



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Will Boys be Boys?

Das Genre Lad Lit in den frühen 2000ern am Beispiel von
Nick Hornby und John Green

verfasst von | submitted by

Daniela Scheer BA

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

Wien | Vienna, 2024

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

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Paula Wojcik

Danksagung

Danke an Paula Wojcik für die Betreuung und Geduld.

Danke an meine Freund*innen und Eltern, die mich in dieser Zeit unterstützt haben und denen ich den Fortschritt und Abschluss dieser Arbeit zu verdanken habe.

Ich danke meinem MacBook - mögest Du in Frieden ruhen.

Inhaltsverzeichnis

1. Lads und Chicks: Geschlecht und Literatur im Postfeminismus.....	6
2. Was ein Genre ausmacht: Genderdiskurse & Figurentypen.....	10
2.1. Begriffsdefinition: Genre.....	11
2.2. Kritische Männlichkeitsforschung.....	14
2.2.1. Hegemoniale Männlichkeit.....	15
2.2.2. Homosoziales Begehren.....	18
2.2.3. <i>Male Gaze</i>	20
2.3. Figurenanalyse in erzählender Literatur.....	21
3. Problemfeld: Geschlechtsgebundene Genrebezeichnungen.....	24
3.1. Chick Lit als Genre.....	26
3.2. Lad Lit als Genre.....	29
3.2.1. Männlichkeit in der Krise: Der New Lad.....	31
3.2.2. Wie ein Mann zum Mann wird: Genres der männlichen Entwicklung.....	36
3.2.2.1. Der Bildungs- und Entwicklungsroman.....	36
3.2.2.2. Der Jugendroman.....	37
3.2.2.3. Der Poproman.....	39
4. Gendertypen in Lad Lit.....	44
4.1. Basistypen und Genre-Merkmale bei John Green und Nick Hornby.....	44
4.2. <i>Between Guys</i> : Männlichkeit und Männerbündnisse in Lad Lit.....	50
4.2.1. Keine <i>Main Character Energy</i> : Protagonisten in Lad Lit.....	51
4.2.2. Comic Relief & Kontrastfigur: Sidekicks in Lad Lit.....	59
4.2.3. <i>Bros before Hoes</i> : Männerbündnisse in Lad Lit.....	65
4.2.3.1. Heteronormativität.....	66
4.2.3.2. Homosoziale Beziehungen.....	68
4.2.3.3. Homosoziales Begehren.....	71
4.3. Eine wie Keine: Das Manic Pixie Dream Girl.....	73
4.3.1. <i>Not Like Other Girls</i> : Das Manic Pixie Dream Girl bei John Green & Nick Hornby.....	79

4.3.1.1. Vorstellung & Mystifizierung des MPDG.....	80
4.3.1.2. Freundschaft & Abenteuer.....	84
4.3.1.3. Streit & Geheimnisenenthüllung.....	85
4.3.1.4. Wiedervereinigung, Verschwinden & Lebenslektion.....	85
4.3.2. <i>Larger-than-life</i> : Das Manic Pixie Dream Girl als Maßstab für Weiblichkeit...	88
4.3.3. Männlichkeitsikone: Tony Hawk als ikonografische Männlichkeit.....	92
5. <i>Will Boys be Boys?</i> Problematisierung von Männlichkeit in Lad Lit.....	97
6. Literaturverzeichnis.....	105
6.1. Primärliteratur.....	105
6.2. Sekundärliteratur.....	105
7. Anhang.....	115
7.1. Abstract Deutsch.....	115
7.2. Abstract Englisch.....	116
7.3. Zusammenfassung Primärliteratur.....	117

1. Lads und Chicks: Geschlecht und Literatur im Postfeminismus

Als 2014 die Filmadaption von John Greens bisher erfolgreichstem Roman *The Fault in Our Stars* (2012) in die Kinos kam, galt der Autor bereits als Star der Jugendliteraturszene und wurde von seinen Leser*innen im Teenageralter bei Veranstaltungen enthusiastisch empfangen.¹ John Green hatte zu diesem Zeitpunkt über zwei Millionen Follower*innen auf Twitter und YouTube. Auf seinen Social-Media-Kanälen teilt der Autor auf niederschwellige und sympathische Art Erlebnisse aus seinem Leben und spricht mit seinem Bruder Hank Green über Themen des Weltgeschehens. Lou Harry resümiert aus eben jener Internetpräsenz John Greens große Beliebtheit und den Erfolg seiner Bücher, denn, so wird der Filmjournalist Justin Kroll von ihr zitiert, Green und seine fiktionalen Figuren seien gleichermaßen beliebt.² „Somewhere around 3,000 teenagers, give or take a gazillion, waited in a long line all day to see a 36-year-old writer and father of two who lives in Indiana and calls himself a ‘nerdfighter.’ They were screaming, and some were crying, not for a boy band. They were screaming because they were in the presence of an author.”³

Was den Erfolg von Greens Büchern in den frühen 2000ern im Popdiskurs zu einer Überraschung machte, war der Vergleich zu zeitgenössischen Trends in der Jugendliteratur: Fantasy und Science Fiction (*Twilight*-Saga, *Hunger Games*-Triologie, *Harry Potter*-Reihe).⁴ Mit seinem Debütroman *Looking for Alaska* (2005), dessen Handlung durchschnittliche Jugendliche ohne übernatürliche Kräfte abbildete, und dessen Setting sich an reale Maßstäbe hielt, hob sich John Green von seinen Kolleg*innen der Zeit hervor. Fortan wurde er medial als Gründer eines neuen Jugendgenres proklamiert, das für seine Treue zur Realität geschätzt wurde.⁵ „The award-winning, genre-defining debut from John Green [...]. A modern classic, this stunning debut marked #1 bestselling author John Green’s arrival as a groundbreaking new voice in contemporary fiction.”⁶ Doch John Greens scheinbar beispielloser Erfolg in der

¹ Vgl. Harry, „A star is born: author John Green sees earnings boost as movie debut nears“, (03.08.2024).

² Vgl. ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd.; „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2000“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2001“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2002“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2003“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2004“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2005“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2006“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2007“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2008“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2009“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2010“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2011“, (20.04.2024); „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2012“, (20.04.2024).

⁵ Vgl. Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr, *John Green*, 13.

⁶ „Looking for Alaska by John Green“, (20.04.2024).

Jugendliteratur hatte einen populären Vorläufer im Phänomen Lad Lit, welche im Jahre 2024 als literaturwissenschaftlicher Referenzpunkt weitgehend in Vergessenheit zu geraten scheint. Lad Lit ist ein Genrephänomen im englischsprachigen Raum, das den 1990ern zugeordnet wird. Der Begriff hat sich als Pendant zum Genre Chick Lit entwickelt, dessen Entstehungszeit der postfeministischen Strömung Ende des 20. Jahrhunderts zugeordnet werden kann.⁷ Als prägendster Autor dieses Genres gilt Nick Hornby:⁸ “English novelist and screenwriter Nick Hornby is considered to have fathered lad lit with his publication of the memoir *Fever Pitch: A Fan's Life* in 1992, which was followed by the novels *High Fidelity* in 1995 and *About a Boy* in 1998.”⁹ Im Mittelpunkt von Lad Lit steht die Problematisierung und Entstigmatisierung von Männlichkeit. Dies wird durch die Protagonisten vermittelt, die damit kämpfen, dem stereotypen Männlichkeitsbild des starken, erfolgreichen Alpha-Mannes zu entsprechen.¹⁰

Während das Zielpublikum von Lad Lit in den 1990ern vor allem erwachsene Männer bis 40 waren,¹¹ veränderte sich die intendierte Leser*innenschaft mit der Verschiebung des Genres in den Bereich der Jugendliteratur zunehmend. Jedoch verlaufen Greens Jugendbücher¹² nach einem ähnlichen Schema wie Lad Lit: Häufig erzählt ein introvertierter und (überdurchschnittlich) intelligenter Teenager (bei Lad Lit ein Mann Anfang 30) einen Abschnitt seines Lebens, der meist nicht länger als ein Jahr dauert, und prägend für seine mentale und emotionale Entwicklung war. Die Parallelität von Lad Lit und Jugendliteratur lässt sich somit zum einen durch den männlichen Protagonisten und zum anderen durch den Fokus auf dessen Charakterentwicklung erschließen. Zwar haben die Protagonisten in Greens Büchern, konträr zu den populären Jugendbüchern der frühen 2000er, keine übernatürlichen Kräfte und leben nicht in dystopischen Szenarien, jedoch sind sie auch nicht vollkommen durchschnittlich, sondern besitzen einen Wortschatz und ein Literaturverständnis, das für ihr jugendliches Alter besonders ist:

Often wiser than their adult counterparts, and certainly smarter than their peers, these protagonists remember the words of Walt Whitman, T.S. Eliot, and William Shakespeare, to name a few. Readers - especially teenage readers - must *believe* in the characters they read about in order to identify with them; they must engage in the adventures and mishaps of

⁷ Vgl. Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men's Popular Fiction“, 186.

⁸ Eine Zusammenfassung der Primärliteratur findet sich im Anhang unter 7.3.

⁹ Stepić, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby's *High Fidelity* and *About A Boy*“, Februar 2018, 144.

¹⁰ Vgl. ebd., 144f.

¹¹ Vgl. Benwell, „Introduction: Masculinity and Men's Lifestyle Magazines“, 6.

¹² Ausgenommen in dieser Charakterisierung ist der Roman *The Fault in our Stars* (2012), in welchem die Hauptfigur und Erzählinstanz erstmals in Greens Werken ein Mädchen ist. Es ist ebenfalls zu erwähnen, dass dieser Roman Greens erfolgreichster ist, der ihm internationalen Ruhm eingebracht hat. (Vgl. Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr, *John Green*, 13.)

characters, settings, and stories. Green presents witty protagonists who aren't heroic or beautiful in the conventional sense but rather ordinary and flawed. They are *human* and they are *real*.¹³

Somit kann vermutet werden, dass Greens Leser*innenschaft ein literarisch interessiertes Publikum ist, das auf die in seinen Werken häufig vorkommenden kanonischen Verweise anspringt.¹⁴ Damit ist der Sprung von Belletristik für Männer und Jugendliteratur mit literarischem Anspruch nicht zu weit, sodass sich vermutlich auch Überschneidungen in der Leser*innenschaft ergeben.

Thematisch zentriert sich das Genre der Jugendliteratur um die Entwicklung der Hauptfigur vom Kind / Jugendlichen zur (jungen) erwachsenen Person. Hierbei steht meistens anstatt einer physischen, eine emotionale / mentale Entwicklung im Vordergrund.¹⁵ Auch dieser Aspekt verbindet Jugendliteratur mit Lad Lit: Der Protagonist muss noch emotional reifen, um seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. "[Novels] in the lad lit genre represent a coming of age or settlement with 'adult' concerns, which is frequently expressed in terms that recognize that the 'freedoms' of the lad have costs or that the important things in life are difficult."¹⁶ Diese erste vergleichende Annäherung von Green und Hornby soll eine Grundlage für die kommende Analyse sein und damit die Plausibilität des Vergleichs bekräftigen.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf dem Genre Lad Lit und seiner Entwicklung von den 1990er-Jahren bis zu den frühen 2000er-Jahren, mit besonderem Fokus darauf, wie sich das Genre formierte, etablierte und im literarischen Kontext weiterentwickelte, basierend auf einer Analyse von Werken Nick Hornbys sowie den frühen Romanen von John Green. Die forschungsleitenden Fragen lauten folgendermaßen:

1. Inwieweit wird das Genre Lad Lit in den ausgewählten literarischen Werken nach seinem Höhepunkt in den 1990er-Jahren fortgeführt und transformiert?
2. Wie verändert sich die Darstellung von Genderrollen und -typen in der literarischen Weiterführung von Lad Lit in den frühen 2000er-Jahren?

Dabei wird die Hypothese angenommen, dass sich das häufig nur den 1990er-Jahren zugeordnete Genre Lad Lit in der Jugendliteratur der frühen 2000er-Jahre weiterentwickelte und neue Popularität erlangte. Dies soll am Beispiel zweier Autoren und einem Auswahlkorpus nachvollzogen werden. Grundlage für diese Analyse ist Nick Hornbys Roman *High Fidelity* (1995), der häufig als Musterbeispiel für Lad Lit dient. Die zu

¹³ Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr, 13f.

¹⁴ Vgl. ebd., 14.

¹⁵ Vgl. Shen, „The Feminine Other“, 281.

¹⁶ Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 52.

analysierenden Romane aus den frühen 2000ern sind zum einen Nick Hornbys erster Jugendroman *Slam* (2007) (dieses Werk wurde gewählt, um aufzuzeigen, wie der Urvater von Lad Lit seinen Stil an ein jugendliches Publikum angepasst hat); und zum anderen die ersten zwei Romane des preisgekrönten Bestsellerautors John Green: *Looking for Alaska* (2005) und *An Abundance of Katherines* (2006).

Grundlage für die Analyse ist zuerst eine theoretische Auseinandersetzung, wie ein Genre definiert wird (2.1.), so wie die historische Entwicklung und Abgrenzung des Genres Lad Lit und seiner Verwandtschaft zu Chick Lit und Jugendliteratur (3.). Hinzu kommen als Hauptteil des theoretischen Zugangs drei Konzepte der kritischen Männlichkeitsforschung: die Theorie der hegemonialen Männlichkeit nach R.W. Connell, das Konzept des homosozialen Begehrens nach Eve Kosofsky Sedgwick und das Konzept des Male Gaze nach Laura Mulvey (2.2.). Die genretheroetischen Grundlagen, so wie die Gendertheorien zu Männlichkeit werden anhand der Figuren im Korpus analysiert, weswegen das Figurenanalysemodell von Fotis Jannidis (2.3.) ebenso zur Methodik der vorliegenden Arbeit zählt. In der in Kapitel vier folgenden Analyse stehen im Mittelpunkt Genderdiskurse, die durch bestimmte Figurentypen wie den *New Lad*, den *Sidekick* und das *Manic Pixie Dream Girl* verkörpert werden. Die Analyse gliedert sich in drei Abschnitte: die Bestimmung der Basistypen und Genremerkmale der Primärliteratur nach dem Lad Lit Schema (4.1.); die Analyse und Verkörperung der Männlichkeitsdiskurse durch die Protagonisten und der Nebencharaktere, sowie deren Beziehung im homosozialen Raum (4.2.); und die Analyse der weiblichen Charaktere und deren Basistypisierung nach dem Figurtypus des Manic Pixie Dream Girls (4.3.). Es soll, mit Fokus auf genderspezifische Figurenkonzeption, herausgearbeitet werden, welche Aspekte als maßgeblich für die Genrekonzeption von Lad Lit gelten; weiter, wie sich das Genre in den 2000ern verändert und dem Genre der Jugendliteratur angenähert hat.

Da Genre - ebenso Epochengrenzen - keine absoluten Entitäten darstellen, sondern fließend sind und sich konstant weiterentwickeln, lassen sich in ihnen verschiedene Einflüsse finden, die die Kategorien in die eine oder andere Richtung verändern können. Sebastian Lauritz beschreibt Genres als eine "Schnittstelle"¹⁷ sozio-kultureller Diskurse und "eine Achse, anhand derer sich ästhetische Gegenstände im Rahmen poetologischer Überlegungen gruppieren und klassifizieren lassen."¹⁸ Anhand der fortlaufenden Weiterentwicklung von

¹⁷ Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 165.

¹⁸ Ebd., 166.

Genres und der Eigenschaft von Lad Lit, sich konkret mit Genderstereotypen¹⁹ auseinanderzusetzen, eignet sich eine Analyse der Genrenentwicklung von Lad Lit dazu, Genderdiskurse der 1990er und 2000er festzuhalten und ihre Fortentwicklung zu beobachten. Mithilfe der Analyse von Diskursen zu Männlichkeit und Weiblichkeit²⁰ und den Figurentypen, die diese verkörpern, wird nicht nur die Verwandtschaft zwischen Hornbys und Greens Romanen nachvollziehbar, sondern auch die Entwicklung von Genderstereotypen in Lad Lit und ihre Einflüsse auf Genderdarstellungen in der Jugendliteratur aufgezeigt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die eingangs zitierte Annahme, dass John Green ein neues Genre der Jugendliteratur begründet habe,²¹ zu hinterfragen und mit dem nur zehn Jahre davor populären Genre Lad Lit in Verbindung zu setzen.

Es soll gezeigt werden, wie Lad Lit, ein Genre der selbstironischen Männlichkeit der 1990er, subversive Männlichkeitsdarstellungen ermöglicht, die neue Genderstereotype bedingen und sich verändernde Gendersystematiken repräsentieren. Im Fokus dieser Arbeit steht es, aufzuzeigen, dass Lad Lit kein Phänomen des letzten Jahrhunderts ist, sondern sich diskursiv adaptieren lässt und in der Jugendliteratur der frühen 2000ern fortbesteht.

¹⁹ In dieser Arbeit wird der Begriff Gender dem Begriff Geschlecht vorgezogen, da es sich dabei jeweils nicht um die Analyse physiologischer Eigenschaften handelt, sondern um die Untersuchung von geschlechts-spezifischen Identitäten, die sozial konstruiert sind (siehe hierzu: Judith Butler, *Gender Trouble* (1990)).

²⁰ In dieser Arbeit werden (entgegen meiner persönlichen politischen Überzeugung) die Genderidentitäten männlich und weiblich als binäre Entitäten behandelt, da der Diskurs um nicht-binäre und trans-Identitäten zu dieser Zeit in popkulturellen, breitflächig gestreuten Medien wie Lad Lit (noch) nicht anerkannt bzw. behandelt worden sind. Aus diesem Grund sind mit weiblichen und männlichen Bezeichnungen jeweils cis-Genderidentitäten gemeint.

²¹ Vgl. „Looking for Alaska by John Green“, (20.04.2024).

2. Was ein Genre ausmacht: Genderdiskurse & Figurentypen

Im folgenden Kapitel werden zuerst die theoretischen Charakteristika des Genrebegriffs aufgestellt, um dann anhand dieser den theoretischen Hintergrund der vorliegenden Arbeit zu erarbeiten: Genderdiskurse, mit dem Fokus auf hegemoniale Männlichkeit (nach R.W. Connell, Eve Kosofsky Sedgwick und Laura Mulvey) und die Analyse von Figurentypen (nach Fotis Jannidis). Diese beiden Konzepte dienen als methodische Zugänge für die Analyse der Primärliteratur im 4. Kapitel. Wie bereits in der Einleitung etabliert (siehe auch Kapitel 3), reagiert geschlechtsgebundene Literatur stark auf gesellschaftspolitische Umstände, weswegen dieser theoretische und methodische Zugang bewusst mit einem sozio-kulturellen Fokus gewählt worden ist, um die Komplexität von Gendergenres, wie Lad Lit, darzustellen.

2.1. Begriffsdefinition: Genre

Der Begriff des Genres markiert Texte²² aufgrund inhaltlicher Merkmale und setzt damit auch einen Rahmen, anhand dessen Medien kategorisierbar gemacht werden. So schreibt Patrick Vonderau, dass Genres ein diskursives Phänomen sind, das die Möglichkeit bietet, Medien und Kulturen durch Kriterien und Systematiken begreifbar zu machen.²³ Bevor die genauen Strukturen und Verfahren von Genrezuordnungen beleuchtet werden, ist der Genrebegriff kritisch zu betrachten, da verschiedene akademische Disziplinen (hier die Literatur- und Filmwissenschaft) und Sprachräume (hier Englisch und Deutsch) diesen uneindeutig verwenden. Während im englischsprachigen Raum jedwede Medien in Genres zusammengefasst werden, gibt es im deutschsprachigen Raum die Unterscheidung zwischen Gattung und Genre. Der Begriff Genre ist vor allem ein Analysewerkzeug in der Filmwissenschaft,²⁴ während in der Literaturwissenschaft häufig der Begriff Gattung verwendet wird, dennoch bleibt die Problematik der undifferenzierten Verwendung bestehen:

Unter dem irritierend gemeinsamen Namen der *Gattung* hat man nämlich unter anderem die folgenden Resultate literarischer Sortierungsversuche [...] antreffen können:

- *Sammelbegriffe* wie ›Epik‹, ›Lyrik‹, ›Drama‹
- *Klassenbildungen* wie ›Gebrauchsliteratur‹, ›Fiktionale Literatur‹, ›Frauenliteratur‹
- *Grundqualitäten* (im Sinne von Goethes ›Naturformen‹ [...]) wie ›das Lyrische‹, ›das Epische‹, ›das Dramatische‹

²² In dieser Arbeit wird *Text* aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive nicht allein als geschriebener Text verstanden; jegliche Medienformen können als Texte gelesen werden.

²³ Vgl. Vonderau, „Genretheorien des Films“, 178.

²⁴ Vgl. Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 165.

- *Schreibweisen* als Repertoire transhistorischer Invarianten wie ›das Satirische‹, ›das Komische‹, ›das Tragische‹
- *Historische Textgruppen* wie ›Verssatire‹, ›Prosaroman‹, ›Tragödie‹
- *Untergruppen* wie ›anacreontische Ode‹, ›Briefroman‹, ›bürgerliches Trauerspiel‹
- Metrisch bestimmte *Formen* wie ›Sonett‹, ›Rondeau‹, ›Limerick‹²⁵

Harald Fricke's Auflistung macht deutlich, dass im akademischen Diskurs kein Konsens darüber herrscht, was alles unter dem Begriff Gattung verstanden wird. Es kommt hierbei zu einer Vermischung von äußeren und inneren Merkmalen, was damit die Kategorisierung in ihrer Aussagekraft schwächt. In der Filmwissenschaft²⁶ ist man dazu übergegangen, zwischen Gattung und Genre zu unterscheiden, wobei Gattung äußere/formale Aspekte von Medien beschreibt (Form, Umfang, Narrativ) und Genre inhaltliche Kernpunkte definiert.²⁷ Damit sind beispielsweise Romane eine Gattung, die sich durch einen bestimmten Umfang und Art der Erzählung von Lyrik, Drama oder Epik unterscheiden, zu der verschiedene Genres wie der Kriminalroman, der Bildungsroman oder auch Lad Lit gehören, die sich durch Handlungsabläufe, Kernthemen und Figurentypen voneinander abgrenzen.²⁸ Jedoch beziehen sich Genrezuschreibungen nicht nur auf das tatsächliche künstlerische Werk, sondern hängen auch mit den Erwartungshaltungen zusammen, die auf sie projiziert werden.²⁹ Sebastian Lauritz bestätigt damit auch die von Rosalind Gill eingebrachte Annahme (siehe auch 3.2.), dass genrebezeichnungen wie Lad Lit stark mit Marketingstrategien verknüpft waren, die gezielt eingesetzt wurden, um Erwartungen gegenüber den Büchern zu steuern.³⁰

Damit sind Genredefinitionen fluide und historisch gebunden. Lauritz zieht, wie Vonderau, die Analogie zu Foucaults Diskurstheorie.³¹ Lauritz stellt in diesem Zusammenhang die Frage, inwiefern Genres zu definieren sind, wenn durch die Langlebigkeit der Begriffszirkulation im Diskurs ihre Eigenschaften variieren.³² Ein Beispiel hierfür ist, dass sich der Kriminalroman von Edgar Allen Poe durch Aufmachung und Stil von den populären Kriminalromanen von Donna Leon unterscheidet. Diese beiden Beispiele werden trotz ihrer Unterschiede unter dem Genre des Kriminalromans zusammengefasst. Lauritz verweist in diesem Zusammenhang auf das Genremodell von Robert Warshow, welches die Kategorien

²⁵ Fricke, „Definieren von Gattungen“, 10.

²⁶ Der interdisziplinäre Zugang der vergleichenden Literaturwissenschaft und der Fokus auf Popkultur in der vorliegenden Arbeit legen es nahe, auf theoretische Zugänge aus den Nachbardisziplinen zurückzugreifen. Die kulturwissenschaftliche Verwandtschaft von Literatur und Film zeigt erst in ihrer methodischen Verstrickung ihr eigentliches Potenzial.

²⁷ Vgl. Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 166ff.

²⁸ Vgl. ebd., 167f.

²⁹ Vgl. ebd., 168.

³⁰ Vgl. Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 51.

³¹ Vgl. Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 169.

³² Vgl. ebd., 169.

der Genrebestimmung aufschlüsselt: “Das Spannungsfeld, in dem sich das Genre entfalte, sei demnach durch a) ein gleichbleibendes *Grundthema* gekennzeichnet, das sich aus dem Zusammenspiel eines b) klar definierten *Figurentyps* innerhalb eines c) feststehenden *Handlungsmusters* [...] und eines d) fest fixierten *Settings* [...] ergebe.”³³ Weiter betont Warshow, als Filmtheoretiker, wiederkehrende Mise en Scène als Genremerkmal, das die *Ikonomie* des Genres abbilde.³⁴ Anhand dieses Schemas wird zu Beginn des 4. Kapitels eine Kategorisierung des Lad Lit-Genres erstellt, die bei der Analyse von Greens und Hornbys Jugendromanen hinsichtlich einer Weiterentwicklung von Lad Lit unterstützen soll. Lauritz relativiert Warshows Modell, indem er wiederholt auf den diskursiven Charakter von Genrebezeichnungen verweist und variable Bestimmungsmuster als notwendig festlegt.³⁵ In diesem Zusammenhang wird auf Ludwigs Wittgensteins Theorie der *Familienähnlichkeit* verwiesen, die Verwandtschaft durch Ähnlichkeit definiert.³⁶ Lauritz fasst dies auch unter der Denkrichtung des *Prototypenansatz* zusammen, womit sich insbesondere Rick Altmann im akademischen Diskurs durchsetzen konnte. Seine Theorie lautet, dass sich in der Genreentwicklung zwei Prototypen bilden: entweder gibt es ein erfolgreiches Medium, das andere Medien inspiriert und damit ein neues Genre bildet oder ein bestehendes umformt; oder es kommt zu einer Anhäufung ähnlicher Merkmale in kontemporären Medien, die eine neue Konzeption eines Genre-Prototypen in Symbiose bilden.³⁷

Für Lad Lit sind somit sowohl Warshows als auch Altmanns Modell relevant, denn zum einen finden sich wiederkehrende Figurentypen, Grundthemen und Handlungsmuster, andererseits ist das Genre derart vom popkulturellen Diskurs und Assimilationen geprägt, dass Lad Lit-Romane sehr unterschiedlich gestaltet werden. Die Familienähnlichkeit zwischen Hornby und Greens Romanen ist der Fokus der vorliegenden Arbeit, wofür die für das Genre Lad Lit typischen Strukturen ausgearbeitet und analysiert werden. Da das Genre von soziokulturellen Aspekten von Genderwahrnehmungen geprägt ist, stehen im Mittelpunkt der Analyse und damit auch im theoretischen Rahmen Genderdiskurse, insbesondere zur kritischen Männlichkeitsforschung und als Verkörperung dieser Diskurse die wiederkehrenden Figurentypen, die Lad Lit als Genre identifizieren.

