der ersten drei Viertel herausfällt, um das Tempo mit Auslassungen und Raffungen zu erhöhen, dass man zuerst denken könnte, es läuft alles auf einen Fortsetzungsband hinaus. Aber die Planung und Durchführung des Endkampfes und das Happy End und das Wiedersehen am Schluss gehen sich letztendlich auf den letzten 30 Seiten, auf Kosten von Reflexionen, Introspektion und schönen zwischenmenschlichen Augenblicken, aus.

Typisch, nämlich tragisch, ist zunächst der Beginn der Geschichte von Cora, deren Ich-Perspektive die Leser*innen folgen: Die Handlung setzt auf dem Begräbnis von Coras Mutter ein. Ein Großvater, von dem Cora dachte, er sei tot, da von der Mutter so erzählt, taucht plötzlich auf und macht Cora das Angebot, zukünftig bei ihm zu wohnen. Natürlich hat dieser Großvater einen Koffer voller Geheimnisse und eine Freundin Elsa, die schon mal für einige Verwirrung sorgt, dabei. Immerhin ist Elsa eine ehemalige Eishockey-Legende von einem sehr großen und breiten Körperbau und einer lauten Stimme, die sie allerorts für ihr Recht und das ihrer Liebsten einsetzt. Ausgerechnet Elsa, vor der kein Glas sicher ist, ist die beste Freundin des Großvaters, der tausende dieser Schneekugeln aus

¹⁴⁹ Oliver Schlick: *So kalt wie Eis. So klar wie Glas*. Berlin: ueberreuter 2015.

Glas hergestellt hat, denn er ist einer der fünf Schneekugelmacher*innen in der Gilde mit Lizenz in Rockenfeld Schneekugeln zu produzieren, eine Lizenz, die nur in der Familie weitergegeben werden darf oder beim Ende der Erbfolge neu verlost wird. Deshalb taucht der Großvater jetzt auf, denn er hofft, dass Cora den Platz der Familie Dorneyser in der Schneekugelproduktion einnehmen könnte. Cora lässt sich auf das Dorfleben ein, denn sie empfindet keine starke Bindung zur Stadt oder zu Freund*innen, ist sie doch gerne alleine und die Erinnerung an ihre Mutter in ihren Räumen ist sehr schmerzhaft. Der Zuneigung der besten Freundin ihrer Mutter, Svenja, kann sie sicher sein. Der Punk Svenja mit ihrem behinderten Sohn Iggy könnte am ehesten als eine Art Familienersatz für Cora dienen. Svenja und Iggy wohnen, seit Cora denken kann, in der Wohnung über ihr und ihrer Mutter. Oft trafen sich die beiden Frauen in Coras Wohnung, um berauschte Momente zu erleben.

3.5.2. Unkonventionelle Figuren

Cora zieht allerdings nicht zu ihrem Großvater ins Haus, das eine Schneekugelfabrik ist, sondern in das für Elsa zu kleine Häuschen, in dem ständig Glas oder Keramik zu Bruch geht. Das ist sehr fürsorglich gedacht, denn der Großvater meint, zu schrullig für Cora zu sein. Wer hier aber der/die Schrulligere aus Rockenfeld ist, ist ein Wettrennen. An der neuen Schule, einem Internat für gestrandete Persönlichkeiten reicher zeitloser Eltern, ist eine Art Antonio Banderas Direktor, der versucht das Gute im Menschen zu vermitteln. Dabei geht ihm eine Therapeutin zur Hand, deren Methoden Direktor Ernesto Gottwald selbst jedoch nicht zu schätzen scheint und vor deren Sitzungen man Angst oder Phantasie entwickeln muss; sie ist der sadistischen, rosa gekleideten Dolores Umbridge aus *Harry Potter* nachempfunden, die zwischenmenschlich kein Geschick beweist. Der Hausmeister, Valentin Magomedov, könnte Hagrid zum Vorbild haben, plump und sympathisch mit einem Faible für Heavy Metall und einem russischen Akzent. Er muss Cora und ihren neuen Freund Moritz aus misslichen Situationen retten. Moritz ist neben dem frechen Außenseiter im Gothic Stil auch schwul, denn Mainstream ist für den Autor Schlick nichts Erstrebenswertes und eine klassische Liebesstory kreiert er nicht. Elsa hat einen Narren an dem jungen Eishockeyfan gefressen und sein Schwulsein kommentiert sie mit „Hauptsache, er ist kein Vegetarier!“ (S.220) – Das stört Elsa nämlich an Cora.

„Die Konstruiertheit der Kategorie heterosexueller Mann / heterosexuelle Frau als einzig gültige Lebensweise schreibt aus queerer Perspektive eine Eindimensionalität fest, die der de facto menschlichen Vielfalt nicht gerecht wird“¹⁵⁰, schreibt die österreichische Philosophin Gudrun Perko

¹⁵⁰ Perko: Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading. – In: Babka u. Hochreiter: *Queer Reading in den Philologien*, S. 77.

und bei einem Autor wie Oliver Schlick merkt man die Lust am Experiment in der Figurenzeichnung und Handlungsführung.

Die beiden neu zusammengefundenen Außenseiter*innen, Cora und Moritz, legen sich gerne mit den Alpha-Tieren des Internats, die eine Koks-Schmuggelroute eröffnet haben, an. Zudem ist Magomedov Schmuggler von so genannten Porno-Schneekugeln bzw. er ist der Bote der aktuell beliebtesten Schneekugeln in Rockenfeld, die Marlene Berber für das ganze Dorf und die Welt produziert: Die Schneekugelmacherin, die sich der Unordnung unter der runden Kugel verschrieben hat, zeigt nicht nur Gewaltszenen, sondern auch Pornoszenen unter Glas und beliefert damit das ganze Dorf. Marlene Berber weiß ihre weibliche Verführungskunst gezielt einzusetzen, um zu erreichen, was sie will, und sie weiß ganz genau, was sie will.

Die anderen drei Lizenzen in der Kugel-Gilde sind an den Bruder ihres verstorbenen Exmannes, Zacharias Tigg, vergeben, der angeblich Marlene Berber einer Kriminaltat überführen möchte und sie so auf Schritt und Tritt verfolgt, heimlich aber von ihr besessen ist. Sie träumt ebenso von seiner animalischen Leidenschaft, die sie zu Wachs schmelzen lässt, der Voyeur wird in dieser Geschichte ebenfalls begehrt. Die Begierden der beiden finden tatsächlich im Laufe der Geschichte zueinander. Außerdem besitzt Josef Kardinal eine Lizenz, der davon träumt, die älteste Schneekugel, die er im Besitz der Dorneysers wähnt, zu besitzen. Und Melly Boskop produziert Schneekugeln, die verschiedenste Royals, Hollywood Celebritys und Märchenmotive abbilden. Mit ihrer überzogenen Freundlichkeit und ihren energisierenden Freundschaftsbekundungen – inklusive einem *Sex and the City* Videoabend mit Cora – erweckt sie sofort Verdacht, der sich schlussendlich auch als richtig erweist, hätte sie doch gerne Jacob Dorneyser beerbt. Im Gegensatz dazu erweist sich das Vertrauen zum Vamp Marlene Berber als richtige Entscheidung, die Cora nach einigem Überlegen und drei purpurfarbenen alkoholreichen Getränken trifft.

Ein Sammelsurium an seltsamen Gestalten macht diese Geschichte zu einer sehr unterhaltsamen, abwechslungsreichen und unerwarteten. Geschlecht, Begehren, Vorurteile, Normalitäten sind nicht so wichtig, denn wo sollte man hier anfangen mit dem Normierungsprozess? Wer von diesen Gestalten sollte die Norm einfordern? Mit wessen Gesetzestafel?

Die Polizei taucht passenderweise im Dorf auf, denn es ist ein Mord passiert. Sie hätte die Möglichkeit, von Normen und Sanktionen zu wissen. Aber die beiden Polizisten schaffen es, von niemandem im Dorf eine verwertbare Aussage zu bekommen, geschweige denn den Fall der Entführung zu lösen, sie geben auf, nach dem Marlene Berber ihre lüsternen *Herzen* für ihre Zwecke benutzt hat.

3.5.3. Webstuhl der Handlungen

Außerdem sind noch ein phantastischer und ein märchenhafter Handlungsstrang in diese Geschichte eingewoben: Aus der Familie Dorneyser entstammt nicht nur der Ursprung der Schneekugelproduktion, sondern sie verbergen auch ein uraltes Geheimnis und schützen damit die Welt vor den Dämon*innen der Wilden Jagd, die ansonsten in den Rauen Nächten zwischen Weihnachten und Anfang Januar die Menschen heimsuchen kommen und ihnen jegliches Glück und jede Hoffnung nehmen würden. Dabei hilft den Dorneysern eine Figur, die seit 700 Jahren als Untoter mit einem kalten Splitter im Herzen, die sich aber das Gute erhalten hat, durch die Welten wandert. Cora fühlt sich in Niklas' Augen gespiegelt und es kommt zu einer Liebesgeschichte zwischen ihr und dem eiskalten Typen, den sie nicht zu lange küssen oder berühren darf, sonst erfriert ihre Haut. Es ist ein heterosexuelles Begehren, aber nicht zwischen zwei Menschen.

Cora hat nach dem Tod ihres Großvaters, der inzwischen eingetreten ist und den Platz frei gemacht hat für die Rolle von Cora als handlungsführende Heldin, von ihm zusätzlich die Aufgabe geerbt, die Anführerin des Totenheeres, die Holle, für immer zu zerstören. Das Böse wird bei Schlick natürlich auch von einer Frau verkörpert, die sich den Körper einer weiteren Frau der Geschichte, nämlich den des Therapeutinnen-Ungeheuers, ausgeborgt hat.

Da die Holle von Cora und ihrem Team zerstört werden kann, vergehen auch alle „Anhänger*innen“ der Holle, ebenso Niklas. So droht Cora innerhalb kürzester Zeit nach dem Verlust ihrer Mutter und ihres Großvaters auch der ihres Liebhabers. Aber so grausam baut Schlick die Geschichte nicht: Dafür wirkt noch eine Märchengeschichte in diese Handlung mit hinein. Marlene Berber hat Cora das Märchen vom Toten Fuchs erzählt und unter Glas dargestellt. Cora erkennt einen Zusammenhang und kann Niklas mithilfe ihres eigenen Blutes zum Leben erwecken. Und Niklas ist wieder Mensch. So gestaltet Schlick ein Happy End in einer heilen, runden Schneekugel-Welt am Schluss, in der Cora und Niklas sich des Lebens erfreuen. Es wäre dem Autor auf jeden Fall zuzutrauen, dass er, wenn Niklas über die Jahrhunderte der Kälte in seinem Körper unfruchtbar geworden wäre, die künstliche Befruchtung als Lösung eines möglichen Kinderwunsches einführt. Immerhin hat Niklas schlussendlich sogar eine Steuernummer. „‘Und das‘, hat Marlene mit dem ihr eigenen spöttischen Charme angemerkt, ‚ist doch letztendlich der einzig relevante Beweis unserer Existenz.‘“ (S.379)

Da Cora das Handwerk ihres Großvaters übernommen hat, werden sie gemeinsam weiterhin an der Darstellung der Welt in Ordnung und Unordnung arbeiten.

3.5.4. Coras Aktivitäten innerhalb des Figurenensembles

Cora erhält in dieser Handlung genug Gelegenheit, sich für Mut und Aktion zu entscheiden. Sie gibt das Leben in ihrer Heimatstadt auf, um zu ihrem unbekannten Großvater bzw. dessen Vertrauten

Elsa, die regelmäßig Rendezvous mit ihrem Liebhaber der Whiskeyflasche genießt, zu ziehen. Cora verfolgt in Socken nachts in der Dunkelheit in Rockenfeld drei Lichter, die über ihrem Bett erscheinen, wo sie dann doch von Niklas gerettet wird. Sie lässt sich nicht brav vom Großvater nach Hause schicken, als erstmals der sonderbare Gast Niklas auftaucht, sondern bleibt im Haus versteckt und belauscht die beiden. Auch in diesem Buch ist das Wissen eine Karotte, der die Held*innen im Laufe der Geschichte hinterhereilen müssen und davon nie genug serviert bekommen – auch die Leser*innen wissen nicht mehr als Cora. Gegen Schluss hin wissen die Figuren sogar mehr darüber, wie sie die Geschichte laut Plan zu einem Ende führen werden. Den Leser*innen eröffnet sich dieser Plan erst im Vollzug desselben.

Elsa legt von Anbeginn ein sehr fürsorgliches Verhalten an den Tag, beschützt Cora, als sie den anderen Kugelmacher*innen verkündet, dass sie in Jacob Dorneysers Geschäft einsteigt und damit das Erbe antritt anstelle der Aufteilung des Erbes unter den verbliebenen drei Kugelmacher*innen. Elsa macht sich Sorgen, wenn Cora nicht nach Hause kommt, aber sie gibt ihr auch den Freiraum, dass sie nachts herumstreift – in dem Glauben, dass sie sich mit einem Liebhaber treffen würde. Ihren Vertrauensvorschuss äußert sie folgendermaßen: „Ich hoffe, ihr seid verantwortungsbewusst und schützt euch.“ (S.324) Kurz darauf kann Cora aber auf ihre unbedingte Unterstützung zählen.

Ausziehen muss sich im Laufe der Geschichte nicht die weibliche Hauptfigur, sondern die anderen müssen sich vor ihren Augen ausziehen. Das dient der Überprüfung, ob in den Figuren die böse Holle steckt. Alle müssen sich Cora nackt zeigen: zuerst der schwule Junge, dann der Vamp Marlene, sogar die coolen gefährlichen Jungs aus dem Internat müssen ihre Hüllen fallen lassen. Mit dem Topos der Nacktheit, des Voyeurismus´ und der Pornographie spielt sich Oliver Schlick an dieser Stelle.

Bei der Liebesgeschichte mit Niklas, ergreift Cora die Initiative und küsst den Mann. Romantik kommt nur kurz auf, da sie stets aufpassen muss, „einem Gefrierbrand zu entgehen.“ (S.304) Niklas ist aber nicht als der Held konstruiert, der Cora beschützt, obwohl er sogar mit übermenschlichen Fähigkeiten wie Fliegen und enormen Kräften ausgestattet ist – aber er bzw. der Autor lässt Cora Raum für die Entfaltung ihrer Heldinnenrolle. Niklas und Cora sind ebenbürtig gezeichnet; die beiden verfolgen das Prinzip der Arbeitsteilung: sie holt alleine die unzerbrechliche Kugel, während Niklas dafür die Dämon*innen weit weg lockt. Der ganze Plan zur Bannung der Dämon*innen ist sowieso Coras, der sich den Leser*innen in der Ausführung eröffnet.

3.5.5. Freistoß der Heldin

Zur Heldin wird man im Figurenensemble *gemacht*, könnte man analog zu einer konventionellen Regel der Theaterregie sagen, angelehnt an Keith Johnstones Statusgedanken für das Improspiel:

„Den König spielen die anderen.“¹⁵¹ Indem die ihn Umgebenden Ehrfurcht, Unterwürfigkeit und Gehorsam sowohl in der Körperhaltung als auch im Verhalten spielen, machen sie ihn in der Inszenierung zum König. Bei einem Roman ist es dasselbe bzw. wird es von den Autor*innen auch so konstruiert:

Bei Schlick lässt das gesamte Figurenensemble Cora Heldin sein: Der Großvater ist gestorben und macht Cora damit den Platz als Beschützerin der unzerbrechlichen Kugel frei. Ausgerechnet jetzt beginnen sich die Dämon*innen zu befreien, was Cora mithilfe der „Unzerbrechlichen“ verhindern muss. Sie sucht sich Elsa und Marlene aus, die ihr bei ihrem Plan helfen sollen. Marlene fasst zusammen: „Es könnte gelingen [...], wenn jeder genau weiß, was er zu tun hat. Und wenn du [Cora, Anm. C. V.] im richtigen Moment handelst.“ (S.341) Marlene spricht es aus, Cora ist die aktive Handlungsträgerin, von der alles abhängt. Interessanterweise ist dieser Satz von Marlene aber nicht gegendert, denn eigentlich handelt es sich bei den wichtigen Akteurinnen in diesem Plan um drei Frauen, von denen JEDE genau wissen muss, was SIE zu tun hat. Also wie bei Kalbermatten agiert hier die Heldin, aber sie agiert nicht alleine. Sie holt sich Hilfe: eine weibliche Union aus Cora, Elsa und Marlene steht bereit – die auf Niklas Schutz zählen kann.

Schlick lässt Cora zweimal eine Diskussion um die Held*innenrolle austragen, einmal mit Niklas, wobei die Parallele zu Marlenes Reaktion auf Coras Plan auffällt, die Cora zuvor schon unwidersprochen die aktive Rolle im Geschehen zugesprochen hat:

Dann ergreift Niklas das Wort. „Ein riskanter Plan. Aber er könnte aufgehen, wenn wir alle Hand in Hand arbeiten. Wir haben nur diesen winzigen Moment. Den muss ich abpassen, nur in diesem Moment kann ich sie töten!“

„Nein!“ Ich nehme seine Hände und sehe ihm in die Augen. „Du kannst sie nicht töten. *Ich* muss sie töten!“

Er blickt mich fassungslos an. [...]

„Vermutlich hast du recht“, sagt er leise und seine Stimme klingt rauer, als ich sie je gehört habe. „Du musst es tun. Du wirst diejenige sein, die ... die allem ein Ende setzt.“ (S.356f)

Elsa, die Bärenstärke besitzt und vor niemandem Angst hat, „Nicht mal vor dem gottverdammten Teufel!“ (S.348), lässt Cora alleine ihren Weg für ihre nächtlichen Planungen gehen, obwohl immer mehr Jugendliche im Ort verschwinden. Kurz vor dem Final Touchdown lässt Schlick die starke Elsa und die heldenhafte Cora einen inszenierten Streit vor der bösen Holle um die finale Duellsituation vollführen:

„Ich übernehm das, Schätzchen!“, bellt Elsa. [...]

„Nein, Elsa. Es ist meine Aufgabe.“ Mit einer schnellen Bewegung greife ich nach dem Glas und erobere es zurück.

„Du bist noch ein Kind. Du weißt gar nicht, was du tust.“ Ihre Riesenpranken winden die Kugel aus meinen Händen.

„Ich weiß sehr wohl, was ich tue! Ich regle das. Gib her!“ (S.369f)

¹⁵¹ Keith Johnstone: *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport*. Berlin: Alexander 1996, S. 355.

Das ist alles geplant; Cora hat das Ende durchgeplant. Dieses Ablenkungsmanöver, in dem sich Schlick mit der Heldinnenrolle spielt, zu der auch die Opferbereitschaft gehört, dient dem Überwältigen der bösen Holle. Und der Plan funktioniert.

Es ist wirklich Cora, die die Tat der Zerstörung der Schneekönigin bis zum Ende durchführt, sie zögert nicht wie Meggie in *Tintenherz*, die beim Lesen der letzten Zeilen Fenoglios und damit dem Zerstören von Capricorn durch den Schatten zögert, und zum Glück von ihrem Vater gerade im richtigen Moment abgelöst wird.¹⁵² *Tintenherz* ist für eine jüngere Zielgruppe geschrieben.

Cora bringt es selbst zum Ende: „Ich reiße den Arm hoch, sehe in die weit geöffneten, blau glühenden Augen von Renate Immsen-Erkel ... und zögere. ‚Sie ist schon tot. Tu es!‘, höre ich Niklas rufen. Ich schließe die Augen und stoße zu.“ (S.370)

Zum Abschluss gibt es Fondue für alle, Svenja und Iggy sind auch angereist, das junge Paar läuft glücklich auf dem Eis. Elsa darf zum Abschluss endlich einen alten Rivalen schlagen, der inzwischen so alt ist und sein Enkelkind an der Hand führt, dass er Mitleid erregt und Elsa wirklich einen zweifelhaften Ruf erhält. Das Happy End baut damit ganz andere Erwartungen als die ernste Idylle des Happy Ends von *Tribute von Panem* auf.