³³ Anton und Lauritz, 173.

³⁴ Vgl. ebd., 173.

³⁵ Vgl. ebd., 174.

³⁶ Vgl. Dunker, „Gattungssystematiken“, 15.

³⁷ Vgl. Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 174f.

2.2. Kritische Männlichkeitsforschung

Bevor im Detail auf die Analysekonzepte der hegemonialen Männlichkeit und des homosozialen Begehrens eingegangen werden kann, muss der grundlegende Referenzrahmen für Männlichkeit umrissen werden. Seit Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* (1949) wird in den feministisch orientierten Zweigen der Geisteswissenschaften Geschlecht als eine soziale Konstruktion betrachtet.³⁸ Judith Butler vertiefte Beauvoirs Konzept in *Gender Trouble* (1990), indem sie die Differenz zwischen biologischem und sozialen Geschlecht (sex vs. gender) herstellte.³⁹ Gender ist seitdem ein etablierter Analysebegriff, der der Untersuchung von sozialen Genderrollen dient und diese als gesellschaftlich bedingt entlarvt.⁴⁰ Sowohl Beauvoir als auch Butler betonen die Künstlichkeit von Genderrollen und bauen damit auf die Konstruktion sozialer Wahrheiten auf, ein Konzept, das grundlegend von Michel Foucaults Diskurstheorie beeinflusst worden ist.

Foucaults Diskursanalyse beruht grundsätzlich auf der Frage, wie Wissen entsteht, und der Annahme, dass Informationen in Ordnungsmuster eingeteilt werden, um damit Wissen klassifizierbar zu machen.⁴¹ Diese Prozesse des Einordnens und der Bedeutungszuschreibung werden Diskurse genannt.⁴² Dabei handelt es sich um sich wiederholende Denk- und Sprechpraktiken, aber auch um Handlungen, Objekte und kulturelle Praktiken.⁴³ Demzufolge wird in den Gender Studies von Genderdiskursen gesprochen, die der Fokus der Analyse von Lad Lit in dieser Arbeit sind. Genderdiskurse fassen in der Gesellschaft zirkulierendes Wissen zu Genderrollen, wie Weiblichkeit und Männlichkeit zusammen und bedingen somit Stereotypenbildung, die historisch gebunden ist. Männlichkeit und Weiblichkeit stellen somit keine Entitäten dar, sondern sind als kultur- und sprachspezifische Wahrheiten zu einem bestimmten Zeitpunkt zum Thema Gender zu betrachten.⁴⁴ Insofern sind insbesondere (Literatur-)Genres, die Genderdarstellungen - wie beispielsweise Männlichkeit in Lad Lit - in sich bündeln, eine besondere Gelegenheit, ehemalige Genderdiskurse zu analysieren und ihre Entwicklung nachzuverfolgen. Aus diesem Hintergrund entstanden auch die Theorien der Männlichkeitsforschung, die folgend erläutert werden und den methodischen Zugang zur Analyse rahmen. Grundlegend für diesen Denkansatz ist, dass Gender und damit auch

³⁸ Vgl. Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, 334; König, „Simone de Beauvoir“, 174f.

³⁹ Vgl. Wilchins, *Gender Theory. Eine Einführung*, 157ff.

⁴⁰ Vgl. ebd., 159.

⁴¹ Vgl. Ruffing, *Michel Foucault*, 45.

⁴² Vgl. Babka und Posselt, *Gender und Dekonstruktion : Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, 51.

⁴³ Vgl. Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung - Kernbegriffe - Zusammenhänge*, 92, 97.

⁴⁴ Vgl. ebd., 100.

Männlichkeit ein Konzept ist, das diskursiv geformt, gefestigt und verändert wird und somit gesellschaftliche und individuelle Vorstellungen von Genderidentitäten bedingt.

2.2.1. Hegemoniale Männlichkeit

Obwohl die Männlichkeitsforschung erst in den 1970/80ern als ein Bereich in den Gender Studies etabliert wurde, gibt es heute bereits zahlreiche Theoriekonzepte, die sich mit Männlichkeit beschäftigen. Michael Kimmel, Jeff Hearn und Raewyn Connell schreiben in der Einleitung ihres Sammelbands zur kritischen Männerforschung, dass Männlichkeit nicht mehr als das Generische gelte, das nicht hinterfragt werden müsse, sondern, so wie Weiblichkeit und weitere Genderidentitäten, ein soziales Konstrukt sei. Weiter betonen sie den intersektionalen Aspekt, der Gender- oder Männlichkeitskonzepten innewohnt. Damit etablieren sie, dass Männlichkeitskonzepte, ebenso wie Formen von Weiblichkeit, auf der Dichotomisierung von Gender, Ethnie und Klasse aufgebaut sind. Daraus resultieren Hierarchien, die den weißen, gutbürgerlichen Mann an die Spitze stellen und Personen, die nicht zu dieser Gruppe gehören, unterordnen. Hierbei wird in verschiedenen klassizistischen und rassistischen Abwertungen der Mann höher gewertet als die Frau.⁴⁵ „Masculinity was then understood in psychology, sociology, and anthropology as an internalized role or identity, reflecting a particular (in practice often meaning United States or Western) culture’s norms or values, acquired by social learning from agents of socialization such as family, school and mass media.”⁴⁶ Was aus diesem Zitat hervorgeht, ist der sozio-kulturelle Faktor, der Genderhierarchien und -identitäten formt. Somit sind die Männlichkeitskonzepte, die in Texten dargestellt werden, als ein Abbild gesellschaftlicher Gendernormen zu lesen, die nicht biologischen Fakten zugrunde liegen, sondern kulturell determiniert werden und somit auch gesellschaftliche Hegemonien replizieren.

Das Problem, Männlichkeit zu definieren, verbindet R.W. Connell in *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeit* (1999) mit dem gegenderten Körper. Sie schreibt, dass Genderstereotype, die die ‚wahre‘ oder ‚natürliche‘ Männlichkeit⁴⁷ repräsentieren, oft an ein Körperideal gebunden seien, das auf psychische Eigenschaften zurückschließen lassen solle.⁴⁸ Thomas Gerschick schreibt in seinem Beitrag „Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture” (2005) über männliche Körpernormen: „Bodies are symbolic. One’s body serves as a type of social currency that signifies one’s worth.

⁴⁵ Vgl. Connell, Hearn, und Kimmel, „Introduction“, 1–5.

⁴⁶ Ebd., 5.

⁴⁷ Dieses Konzept lässt sich selbstverständlich auch auf andere Genderformen anwenden.

⁴⁸ Vgl. Connell, *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 95.

Consequently, people with less-normative bodies are vulnerable to being denied social recognition and validation.“⁴⁹ Hier wird angesprochen, dass Körper gesellschaftlich nach einem hierarchischen Wertsystem konstituiert sind, das bestimmte Körpernormen bevorzugt und andere degradiert. Connell schreibt dazu ebenfalls, dass es sich bei der Verkörperung von Männlichkeit um ‚agency‘ handle. Normierte körperliche Formen von Männlichkeit besitzen die Möglichkeit, zu handeln, im Gegensatz zu nicht-normierten Männlichkeits- und Körperformen.⁵⁰ In Lad Lit setzt sich diese Hegemonie des normierten Körpers fort, indem die Protagonisten mit physischen Eigenschaften charakterisiert werden, welche mit normierten Körpern in Verbindung gebracht werden, während die Nebencharaktere durch ihre ‘unattraktive’ Körper als weniger wichtig für die Handlung charakterisiert werden (siehe Kapitel 4.2).

Gerschick verbindet Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit mit der gesellschaftlichen Normierung von Körpern: „Consequently, bodies are central to achieving social recognition as appropriately gendered beings. In the contemporary West, men’s gender performance tends to be judged using the standard of hegemonic masculinity, which represents the optimal attributes, activities, behaviors, and values expected of men in a culture.“⁵¹ Wenn Connell über hegemoniale Männlichkeit schreibt, bezieht sie sich auf die Theorie der kulturellen Hegemonie von Antonio Gramsci. Gramscis Überlegungen über den Kapitalismus basieren darauf, dass Mitglieder einer Gesellschaft in ihre Unterdrückung einwilligen würden mit der vermeintlichen Überzeugung, dass es zu ihrem Wohl geschieht. Dies würde geschehen, indem das hegemoniale System durch Institutionen vermittelt wird, die den Diskurs prägen, und die allgemeine Bevölkerung die Einhaltung dieser Normen kontrolliert. Es handelt sich hierbei um eine Instrumentalisierung der Selbstüberwachung durch die Gesellschaft.⁵² Dies lässt sich, wie Connell zeigt, auch auf Gendernormen anwenden. Im Konzept der hegemonialen Männlichkeit sieht Connell die Legitimation für das Patriarchat:

Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).⁵³

⁴⁹ Gerschick, „Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture“, 372.

⁵⁰ Vgl. Connell, *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 119f.

⁵¹ Gerschick, „Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture“, 373.

⁵² Vgl. Langemeyer, „Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher Block“, 130.

⁵³ Connell, *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 130.

Hegemoniale Männlichkeit bezieht sich somit auf die akut geltenden Gender-/Männlichkeitsnormen, die von einem patriarchalen System aufrechterhalten werden, um dieses zu begründen. Genderkonzepte werden demnach institutionalisiert und in das geltende Wertesystem eingegliedert. Die historische Wirkung der hegemonialen Männlichkeit fasst Connell folgend zusammen: „Das Geschlecht ist eine Art und Weise, in der soziale Praxis geordnet ist.“⁵⁴ Mit Gendernormen wird somit ein Verhaltenskonzept vorgegeben und das Nicht-Einhalten wird sanktioniert mit Labels wie zum Beispiel *unmännlich* oder *verweiblicht*. Dabei ist jedoch zu beachten, dass laut Connell hegemoniale Männlichkeit, als diskursives Phänomen, historisch gebunden ist: „Hegemonie ist deshalb eine historisch bewegliche Relation. Ihr Hin und Her ist auch das Schlüsselement von Männlichkeit.“⁵⁵ Somit sind auch die in Lad Lit dargestellten Männlichkeitstypen und -ideale ein historisches Artefakt, das den gesellschaftlichen Normen der Zeit unterliegt.

Connell weist ebenfalls auf die Funktion des Analysekonzepts der hegemonialen Männlichkeit hin: der Untersuchung der Beziehungshierarchie zwischen Männern. Dabei werden beispielsweise homosexuelle Männer heterosexuellen Männern untergeordnet und ihre Identitäten als Mann als weiblich abgewertet. Nichtsdestotrotz, betont Connell, gibt es in der hegemonialen Männlichkeit zwischen Männern, unabhängig von ihrer Sexualität, den Schulterschluss gegen Frauen.⁵⁶ Connell bezeichnet dieses Verhältnis als *Komplizenschaft*. Hierbei zeigt sich, dass die Mehrheit der männlichen Bevölkerung nicht dem Männlichkeitsideal entspricht, auf dem ihre Vormachtstellung beruht, das aber ihrem Privileg keinen Abstrich tut, solange das Patriarchat bestehen bleibt.⁵⁷ „Als Komplizenhaft verstehen wir in diesem Sinne Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen.“⁵⁸ Ein Beispiel einer solchen Frontlinie sind beispielsweise Männer in außergewöhnlichen Machtpositionen, wie Präsidenten, Millionäre oder Herrscher. Im Kontrast dazu sind die Männer in Lad Lit nicht durch ihre Dominanz charakterisiert, sondern meist schüchtern und erfolglos, profitieren aber durch die hegemoniale Komplizenschaft, indem sie in der typischen internen Fokalisierung Macht über das Narrativ ausüben.

⁵⁴ Connell, 124.

⁵⁵ Ebd., 131.

⁵⁶ Vgl. ebd., 131f.

⁵⁷ Vgl. ebd., 133.

⁵⁸ Ebd., 133.

2.2.2. Homosoziales Begehren

Das Konzept der Komplizenschaft findet sich wieder in der Homosozialität, die grundlegend von Eve Kosofsky Sedgwick untersucht wurde und auch ein Schlüsselaspekt für die in Lad Lit dargestellten Männlichkeitskonstrukte ist. Sedgwick forscht vorwiegend im Feld der Queer Studies. Obwohl die Analyse der vorliegenden Arbeit sich nicht mit Queerness auseinandersetzt, zeigen ihre Konzepte des homosozialen Begehrens große Relevanz für den heterosexuellen Kontext der homosozialen Räume von Lad Lit (siehe Kapitel 4). Obwohl Sedgwicks Konzepterstellung in der Literaturgeschichte erst mit der Analyse von William Shakespeares Werken beginnt, wurde ihre Theorie breitflächig in der mediävistischen Literaturwissenschaft rezipiert.⁵⁹ Das Konzept eignet sich besonders für die Analyse männerdominierter semantischer Räume, die zahlreich und variabel Gegenstand der Literaturgeschichte sind. Wie bereits in Kapitel zwei etabliert, ist Lad Lit eine Kumulation verschiedener Genres, das Männlichkeit als literarisches Motiv in den Mittelpunkt stellt, weswegen Sedgwicks Theorie der homosozialen Beziehungen sich besonders eignet, um die Genderbeziehungen in diesen Romanen zu untersuchen.

Homosoziale Beziehungen beschreiben an sich allein Beziehungen zwischen Mitgliedern des gleichen Genders. Jedoch argumentiert Sedgwick, dass im 18. und 19. Jahrhundert die Unterscheidung zwischen Homo- wie Heterosexualität erfunden worden sei und sich im patriarchalen System Heterosexualität als offizielles Konzept manifestierte. Die zuvor innigen Männerbündnisse, wobei es sich öffentlich immer um platonische Beziehungen handelte und die Sexualität nicht hinterfragt wurde, wurden aus dem Rahmen der öffentlichen Gediegenheit verdrängt und negativ besetzt. Damit waren Freundschaften und Beziehungen zwischen Männern stets gefährdet, homosexuell konnotiert und in Folge sanktioniert zu werden.⁶⁰ Bereits hier wird ersichtlich, dass Connells hegemoniale Männlichkeit und Sedgwicks homosoziales Begehren auf derselben Männlichkeitsstruktur aufbauen: Ein normatives Männlichkeitsbild wird im Genderdiskurs benutzt, um ‚unmännliches‘ Verhalten wie Homosexualität zu bestrafen und damit die Heteronormativität⁶¹ zu stärken.

⁵⁹ Siehe hierzu Kraß, Andreas. „Das erotische Dreieck. Homosoziales Begehren in einer mittelalterlichen Novelle“ (2003); Miklautsch, Lydia. „Das Mädchen Achill – Männliches Crossdressing und Homosexualität in mittelalterlicher Dichtung“ (2002); Miklautsch, Lydia. „Zuerst die Rüstung, dann der Held. Männlichkeit und Maskerade am Beispiel des Eckenlieds“ (2009) Winst, Silke. *Amicus und Amelius: Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition* (2009); Zimmermann, Julia. „Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung / si forhte, daz ein ander wip in schiede von ir minne : Trianguläres Begehren und Eifersucht in der Ovidrezeption Konrads von Würzburg“ (2020).

⁶⁰ Vgl. Kraß, „Der heteronormative Mythos Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren“, 140.

⁶¹ Der Begriff *Heteronormativität* wurde von Butler als die diskursive Legitimierung von Heterosexualität als Norm in Opposition zu Homosexualität definiert, welche als abnorm konstituiert wurde. Vgl. Fuchs und

Sedgwick argumentiert weiter basierend auf René Girards Konzept des *Triangulärem Begehrens*, dass dieses homosoziale Begehren aus Angst, als homosexuell entlarvt zu werden, oft auf eine dritte Komponente, die die Homosexualität verneint, projiziert wurde: eine heterosexuelle Beziehung. Meistens rivalisieren in der Literatur zwei Männer um eine Frau. Oft ist die Rivalität größer als die Liebe zur Frau und der Fokus der Erzählung liegt eher auf der Dominierung des Rivalen anstatt auf der Idealisierung der Frau. Die Frau dient somit als Projektionsfläche, auf die das homosoziale Begehren des Rivalen umgelenkt werden kann, ohne dabei in Gefahr zu laufen, als homoerotisch gelesen zu werden.⁶² In diesem Verhältnis visualisiert sich ebenfalls die Instrumentalisierung von weiblichen Charakteren in der Literatur, die durch männliche Narrative in bestimmte Rollen gedrängt werden, um ein hegemoniales Männlichkeitsideal zu erfüllen. Dieser Aspekt zeigt sich ebenfalls als fruchtbar in der Analyse von Lad Lit, in der durch die männliche Erzählinstanz insbesondere Frauen einen begrenzten Handlungsspielraum haben.

Auch in einem platonischen Kontext ist für die Genderdiskurse relevant, in welchem Ausmaß den weiblichen Charakteren *agency* zugeschrieben werden kann. Sedgwick betont den anthropologischen Zugang von Claude Lévi-Strauss, laut dem Frauen zwischen patriarchalen Stämmen als Tauschobjekte geführt worden seien, um männliche Übermacht zu sichern.⁶³ Sedgwick schließt an: „Gayle Rubin has argued in an influential essay that patriarchal heterosexuality can best be discussed in terms of one or another form of the traffic in women: it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic, property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men.“⁶⁴ Damit schließt Rubin den Kreis zur hegemonialen Männlichkeit von Connell. Im Patriarchat sind Frauen Statussymbole, die die Position der Männer in der Männlichkeitshierarchie sichern. Deswegen sind die heterosexuellen Beziehungen so entscheidend für die homosozialen Beziehungen. Sedgwick argumentiert weiter, dass Männlichkeit und Weiblichkeit zwei aufeinander beruhende Konstrukte seien. Durch ihre dichotome Verbindung konstituieren sie gegenseitig ihre Gendernormen und halten das Konzept der hegemonialen Männlichkeit aufrecht.⁶⁵ Diese Konstellation wird in Kapitel 4.2.3. noch näher beleuchtet.

Resnik, „Hegemonie der Heterosexualität? Eine kritische Analyse von Wandelbarkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz sexueller Orientierungen“, 42f.

⁶² Vgl. Kraß, „Der heteronormative Mythos Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren“, 146.

⁶³ Vgl. Kosofsky Sedgwick, *Between men: English literature and male homosocial desire*, 26.

⁶⁴ Ebd., 25f.

⁶⁵ Vgl. Gardiner, „Men, Masculinities, and Feminist Theory“, 46.

2.2.3. *Male Gaze*

Ein Analysekonzept, um hegemoniale Männlichkeit aufzuzeigen und auch den homosozialen Raum zu markieren, ist das Modell des *Male Gaze*. Laura Mulvey prägte diesen Begriff in den 1970ern als eine neue Methode der Filmanalyse und läutete damit auch die feministische Filmtheorie ein.⁶⁶ Kernthema des Konzepts des *Male Gaze* ist die filmische Inszenierung des (generisch-männlichen) Blicks und die damit einhergehende Objektifizierung der Frau.⁶⁷ Darin ist die Einstellung der Kamera deckungsgleich mit der Perspektive der Charaktere und steuert im Besonderen den Blick des Publikums. Mulvey prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der *Skopophilie*: den Lustgewinn durch Beobachtung. Damit ist der Blick nicht als reine Wahrnehmung zu verstehen, sondern unterliegt politischen und soziokulturellen Diskursen des Begehrens.⁶⁸ Mulvey vertritt in ihrer Theorie einen psychoanalytischen Ansatz, der vor allem Bezug auf Jacques Lacans Phallogozentrismus nimmt. Im Phallogozentrismus wird behauptet, dass Sprache und damit auch Sein (Strukturalismus) sich um den Phallus zentriert, womit eine Ausblendung von Weiblichkeit einhergeht und die Frau als Mann mit fehlendem Phallus dargestellt wird.⁶⁹ Mulveys These ist, dass der Film den Phallogozentrismus übernimmt und eine rein männliche Perspektive darstellt, die häufig auch eine objektivierende Repräsentation des weiblichen Körpers inkludiert und damit die Darstellung von Frauen auf den sexuell stigmatisierten Körper reduziert. Darin wird der männliche Blick als aktiv stilisiert, während das weibliche Objekt als passiv betrachtet wird.⁷⁰ Entscheidend in dieser Überlegung ist, dass, nach Lacan, es zur Identifizierung des zuschauenden Individuums und dem dargestellten Blick kommt. Durch diesen temporären Verlust des Egos werden auch die Glaubenssysteme des dargestellten Narrativs übernommen, weswegen die Darstellungen von Genderkonzeptionen umso prekärer sind, wenn sie nicht ausgewogen sind, wie Mulvey argumentiert.⁷¹ „The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact.“⁷² Ein Rückgriff auf dieses Konzept der Filmtheorie ist insofern notwendig für die vorliegende literaturwissenschaftliche Analyse, da im Konzept des *Male Gaze* die Konstruiertheit des männlich dominierten Narrativs veranschaulicht wird.

⁶⁶ Vgl. Klippel, „Feministische Filmtheorie und Genderforschung“, 102.

⁶⁷ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, 63–68.

⁶⁸ Vgl. ebd., 60f.

⁶⁹ Vgl. ebd., 58.

⁷⁰ Vgl. ebd., 62f.

⁷¹ Vgl. ebd., 61ff.

⁷² Ebd., 62.

Eine ähnliche Theorie der Literaturwissenschaft des männlichen Schreibens/Écriture masculine (in Anlehnung an Hélène Cixous "Écriture féminine") ist bisher noch nicht etabliert. Der Fokus der Erforschung von genderspezifischer Literatur lag bisher auf den Texten von und/oder über Frauen. Aus diesem Grund erweist sich das Konzept des Male Gaze als besonders ertragreich, wenn die Offenlegung normierter Narrative bevorsteht⁷³ (siehe Kapitel 4.3). Das Konzept des Male Gaze erlaubt es, hegemoniale Männlichkeitsdiskurse, die in Lad Lit das Narrativ bestimmen, überhaupt erst aufzubrechen und aufzuzeigen.

Hegemoniale Männlichkeit und die sich darauf aufbauenden homosozialen Beziehungen halten ein Genderkonstrukt aufrecht, das auf der Instrumentalisierung weiblicher Charaktere beruht, so wie auf der darauf basierenden Profilierung der männlichen Charaktere. Diese Problematik ist ein Kernaspekt der folgenden Lad Lit-Analyse. Entscheidend hierfür sind die wiederkehrenden, für Lad Lit typischen Figurentypen, die die hegemonialen Genderdiskurse verkörpern und in ihrer Repräsentation festigen.

2.3. Figurenanalyse in erzählender Literatur

Wie bereits in der Einleitung zur Genretheorie erwähnt, sind Figuren essentielle Merkmale zur Bestimmung eines Genres.⁷⁴ Fotis Jannidis stellt in *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie* (2008) ein Analysemodell für Figuren in erzählenden Texten vor, das die Konstruktion einer literarischen Figur in ihren Einzelteilen betrachtet. Jannidis etabliert das Modell eines Basistypus einer Figur, womit Figuren kategorisch auf ihre Charakterisierungsprozesse untersuchbar werden. Nach dem Modell des *Basistypus* stützen Figuren sich auf ein Grundgerüst, das an die individuellen Erfahrungen und Identitäten der Lesenden gebunden ist und Vorstellungen rund um die Figur formt. Somit ist eine Figur zuerst eine Grundannahme der lesenden Person, die dann durch Charakterisierung der Erzählinstanz erweitert, widerlegt oder bestätigt wird. Die Erwartungen, die Lesende an

⁷³ Für literaturwissenschaftliche Analysen, die *Male Gaze* als Analysekonzept verwenden, siehe Symons "Criticizing the Critical Male Gaze in Jane Eyre and Villette" (2004), Sweeney *Gendered Glances: the male gaze(s) in Victorian English Literature* (2009), Niedziela et al. "The male gaze and beyond: Edgar Allan Poe's female characters" (2014), Vanderwees "Complicating eroticism and the male gaze: Feminism and Georges Bataille's Story of the Eye" (2014), Karami "Female Characters through a Male Gaze in Modern Persian Fiction" (2019), Arora "Gazing at the Obvious: A Critical Analysis of the Male Gaze in Superhero and Fantasy Literature" (2019), Luo et al. "Reflecting the Male Gaze: Quantifying female Objectification in 19th and 20th Century Novels" (2024) u.a.

⁷⁴ Vgl. Götsche, „Figural als Bestimmungskriterium“, 31.

Figuren herantragen, beziehen sich meist auf Identitätsmerkmale wie Alter, Geschlecht und soziale Umstände.⁷⁵

Diese Grundannahmen einer Figur in einem fiktiven Referenzrahmen werden dann durch die direkten und indirekten Zuschreibungen im Text erweitert und/oder widerlegt. Dabei sind folgende Faktoren der figurenbezogenen Informationszuschreibung zu beachten: Zuverlässigkeit, Modus, Relevanz und Offensichtlichkeit.⁷⁶ Jannidis argumentiert, dass die Lesenden die vermittelten Figureninformationen mit Diskursen, wie beispielsweise Stereotypen aus ihrer Lebenswelt, abgleichen und durch die *abduktive Inferenz* einen komplexen Figurentypus schlussfolgern, der ein Innenleben hat und diesen in einen realen Referenzrahmen transferieren.⁷⁷ “1) Aufgrund des semiotischen Triggers wird ein Phänomen als Zeichen identifiziert; 2) es wird eine Regel gesucht, die zu dem Phänomen paßt; 3) ein abduktiver Schluß aus gegebenem Phänomen und Regel auf ein Drittes wird gezogen.”⁷⁸ Das Ergebnis der *abduktiven Inferenz* nennt Jannidis *Figurenmodell* und verweist darauf, dass diesem Prozess jede Figur unterliegt, wodurch die textinterne Figurenlandschaft entsteht.⁷⁹ Demzufolge sind insbesondere die zirkulierenden Diskurse rund um die Genres und die darin porträtierten Genderwahrnehmungen entscheidend für die Rezeption der Figuren.

Jannidis schlägt folgende Schritte der Figurenanalyse vor:

1. Das Verhältnis von Figuren zur Personenwahrnehmung sowie zur Tradition fiktionaler Figuren. [...]
2. Die Darstellung der Figur. [...] Dazu gehört zum einen ein Überblick über die syntaktischen Möglichkeiten, Bezug auf einen Namen zu nehmen und dadurch Namen und Informationen aufeinander zu beziehen. [...] Eng damit verbunden ist das für die Figurenanalyse zentrale Problem, wie sich die direkte und indirekte Charakterisierung einer Figur eindeutig beschreiben lassen.
3. Das Verhältnis von Figur und Handlung. [...]
4. Die Muster in der Figurenkonstellation. Das Ensemble der Figuren in einem narrativen Text ist selten nur eine amorphe Masse, sondern ist unter Gesichtspunkten gegliedert, die auch Schlußfolgerungen [sic] auf die relevante Kommunikationsabsicht des Textes erlauben. [...]
5. Die Bedeutung der Figur. [...]
6. Das im Text angelegte Verhältnis des Lesers zur Figur. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Charakterisierung von Figuren besteht aus deren Wertung, nicht selten in der Form konfligierender Wertzuschreibungen. Darstellungsdauer, Wertung und Verhältnis zur Wahrnehmungsinstanz sowie zur Erzählstimme des Textes sind nur einige der Variablen, die das Verhältnis des Lesers zu einer Figur vorgeben. Die Identifikation mit der Hauptfigur ist sicherlich das wichtigste Mittel, um das Interesse des Lesers am Text zu wecken und zu halten.⁸⁰

⁷⁵ Vgl. Jannidis, „Figur und Person“, 197.

⁷⁶ Vgl. ebd., 199-206.

⁷⁷ Vgl. ebd., 210.

⁷⁸ Ebd., 210.

⁷⁹ Vgl. ebd., 214.

⁸⁰ Ebd., 106ff.

Diese sechs Schritte sollen auch in der Analyse der Figuren in Lad Lit (siehe Kapitel 4) Anwendung finden. Beginnend mit der Etablierung der Basistypen werden dann die direkten und indirekten Charakterisierungsprozesse der Figurenmodelle und die Faktoren, die ihre Identitäten fördern, analysiert.

In der Einleitung zum Sammelband *Characters in Fictional Worlds* (2010) schreiben Fotis Jannidis, Ralf Schneider und Jens Eder:

Most importantly, characters themselves can be signs in a number of ways: they can be instances of exemplary behaviour, they can be symbols or in other ways representative of feelings, attitudes, problems and the like. In addition to that, characters are an important part of the emotional structure of literary texts, films, etc. They influence the feelings, moods and emotions of the audience to a considerable degree.⁸¹

In dieser Zusammenfassung des Potenzials einer Figur lassen sich die theoretischen und methodischen Zugänge dieser Arbeit wiederfinden. Der Basistypus einer Figur bildet die gesellschaftlich bedingten diskursiven Grundannahmen der Lesenden ab. Hegemoniale Männlichkeit findet sich in den Figurenkonstellationen von fiktiven Texten wieder und festigt damit ebenfalls patriarchale Diskurse außerhalb der Fiktion. Im 4. Kapitel werden, basierend auf Jannidis, die Basistypen für Lad Lit und damit Greens und Hornbys Romanen festgemacht, woraufhin eine Analyse der durch die Figurentypen verkörperten Genderdiskurse folgt.

⁸¹ Jannidis, Schneider, und Eder, „Characters in Fictional Worlds: An Introduction“, 15.

3. Problemfeld: Geschlechtsgebundene Genrebezeichnungen

Im 18. Jahrhundert wurde das Problemfeld der geschlechtsgebundenen Zuweisung von Genrebezeichnungen erstmals sichtbar, als sich parallel mit dem Aufstieg der Gattung Roman der sogenannte Frauenroman, dessen Begriff sich später zur Frauenliteratur verallgemeinerte, im westlich-europäischen Buchmarkt durchsetzte.⁸² „Frauenliteratur ist ein Sammelbegriff, der das gesamte von Frauen verfasste Schrifttum bezeichnet. Im engeren Sinne wird darunter Literatur verstanden, die von Frauen für Frauen geschrieben wurde und ‚weibliche Erfahrung‘ thematisiert.“⁸³ Das Genre Frauenliteratur ist somit ein Konglomerat verschiedenster Literaturformen und -epochen, deren einzige Verbindung ist, dass sie von/für Frauen geschrieben und/oder rezipiert werden. Sandra Folie schreibt hierzu, dass die „Homogenisierung und Marginalisierung der Literatur von oder für Frauen“⁸⁴ zum einen die Diversität weiblichen literarischen Schaffens mindert und zum anderen genreprägende Ebenen wie Inhalt oder Form an ein soziales Konstrukt wie Gender gebunden werden und somit historisch und gesellschaftlich variabel und als Kategorien unzureichend sind.⁸⁵

Frauenliteratur als Genre steht im Diskurs diametral zum allgemeinen Literaturbegriff, der durch diese Dichotomie männlich geprägt ist. Grund für das wachsende Interesse von Frauen an Literatur im 18. Jahrhundert war die wachsende Bürger*innenschicht infolge der Industrialisierung. Durch den steigenden Wohlstand dieser Gesellschaftsschicht wurde mehr Frauen der Zugang zu Bildung möglich und damit erhöhte sich ebenfalls die Zahl der Leserinnen und das Interesse daran, selbst als Schriftstellerin tätig zu sein.⁸⁶ Der Roman als neue Gattung der Zeit bot sich ebenfalls für Frauen an, da dieser noch nicht einer jahrzehntelangen männlich dominierten Literaturtradition unterlag, wie dies bei Gattungen, wie dem Drama oder der Lyrik der Fall war.⁸⁷

Zeitgleich zur Etablierung des Genres Frauenliteratur im Europa des 18. Jahrhunderts verortet Wolfgang Schmale die soziale Verfestigung des Gesellschaftskonzeptes der *hegemonialen Männlichkeit*.⁸⁸ Obwohl die diskursive Differenzierung zwischen Mann und Frau bereits seit der Aufklärung stattfindet, argumentiert Schmale, dass, begünstigt durch das Entstehen einer

⁸² Vgl. Folie, „Frauenliteratur“, (25.12.2023).

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Vgl. Folie, *Beyond „Ethnic Chick Lit“*, 42.

⁸⁷ Vgl. Folie, „Frauenliteratur“, (25.12.2024).

⁸⁸ Siehe Kapitel 2.2.1. - hegemoniale Männlichkeit ist ein diskursives Gesellschaftskonstrukt, das die Übermacht von Männern gegenüber Frauen im Patriarchat legitimiert.

neuen Gesellschaftsklasse, der Bourgeoisie, sich nicht nur eine Klassenhierarchie, sondern auch eine Genderhierarchie bildete, die Frauen nicht nur anhand einer angenommenen körperlichen Benachteiligung minder werteten, sondern auch deren geistige Fähigkeiten als geringer einschätzten.⁸⁹ Infolgedessen wurden die Themen, die in der Frauenliteratur behandelt wurden, im Literaturbetrieb, der von männlichen Idealen und Themen dominiert wurde, stigmatisiert und abgewertet. Günter Hüntzschel bildet in seinem Beitrag zur Frauenliteratur von 1994 ein aufschlussreiches Abbild des dominierenden Zeitgeistes bezüglich weiblich konnotierter Literatur in den 1990ern ab:

Bis heute werden mit F[rauenliteratur] zwei gegensätzliche Literaturtypen bezeichnet: einmal eine von Frauen wie von Männern verfaßte, überwiegend belletristische Literatur, die für ein weibliches Publikum konzipiert wird und die das bestehende Weltbild, insbesondere die Ideologie des patriarchalischen Gesellschaftssystems nicht etwa in Frage stellt, sondern reproduziert; der unkritische, geschichtsfremde und private Charakter dominiert in einem Maße, das für die Trivilliteratur typisch ist, der man diese Art von Literatur überwiegend zurechnen muß. Zum anderen benennt man mit F[rauenliteratur] diejenige Literatur, fiktionale wie expositorische, die bewußt Partei für die Interessen der Frauen nimmt, gegen weibliche Diskriminierung und Sexismus opponiert und in der sich Spuren der ›verborgenen Frau‹ erkennen, die sich durch eine eigene weibliche Schreibweise auszeichnen kann und die konsequenterweise von Frauen geschrieben ist.⁹⁰

Hüntzschel weist hier auf eine vermeintliche Gegensätzlichkeit innerhalb des Genres der Frauenliteratur der 1990er hin. Es wird eine Dichotomie zwischen trivialer und emanzipatorischer Frauenliteratur hergestellt, und jene Literatur von/für Frauen, die nicht explizit feministisch ist, verallgemeinert und ihr gleichzeitig eine vermeintlich “unkritische[r], geschichtsfremde[r] und private[r] Charakter”⁹¹ zugesprochen. Durch diese Charakterisierung differenziert Hüntzschel Frauenliteratur nicht, sondern antagonisiert einen Großteil davon. Während er emanzipatorisch-feministische Literatur von Kate Millett, Betty Friedan und Simone de Beauvoir als Aushängeschild weiblichen Schreibens hervorhebt, macht er in der Belletristik für Frauen im 20. Jahrhundert eine Reaffirmation hegemonialer Strukturen fest. Indem Frauen bzw. an Frauen gerichtete Medien konservative Beziehungsmuster und ihnen zugewiesene Themen in der Literatur reproduzieren, betreiben sie weiterhin den patriarchalen Apparat, der sie unterdrückt.⁹² Im Folgenden wird die Genrekategorisierung von Chick Lit dargestellt und der Vorwurf der ausbleibenden sozial-historischen Kritik überprüft und wie dieses Genre Lad Lit als solches prägte.

⁸⁹ Vgl. Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa : (1450 - 2000)*, 152f.

⁹⁰ Hüntzschel, „Frauenliteratur“, 157.

⁹¹ Ebd., 157.

⁹² Vgl. ebd., 157ff.

3.1. Chick Lit als Genre

Chick Lit ist ein seit den 1980ern/1990ern gebräuchlicher Begriff aus der Popkultur, der Literatur bezeichnet, die gezielt an (junge) Frauen gerichtet ist. Meist ebenfalls von Frauen verfasst, beschäftigt sich Chick Lit primär mit Alltagsthemen der westlichen weiblichen Mittelschicht. Namhafte Beispiele dafür sind Helen Fieldings Roman *Bridget Jones's Diary* (1996) und Candace Bushnells *Sex and the City* (ebenfalls 1996). Demzufolge wird 1996 im Pop-Diskurs häufig als Start der Chick Lit Popkultur angeführt.⁹³ In diesem Zeitraum formten sich zahlreiche Subgenres von Chick Lit heraus, beispielsweise Teen Chick Lit für weibliche Teenager oder Queer Lit für queere Frauen im Teenager- und jungen Erwachsenenalter. Ebenso wird Lad Lit als Subgenre von Chick Lit für Männer definiert. Chick Lit öffnete sich auch für andere Medienformen - Chick Flicks beziehen sich hier auf die filmische Umsetzung des Genres.⁹⁴ Diese Medien thematisieren das Alltagsleben von Frauen und zeigen auf, wie neue Genderrollen verhandelt werden. Die stereotype weibliche Vermarktung mit pinken Umschlägen und Symbolen kapitalistischer Weiblichkeit (bspw. Handtaschen, Stöckelschuhe, Lippenstift) lässt jedoch nicht immer auf die Komplexität der Themen schließen.⁹⁵

Während das Genre der Frauenliteratur seit den 1960ern ein Fokus der feministischen Literaturwissenschaft⁹⁶ ist, in der Autorinnen neue und/oder erste Aufmerksamkeit entgegengebracht wird und die Kanonisierung von männlichen Autoren hinterfragt wird,⁹⁷ wird erst unter dem Genrebegriff *Chick Lit* postfeministische Trivialliteratur Ende des 20. Jahrhunderts mit wissenschaftlicher Aufmerksamkeit bedacht.⁹⁸ Der Begriff *Postfeminismus* beschreibt den kulturellen Zeitraum nach der 2. Welle des Feminismus (1960/70er), in der die politische Agenda des Feminismus von Teilen der Gesellschaft als irrelevant betrachtet wurde, da die Gleichstellung der Geschlechter bereits erreicht worden sei.⁹⁹ Die Kritik an den Feminist*innen der 3. Welle und die in Frage gestellte Relevanz eines feministischen Kampfes, verlieh dem Postfeminismus oftmals eine inhärent negative Konnotation. Diese Konnotation spiegelt sich auch in Bezug auf das Genre Chick Lit wieder, dem vorgeworfen wurde, die stereotype Charakterisierung der Protagonistinnen und deren Alltagssorgen würden die Erfolge des Feminismus mindern. Dass Frauen im Spagat zwischen Emanzipation

⁹³ Vgl. Folie, *Beyond „Ethnic Chick Lit“*, 121, 127.

⁹⁴ Vgl. ebd., 105, 151f.

⁹⁵ Vgl. ebd., 142.

⁹⁶ Grundlagentexte in dieser Zeit waren die Werke von Kate Millett (*Sexual Politics* 1970), Betty Friedan (*The Feminine Mystique* 1963) und Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe* 1949).

⁹⁷ Vgl. Folie, *Beyond „Ethnic Chick Lit“*, 54.

⁹⁸ Vgl. ebd., 129.

⁹⁹ Vgl. Whelehan, *Overloaded*, 90.

und dem Erfüllen von Genderstereotypen dargestellt werden, schadet, laut der Autorin Cris Mazza, der Rezeption von literarisch hochwertigen Werken anderer Autorinnen.¹⁰⁰ Aus dem wissenschaftlichen Diskurs geht hervor, wie bereits einleitend bei Häntzschel erwähnt, dass ein grundsätzliches Kategorisierungsproblem von weiblichem literarischem Schaffen besteht. Zum einen wird unter Frauenliteratur feministische Literatur verstanden, zum anderen werden unter dem Begriff nicht-emanzipatorische Texte als triviale Groschenromane generalisiert. Aus diesem Zwiespalt entsteht die Befürchtung, dass feministische literarische Inhalte fälschlicherweise in der trivialen Sparte von Frauenliteratur verloren gehen und anhand des doppelt besetzten Genrebegriffs nicht die Beachtung bekommen, die sie verdienen. Parallel wird die Unterhaltungsliteratur von Frauen aufgrund ihrer Autorinnen und Leserinnen pauschalisiert und simplifiziert. Die größte Ursache dafür ist, und das findet sich in der geäußerten Kritik von Montoro, Häntzschel, Folie und Whelehan, dass im männlich dominierten Literaturbetrieb des 20. Jahrhunderts unter dem Genre Frauenliteratur das Werk von Autorinnen generalisiert und die Diversität literarischen Schaffens nicht anerkannt wird.¹⁰¹

Das Genre Chick Lit, auch wenn es emanzipatorische Literatur untergraben würde, bildet in seiner Popularität und seinen Vermarktungsstrategien eine Marke, die Bücher, die in dieses Genre fallen, leicht als solche identifizierbar macht. So stehen sie auch in ihrer Gestaltung für sich alleine.¹⁰² Mit Buchumschlägen in bunten Pastellfarben und der Nutzung von geschwungenen, verschnörkelten Schriftarten für den Titel und weitere Paratexte¹⁰³ erzeugt die Gestaltung von Chick Lit eine “inviting, friendly, nearly intimate connection”¹⁰⁴ zwischen Autor*innen und Leser*innen. Durch das aufgelockerte Auftreten von Chick Lit Romanen schütteln sie die Seriosität der Höhenkammliteratur ab und identifizieren sich als Unterhaltungsliteratur für Frauen. Auf den Buchumschlägen finden sich allerhand Gendervorstellungen, welche strategisch für die Vermarktung eingesetzt werden, wieder:

Every aspect of such books, from the colour and design of the cover to where and how they are advertised, follows rigidly prescribed gender lines. The rise of chick lit and lad lit was underwritten by changes in the political economy of publishing - the collapse of the Net Book Agreement and the explosion of discount book ‘clubs’, increasingly using gender as the central tool in their marketing strategy and attempting to establish the clear blue water of gender difference between ‘his ‘n’ hers’ books.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Vgl. Montoro, *Chick lit : the stylistics of cappuccino fiction*, 5.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 199ff; Folie, „Frauenliteratur“, (25.12.2023); Häntzschel, „Frauenliteratur“, 157; Whelehan, *Overloaded*, 16, 84, 135f.

¹⁰² Vgl. Montoro, *Chick lit : the stylistics of cappuccino fiction*, 23.

¹⁰³ Vgl. Folie, *Beyond „Ethnic Chick Lit“*, 130.

¹⁰⁴ Montoro, *Chick lit : the stylistics of cappuccino fiction*, 24.

¹⁰⁵ Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 51.

Rosalind Gill beschreibt damit, wie Genderdifferenzen im popkulturellen Diskurs Ende des 20. Jahrhunderts als gegensätzliche Kategorien im Mediendiskurs eingesetzt und damit weiter verfestigt werden. In Kombination mit den wirtschaftlichen Folgen, die die Auflösung der Buchpreisbindung in Großbritannien und Irland nach sich zog, wird die inflationäre Begünstigung von Chick Lit seitens der Verlage nachvollziehbar. Niederschwellige Literatur, die sich mit einem modischen Coverdesign und sympathischen Protagonistinnen gut vermarkten lässt, entwickelte sich zum Verkaufsschlager.¹⁰⁶ Darin, dass bereits auf einer äußerlichen wie auch einer inhaltlichen Ebene einzelne Werke Chick Lit zugeordnet werden können, sieht Folie den Beweis, dass es sich hierbei um Genreliteratur handelt, da sich Chick Lit durch wiederkehrende Themen und Motive auszeichnet, die als feste Bestandteile eines jeden zugehörigen literarischen Werkes gelten. Ein Nachteil dieser Kategorisierbarkeit von Chick Lit ist laut Folie die damit verbundene Trivialität der Inhalte, denn Genreliteratur wird dem allgemeinen Literaturbegriff untergeordnet.¹⁰⁷

Inhaltlich und stilistisch folgen Chick Lit Romane ebenfalls einem wiedererkennbaren Prinzip. Anhand von Helen Fieldings Roman *Bridget Jones's Diary* (1996) fasst Leah Guenther die narrativen Merkmale von Chick Lit folgendermaßen zusammen: "In this manner, Fielding's novel, as well as many of its 'chick-lit' successors, relies on the first-person female narrative (a mainstay of second wave feminism), as well as the use of comedy and irony (a third wave feminist trademark), to create a new kind and community of feminist authors."¹⁰⁸ Die Protagonistin von Chick Lit Romanen zeichnet sich durch ihre Unzulänglichkeit aus, bestehende Gendernormen zu erfüllen. Durch die Darstellung des Scheiterns an gesellschaftlichen Erwartungen (beruflicher Erfolg, körperliche Idealmaße und -gewicht, monogame Beziehung) zeigen Chick Lit-Autorinnen den überzogenen Idealismus und Drang zur Selbstoptimierung auf, den sich Frauen Ende des 20. Jahrhunderts aneignen. Als Beispiel führt hierzu Guenther die Neujahrsvorsätze von Bridget Jones an, an denen die Protagonistin konsequent scheitert.¹⁰⁹

Vor allem der humoristische Aspekt von Chick Lit, spaltet den Diskurs in Anhänger*innen der 2. und 3. Welle des Feminismus. Whelehan bezieht sich in diesem Punkt explizit auf den von Naomi Wolf geprägten Begriff des *Power-Feminismus* in Opposition zum *Opfer-Feminismus*.¹¹⁰ Durch die Nutzung von Humor in Chick Lit, um die Ironie und

¹⁰⁶ Vgl. Folie, *Beyond „Ethnic Chick Lit“*, 132.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., 143.

¹⁰⁸ Guenther, „Bridget Jones's Diary. Confessing post-feminism“, 85.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., 85f.

¹¹⁰ Wolf stellt die Unterscheidung auf, dass die 2. Welle des Feminismus ein Opfer-Feminismus sei (argumentiert mit historischer Opferposition der Frau und Generalisierung aller Männer als Mittäter im Patriarchat), während

Widersprüchlichkeit von Gendernormen der 90er darzustellen, sieht Whelehan eine Trivialisierung der feministischen Agenda des 2.-Welle-Feminismus.¹¹¹ Guenther argumentiert: “many third wave feminists can find a place within their ideology for wedding dresses, leg waxing and stilettos, their predecessors are often quick to judge these signifiers not as the younger generation’s ability to embrace multiple viewpoints and constant contradiction, but instead as evidence that the new generation has dropped the ball.”¹¹² Die konfligierenden Ansichten, inwiefern diese literarischen Frauendarstellungen im Feminismus vertretbar sind, machen den popkulturellen Diskurs rund um Chick Lit in den 1990ern aus. 3. Welle-Feministinnen zeigen in Literatur wie Chick Lit auf, dass der emanzipatorische Idealismus der 2. Welle nicht der Lebensrealität des *Chicks* entspricht. Selbstironie und Humor fungieren als Werkzeuge der Selbstbestimmung, um die Alltagsprobleme einer westlichen Frau Ende des 20. Jahrhunderts darzustellen. Dadurch bauen Chick Lit-Autorinnen Genderstereotype ab, argumentiert Guenther.¹¹³

Indem in Chick Lit Alltagssituationen von Frauen repräsentiert und ironisch reflektiert werden, zeigt sich Chick Lit als Spiegel der Genderverhältnisse der 1990er. Auch in Lad Lit werden Männlichkeitsdarstellungen verhandelt, die Annäherungen an ein realistischeres Männlichkeitsbild repräsentieren sollen. Lad Lit bietet Autor*innen die Möglichkeit, durch ihre Protagonisten widersprüchliche Vorstellungen von Männlichkeit zu thematisieren. Inwiefern verschiedene Repräsentationen von Männlichkeit, die in Lad Lit verhandelt werden, die Hegemonie von Männlichkeit relativieren, soll im folgenden Abschnitt gezeigt werden.

3.2. Lad Lit als Genre

Unter dem Genre *Lad Lit*, das den 1990ern entstammt, wird Literatur zusammengefasst, die die Erfahrungen von cis-hetero-Männern¹¹⁴ in ihren romantischen Beziehungen zu Frauen behandeln. Ein weiterer essentieller inhaltlicher Bestandteil des Genres sind die homosozialen Aspekte der Freundschaften zu anderen Männern. Zu den Autoren, die das Genre in der Rezeption großflächig prägten, gehört unter anderen Nick Hornby,¹¹⁵ wovon

sich in der 3. Welle sich der Power-Feminismus durchsetzte (Frauen leben selbstbestimmt und sind gesellschaftlich gleichberechtigt mit Männern und frei in ihrer Sexualität). Vgl. Wolf, Naomi. *Die Stärke der Frauen. Gegen den falsch verstandenen Feminismus*. München: Droemer & Knauer 1993, S. 185-88.

¹¹¹ Vgl. Whelehan, *Overloaded*, 84.

¹¹² Guenther, „Bridget Jones’s Diary. Confessing post-feminism“, 93.

¹¹³ Vgl. ebd., 96.

¹¹⁴ Unter dem Begriff Cis(-geschlechtlichkeit) werden Personen verstanden, deren biologisches Geschlecht und soziales Gender in ihrer Selbstdefinition übereinstimmen.

¹¹⁵ Vgl. Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men’s Popular Fiction“, 186.

zwei dessen Bücher Teil der vorliegenden Analyse sind. Das *Oxford Dictionary of Literary Terms* beschreibt Lad Lit folgend: „A marketing term of the 1990s in Britain, referring to a new kind of popular fiction concerning the ‘lad’ of that period, a supposedly carefree hedonist devoted to football, beer, music, and casual sex: a figure created in contrast to the feminist-defined ‘New Man’ of previous decades.“¹¹⁶ In diesem Eintrag wird Lad Lit über seinen männlichen Protagonisten definiert. Dabei stehen weniger seine Charaktereigenschaften oder seine Lebenssituation im Mittelpunkt, sondern seine bevorzugten Freizeitbeschäftigungen. Mit den Eckpfeilern Fußball, Bier, Musik und zwanglosem Sex wird auf einem stereotypen Männlichkeitsbild aufgebaut, dass den Lad als unabhängigen Lebemann darstellt, der im Kontrast zum Männlichkeitstyp New Man steht. Im Gegensatz zum New Man¹¹⁷ zeichnet sich der Lad durch die Abkehr vom Feminismus aus.¹¹⁸ Lad Lit zeigt nach dieser Definition, ähnlich wie beim postfeministischen Weiblichkeitsbild in Chick Lit, widersprüchliche Genderrollen innerhalb desselben Genders und ist als ‘marketing term’ nicht nur ein Literaturgenre, sondern zugleich eingebunden in den Mediendiskurs zu Genderstereotypen.