¹⁵² Cornelia Funke: *Tintenherz*. Hamburg: Dressler 2003, S. 542.

3.6. Mats Wahl: Sturmland

3.6.1. Perspektive und Geschichte

Der schwedische Autor Mats Wahl hat eine ganze Reihe von Jugendromanen, vor allem Krimis geschrieben. Insbesondere *Kill*, die Geschichte über einen Amoklauf in einer Schule, wird aktuell gerne in der Schule gelesen, aber es spricht auch nichts dagegen, eine Serie im Unterricht zu beginnen und die Schüler*innen weiter an der Geschichte denken und schreiben lassen.

Sturmland ist so eine Serie¹⁵³. Mats Wahl hat aus der Klimakatastrophe eine dystopische Reihe, die 2060 spielt, geschrieben. Nach den klimatischen Veränderungen ist die Erdbevölkerung stark reduziert, gewaltige Stürme ziehen übers Land, dazwischen stiften Waldleute als Terrorist*innen Unruhe, das Leben am Land ist hart, die 16-jährige Elin lebt mit ihrer Familie weit draußen und sehr entbehrungsreich. Die Regierung überwacht mithilfe der technologischen Fortentwicklung alle Menschen und gibt selbst nur kontrollierte Infos weiter – auf der anderen Seite fällt die Kommunikationsmöglichkeit ständig aus, wenn man sie z. B. in Gefahrensituationen bräuchte. Im erzählenden Präsens schildert uns eine auktoriale Erzählerstimme aus der Distanz das Leben von Elin, deren Bruder von der Torson-Familie entführt worden ist, da ihr Vater und Björn Torson Streit im Gemeinderat angefangen haben. Elin hat im Zuge der Entführung Björn Torson umgebracht. Mit einem Sohn der Torsons, Harald, sucht Elin infolge nach ihrem Bruder Vagn und verliebt sich in den sensiblen Sohn des grausamen toten Vaters.

Bis auf den Beginn ist die Geschichte aus der Perspektive Elins geschrieben, aber die distanzierte, sachlich neutrale Erzählweise lässt das Ganze weit weg erscheinen:

Da wird die Tür geöffnet und der Mann und die Frau, die am Abend zuvor am Bett des kleinen Mädchens gesessen haben, treten ins Zimmer. Die Frau geht voran und der Mann trägt eine Torte mit sechzehn Kerzen. „Hoch soll sie leben!“, singen sie. Hinter dem Mann und der Frau kommt ein junger Mann. (S.9)

Das ist die Beschreibung einer Familie, was sich erst nach und nach entblättert. Auch der Sex zwischen Elin und Harald läuft so nebenbei unerzählt ab. Sie spielen noch gemeinsam Gitarre, in der nächsten Szene liest sich: „Anschließend liegen sie nackt nebeneinander und er guckt sie an und zeigt auf einen Fleck unter ihrer Brust, so groß wie der Nagel des kleinen Fingers. „Du hast da eine Narbe.““ (S.191)

¹⁵³ Mats Wahl: *Sturmland – Die Reiter*. Übers. v. Gesa Kunter. München: Hanser 2016. Für diese Arbeit wird nur der erste Band verwendet.

3.6.2. Das Geschlecht definiert keine Macht

Stereotypisch könnte diese Szene auch umgekehrt verlaufen, die Frau liegt am nackten Körper des Mannes und fragt ihn nach seinen Narben. So ließen sich mit Derrida in einer dekonstruktivistischen Lektürestrategie die Oppositionspaare der dystopischen Serie verkehren und beispielsweise das Geschlecht bei Elin und Harald tauschen und es würden traditionellere Geschlechterbilder und Herrschaftsstrukturen entstehen als sie von Mats Wahl geschrieben sind. Denn bei dem schwedischen Autor bestehen die Differenzen von selbstbestimmten, mutigen, machtvollen Menschen und weniger mutigen – aber diese Linie verläuft nicht zwischen Mann und Frau. Am Beispiel von Elin und Harald lässt sich das gut zeigen. Wie in *Bookless* und der *Edelsteintrilogie* liegen zwischen dem Liebespaar zwei Jahre, Harald ist 18 und Elin 16. Harald hat bereits sexuelle Erfahrungen mit Frauen gesammelt, Elin nicht mit Männern.

Ähnlich wie bei Poznanski sind die Lebensbedingungen so hart, dass es sich die Menschen nicht leisten können, die Frauen nicht auch als starke Kämpferinnen einzusetzen. Elin und ihr Bruder Vagn sollen Einkäufe auf Pferden und mit ihren primitiven Waffen von der nächsten Station holen, das ist ihre Aufgabe. Auf dem Rückweg werden sie angegriffen und Vagn entführt. Dass Elin Björn tötet, passiert ihr, es ist kein Vorsatz.

Elin legt den Bolzen in die Kerbe vor die Sehne und hebt die Waffe. Als sie den Bolzen loslässt, hat sie Björn fast genau vor sich. Sein Mund ist geöffnet und er brüllt wortlos und schwingt den Knüppel. Sie sieht in seine weit aufgerissenen Augen und weiß, dass das, was sie sieht, der Blick eines Sterbenden ist. (S.42)

Beim Überfall trifft sie ihn aus nächster Nähe und sein Tod verfolgt sie in ihren Träumen.

Nach der Entführung von Vagn stellt sich die Frage, wer ihn zurückholt – der Mut und die Tatkraft von Großvater Frans und Vater Gunnar stehen nicht in Frage, aber die Zeit des Großvaters ist vorbei, er braucht dringend seine Herztabletten. „Vor ein paar Jahre hättest du es besser als jeder andere erledigt, aber jetzt geht das nicht mehr. Du bist zu schwach.“ (S.52) Und Gunnar wurde von der Tochter Björns schwer am Arm verletzt, so dass er einen Arzt braucht. Als sich Elin als Freiwillige, als sich opfernde Heldin meldet, regt sich kurzer Widerstand, aber im Grunde ist es die einzige Möglichkeit.

Lisa wird ungeduldig, wimmert und schlingt die Arme um die Mutter. „Mama muss zu Hause bleiben.“

„Ja“, versichert Frans. „Mama bleibt zu Hause.“

„Also mache ich es“, stellt Elin fest. „Ich reite gleich los.“ (S. 53)

Alle trauen ihr diese Aufgabe zu, das Geschlecht wird nicht thematisiert. Sie fragt ihren Großvater nach Strategien, um mit den Torsons zu verhandeln – er spricht ebenbürtig mit ihr: „Frans überlegt

eine Weile, bevor er antwortet. [...] „Du solltest eine weiße Flagge schwenken. Wenn du mit ihnen reden kannst, sagst du, dass sie ein Lager kaufen können.“ (S.56f)

Auch beim strategischen Familiengespräch auf der Suche nach dem Umgang mit den Torsons, ist Elin vollwertig dabei: Großvater und Vater beginnen reihum mit den Vorschlägen: „Angriff ist die beste Verteidigung [...]“ Und: „Wenn durch diese Sache hier größerer Ärger entstehen sollte, sind es nicht wir, die ihn vom Zaun brechen. [...]“ Die Mutter schweigt dazu und gibt die Stimme an Elin weiter:

„Anna dreht eine Locke ihres langen Haars um den Finger. Ihr Blick wandert zur Sechzehnjährigen, die das stillstehende Bild von Normans Hand mit der Axt betrachtet. „Das sieht nicht gut aus“, meint Elin. „Ida saß mit dem Messer einsatzbereit da. Der Armbrust in Haralds Hand fehlte nur ein Bolzen. Norman war drauf und dran, die Axt zu benutzen. Sie wollten uns Böses, aber ich bin nicht Großvaters Meinung. Wir sollten nicht nach Torp gehen.“

Gunnar lässt den Blick einen Moment auf seiner Tochter ruhen und richtet ihn dann auf seinen Sohn.

„Was meinst du?“

Vagn wartet einen Moment, bevor er antwortet. [...] „Ich bin der gleichen Meinung wie Vater und Elin [...]“ (S.19)

Ihrem Pferd erklärt sie, dass es keine Angst haben braucht (S.70). Sie beruhigt sogar das mächtige Tier namens Black und zeigt selbst keine Angst.

3.6.3. Die Beziehung zwischen Elin und Harald

Elin reitet zum verlassenen Hof der Torsons, dort beschreibt Mats Wahl den Leser*innen das Zimmer Haralds, noch bevor er ihn selbst beschreibt.

Eine Menge kleine und große Modelle stehen dort. Es sind Raumschiffe, benzingetriebene Autos aus früheren Zeiten, Flugzeuge, Motorräder, Unterwasserfahrzeuge und Reiter zu Pferden.

Es stehen gesäuberte Pinsel in einem Becher da, außerdem Paletten mit Tuben, die unterschiedliche Farben beinhalten, kleine scharfe Messer und Farbtöpfe, die nicht größer als Garnrollen sind. [...]

Sie öffnet die Schranktüren. Zwei Jeans hängen da an einem Bügel, eine zerschlissene Jeansjacke, ein Islandpullover, ein halbes Dutzend einfarbige Baumwollhemden und ein kurzes blaues Kleid mit weißem Kragen und vielen Rüschen. In einer Schublade befindet sich eine ganze Garnitur Unterwäsche aus seidigem Material. Sie hält eine Unterhose hoch. Die könnte ihr selbst passen.

Sie macht die Schranktür wieder zu. An der Wand über dem Fußende des Betts hängen zwei akustische Gitarren, eine gewöhnliche sechssaitige und eine zwölfseitige. (S. 73)

Kennzeichen von Klischees sowohl von Männern als auch Frauen finden sich in dieser Beschreibung, gerade beim Spielzeug lässt sich meist eindeutig festmachen, ob es für Jungs oder für Mädels gedacht ist. Haralds Geschlecht ist in dieser Beschreibung aber veruneindeutigt. Gerade die seidige Unterwäsche würde auch Elin passen und gefallen. Der erste Eindruck könnte entstehen, dass Harald

schwul ist, wobei man im Laufe der Geschichte erfährt, dass das Kleid seiner ersten Freundin gehört hatte. Dagegen wird das Zimmer seines Bruders Norman ganz anders geschildert:

Die Wände sind schwarz und an der Decke ist ein großer Totenkopf aufgemalt, groß wie ein Kopfkissen. An den Wänden hängen drei Schwerter, die nur so aussehen sollen wie echte Samuraischwerter. Sie sind unterschiedlich groß und jedes von ihnen schmückt eine schwarze Tsuba in Form einer Sonne mit vielen Strahlen.

Die Bettwäsche ist dunkelblau und an der kürzeren Wand stehen drei Paar Lederstiefel mit hohem Absatz. [...] In einem Schrank hängt ein langer schwarzer Ledermantel und eine kurze haselnussbraune Lederjacke mit einer Nietenreihe über der Brust. In einer Schublade liegen ein Dutzend schwarze Hosen und ein Dutzend schwarze Strümpfe [...] Außerdem ein Schweizermesser mit vielen Klingen und kleiner Schere, zwei Päckchen Kondome und ein Foto einer Frau, die ihr Autogramm quer auf das Bild gesetzt hat. (S.72)

Wahl benutzt die Beschreibung der Zimmer der drei Torson-Geschwister, um sie vorweg zu charakterisieren. Der erwähnte Totenkopf könnte das Ableben Normans kurz darauf vorwegnehmen, er stirbt an der grassierenden Grippe. Die Farben in Normans Zimmer erinnern an die Farben der Kosmetikartikel für Männer in Drogeriegeschäften. Ida, das Lieblingskind des Vaters, wird ihrem Bruder sehr ähnlich geschildert, im Verhalten und vorweg bei der Beschreibung ihres Zimmers:

Auf dem Tisch steht eine Fotografie, auf der Ida den Arm um die Hüfte eines breitschultrigen Manns mit kräftigem Kinn gelegt hat. Sie gucken beide in die Kamera und lächeln. Das Foto wurde auf einem Tanzplatz aufgenommen und Ida sieht im Großen und Ganzen so aus, als wäre sie gerade aus dem Gebüsch gesprungen, in der Absicht, jemanden zu töten. (S.71f)

Abgesehen davon, dass Elin Harald zu Beginn nicht traut, da sie seinen Vater Björn getötet hat und nicht abschätzen kann, ob er Rache üben wird, schätzt sie ihn mit der Zeit immer mehr und die beiden verlieben sich ineinander. Tris würde in *Die Bestimmung* sagen, dass sie keine schwachen Männer mag, aber das trifft hier nicht zu, im Gegenteil. Elin genießt die Zeit mit ihm, Wahl inszeniert ein gemeinsames Kochen zwischen ihnen. Genau wie in *Bookless* wird eine Szene dafür verwendet, um zu fragen, ob der Mann oder die Frau ungeschickter beim Kochen ist:

Sie betrachtet den Pfannkuchen, und als Harald von der Toilette zurückkommt, hebt sie die Pfanne hoch.

„Kannst du das hier?“

Elin wirft den Pfannkuchen hoch und fängt ihn wieder auf, dann stellt sie die Pfanne zurück auf die Platte.

„Kannst du das?“ [...]

Er kommt an den Herd, gib ein Stück Butter in die Pfanne und gießt Teig dazu. [...]

„Zeig“, sagt Elin.

„Er braucht noch ein bisschen.“

„Ich will sehen, ob du es kannst.“

„Natürlich kann ich es.“

Sie schüttelt den Kopf.

Er benutzt den Pfannenwender und vergewissert sich, dass der Pfannkuchen nicht am Boden der Pfanne festbackt, und dann umfasst er den Griff und wirft den Pfannkuchen hoch. Er landet in der Pfanne, aber ein Stück ist auf den Rand geraten.

„Achtzig Prozent“, sagt Elin. [...]

„Ich glaube, wir haben irgendwo Käse“, sagt Harald vom Herd her. (S.96f)

Immer wieder gibt es häusliche Szenen zwischen ihnen, in denen sie sich die Hausarbeit wie Kochen und Einheizen aufteilen. Sie musizieren gemeinsam, er bringt ihr das Poker Spielen bei, sie schlafen miteinander. Dass sie seinen Vater getötet hat, steht nicht zwischen ihnen, versichert er ihr, immerhin mochten sich Vater und Sohn nicht, der Vater hat ihn geschlagen und hat Ida ihn schlagen lassen (S.163).

Ida und Elin haben es nicht leicht miteinander, sie sind die direkten Kontrahentinnen im ersten Teil der Serie: „Ida starrt Elin wütend an, die ihrerseits auch einen Keks nimmt. Sie steckt ihn in den Mund und beißt ein Stück ab, während sie im Gegenzug Ida ebenso wütend anblickt.“ (S.243)

„Er war ein Ausgestoßener in seiner eigenen Familie.“, erklärt Elin Vagn (S. 196).

„Harald ist der Schwächste von ihnen.“, beschreibt ihn Elins Großvater (S.60).

Auch sein Onkel, Svante, lässt ihn Missachtung spüren, der Harald nichts entgegnen zu setzen hat:

Dann richtet er den Blick auf Harald.

„Du hast eine seltsame Art, das Andenken deines Vaters in Ehren zu halten.“

Harald antwortet mit leiser Stimme.

„Vielleicht.“

„Vielleicht! Bist du taub? Das hat Björn schon immer gesagt, dass du keinen Mumm in den Knochen hast und keinen richtigen Willen zeigst. Und ein schwankendes Rohr im beschissenen Wind bist.

„Dass ich aus schlechtem Holz geschnitzt bin, hat er mir schon gesagt, als ich ihm gerade bis zur Hüfte ging“, murmelte Harald.

Der Große hält eine Hand hinter das linke Ohr.

„Kannst du nicht so sprechen, dass man dich versteht!“

Harald schweigt. (S.171)

Kurz darauf sagt Norman: „Björn hat immer gesagt, dass du ein Dreckskerl bist, Harald. Jetzt sehen wir ja, wie recht er hatte.“ (S.176)

Haralds Schwäche wird von den anderen thematisiert. Die Normierungsprozesse werden mithilfe der Klischees von der Hegemonialmacht bedient. Elins Großvater sieht ihn als Schwachstelle in der mit ihnen verfeindeten Familie und die Familie Torson selbst verachtet ihn. Die anderen aus der Familie wünschen sich einen Mann mit männlich konnotiertem Verhalten, alles andere wird sanktioniert.

Elins Rede vor Svante zeugt von Selbstbewusstsein, als sie ihre Bedingungen erklärt:

Wir wollen Vagn zurück. [...] von euch kann danach wer auch immer zu uns kommen und das Lager kaufen. Das ist das Geschäft, um das es mir geht, und ich will es jetzt abschließen.

Wenn es sich in die Länge zieht, kann es sein, dass ich meine Meinung ändere und ich vermag mir nicht vorzustellen, was passiert, wenn die Verwandten meiner Mutter erfahren, dass ihr Vagn mitgenommen habt. [...] Und ich selbst habe nicht vor, mich zu verstecken, es wird also einiges auf dich zukommen. (S. 176f)

Haralds Onkel Svante gibt daraufhin ihren Bruder Vagn frei, er möchte die Fehde der Familien nicht verstärken, sondern versucht fair und mithilfe von Argumenten zu vermitteln.

3.6.4. Weitere Frauenrollen

Wiederum gibt es eine Grapschszene, wie Elin sich in Gefangenschaft der Polizei befindet: „Einer der Männer legt eine Hand auf ihren Hintern und schlägt darauf.“ (S.141) Auch dieser Übergriff wird nicht sanktioniert, denn Elin kann sich nicht gegen die Polizisten wehren, die sie über den Boden schleifen, da sie sie offiziell für eine Terroristin halten. Wahl vermittelt uns hier keinen Einblick in Elins Gefühlswelt, sondern schildert die Geschehnisse sachlich, was nichts an deren Effekt des Brutalen ändert.

Elin trifft auf eine nackte Frau, Syria, die mit ihr in Gefangenschaft sitzt:

Vor den Holzstühlen liegt eine Frau, nackt, bis auf den Stoffsack über dem Kopf. Die Hände sind in Plastikriemen auf dem Rücken verbunden und sie liegt zusammengekauert, die Knie an die flache Brust gezogen. [...]

„Was haben sie mit dir gemacht?“

„Es sind viele“, sagt Syria und versucht, die Lippen mit der Zunge zu befeuchten. „Ich bin nicht nackt, weil es zu warm ist. Sie halten mich hier, seit ich hergekommen bin.“ (S.143f)

Sie deutet auf die Willkür der Obrigkeit. Sie erzeugt in Elin Angst vor einem Missbrauch, damit sie all ihre Geheimnisse preis gibt – vor allem über ihre Tante, Karin, die bei den Terrorist*innen lebt. Syria wird Elin in den nächsten Bänden als Polizistin, Attentäterin und Widersacherin wiedertreffen:

Syria ist kein Opfer, sondern eine Schauspielerin, die in Wahrheit Karin finden möchte. Dieses Spiel von Propaganda, Manipulation und Täuschung trägt die Handschrift der Regierung.

In den nächsten Bänden der Serie spielen sowohl Syria und als auch Karin wichtige Rollen.