Rosalind Gill charakterisiert 2014 Lad Lit wiederum als ein Subgenre der romantischen Komödie: „written by men and with a central heterosexual male character, who is struggling with life/growing up, and looking – albeit ambivalently – for love.“¹¹⁹ In dieser Definition steht die romantische Beziehung des Lads im Vordergrund. Lad Lit wäre damit in erster Linie eine Liebesgeschichte, die die Erfahrungen von Männern in modernen Beziehungen darstellt. Damit wird Lad Lit auch eine transitive Eigenschaft zugeschrieben: Der Protagonist entwickelt sich im Laufe der Erzählung emotional weiter. In diesem Fall beinhaltet die Katharsis des Lads eine Einordnung in das Gesellschaftssystem der monogamen Heterobeziehung. Nikola Stepic führt 2018 die Kategorisierung von Lad Lit als komödiantische Liebesgeschichte weiter. Sie bezeichnet Lad Lit als eine Darstellung heteronormer Beziehungen, die durch die Abbildung eines Beziehungsideals und den damit verbundenen Konfliktthemen für Frauen und Männer, Genderstereotype relativiert und kritisiert, sowie (das männliche) Geschlecht entnaturalisiert: “Finally, male development as seen in lad lit comes not only as a result of these various traditions but it also serves the

¹¹⁶ Baldick, „Lad Lit“, (22.04.2023).

¹¹⁷ “The ‘new man’ is generally characterized as sensitive, emotionally aware, respectful of women, and egalitarian in outlook – and, in some accounts, as narcissistic and highly invested in physical appearance. He is as likely to be gay as straight.” Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 37.

¹¹⁸ Vgl. „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, ebd., 37.

¹¹⁹ Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men’s Popular Fiction“, 187.

purpose of signaling the artifice of masculinity, [and] denaturalizing it [...], the genre in turn becoming a rhetorical vehicle for the deconstruction of masculinity.”¹²⁰

Auch im deutschsprachigen Raum wird das Phänomen Lad Lit behandelt. Anna Knaup definiert 2015 das Genre des Männerromans als “Roman, der die Krise eines jungen Mannes im Kontext der Emanzipation der Frau thematisiert.”¹²¹ Der Aspekt der Krise ist bei Knaup entscheidend. Männerromane sind Austragungsorte für konfligierende Genderideale, besonders aufgrund der weiblichen Emanzipation im Berufsleben. Im Mittelpunkt steht die Krise der Männlichkeit des Protagonisten, die sich meistens im Verlust der Partnerin und/oder der Arbeit des Protagonisten verdeutlicht. Indem beide Faktoren gesellschaftskonform wieder restauriert werden, findet der Protagonist sein glückliches Ende, das meist aus einer monogamen hetero-Beziehung und einem festen Beruf besteht.¹²²

Ausgehend von diesen drei Definitionen von Lad Lit wird deutlich, dass die erste genannte Definition aus dem *Oxford Dictionary for Literary Terms* einige Aspekte, die Lad Lit ausmachen, auslöst. Es zeigt sich, dass Lad Lit nicht nur eine Momentaufnahme des männlichen Lebens und Freizeitbeschäftigungen Ende der 90er ist, sondern auch ein Austragungsort von Genderkonflikten ist. Im typischen Lad Lit-Roman wird im Grunde nicht nur die sich verändernde Rolle des Mannes in der Gesellschaft thematisiert, sondern insbesondere auch die Dynamiken zwischen Männern und Frauen am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts dargestellt. Dahingehend werden in den folgenden Unterkapiteln zuerst die konkurrierenden Männlichkeitsideale in Lad Lit, New Man und New Lad behandelt und zweitens der Bezug, den Lad Lit zu den Genres der Entwicklungs- und Popromane herstellt.

3.2.1. Männlichkeit in der Krise: Der New Lad

Im populären Diskurs werden Veränderungen der bestehenden Genderdynamiken häufig mit dem Begriff der Krise in Zusammenhang gebracht. Insbesondere die ‘Krise der Männlichkeit’ ist ein inflationär gebrauchter Terminus in Zeiten der Veränderung.¹²³ In diesem Sinne befindet sich Männlichkeit immer dann in der Krise, wenn ein Antitypus beginnt, sich zum herrschenden Männlichkeitskonzept zu etablieren.¹²⁴ R. W. Connell schreibt hierzu:

¹²⁰ Stepić, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s High Fidelity and About A Boy“, Februar 2018, 145.

¹²¹ Knaup, *Der Männerroman*, 319.

¹²² Vgl. ebd., 319f.

¹²³ Vgl. Benwell, „Introduction: Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines“, 15f.

¹²⁴ Vgl. Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa : (1450 - 2000)*, 152.

Der Begriff 'Krise' setzt irgendein kohärentes System voraus, das als Resultat der Krise zerstört oder wiederhergestellt wird. Männlichkeit, soweit wir bisher gesehen haben, stellt aber in diesem Sinn kein System dar. Männlichkeit ist eine Konfiguration von Praxis innerhalb eines Systems von Geschlechterverhältnissen. Wir können schon rein logisch nicht von der Krise einer Konfiguration sprechen, sondern eher von ihrer Erschütterung oder Transformation. Wir können aber von der Krise der gesamten Geschlechterordnung und von ihrer Krisentendenz sprechen.¹²⁵

Somit sind Männlichkeit und Weiblichkeit nicht in ihrem eigenen System krisenhaft, sondern im Austausch miteinander. Die Fragilität von Gendernormen setzt voraus, dass etablierte Typen regelmäßig im Diskurs bestätigt werden oder durch neue Grundkonfigurationen ersetzt werden.¹²⁶ Damit verbunden sind auch Entwürfe einer vermeintlich neuen Männlichkeit, die sich in verschiedenen historischen Ausprägungen von Männerliteratur wiederfinden lassen.¹²⁷ Seit der Emanzipation der Frauen am Arbeitsmarkt in den 1980ern, wird im westlichen Diskurs Männlichkeit wiederum als krisenhaft beschrieben.¹²⁸ Das Männlichkeitsbild des New Lad, das sich in Lad Lit wiederfindet, bezieht sich auf den Mediendiskurs der 1980er und 1990er Jahre und wurde vor allem von damaligen Lifestyle-Magazinen und Werbekampagnen geprägt, welche, als Gegenbild zum Lad, den New Man als feministisch und an Mode interessiert skizzierten.

Kontrastierend zum New Man wird im englischsprachigen Mediendiskurs der 1990er der New Lad stilisiert, der im Gegensatz zum effeminierten Aussehen und Interessensgebiet des New Man steht, und unter dem Label der 'authentischen Männlichkeit' ein simplifiziertes Männlichkeitsbild verkörpert, das aus Interessen wie Fußball, Bier trinken und zwanglosem Sex besteht:¹²⁹

By contrast 'new lad' is depicted as hedonistic, post- (if not anti) feminist, and pre-eminently concerned with beer, football and 'shagging' women. His outlook on life could be characterized as anti-aspirational and owes a lot to a particular classed articulation of masculinity [...]. A key feature of some constructions of 'new lad' is the emphasis on his knowing and ironic relationship to the world of serious adult concerns.¹³⁰

Prägend für das Bild des New Lad, das hier beschrieben wird, waren das britische Männermagazin *loaded* und ähnliche Iterationen. Diese Zeitschriften zeichneten sich durch ihre Satire und Ironie gegenüber dem männlichen Lebensstil in einer feministischen

¹²⁵ Connell, *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 138.

¹²⁶ Vgl. Stephan, „Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men's studies und Männlichkeitsforschung“, 13.

¹²⁷ Vgl. Lubich, „La Loi du Père vs. Le Désir de la Mère. Zur Männerphantasie der Weimarer Republik“, 259ff; Meuser, „„Ganze Kerle“, „Anti-Helden“ und andere Typen. Zum Männlichkeitsdiskurs in neuen Männerzeitschriften“, 220; Pohl, „Männer - das benachteiligte Geschlecht? Weiblichkeitsabwehr und Antifeminismus im Diskurs über die Krise der Männlichkeit“, 108; Martschukat, „„I relinquished power in the family“: Von Männlichkeits-, Sozial- und Wirtschaftskrisen in den 1930er Jahren“, 18f.

¹²⁸ Vgl. Pohl, „Männer - das benachteiligte Geschlecht? Weiblichkeitsabwehr und Antifeminismus im Diskurs über die Krise der Männlichkeit“, 108.

¹²⁹ Vgl. Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 37.

¹³⁰ Ebd., 37.

Gesellschaft aus, in der sich der Lad schlussendlich auf eine natürliche Männlichkeit zurück besinnt.¹³¹ Im medialen Diskurs wird der New Lad ebenfalls in seiner ‘Authentizität’ bestärkt, indem dem New Man unterstellt wird, seine feministischen Überzeugungen seien allein eine Taktik, um Frauen zum Sex zu überzeugen: Der sensible und feministische Mann sei, laut dem britischen Lifestyle-Magazin *Arena*, nicht-existent, was erst durch seinen Opponent, dem New Lad, sichtbar wird.¹³² “Against the duplicity and hypocrisy of the new man, new lad was depicted as honest, open and authentic.”¹³³ Gill hingegen legt dar, dass der New Lad vor allem ein Medienphänomen war und wenige Anhaltspunkte in der Lebensrealität der westlichen männlichen Bevölkerung der 1990er hatte.¹³⁴ Somit sind sowohl der New Man als auch sein als authentisch stilisiertes Gegenbild New Lad Konstruktionen der Populärmedien der 1990er. Nichtsdestotrotz übte der New Lad in seiner medialen Repräsentation Einfluss auf das allgemeine Männlichkeitsbild der Zeit aus: “By the mid-1990s he was easily recognisable as a ‘new’ icon of masculinity in range of cultural forms.”¹³⁵

Die ‚männliche Authentizität‘ des New Lad wird von Gill scharf kritisiert: „[it] works to authorise a buffoonish sexism from men who either don’t ‘know better’ or can be presented as reverting to ‘natural’ male behaviours for which they cannot be called to account.“¹³⁶ Imelda Whelehan benennt diesen Trend der Männlichkeit als ‘New Laddism’ und beschreibt damit “a series of common wisdoms about maleness and a firm association that there are psychological as well as physical explanations for the current cultural division of gender roles.”¹³⁷ Die Problematik, die Gill und Whelehan beide thematisieren, ist jene, dass sexistische Diskurse und die Objektivierung von Frauen sich durch die Inhalte dieser Männerzeitschriften im gesellschaftlichen Diskurs häufen. Mit dem Begriff *Retro-Sexismus* kritisiert Whelehan die erneut steigende männliche Dominanz im sozialen Genderverhältnis, die sich anhand der Stereotypisierung des New Lad und der darauf basierenden sexuell promiskuitiven und damit männliches Verhalten kopierenden Ladette, bemerkbar macht.¹³⁸

Ein Aspekt, in dem Lad Lit zur Objektivierung von Frauen beiträgt, ist die Idealisierung des Single-Lebens. Typisch für den New Lad ist seine Bindungsunfähigkeit.¹³⁹ Hier zeigt sich der

¹³¹ Vgl. Benwell, „Introduction: Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines“, 6.

¹³² Vgl. Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men’s Popular Fiction“, 190.

¹³³ Ebd., 190.

¹³⁴ Vgl. ebd., 188.

¹³⁵ Ebd., 188.

¹³⁶ Ebd., 200.

¹³⁷ Whelehan, *Overloaded*, 5.

¹³⁸ Vgl. ebd., 9, 15.

¹³⁹ Vgl. Stepic, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s *High Fidelity* and *About A Boy*“, Februar 2018, 148.

feministische Konflikt, der bereits bei Chick Lit erwähnt worden ist: In der medialen Darstellung von romantischen Beziehungen in Chick und Lad Lit werden Männer als beziehungsunfähig/-willig dargestellt und Frauen als manipulativ, indem sie versuchen, Männer in monogame Beziehungen zu 'locken'.¹⁴⁰ Beruflicher Erfolg ist neben dem Sexualleben das Thema, das den New Lad hauptsächlich beschäftigt. Nachdem sich in den 1980ern das gesellschaftliche Bild der Karrierefrau als erstrebenswert etabliert hat, veränderte sich die Darstellung der männlichen Arbeitswelt. Während sich Unabhängigkeit und Freiheit in weiblich konnotierten Narrativen vor allem durch den Beruf auszeichnet, wird männliche Unabhängigkeit durch romantische Ungebundenheit ausgedrückt. Benwell verzeichnet eine steigende Unsicherheit oder auch Krise der männlichen Identität, die historisch lange durch die Rolle des Versorgers geprägt war. Sichtbar wird diese, indem in Männermagazinen wie *loaded* unter anderem der Berufsalltag kaum besprochen wird und damit auch der Beruf als identitätsstiftender Faktor für Männlichkeit verloren geht.¹⁴¹ Benwell verortet in der medialen Repräsentation von Single-Männern ohne Karriere ein Resümee der Krise, in der sich Männlichkeit Ende des 20. Jahrhunderts befindet.

The implications of a 'crisis' account for men's magazines arguably resonate in the widely observed regressive and adolescent tendencies acted out by 'new lad' magazines in which a nostalgic retreat to infantile forms of behaviour, including scatological obsessions, puerile humour, an absence of references to work or social responsibility, an obsession with 70s and 80s culture [...] and a kind of rebellious posturing against 'adult' authority (or possibly feminism) could arguably be seen as symptomatic of some sort of crisis of adult masculinity.¹⁴²

Gill bestätigt Benwells Argument, dass der New Lad alles Erwachsene ablehnt und schreibt den Lad Lit-Romanen Eigenschaften des Jugendromans zu,¹⁴³ worauf im folgenden Kapitel noch eingegangen wird. Damit wird in Lad Lit weniger eine Männlichkeit in der Krise thematisiert, sondern vielmehr eine problematisierte Männlichkeit, die eine Reflexion bestehender Genderkonstellationen verlangt. Ein Stilmittel, das dafür in Lad Lit benutzt wird ist die (Selbst-)Ironie des Protagonisten.

Ironie und satirische Selbstreflexion zeigen sich in Magazinen wie *loaded*, die sich durch ihren Ton drastisch von den New Man Magazinen¹⁴⁴ unterscheiden. „Its key distinction from traditional masculinity was an unrelenting gloss of knowingness and irony, a reflexivity about its own condition which arguably rendered it more immune from criticism.“¹⁴⁵ Benwell zeigt

¹⁴⁰ Vgl. Whelehan, *Overloaded*, 135ff.

¹⁴¹ Vgl. Benwell, „Introduction: Masculinity and Men's Lifestyle Magazines“, 14f.

¹⁴² Ebd., 14.

¹⁴³ Vgl. Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 52.

¹⁴⁴ New Man-Magazine waren bspw. *GQ* oder *Men's Health*, deren Ziel es vor allem war, einen idealen Lebensstil in Zusammenhang mit Produktplatzierungen vorzugeben.

¹⁴⁵ Benwell, „Introduction: Masculinity and Men's Lifestyle Magazines“, 13.

hier auf, mit welcher Methode Männermagazine und der New Lad Diskurs im Postfeminismus agiert haben – Sexismus unter dem Mantel der Ironie. Dies zeigt sich beispielsweise, wenn Männer als neue, von Frauen marginalisierte Gruppe dargestellt werden, oder sexistische Kommentare als Scherz abgetan werden.¹⁴⁶ Benwell argumentiert weiter, dass die Widersprüchlichkeit und die ironische Reflexion rhetorische Mittel seien, um Dominanz auf den Diskurs auszuüben.¹⁴⁷ “By distancing himself from masculine constructs, either through anti-heroism, shifting connotation (deferred meaning), or through an ironic gloss, the magazine man achieves a kind of invisibility - his self-awareness pre-empts critical (feminist) scrutiny.”¹⁴⁸ Ironie als Methode, um sich Verantwortung zu entledigen, wird häufig in den Lad Narrativen der 1990er genutzt.

Die Protagonisten in Lad Lit zeichnen sich ebenfalls durch ihr ironisches Narrativ aus. Jedoch sind im Vergleich zu den Männerzeitschriften die humoristisch-sexistischen Inhalte begrenzt bis nicht vorhanden. Die in Lad Lit eingesetzte Ironie bezieht sich mehr auf die verschiedenen Aspekte der männlichen Identität und reflektiert die Gendernormen der 1990er als übermäßig beeinflusst vom popkulturellen Diskurs. Michael Meuser spricht in diesem Bezug auch von einer “inszenierte[n] Souveränität”.¹⁴⁹ Benwell beschreibt dies als “politics of irony[:] An ironic knowingness, a self-reflexiveness is used as a shield against the explicit marking of masculinity.”¹⁵⁰ Im New Lad Diskurs wird Ironie instrumentalisiert, um die Realität und ihre Tragweite zu brechen. In der Entschärfung liegt auch eine Trivialisierung: Es wird von den sich verschlechternden wirtschaftlichen Umständen abgelenkt, indem gerade diese die Pointe werden.¹⁵¹ Somit ist Ironie ebenfalls ein rhetorisches Mittel, um die Unzulänglichkeiten bestehender Männlichkeitsideale zu unterstreichen, indem sie nicht nur nicht eingehalten werden, sondern auch verspottet werden. “Als Kommunikationsmedium transformiert Ironie die Unwahrscheinlichkeit der Annahme von Originalitätsbehauptungen in Wahrscheinlichkeit, indem sie den Trivialitätsverdacht vorwegnimmt und entkräftet.”¹⁵² Somit wird die Leere der bestehenden Männlichkeitskonzepte entlarvt, indem der New Lad in Lad Lit diesen nicht entspricht beziehungsweise ihnen ironisch entgegenwirkt. Ein Beispiel dafür ist die Widersprüchlichkeit im Versuch, stereotype Männlichkeit in Lad Lit

¹⁴⁶ Vgl. Benwell, 20f.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., 22.

¹⁴⁸ Benwell, „Ambiguous Masculinities: Heroism and Anti-Heroism in the Men’s Lifestyle Magazine“, 162.

¹⁴⁹ Meuser, „„Ganze Kerle“, „Anti-Helden“ und andere Typen. Zum Männlichkeitsdiskurs in neuen Männerzeitschriften“, 234.

¹⁵⁰ Benwell, „Ambiguous Masculinities: Heroism and Anti-Heroism in the Men’s Lifestyle Magazine“, 162.

¹⁵¹ Vgl. Rauen, *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, 40, 124, 153.

¹⁵² Rauen, 153.

darzustellen, die von der ironisch kommentierten Übermacht der emanzipierten Karrierefrau übermannt wird.¹⁵³

Männlichkeit, wie sie sich im Bild des New Lad in den 90ern wiederfindet, hebt sich von vorherigen Idealen der Männlichkeit insofern ab, als dass sie sich nicht mehr in klare Kategorien einfügen lässt. Was in Männermagazinen wie *loaded*, *Arena* oder *Maxim* und auch in Lad Lit gezeigt wird, ist eine Neuverhandlung von gesellschaftlichen Erwartungen an Männlichkeit. Indem sowohl das Berufs- so wie das Beziehungsleben nicht mehr in die veralteten Konstrukte des Alleinversorgers, Familienvaters und Ehemanns passen, zeigt der New Lad durch Mittel wie die ironische Selbstdistanz, dass das vorherrschende Männlichkeitskonzept veraltet ist und eine Reevaluation benötigt. Inwiefern diese Umbrüche der Genderwahrnehmungen dargestellt werden und welchen Bezug das Genre Lad Lit zur Popkultur hat, wird im folgenden Kapitel näher betrachtet.

3.2.2. Wie ein Mann zum Mann wird: Genres der männlichen Entwicklung

Lad Lit zeichnet den Entwicklungsprozess des New Lad auf, der mit sich verändernden Genderkonzepten konfrontiert ist, welche ihn dazu veranlassen, erlernte Männlichkeitsprinzipien zu hinterfragen. Hier geht es um die Frage, inwieweit der Protagonist seine männliche Identität in einer sich rasant verändernden Zeit und Gesellschaft mit konfligierenden Männlichkeitsidealen verkörpern soll. Rosalind Gill schreibt hierzu: “[novels] in the lad lit genre represent a coming of age or settlement with ‘adult’ concerns, which is frequently expressed in terms that recognize that the ‘freedoms’ of the lad have costs or that the important things in life are difficult.”¹⁵⁴ Thematisiert wird die Verhandlung der individuellen und sozialen Erwartungen der Genderrolle der Hauptfiguren. Damit fügt sich Lad Lit in die literarische Tradition der Genres der Entwicklung ein. Folgend werden Genres, die sich in erster Linie mit der Entwicklung ihrer Protagonist*innen auseinandersetzen, historisch in Verbindung mit dem Genre Lad Lit gebracht, um die Genese und Verbindung dieses Genres mit Genres der Jugendliteratur in Verbindung zu bringen.

3.2.2.1. Der Bildungs- und Entwicklungsroman

Romane zum Thema Entwicklung sind kein literarisch männliches Phänomen - bekannte Beispiele der Weltliteratur sind Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), Sophie von La Roches *Geschichte des Fräulein von Sternheims* (1771), Jane Austens *Pride & Prejudice* (1813) oder

¹⁵³ Vgl. Stepic, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s *High Fidelity* and *About A Boy*“, Februar 2018, 148f.

¹⁵⁴ Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 52.

Sylvia Plaths *The Bell Jar* (1963). Jedoch entstammen diese Genres einem historisch männlichen dominierten Literaturbetrieb, in dem Werke wie Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), Charles Dickens *David Copperfield* (1850) oder Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) den Diskurs dominierten und das Thema der Entwicklung vorwiegend männlich dominiert war.¹⁵⁵ Susanne Balmer schreibt hierzu, dass in der Forschung zum Genre des Entwicklungsromans bis Anfang des 21. Jahrhunderts Frauen aktiv ausgeklammert wurden und damit ein dichotomer Genderdiskurs prolongiert wurde, in dem die weibliche Entwicklung durch mangelnde Forschung als nicht-existent bzw. auf biologische Entwicklungsprozesse reduziert wurde.¹⁵⁶ Die Genrebegriffe des Entwicklungsromans und des Bildungsromans werden im literaturwissenschaftlichen Diskurs nicht immer klar voneinander getrennt und teilweise synonym genutzt. Beide Genres beschäftigen sich mit dem Reifungsprozess einer Hauptfigur, der vorwiegend mit einer fiktional homodiegetischen Fokalisierung erzählt wird. Grundsätzlich kann jedoch bemerkt werden, dass die Entwicklung im Bildungsroman mit einem abgeschlossenen (akademischen) Lernprozess einhergeht, während sich der Entwicklungsroman auf die persönliche Entwicklung konzentriert, die grundsätzlich nie abgeschlossen ist. Daher endet die Erzählung meist mit einem offenen/offen gehaltenen Ende.¹⁵⁷ Balmer beschreibt die Entwicklung als konzentrisches Ereignis im Bildungs- und Entwicklungsroman folgend:

Die Vorstellung eines Bildungsprozesses stellt einen Versuch dar, die Orientierungsprobleme und Verunsicherungen, die sich aus diesem neuen Individualismus ergeben, aufzufangen. Er soll die Auseinandersetzung des Individuums mit der Gesellschaft moderieren und das Erlangen eines Ausgleichs zwischen den beiden Kräften in Aussicht stellen.¹⁵⁸

3.2.2.2. Der Jugendroman

Die historische Formung der Genres des Adoleszenzromans, Poproman und Coming of Age-Romans ab dem 20. Jahrhundert im deutschen und englischsprachigen Raum, und damit im weiten Sinne auch Chick und Lad Lit im angelsächsischen Raum, sind jedoch der Tradition des Entwicklungsromans zuzuordnen, da sie sich auf eine prägende Entwicklungsphase der Hauptfigur konzentrieren und keinen abgeschlossenen Prozess darstellen, wie dies im Bildungsroman der Fall ist.

¹⁵⁵ Vgl. Balmer, *Der weibliche Entwicklungsroman : individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter*, 7.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., 8.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., 12-16.

¹⁵⁸ Ebd., 12.

All diese neueren Genres setzen in den dargestellten Entwicklungen verschiedene Schwerpunkte, jedoch zentrieren sie sich alle um jenen transitiven Moment, in dem in einer bestehenden Gesellschaftsstruktur ein neues Mitglied aufgenommen wird und dieses sich den Konventionen und Erwartungen anpassen muss. Dieser Prozess beschäftigt sich mit der Selbstzuschreibung eines Identitätskonzepts, das im gesellschaftlichen Kontext verwirklichtbar scheint. Dahingehend werden die Geschichten oft von widersprüchlichen Emotionen umrahmt, in denen das Aufgeben von Teilen der Individualität und die Ungewissheit der Zukunft verhandelt werden.¹⁵⁹ Insbesondere in der Genreentwicklung ab dem 20. Jahrhundert, als die narrativen Instanzen jünger wurden und der Adoleszenzroman sich mit der Entwicklung Adoleszenter zu Erwachsenen beschäftigte, wird das literarische Motiv männlicher Entwicklung mit der Phase des Heranwachsens gleichgesetzt. Lad Lit knüpft an diese Tradition an, indem Männer (New Lads) im Reflexionsprozess ihrer eigenen geschlechtlichen Identität dargestellt werden, die einen emotionalen Wachstumsprozess durchlaufen müssen, um ihre idealen Genderkonzeptionen verwirklichen zu können.

Anna Stemmann verortet den Ursprung des Jugendromans bereits im 18. Jahrhundert mit den literarischen Strömungen des Sturm und Drangs und der Romantik.¹⁶⁰ In diesen Epochen werden die Narrative mit "Imaginationen des Aufbruchs und des Wandels aufgeladen."¹⁶¹ Jedoch entwickelte sich ein dezidiertes Jugendgenre mit dem Adoleszenzroman erst ab den 1970ern. Ein Grund dafür sind die sozialgesellschaftlichen Umbrüche Ende der 1960er und Anfang der 1970er, die von einem Generationenkonflikt begleitet wurden und eine aufstrebende junge Literatur mit sich brachten. Stemmann nennt als signifikantes Beispiel der diskursiven Stimmung Ulrich Plenzdorfs Adaption des Werther-Stoffes *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972)¹⁶² und beschreibt die literarischen Merkmale dieser Strömung folgend:

Dieser Wechsel bringt eine inhaltliche Öffnung und Neuausrichtung, die vor allem auf stofflicher Ebene Realitätsbezüge stark macht, damit einhergehend eine Enttabuisierung bewirkt und gesellschaftlich gewandelte Jugendkonzepte darstellt. Eine Problemorientierung, die ungeschönt die bisweilen kritischen Dimensionen von Jugend – als ein Hader mit sich selbst und der Umwelt – diskutiert, rückt in das inhaltliche Zentrum.¹⁶³

Die inhaltliche Problematisierung bestehender Normen setzt sich in den 1980/90ern fort, als Romane, wie *American Psycho* (1991) und *Below Zero* (1985) von Bret Easton Ellis, Mittel der Postmoderne(wie Pluralismus und Nihilismus) einsetzen, um aus der Perspektive der

¹⁵⁹ Vgl. Baxter, „On ‚Coming of Age‘“, 2f, 6.

¹⁶⁰ Vgl. Stemmann, „Epische Texte 2: Jugendroman“, 166f.

¹⁶¹ Ebd., 167.

¹⁶² Vgl. ebd., 169.

¹⁶³ Ebd., 169.

noch-nicht-Mächtigen bestehende Machtverhältnisse zu kritisieren.¹⁶⁴ „Ellis entwirft eine Konstruktion von Jugend, die von einem lakonischen sich-Treiben-lassen geprägt ist und dieses assoziative Erleben des Protagonisten in kurzen Episoden, die keinen inhaltlichen Tabus unterliegen, als fragmentierte Schlaglichter darstellt.“¹⁶⁵ Diese assoziativen Einschübe der inneren Monologe und Außenwahrnehmungen fasst Carsten Gansel folgend in seiner Definition des Adoleszenzromans zusammen:

Der Adoleszenzroman stellt eine Typenbildung dar, die auf der Grundlage von inhalts- und stoffbezogenen Merkmalen erfolgt. Kennzeichnend für Texte dieses Typs ist der Umstand, dass die Hauptfiguren sich zumeist in einer Krise befinden, was in der Realität symptomatisch für diese Entwicklungsstufe ist. Es hängt dies damit zusammen, dass in der Adoleszenz Allmachts- und Größenphantasien eine gewichtige Rolle spielen, es um die Auseinandersetzung mit physiologischen Veränderungen geht, die Protagonisten auf der Suche nach der eigenen Identität sind und Absetzbewegungen von der vorherigen Generation (Eltern) notwendig erscheinen. [...] Narratologisch gesehen, sind die Romane und Erzählungen zumeist durch ein offenes Ende gekennzeichnet, die Protagonisten bleiben auf der Suche, eine Identitätsfindung im Sinne des Findens eines festen Wesenskerns muss in neueren Texten nicht erfolgen und wird auch nicht angestrebt.¹⁶⁶

Stemmann beobachtet ab Ende der 1990er und mit Beginn der 2000er, dass das Genre des Adoleszenzromans aus den (Jugend-)Literaturtrends zunehmend verschwand und dafür serielle Romane, vor allem im Genre Fantasy, an Popularität gewannen.¹⁶⁷ Die Romane von Green und Hornby in den 2000ern entsprechen nicht diesem Trend, sondern greifen Aspekte des Adoleszenzromans auf. In der Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur werden derartige Texte ab den 2000ern ‘Crossover-Literatur’ genannt.¹⁶⁸ Dieses Genre spricht sowohl Kinder, Jugendliche sowie Erwachsene an und auch Werke der Weltliteratur wie *Alice in Wonderland* (1865), *Der kleine Prinz* (1943) oder *The Catcher in the Rye* (1951) wurden rückwirkend zu Crossover-Literatur deklariert.¹⁶⁹ Eine Erklärung für die Verwandtschaft von Hornby und Greens Jugendromanen zu Lad Lit ist der Einfluss der Postmoderne: Genregrenzen verschwinden zunehmend und es ergeben sich neue Mischformen.

3.2.2.3. Der Poproman

Ein weiterer essentieller Einfluss der Genregeschichte Lad Lits ist das Genre der Popliteratur, das sich seit den 1970ern parallel zum Adoleszenzroman im deutschsprachigen und englischsprachigen Raum entwickelt hat.¹⁷⁰ Literatur dieses Genres, wurde sowohl von

¹⁶⁴ Vgl. Stemmann, 169.

¹⁶⁵ Ebd., 169.

¹⁶⁶ Gansel, „Realistisches Erzählen“, 112.

¹⁶⁷ Vgl. Stemmann, „Epische Texte 2: Jugendroman“, 170.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., 171.

¹⁶⁹ Vgl. Blümer, „Crossover-Literatur“, 9ff.

¹⁷⁰ Vgl. Stemmann, „Epische Texte 2: Jugendroman“, 170; Nünning, *Der englische Roman des 20. Jahrhunderts*, 139.

Männern als auch von Frauen geschrieben, zeigt Einblicke in die Entwicklungsphase eines Subjekts, das sich im jungen Erwachsenenalter befindet und deren Individuationsprozess maßgebend von der aktuellen Popkultur beeinflusst wird.¹⁷¹ Ein häufiges Merkmal davon ist der Stellenwert, den (Pop-)Musik im Leben der Hauptfiguren einnimmt. Beispiele hierfür sind Helene Hegemans *Axolotl Roadkill* (2010) oder Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998).¹⁷² Stuckrad-Barres Roman ist im Besonderen relevant für die Verbundenheit von Lad Lit und Popliteratur, da dem deutschen Autor vorgeworfen wurde, Nick Hornbys *High Fidelity* plagiiert zu haben.¹⁷³ Es handelt sich darin um einen Mann in seinen Zwanzigern, dessen Leben stark durch britische Rock- und Popmusik beeinflusst ist, nicht immer Glück in Beziehungen hat und das Verschenken von selbst zusammengestellten Mixtapes als Flirtmethode verwendet.¹⁷⁴ Stemmann bezeichnet die Entwicklungskrise, die in *Soloalbum* dargestellt wird, als 'Postadoleszenz' und fasst damit den Lebensabschnitt nach dem Erreichen der Volljährigkeit und ersten Erfahrungen als erwachsene Person im Arbeits-, Sozial- und Beziehungsleben zusammen.¹⁷⁵

Stemmann kategorisiert diese literarische Darstellung einer Entwicklungsstufe ebenfalls als stereotyp männlich. Sie bezieht sich auf Alexa Henning von Langes Poproman *Relax* (1998), worin ein männliches Narrativ einem weiblichen gegenübergestellt wird: Während sich die weibliche Stimme durch ihre Passivität auszeichnet, streift die männliche Stimme, typisch für Popliteratur, durch das Szeneleben, macht Drogenerfahrungen und philosophiert über Fragen der Identität:

Damit offenbart sich exemplarisch, auf welche Weise die Konstruktionen von Jugend immer noch mit einer spezifischen Genderdifferenz aufgeladen sind: Prozesse der Bewährung, des Aufbruchs und der Passage sind eher männlich codiert. Gansel hat unlängst darauf hingewiesen, dass die Romane der Neuen deutschen Popliteratur in ihrem Kern häufig die Adoleszenz thematisieren [...] und damit Ausdrucksmedium einer spezifischen Konstruktion von Jugend(kultur) sind; dass dies aber vor allem eine männliche Jugend ist, ist dabei ebenso kritisch zu reflektieren.¹⁷⁶

Stemmann weist hier auf einen Umstand hin, der bereits im generellen Bezug auf Literatur zum Thema Entwicklung kritisiert und auch in Sandra Folies Analyse zum Genrebegriff Chick Lit vorgebracht worden ist: Auch wenn die feministische Literaturwissenschaft einen großen Beitrag leistet, um vergessene beziehungsweise unbeachtete Autorinnen sichtbar zu machen, die diskursive Wahrnehmung von Genres ist weiterhin vorwiegend männlich. Die

¹⁷¹ Vgl. Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, 43–49.

¹⁷² Vgl. ebd., 25.

¹⁷³ Vgl. ebd., 85f.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 25ff.

¹⁷⁵ Vgl. Stemmann, „Epische Texte 2: Jugendroman“, 170.

¹⁷⁶ Ebd., 170.

Ausnahme sind Genres, die explizit weiblich markiert sind, wie Frauenliteratur oder Chick Lit. Aus dieser Tradition der Genderstigmatisierung von Genres kommt auch die in der Forschung hergestellte Verwandtschaft von Lad Lit und Jugendliteratur, die der Trivialisierung der Inhalte und Narrative konträr zur Simplifizierung von Chick Lit entgegenwirkt.¹⁷⁷

Die Darstellungen der (Post-)Adoleszenz und der damit einhergehenden Persönlichkeitsentwicklung dienen als Mittel, um bestehende Gesellschaftsstrukturen zu hinterfragen. Jedoch werden dafür Mittel der Subversion und Ironie genutzt, die die explizite Kritik unausgesprochen lassen. Christoph Rauen schreibt diesbezüglich, dass, ähnlich wie der Populärbegriff, der jeglichen Inhalt verloren hat, dies auf alles Sagbare ausgedehnt werden kann. Aus diesem Grund ist die Ironie durch ihre Negation ungeeignet, um inhaltsreiche Aussagen zu tätigen.¹⁷⁸ Häufig genutzt wird hierfür die interne Fokalisierung, die typisch für die Romane ist, die durch die Doppeldeutigkeit der Ironie mithilfe einer "Kontrastierung mit überzeichneten Kommunikationsidealen der Aufrichtigkeit, Intimität und Konzessionslosigkeit"¹⁷⁹ versucht, eine unmittelbare Nähe zwischen den Erzählenden und Lesenden aufzubauen.¹⁸⁰

Diese Erzählform ist an die (männliche) Hauptfigur der Romane gebunden. Typisch für Lad Lit, den Adoleszenzroman und Popliteratur ist der Fokus auf die psychologischen Prozesse der Hauptfigur, welche sich im postmodernen Rauschen der Gesellschaft bewegt.¹⁸¹

Wiederkehrendes Motiv sind Passagen, Übergänge und Umbrüche, die die damit, psychoanalytisch gesprochen, verbundenen Verflüssigungen [...] des Selbst der Protagonisten abbilden. Der Konnex von Jugend und Aufbruch ist ein tradiertes und wirkmächtiges Element. Bewegungen durch den Raum offenbaren sich daher als narratives und handlungslogisches Element, um diese Prozesse metaphorisch zu verdichten. Zeitliche Entwicklungsschritte in eine Bewegung durch den Raum zu übersetzen, ist ein bewährtes Element des Jugendromans.¹⁸²

Der semantische Raum ist somit ein essentieller Handlungsträger dieser Narrative, denn ein essentieller Teil der Entwicklung der Figuren ist das Zurechtfinden innerhalb eines sozialen Raumes, in dem gesellschaftlich geformte Rollenbilder fixiert sind. Gansel analysiert in diesem Zusammenhang den Protagonisten von Christian Krachts Poproman *Faserland* (1995), der auch als eine Formierung des New Lad-Typus verstanden werden kann:

Zum Bild des Protagonisten - der dem Holden-Caulfield-Typus folgt - gehört eine bissig-ironische Gesellschafts- und Kulturkritik. Für den modernen Adoleszenzroman kennzeichnend, treibt der Held orientierungslos durch die Wirklichkeit der neunziger Jahre.

¹⁷⁷ Vgl. Folie, *Beyond „Ethnic Chick Lit“*, 158.

¹⁷⁸ Vgl. Rauen, *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, 124.

¹⁷⁹ Ebd., 153.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., 153.

¹⁸¹ Vgl. Stemann, „Epische Texte 2: Jugendroman“, 172.

¹⁸² Ebd., 172.

Auf der Reise, die wiederum Initiationscharakter hat, macht er durchgängig desillusionierende Erfahrungen, weswegen die Odysee im Rückzug beziehungsweise Ausstieg in die Schweiz endet.¹⁸³

Gansel nimmt hier den Aspekt des semantischen Raums auf, den auch Stemmann erwähnt hat. Das räumliche Wandern der Protagonisten stellt einen elementaren Aspekt des Genres der Entwicklung dar und verkörpert die Suche nach einem Individualkonzept. Das Sammeln von verschiedenen Kulturen und Eindrücken hilft den Protagonisten, ihre eigene Persönlichkeit zu entwickeln, mit der sie eine sozial verankerte Rolle einnehmen können. Die Desillusion, die Gansel in dem Zitat anspricht, ist in diesen Genres ein häufig eingesetztes Mittel, um den Protagonisten aufzuzeigen, in welche Richtung sie sich weiterentwickeln müssen. Gansel nennt in diesem Zusammenhang auch *High Fidelity* als Beispiel dafür, wie die Darstellung von Postadoleszenz Ausdruck im Wandern und Suchen findet. „Weil junge Leute zwischen 20 und 35 Jahren zwar eine politische, kulturelle, partiell soziale Selbstständigkeit erlangen, ohne allerdings über gesicherte Ressourcen zur Lebenssicherung zu verfügen, markiert der Text über einen Mittdreißiger auch Problemlagen jener, die gerade mal in der Frühphase der Adoleszenz stehen.“¹⁸⁴ Durch den Aspekt der Wanderjahre zeigen Genres wie *Lad Lit*, der *Poproman* oder der *Adoleszenzroman* die Verwandtschaft zum Entwicklungsroman. Jedoch, schreibt Gansel, ist Adoleszenz keine Konstante, sondern ebenfalls gesellschaftlich-diskursiv formiert. Somit sind Themen der Entwicklung auch stets historisch gebunden. Ein Aspekt, der typisch für die postmoderne Adoleszenz ist, ist die Chancenvielfalt, schreibt Gansel. Anzustrebende Rollenbilder werden zwar immer unschärfer, jedoch ist normalisiert, dass aus jeder Krise wieder ein Weg herausführt, welchen sich die Protagonisten selbst bauen können.¹⁸⁵

Unter den veränderten Bedingungen des Aufwachsens erscheint die Ambivalenz des Prozesses von Individuierung besonders groß, Licht und Schatten, Gewinn und Verlust, Segen und Fluch scheinen eng beieinander zu liegen und im Einzelfall ineinander übergehen zu können. Die kulturelle Wirklichkeit der Spätmoderne bietet den Jungen wie Alten eine Vielfalt an Wahloptionen und damit ein hohes Maß an Entscheidungsfreiheit, persönlicher Selbstverwirklichung, der Möglichkeit, das eigene Leben zu managen.¹⁸⁶

Diese Entscheidungsfreiheit bringt auch Schwierigkeiten mit sich. Die Krisentendenz von Männlichkeit, die bereits erwähnt worden ist, rührt in diesen Genres aus den fehlenden starren Genderrollen. (Post-)Adoleszenz ist ein Thema, das nicht nur Jugendliche und Erwachsene als literarische Figuren betrifft, sondern auch von ihnen als Crossover-Literatur gelesen wird. Somit finden sich in *Lad Lit* sowohl Genderdiskurse, die etablierte

¹⁸³ Gansel, „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur“, 237.

¹⁸⁴ Ebd., 240.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., 237-241.

¹⁸⁶ Ebd., 241.

Männlichkeitskonzepte problematisieren als auch Stilmittel und Motive der Jugendliteratur, die die fehlende Verankerung im Leben des New Lads symbolisieren. Damit lassen sich im Genre der Lad Lit drei große literarische Strömungen auffinden: die männliche Entwicklung des Entwicklungsromans, die jugendliche Ungebundenheit und Ungewissheit des Jugendromans und die popkulturelle und postfeministische Thematisierung von Genderkonflikten aus Chick Lit-Romanen und Popliteratur.

Chick Lit und Lad Lit sind Ausprägungen einer zweihundertjährigen Genretradition von Frauenliteratur. Folie stellt in ihrer Definition von Frauenliteratur die beiden Subgenres in Opposition und definiert Lad Lit als einen gescheiterten Versuch, Frauenliteratur in der Ausprägung von Chick Lit für ein männliches Publikum zu gestalten. Männerliteratur ist, laut Folie, als explizit gegenderte Literaturform nicht etabliert. Allein Literatur, die gezielt Frauen ansprechen soll, bleibt im Literaturbetrieb explizit geschlechtsbezogen.¹⁸⁷ Dem entgegensetzen ist, dass Lad Lit ein erster expliziter Genrebegriff für Literatur für Männer ist. Es handelt sich dabei nicht um eine Methode, durch eine Labeling-Praxis Frauen weiterhin aus dem Literaturbetrieb auszuschließen, sondern um ein neues Genre, dass männlichen Autoren und den von ihnen geschaffenen Protagonisten die Möglichkeit gibt, Lebenssituationen von Männern aus den 1990ern neu zu thematisieren. Aspekte wie emotionale Überforderung, romantische Beziehungen und der Erwartungsdruck von Gendernormen können erstmals literarisch in einer Form thematisiert werden, die zuvor für das Genre der Frauenliteratur reserviert war. Indem Lad Lit inhaltliche wie stilistische Aspekte von Chick Lit aufnimmt, werden die Genderdifferenzen nicht bestätigt, sondern abgebaut. Lad Lit zeigt, dass Männlichkeit wie Weiblichkeit Konstrukte sind, die Gesellschaftsmitglieder unter Druck setzen, Erwartungen zu erfüllen. Lad Lit bietet eine Möglichkeit, diese Umstände zu vokalisieren und nachvollziehbar zu machen.

¹⁸⁷ Vgl. Folie, „Frauenliteratur“.

4. Gendertypen in Lad Lit

Im folgenden Kapitel werden die in Kapitel 3 ausgearbeiteten, für Lad Lit typischen Genremerkmale anhand von vier Romanen mit den Methoden der Figurenanalyse und den Konzepten der kritischen Männlichkeitsforschung aus Kapitel 2 angewendet und weiterentwickelt. Im Fokus der Analyse stehen Nick Hornbys *High Fidelity* (1995) und *Slam* (2007) und John Greens *Looking for Alaska* (2005) und *An Abundance of Katherines* (2006).¹⁸⁸ Ziel des Kapitels ist es aufzuzeigen, inwieweit die Bücher, die ab 2000 erschienen sind und meist dem Jugendgenre zugeordnet werden, in ihren Figurentypen, Handlungsverläufen und Genderrollen, Ähnlichkeiten und Weiterentwicklungen des Genres Lad Lit beinhalten. Diese Einschätzung steht im Kontrast zur Tatsache, dass HF als Paradebeispiel für Lad Lit angeführt wird, jedoch wesentlich früher veröffentlicht wurde. Die historische Eingrenzung von Lad Lit als Literatur für Männer in ihren 20ern und 30ern aus den 1990er Jahren soll aufgebrochen und ihre Verwandtschaft zu den Jugendbüchern aus den frühen 2000ern aufgezeigt werden.¹⁸⁹ Es soll gezeigt werden, inwieweit die für Lad Lit typischen Genderdiskurse anhand von bestimmten Figurentypen sich nicht auf dieses Genre begrenzen, sondern darüber hinaus sich in der Jugendliteratur wiederfinden lassen, und ob eine Entwicklung des Genres Lad Lit aufgezeigt werden kann. Hierzu werden zuerst die Genre-Merkmale und Basistypen der Figuren bestimmt und darauffolgend die männlichen und weiblichen Charaktere in ihren diskursiven Funktionen und Konstellationen untersucht.

4.1. Basistypen und Genre-Merkmale bei John Green und Nick Hornby

Das Genre Lad Lit zentriert sich um seine männlichen Protagonisten. Die männliche Hauptfigur nimmt in den meisten Fällen die Erzählinstanz ein und macht die eigene Lebensentwicklung und Problemstellungen zum Thema. Aus diesem Grund formt der Protagonist vorwiegend die Parameter der Erzählung und ist damit auch das zentrale Charakteristikum der individuellen Lad Lit-Romane. Durch die wiederkehrenden Motive und Figurentypen in Lad Lit zeigen alle Protagonisten Ähnlichkeiten in Bezug auf ihr Handeln und ihre Charakterisierung auf und es entsteht eine grobe Erwartungshaltung gegenüber dem

¹⁸⁸ Fortan werden die Buchtitel folgend abgekürzt: High Fidelity (HF), Slam (S), Looking for Alaska (LfA), An Abundance of Katherines (AAoK).

¹⁸⁹ Zu beachten gilt, dass die Zielgruppe von Hornbys Roman aus den 90ern eine andere ist als jene der drei anderen Romane. Aus diesem Grund sind Themen, Sprache und Genderdarstellungen an ein jüngeres Zielpublikum angepasst. Da Genderkonzeptionen ebenfalls gattungsbezogen sind, sollen die grundlegenden Genderdiskurse und Figurenkonstellationen auf ihre Verwandtschaft zum Genre Lad Lit analysiert werden.

Handlungsverlauf von Seiten der Lesenden. Dies fasst Fotis Jannidis mit dem Modell des Basistypus zusammen.¹⁹⁰ Der Basistypus für Lad Lit ist das Männlichkeitsstereotyp des New Lad, den Rosalind Gill als literarischen Protagonisten folgend definiert:

The protagonists of lad lit are heterosexual men in their late 20s or early 30s who are 'on the make' - pursuing women, alcohol and football, looking back nostalgically upon childhood and youth and forward apprehensively to commitment, marriage and children. Anti-aspirational, inept, optimistic and self-deprecating.¹⁹¹

Der Basistypus beschreibt die Grundannahmen des Publikums gegenüber einer fiktionalen Figur. Dazu gehören zum Beispiel das Geschlecht, die Ethnizität oder das Alter. Jedoch werden diese Erwartungen erst im Laufe der direkten und indirekten Charakterisierung widerlegt oder bestätigt.¹⁹² Der Charakterisierung von Gill folgend, gestaltet sich der Basistypus der Lad Lit Hauptfigur als ein weißer, heterosexueller Mann, der Ende 20 bis Anfang 30 ist und sich mit dem Problem der Vereinbarkeit seiner individuellen Interessen mit den gesellschaftlich prädestinierten Erwartungen konfrontiert sieht. Michael Kimmel wirft wiederum ein zerrissenes Bild des New Lad auf:

I may be 30, but I act 15. I am adrift in New York. I'm too clever by half for my own good. I live on puns and snide, sarcastic asides. I don't look too deeply into myself or anyone else - everyone else is boring or a phony anyway. [...] I have a boring job, for which I am overeducated and underqualified, but I lack the ambition to commit to a serious career [...]. I hang out with my equally disconnected friends in many of the city's bars. I drink a lot, take recreational drugs, don't care about much except being clever. I recently broke up with my girlfriend, and while I am eager to have sex, which I do often given the zillions of available women in New York, the sex is not especially fulfilling, and emotions rarely enter the picture. I am deeply shallow. And I know it.¹⁹³

Diese beiden Charakterisierungen eines Lad Lit Protagonisten zeigen das Stereotyp des New Lad, der ziellos mit Selbstironie und Kulturkritik durch seine Welt wandert, auf der Suche nach dem Sinn seines Lebens. Die Protagonisten Rob (HF), Sam (S), Miles (LfA) und Colin (AAoK) verkörpern zu Beginn der Handlung dieses Stereotyp. Rob beginnt seine eigene indirekte Charakterisierung, indem er die schlimmsten fünf Trennungen in seinem bisherigen Leben aufzählt.¹⁹⁴ Rob weist damit auf seine bisherige Unfähigkeit hin, eine glückliche, monogame Beziehung mit einer Frau geführt zu haben. Da er diese Aufzählung ausführt, um sein letztes Beziehungsende zu relativieren, verstärkt er von sich selbst das Bild des selbstironischen Mannes, der sowohl von sich selbst enttäuscht ist als auch von anderen enttäuscht wird. Rob erfüllt das Klischee des Basistypus, das Kimmel und Gill beschreiben:

¹⁹⁰ Vgl. Jannidis, „Figur und Person“, 194–99.

¹⁹¹ Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 51.

¹⁹² Vgl. Jannidis, „Figur und Person“, 197ff.

¹⁹³ Kimmel, „Guy Lit--Whatever“.