Elins Mutter Anna dagegen repräsentiert im Wesentlichen die traditionelle Geschlechterrolle einer Frau und Mutter. In der Eingangsszene sitzt sie am Bett ihrer 7-jährigen Tochter Lisa und erzählt ihr Geschichten vor dem Einschlafen; sie verschanzt sich im Schlafzimmer mit Lisa, als die Torsons herannahen, während die anderen sich für den Angriff wappnen: „‘Ich setze mich mit Lisa ins Schlafzimmer‘, sagt Anna. Frans guckt sich um. ‚Dann wissen wir also, was wir zu tun haben.‘“ (S.239) Wenn sich Elin ihre Mutter vorstellt, sieht sie sie an ihrem Webstuhl sitzen (S.135). Sie hat die Mutterrolle, die sich um ihr kleines Kind kümmert, das große kann für sich selbst sorgen. Wobei Mats Wahl die Mutter auch wehrhaft beschreibt: „Anna nimmt eine Armbrust von der Wand und legt sich einen Köcher mit Bolzen um die Taille, zieht den Hocker hervor und klettert zur Schießscharte hoch. Sie schiebt das Stahltürchen zur Seite, schiebt die Armbrust hindurch und schickt einen Bolzen dem hinteren Reiter entgegen, der sein Pferd zügelt. Gunnar öffnet die Tür und auch er schießt einen Bolzen ab und Anna schickt Ida noch einen zweiten entgegen.“ (S.44)

Elin schafft es im ersten Band, ihren Bruder zu befreien, verliert dafür aber Harald; auf dem Weg zu ihrem Haus wird er erschossen. Ungewöhnlich emotional beschreibt Wahl diese Szene: „Der Bolzen

hat seine Brust durchbohrt, die Pfeilspitze ragt dreißig Zentimeter unter der Halsgrube hervor. Elin schreit und fällt vornüber. Sie legt die Wange auf die blutige Stelle der Jacke und wimmert. Wieder und wieder sagt sie seinen Namen.“ (S.206) Seinen Pullover wird sie danach stets tragen und ihn nie mehr waschen. Dass Elin schwanger ist, erfahren die Leser*innen, als Elin alleine Haralds Grab besucht:

Elin breitet die Jacke auf dem Boden vor Haralds Grab aus. Sie sitzt so dicht, dass sie mit den Fingern in der Graberde spielen kann, und sie spricht mit ihm, als könnte er sie hören. Sie erzählt, dass sie auf dem Heimweg Åke besuchen und er nach ihr sehen wird, weil es ihr jeden Morgen schlecht geht und sie sich manchmal übergeben muss. Sie beide wissen, was das bedeutet. (S.251)

In den weiteren Bänden kann man Elins Geschichte verfolgen, wie sie als Terroristin verhaftet wird, flieht, als Mörderin gejagt bzw. von der Auftragskillerin Syria gejagt wird, sich als Kandidatin für den Reichstag aufstellen lässt, – Mats Wahl hat für seine Heldin in der noch nicht fertig geschriebenen Reihe ein großes Netz an Abenteuern gestrickt.

3.6.5. Resümee

Mats Wahl konstruiert die verschiedensten Bilder von Frauen und Männern – Klischees wie Risikobereitschaft; Aktivität und körperliche Stärke sind eindeutig nicht auf das männliche Geschlecht eingeschränkt, sondern treffen auf alle Menschen zu. Missbrauch von Männern an Frauen wird thematisiert – alles bleibt soweit in der heterosexuellen Matrix.

Es gibt auch nicht nur die eine mutige Frau als Ausnahme, wie so oft in diesen Geschichten: ein konventionelles Setting und eine weibliche Protagonistin sticht heraus. Mats Wahl konstruiert so viele mutige, aktive Frauen, dass sie ganz unterschiedlich sein können, nicht so skurril wie bei Oliver Schlick im Glaskugeldorf, aber eine tatkräftiger als die andere in diesem harten Leben nach der Klimakatastrophe in Schweden und in einer Atmosphäre von jede*r gegen jede*n: von Ida, zu Idas Tante, zu Elin und Anna, zu Karin und Syria, Geschlecht ist auf die Figuren verteilt, aber nicht begleitet von typisch weiblichen oder männlichen Verhaltensmuster. Die Sanktionen, die einen Mann treffen, der nicht die stereotypen Vorstellungen eines starken, aktiven Mannes erfüllt, existieren aber durchaus und werden am Beispiel von Harald gezeigt. Schwache Charaktere leben in dieser rauen Umgebung nicht lange.

3.7. Jostein Gaarder: 2084. Noras Welt.

3.7.1. Die Welt retten – das philosophische Gedankenexperiment

Eine andere Art von Fantasy schreibt Jostein Gaarder in *2084*¹⁵⁴. In diesem philosophischen Gedankenexperiment beschließt eine 16-Jährige gegen die weltweite Klimakatastrophe anzukämpfen. Jostein Gaarder wurde einem breiten Publikum bekannt mit seinem Bestseller *Sofies Welt*, in dem er die gesamte europäische Philosophie-Geschichte verpackte. Die weiteren Romane für Jugendliche und Erwachsene behandeln philosophische Fragestellungen und Gedankenexperimente zu Themen wie Tod oder die Zufälligkeit sowie das Glück des Lebens und der Liebe oder überhaupt die Frage nach der Wirklichkeit.

Das Phantastische an diesem Roman von Jostein Gaarder ist, dass die Leser*innen einerseits von der 16-Jährigen Nora, die 2012 in Norwegen lebt, lesen, andererseits von der 16-Jährigen Nova, die 2084 von ihrer Urgroßmutter Nora besucht wird. Nova macht Nora schwere Vorwürfe, dass ihre Generation so selbstüchtig war und so viele Ressourcen verbraucht hat, so dass der Planet inzwischen völlig ramponiert ist, es nur mehr wenig Lebensraum und Menschen gibt und so gut wie alle Tiere nur mehr in Geschichten existieren – und das bei vollem Wohlstand 2012.

Die Welt erhält in diesem Gedankenexperiment noch eine Chance, mithilfe des alten Ringes aus 1001 Nacht, den Nora an ihrem 16. Geburtstag von ihrer Tante Sunniva geschenkt bekommen hat. Der Ring garantiert die Verbindung von 2012 und 2084. Einer der drei Wünsche, die der Ring zu erfüllen vermag, ist noch offen, und Noras Wunsch, den Planeten zu retten, ist zwar zu groß, aber was zu wünschen möglich wäre, ist, dass sie 72 Jahre in die Vergangenheit zurückkehrt, um der Welt noch eine Chance zu ermöglichen. Der Ring lässt Nora mit Novas Auftrag zurückkehren, um die Zerstörung der Welt aufzuhalten, um dafür zu sorgen, dass auch ihre Urenkelin noch einen lebenswerten Planeten mit vielfältiger Tierwelt und Vegetation vorfinden kann.

Nicht so sehr für den Deutsch-Unterricht aber für ein Wahlpflichtfach in Philosophie würde sich diese Lektüre mit Blick auf die Frage der Nachhaltigkeit in der Ethik und mithilfe der Philosophie Hans Jonas' verknüpft – von dem der männliche Protagonist Jonas wahrscheinlich seinen Namen bekommen hat – anbieten. Im rohstoffreichen Norwegen, der Heimat des Autors, sind Nachhaltigkeit und Berücksichtigung der zukünftigen Generationen immer wieder Thema von politischen Diskussionen und juristischer Urteile.

¹⁵⁴ Jostein Gaarder: *2084. Noras Welt*. Übers. v. Gabriele Haefs. München: Hanser 2013.

Mit George Orwell hat das Buch wenig zu tun, außer dass Nora sein Buch gerade liest, aber in 2084 geht es mehr um die Verantwortung der einzelnen Menschen denn die von Regierungen; und die Propaganda spielt nur insofern eine Rolle, als dass sich Nora eine gute Strategie überlegen muss, wie sie Werbung für den Klimaschutz machen könnte, damit die Menschen ihre Verantwortung ernst nehmen würden und sich wahrlich etwas ändert. Dabei ist sie sich mit ihrem Freund Jonas über einen Aspekt einig: Die menschliche Natur und die zahlreichen Bedürfnisse der Menschen müssen dafür berücksichtigt werden, sonst klappt keine Rettung. Nur um der Rettung willen, der guten Taten oder der Verantwortung willen werden die Menschen den Planeten nicht retten und dafür den nötigen Willen aufbringen, sich maßvoll einzuschränken.

Gaarder erzählt den Roman in zwei Handlungssträngen, der eine folgt der Perspektive Novas, die 2084 ein entbehrungsreiches Leben führt und gemeinsam mit dem namenlosen arabischen Flüchtling die verbliebene Welt erkundet und schlussendlich mit ihm einen Weltraumflug gewinnt; der andere Strang wird aus Noras Perspektive erzählt, die gemeinsam mit Jonas im Jahr 2012 ihren Kampf gegen die Klimaveränderung aufnimmt. Schlussendlich lebt Nova in einem veränderten Leben, da Nora offensichtlich ein Sieg gelungen ist, von dem die Leser*innen aber nichts lesen. Es ist ein Gedankenexperiment. Die Leser*innen erhalten durch die Erzählung einen Denkanstoß und die Möglichkeit, das Dilemma weiter zu denken.

3.7.2. Die Heldin

Wie so oft in Jostein Gaarders Romanen verwendet er eine weibliche Protagonistin, um die Geschichte oder das Thema zu behandeln. Zu Beginn der Geschichte wird Nora wegen ihrer lebhaften Fantasie nach Oslo zum Psychiater Benjamin Antonsen geschickt, da sie ihre Träume oder Gedanken für wahr hält – wie beispielsweise das Treffen mit Nova – das Phantastische in diesem Roman ist zuallererst ein Fall für die Psychiatrie.

Ein kleiner Sieg für Nora besteht darin, dass ihre Privatsphäre gewahrt bleibt, da ihre Mutter nicht mit hinein in den Sitzungsraum darf (S.13). Die Sitzung bei Benjamin verläuft ganz anders als erwartet, denn abgesehen davon, dass er bei Nora nichts Krankhaftes finden kann, sondern sie für einen intelligenten, verantwortungsbewussten Menschen hält, sprechen sie über ihre Angst vor der globalen Erwärmung, die er nicht therapieren kann, da sie real ist und nicht vergehen, sondern zur Handlungs-Veränderung unter Menschen führen soll:

Aber wie ich schon sagte, die Angst vor der globalen Erwärmung behandeln wir Psychiater nicht. Die Frage wäre allenfalls, ob wir nicht eine Therapie gegen die fehlende Angst vor der globalen Erwärmung entwickeln sollten. Denn wir dürfen uns ja nicht an diese Bedrohung gewöhnen. Im Gegenteil! Wir müssen zusehen, dass es sie so bald wie möglich nicht mehr gibt. (S.20)

Dr. Benjamin ist selbst ein guter Kenner der Materie und Gaarder lässt Nora und Benjamin im Dialog den Leser*innen das Thema globale Erwärmung erklären und erläutern, solche Textstellen können ihren Konstruktionscharakter bei Gaarder nicht unsichtbar machen, aber es handelt sich hier auch um einen philosophischen Roman. Die Tochter von Dr. Antonsen ist aktuell im Rahmen ihres Entwicklungshilfe-Projekts in Somalia als Geisel genommen worden. Von Esther Antonsen wurde der Vater schon ihr Leben lang herausgefordert, sich mit Themen von globaler Bedeutung auseinanderzusetzen.

Dr. Benjamin spielt die Rolle der großväterlichen Inspirationsfigur für Nora, die geschmeichelt von seiner Aufmerksamkeit ist und dass er mit ihr wie mit einer Erwachsenen spricht. Von Dr. Benjamin erhält sie auch einen folgeschweren Rat: „Vielleicht solltest du mit Jonas eine eigene Umweltgruppe gründen, so einen wütenden kleinen Tiger an einem Ort, wo ihr wohnt. Es wäre wahrscheinlich das Beste, was du gegen deine Angst vor der Klimakatastrophe tun kannst.“ (S.23)

Und genau das tut sie auch sofort. Sie packt die Herausforderung an.

3.7.3. Nova

Nova erfüllt als Figur ganz klar die Motivation für Nora, die Welt zu verbessern. Sie selbst hat das Gefühl beim Anblick jedes weiteren aussterbenden Tieres auf ihrem Terminal „machtlos“ zu sein: „Sie ist wütend. Sie ist stocksauer. Nur hilft das nichts, denn sie kann nichts gegen das Unheil tun ...“ (S.29) Am 12.12.2012 begann der unumkehrbare Zusammenbruch des weltweiten Ökosystems, kurz davor treffen sich Nora und Nova.

Ich will eine ganze Million Tier- und Pflanzenarten wiederhaben! Nicht mehr und nicht weniger, meine liebe Urgroßmutter. Und ich will wieder sauberes Wasser aus der Leitung trinken können. [...] Ich sage ja nur, dass ich in einer genauso herrlichen Welt leben möchte wie du, als du so alt warst wie ich. Und weißt du, warum? Weil du mir das schuldig bist! (S.39)
Ihr habt nichts für uns übrig gelassen. (S.51)

Nora fühlt sich als Nova in ihrer Vorstellung folgendermaßen: „Ich kam mir so missbraucht und betrogen vor! Die Generationen, die vor mir gelebt hatten, hatten sämtliche Rohstoffe der Welt geplündert.“ (S.113)

3.7.4. Die Beziehung von Jonas und Nora

Während es also anderen Jugendlichen am Wochenende „um Partys und Besäufnisse“ (S.20) geht, gründen Jonas und Nora eine Umweltgruppe. Da Jonas laut Nora der attraktivste Junge der Schule ist, rechnet sie mit vielen Mädels in der Gruppe, was wiederum die Jungs anlocke (vgl. S.25). Diese strategischen Überlegungen sprechen dafür, dass Nora es versteht, die Bedürfnisse der Menschen

nicht nur zu berücksichtigen, sondern sie auch wissentlich für die Rettung der Welt einzusetzen, damit ist sie als rationale Denkerin in Szene gesetzt.

Jonas ist sofort begeistert von der Idee, den Kampf gegen die globale Erwärmung voranzutreiben. Er ist wieder einige Monate älter als Nora und daher eine Klasse über ihr. Gaarder inszeniert das Paar als eine sich intellektuell beflügelnde Beziehung, so wie man sich Bertha von Suttner und ihren Ehemann Arthur vorstellen könnte oder Simone de Beauvoir in ihrer Beziehung zu Jean-Paul Sartre. Körperlicher Kontakt kommt bei Nora und Jonas auf der Handlungsebene nicht vor. Jonas zieht die Geschichte von Nora und Nova auch nicht in Zweifel, er vertraut Nora und erkennt die Notwendigkeit. „Und deshalb haben wir von jetzt an gewaltig zu tun.“ (S.117), spricht es Nora aus. Sie sammelt Wissen, sie ordnet das Wissen in Kartons mit der Aufschrift „Was-ist-die Welt“ und „Was-muss-ge-tan-werden“ (S.102) eine.

Jonas hat bereits einen Essay, wie man den Kampf gegen die globale Erwärmung möglichst effizient gestalten könnte, verfasst. Durch die Mittel der Gamification, der Unterhaltungsindustrie und des Glücksspiels sollen die Möglichkeiten jederzeit und überall verfügbar sein, so dass die Menschen keine Kosten oder Mühe haben, möchten sie beispielsweise für die Erhaltung des Lebensraumes für Tiger spenden. Denn die Bedürfnisse der Menschen und die menschliche Natur müssen bei der Werbekampagne für den Weltenschutz mitberücksichtigt werden:

Dazu gibt es zu viel Freiheit auf der Welt, zu viele Rechte für den Einzelnen, zu viel Kaufkraft für die Reichen, zu viele Barrel Öl und Jetmotoren, mit denen die Reichsten der Reichen sich amüsieren können, aber zu wenig Verantwortungsgefühl für die Erde, auf der wir leben; und zu wenig Interesse an einer gerechten Verteilung der Rohstoffe auf der Welt. (S.134)

Als Jonas eine Andeutung dahingehend macht, dass er sich als Urgroßvater für die Urenkelin Nova anbietet, deutet Nora, dass die gemeinsamen Kinder der beiden noch warten müssen: „Ehrlich gesagt, hab ich auch noch ein paar Sachen mehr vor, als Kinder in die Welt zu setzen.“ (S.175) Jetzt gründet sie zunächst die Umweltgruppe mit Jonas, als nächstes plant sie Entwicklungshelferin zu werden, denn mit Benjamins Tochter Esther, die befreit werden konnte, hat sie schon Kontakt hergestellt. Mehr erzählt Gaarder nicht. Das Märchen des Rings, die Absicht von Nora und Jonas, die ersten Überlegungen, was man anstellen könnte, damit die Menschheit eine Kehrtwende in Sachen Umweltschutz beginnt, der ausgesprochene Wunsch, Entwicklungshelferin zu werden, die ersten Gehversuche, sich ein Netzwerk mit Esther und Benjamin Antonsen aufzubauen – daran haben die Leser*innen Anteil und sie sehen einen kurzen Lebensausschnitt eines tatkräftigen Menschen. Den konkreten, langwierigen Kampf, das weitere „Abenteuer“, beschreibt Gaarder nicht, der bleibt dem Weiterdenken der Leser*innen über. Auf den letzten Seiten erfährt man nur, dass sich die Welt der Urenkelin zum Guten verändert hat, „Denn jetzt hat die Welt noch einmal eine Chance bekommen.“ (S.173)

3.7.5. Resümee

Das Buch ist schwierig dekonstruktivistisch zu lesen, da es wenige Anhaltspunkte gibt. Die Geschlechterrollen spielen in dieser philosophischen Heldinnengeschichte von Jostein Gaarder eigentlich keine Rolle. Gaarder lässt in seinem Gedankenexperiment nur sehr wenige Rollen auftreten. Das Figurenensemble erinnert ein bisschen an die Arche Noah – von jedem zwei: 2012 ist ein Mädchen und ein Junge aktiv, 2084 reisen ein Mädchen und ein Junge um die verbliebene Welt. Der Therapeut und seine Tochter spielen noch handlungstreibende Rollen. In der Geschichte der Arche geht es auch um die Rettung aller Arten.

Jonas und Nora sind sich ebenbürtig in ihren Anregungen, die sie sich gegenseitig zuwerfen; nur einmal taucht der Satz von Jonas auf: „Ich glaube, ich stimme deiner Mutter zu. Neulich im Wartezimmer haben wir über alles Mögliche geredet, da hatte ich auch den Eindruck, sie ist in eurer Familie so was wie die Stimme der Vernunft.“ (S.148) Das könnte man als Verabschiedung von Geschlechterklischees deuten und hört sich doch ganz anders an als in der *Edelsteintrilogie*, in der die Frau das Emotionale, damit unfähig zur Aktion, darstellt. Auch ob Verantwortung stereotypisch weiblich besetzt ist, spielt angesichts des Hauptkonflikts keine Rolle. Nora und der namenlose Araber wirken wie Traumfiguren, die symbolisch die alten Erdölförderländer aber auch die Entbehrung und Wut der nächsten Generationen repräsentieren und dennoch nicht aus Fleisch und Blut sind.

Die Heldin nimmt sich aus der Erfahrung mit Nova nichts weniger mit als den Auftrag, die Welt zu retten. Ihre Handlungsfähigkeit besteht hier nicht im physischen Kampf gegen böse Dämonen aus der Vergangenheit oder Drachen, sondern in einem lebenslangen Kampf, der viel Intelligenz, Verhandlungs- und strategisches Geschick, Menschenkenntnis, Geldakquise und Marketing-Knowhow u. a. erfordert und eigentlich die Mithilfe bzw. Motivierung einer kritischen Masse von Menschen – und Glück wie bei allen Held*innen. Aus dem schlechten Gewissen und angesichts der Größe der Herausforderung legt Nora nicht die Hände in den Schoß, sondern stellt sich motiviert und tatkräftig der Aufgabe. Nora hat keine Superkräfte zur Verfügung, alle Wünsche des Ringes sind schon verbraucht, sie muss sich als „normaler“ Mensch ausdenken, wie man das Ziel erreichen könnte.