¹⁹⁴ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 1–25.

er ist über 30, kann keine Verantwortung übernehmen, ist unterfordert, frisch getrennt und verliert sich in Affären und Selbstironie.¹⁹⁵

Mit dem Wechsel der Zielgruppe für einen Roman, der dem Jugendgenre zuzuordnen ist, verändern sich auch die Parameter von Hornbys und Greens Romanen. Somit sind die Protagonisten keine Mittdreißiger, die sich wie Teenager verhalten, sondern tatsächlich Jugendliche. Anstatt Affären und zwanglosen Beziehungen, sind die Protagonisten 'auf der Jagd' nach ihren ersten sexuellen Erfahrungen. In S und LfA wird die Unfähigkeit der Protagonisten, erste Sexualpartnerinnen zu finden, thematisiert,¹⁹⁶ ein Umstand, der deren Unerfahrenheit markiert, während in AAoK Colin bereits 19 Beziehungen hatte, diese jedoch eher als romantische anstatt sexuelle Verhältnisse dargestellt werden.¹⁹⁷ Dennoch verändern sich die Charakteristika, die den Protagonisten dieses Basistypus ausmachen - *Ironie, Selbstgefälligkeit und Unterforderung* - nicht durch die Zielgruppe. Insbesondere in Greens Romanen sticht hervor, dass die Protagonisten eine geistige Überlegenheit gegenüber anderen verspüren.¹⁹⁸ Ein Beispiel hierfür ist, dass die Hauptfigur in AAoK im ersten Satz der Erzählung als "noted child prodigy"¹⁹⁹ beschrieben wird, dessen einziges Ziel im Leben ist, einen "Eureka moment"²⁰⁰ zu haben, einen Moment der Erkenntnis, der ihn in seiner Klugheit bestätigt, um zu beweisen, dass er sein Potenzial als Wunderkind noch nicht ausgeschöpft hat.²⁰¹ Sein verurteilender Ton wird vor allem deutlich, als er die weibliche Hauptperson das erste Mal trifft und sie durch ihre Lektüre eines Klatschmagazins und ihrer ländlichen Herkunft voreilig als ungebildet abstempelt.²⁰²

Sams Charakter ist hingegen nicht überheblich, jedoch sticht er durch seine Selbstironie hervor, da die Erzählung durch seine parasoziale Beziehung zur Skateboard-Legende Tony Hawk gerahmt wird, mit dessen Poster er vertrauliche Gespräche über sein Leben führt.²⁰³ Sams Obsession mit Tony Hawk ist, was ihn als Protagonisten definiert. Mit dieser Charaktereigenschaft hebt er sich als Hauptfigur von den anderen Figuren ab. Dass der Protagonist ein besonderes Hobby hat, das häufig auch als ungewöhnlich beschrieben wird, ist ebenfalls ein typisches Attribut von Lad Lit.²⁰⁴ Rob zeichnet sich durch sein Wissen über

¹⁹⁵ Vgl. HF, 1f, 12f, 19-25, 30.

¹⁹⁶ Vgl. Hornby, *Slam*, 31-44; Green, *Looking for Alaska*, 153-59.

¹⁹⁷ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 201-7.

¹⁹⁸ Vgl. Green, 1; Green, *Looking for Alaska*, 9ff.

¹⁹⁹ Green, *An Abundance of Katherines*, 1.

²⁰⁰ Ebd., 1.

²⁰¹ Vgl. ebd., 1, 7f.

²⁰² Vgl. ebd., 28f, 41.

²⁰³ Vgl. Hornby, *Slam*, 2-8.

²⁰⁴ Vgl. Keskinen, „Single, Long-Playing, and Compilation: The Formats of Audio and Amorousness in Nick Hornby's High Fidelity“, 3.

Popkultur aus, mit dem er auch Analogien zu seinem Privatleben zieht.²⁰⁵ Hornby benutzt somit einen Aspekt der Popliteratur, um seine Protagonisten dem Genre entsprechend zu charakterisieren. Tony Hawk und die Popkultur der 1990er repräsentieren in HF und S einen Lebensstil, der den Lesenden einen nostalgischen Anknüpfungspunkt für die identifikatorischen Faktoren der Erzählungen gibt.²⁰⁶ Green hingegen schlägt einen neuen Weg mit den herausstechenden Hobbies seiner Protagonisten ein: Miles sammelt die letzten Worte berühmter Persönlichkeiten, um deren Leben anhand eines Motivs zu stilisieren,²⁰⁷ und Colin bildet Anagramme, um bedeutende Personen und Situationen für sich aufzuarbeiten und arbeitet an einer Formel für Beziehungsverläufe.²⁰⁸ Obwohl diese Charakteristika nicht dazu dienen, Greens Protagonisten für das Publikum verständlicher zu machen, sondern sie umso mehr als Hauptfiguren von den restlichen Charakteren abzugrenzen, knüpft Green damit an Kulturdiskurse an und arbeitet mit der Resignifikation von (Pop-)Kultur, die Schäfer als einen elementaren Bestandteil der Popliteratur charakterisiert.²⁰⁹

Ein weiterer Aspekt des Lad Lit-Basistypus sind die narratologischen Merkmale der Erzählungen. Die Handlung wird meist intern durch die männliche Hauptfigur fokalisiert, womit das Genre auch seine männliche Perspektive formt. Lad Lit ist somit ein männliches Narrativ, bedingt durch eine gegenderte Erzählinstanz. Die homodiegetische Erzählung lässt wenig Distanz zum Geschehen, so dass die Wahrnehmung der Hauptfigur ununterbrochen von einer reflektierenden extradiegetischen Instanz auf die Lesenden wirkt. Ein weiterer Aspekt, der die Nähe zwischen den Lesenden und Erzählenden steigert, sind die Versäumnisse der Protagonisten.²¹⁰ Durch ihre Verletzlichkeit wird der Basistypus des New Lad aufgebrochen und durch Prozesse der Charakterisierung sympathisiert. Die Romane von Green und Hornby folgen diesem Schema. Durch die interne Fokalisierung werden die inneren Prozesse und Enttäuschungen der Protagonisten vermittelt und auch ihre Charakterentwicklung aus erster Hand verdeutlicht.

Ein auffälliges Genre-Merkmal von Lad Lit, das auch in Chick Lit Romanen wie in Helen Fieldings Bridget Jones-Reihe auftaucht, ist die narratologische Strukturierung in Listen, Diagramme und/oder Zeitstrahlen. Hornby erschließt die inneren Monologe des Protagonisten wiederholt durch Top-5-Listen mit popkulturellen Analogien zu dessen

²⁰⁵ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 38f, 50, 59, 130f, 150, 177ff, 227f, 244.

²⁰⁶ Vgl. Jannidis, „Figur und Person“, 108.

²⁰⁷ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 18, 156.

²⁰⁸ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 39ff, 47, 90, 104, 184, 210.

²⁰⁹ Vgl. Schäfer, „»Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968“, 15.

²¹⁰ Vgl. Ochsner, *Lad Trouble*, 32.

Lebenssituation.²¹¹ Damit charakterisiert Rob sich wiederholt indirekt, indem damit sein Schubladendenken visualisiert wird. In LfA wird die erzählte Zeit gegliedert in ‘vor Alaskas Tod’ und ‘nach Alaskas Tod’, womit der Tod Alaskas nicht nur als einschneidendes Erlebnis im Leben der Figuren dargestellt wird, sondern auch Miles Interesse an der Generalisierung des Lebens anhand der letzten Worte eines Menschen verdeutlicht wird.²¹² Colin hingegen erzählt die Genese seines Katherine-Paradigmas anachronistisch, womit er die Vielschichtigkeit seines Theorems symbolisiert. Des Weiteren werden in den Text Kurvendiagramme anhand seiner Formelaufstellungen eingebaut, die den Verlauf seiner verschiedenen Beziehungen visualisieren.²¹³ Hornby arbeitet in S nicht mit Listen, aber mit zeitlichen Vorblenden, die wiederum dazu dienen, die Ängste des Protagonisten bezüglich seiner bevorstehenden Vaterschaft zu relativieren.²¹⁴ Somit werden diese narratologischen Strategien in Lad Lit genutzt, um die Entwicklung der Protagonisten zu visualisieren, da diese durch die interne Fokalisierung schwer zu reflektieren sind.

Äußerlich spielt das Genre Lad Lit bei der kommerziellen Vermarktung mit Sujets, die schon durch Chick Lit und Jugendromane bekannt sind. Das Markenpotenzial des Genres wird wie bei Chick Lit durch farbtintensive Covergestaltungen gesichert,²¹⁵ die durch Illustrationen im Comic-Stil die Verspieltheit von Jugendbüchern übernehmen.²¹⁶

[T]hey are easily recognizable by their brightly coloured covers, with cartoon-style illustrations and marketing quotes stressing their humour, observational acuity and insight into the ‘tortured male psyche’. Endorsements portray the genre as a mirror held up to contemporary masculinity – ‘A well observed insight into a man’s brain’, ‘A perfect portrait of the love-lorn male’ – suggesting that this is an important site for the study of gender.²¹⁷

Durch diese Gestaltungstechniken positioniert sich Lad Lit bereits paratextuell nahe dem Jugendgenre und kontrastiert parallel sein feminines Gegenstück. Ebenso wird ein buntes und auffälliges Coverdesign als ein Charakteristikum von Popliteratur festgemacht, wobei die Aufmachung des Buches häufig als das grundlegende Verkaufsargument von trivialen Genres wie Lad Lit gilt, wie dies auch in der Kritik von Popkultur generell angemerkt wird.²¹⁸ Hornby und Greens Romane bedienen sich ebenfalls dieser Strategie, um sich in das Genre Lad Lit einzugliedern. Die Cover sind in knalligen Farben wie Grün, Rot und Türkis gestaltet und enthalten einfache Illustrationen, die Symbolcharakter haben und einen

²¹¹ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 1, 72, 110f, 197–210, 221f.

²¹² Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 7, 163.

²¹³ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 14–18, 33–39, 42–45, 58f, 66f, 74–77, 93f, 110–14, 121f, 133f, 139ff, 184ff, 201–6.

²¹⁴ Vgl. Hornby, *Slam*, 86f, 191–206.

²¹⁵ Vgl. Montoro, *Chick lit: the stylistics of cappuccino fiction*, 23ff.

²¹⁶ Vgl. Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men’s Popular Fiction“, 194.

²¹⁷ Gill, 186.

²¹⁸ Vgl. Degler und Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, 15f.

Wiedererkennungsfaktor mit sich bringen.²¹⁹ Sams Skateboard, Alaskas Blumen, eine Glühbirne für Colins Eureka-Moment und Robs Stereoanlage und Platten. Damit positionieren sich die Romane von Green und Hornby stilistisch sowohl textuell als auch paratextuell als Lad Lit-Romane und bekennen sich damit auch zu ihrer Verwandtschaft mit den Genres der Popliteratur und Jugendliteratur.

Zurückkommend auf das in Kapitel 2.1. vorgestellte Genre-Modell von Robert Warschau, das Genres anhand von wiederkehrenden Grundthemen, Figurentypen, Handlungsmustern und Settings festmacht,²²⁰ können anhand von namhaften Lad Lit Romanen, wie Hornbys HF und *About a Boy* (1998) oder Mike Gayles *Mr. Commitment* (2000) und *My Legendary Girlfriend* (2001),²²¹ folgende Fixpunkte in der Handlung und den darin vorkommenden Charakteren festgemacht werden:

- a) *Gleichbleibendes Grundthema*: Im Fokus steht ein männlicher Protagonist, der zu Beginn der Erzählung einen Moment der Desillusionierung erlebt. Dies geschieht entweder, indem er seine Arbeit verliert, oder von seiner Freundin verlassen wird. Wachgerüttelt beginnt er sein Weltbild zu reflektieren und stößt auf Unstimmigkeiten beziehungsweise Veränderungspotenzial in seinem eigenen Leben.
- b) *Definierter Figurentyp*: Die Hauptfigur entspricht dem Genderstereotyp des New Lad. Der Protagonist zeichnet sich meist durch ein spezielles Hobby aus, das häufig in Verbindung mit dem Sammeln und Akquirieren steht. Anhand dieser Ansammlung formuliert der Protagonist moralische Ansprüche für sein Leben.
Neben der Hauptfigur gibt es ein bis zwei männliche Nebencharaktere, die unterstützend für die Handlung wirken. Das bedeutet, dass sie nur einen begrenzten eigenen Handlungsstrang in der Geschichte haben und vielmehr als humoristische Auflockerung oder Reflektionspunkt der Handlung dienen.
Frauen treten in diesen Romanen nur vereinzelt auf. Typischerweise gibt es eine Frau, die sich am Anfang der Geschichte vom Protagonisten trennt und die er schließlich zurückerobert möchte. Häufig kommt im Laufe der Handlung noch ein zweiter weiblicher Charakter hinzu, die dem Protagonisten zu der Einsicht verhilft, was er an seiner ursprünglichen Partnerin vermisst.
- c) *Feststehendes Handlungsmuster*: Meist begleitet von einem homosozialen Umfeld, das ihm Negativbeispiele für Männlichkeit liefert, begibt er sich auf einen Weg der

²¹⁹ Vgl. Montoro, *Chick lit : the stylistics of cappuccino fiction*, 3.

²²⁰ Vgl. Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 173.

²²¹ Vgl. „Chick-Lit and Lad-Lit“, 115f; Baldick, „Lad Lit“, (22.04.2023).

Lebensgestaltung, um, und das ist das Endziel, die Säulen seiner männlichen Identität wiederaufzubauen: ein sinnstiftender Beruf und eine glückliche monogame und heterosexuelle Beziehung.

Die Lad Lit Romane enden glücklich, indem sich der Protagonist auf die soziale Erwartungshaltung, eine monogame Beziehung zu führen, einlässt und seine Vorurteile und Zweifel der Vereinbarkeit mit Männlichkeitskonzepten hinter sich lässt. Am Ende der Handlung ist der Protagonist mit sich und seiner Lebenssituation wieder im Reinen.

- d) *Fest fixiertes Setting*: Die Handlung wird meist im urbanen Raum verortet mit wiederkehrenden Schauplätzen wie Wohnungen, Geschäften und dergleichen.
- e) *Ikonografie*:²²² Es handelt sich um homodiegetische Erzählungen mit einer internen Fokalisierung durch die Hauptfigur.

Diese Attribute finden sich ebenfalls in S, LfA und AAoK, womit auch eine *Familienähnlichkeit*²²³ hergestellt werden und eine Weiterentwicklung des Genres zur Jugendliteratur aufgezeigt werden kann. Inwiefern sich die Genderdiskurse und Figurentypen durch die Verlagerung der Zielgruppe von typischer Lad Lit zu Jugendromanen anpassen, wird im folgenden Abschnitt analysiert. Wie bereits hervorgegangen ist, ist Lad Lit ein vielfältiges Genre, das von mehreren kulturellen Strömungen der Zeit beeinflusst wurde. Umso fließender müssen die Übergänge zwischen verschiedenen Genres und literarischen Strömungen verstanden werden. Indem Green und Hornby ein kulturelles Phänomen wie das Genre Lad Lit aus den 1990ern in das Jugendgenre der frühen 2000er übersetzen, kopieren sie nicht einfach einen Diskurs für ein neues Zielpublikum; sie halten damit auch eine Entwicklung der literarischen Genderdiskurse dieser Zeit fest, wodurch auch eine gesellschaftliche Veränderung und Manifestation von Genderstereotypen sichtbar gemacht wird.

4.2. *Between Guys*: Männlichkeit und Männerbündnisse in Lad Lit

Lad Lit ist ein Genre, das sich mit den Aspekten von Männlichkeit auseinandersetzt, und Erwartungen an das diskursive Konstrukt *Männlichkeit* teils subversiv, teils bestätigend anhand ihrer Protagonisten behandelt. Diskurse um Genderstereotype und Alternativen für normative Männlichkeit werden durch die Charakterisierungsprozesse der männlichen

²²² Die Ikonografie als Bildsprache des Films kann für den literarischen Kontext auf die narrativen Eigenschaften des Textes umgelegt werden.

²²³ Vgl. Dunker, „Gattungssystematiken“, 15.

Figuren verdeutlicht. Folgend werden die männlichen Figuren in den ausgewählten Romanen von Hornby und Green anhand ihrer Funktion in der Handlung, ihrer Verkörperung von Männlichkeitsdiskursen und ihrer Gestaltung von homosozialen Räumen in der Literatur analysiert.

4.2.1. Keine *Main Character Energy*: Protagonisten in Lad Lit

Das Stereotyp der Heldenfigur, das seit der Antike als Vorlage für literarische/dramatische Protagonisten genutzt wurde, hält sich in der Literaturgeschichte bis zur Aufklärung.²²⁴ In den mittelalterlichen Ritterromanen profilierten sich die Helden neben ritterlichen Tugenden durch ihre körperliche Schönheit.²²⁵ Des Weiteren bilden besondere körperliche Fähigkeiten, wie Muskelkraft oder Geschick, aber auch übernatürliche Waffen (Bsp. Excalibur, Balmung) die Grundlage für ihre Heldenidentität.²²⁶ Im weiteren Verlauf der Literaturgeschichte wandelte sich der Identifikationsfaktor der Protagonisten von äußeren Merkmalen zu inneren. Anstatt der Heldenkraft von Herkules und Achilles, der Potenz von Don Giovanni oder der Schönheit von Tristan rücken seit dem 18. Jahrhundert die inneren Prozesse der Protagonisten in den Fokus der Erzählung und identifizieren sie als Helden ihrer eigenen Geschichte.²²⁷ Indem die Aufmerksamkeit des Narrativs auf das Innenleben der Protagonisten verlagert wird, spielt das Identifikationspotenzial der Figur eine größere Rolle. Statt des, nach der Aristotelischen Wertung, 'besseren' Protagonisten, der über den Lesenden in der Hierarchie steht, wird Empathie zwischen Publikum und Figur durch Ähnlichkeit hergestellt. Mit der Kommunikation der Emotionen der Figuren werden diese nahbarer und Relationen zur Lebenssituation der Leser*innen können gezogen werden, was ebenfalls ein entscheidender Faktor für die Sympathie der Figur ist.²²⁸ Protagonisten werden nicht mehr als Superlative inszeniert, sondern Genres wie der Sitten-/Bildungsroman stellen persönliche Entwicklungsprozesse und moralische Grundfragen in den Mittelpunkt. Auch werden die Hauptcharaktere diverser und sind geprägt von Ambiguitäten: Wolfgang Schmale merkt in seiner historischen Analyse des Konzepts *Männlichkeit* an, dass rund um die Jahrtausendwende eine Vielzahl an Männlichkeitstypen in der Literatur gleichzeitig existieren:

²²⁴ Beispiele der Weltliteratur sind die *Ilias* (7./8. Jh.v.Chr.), *Tristan* (1210), das *Nibelungenlied* (Anfang 13. Jh.), *Romeo & Julia* (1597).

²²⁵ Vgl. Lipinski, „Wolfram von Eschenbachs ‚Parzival‘ als Vorläufer des Adoleszenzromans“, 194f.

²²⁶ Vgl. Schmidt-Dumont, „Kreuzfahrer zwischen fantastischem Abenteuerbuch und Entwicklungsroman. Neuere Tendenzen in der Kinder- und Jugendliteratur.“, 16.

²²⁷ Beispiele der Weltliteratur sind hierfür *Robinson Crusoe* (1719), *Die Leiden des jungen Werther* (1774), *Der Sandmann* (1816), *Der Glöckner von Notre-Dam* (1831), *Madame Bovary* (1856)

²²⁸ Vgl. Jannidis, „Figur und Person“, 229–35.

Wir begegnen dem Typus des Helden, des Kriegers, des Machos, des Abenteurers, des Sportlichen, des Magiers, des zärtlichen Ehemannes oder Partners, des liebevollen Vaters, des seine Emotionen zeigenden Mannes, des Pantoffelmachos, des Arbeiters, des Stars, des Intellektuellen ... - aber keiner dieser Typen ist wirklich verbindlich oder repräsentiert eine Majorität. In den wenigsten Fällen wird die Selbstidentifizierung mit nur einem Typus angestrebt, höchstens lebensphasenbedingt, in den wenigsten Fällen wird daraus eine Geschlechtsidentität konstruiert.²²⁹

Schmale weist hier auf die Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit männlicher Stereotypen hin. Ideale der Vergangenheit vermischen sich zu einem Wertekatalog, auf den postmoderne Genderkonzeptionen zurückgreifen. Michael Kimmel definiert den Lad Lit-Protagonisten folgend: "a sardonic, clever, unapologetic slacker refuses to grow up, get a meaningful job, commit to relationships, or find any meaning in life."²³⁰ Nach dieser Definition würden Lad Lit-Protagonisten keinem der oben genannten Männlichkeitsformen entsprechen und könnten demzufolge durch ihre Entsagung des Stereotypen dem Typus des Antihelden zugeordnet werden.

Antihelden werden darüber definiert, dass sie den Idealen, welche Helden ausmachen, widersprechen bzw. diese aktiv abtun.²³¹ Jens Eder definiert folgende Kategorien, die Antihelden in ihrem Entsagen dieser Ideale charakterisieren:

Sie sind 1. moralisch negativ oder deviant (Meursault in A. Camus' »L' Étranger«), 2. passiv oder ziellos (Oblomov in I. Gončarovs gleichnamigen Roman), 3. physisch benachteiligt (Quasimodo in V. Hugos »Notre-Dame de Paris«), 4. sozial ausgegrenzt (Woyzeck in G. Büchners Dramenfragment) oder 5. komisch (Schwejk in J. Hašeks Romanen).²³²

Aus dieser Definition geht hervor, dass sowohl Helden als auch Antihelden sich durch eine bestimmte Eigenschaft (positiv oder negativ) auszeichnen. Die Protagonisten in Lad Lit hingegen werden vor allem durch ihre Durchschnittlichkeit charakterisiert. Zu Beginn der Romane wird jeweils klargestellt, dass die Protagonisten beinahe schon als klinisch normal gelten.²³³ Sogar Colin Singleton in AAoK, der überdurchschnittlich intelligent ist, charakterisiert sich selbst durch seinen Minderwertigkeitskomplex, dass er zwar als Kind ein Protegé war es aber nicht zum Status Wunderkind geschafft hat.²³⁴ Wie bereits im vorherigen Abschnitt beschrieben ist die Durchschnittlichkeit der Lad Lit-Protagonisten jedoch nur ein äußerer Schein: sie besitzen Alleinstellungsmerkmale, die sie charakterlich von der Norm unterscheiden. Rob erstellt notorische Top-Listen, die Popkultur und sein Privatleben

²²⁹ Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa : (1450 - 2000)*, 270.

²³⁰ Kimmel, „Guy Lit--Whatever“, (31.12.2023).

²³¹ Vgl. Eder, „Antiheld“, 30.

²³² Ebd., 30.

²³³ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 9; Hornby, *Slam*, 1; Hornby, *High Fidelity*, 21f.

²³⁴ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 8.

verknüpfen,²³⁵ Miles merkt sich die letzten Worte von berühmten Persönlichkeiten,²³⁶ Colin macht kontinuierlich mentale Anagramme und stellt ein Theorem auf, um das Ende seiner Beziehungen vorherzusagen,²³⁷ und Sam führt imaginierte Unterhaltungen mit dem Poster von Tony Hawk, das an seiner Zimmerwand hängt.²³⁸

Zurückkommend auf Punkt zwei von Eders Kategorisierung des Antihelden, ist bei Lad Lit-Protagonisten durchaus eine Passivität bzw. Ziellosigkeit festzustellen. Die Handlung der vier Romane beginnt damit, dass die Hauptfiguren unzufrieden mit ihrer Lebenssituation sind und sich zu Beginn zu machtlos fühlen, um ihr Leben positiv zu beeinflussen bzw. das Gefühl haben, Versager zu sein:

- Rob ist konfrontiert mit seinem Beziehungsende und mit seiner Frustration bezüglich seiner Karriere: “Here’s how not to plan a career: a) split up with girlfriend; b) junk college; c) go to work in record shop; d) stay in record shop for rest of life.”²³⁹
- Sam sieht sich als Sprössling einer Familie von Versagern: “The story of my family, as far as I can tell, is always the same story, over and over again. Someone [...] starts off thinking that they’re going to do well [...]. But instead they do something stupid, and they spend the rest of their lives trying to make up for the mistake they made.”²⁴⁰
- Miles hat Angst, sein Leben verschlafen zu haben und sucht nach dem *Great Perhaps*: “So this guy,’ I said, standing in the doorway of the living room, ‘François Rabelais. He was this poet. And his last words were, ‘I go to seek a Great Perhaps.’ That’s why I’m going. So I don’t have to wait until I die to start seeking a Great Perhaps.”;
- Colin ist damit konfrontiert, dass er 19 Mal verlassen worden ist, und dass er das Ausmaß seines Potenzials bereits als Kind erreicht haben könnte: “The problem exactly is that she *dumped* me. [...] And not only that, but I’m a total failure in case you haven’t noticed. I’m washed up, I’m *former*. Formerly the boyfriend of Katherine XIX. Formerly a prodigy. Formerly full of potential. Currently full of shit.”²⁴¹

Rosalind Gill charakterisiert die Passivität und das daraus folgende Versagen als eine der Kerneigenschaften des Lad Lit-Protagonisten:

Failure looms large across all aspects of male protagonists’ experience: their relationships, their financial situations and their physical prowess are all exposed as wanting. In relation to

²³⁵ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 1–25, 152, 221f, 233f.

²³⁶ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 18.

²³⁷ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 13f, 47, 90.

²³⁸ Vgl. Hornby, *Slam*, 3ff.

²³⁹ Hornby, *High Fidelity*, 19.

²⁴⁰ Hornby, *Slam*, 12.