3.8. Veronica Roth: Die Bestimmung

3.8.1. Die Wahl für mich

Im Deutschen heißt der Roman *Die Bestimmung*¹⁵⁵, im englischen Original *Divergent*. Divergent oder *abweichend* ist ein interessantes Wort im Zusammenhang dieser Arbeit. Mit 20 Jahren schrieb Veronica Roth den ersten Teil der Trilogie, in der die Suche nach sich selbst, der Drang und die Not, sich als Jugendliche in die menschliche Gesellschaft einzuordnen, zentral verhandelt werden, es geht um Individuation und Sozialisation. Es geht um das Kernthema vorliegender Arbeit, um die Konstruktionen, die der Identität vorgelagert sind und die Tatsachen schaffen sowie um das Veränderungspotential darin.

Verpackt ist dieses Thema in einem dystopischen Zukunftsszenario. Die Welt ist zerstört, wenige Menschen leben noch in der gezeigten Welt. Im den ersten beiden Teilen ist diese hermetisch abgeschlossen, ständig fährt ein Zug durch, auf den die Ferox aufspringen bzw. von dem sie abspringen, er bleibt nie stehen, niemand erfährt, was sich vor den Toren, die die Ferox bewachen müssen, befindet.

Die Romane wurden angesichts des Erfolgs der *Twilight*-Serie und der *Tribute von Panem* schnell verfilmt¹⁵⁶, in der Hoffnung den nächsten Kassenschlager zu produzieren¹⁵⁷.

3.8.2. Die Kategorien

Das soziale System ist auf Fraktionen aufgeteilt, die wichtiger sind als Familienbünde, *Fraktion vor Blut* lautet das Credo. Fünf Fraktionen gibt es:

- Die Altruan – die Selbstlosen
- Die Ferox – die Mutigen
- Die Ken – die Klugen
- Die Amite – die Friedfertigen
- Die Candors – die Wahrheitssuchenden, aber nicht im philosophischen Sinne, sondern im Sinne von richtig oder falsch und egal wie unangenehm

Die jeweils 16-jährigen Mitglieder der bislang bekannten Welt entscheiden in einer einmaligen Wahl, zu welcher Fraktion sie gehören wollen. Sie wählen selbstlos, mutig, intelligent, friedensliebend oder

¹⁵⁵ Veronica Roth: *Die Bestimmung* 1-3. Übers. v. Petra Koob-Pawis. München: Random House 2012-2014. Für die Arbeit wird vor allem der erste Band verwendet.

¹⁵⁶ *Die Bestimmung* 1-3, Regie: Neil Burger u.a. USA Produktion: Douglas Wick u.a., 2014-2016.

¹⁵⁷ Mike Fleming Jr.: Theo James Cast As Four In 'Divergent'. – In: *Deadline.com*. 15. März 2013. Online unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18477644.html>, zuletzt eingesehen: 23.12.2017.

wahrheitssuchend jetzt und für den Rest ihres Lebens zu sein und zwar ausschließlich. Vermischungen von mehreren Tugenden gilt nicht als etwas Anzustrebendes bzw. in manchen Fraktionen sogar als etwas Gefährliches. Wie bei Butler verläuft die (Geschlechter-)Verwirrung nicht ohne Konsequenzen, außerdem wird die Ordnung der fünf Fraktionen durch normierende Prozesse aufrecht erhalten. Die dominanten Differenzen verlaufen in dieser Gesellschaft über die fünf Kategorien, die natürlich auch nicht naturgegeben sind. Weitere Oppositionspaare sind aufgrund der dominanten Differenzen aber nicht aufgehoben.

Am gefährlichsten ist es allerdings unbestimmt und keiner Fraktion zugeordnet zu sein. Die Protagonistin Beatrice erfährt im Eignungstest vor der großen Zeremonie, dass sie eben eine solche Unbestimmte ist. Das eigens für den Test entwickelte Programm kann bei ihr keine Zuordnung festmachen, in welche Fraktion sie gut passen würde, lediglich die Friedfertigen und die Wahrheitssuchenden können ausgeschlossen werden. Aber ob sie mutig, intelligent oder selbstlos für den Rest ihres Lebens sein wird, lässt sich nicht feststellen, sondern sie eigne sich für alle gleichermaßen.

Niemand darf erfahren, dass sie eine Unbestimmte ist, aber zum Glück gehört sie nicht den Wahrheitsliebenden an, denn sie versteht es, in Gesprächen nicht alle Details zu verraten.

Aufgewachsen ist sie mit ihren Eltern und ihrem Bruder in der selbstlosen Fraktion der Altruans, die sich nicht in den Spiegel schauen dürfen, kein Bild von sich sehen dürfen, unscheinbar sind, in großer Bescheidenheit leben, alle Erwartungen erfüllen, alle uniformiert durch die Welt in Ordnung und Zurückhaltung gehen. Außerdem regieren sie die bekannte Welt, da sie sich durch Selbstlosigkeit und nicht durch Machthunger auszeichnen. Die Kinder dürfen bei Tisch nicht unaufgefordert sprechen und sowieso fragt man sich, wie sehr sich die Familienmitglieder kennen, da sie nicht sehr vertraut wirken, körperlicher Kontakt ist unangebracht. Das ist eine Erklärung, wieso die Protagonistin wieder ahnungslos in die Eigenständigkeit entlassen wird. Im Film erhalten Spiegel eine symbolische Bedeutung auf dem Weg der Selbsterkenntnis, das Spiegelstadium dient als Pate.

Am Tag der Wahl, an dem die Gesellschaft Beatrice zwingt, sich ein weiteres Stück der herrschenden Ordnung unterzuordnen und sich zu vereindeutigen, entscheidet sie sich für die mutigen Ferox. Beatrice denkt, nicht für die Selbstlosen geeignet zu sein. Beatrice lässt damit das selbstlose Verhalten einer opfernden Heldin bei den Altruans, wie es Sigrid Weibel bei der Heldin beschreibt, hinter sich und wendet sich den hedonistischen Kämpfer*innen zu. Ihr Bruder, Caleb, entscheidet sich für die Kens, was Beatrice glauben lässt, ihren Bruder nicht mehr zu kennen, da er ein Ken *ist*. Die Entscheidung für eine Tugend verändert die Wahrnehmung einer bisher vertrauten Person – wie ein verspäteter Halo-Effekt der sozialen Wahrnehmung, wobei eine zentrale

Persönlichkeitseigenschaft auf weitere Eigenschaften schließen lässt bzw. ein Gesamtbild einer Person erzeugt.

Der Konstruktionsprozess der Fraktionen ist Beatrice aber von Anfang an klar und sie teilt es auch, immerhin wird die Story aus ihrer Perspektive erzählt, den Leser*innen mit, als der Zeremonienmeister die Wahl eröffnet:

„Willkommen zur Zeremonie der Bestimmung. Willkommen zu dem Ereignis, mit dem wir die demokratischen Grundsätze unserer Vorfahren ehren, die uns lehren, dass jeder Mensch das Recht hat, für sich selbst den Weg zu wählen, den er beschreiten will.“
Genauer gesagt, einen von fünf vorgegebenen Wegen, denke ich im Stillen. (S.45)

Unter den Fraktionen herrscht mehr oder weniger Konkurrenz, Stiff ist das Schimpfwort für die Altruans, das die Kens ihnen geben. Als Stiff wird Beatrice ständig *angerufen*, dagegen setzt sie sich zur Wehr, es spornt sie an, auch, dass sie die Kleinste unter den Initiant*innen ist und sie ständig wegen ihrer Schwäche gehänselt wird. Denn es wird ein Wettbewerb unter den Neuankömmlingen der Ferox veranstaltet – nur die Besten bleiben in der Fraktion, die anderen müssen fraktionslos leben. Das bedeutet, auf der untersten Stufe der gesellschaftlichen Anerkennung zu stehen und Sklavenarbeit zu verrichten.

Beatrice heißt jetzt Tris unter den Mutigen, da sie sich selbst einen Namen geben kann: „Ein neuer Ort, ein neuer Name. Ich kann mich hier neu erfinden.“ (S.63) Aber es gibt auch weitreichende Vorgaben, um im Ranking zu bestehen. Körperliche, mentale und emotionale Aspekte werden getestet, damit haben die Frauen auch eine Chance, denn beim ersten körperlichen Teil fällt Tris durch, die anderen beiden bewältigt sie als Beste. Ihre *Gnadengabe*, wie Volker Klotz es nennt, ist ihre Unbestimmtheit, so wird sie das System der Fraktionen zu Fall bringen. Sie ist sowohl mutig, als auch intelligent, als auch selbstlos, das in wesentlichen Momenten mit mutig zusammenfällt, wie sie mit der Zeit, auch durch die anregenden Gespräche mit dem männlichen Helden Four, erkennt. Die Vielseitigkeit ihres Charakters, der sich nicht auf eines beschränken lässt, macht sie damit so überlegen.

3.8.3. Sind wir wirklich nur Teile?

Im Laufe der Geschichte eröffnet sich Tris immer mehr, dass Menschen, die ihr wichtig sind, die Einteilung in Fraktionen nicht gut heißen, ebenso wie sie sich aufgrund der eigenen Entwicklung immer mehr denkt, dass es eine Verkürzung der menschlichen Vielfalt ist. Sie lässt sich sowohl die Symbole der Altruans als auch der Ferox auf die Haut tätowieren. Four, der so genannt wird, da er nur vier Ängste besitzt, in den sie sich verliebt, der zwei Jahre älter ist als Tris und ebenso bei den Altruans aufgewachsen und zu den Ferox gewechselt ist, hat sich sogar die Symbole aller fünf

Fraktionen auf den Rücken tätowieren lassen: „Ich will mutig, selbstlos, klug, freundlich *und* aufrichtig sein.“ (S.396)

Sowohl Tris' Mutter als auch Four sind Unbestimmte. Schon vor der Wahl versichert die Mutter Beatrice ihrer Liebe, damit diese frei in ihren Entscheidungen ist: „Ich liebe dich, egal, was passiert.“ Jedoch sagt die Mutter ihr noch nicht, dass auch sie eine Unbestimmte ist. Diese systemgefährden Infos werden von Tris erst mit der Zeit herausgefunden.

Später wird Tris die Meinung ihrer Mutter über das System erfahren: „Du bist meine Tochter. Die Fraktionen sind mir egal.“ Also *Fraktion vor Blut* gilt für ihre Mutter nicht. Hier ist aber Familie nicht als reaktionäres Gegenbild zum herrschenden System zu sehen, vielmehr bricht die Familie aus den klaren Zuordnungen und der eindeutigen Bestimmung, die für alle Menschen vorgesehen, damit sie kontrollierbar sind, aus.

Auch innerhalb der Fraktionen zeigen sich Risse, die Kategorien sind nicht so eindeutig wie nach außen dargestellt. Die Statuten und Normen sind nicht naturgegeben; der Umgangston unter den Ferox hat sich in den letzten Jahren verändert. Aktuell gibt es die anständige und die skrupellose Teilfraktion unter den Ferox. Es gibt gute Menschen bei den Altruans, und die, die ihre Kinder verprügeln.

Beim Anblick, wie Christina ihr die Schnürsenkel bindet, denkt sich Tris: „Vielleicht hat jeder, ohne es zu wissen, etwas von den Altruans in sich.“ (S.120) Sie zieht die Umgangsformen der Ferox immer mehr in Zweifel, dass sie alles immer alleine ohne Hilfe schaffen müssen. In ständiger Angst lebt Tris, dass das Wort *unbestimmt* auf ihrer Stirn stehen könnte und jede*r es wüsste.

Kurz nachdem sie sich als vollwertige Ferox fühlt – „Ich bin nicht vom Dach gesprungen, weil ich so sein wollte wie die Ferox. Ich bin gesprungen, weil ich schon so war wie sie und weil ich wollte, dass sie es alle sehen.“ (S.261) –

fühlt sie etwas anderes: „Habe ich die Gabe verloren zu merken, was die Menschen brauchen? Habe ich einen Teil meiner selbst verloren? Ich laufe immer weiter.“ (S.268)

Angesichts dessen, dass Al, der Tris mit zwei anderen Jungs fast umgebracht hätte, nach seinem Selbstmord von den Führern der Ferox als tapfer bezeichnet wird, da er den „Sprung in die Dunkelheit wagt“, kann es Tris, vor Four zumindest, auch aussprechen, dass es bei den Altruans ebenso Aspekte gibt, die sie gut findet. Sie hat sich gegen den eindeutigen Weg entschieden, den ihr die herrschende Macht vorgibt, um berechenbar zu sein. Four vertritt diese Meinung ohnehin und entdeckt es Tris: „Ich habe eine Theorie, wonach Selbstlosigkeit und Tapferkeit eigentlich dasselbe sind. Ein ganzes Leben lang hast du dich darin geübt, dich selbst zu vergessen, und genau das geschieht, wenn man in Gefahr schwebt. Man vergisst sich selbst.“ (S.331)

Darin steckt die Held*innendefinition der opfernden Heldin.

Klischeebeladen haben die Altruans etwas typisch Weibliches in ihrer Selbstaufgabe und Pflege um andere: „Wenn ich von außen das Leben der Altruans betrachte, finde ich es wunderschön. Wenn ich sehe, welche Harmonie in meiner Familie herrscht. Wenn ich sehe, wie alle, die woanders zum Essen eingeladen sind, ungefragt beim Geschirrspülen helfen. Wenn ich sehe, wie Caleb Fremden hilft, ihre Einkäufe zu tragen.“ (S.29) Und die Ferox zeigen Eigenschaften, die gemeinhin mit Männlichkeit assoziiert werden wie Aggression, Rücksichtslosigkeit, das Trinken von Alkohol, Risikobereitschaft oder das Recht des Stärkeren. Aber solche Kommentare, ob daher mehr Männer oder Frauen in einer Fraktion zu finden sind, wäre unangebracht von dieser Erzählung zu erwarten. Die Kategorien, die diese Gesellschaft ordnen, verlaufen an anderen Schnittstellen.

3.8.4. Was macht die Wahl aus der Heldin?

Dass Tris sich für die Ferox entschieden hat, verändert zunächst sehr deutlich ihr Verhalten. Ein spannendes Experiment wäre, ob die freie Wahl eines Geschlechts mit 16 Jahren das Verhalten grundlegend ändern würde.

Tris mischt sich nicht ein, als Rita um ihre tote Schwester, die das Zugspringen nicht überlebt hat, weint; auch nicht, als Al in der Nacht ins Kissen heult vor lauter Heimweh. Nie hätte sie eine Waffe angerührt, jetzt schießt sie mit einer: „Es gibt einem das Gefühl der Macht, wenn man etwas beherrscht, womit man anderen schaden kann.“ (S.81)

Die Initiat*innen müssen sich ständig im Zweikampf bis zum k.o. prügeln. Tris sucht nach Anhaltspunkten von richtig und falsch: „ist es selbstsüchtig von mir, wenn ich unbedingt siegen will, oder ist es tapfer?“ (S.99) Sie verprügelt die schwächere Maya, nachdem sie selbst zuvor von dem starken Peter verprügelt worden war. Die Jungs gewinnen meist gegen die Mädels, aber es gibt noch mehr Bewerbe.

Tris hilft ihrer Freundin nicht, als der skrupellose Anführer Christina den Fluss runterhängen lässt, aber sie lässt sich an Als Stelle, um ihn zu befreien, mit Messern beschießen. Und Tris lässt Rachegefühle zu.

Zu Al, der ihr eindeutige Avancen macht, fühlt sie sich aber nicht hingezogen, denn: „Ich fühle mich nicht zu jemandem hingezogen, der so weich ist wie er.“ (S.115) Die sensiblen Jungen haben in dieser Geschichte keine Chance bei den Heldinnen – anders als in Wahls *Sturm*land (vgl. diese Arbeit Kap. 3.6.3.). Der stärkste Four ist ganz nach Tris' Geschmack.

Bevor sie ins Hauptquartier der Ferox hinunterspringt, zieht sich Tris ihr figurenverwischendes Hemd aus und betritt das neue Leben im enganliegenden Top. Das muss man noch nicht postfeministisch

mit Angela McRobbie¹⁵⁸ sehen. Die Selbstoptimierung und *Weiblichkeitsproduktion* nimmt aber zu, sie trägt nur mehr figurenbetonte Kleidung mit der Zeit und die Haare neuerdings offen, schminkt sich, schmückt ihren Körper mit Tätowierungen und zieht die männliche Aufmerksamkeit auf sich. Das steht im Gegensatz zu ihrem geschundenen Körper, der überall bunte Flecken, Blutstreifen und Beulen aufweist. Und sie lernt über Witziges zu lachen, vertieft ihre sozialen Kontakte, hält Körperkontakt aus.

3.8.5. Die Antagonistin

Allmählich erkennt Tris, dass die Kens einen Umsturz der regierenden Altruans planen. Der Mastermind der Kens und damit Tris' Antagonistin ist Jeanine. Bevor sie auftritt und die Leser*innen von ihrem Aussehen erfahren, wird über ihre Intelligenz gesprochen: „Jeanine ist so klug, dass man es ihr ansieht, ehe sie den Mund aufmacht. Wie ein ... wandelnder Computer, der noch dazu spricht.“ (S. 313.) Sie ist aber keine Kriegerin – so wie kein Mensch aus dieser Fraktion –, sondern eine intelligente, strategische Problemlösemaschine. Daher entwickelt sie ein Serum, das die Ferox willenslos ihren Anweisungen folgen lässt. Die Kens machen die Ferox zu ihrer gesteuerten Armee. Tris findet zu sich selbst in einem Umfeld, das zu einem Schicksal im willenslosen Gleichschritt verdammt ist.

Bei ihr wirkt das Serum nicht, da sie eine Unbestimmte ist, genauso wie Four, ebenso wie ihre Mutter. Das ist das eigentlich Gefährliche an den Unbestimmten, sie sind nicht kontrollierbar durch Jeanines Serum. Ihre Mutter bringt es nochmals auf den Punkt:

Jede Fraktion will, dass ihre Mitglieder in einer ganz bestimmten Art und Weise denken und handeln. Und die meisten tun das auch. Den meisten Menschen fällt es nicht schwer, ein bestimmtes Denkmuster anzunehmen und immer danach zu handeln. [...] Aber unsere Gedanken schweifen in viele verschiedene Richtungen. Man kann uns nicht zwingen, nur in eine Richtung zu denken, und das ängstigt unsere Anführer. Das heißt nämlich, dass man uns nicht kontrollieren kann. Und das heißt, egal was sie tun, wir werden ihnen immer Schwierigkeiten bereiten. (S.432f)

Es ist ein Adoleszenzroman mit der Botschaft, die vorgegeben Strukturen kritisch zu betrachten und sich nicht zur Eindimensionalität im Leben zu zwingen.

3.8.6. Die Heldin

Nach ihrer Rede opfert sich Tris' Mutter für sie, das ist eine klassische Frauenrolle – denn der Krieg ist ausgebrochen, die Armee der Ferox, von den Kens kontrolliert, marschiert gegen die Altruans. Kurz darauf opfert sich auch ihr Vater für sie bzw. dafür, dass Tris gerade die einzige ist, die einen Plan hat,

¹⁵⁸ Angela McRobbie: *Top Girl. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: Springer 2010.

den aktuellen Angriff der Ferox' zu beenden. Sie ist in der Handlung zur Retterin der bekannten Welt aufgestiegen.