²⁴¹ Green, *An Abundance of Katherines*, 8.

work, for example, lad lit heroes are consistently portrayed as unsuccessful, struggling, or as clinging on by a thread to their tenuous 'careers'.²⁴²

Dadurch, das Versagen ein essentielles Charakteristikum von Lad Lit-Protagonisten ist, durch das sie sich auch selbst definieren, sind sie durchaus als Antiheld zu charakterisieren. Der Diskurs, der sie als Antihelden kontrastiert, ist jener der stereotypen Männlichkeit. Die Protagonisten der Lad Lit-Romane begegnen im Laufe der Handlung Männern, die ein stereotyp ideales Männlichkeitsbild vertreten. Diese Begegnungen sind meist begleitet von Minderwertigkeitskomplexen, Hass und Neid. Rob wird auf seine Unzulänglichkeit hingewiesen, wenn er in Gesellschaft von Männern in Anzügen ist, die einen Bürojob haben.²⁴³ Miles und Colin in Greens Romanen bekommen Minderwertigkeitskomplexe, wenn sie die sportlichen Körper ihrer sexuellen Rivalen sehen.²⁴⁴ Konfrontiert mit seinem Vater, der ihn und seine Mutter vernachlässigt hat, wird Sam auf seine mögliche fehlende Männlichkeit hingewiesen. Diese Konfrontation lässt Sam die Motivation finden, ein besserer Vater als sein eigener zu werden.²⁴⁵

In diesem Zusammenhang spielt die bereits erwähnte Selbstironie eine tragende Rolle. Erst durch Witze reflektiert der Protagonist die Abstrusität der etablierten Männlichkeitsdiskurse. Deutlich wird dies beispielsweise, wenn Sam mit dem imaginären Rat, den ihm sein Poster von Tony Hawk gibt, unzufrieden ist:

Not everything Tony Hawk said was that helpful, to tell you the truth, but it wasn't his fault. If there was nothing in the book that was exactly right, then I had to make some of the sentences fit as best as I could. And the amazing thing was that, once you made them fit, then they always made sense if you thought about what he said hard enough. [...] Maybe he wasn't telling me anything. Maybe I'd just read his book too many times.²⁴⁶

Ein weiteres Beispiel ist Robs Reim, wenn er sich mit den Freunden seiner Ex-Freundin Charlie vergleicht: "they have smart jobs and I have a scruff job, they are rich and I am poor, they are self-confident and I am incontinent."²⁴⁷ Rob kann damit sowohl die medizinische Inkontinenz wie die Zügellosigkeit meinen. In beiden Fällen zieht er seinen Zwang, sich und andere zu vergleichen, ob in Top 5-Listen oder in persönlichen Erfolgen, mit diesem Reimschema ins Lächerliche.

Ein weiterer konstituierender Faktor zur männlichen Identität ist die Potenz. Ein wiederkehrender Handlungspunkt in den Lad Lit-Romanen sind die nicht erfüllenden

²⁴² Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men's Popular Fiction“, 193.

²⁴³ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 129, 150ff.

²⁴⁴ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 58, 76; Green, *An Abundance of Katherines*, 49, 84, 172f, 175–79.

²⁴⁵ Vgl. Hornby, *Slam*, 255–60.

²⁴⁶ Ebd., 6, 72.

²⁴⁷ Hornby, *High Fidelity*, 152.

sexuellen Erfahrungen der Protagonisten. Rob spricht bereits von einer sexuellen Neurose,²⁴⁸ während Miles nicht zum Zug kommt,²⁴⁹ wird Sam von Schuldgefühlen überhäuft²⁵⁰ und Colin wird verlassen, weil er in intimen Momenten weiterhin nur an sein verlorenes Potenzial denkt.²⁵¹ Sex wird in den vier Beispieltexten nicht romantisiert, sondern eher negativ besetzt. In HF zählt Rob alles auf, was für einen Mann während sexueller Begegnungen schief gehen kann:

Look at all the things that can go wrong for men. There's the nothing-happening-at-all problem, the too-much-happening-too-soon problem, the dismal-droop-after-a-promising-beginning problem; there's the size-doesn't-matter-except-in-my-case problem, the failing-to-deliver-the-goods problem.²⁵²

Dieser Diskurs ist typisch für Jugendgenres, da es Probleme darstellt, mit denen sich vor allem heranwachsende Männer beschäftigen. Thomas Borgstedt verortet diesen Topos ebenfalls als ein Grundmerkmal der Popliteratur.²⁵³ Indem Männer nicht mehr als sexuell dominant dargestellt werden, sondern ebenso verunsichert oder ungenau, wird damit der Diskurs der sexuellen Vormachtstellung des Mannes in heterosexuellen Beziehungen abgebaut. Hypermaskuline Sexualität wird vergleichsweise negativ besetzt, indem es zu ungewollten Schwangerschaften kommt²⁵⁴ oder die Figuren, die diese verkörpern, fremdgehen bzw. generell als promiskuitiv dargestellt werden.²⁵⁵

Indem diese neuen Männlichkeitsentwürfe durch die Protagonisten der Romane etabliert werden, weichen Hornbys und Greens Protagonisten schließlich von Männlichkeitsnormen ab und thematisieren konfligierende Genderideale in den 1990ern und frühen 2000ern. Damit erfüllt der Lad Lit-Protagonist einen Aspekt, der zentral für den Antihelden ist: "die Möglichkeit, soziale Probleme und Wertkonflikte darzustellen."²⁵⁶ Diese zeigt sich nicht nur in der Umdeutung von Statussymbolen wie einem sportlichen Körper oder Luxusartikeln, sondern auch im Mut, die eigene Unzufriedenheit zu verändern. Obwohl zu Beginn der Handlung die Lad Lit-Protagonisten meist ziellos sind, finden sie die Motivation, ihr Leben neu zu gestalten. So verkörpern Lad Lit-Protagonisten einen Übergang vom Antihelden zum Helden. Rob, Sam, Miles und Colin finden die Motivation, sich auf die Suche nach dem zu

²⁴⁸ Vgl. Hornby, HF, 93.

²⁴⁹ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 159.

²⁵⁰ Vgl. Hornby, *Slam*, 169.

²⁵¹ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 37f.

²⁵² Hornby, *High Fidelity*, 93f.

²⁵³ Vgl. Borgstedt, „Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq“, 238.

²⁵⁴ Vgl. Hornby, *Slam*, 84f.

²⁵⁵ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 171–79; Hornby, *High Fidelity*, 195.

²⁵⁶ Eder, „Antiheld“, 30.

begeben, was sie in ihrem Leben bisher falsch gemacht haben beziehungsweise wie sie ihre Zukunft positiv beeinflussen können.

Das Charakter- und Handlungsattribut des Antriebs, sich weiterentwickeln zu wollen, ist ebenfalls typisch für das Genre des Adoleszenzromans. Ein wichtiger Moment dieser Narrative ist das Loslösen des Protagonisten vom Elternhaus beziehungsweise dem herrschenden Wertesystem und dem Auszug in die Welt, um seine eigenen Weltanschauungen und Merkmale der Identität zu bestimmen.²⁵⁷ Aus diesem Grund wurde in der bisherigen Forschung zu Lad Lit häufig die Verbindung zum Bildungsroman hergestellt, da auch hier der*die Protagonist*in auf dem Weg der Persönlichkeitsbildung begleitet wird.²⁵⁸ Jedoch ist dieses Handlungsmotiv bereits in der frühen Ritterepik zu bemerken, insbesondere in den Erzählungen zu den Rittern der Tafelrunde und hier vor allem beim Parzival-Stoff. Rüdiger Steinlein argumentiert, dass Parzival als einer der ersten Adoleszenzromane gelten kann, da darin die Entwicklung vom unwissenden Sohn zum Gralskönig dargestellt wird.²⁵⁹

Wie bereits in Kapitel 2 beschrieben, stellt die Suche nach der männlichen Identität den Kern von Lad Lit dar und ist auch ein zentraler Handlungspunkt in der Jugendliteratur, die den Entwicklungsprozess von jungen Männern darstellt. In der Kategorisierung von Helden und Antihelden werden Männlichkeitsdiskurse verhandelt, wobei das Heldenhafte einen bestimmten Männlichkeitstypus idealisiert, während der Antiheld ihn kontrastiert. Bethan Benwell schreibt den Hauptfiguren von Lad Lit als essentielle Charaktereigenschaft eine Fluidität in ihrer Protagonistenrolle zu, so dass sie sich beiderseits Merkmalen des Helden und des Antihelden bedienen und damit ein neues Männlichkeitskonzept leben, das durch seine Mehrdeutigkeit und ironische Selbstdistanz besticht.²⁶⁰ Dass der New Lad eine Verhandlung konfligierender Männlichkeitsdiskurse ist, wurde ebenfalls in Kapitel 3.2. etabliert. Die Suche, auf die sich Hornbys und Greens Protagonisten begeben, ist demnach die nach ihrer eigenen männlichen Identität.

Ausgangspunkt der männlichen Hauptfiguren ist ihre Identität als der postmoderne 'Male Singleton'. Mit diesem Begriff beschreibt Nikola Stepic das Bild der leidenden männlichen Identität, die durch das kapitalistische Gesellschaftssystem und den sozialen

²⁵⁷ Vgl. Gansel, „Realistisches Erzählen“, 112.

²⁵⁸ Vgl. Ochsner, *Lad Trouble*, 34, 81, 95–156; Keskinen, „Single, Long-Playing, and Compilation: The Formats of Audio and Amorousness in Nick Hornby's *High Fidelity*“, 19.

²⁵⁹ Vgl. Steinlein, „Auf der Suche nach der Adoleszenz - Jugendlieben und seine Darstellung in frühen literarischen Texten“, 171.

²⁶⁰ Vgl. Benwell, „Ambiguous Masculinities: Heroism and Anti-Heroism in the Men's Lifestyle Magazine“, 156f.

Paradigmenwechsel von Gendernormen bedingt ist.²⁶¹ Prägend ist dies vor allem in HF und AAoK. Colin und Rob bemitleiden sich beide selbst, da ihre romantischen Beziehungen von ihrer Kurzlebigkeit geprägt waren. Stepic betont in diesem Zusammenhang, dass Laddism,²⁶² in dem Themen wie Alltagssexismus inbegriffen sind, bei Hornbys Romanen deutlich abgeflacht ist. Auch gewinnen seine Charaktere durch ihre ironische Introspektive an Sympathie.²⁶³ Indem Hornby und Green die inneren Prozesse ihrer Protagonisten in den Vordergrund rücken, schaffen sie damit ebenfalls die Möglichkeit, die Pfeiler der postmodernen männlichen Identität zu hinterfragen. Die Protagonisten sehnen sich nach finanzieller Stabilität durch Arbeit und einer monogamen heterosexuellen Beziehung. Diese Ziele, die auch dem Charakter des Genres unterliegen, rahmen die Vorstellungen idealer Männlichkeit. Es ist typisch für Genres der Adoleszenz, dass im Narrativ Identitätskonzepte hinterfragt und neu geformt werden.²⁶⁴

Identität bezeichnet zunächst einmal die Frage nach dem *‘Wer bin ich? Woher komme ich? Wer will ich sein?’* Die Auseinandersetzung des Subjekts mit der eigenen Identität beinhaltet daher eine Position der reflektierenden Selbstbetrachtung - eine Position der Selbsterforschung, Selbstkritik und Selbsterkenntnis. Diese wiederum setzt die Fähigkeit voraus, die Position des anderen oder der Objekte einnehmen zu können. Es bedeutet, die Position des Anderen antizipieren oder probeweise durchspielen zu können. Die Frage nach dem *‘Wer bin ich?’* aufwerfen, erfordert insofern integrative psychische Leistungen, die zwischen Innen und Außen, zwischen Selbst und Anderem, zwischen konfligierenden inneren Bestrebungen und schließlich zwischen unterschiedlichen sozialen Rollenerwartungen, Wünschen und Zwängen vermitteln.²⁶⁵

Während Parzival bei seinem ersten Besuch auf der Gralsburg noch nicht den Mut hat, Regeln zu hinterfragen,²⁶⁶ zeigen die Lad Lit-Protagonisten bereits genügend emotionale Intelligenz. Der Startpunkt der Handlung und der Charakterentwicklung gestaltet sich um das Infragestellen bis dahin als wahr angenommener Konstanten. HF startet mit Robs Aufzählung seiner Ex-Freundinnen, um zu rekonstruieren, was seine bisherigen Fehler in Beziehungen waren, so dass ihn seine letzte Freundin Laura ebenfalls verlassen hat.²⁶⁷ Nach demselben Prinzip funktioniert auch die Diegese in AAoK, wo anachronistisch die verschiedenen Katherines, welche alle Colin verlassen haben, charakterisiert werden, mit der

²⁶¹ Vgl. Stepic, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s High Fidelity and About A Boy“, Februar 2018, 147.

²⁶² Laddism beschreibt eine ironische Grundhaltung, in der die Trennung der Geschlechter re-manifestiert wird durch eine männliche Überlegenheit des Geistes - vgl. Whelehan, *Overloaded*, S. 5.

²⁶³ Vgl. Stepic, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s High Fidelity and About A Boy“, Februar 2018, 148f.

²⁶⁴ Vgl. Gansel, „Realistisches Erzählen“, 112.

²⁶⁵ King, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 85 zit.n. Lipinski, „Wolfram von Eschenbachs ‚Parzival‘ als Vorläufer des Adoleszenzromans“, 208.

²⁶⁶ Vgl. Lipinski, 208.

²⁶⁷ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 1–25.

Frage, warum Colin das Ende der Beziehung nie kommen sah.²⁶⁸ Sam macht in seinen Träumen Zeitreisen und erfährt, wie seine Zukunft aussehen wird, abhängig von seinen Entscheidungen.²⁶⁹ In LfA stellt Colin seine Identität nicht anhand seiner Historie in Frage, sondern ist im Roman auf der Suche nach zwei metaphysischen Entitäten: das große Ungewisse (the Great Perhaps) und nach dem Ende des Labyrinths²⁷⁰ aus Gabriel García Márquez *Der General in seinem Labyrinth* (1989).²⁷¹

Anzumerken ist in diesem Zusammenhang der große Leistungsdruck beziehungsweise die Ansprüche, die die Protagonisten an sich selbst stellen. Die Protagonisten sind in ihrer Selbstwahrnehmung derart distanziert vom Realitätsrahmen der Gesellschaft, dass es für sie legitim wirkt, Menschen allein anhand ihrer popkulturellen Präferenzen zu beurteilen, oder eine mathematische Gleichung aufzustellen, die die universalen Regeln im Sozialen miteinander bestimmt. Auch scheint es für sie berechtigt zu erwarten, eine metaphysische Erfahrung durch einen Schulwechsel zu haben, die das Universum verständlicher erscheinen lässt oder auch Ratschläge für das Leben von einem leblosen Objekt zu erhalten. Aus diesem Grund ist neben dem Aufbruch zur Suchmission der Moment der Desillusionierung essentiell für die Entwicklung der Protagonisten. Erst ab dem Zeitpunkt, zu dem Rob, Sam, Miles und Colin von den universalen Regeln, die sie sich selbst auferlegt haben, abweichen, wird es ihnen möglich, ihr bisheriges Verhalten positiv zu verändern und damit ihrem Ziel einer Beziehung näherzukommen. Colin realisiert, dass er die Zukunft seiner Beziehungen nicht vorhersagen kann, da Menschen nicht auswechselbare Variablen sind;²⁷² Miles lernt, dass die letzten Worte eines Menschen nicht deren ganzes Leben repräsentieren;²⁷³ Sam lernt, dass ein Buch und ein Poster ihm nicht alle Antworten für seine Probleme geben können;²⁷⁴ und Rob erkennt, dass der Musikgeschmack eines Menschen diesen nicht definiert und er die Präferenzen anderer akzeptieren muss.²⁷⁵ Die Entwicklung der Protagonisten aus Lad Lit zeigt ihren Ausbruch aus dem hegemonialen Männlichkeitsbild, in dem sie aufgewachsen sind. Die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen und wie etablierte Wertesysteme dekonstruiert werden, öffnet den Diskurs zu Genderhierarchien. Entscheidend ist, dass die

²⁶⁸ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 15–18, 33–38, 42–45, 67f, 74–77, 93f, 110–14, 139ff.

²⁶⁹ Vgl. Hornby, *Slam*, 86–107, 191–206.

²⁷⁰ Das große Ungewisse und das Labyrinth kommen in Kapitel 4.3. zu detaillierter Analyse. Für die Identität des Protagonisten sind diese relevant, weil er sich, wie es typisch für Lad Lit, auf der Suche nach etwas befindet, das maßgeblich zu seiner Charakterentwicklung beiträgt.

²⁷¹ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 26f.

²⁷² Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 210f.

²⁷³ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 259f.

²⁷⁴ Vgl. Hornby, *Slam*, 256f.

²⁷⁵ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 214f, 245.

Charakterentwicklung der Protagonisten auf dem Austausch mit anderen Figuren basiert. Aus diesem Grund wird als Nächstes die Beziehung zu den männlichen Nebencharakteren analysiert, um aufzuzeigen, inwieweit sie sich mitverantwortlich für den Fortschritt der Hauptfiguren in Lad Lit zeigen.

4.2.2. Comic Relief & Kontrastfigur: Sidekicks in Lad Lit

Nebencharaktere (auch 'Sidekick' genannt), die eine zentrale Bedeutung für den Hauptcharakter haben, sind bereits seit einem der ersten bekannten Werke der Weltliteratur (*Gilgamesh*, 25. Jh. v. Chr.) ein wiederkehrender Bestandteil der Figurenkonstellationen.²⁷⁶ Stephen Zimmerly trägt in seiner Dissertation zu Sidekicks in Young Adult (YA) Fiction zum Verständnis eines lange unerforschten Gebietes der Literaturgeschichte bei. Er schreibt, dass das wissenschaftliche Interesse erst seit Ende des 20. Jahrhunderts zugenommen habe, obwohl Sidekicks schon in der Antike tragende Rollen spielten (z.B. Patroklos in der *Ilias*). Infolgedessen wurde auch die Gestaltung von Nebencharakteren in Texten diverser.²⁷⁷ Die Forschung zeigte sich als äußerst produktiv in der Analyse von Comics. Vor allem die DC-Comicreihe zu Batman und seinem Sidekick Robin wurde hinreichend analysiert:²⁷⁸ Robin wird im Forschungsdiskurs meist als unerfahrenes Waisenkind charakterisiert, das vor allem dazu diene, die Comic-Reihe um Batman für junge Leser*innen ansprechend zu machen.²⁷⁹ "[Robin] represented the adolescent in its ideal form: he is white, male, and politely subservient to the powerful and righteous adult in the room (or cave), Batman."²⁸⁰ Die Dynamik von Batman und Robin basiert auf einem ungleichen Machtverhältnis, worin einer (Batman) anführt und der andere (Robin) folgt. Ein Blick in die Literaturgeschichte zeigt ähnliche Machtgefälle in Werken wie Miguel de Cervantes *Don Quijote* oder Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes*. Bezeichnend ist ebenfalls, dass diese drei literarischen Beispiele, die alle unterschiedlichen Genres angehören, in der Titelgebung auf demselben Prinzip aufbauen: Der Name des Protagonisten steht für das gesamte Werk. Dennoch haben die Sidekicks essentielle Funktionen im Text. Zimmerly zeigt vier Rollen, die Sidekicks einnehmen, auf - diese können auch als Basistypen verstanden werden: 1. *Narrative Gateway*, 2. *Devil's Advocate*, 3. *Comic Relief*, 4. *Intellectual Foil*.²⁸¹ Die Leseerwartung

²⁷⁶ Vgl. Zimmerly, „The Sidekick Comes of Age: Tracing the Growth of Secondary Characters in Young Adult Literature“, 2.

²⁷⁷ Vgl. ebd., 2.

²⁷⁸ Vgl. ebd., 12f.

²⁷⁹ Vgl. O'Connor, *Robin and the making of American adolescence*, 32.

²⁸⁰ Ebd., 32.

²⁸¹ Vgl. Zimmerly, „The Sidekick Comes of Age: Tracing the Growth of Secondary Characters in Young Adult Literature“, 19.

bezüglich der Nebencharaktere wird mit einer narrativen Funktion verbunden, die als Vermittlungsinstanz zwischen Protagonisten und Lesenden steht. Ein Nebencharakter, der nicht den Grundannahmen eines Sidekicks entspricht, würde in Folge umbesetzt werden als weitere Hauptperson, zum Beispiel als Antagonist oder als Figur, die durch das romantische Interesse des Protagonisten charakterisiert wird.

Ein Sidekick, der als *Narrative Gateway* fungiert, dient dazu, die Kommunikation zwischen Protagonisten und Publikum zu erleichtern, indem durch seine Perspektive eine Einblick in das Innenleben des Protagonisten gewährt wird, das durch die Fokalisierung den Leser*innen ansonsten verwehrt bleiben würde.²⁸² Zimmerly nennt als Beispiel Dr. Watson in *Sherlock Holmes*: Dadurch, dass er die Ermittlungen des Protagonisten nacherzählt und auch dessen Gefühle und Eigenheiten charakterisiert, wird Sherlock Holmes den Leser*innen nahbarer gemacht. Durch Dr. Watsons Charakterisierungen ist es den Leser*innen auch möglich, mit Sherlock Holmes zu sympathisieren. Weiter ist der Typ *Devil's Advocate* die Stimme der Vernunft, schreibt Zimmerly.²⁸³ „Just as the narrative gateway role allows a sidekick to reveal a hero's nature, the devil's advocate role also reveals elements of the hero; in this case, the role shows (in part) how a sidekick can challenge, hone, and improve a hero's decision-making.“²⁸⁴ Ein Beispiel hierfür ist Sancho Panza, der die romantisierenden und idealistischen Wahrnehmungen von Don Quijote als Einbildungen für die Lesenden entlarvt.²⁸⁵ Typ 3 & 4 sind jene, die sich auch in Lad Lit wiederfinden lassen.

The sidekick as comic relief differs from the narrative gateway and devil's advocate sidekicks in that its function is not contingent to revealing part of the hero's character. Instead, it lives up to the expectations triggered by the usual definition: the comic relief sidekick is present to give the reader something humorous. [...] The sidekick as intellectual foil presents a difficulty, almost a paradox, in definition: to be considered a foil, the character must show a recognizable contrast to the protagonist, so as to better highlight the strengths, failings, and/or intrigue of the hero.²⁸⁶

Das Genre Lad Lit zentriert sich maßgeblich um den Protagonisten, seine Erfahrungen, Problemstellungen und Entwicklung stehen im Vordergrund der Handlung. Die Nebencharaktere dienen meist der Darstellung des Milieus, dem die beiden Charaktere angehören, oder verkörpern Herausforderungen, die der Protagonist überwinden muss. In der Adoleszenzliteratur werden Sidekicks häufig detaillierter und diverser dargestellt, schreibt Zimmerly, da damit Identifikationsfaktoren für die Leser*innen hergestellt werden sollen. Das sei häufig notwendig, da der Protagonist in vielen Fällen zu viele

²⁸² Vgl. Zimmerly, 20.

²⁸³ Vgl. ebd., 27.

²⁸⁴ Ebd., 27.

²⁸⁵ Vgl. ebd., 28.

²⁸⁶ Ebd., 34, 42f.

Alleinstellungsmerkmale hat, sodass mögliche Verbindungen zur Realität der Leser*innenschaft fehlen.²⁸⁷ In der analysierten Primärliteratur findet sich eine Mischung beider Genrephänomene: Die Sidekicks haben Funktionen und eine, wenn auch begrenzte, eigene Storyline. Jedoch wird durch die interne Fokalisierung des Protagonisten die Charakterisierung der Sidekicks manipuliert.

Während bei Greens Romanen die Sidekicks eine Mischung aus Kontrastfiguren und humoristischen Applikationen sind, fungieren Hornbys Sidekicks in erster Linie als Kontrastfiguren. In HF sind Dick und Barry für den Protagonisten Rob zwei Extreme, die ihn abschrecken, sich zu denen von ihnen verkörperten Männlichkeitskonzepten zu nähern. Dick wird von Rob als sozial inkompetenter, schrulliger Musiknerd charakterisiert, der durch seine Leidenschaft jegliche Coolness und zwischenmenschliche Souveränität eingebüßt hat:

He's thirty-one years old, with long, greasy black hair; he's wearing a Sonic Youth T-shirt, a black leather jacket that is trying manfully to suggest that it has seen better days, even though he only bought it a year ago, and a Walkman with a pair of ludicrously large headphones which obscure not only his ears but half his face. The book is a paper biography of Lou Reed. The carrier bag by his feet - which really has seen better days - advertises a violently fashionable American independent record label; he went to a great deal of trouble to get hold of it, and he gets very nervous when we go anywhere near it. He uses it to carry tapes around; he has heard most of the music in the shop, and would rather bring new stuff to work - tapes from friends, bootlegs he has ordered through the post - than waste his time listening to anything for a second time. [...] He fumbles nervously with the giant headphones, gets one side stuck round his ear, and the other side falls over one eye. [...] Dick's not big on that sort of thing; in fact, if I were ever to confess anything of a remotely personal nature - that I had a mother and father, say, or that I'd been to school when I was younger - I reckon he'd just blush, and stammer, and ask if I'd heard the new Lemonheads album.²⁸⁸

Robs Charakterisierung von Dick bezieht sich primär auf sein Aussehen. Erst im letzten Teil wird erwähnt, dass er Probleme mit jedweder sozialer Interaktion hat, die sich nicht auf Musik bezieht. Diese direkte Charakterisierung lässt indirekte Schlüsse über den Protagonisten selbst zu: Es wird deutlich, dass er Personen in erster Hinsicht nach dem Äußeren bewertet und anhand von Kleidung und Stil auf Status und Charakter schließt. Ebenso sind die Erwähnungen von Bandnamen und dergleichen ein Hinweis auf Robs Kulturnobismus, der bereits im vorangehenden Abschnitt analysiert worden ist. Dick symbolisiert für Rob den Punkt, ab dem keine Rückkehr aus den Tiefen des 'Nerdtums' mehr möglich ist. Seine Angst, wie Dick zu werden, hängt auch damit zusammen, dass Dick keine Freundin/Partnerin/Ehefrau hat und korreliert mit Robs Sorge, allein zu sterben.²⁸⁹

Als Kontrastfigur des anderen Extrems des Musiknerds fungiert Barry, der ebenfalls mit Rob und Dick zusammenarbeitet. Barry zieht sich nicht in das Thema Musik zurück, um wie Dick

²⁸⁷ Vgl. Zimmerly, 91f.