Die Leser*innen haben ihren Weg verfolgt, von ihrer Weigerung, die selbstlosen Aspekte ihrer Persönlichkeit wahrzunehmen, als sie Trost zu geben verweigert, auf Schwächere einprügelt, die Macht der Waffen angenehm fühlt, Rachegeanken zelebriert, das System des Wettbewerbs unter den Ferox nicht in Frage stellt bis hin zum selbstbewussten Anerkennen ihrer vielfältigen Persönlichkeitsstruktur, die sich nicht in vorgegebene Muster pressen lässt. Die Zeit der Kampfausbildung bei den Ferox erhält im Handlungsverlauf die Funktion eines Durchgangsstadiums; gegen Ende des ersten Teils vereint sie die mutigen und die selbstlosen Aspekte ihrer Persönlichkeit, kann sich als Unbestimmte akzeptieren, und schlussendlich hat ihre strategische Intelligenz sie zur Heldin des ersten Kampfes werden lassen, indem sie die Ferox aus der Beeinflussung der Kens befreit – mit der Hilfe von Four, ihren Eltern und ihrem Bruder.

Im Figurenensemble spielt Four sie als starke Frau an¹⁵⁹. Der Vater lässt der Heldin den Weg frei „Welche Art von Hilfe brauchst du, Beatrice?“ (S.444) – da sie einen Plan hat, die Kens zu stoppen. Tris ist erstaunt, dass ihr Vater sie wie eine Erwachsene behandelt. Der Bruder möchte sie noch beschützen: „Ich kann nicht hierbleiben, während du dein Leben aufs Spiel setzt“, protestiert Caleb, aber ihre bestimmte Antwort „Du musst“ lässt ihn verstummen (S.458).

Als sie von drei Männern bedroht wird, die an ihrem Busen herumgrapschen und grölen, hat sie keine Chance, daraus befreit sie Four und Tris empfindet Genugtuung, als er einen Jungen schlimm verprügelt. Al war auch unter den drei Angreifern, Four beschreibt ihn folgendermaßen: „Er will, dass du das kleine, stille Mädchen von den Altruan bist [...] Er hat dir wehgetan, weil er sich wegen deiner Stärke schwach fühlte.“ (S.281)

Auch in dieser Erzählung gibt es den Moment, wie die Frau den Geliebten im Schlaf beobachtet: „wenn er ganz und gar nichts Besonderes, sondern nur er selbst ist.“ – denkt sie „obwohl er mich gerettet hat, hat er mich behandelt, als wäre ich stark.“ (S.284) Roth schreibt das Thema von stark und schwach ständig in die Szenen der beiden. Das Bemühen, Tris nicht schwach wirken zu lassen neben dem starken Four, der sie dadurch natürlich aus manchen Situationen retten kann, liest man aus der Konstruktion Roths heraus. Sie schreibt Four die Worte: „Du denkst, etwas treibt mich dazu, dich zu beschützen. Weil du klein bist oder ein Mädchen oder eine Stiff. Aber da irrst du dich.“ (S.308) Four betont ihre Stärken, wie sie in Situationen größter Bedrohung Entscheidungen treffen kann. Aber die Intention in Roths Figurenkonstellation ist sichtbar, dass sie versucht eine eventuelle

¹⁵⁹ Im Vergleich zum Buch fällt im Film signifikant auf, dass Aktivität in der Beziehung zwischen Tris und Four zu Four verschoben werden, er initiiert den ersten Kuss, entdeckt vor Tris die Bemühungen der Kens, die Ferox zu ihrer Armee zu machen, und lässt am Schluss des ersten Buches nicht Tris für sich zu seinem ihn früher prügelnden Vater sprechen, sondern spricht für sich selbst.

Abwertung der Frau in ihrer Relation zur körperlichen Stärke des Mannes vorwegzunehmen, indem sie den Mann andere Qualitäten der Frau wie strategische Rationalität hervorheben lässt. Nicht jeder Mensch kann alles können.

Überfälle, Morde, schlimme Verletzungen werden bei den Ferox nicht sanktioniert, das Recht des / der Stärkeren gilt, alles andere wäre nicht ehrenhaft. Die Strategie nach diesem Überfall auf Tris lautet, strategische Freundschaften einzugehen: Schwäche zu zeigen, damit die anderen sie beschützen wollen, statt neidisch auf sie zu sein. „Du meinst, ich soll mich schwächer geben, als ich bin?“ (S.281) Four bejaht, sie solle ihr Leiden ausstellen, den Kopf hängen lassen und Schwäche performen.

Irgendwo tief in meinem Herzen bin ich ein mitleidiger Mensch, der anderen verzeiht.
Irgendwo in mir ist das Mädchen, das zu verstehen versucht, was andere Menschen durchmachen, das weiß, dass Menschen schlimme Dinge tun und sich aus lauter Verzweiflung zu den dunkelsten Taten hinreißen lassen. Ich schwöre, es gibt dieses Mädchen, und ihm tut der bedauernswerte Junge, den es vor sich sieht leid.
Aber wenn ich diesem Mädchen jetzt begegnete, würde ich es nicht erkennen. (S.295f)

Tris kämpft weite Teile der Handlung damit ein guter Mensch zu sein und zu bleiben sowie sich eine Identität aufzubauen. Sie wird hin und her geworfen von den verschiedensten Handlungs- und Einstellungsmöglichkeiten ihrer Person. Was bedeutet es überhaupt, ein guter Mensch zu sein? Ihren Fähigkeiten hat sie bei den Ferox zu vertrauen gelernt, die Menschen nehmen sie jetzt auch wahr, sie kann auf den Tisch schlagen, wenn ihr nicht zugehört wird.

Die ehemalige Parole der Ferox wird immer mehr zu Tris' Parole; in früheren Zeiten war unter den Ferox das Gemeinschaftsgefühl noch eine wichtige Tugend, ebenso wie: „Wir glauben fest an die Tapferkeit und an den Mut, der die Menschen dazu bringt, sich für andere einzusetzen.“ (S.205)

Am Schluss spricht sie aus, mehr als die Summe ihrer Teile zu sein:

Ich weiß nicht, wie das Leben ohne eine Fraktion sein wird – ich komme mir verloren vor, wie ein Blatt, das vom Baum fällt und keinen Halt mehr hat. Wir sind verlorene Seelen. Ich habe kein Zuhause, kein Ziel, nur Ungewissheit. Ich bin nicht mehr Beatrice, die selbstlose Altruin, und auch nicht Tris, die furchtlose Ferox.
Ich glaube, ich muss jetzt mehr sein als beide zusammen. (S.475)

Also das System in Tris ist dekonstruiert und harrt der neuen Möglichkeiten. Sicherheiten gibt es keine, aber Möglichkeiten und Selbstvertrauen.

3.8.7. Top Girls

Die in universitären, feministischen Kreisen breit diskutierte Studie *Top Girl* der Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie untersucht die Auswirkungen des Neoliberalismus auf

Geschlechterverhältnisse und welche konkreten Auswirkungen die Einladung zum erfolgreichen gesellschaftlichen Aufstieg für Frauen bedeutet.

Die Figuren aus *Sex and the City* sind das Paradebeispiel dieser Frauen, Heidi Klum und Bridget Jones werden als solche „postfeministischen“ Beispiele herangezogen, erfolgreich, frei und sexuell aktiv.

Postfeministisch bedeutet für McRobbie:

Elemente des Feminismus wurden aufgegriffen und spürbar in das politische Leben und in eine Reihe gesellschaftlicher Institutionen integriert. Unter Verwendung von Vokabeln wie Empowerment und ‚Wahlfreiheit‘ (choice) wurden diese Elemente in einen wesentlich individualistischeren Diskurs umgeformt und im neuen Gewand vor allem in den Medien und in der Populärkultur, aber auch von staatlichen Einrichtungen als eine Art Feminismus-Ersatz verwendet.¹⁶⁰

Eine neue Frauenbewegung soll dadurch verhindert und dem Rest der Welt gezeigt werden, wie frauenfreundlich die „westliche“ Kultur im Gegensatz zur restlichen Welt ist.¹⁶¹

Jungen Frauen wird anstelle dessen, was ihnen eine modernisierte feministische Politik bieten könnte eine Art rhetorische Gleichheit offeriert, die in Bildungs- und Beschäftigungschancen, in den Möglichkeiten zur Teilhabe an Konsumkultur und Bürgergesellschaft ihren konkreten Ausdruck findet.¹⁶²

Manuela Kalbermatten liest *Die Bestimmung* mit Angela McRobbies Theorie. Daher sieht sie bei Tris die Heranführung an das Ideal der Leistungsgesellschaft, in der die Frauen alles erreichen können, wenn sie aber bitte nur nicht politisch am System rütteln. Angela McRobbie beschreibt in *Top Girls* den Postfeminismus als neokonservative, liberale Strömung – der Feminismus wird abgelehnt, da keine Diskriminierung zu spüren ist und das individuelle Gefühl von Gleichberechtigung und der Möglichkeit, alles in der Welt zu dürfen, besteht:

Tris’ Kompetenz in einem wettbewerbsorientierten Umfeld mag emanzipatorisch erscheinen, gliedert sich aber nahtlos ein in eine neoliberale Geschlechterpolitik, in der junge, leistungsstarke Frauen aufgefordert werden, gerade auch auf Kosten weniger privilegierter Geschlechtsgenossinnen nach ‚glamouröser Identität‘ zu streben.¹⁶³

Ein neuer *Traditionalismus* zieht damit ein. Das trifft sich mit Kalbermattens früheren Beobachtungen in „*Von nun an werden wir mitspielen*“, dass die Abenteuerliteratur Jugendliche die in einer Gesellschaft herrschenden Werte vermittelt (vgl. Kap. 2.5. in dieser Arbeit). Dekonstruktivistisch gelesen steckt aber mehr in *Die Bestimmung*, nämlich die Benennung der und der Ausbruch aus den vorgegebenen Kategorien, die die Gesellschaft strukturieren.

¹⁶⁰ Angela McRobbie: *Top Girl. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, S. 1.

¹⁶¹ Daher wird auch aktuell die Diskussion um Integration mit der Frauenfrage – teils berechtigt, teils unberechtigt – vermischt. Zu einem großen Teil hängt sich die Diskussion an einem Stück Stoff, der um den Frauenkörper gebunden ist, auf, die männlichen Bärte sind genauso wenig diskurswürdig wie die westliche Tradition von Tüchern am Kopf.

¹⁶² McRobbie, S.2.

¹⁶³ Kalbermatten: „The world may need you, one day. – In: Krieglleder: *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. S. 176, darin McRobbie, S. 167.

3.9. *Queer Reading* – The 100

3.9.1. *Queer Reading*

Zentrales Anliegen der *Queer Theory* ist es, „Sexualität ihrer vermeintlichen Natürlichkeit zu berauben und sie als ganz und gar von Machtverhältnissen durchsetztes, kulturelles Produkt sichtbar zu machen.“¹⁶⁴ Dieser Ansatz wurde vor allem von Judith Butler übernommen und in die deutschsprachige Diskussion hineingetragen.

Indem Foucault Sexualität nicht als biologisches Phänomen, sondern als kulturelles Konstrukt, nicht als Objekt, sondern als Effekt eines Dispositivs aus Institutionen, Diskursen und Praktiken beschrieb, legte er ein tragfähiges theoretisches und methodisches Fundament für das Projekt der Queer Theory, Sexualität zu historisieren und denaturalisieren.¹⁶⁵

Die Heteronormativität ist das Naturgegebene. Das natürliche Begehren ist das zwischen Mann und Frau. Die normierte Geschlechterbinarität und die heterosexuelle Matrix sind zwei Seiten einer Medaille und das hegemoniale Konzept der Identitäten. Es gibt aber die Heterosexualität nur, da die Homosexualität existiert. Die heterosexuelle Matrix definiert Butler folgendermaßen: „Damit die Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muss es ein festes Geschlecht geben, das durch eine feste Geschlechtsidentität zum Ausdruck gebracht wird, die durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität gegensätzlich und hierarchisch definiert ist.“¹⁶⁶

Diese Dichotomie mit einer klaren Hierarchie in normal / nicht-normal oder natürlich / nicht-natürlich ist gesellschaftlich konstruiert, sie kann dekonstruiert werden, kann umgekehrt werden und verschoben. Prozesse werden ermöglicht. Die heterosexuelle Geschlechtermatrix wird bei der Serie *The 100* durchbrochen.

Gudrun Perko spricht dem queeren Projekt neben dem politischen Impetus eine unabgeschlossene Prozesshaftigkeit zu:

Wesentlich ist die Selbstbezeichnung [als queer, Anm. C. V.]. Wesentlich ist der Referenzrahmen Menschenrechte, Anerkennungspolitiken und Anerkennungsethiken. Im Zentrum der plural-queeren Variante steht die möglichste Vielfalt menschlichen Seins und Daseinsformen in ihrer Unabgeschlossenheit, also ein queeres Projekt, in dem – wie Judith Butler formuliert – Queer zwar Ausdruck für Zugehörigkeit ist, aber als Begriff erstens diejenigen, die er repräsentiert, niemals vollständig beschreibt, und zweitens immer mehr an Bedeutungsmöglichkeiten beinhaltet als bislang vorgestellt.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Annamarie Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag 2001, S. 11.

¹⁶⁵ Andreas Kraß: Queer Studies – eine Einführung. – In: Ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt / Main: suhrkamp 2003, S. 7-30, hier S. 21.

¹⁶⁶ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 220/6.

¹⁶⁷ Perko: Wissenschaftliche Grundlagen zu Queer Theory. – In: Babka u. Hochreiter: *Queer Reading*, S. 75.

3.9.2. „LGBT Fans deserve better“¹⁶⁸

2016 ging ein Sturm der Entrüstung durch die Fangemeinde der US-amerikanischen dystopischen Science-Fiction Serie *The 100*. Lexa, die Anführerin der Grounders auf Erden, wird in der 3. Staffel erschossen, kurz nachdem sie endlich, serienbedingt in die Länge gezogen, mit Clarke, der Anführerin der Sky Crew von der Weltraumstation Arcadia, das erste Mal Sex gehabt hatte. Das Motiv der homosexuellen Frau, die statt des Glücks den Tod findet, ist ein oft besprochenes und verwendetes in der Narration von queeren Storys. Es war schon immer der Kritik ausgesetzt, jetzt taucht es 2016 wieder auf. Was lässt sich darüber hinaus über die Konstruktion der Heldin in dieser Serie sagen?

3.9.3. Geschichte

Geschrieben von Kass Morgan gingen die Bücher¹⁶⁹ und die Serie eine eigentümliche parallele Arbeitsweise ein¹⁷⁰. So wurde Morgans Idee für die Serie verwendet – da sie die Filmrechte bereits verkaufen konnte – bevor sie ihre Bücher geschrieben hatte. Die Ursprungsidee entwickelte sich in wesentlichen Zügen in zwei unterschiedliche Richtungen weiter. Die Bücher erzählen im Grunde den Plot der ersten Serien-Staffel, der dem Thema von *Herr der Fliegen* folgt: Die Erde wurde atomar verstrahlt, da die Menschen die Künstliche Intelligenz so weit entwickelt hatte, dass sie eigenständige rationale Entscheidungen zu treffen in der Lage war und die Dezimierung der Menschen auf dem Planeten für das Beste hielt. Auf einer Raumstation Arcadia haben die letzten Menschen, mit hervorragenden technischen Möglichkeiten, überlebt und warten seit Generationen darauf, dass wieder Leben auf der Erde möglich ist. Da der Raumstation der Sauerstoff ausgeht, wagen sie das Experiment, 100 jugendliche Straftäter*innen auf die Erde zu schicken, um die Überlebenschancen zu testen. Die Jugendlichen, entlassen aus dem strengen Ordnungssystem Arcadias, verfallen auf der Erde sofort in eine wilde Lebenslust und eine Ellbogengesellschaft bis auf wenige Ausnahmen. Bellamy ist Anführer der Lebenslustfraktion und sichert sich diesen Anspruch mit einer Waffe und den Muskeln auf seinem nackten Oberkörper, nachdem er offensichtlich gerade mit einer jungen Frau geschlafen hat¹⁷¹.

Zu Beginn ist Clarke eigentlich die einzige Frau, die in diesem ganzen Ensemble wirklich mitspielt, da sich die Jungs die Welt aufgeteilt haben. Seine Schwester Octavia versucht Bellamy zu überzeugen – vor

¹⁶⁸ Nicola Choi: *LGBT Fans deserve better*, online unter: <http://talknerdywithus.com/2016/03/11/lgbt-fans-deserve-better>, zuletzt eingesehen am 21.12.2017.

¹⁶⁹ Kass Morgan: *The 100*. Übers. von Michael Pflingstl. Heyne 2015.

¹⁷⁰ Potentielle Publikumshits werden den Autor*innen aktuell regelrecht vom Schreibtisch gerissen, selbst wenn sie noch nicht zu Blatt gebracht worden sind. Bei der Serie *Game of Thrones* war ein Teil der Bücher vor deren Verfilmung fertig, aber inzwischen haben die Serienstaffeln die Buchproduktion überholt und der Autor gibt nur mehr grobe Handlungsstränge für die sehr geraffte Handlung der letzten Staffeln preis.

¹⁷¹ *The 100*. USA: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, ab 2014, Staffel 1 / Folge 2, Min. 05:08, abgekürzt im Folgenden: S1/F2, Min. 05:08.

Männern – zu beschützen, immerhin verfolgt er die Ideologie, was ich will, darfst du nicht wollen. Aber sie nützt ihre neugewonnene Freiheit für möglichst viele (sexuelle) Abenteuer, mit der Zeit erst wird sich ihr Charakterbild vertiefen. Clarke und Bellamy buhlen um die Strategie auf der Erde. Die Frau, Clarke, wird quasi als der bessere Mensch, der sich hier ein Leben aufbauen möchte, gezeigt, die brav ihrer Erziehung und dem Ratschlag ihrer Mutter folgt „Schau auf die anderen!“ und die Bellamy von richtigen Kurs überzeugen möchte. Den Drang der Pflichterfüllung, der anfangs sehr gepresst und humorlos in Szene gesetzt ist, verliert sich, als sie erfährt, dass ihre Mutter, um das System auf der Arcadia zu schützen, ihren Vater dem Tod ausgeliefert hat. Das in der 1. Staffel bediente Differenzprinzip der Geschlechter hat vorliegende Arbeit in den vorigen Kapiteln ausführlich analysiert, damit lassen wir das Thema. Aber ab der zweiten Staffel kommt eine andere Kategorie hinzu – nicht in den Büchern. Bellamy tritt in den Hintergrund und Lexa taucht als neue Figur auf. Die restlichen Überlebenden Arcadias, also v. a. die Erwachsenen, sind inzwischen auch auf der Erde gelandet.

3.9.4. Die Machtsymbolik der Treffen von Clarke und Lexa

Die sogenannte Sky Crew landet nicht auf einer unbewohnten Erde. Menschen, genannt Grounders, haben draußen, in primitiver Lebensweise, überlebt. Im Berg Mount Weather gibt es sogar noch Überlebende von der Atomkatastrophe, die sich dort mit allerhand Technik und lustigerweise mit viel Kunst als Zeichen ihres zivilisierten Lebensstils eingesperrt. Moralisch sind diese Zivilisierten klassischerweise verdorben, denn sie beuten die Grounders aus und benötigen deren Blut, um auf der Erde zu überleben.

Die Herrschaftslinie der Grounders ist weiblich gegründet und setzt sich weiblich, nicht ausschließlich aber dominierend, fort. Die Linie der Commander*innen begann mit der Wissenschaftlerin, die auch die Erde, versehentlich, durch die KI, die sich verselbstständigte, zerstörte. Die Zerstörungskraft auf der Erde ist in dieser Serie somit weiblich besetzt. Aktuell ist Lexa *der* Commander, wie es in der deutschen Übersetzung des englischen Worts commander heißt. Das erste Auftreten von Lexa präsentiert sie uns als verschüchtertes beschützenswertes Mädchen, als sie sich taktisch in den Käfig von Sky Crew Angehörigen sperren lässt als Strategie, um deren Motive zu testen. Lexa inszeniert sich dadurch strategisch als das schüchterne Mädchen. (vgl. S2/F6, ab Min. 10:00)

Das erste Aufeinandertreffen von Clarke und Lexa findet zwischen den schwerbewaffneten, verummten Männern Lexas Armee statt, zu denen Clarke aufschauen muss. Im Gegensatz dazu wirkt Clarke zunächst sehr klein in diesem Figurenensemble, dem sie alleine gegenübersteht.

Lexa	You are the one who killed 200 of my warriors alive.
Clarke	You are the one who send them there to kill us. (S2/F7, Min. 27:00)

So beginnt ihre Beziehung – sie scheinen beide gleich alt zu sein und begegnen sich auf Augenhöhe, einzig, dass Clarke alleine mit Schrammen im Gesicht von den Kämpfen im Zelt steht und Lexa, deren Gesicht ihre Kriegsbemalung ziert, ihre engsten Verbündeten, Indra und Gustus, an ihrer Seite hat, während sie auf dem Thron sitzt und mit dem Messer spielt. Ihre Macht wird anders als bei ihrem ersten Auftreten demonstriert. Clarke muss als Schauspielerin und in der Art der Inszenierung und der sog. „Amerikanischen Kameraeinstellung“, die je nur eine Person nah bis zu den Hüften zeigt, selbst die Spannung aufbauen. Die beiden sprechen über den eben durchgeführten Angriff der Grounders auf die Sky Crew, die sich mit dem verbliebenen Antrieb ihrer Raumkapsel gewehrt hat, woraufhin Lexas Kämpfer*innen verbrannt sind. Krieg ist grausam, Clarke schreckt vor solchen Entscheidungen nicht zurück. Später wird sie eine noch brutalere treffen.

Clarke hat Lexa etwas anzubieten, nämlich die gemeinsamen Feinde in Mount Weather zu vernichten und ihrer beider Gefangenen aus dem Berg zu befreien. Als nächstes sind die beiden Frauen schon vor dem 3d-Modell des Schlachtfeldes gemeinsam wie Napoleon und Kaiser Karl in Szene gesetzt, die männliche Machtsymbolik wird einfach mit einer weiblichen Besetzung inszeniert. Der Pakt zwischen ihnen ist unter einer Bedingung von Lexa: „Deliver me the one you call Finn.“ (S2/F7, Min. 40:10) geschlossen.

Clarke muss für die Allianz mit Lexa ihren Geliebten, der 18 Grounders getötet hat, ausliefern und damit sein Todesurteil unterschreiben. Das ist stark symbolisch aufgeladen. Mit Derridas Umkehrung der Geschlechter gelesen wäre das heute in Amerika kulturell undenkbar: Der Anführer opfert seine Geliebte, um mit dem Volk des anderen Anführers Frieden zu schließen, infolge verlieben sich die beiden Anführer ineinander. Es würde mit gesellschaftlicher Missachtung und moralischer Abwertung sanktioniert – zumindest in Teilen der aktuellen amerikanischen Gesellschaft. Außerdem funktioniert das Klischee bei schwulen Männern nicht in der Hinsicht, dass sie gemeinhin durch die Repräsentation des homosexuellen Begehrens erstarken und ihre Macht ausdehnen, sondern das Gegenteil wird dabei assoziiert: die Imitation des weiblichen Geschlechts und all seiner Klischees der Schwäche. Lesbischen Frauen hingegen wird mehr die Imitation der Herrschaft nachgesagt.

3.9.5. Das Figurenensemble gibt der Heldin den Weg frei

Nach der Opferung des Geliebten ist es der Produktion nur durch die Weiblichkeit von Clarke möglich, sie weiterhin als Heldin zu inszenieren. Sie bringt Finn auch eigenhändig um – die anderen Figuren machen ihr dafür den Weg frei, ohne zu wissen, was sie vorhat, „Abby, we have to let her try“, meint Kane zu Clarkes Mutter, die als einzige Anstalten macht, ihre Tochter aufzuhalten (S2/F8, Min. 35:10). Die anderen Figuren, die hinter den Zaun auf die Zuschauer*innentribüne verbannt gezeigt werden, machen Clarke den Weg frei für die Heldinnenrolle. Sie möchte nicht, dass Lexas

Soldat*innen Finn qualvoll zu Tode foltern, so tötet sie ihn als einen Akt der Gnade selbst, wofür er sich bei seiner „Prinzessin“ bedankt (S2/F8, Min. 39:20). In ihrem Artikel zur Buffy-Heldinnenrolle reflektiert Chris Köver mit der Hilfe von Karlene Faith darüber, wie grausam eine Heldin sein darf, um als Heldin durchzugehen:

Die feministische Theoretikerin und Kriminologin Karlene Faith hat darauf hingewiesen, dass nicht alle weiblichen Akte von Gewalt gleichermaßen verstörend sind. Können sie auf Gründe zurückgeführt werden, die als irgendwie ‚weiblich‘ gelten, werden sie bereitwilliger akzeptiert und auch verziehen. Mordet oder schlägt eine Frau zum Beispiel, um ihre Kinder zu verteidigen, so passt das eher ins Bild: Diese Frau ist nach wie vor schützende und aufopfernde Mutter. Als ‚strafmindernd‘ gilt auch, wenn die Gewalt zur Selbstverteidigung dient, denn auch das entspricht dem stereotypen Bild von Frauen als Opfern [sic] männlicher Gewalt. Und zuletzt geht es immer auch darum, in wessen Bauch das Schwert landet.¹⁷²

Die Toleranz-Schwelle wird in dieser Serie weit ausgedehnt bzw. überschritten, ähnlich bei der Figur Lisbeth Salander aus der *Millenium*-Trilogie.

Bei Lexa verleiht dieser Akt Clarkes höchsten Respekt, was sich in deren erstaunten Gesichtszügen ablesen lässt bzw. durch die Preisgabe intimer Details ihres Begehrens in den nächsten Szenen. Spannenderweise ist Lexas queere Identität weder auf der Bild- noch auf der sprachlichen Ebene ein Thema, es gibt kein Gespräch, dass sie als Lesbe thematisiert, es gibt keine irritierten Blicke der sie umgebenden Menschen. Der Normierungsprozess der Zwangsheteronormativität fehlt hier völlig, Lexas Identitätsentwurf wird nicht diszipliniert oder sanktioniert.

Auch in den Diskussionen, was mit dem Leichnam von Finn passieren soll, kommen sich zuerst Lexas Beschützerin Indra, Clarkes Mutter und das Ratsmitglied Arcadias Kane in die Haare, das Gewirr wird von Clarkes entschiedener Stimme, in der sie der Forderung Lexas nachgibt, durchschnitten – „We’l do it. But when it’s over we talk about how to get our people out of Mount Weather.“ (S2/F9, Min. 03:00) Die Figuren rundum akzeptieren diesen Machtspruch in Ehrfurcht, außerdem überrennt Clarke schon wieder alle in ihrer Zielstrebigkeit den nächsten Handlungsschritten entgegen, die sie nach dem Mord an Finn am Leben hält.

Lexa behandelt Clarke mit vollem Respekt, so dass niemand mehr ihren Führungsanspruch bei der Sky Crew in Frage stellt. Die Umgebenden *machen* den König bei Keith Johnstone. Lexa besteht darauf an der großen Tafel, an der sich zahlreiche Mitglieder der Grounders und der Sky Crew versammelt haben, nur mit Clarke auf den gemeinsamen Kampf anzustoßen. Die anderen werden wieder in die Zuschauer*innenrolle gedrängt, Clarke lächelt verlegen und blickt unsicher zu den Erwachsenen, diese verliehene Machtrolle ist ihr ungewohnt, die Tatkraft aber in die Wiege gelegt (S2/F9, Min. 20:58).

¹⁷² Köver: *Mythisches Girlie, sexy Retterin*. In: *Dekonstruktion und Evidenz*, S. 76f. Nimmt darin Bezug auf: Karlene Faith: *Unruly Women. The Politics of Confinement and Resistance*. Vancouver: Press Gang Publishers 1993.

An Clarke gehen diese ganzen Taten nicht spurlos vorbei, der Schmerz ist ihr – gespielt von Eliza Taylor – in jede Furche ihres Gesichts gezeichnet, die Tränen fließen, (S2/F8, Min. 40:02), was sie aber nie die Mächtigkeit in der Inszenierung kostet. Die Emotionen werden nicht unterdrückt oder als Schwäche empfunden – hier sind die Geschlechterstereotype divers verwendet – dafür ist sie viel zu aktiv, zielstrebig, selbstlos, entscheidungsstark, und jederzeit bereit die Verantwortung zu übernehmen.

Nur die Mutter, gleichzeitig die aktuelle Anführerin der Sky Crew und deren einzige Ärztin, kann es noch nicht akzeptieren – ihr Kommentar zum Begräbnis von Finn ist:

Abby You don't have to do this.

Clarke Yes I have, if this thruths doesn't hold, I killed Finn for nothing.
(S2/F9, Min. 03:27)

Zu ihrem Ratsmitglied Kane kommentiert sie Lexas Führung der Grounders: „They are led by a child.“ „So are we.“, ist Kanes Reaktion (S2/F9, Min. 03:55)

Abby wird nicht so schnell aufgeben, zu versuchen Clarke zu beschützen, und ihr zu sagen, dass sie in Deckung gehen soll, die Mutterrolle ist der temporären Anführerin der Sky Crew auch eingeschrieben.

3.9.6. Die Heldin beeinflusst die Commanderin

Es wird die Geschichte Clarkes, nicht des Commanders erzählt. Die idealistische Clarke verändert den Commander, deren Credo „Blood must have blood“ sie natürlich nicht teilt. Clarke schreitet stets bei Grausamkeiten Lexas auf ihrem gemeinsamen Weg ein. Der Commander wird in erster Linie als Führerin mit knallharten Entscheidungen gezeigt, die sich keine Schwäche zu zeigen erlaubt, denn das ist bei den Groundern das Todesurteil – egal ob Mann oder Frau. So ist die Anführerin der Grounders die Grausamste, selbst wenn es um das Opfern ihres besten Freundes Gustus geht, dem sie selbst das Herz durchstoßen muss – die Szene spiegelt Clarkes Mord an Finn. „To lead well you must make hard choises.“ (S2/F10, Min. 25:50) Alles andere wäre Schwäche, das ist Lexas Position. Nur Clarke schafft es immer wieder vom Commander gehört zu werden, ohne den Kopf zu verlieren. Immer wieder führen die beiden Frauen Auseinandersetzungen um die richtige Art der Strategie und darum, wie viele Opfer es denn sein dürfen. Das ist Krieg, wie viele Menschen sterben stets im Krieg? Hier wird die moralische Diskussion der richtigen Kriegsstrategie zwei Frauen in den Mund gelegt – kann man sich diesen Dialog bei Donald Trump und Kim Jong Un vorstellen? – die versuchen, das Richtige zu tun:

Sollen sie ein Dorf evakuieren, das von einer Bombe der Mountain Men bedroht wird auf die Gefahr hin, dass ihr Plan der Vernichtung von Mount Weather auffliegt?

Clarke So what are you saying, we do nothing? Let them bomb us?

Lexa Our army will be save inside the woods [...]
 Clarke And what about us?
 Lexa We slip away. Now. [...] Clarke, sometimes you have to concede a battle to win a war.
 Clarke No, we can inform the leader of the clans [...] start a fire! Something! [...]
 Lexa We don't have time for this!
 Clarke No! No! This is wrong!

Sie wagt es den Commander der Grounders anzurühren, indem sie Lexa zurückhält. Menschen sind für weniger gestorben:

Lexa It's also our only choice. And you know it. You could have warned everbody outside, but you did nothing, not even to your own people. This is war Clarke. People die. [...] Don't let emotions stop you now." (S2/F12, Min. 21:35 – 22:54)

Lexa wirkt wie der Coach in Clarkes Seminar für Führungspersonal; die Rolle von Heldinnen wird dabei in Abgrenzung zur Rolle als Anführerin thematisiert, beide würden sich sofort jederzeit selbst opfern, so dass Clarke sogar das Kommentar benutzt, ob Lexa denn nicht müde werde, ständig von ihrem Tod zu sprechen (S3/F4, Min. 37:24). Mit dem Opfern anderer Menschen zeigt Clarke Probleme, es ist aber ein ständiges Thema in dieser Serie bzw. wohl im Krieg. Es ist keine bekömmliche Serie. Mit einer zuvor getesteten Klasse könnte man aber aktuell interessante Themen wie Krieg, Folter, Mittel und Zwecke bis hin zu moralischen Konzeptionen wie dem Kategorischen Imperativ bzw. dem Utilitarismus besprechen.

Mit tief ausgeschnittenem Dekolletee diskutieren die beiden Frauen im Zelt bei offenem Feuer – und einem 3d Modell des Schlachtfeldes vor sich weiter. Clarke will die Schlacht richtig planen, sich keine Ruhe gönnen.

Clarke People died for this, Lexa! It has to work! [...] What if it's too dangerous and I sent him [Bellamy, Anm. C. V.] in there anyway. [...] And now I might be the one who gets him killed.
 Lexa Thats what it means to be a leader, Clarke. The truth is we must look into the eyes of our warriors and say: Go, die for me!
 Clarke If only, it were that easy. [...]
 Lexa You could be a leader your people look to, put their hopes and dreams into, someone they would fight and die for.
 Clarke I never asked for that, I just try to keep us alive.
 Lexa ... you are born for this, Clarke, same as me. (S2/F14, Min. 05:05 – 06:43)
 [...]
 Clarke You say having feelings make me weak but you are weak from hiding from them. (Min. 18:58)

Eifersucht ist im Spiel, Einforderung von Vertrauen, ein Kuss zwischen den beiden Frauen folgt, Zurückweisung seitens Clarke; statt sich an den Deal mit Clarke zu halten, geht Lexa mit den Menschen aus Mount Weather einen Gegendeal ein, der beinhaltet freies Geleit für die Grounders, aber nicht für die Sky Crew.

Trotzdem wirken die Grounders moralisch überlegener und bekommen mehr Sympathiepunkte; die Sky Crew ist zu einem großen Teil, ähnlich den Mount Weather Men, wie männliche Invasoren in Zeiten des Imperialismus' in Szene gesetzt, repräsentiert durch einen verletzten Bellamy und einige erwachsene Soldaten.

3.9.7. Mord beschädigt die Heldin nicht

Clarke und ihr Team finden als einzigen Ausweg, ihre Leute zu befreien, die Menschen von Mount Weather vollständig auszulöschen. Was das für Clarke bedeuten muss, ist aus der vorangegangenen Erzählung schon deutlich, wird aber nochmals in Bild und Ton erzählt, als sie alle Soldat*innen darauf einschwört, die Kinder und Familien in Mount Weather zu schonen und nur die Soldat*innen außer Gefecht zu setzen. Denn sie sind nicht ihre Feinde.

Clarke muss nicht alleine den Hebel umlegen, der alle Menschen in Mount Weather tötet:

Clarke I have to save them.
Bellamy Together. (S2/F16, Min. 26.57)

Bellamy legt mit ihr gemeinsam den Hebel um.¹⁷³ Wo sind die Zeiten hin, als die Held*innen sich dadurch auszeichneten, selbst die als bösest inszenierten Gegenspieler*innen nicht umzubringen; sie starben höchstens infolge eines Unfalls oder Eigenverschuldens im Kampf. Mit Christopher Nolans *Batman. The Dark Knight* wurde die Thematisierung der grausamen Mittel, um das Gute zu schützen, 2008 im Mainstream publikumswirksam in Szene gesetzt¹⁷⁴. Auch in einer der populär erfolgreichsten Serien, *Lost*, greifen die Guten zum Mittel der Folter. Wobei nicht der gute Arzt, die Identifikationsfigur der Zuschauer*innen Jack Shepard, es selbst ausführen muss, sondern die Rolle wird dem muslimischen Iraker Said, der aber ebenso eine Sympathiefigur vor den Folterszenen wie danach darstellt, zugesprochen. Von *Game of Thrones* ganz zu schweigen. Die Mainstream-Medien bereiten den Boden, dass „die gute Welt“ noch mehr Folter betreiben muss, um die freie Welt zu beschützen. Nach dem Niedergang des IS werden sicherlich bald allerhand Infos abermals über Wikileaks oder sonstige Kanäle durchsickern. Aber Folter und Grausamkeiten im Krieg sind seit dem ausgerufenen „Krieg gegen den Terror“ (wieder) kein gesellschaftliches Tabu mehr, sondern die Notwendigkeit wird uns in den Mainstream Medien über Held*innen, Protagonist*innen und Sympathiefiguren vermittelt.

¹⁷³ *Tintenherz* funktioniert anders: Meggie schafft es am Schluss nicht weiterzulesen, als Capricorn vom Dunklen Nebel getötet wird, hier schreibt Cornelia Funke, dass ihr Vater hinter sie getreten ist und für sie weiterliest. In *The 100* ist es ein großes Thema, was „die Guten“ alles Böses tun müssen, um zu überleben.

¹⁷⁴ Ironischerweise kam es ausgerechnet bei der Premiere des nächsten *Batman*-Teiles von Christopher Nolan in Aurora 2012 zu einem Amoklauf mit 12 Toten und einem Schützen, der sich als Joker bezeichnete, vgl. http://www.sueddeutsche.de/thema/Amoklauf_in_Aurora , zuletzt eingesehen: 18.1.2018.

Meine ganz persönliche Publikumserfahrung an dieser Stelle war Entsetzen. Die Handlung ist so konstruiert, dass der Heldin nichts anderes übrig bleibt, als die gesamte Bevölkerung in Mount Weather durch das Umlegen eines Schalters auszulöschen. Das ist bemerkenswert für eine Held*innenrolle, auch wenn aktuell immer mehr Serien im Umlauf sind, die eine neue Stufe der Darstellung menschlicher Grausamkeit erreicht haben.

Dass Bellamy seine Hand mit Clarke gemeinsam im Spiel hatte, geht unter, ist auch öffentlich nicht bekannt. Clarke nimmt die gesamte Verantwortung auf sich. Die weitere Story folgt ihren Schuldgefühlen, Bellamys eventuelle werden nicht thematisiert. Was sie rettet, ist ihr Credo: „Maybe life should be about more than just surviving.“

Aber Clarke bestraft sich selbst, verlässt ihr Volk und versucht sich in der Wildnis in der 3. Staffel alleine durchzuschlagen. Sie schläft zum ersten Mal mit einer Frau, die ihr für die Tat in Mount Weather Anerkennung entgegenbringt und der Clarke zuvor – höflich – das Reden abstellt: „Niyah, would you mind not talking ...“ (S3/F1, Min. 29.30).

Hier funktioniert Derridas Umkehrung leicht. Die männlichen Herrschaftsstrukturen sind nahtlos in die 2. und 3. Staffel eingegangen: die Figuren werden von Schauspielerinnen gespielt, aber stereotypisch könnte man sie dem Gender Männlichkeit zuordnen bzw. die Oppositionspaare sind nicht mehr eindeutig strukturiert.

3.9.8. Die Genderstrukturen vermischen sich

Wanheda ist ihr neuer Name – so wird Clarke jetzt angerufen, Commander des Todes; ihr Ruf bedroht sogar den Allmachtanspruch Lexas auf die Führung der Grounders.

Clarkes Vorbild hat Lexa schon verändert, statt eines Waffenstillstands möchte sie die Sky Crew in ihre Koalition aufnehmen und schlägt es Clarke vor. Sie müsste sich nur vor Lexa verbeugen, aber das weist Clarke zunächst zurück und Lexa solle sie lieber töten, um die Wanheda zugeschriebene Macht zu erhalten. Vom Rachedenken an Lexa, dafür, dass sie sie in Mount Weather im Stich gelassen hat, ist Clarke schnell wieder weg, die beiden Frauen umtänzen sich in der dritten Staffel mit sicherem Abstand; dabei sind sie in Lack und Leder gekleidet; Clarke verdunkelt ihre Augen inzwischen ebenso mit einer Kriegsbemalung. Sehr attraktiv sind die beiden Frauen, sehr sinnlich ist die Zeremonie mit Live-Musik einer Sängerin in Szene gesetzt, in der sich Wanheda der Commanderin beugt – vor allen anderen 12 Clanführer*innen – und in der Lexa vor Clarke das Knie beugt – alleine.

Gerade in der 3. Staffel vermischen sich die geschlechtlichen Stereotype bei beiden. Lexa kämpft so stark wie kein Mann, besiegt ihre Konkurrentin, die ihren Thron beansprucht, gleichzeitig tritt sie, ähnlich Angelina Jolie auf dem Catwalk, in einem Kleid mit einem Schlitz bis in den Schritt spät

abends in Clarkes Zimmer voller Kerzen (S3/F4, Min. 36:50) – mit Blessuren vom letzten Kampf im Gesicht.

Der Flamekeeper Titus, Lexas wichtigster Berater, spricht ihr zu, dass sie eine besondere Commanderin sei, so wie keine*r vor ihr. Umso tragischer, dass er es ist, der sie umbringt, während er eigentlich Clarke töten wollte. Stets hat Titus Lexa vor ihren Gefühlen gegenüber Clarke gewarnt, aber nicht das sexuelle Begehren sollte damit normiert werden, sondern der Flamekeeper fürchtet um Lexas Fähigkeit, die richtigen Entscheidungen zu treffen. Das beeindruckt Lexa gar nicht, sie führt aus, dass sie die Mörderin ihrer früheren Geliebten Costia, ohne Rache zu nehmen, in die Grounder-Allianz aufgenommen hat: „I’m more than capable of separating feelings from duty!“ (S3/F7, Min. 19:00)

Stattdessen könnte man sagen, dass die Gefühle für Clarke und die Auseinandersetzung mit ihr, Lexa zu einem besseren Menschen machen, der versucht, den Frieden auszudehnen, statt die altbewährte Formel „Blood must have Blood“ stur zu repetieren.

Clarke hat Lexa den Gedanken eingesetzt: „So, what kind of Leader do you wanna be? The kind who kills everybody who stands against you, because that’s your way? Or the kind who shows the world a better way?“ (S3/F5, Min. 36:22)

Lexa bricht so gesehen aus dem altbewährten System aus, aber der Flamekeeper ist der Verteidiger des Systems, das die Commanderin durch Titus’ Hand schlussendlich tötet. Nur ist der Funke der Veränderung schon übergesprungen, Clarke übernimmt die Rolle der nächsten Flamekeeperin, dabei warten schon ganz neue Bedrohungen auf sie. Die wiedererstarkte Künstliche Intelligenz bedroht abermals die Menschen. Diese weibliche Figur bedarf in einer nächsten Arbeit einer genaueren Untersuchung mithilfe Donna Haraways Cyborg-Manifest, das im queeren Kontext interessante Überlegungen aufwirft. Da Clarke und die künstliche Antiheldin so gut wie keine Schnittmenge in der Erzählung haben, außer, dass es natürlich Clarkes Rolle ist, sie schlussendlich zu zerstören, fällt sie aus der Analyse dieser Arbeit heraus.

3.9.9. Der Grund für den Tod der Lesbe

Der Grund für Lexas Tod ist ganz banal, die Schauspielerin von Lexa, Alycia Debnam-Carey, hatte nur mehr Zeit für die Dreharbeiten von 7 Folgen der 3. Staffel von *The 100*, da sie von einer anderen Serie aus gesperrt war. Einer der vielen Kommentare aus dem Netz lautet: „that's the death they by give Lexa!? that felt so rushed !! I would understand if she died in battle or something like a warrior!“¹⁷⁵

Dass der Tod dieser starken Figur dann inszeniert wird, indem sie versehentlich in eine Kugel ihres Flamekeepers rennt, nach der Sexszene mit Clarke, folgt einem Drehplan, der Tatsachen damit

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RWIMils3pCE> , zuletzt eingesehen: 21.12.2017.

schaft. Lexa wird schlussendlich noch als Opfer inszeniert. Der queere Medienblogg Rosalie & Co schreibt Folgendes:

Die Fanreaktionen auf Lexas Tod sind vielfältig, sie reichen von Fassungslosigkeit und Verzweiflung bis zu rasender Wut. Sie sind aber vor allem eines: Öffentlich. Und sie halten an. Der Kern der Vorwürfe: Dass mit Lexa schon wieder eine lesbische Figur in einer Fernsehserie sterben musste. Die Botschaft: Es reicht. Lexa hätte etwas Besseres verdient gehabt. Die Fans hätten etwas Besseres verdient gehabt. Und hört endlich auf, lesbische Frauen zu töten!¹⁷⁶

Es ist ein begehrter Topos lesbischen Storytellings, dass die Frauen sterben müssen, da Glück im lesbischen Begehren nicht möglich ist.

Wie schon im 2. Kapitel gezeigt, haben sich Sigrid Weigel und Hélène Cixous mit dem Heldinnentod bzw. der Opferung der Heldin auch auseinandergesetzt:

[...] und das sich dem männlichen Zugriff entziehende Andere der Frau wird in der Figur eingefangen und gebändigt. Solche Bilder sind faszinierend und bedrohlich zugleich, deshalb müssen ihre Schöpfer sie töten, um wieder ruhig schlafen bzw. ihrem Tagwerk nachgehen zu können. Der Autor opfert sein Geschöpf – und vollzieht an ihm die Strafe für den Ausbruch in die ‚unweibliche‘ Grandiosität.

Hélène Cixous deutet die Todesdrohung, die derartige Geschichten für Frauen beinhalten, als Gebot zu schweigen.

Und die Frauen werden an ihren Platz „unter dem Gesetz des Vaters verwiesen“.¹⁷⁷

Auf Rosalie & Co existiert eine 193-Figuren-lange Liste zum „Dead Lesbian Syndrome“¹⁷⁸. Der Produzent von *The 100*, Jason Rothenberg, sah sich massiver Kritik¹⁷⁹ angesichts dieser altbackenen konventionellen Entledigung einer queeren Figur ausgesetzt, er argumentierte mit dem Timetable der Schauspielerin und erzähltechnisch, welche Handlungen Lexas Tod nach sich ziehe. Nur kommt er nicht darum herum, dass die Erzählung an dem Punkt so ausgedacht wurde, wie sie eben ausgedacht wurde. Denn an diesen Tatsachen schreiben diese Scripts mit, was lernt die LGBT Community aus solchen Handlungsverläufen, fragt Nicola Choi:

what would happen if every straight, white, male character got inexplicably and deplorably killed off in every show you watched just to further the plot? To a point where you see a straight character and immediately think: “yep, he’s gonna die when he walks into a room without a bulletproof vest”. What does it mean, when a writer or showrunner cannot work within constraints for that LGBT character and the only option, in their minds, is to kill them off? [...] What message do you send out, when you write these cheap deaths? That LGBT fans

¹⁷⁶ „The 100“, das „Clexa“-Debakel und die Folgen, online unter: <http://www.rosalieundco.de/2016/03/19/the-100-das-clexa-debakel-und-die-folgen>, zuletzt eingesehen: 21.12.2017.

¹⁷⁷ Weigel: Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. – In: *Die verborgene Frau*, S. 144. Darin: Hélène Cixous: Geschlecht oder Kopf? – In: Dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin 1977.

¹⁷⁸ Noch ein aktuelles Beispiel: Hozier thematisiert in seinem Song *Take me to church* Sexismus und die christliche Einstellung zur Sexualität; es existiert sowohl eine schwule als auch eine lesbische Version des Videos, jeweils stirbt ein Part des Paares, <https://www.youtube.com/watch?v=PvjIKRfKpPI> und <https://www.youtube.com/watch?v=cOcleSnBqPU>, zuletzt eingesehen: 21.12.2017.

¹⁷⁹ www.melty.de/the-100-staffel-3-folge-7-jason-rothenberg-verteidigt-spoiler-s-tod-a3476.html, zuletzt eingesehen: 21.12.2017.

do not deserve to love who they love? That they should fear every door they open? That they should be punished for simply being who they are?¹⁸⁰

In *The 100* ist die Dekonstruktion der Opposition von heterosexuellem und homosexuellem Begehren bereits vollzogen. Die Hierarchie und die damit verbundenen Disziplinierungen sind *verschoben*, bis auf Lexas gewaltsamen Tod, den man im Kontext des Dead Lesbian Syndroms als ein starkes Zeichen der Heteronormativität einordnen könnte – auch wenn es erzähltechnisch mit einem handlungsauslösenden Moment gerechtfertigt sein kann, aber es ist ein konstruiertes, das Tatsachen in die Welt setzt. Es hätte auch anders gebaut sein können. Dieser *Rückschritt* hat meiner Meinung nach den Sturm der Entrüstung unter den Fans ausgelöst: ein Hauch einer Befreiung von althergebrachten Denkstrukturen spürbar machen und wieder das Fenster zu schließen. Das ist hier passiert.

¹⁸⁰ Nicola Choi: *LGBT Fans deserve better*, online unter: <http://talknerdywithus.com/2016/03/11/lgbt-fans-deserve-better>, zuletzt eingesehen am 21.12.2017.

Resümee

„Also gut, wir geben auf – da habt ihr endlich euer Mädchen als Hauptperson ...“,

... schreiben Wolfgang und Heike Hohlbein eingangs vor ihre phantastische Geschichte *Dreizehn*¹⁸¹, die 1995 gedruckt worden ist. Inzwischen wimmelt es von weiblichen Hauptfiguren, Identifikationsfiguren und Heldinnen in der phantastischen Jugendliteratur. Dieses Kapitel widmet sich den vielfältigen Identitätsentwürfen von Heldinnen, die mir in den ausgewählten Werken begegnet sind. Oft geht es bei ihren Geschichten nicht um weniger als die Rettung der (bekannten) Welt.

Die eine Heldin rettet die Welt vor der Klimakatastrophe durch eine gute Strategie und geschicktes Netzwerken, die andere rettet die Welt durch das Töten vieler unschuldiger Männer, Frauen und Kinder, die dritte rettet die Welt durch die Geburt einer Tochter, die nächste rettet die Welt dadurch, dass sie erkennt, einzigartig in ihrer Vielfältigkeit zu sein, noch eine rettet die Welt mithilfe ihrer Freund*innen, eine weitere Heldin, die keinen Platz in der noch zu erweiternden Liste dieser Arbeit fand, rettet die Welt, indem sie ein Buch¹⁸² liest, wie Meggie in *Tintenherz* – sie alle retten aber die Welt.

Die eine mag die sensiblen schwächlichen Jungs, die andere nur die stärksten, die dritte verliebt sich in den, der sie ständig herumkommandiert, noch eine verliebt sich in eine Kriegerin. Aber all diese Geschichten um die Rettung der Welt sind mit einer romantischen Liebesgeschichte verbunden, meist innerhalb einer heterosexuellen Matrix im Mainstream. Das Schema der Fantasy-Romantik kommt hier zum Tragen.

Die eine hat Angst im Dunkeln, die andere sucht in der Dunkelheit nach Geistern, die nächste hat sieben Ängste, aber alle haben sie Ängste; die eine trägt ein Mal am Handgelenk, die andere hat Superkräfte, noch eine ist Vegetarierin, die eine kommt aus der sozialen Oberschicht, die andere nicht, die eine lässt sich gerne beschützen, die andere wird vom Figurenensemble freigespielt, um ihre Heldinntaten zu vollführen usw. Die Identifikationsangebote für die Leser*innen haben sich vervielfältigt.

Eine Heldin ist von göttlicher Abstammung, einer anderen ist ihre Aufgabe schicksalhaft vorherbestimmt, die nächste wird von ihrer Blutlinie im Abenteuer gefangen; hehre Ziele, wie die Welt zu retten, treiben die einen von Anbeginn an, andere wollten eigentlich nur das Schuljahr positiv beenden.

¹⁸¹ Wolfgang und Heike Hohlbein: *Dreizehn. Eine phantastische Geschichte*. Wien: Ueberreuter 1995.

¹⁸² Ela Mang: *Menduria. Das Buch der Welten*. Berlin: Ueberreuter 2015.

Sind sie gute Menschen? Sie versuchen es entgegen des herrschenden Wettbewerbsdrucks, der sie Unschuldige verprügeln lässt, oder der Grausamkeiten der anderen, die sie Frauen und Kinder töten lässt. Die Widersacher*innen haben aktuell definitiv keine Chance mehr auf Gnade oder einen Gefängnisaufenthalt. Zögern die Held*innen im Angesicht der Aufgabe, die Welt oder die Menschen zu retten? Durchaus. Wonder Woman überlegt gut, ob es die Menschen wert sind, gerettet zu werden und entscheidet sich schlussendlich doch dafür. Es gibt so vielfältige Identitätsbausteine der vorgefundenen Heldinnen.

Die Heldinnen agieren in den verschiedensten Konstruktionen von Geschlecht und Macht, es werden existierende Geschlechterstrukturen bestätigt, eine Welt ist auf der Geschlechtertrennung aufgebaut, die durch das gemeinsame Baby von Mann und Frau vergeht, in einer anderen Erzählung erleben die Leser*innen keine disziplinarischen Maßnahmen dem lesbischen Begehren mehr gegenüber, das Gesetz des Vaters herrscht meist und die Frau muss daher aufräumen, ... Bei Oliver Schlick wird mit Stereotypen fruchtbar gespielt, die *Edelsteintrilogie* ist auf ihnen aufgebaut, Ursula Poznanski versucht ihre Geschichte ohne Klischees zu erzählen, in *The 100* kommen die Frauen an die Macht und erhalten infolge mehr Handlungs-Möglichkeiten als mächtige Männer, in *Sturmland* wird das weibliche Geschlecht nicht thematisiert, aber schwache Männer erleben die disziplinarischen Maßnahmen, ...

Das Ziel dieser Arbeit ist nicht, die Heldinnen in Kategorien zusammenzufassen, sondern die hier vorliegende Auswahl in ihrer Vielfältigkeit dastehen zu lassen:

[...]

Wonder Woman Diana

Ria aus *Die Verratenen*

Gwen in der *Edelsteintrilogie*

Lucy in *Bookless*

Cora in *So kalt wie Eis*

Elin in *Sturmland*

Nora in *2084*

Tris in *Die Bestimmung*

Clarke in *The 100*

[...]

Wonder Woman wird gezielt als begehrenswerte Frau von der Kamera in Slow Motion eingefangen – aber sie schaut zurück bzw. sie schießt sie zurück, wenn sie Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten gewahr wird. Sie ist innerhalb des Gesetzes des Vaters gefangen, darin ist sie als Mittel zur Rettung der Menschen von Zeus geschaffen worden, sie muss weiterhin für ihn aufräumen, das ist ihre Bestimmung. Die Insel der Amazonen dient als Kampf-Trainingszentrum, utopische Einfälle sind hier – bislang – noch keine konstruiert.

Bei Ursula Poznanski ist die Gesellschaft arbeitsteilig nach Fähigkeiten eingeteilt. Der Preis dafür sind die natürliche Geburt, Kinderaufzucht und authentische Emotionen. Das ist ein provokanter Diskussionspunkt, aber sie baut die Utopie auf diese Art und Weise. In der Benennung ihrer Figuren tauchen aktuelle feministische Diskussionspunkte auf: wird Ria eine der mächtigsten Figuren oder zieht sie leise im Hintergrund die Fäden? Das war bei ihrer Namensgebung nicht klar, daher stecken beide Möglichkeiten im Namen *Eleria*. Inzwischen könne sie kraft ihrer rhetorischen Fähigkeiten und ihres Verstandes sogar dem Tod ihr Leben abverhandeln, so ist sie für ihre aktuelle Aufgabe, die Menschheit zu retten, gut vorbereitet.

Gwen aus der *Edelsteintrilogie* wollte eigentlich nur glücklich sein und das nächste Schuljahr schaffen, alles andere hatte sie sich noch nicht überlegt, aber das Abenteuer mit dem attraktiven Gideon macht Spaß und da sie schon mal mitten drin steckt, kann sie auch weiter machen. Dass die Männer ihr sogar den finalen Hieb gegen den Bösewicht abnehmen, stellt für sie kein Problem dar, sie verlangt nichts weiter als vorgegebene Geschlechterrollen.

In *Bookless* kann die in zwei Geschlechter geteilte Welt nur durch die Vereinigung der beiden Erb*innen im heterosexuellen Begehren gerettet und damit den Menschen das Wissen zurückgegeben werden. Daher braucht Lucy Nathan und er braucht sie. Die Entwicklung der Heldin, die ihr Schicksal annimmt, ist genauso wichtig wie die des Helden, der sich von seiner Erziehung emanzipieren und eigenständig zu denken beginnen muss. Sie schaffen beide ihre Entwicklungsaufgaben und ihre gemeinsame Tochter rettet das Wissen für die Menschheit.

Cora hat bei einem Autor wie Oliver Schlick von *So kalt wie Eis* zu ihrem Glück die Hilfe von Fabelwesen und einer Märchenhandlung, die sie die Welt vor den bösen Dämonen der Rauen Nächte befreien lässt. Mut und Verstand bringt sie selbst mit. Ihre Verwandte Indigo aus einem weiteren Schlick-Roman ist das „Ergebnis einer intergalaktischen Liebesbeziehung“ zwischen Mensch und Alien.¹⁸³

In *Sturmland* muss Elin ihren Bruder retten – sie hat einen Mann getötet, das verfolgt sie. Ist sie ein guter Mensch? Das ist eigentlich irrelevant. Sie versucht ihre Pflicht zu erledigen und wenn es ihre

¹⁸³ Oliver Schlick: *Miranda Lux. Denken heißt zweifeln oder warum jede Geschichte zwei Seiten hat*. Berlin: ueberreuter 2016, S. 263.

Pflicht ist, die Politik zu verändern, dann ist sie auch für dieses Abenteuer bereit. Hier tun alle das Nötige unabhängig davon, welchem Geschlecht sie angehören.

Jostein Gaarder lässt seine Nora in *2084* mit der Suche nach Strategien, den Planeten vor dem Klimawandel zu retten, gemeinsam mit ihrem Freund Jonas beginnen. Der Ring aus 1001 Nacht wird ihr mit einem verbliebenen offenen Wunsch als Erbstück zugetragen. Zunächst wird Nora Entwicklungshelferin, den Rest des Rettungsplanes können sich die Leser*innen nach der Lektüre von Gaarders Gedankenexperiment selbst weiter denken.

Tris in *Die Bestimmung* sucht nach dem Guten in ihr; zuerst versucht sie im Anpassungsdruck egoistisch zu sein, die Wettbewerbsliste empor zu steigen und sich nicht zu sehr mit den weinenden Anderen aufzuhalten. Mit der Zeit erkennt sie aber, dass sie beides in sich trägt: sich um andere Menschen zu kümmern und mutig zu sein – und noch viel mehr. Alle vorgefundenen Heldinnen haben Entwicklungsaufgaben zu meistern und entwickeln sich auf ihrer Reise weiter.

Clarke in *The 100* muss immer für alle alles richten; es wurde ihr in die Wiege gelegt, sich um andere zu kümmern, jetzt muss sie eben gleich den ganzen Planeten retten, da sie schon angefangen hat und die Herausforderungen immer mehr werden. Aber der Weg zur Rettung der Menschen ist brutal und führt über den Mord an vielen Unschuldigen. Das ist Krieg. Anhand der Brutalität in dieser Serie ist es interessant zu fragen, ob sich die Heldinnen durch ihre Reisen ein sozial erwünschtes Verhalten der vorherrschenden Gesellschaft aneignen, denn immer mehr erkennen die Jugendlichen in *The 100*, dass sie Verhalten und Rechtfertigungen der Erwachsenen, die sie früher verachtet haben und wofür sie sich ins Gefängnis sperren ließen, kopieren. Angesichts von Herausforderungen im Leben fallen sie in angelernte, vormals verabscheute, Muster zurück. Die Muster, die Stereotype sind den Menschen angelernt und es fällt den vorgefundenen Heldinnen nicht leicht, sie abzulegen bzw. zu unterscheiden, welche Muster von Identitäten sie in ihr Leben integrieren sollen und welche nicht – sowohl in Bezug auf Geschlecht und Begehren, als auch in Bezug auf moralische Handlungsanleitungen und Konventionen.

Und was passiert *danach*? Wie verläuft das Leben der Heldinnen nach dem in der jeweiligen Story erzählten Lebensabschnitt weiter? Gibt es eine „unheroische Identität“, wie Sonja Loidl es nennt (vgl. Kap. 2.6. in dieser Arbeit)? Das ist wiederum eine andere Frage und auf jeden Fall für eine weitere Arbeit interessant, genauso die Frage, inwiefern sich die Welt und ihre Normen durch die Heldinnen-Taten verändert.

Wonder Woman kämpft weiter, die Welt hat sich verändert, der zweite Weltkrieg steht vor der Tür, Clarke in *The 100* hat auch keine Gelegenheit, in einem friedlichen Leben *danach* ruhig zu atmen, ein Abenteuer folgt in der Serie auf das nächste, Cora bei Oliver Schlick, nimmt man an, hat sich ein

bürgerliches Leben erschaffen und wird ihre Erlebnisse in Schneekugeln verarbeiten; in *Sturm* kommt ständig ein neuer abenteuerlicher Sturm auf; in *Bookless* und der *Edelsteintrilogie* erwartet man das bürgerliche Ideal der Kleinfamilie; bei Nora in *2084* ist es kompliziert – der Kampf gegen den Ökozid ist ein langwieriger. Und bei Poznanski wird die Welt mit der Aufdeckung der Verschwörung um die gestohlenen Kinder und dem Potential, dass die Unterdrückung der Außenwelt durch die Sphären aufgehoben wird, nur komplexer – und etwas gerechter. Damit muss sich das Figurenensemble als nächstes herumschlagen und Ria und Sandor haben sicher wesentliche Anteile daran – ob sie nebenbei auch Kinder bekommen, ist eine offene Frage. Die Identitätsentwürfe von Heldinnen sind in den Werken des 21. Jahrhunderts definitiv diverser konstruiert als das Material, das Weigel oder Kehlenbeck vorlag, und das ist erfreulich. Die aktuellen männlichen Helden verdienen in weiteren Arbeiten ebenfalls eine genauere Untersuchung, denn welchen männlichen role models begegnen Leser*innen aktuell – und wie verhalten sich diese zu einem klassischen Modell bei Alexander Klotz in ihrer Vielfältigkeit? Darüber hinaus warten abseits der populären Mainstreamwerke noch ganz andere Konstruktionen von Geschlecht und Begehren auf Jugendliche, etwa wenn man sich die Auswahl in der Buchhandlung Löwenherz anschaut.¹⁸⁴

Bietet sich die dekonstruktivistische Lektüre für den Unterricht an? Unbedingt. Schüler*innen den Konstruktionscharakter und die Art der Konstruktionen sie umgebender Werke und Diskurse bewusst zu machen, ist wichtig. Sie bekommen Einsicht in die Konstruktionsweise von Identitäten und Geschlechterrollen und erhalten weitere Möglichkeiten, emanzipierter damit umzugehen. Als ein Mittel könnte man beispielsweise Derridas *Umkehrung* bei einer Schreibaufgabe einsetzen: die Inhaltsangabe zu einem gelesenen Text soll mit der Umkehrung von Mann und Frau oder Jung und Alt, *Bio*-Österreicher*in und Flüchtling*in versucht werden – und danach wird über emotionale Aspekte beim Schreiben und Hierarchie diskutiert. Das wäre so eine Möglichkeit ...

¹⁸⁴ <https://www.loewenherz.at/literatur-lesbisch-fantasy.php>, zuletzt eingesehen: 23.12.2017.

Quellen

Primärwerke

Gaarder, Jostein: *2084. Noras Welt*. Übers. v. Gabriele Haefs. München: Hanser 2013.

Gier, Kerstin: *Liebe geht durch alle Zeiten. Rubinrot / Saphierblau / Smaragdgrün*. Würzburg: Arena 2009-2010.

Morgan, Kass: *The 100*. Übers. von Michael Pfingstl. Heyne 2015.

Poznanski, Ursula: *Eleria-Trilogie. Die Verratenen / Die Verschworenen / Die Vernichteten*. Bindlach: Loewe 2012-2014.

Roth, Veronica: *Die Bestimmung 1-3*. Übers. v. Petra Koob-Pawis. München: Random House 2012-2014.

Schlick, Oliver: *So kalt wie Eis. So klar wie Glas*. Berlin: ueberreuter 2015.

Wahl, Mats: *Sturmland – Die Reiter*. Übers. v. Gesa Kunter. München: Hanser 2016.

Woolf, Marah: *Bookless. Bd. 1 – 3*. Hamburg: Oetinger 2017.

The 100. USA: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, ab 2014.

Wonder Woman. Regie: Petty Jenkins. USA Produktion: Deborah Syder u.a., 2017, 141'.

Die Bestimmung 1-3, Regie: Neil Burger u.a. USA Produktion: Douglas Wick u.a., 2014-2016.

Weitere Quellen

Collins, Suzanne: *Tribute von Panem*. Übers. V. Sylke Hachmeister / Peter Klöss. Hamburg: Oetinger 2008-2010.

Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: Dressler 2003.

Gläser, Mechthild: *Die Buchspringer*. Bindlach: Loewe 2015.

Hohlbein, Wolfgang und Heike: *Dreizehn. Eine phantastische Geschichte*. Wien: Ueberreuter 1995.

Krappweis, Tommy: *Mara und der Feuerbringer*. Köln: Egmont 2009.

Lange, Kathrin: *Die Fabelmachtchroniken*. Würzburg: Arena 2017.

Mang, Ela: *Menduria. Das Buch der Welten*. Berlin: ueberreuter 2015.

Meyer, Marissa: *Die Luna-Chroniken*. Übers. V. Astrid Becker. Carlsen 2013.

Meyer, Stephanie: *Twilight Saga 1-4*. Little Brown 2005-2008.

Schlick, Oliver: *Miranda Lux. Denken heißt zweifeln oder warum jede Geschichte zwei Seiten hat*. Berlin: ueberreuter 2016, S. 263.

Twilight 1-5, Regie: Catherine Hardwicke u.a. USA Produktion: Wyck Godfrey u.a., 2008-2012.

Rubinrot. Regie: Felix Fuchssteiner. Deutschland Produktion: Katharina Schöde u.a., 2013, 122'.

Sekundärliteratur

Baasner, Rainer u. Maria Zens (Hg.*innen): *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: eine Einführung*. Berlin: Schmidt 2005.

Babka, Anna: ‚Rundum Gender‘ – Literatur, Literaturwissenschaft, Literaturtheorie. – In: Stefan Krammer u. Andrea Moser-Pacher (Hg.*innen): *Gender. Themenheft der ide. Informationen zur Deutschdidaktik* (2007/3), S. 8-21.

Babka, Anna: „SICH IN DER VORLÄUFIGKEIT EINRICHTEN“ oder ODER „IN-SIDE-OUT“ Postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft. – In: Jürgen Struger (Hg.): *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*. Wien: Präsens 2008, S. 163-176. Online unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/ABabka1.pdf>, zuletzt eingesehen: 10.01.2018.

Babka, Anna u. Susanne Hochreiter: Rund / eckig. Formen, Formate, De-Figurationen und De-Konstruktionen von Geschlecht in der Kinder- und Jugendliteratur. – In: Heide Lexe (Hg.in): *Rund und eckig. Versuch, die Kinder- und Jugendliteratur zu vermessen*. STUBE (Reihe Projekte) 2009, S. 22-29.

Babka, Anna: Feministische Theorien. – In: Martin Sexl (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: facultas/WUV 2014, S. 191-222

Babka, Anna u. Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion*. Unter Mitarbeit von Sergej Seitz und Matthias Schmidt. Wien: facultas/UTB 2016.

Braidt, Andrea B.: *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren 2008.

Bidwell-Steiner, Marlen u. Stefan Krammer (Hg.*innen): *(Un)Doing Gender als gelebtes Unterrichtsprinzip: Sprache – Politik – Performanz*. Wien, Facultas 2010.

Breit, Simone und Birgit Suchan (Hg.*innen): *PISA 2015. Grundkompetenzen am Ende der Pflichtschulzeit im internationalen Vergleich*. Graz: Leykam 2016. Im Auftrag dem BMB.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt / Main: suhrkamp 1991.

Butler, Judith: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘. – In: Seyla Benhabib, Judith Butler, u. a. (Hg.innen): *Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt/Main: Fischer 1993, S. 31-58.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt / Main: suhrkamp 1997.

Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin: Insel 2011.

Choi, Nicola: LGBT Fans deserve better. Online unter: <http://talknerdywithus.com/2016/03/11/lgbt-fans-deserve-better/>, zuletzt eingesehen am 21.12.2017.

Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 95-123.

Dahlerup, Pil: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin, NY: de Gruyter 1998, S. 38-48.

Derrida, Jacques: *Positionen*. Wien: Passagen 1986

Ehrenreich, Julia: ‚Liebes-Schmerz‘ – Zwischen Macht und Ohnmacht in „Fifty Shades of Grey“. Eine gendertheoretische narratologische Analyse. Wien: Dipl.Arb. 2015.

Ferstl, Paul: Authentizitätssignale und Effekte des Irrealen. Landkarten und Weltenbau in der Fantasy. – In: Paul Ferstl, Thomas Walach-Brinek, Stefan Zahlmann (Hg.): *Fantasy Studies*. Wien: Ferstl & Perz 2016, S. 169-184.

Gansel, Carsten und Pawel Zimniak: Kinder- und Jugendliteratur und Grenzüberschreitungen – Vorbemerkungen. – In: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Winter 2011, S. 9-12.

Grenz, Dagmar: Edward und Bella – der ‚sanfte‘ Vampir und das ‚emanzipierte‘ Opfer. Geschlechterrollen und Geschlechterzuschreibungen in der Twilight-Serie. – In: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Winter 2011, S. 263-298.

Hochreiter, Susanne: Im verwahrlosten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt. Über literarische Konstruktionen von Identitäten und Geschlecht. – In: Stefan Krammer u. Andrea Moser-Pacher (Hg.*innen): *Gender. Themenheft der ide. Informationen zur Deutschdidaktik* (2007/3), S. 82-91.

Hurrelmann, Bettina: Modelle und Merkmale der Lesekompetenz. – In: Bertschi-Kaufmann, Andrea (Hg.in): *Lesekompetenz – Leseleistung – Leseförderung. Grundlagen, Modelle und Materialien*. Seelze: Kallmeyer, Zug: Klett und Balmer 2007, S. 18-28.

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag 2001.

Johnstone, Keith: *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport*. Berlin: Alexander 1996.

Kalbermatten, Manuela: „Von nun an werden wir mitspielen“. *Abenteurerinnen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. Zürich: Chronos 2011.

Kalbermatten, Manuela: „Die Welt könnte dich eines Tages brauchen“. Bilder weiblicher Identität in aktueller Future Fiction. – In: *JuLit* 1/2014, S. 36-40.

Kalbermatten, Manuela: „The world may need you, one day“ – Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. – In: Wynfried Kriegleder, Sonja Loidl, Ernst Seibert, Heidi Lex: *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: praesens 2016, S. 161-186.

Kamalzadeh, Dominik: Wonder Woman – ein Wunder mit „Charisma“. Online unter: <https://derstandard.at/2000059223554/Wonder-Woman-Ein-Wunder-mit-Charisma> , zuletzt eingesehen: 19.12.2017.

Kaulen, Heinrich: Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. – In: *1000 und 1 Buch* 1/1999, S. 4-12.

Kehlenbeck, Corinna: *Auf der Suche nach der abenteuerlichen Heldin. Weibliche Identifikationsfiguren im Jugendalter*. Diss. Berlin 1995. Frankfurt am Main: Campus 1996.

Klotz, Volker: *Abenteuer-Romane. Sue Dumas Ferry Retcliff May Verne*. München, Wien: Hanser 1979.

Knapp, Gudrun-Axeli: „Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht“ – In: Becker-Schmidt, Regina u. Gudrun-Axeli Knapp (Hg.innen): *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius 2000, S. 81-102.

Köver, Chris: Mythisches Girlie, sexy Retterin. Buffys Heldinnen-Performance als narrativer Drag. – In: Tanja Thomas, Steffi Hobuß, Marle-Marie Kruse, Irina Hennig (Hg.innen): *Dekonstruktion und Evidenz. Ver(un)sicherungen in Medienkulturen*. Sulzbach/Taunus: Helmer 2011, S. 66-89.

Krammer, Stefan u. Andrea Moser-Pacher (Hg.*innen): *Gender. Themenheft der ide. Informationen zur Deutschdidaktik* (2007/3).

Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. – In: Ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt / Main: suhrkamp 2003, S. 7-30.

- Kriegleder, Wynfried: Karl Mays Winnetou-Romane. Zur Entstehung eines Klassikers der Kinder- und Jugendliteratur. – In: Wynfried Kriegleder, Sonja Loidl, Ernst Seibert, Heide Lexa (Hg.*innen): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: praesens 2016, S. 321-337.
- Loidl, Sonja: „Den Tod als Gewissheit, geringe Aussicht auf Erfolg – worauf warten wir noch?“ Opferbereitschaft und Gnadengabe als zentrale Aspekte von HeldInnenidentität in aktueller phantastischer Jugendliteratur. – In: Paul Ferstl, Thomas Walach, Stefan Zahlmann (Hg.): *Fantasy Studies*. Wien: Ferstl & Perz 2016, S. 147-168.
- McRobbie, Angela: *Top Girl. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: Springer 2010.
- Menke, Bettine: Dekonstruktion – Lektüre: Derrida literaturtheoretisch. – In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Neue Literaturtheorien: Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 235-264.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16, 3 (1975).
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. – In: Liliane Weissberg (Hg.in): *Weiblichkeit als Maskerade*. – Frankfurt / Main: Fischer 1994, S. 48-65.
- Nünning, Ansgar u. Vera Nünning (Hg.*innen): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler 2004.
- Paul, Heike: Feminist Chicks? Chick lit als (post)feministische Populärliteratur. – In: Heike Paul, Alexandra Ganser (Hg.innen): *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Berlin: Lit 2007. S. 59-74.
- Perko, Gudrun: Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading. – In: Anna Babka u. Susanne Hochreiter (Hg.innen): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 69-88.
- Pinkert, Ronja: „Die Welt besteht aus Mattisen und Lovisen.“ – Zur Identitätskonstruktion in Astrid Lindgrens *Ronja Räubertochter*. Wien: Dipl. Arb. 2015.
- Plath, Monika u. Karin Richter: Literatur für Mädchen – Literatur für Jungen. Geschlechtsspezifische Leseinteressen und Rezeptionsmuster. – In: Monika Plath u. Karin Richter (Hg.innen): *Literatur für Jungen – Literatur für Mädchen. Wege zur Lesemotivation in der Schule*. Baltmannsweiler: Schneider 2010, S. 27-62.
- Pronold-Günthner, Friederike: Helden und Heldinnen im Jugendbuch als Identifikationsfiguren. Ergebnisse einer empirischen Erhebung in den Klassenstufen 5,7 und 9. – In: Monika Plath u. Karin Richter (Hg.innen): *Literatur für Jungen – Literatur für Mädchen. Wege zur Lesemotivation in der Schule*. Baltmannsweiler: Schneider 2010, S. 63-90.
- Rebhandl, Bert: Patty Jenkins: Eine ‚Wonder Woman‘ in der Männerdomäne. Online unter: <https://derstandard.at/2000058828829/Patty-Jenkins-Eine-Wonder-Woman-in-der-Maennerdomaene?ref=rec>, zuletzt eingesehen am 18.12.2017.
- Roedig, Andrea: Das Triton-Spiel. – In: *Der Standard* vom 13.1.18, S. A3.
- Schmidt, Colette und Eric Frey: Spezial zum Regierungsprogramm. – In: *Der Standard* vom 18.12.17, S. 9.
- Turkowska, Ewa: *Einführung in die Literaturwissenschaft. Ein Handbuch für Germanistikstudenten*. Dresden, Wrocław: Neisse 2011.
- Vikoler, Carolin: „Kultur mich doch am Arsch“. *Der Kampf gegen die Schubladisierung als ,interkulturelles‘ Ensemble und für die Anerkennung der künstlerischen Arbeit des Theaterensembles daskunst*. Wien: Dipl. Arb. 2011.

Vogler, Christopher: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2007.

Weigel, Sigrid: Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. – In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verl. 1985, S. 138-152.

Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin, N.Y.: Gruyter 1997.

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon Bd. 11., 9. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Lexikon Verl. 1974.

Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.

Wörterbuch der Symbolik. 5. Aufl. Hg. v. Manfred Lurker. Stuttgart: Kröner 1991.

Abstract

Die Diplomarbeit untersucht Geschlechterbilder in der populären aktuellen deutschsprachigen und internationalen phantastischen Literatur für Jugendliche, in Verfilmungen und originären Fantasy-Filmen und -Serien in einer breiten Auswahl: dem Film *Wonder Woman*, der Romantrilogie *Eleria* von Ursula Poznanski, der *Edelsteintrilogie* von Kerstin Gier, den drei Romanen der *Bookless*-Trilogie von Marah Woolf, den Romanen *So kalt wie Eis* von Oliver Schlick, *Sturmland* von Mats Wahl, *2084* von Jostein Gaarder, *Die Bestimmung* von Veronica Roth und der amerikanischen dystopischen Fernsehserie *The 100*.

Der Forschungsfrage „Welche Konstruktionen von Heldinnen finden sich in aktuellen phantastischen Werken für Jugendliche“ nähert sich vorliegende Arbeit mithilfe des dekonstruktivistischen Ansatzes, nachdem Geschlecht keine feststehende Eigenschaft ist und die Norm(-alität) der Geschlechterverhältnisse durch Wiederholung entsteht. Es werden die Konstruktionen der Heldinnen-Identitäten und des Figurenverhältnisses an den biographischen Ausschnitten der Reise der Heldin analysiert und gefragt, was infolge mit den Dominanz- und Machtverhältnissen geschieht und welche Identifikationsangebote den jungen Rezipient*innen angeboten werden. Die Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern analysiert eine Auswahl vorhandener Konstruktionen in aktuell populär erfolgreichen Werken. Das Bild, das sich in der Analyse zeigt, ist vielfältig und das ist gut so. Von der Wiederholung gängiger Klischees von Geschlechterverhältnissen und Begehrensstrukturen bis hin zu überkommenen Machtverhältnissen oder Spielereien und Verschiebungen der Stereotype ist alles dabei. Die Identitätsentwürfe von Held*innen, die sich den Rezipient*innen bieten, sind vielfältig konstruiert.