²⁸⁸ Hornby, *High Fidelity*, 31f.

²⁸⁹ Vgl. ebd., 156f.

eine fehlende Beziehung wettzumachen, sondern wird als ausfällig, frustriert und boshaft im ersten Teil der Handlung dargestellt. Er missgönnt Dick seine neue Freundin, auch beschimpft er Kund*innen im Plattenladen für ihren Musikgeschmack. Auch drängt er sich Dick und Rob immer wieder mit seinen Top-Listen auf, die er als ultimativ darstellt und dadurch den Geschmack seiner Freunde/Kollegen diskreditiert.²⁹⁰ Rob fasst in einem der Momente, als Barry neidisch auf seine Freunde ist, dessen Frustration folgend zusammen: “He’s worried about how his life is turning out, and he’s lonely, and lonely people are the bitterest of them all.”²⁹¹ Damit beschreibt er nicht nur Barry, sondern auch sich selbst. Rob sieht in Barry, was aus ihm werden könnte, wenn er nicht an seinen Bindungsängsten arbeitet. Barry und Dick fungieren beide als Negativbeispiel, wenn Rob seine Marker für Männlichkeit evaluiert/reflektiert: Karriere und Paarbeziehung.

In S verkörpert vor allem Rabbit jene Zukunft, die Sam nicht leben möchte. Neben Talenten wie das Skaten - etwas, das einen hohen Wert in Sams Weltvorstellung hat - wird er aber auch als mental eingeschränkt dargestellt und verkörpert das Stereotyp des Skaters, der an den Auswirkungen von übermäßigem Cannabiskonsum leidet. Dies zeigt sich dadurch, dass Rabbit selten ansprechbar ist, Sams Erläuterungen nicht folgen kann oder unzusammenhängende Sätze von sich gibt.²⁹² Das Ausmaß der Unzurechnungsfähigkeit Rabbits zeigt sich, als Sam ihn nicht mehr als Person wahrnimmt: “He’s [Sams Vater] probably the least sensible *person* I know, apart from Rabbit, who doesn’t really count as a person.”²⁹³ Rabbit steht als Mahnmal für den Lebensstil, der Sam bevorstünde, würde er nur mehr seinem Hobby Skaten nachgehen: Er würde jede Verantwortung für sich selbst und andere abgeben und in sozialen Interaktionen hinfällig werden.

Im Gegensatz zu Hornbys Romanen zeigt in LfA der Protagonist Attribute einer Kontrastfigur. Hier zeigt der Sidekick Colonel Attribute auf, die Miles als erstrebenswert erachtet. Colonel wird durch sein Auftreten indirekt als selbstbewusst, mutig und erfahren charakterisiert. Hinzu kommt, dass der Colonel zwar kleiner als Miles ist, dafür aber als sehr muskulös und von Miles als ‘Adonis’ beschrieben wird.²⁹⁴ Zwischen den beiden entsteht auch schnell ein Machtgefälle, indem der Sidekick sich Colonel (deutsch: Oberst) nennen lässt, während er Miles seinen neuen ironischen Spitznamen Pudge (deutsch: Moppel) gibt.²⁹⁵ Für

²⁹⁰ Vgl. HF, 34f, 42ff, 114-117.

²⁹¹ Ebd., 117.

²⁹² Vgl. Hornby, *Slam*, 10, 33f, 94ff, 134f, 208f.

²⁹³ Ebd., 260.

²⁹⁴ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 16-21.

²⁹⁵ Vgl. ebd., 21.

Miles verkörpert Colonel ein ideales Männlichkeitsbild, das auch mit Erwachsenwerden verbunden ist.²⁹⁶

Durch seinen Sidekick wird Miles das erste Mal in eine Peergruppe aufgenommen und wird von dieser verteidigt bzw. vor Mobbing geschützt.²⁹⁷ Der Colonel fungiert auch als Comic Relief / Puffer zwischen Miles und Alaska. Er warnt Miles wiederholt davor, sich in Alaska zu verlieben beziehungsweise körperlich mit ihr zu werden. Dadurch durchbricht er dessen inneren Monolog der Obsession und Miles, aber auch die Lesenden, werden im intensiven Beziehungsaufbau zwischen Miles und Alaska unterbrochen.²⁹⁸

Hassan, der Sidekick in AAoK, ist in diesem Korpus der vielschichtigste Nebencharakter. Durch sein Auftreten und seine Sprachverwendung wird er indirekt als laut, lustig und sozial charakterisiert. Er fungiert sowohl als Kontrastfigur als auch als Comic Relief. Als Kontrast zu Colin fungiert er jedoch nicht als Abschreckung oder Ideal in Hinblick auf Männlichkeitsideale, sondern repräsentiert ein Negativbild von Colins Charakter und Aussehen. Die humoristische Auflockerung der Handlung besteht vor allem aus seinem lauten Auftreten und seinem regulären Gebrauch von vulgären Ausdrücken wie ‘Sitzpinkler’, ‘fugger’ oder ‘Thunderstick’.²⁹⁹ Ein integraler Bestandteil von Hassans humoristischer Darstellung ist sein Übergewicht.³⁰⁰ Bei seinem ersten Auftritt in der Handlung wird er folgendermaßen beschrieben: “a rather fat, hirsute guy of Lebanese descent burst into Colin’s room without knocking.”³⁰¹ Zum einen wird Hassan bei beinahe jeder Nennung als dick und behaart beschrieben,³⁰² und zum anderen macht Hassan selber Referenzen und Witze über sein Gewicht und im Besonderen über seine Gynäkomastie.^{303 304}

“I’ve said it before and I’ll say it again: I like sitting around on my ass, watching TV, and getting fatter. It’s my life’s work, Singleton. That’s why I love road trips, dude. It’s like doing something without actually doing anything.”³⁰⁵ Mit diesen Worten beschreibt Hassan sich selbst. In dieser Aussage, so wie in anderen Bemerkungen sein Gewicht betreffend, ist Ironie und Humor herauszulesen. Dieser Humor basiert auf der eigenen Abwertung im Vergleich zu

²⁹⁶ Vgl. Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr, *John Green*, 25.

²⁹⁷ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 38.

²⁹⁸ Vgl. ebd., 23, 75, 97, 159.

²⁹⁹ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 6, 8, 110, 118, 131.

³⁰⁰ Hassans Fettleibigkeit, die durch die Handlung hinweg als Pointe benutzt wird, ist in einem Roman heutzutage nicht mehr denkbar und ist latent diskriminierend.

³⁰¹ Green, *An Abundance of Katherines*, 6.

³⁰² Vgl. ebd., 8, 69f, 82, 86f, 96, 107, 160, 187.

³⁰³ Vgl. ebd., 32, 71.

³⁰⁴ Gynäkomastie bezeichnet die Fettablagerung bei Männern im Brustbereich, der dadurch eine als weiblich konnotierte Form annimmt.

³⁰⁵ Green, *An Abundance of Katherines*, 30.

normschönen Körpern. Körperlichkeit ist in AAoK ein großer Bestandteil heterosexueller Beziehungen. Hassans Gewicht ist der Grund, warum im Roman angenommen wird, dass keine Frau ehrliches Interesse an ihm zeigen könnte. Ein Beispiel dafür ist ein von Lindsey an Colin geschriebener Brief, in dem sie ihre Beziehung beendet, um im angehängten P.S. zu enthüllen, dass der Brief nur ein Scherz gewesen ist. Der Inhalt des Briefes - dass Hassans Körper für sie anziehender sein könnte als Colins Körper, der normschön ist - wird dadurch *ad absurdum* geführt:

Colin,
I hate to fulfill the Theorem, but I don't think we should be involved romantically. The problem is that I am secretly in love with Hassan. I can't help myself. I hold your bony shoulder blades in my hands and think of his fleshy back. I kiss your stomach and I think of his awe-inspiring gut. I like you, Colin. I really do. But I'm sorry. It's just not going to work. I hope we can still be friends.
Sincerely,
Lindsey Lee Wells
P.S. Just kidding³⁰⁶

Die Funktion von Hassans Fettleibigkeit im Text ist fraglich. Zum einen dient sie als humoristisches Mittel, um Szenen aufzulockern, zum anderen stellen Colin und Hassan beide Pole einer nicht erstrebenswerten männlichen Körperlichkeit dar: Colin ist zu schlacksig und Hassan ist zu dick und behaart. Fraglich ist, ob John Green Hassans Charakter mit der Motivation, körperliche Diversität zu zeigen, konstruiert hat, denn die wiederholte Betonung, wie drastisch Hassans Aussehen ist, ist nie positiv konnotiert, sondern maximal als humoristisch gewertet. Nicht nur wird Dickenphobie in der Gesellschaft dargestellt, Hassan hat diese auch internalisiert und reduziert sich selbst darauf. Als er seine Sicht auf heteronorme Paarbeziehungen darstellt und darlegt, wie er sich vorstellt, dass zwischenmenschliche Beziehung zwischen Männern und Frauen verlaufen, reduziert er sich selbst auf seine Beziehung zu Essen: "Well, although, not to poop on your party, but you proved what I already knew - that guys who play football know how to play the motherfucking field, and that Katherine's dump Colins like Hassans eat Monster Thickburgers: voraciously, passionately, and often."³⁰⁷

Hinzuzufügen ist ebenfalls, dass im Text nie das tatsächliche Gewicht von Hassan spezifiziert wird. Das bedeutet, dass eine tatsächliche Einordnung mit einem BMI-Index oder Ähnlichem nicht möglich ist. Das Narrativ stellt Hassan als übergewichtig dar und signalisiert damit auch dem Publikum, dass Hassan stereotypisiert wird. Hassans Gewicht fungiert damit als Begründung dafür, warum der Protagonist im Vergleich zum Sidekick in den Augen der

³⁰⁶ AAoK, 209.

³⁰⁷ Ebd., 187.

weiblichen Hauptperson als begehrenswert erachtet wird, obwohl Hassan im Laufe der Handlung indirekt als sympathischer charakterisiert wird als Colin.³⁰⁸ In dieser Charakterisierung von Hassan als 'unattraktiv aufgrund seines Übergewichts' bestätigt sich Thomas Gerschicks Theorie, dass normative Körper auch als soziale Währung fungieren und die Einhaltung des normierten Ideals Personen sozial höher wertet und als begehrenswert rahmt, während nicht-normative Körper ausgeschlossen werden.³⁰⁹

Der Unterschied zwischen Protagonisten und ihren Sidekicks ist der Moment der Desillusionierung. Wie bereits im vorherigen Kapitel besprochen, ist der Moment der Erkenntnis essentiell für die Entwicklung des Protagonisten. Diese Erfahrung haben Sidekicks nicht oder sie wird im Text nicht in dem Ausmaß behandelt wie bei den Protagonisten. Ihre Entwicklung ist für die Handlung nicht essentiell. Damit bleiben sie jedoch auch in den Wertvorstellungen und Männlichkeitsdiskursen verortet, aus denen der Protagonist herausbricht. In dieser Hinsicht fungieren Sidekicks in Lad Lit als Spiegel gesellschaftlicher Normen und als Kontrastfiguren, anhand derer die Entwicklung des Protagonisten sichtbar gemacht werden kann.

4.2.3. *Bros before Hoes*: Männerbündnisse in Lad Lit

Typische Figurenkonstellationen in Jugendliteratur unterliegen, laut Zimmerly, familiären Dynamiken, die die Abwesenheit der Kernfamilie in YA Fiktion überdecken. So werden die Beziehungen zwischen Sidekicks und Protagonisten ähnlich wie jene zwischen Brüdern oder Vater und Sohn von den Charakteren wahrgenommen. Ein Aspekt, der essentiell für Jugendromane ist (siehe 3.2.2.) - nämlich das Loslösen des Protagonisten vom Haushalt und Wertesystem der Elterngeneration - wird ebenfalls in diesen zwischenmenschlichen Beziehungen verhandelt, denn Protagonist und Sidekick finden ineinander ihre neue Kernfamilie.³¹⁰ Aus diesem Grund ist die Dynamik zwischen Haupt- und Nebencharakteren handlungstragend in Jugendliteratur. Diese Beziehungskonstellationen finden sich ebenfalls in Lad Lit wieder, einem Genre, in dem die homosozialen Beziehungen repräsentativ für die Charakterentwicklung des Protagonisten sind. Im folgenden werden Heteronormativität, die homosoziale Beziehung und das homosoziale Begehren als Grundgerüst der Männerbündnisse analysiert.

³⁰⁸ Vgl. AAoK, 69.

³⁰⁹ Vgl. Gerschick, „Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture“, 372f.

³¹⁰ Vgl. Zimmerly, „The Sidekick Comes of Age: Tracing the Growth of Secondary Characters in Young Adult Literature“, 53ff.

4.2.3.1. Heteronormativität

Heterosexualität³¹¹ ist die Grundlage der homosozialen Beziehung innerhalb des Diskurses der hegemonialen Männlichkeit. Nach dem konstruktivistischen Ansatz der Diskursanalyse ist Sexualität ein gesellschaftliches Konstrukt, das sozialen Normen unterliegt, die wiederum hierarchisch aufgebaut sind.³¹² Michel Foucaults Analyse der Sanktionierung und Dämonisierung von Homosexualität³¹³ ergab, dass Homosexualität als gesellschaftliches Konzept erstmals in der Medizin des 19. Jahrhunderts erschaffen worden ist. Obwohl seit jeher sexuelle Beziehungen zwischen Angehörigen des gleichen Genders existieren, hat man diese davor praxisbezogen definiert und erst ab 1800 Homosexualität als psychischen Zustand kategorisiert.³¹⁴ Damit einher ging auch die Dichotomisierung von Homo- und Heterosexualität, so wie die Normierung von Heterosexualität.³¹⁵

Heteronormativität ist der Begriff für die Vormachtstellung von Heterosexualität in verschiedenen Diskursen (medizinisch, kulturell, rechtlich et cetera). Durch die Verdichtung dieser Diskurse wird Heterosexualität als erstrebenswert dargestellt und ist ein großer Bestandteil der binären Genderidentifikationen.³¹⁶ R.W. Connell greift diesen Aspekt auch in ihrer Theorie der hegemonialen Männlichkeit auf: Sie schreibt, dass die Distinktion zwischen Männern und Frauen auf dem Schulterschluss der Männer untereinander beruht, Dominanz gegenüber Frauen ausüben zu wollen. Damit dieses Bündnis erfolgreich ist, ist Heterosexualität unabdingbar, denn die Vormachtstellung basiert auf dem Akt der Penetration und der damit einhergehenden Unterordnung der Penetrierten.³¹⁷ Judith Butler spricht in *Imitation and Gender Insubordination* (1989) von der 'heterosexuellen Matrix' der westlichen Gesellschaft. In dieser ist die Performanz von Geschlechtsidentität auch an die Performanz sexueller Orientierung gebunden. Somit wird (sexuelles) Verhalten von gesellschaftlichen Normen³¹⁸ geformt. Die Normierung von Heterosexualität im Patriarchat wird laut Gayle Rubin anhand der Inbesitznahme und Wertzuschreibung von Frauen

³¹¹ Wie in der Einleitung erwähnt werden Sexualität und Gender in diesem Zusammenhang binär verstanden, da die Primärliteratur nicht-binäre oder trans-Identitäten nicht anerkennt beziehungsweise nicht bespricht. Daher wird in diesem Kapitel allein von Hetero- und Homosexualität ausgegangen und Geschlechterdarstellungen in *Mann und Frau* geordnet.

³¹² Vgl. Fuchs und Resnik, „Hegemonie der Heterosexualität? Eine kritische Analyse von Wandelbarkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz sexueller Orientierungen“, 14f.

³¹³ Siehe hierzu Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit* (1976, 1984, 2018).

³¹⁴ Vgl. Fuchs und Resnik, „Hegemonie der Heterosexualität? Eine kritische Analyse von Wandelbarkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz sexueller Orientierungen“, 22f.

³¹⁵ Vgl. ebd., 24, 42.

³¹⁶ Vgl. ebd., 42f.

³¹⁷ Vgl. Connell, *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 10.

³¹⁸ Vgl. Fuchs und Resnik, „Hegemonie der Heterosexualität? Eine kritische Analyse von Wandelbarkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz sexueller Orientierungen“, 38.

festgemacht: "it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic, property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men."³¹⁹ Damit werden Frauen als Siegel von Bündnissen zwischen Männern instrumentalisiert. Claude Lévi-Strauss schreibt in diesem Zusammenhang auch, dass Homosexualität im Patriarchat wie Inzest als soziales Tabu definiert wird und damit die Frau als heterosexuelle Sexualpartnerin aufgrund dieses gesellschaftlichen Verbots sanktioniert wird.³²⁰

Die Darstellung sexueller Diversität bleibt in Lad Lit aus. Heteronormativität prägt das Narrativ und wird nicht in Frage gestellt. Homosexualität wird als Beleidigung beziehungsweise als Witz zur Sprache gebracht³²¹ und Bisexualität wird mit dem Stigma der HIV-Infektion besetzt.³²² Inwiefern Heterosexualität der Anker der homosozialen Beziehung ist, zeigt sich in AAoK, als Colin und Hassan streiten, nachdem Hassan seinen ersten Kuss mit einem Mädchen namens Katrina hatte:

"It's great," Colin said after a while. "About Katrina, I mean. You fugging kissed a girl. A girl. I mean, I always sort of thought you were gay," Colin acknowledged.

"I might be gay if I had a better-looking best friend," said Hassan.

"And I might be gay if I could locate your penis under the fat rolls."

"Bitch, I could gain five hundred pounds and you could still see Thunderstick hanging to my knees."

[...]

And then Colin was back on the subject. "You are sort of a dick to me sometimes. It would be easier if you acted like you didn't hate me."

"Dude. Do you want me to sit here and say that you're my best friend and I love you and you're such a genius that I just want to cuddle up to you at night? Because I'm just not going to. That's sitzpinklery. But I do think you're a genius. No shit. I honestly do. I think you can do whatever the fug you want to do in your life, and that's a pretty sweet gig."

"Thanks," said Colin, and then they got out of the car, and they met in front of the hood, and Colin held his arms out a little, and Hassan shoved him playfully, and then they hustled into the store.³²³

Colins Anteilnahme an Hassans Erfahrungen wird von ihm ins Komische gezogen, indem er Homosexualität als Option einräumt, wenn Colin nur attraktiver wäre. Der daraus resultierende Vergleich von Penislängen unterbricht den Moment der Vertrautheit und unterstützt das Stereotyp, dass Männer untereinander nicht über Gefühle reden. Hassan bezeichnet dies als 'sitzpinklery' und bezieht sich damit auf das Stereotyp des unmännlichen Sitzpinklers, der verweichlicht ist. Dass in der homosozialen Beziehung weder Platz für emotionale als auch körperliche Nähe ist, zeigt sich im Schluss des Ausschnitts, als Hassan Colins Umarmung verweigert und zu spielerischer Gewalt als Vermeidungsstrategie übergeht.

³¹⁹ Kosofsky Sedgwick, *Between men: English literature and male homosocial desire*, 25f.

³²⁰ Vgl. ebd., 26.

³²¹ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 16, 135, 221; Green, *An Abundance of Katherines*, 130f; Hornby, *Slam*, 50f.

³²² Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 194f.

³²³ Green, *An Abundance of Katherines*, 130f.

Butler argumentiert, dass Homophobie ein Ausdruck des heterosexuellen Zwangs in der heterosexuellen Hegemonie ist.³²⁴ Homophobie ist ein essentieller Part des New Lad Diskurses, da dieser die Verneinung des Stereotyp New Man darstellt, der durch seinen Kleidungsstil, seine Gepflegtheit und seinem feministischen Grundverständnis im kulturellen Diskurs als metro- bis homosexuell besetzt ist.³²⁵ Männliche Figuren werden damit aus dem Rahmen des sexuellen Begehrens ausgeschlossen, während weibliche Figuren darauf reduziert werden.³²⁶ Lad Lit trägt dementsprechend dazu bei, Heteronormativität und die damit einhergehenden Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte im Diskurs zu stärken, indem diese im Text unreflektiert repräsentiert werden und homophobe Einstellungen in Form von Witzen und Beleidigungen aufrecht erhalten werden.

4.2.3.2. Homosoziale Beziehungen

Die platonische Beziehung zwischen zwei Mitgliedern desselben Genders wird homosoziale Beziehung genannt. Nach Zimmerly kommt es hierbei in der Jugendliteratur zu Brüder- bzw. Vater-Sohn-Dynamiken.³²⁷ Innerhalb dieser Dynamiken werden Genderdiskurse verhandelt. Indem Jungen/Männer sich Vorbilder desselben Genders suchen, etablieren sie für sich geltende Ideale an Männlichkeit.³²⁸ Damit ist die homosoziale Beziehung maßgebend für die männliche Identitätsbildung des Protagonisten in Lad Lit.

Die Brüder- bzw. Vater-Sohn-Dynamik wird bei Hornby und Green bereits zu Beginn durch eine Etablierung des homosozialen Raums deutlich. Wie Brüder stammen die Protagonisten und Sidekicks aus demselben sozial-hierarchischen Milieu: Sie sind Außenseiter, Nerds und Geeks.³²⁹ Damit tragen sie dieselbe Bürde, die sie miteinander verbindet. Daraus resultieren die Attribute, die die homosoziale Beziehung legitimieren: Musik, Streiche und das Außenseitertum. Trotzdem ist die homosoziale Beziehung hierarchisch aufgebaut. Während bei Hornby in HF die Verbrüderung zwischen Protagonist und seinen Sidekicks Barry und Dick durch deren sozialen Mängel verhindert wird und Rob letztendlich abstößt, und es ihm

³²⁴ Vgl. Fuchs und Resnik, „Hegemonie der Heterosexualität? Eine kritische Analyse von Wandelbarkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz sexueller Orientierungen“, 39.

³²⁵ Vgl. Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 37.

³²⁶ Die Frauendarstellung in Lad Lit wird im Weiteren noch genauer dargestellt, jedoch ist hier festzuhalten, dass Frauen in Lad Lit nicht platonisch inszeniert werden, sondern immer als begehrte Sexualpartnerinnen.

³²⁷ Vgl. Zimmerly, „The Sidekick Comes of Age: Tracing the Growth of Secondary Characters in Young Adult Literature“, 53f.

³²⁸ Vgl. Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr, *John Green*, 25.

³²⁹ In HF sind Rob, Barry und Dick Musiknerds, was sie von ihren Peers insofern ausschließt, da zwanglose Gespräche über Musik mit Außenstehenden unmöglich sind, ohne snobistisch zu wirken (HF 34f, 42f, 152); Miles, Colonel und Takumi in LfA sind im Internat nicht populär im Vergleich zu den Jugendlichen, deren Eltern mehr Wohlstand besitzen (LfA 21, 77); in AAoK beschreibt Hassan Colin und sich als Geeks, die gute Noten schreiben, Science-Fiction mögen und bestehenden Schönheitsidealen nicht entsprechen (AAoK 107).

ermöglicht, sich als denjenigen, der der idealen Männlichkeit noch am nächsten kommt, zu positionieren,³³⁰ idealisieren die Protagonisten in Greens Romanen ihre Sidekicks.³³¹ Dieser Widerspruch der Rollendynamik wird bedingt durch die Antihelden-Identität des Protagonisten. Silke Winst bezieht sich in ihrer Analyse der Homosozialität in der Literatur des Mittelalters auf Alois Hahn, der von partizipativer Identität spricht, wenn Identität durch die Zugehörigkeit einer sozialen Gruppe entsteht und insbesondere das Nachahmen von Verhalten und Aussehen Anderer eine stärkende Rolle in der eigenen Identitätsfindung spielt.³³² In LfA wird der partizipative Charakter der Gruppe deutlich, wenn das Rauchen von Zigaretten als kommunale Praxis etabliert wird und auch allgemein als Grund für die Treffen der Gruppe gilt.³³³ In AAoK stärken Colin und Hassan ihre homosoziale Beziehung, indem sie einen Roadtrip machen, den beide dafür nutzen, Abstand von ihren Problemen zu Hause zu gewinnen: Colin von seiner noch frischen Trennung und Hassan von den Erwartungen seiner Eltern an ihn, die er bisher enttäuscht hat.³³⁴ In HF sind es die Top-Listen, die Rob mit seinen Peers und im Privaten macht. Hier basiert die homosoziale Beziehung auf dem Konsens der Gruppe darüber, welche Popkultur für gut befunden wird.³³⁵

Zu beachten in der homosozialen Beziehung in Greens Romanen ist die implizite Hierarchie, die anhand von Spitznamen festgemacht wird. In LfA bezeichnet sich Miles Sidekick Chip selbst als ‘Colonel’, während er Miles als ‘Pudge’ benennt³³⁶ und in AAoK nennt Hassan Colin ‘sitzpinkler’ und ‘kafir’,³³⁷ beides abwertende Bezeichnungen. Damit ergibt sich in Green die ungewöhnliche homosoziale Beziehung, in der der Sidekick der Anführer ist, während der Protagonist nur ein Mitläufer ist.

Eine Form von Idealisierung findet sich in der Vater-Sohn-Dynamik in S zwischen dem Protagonisten Sam und seinem Poster von Tony Hawk. Da in S Sam selbst Vater wird und mit diesem Umstand überfordert ist, erfüllt Tony Hawk, mit dem Sam spricht und von dem er Ratschläge einholt, die Rolle des Vaters. Diese Beziehung ersetzt die Beziehung zu Sams leiblichem Vater, der ihn vernachlässigt hat. Sam zieht aus der Biografie Tony Hawks Ratschläge für seinen neuen Lebensabschnitt.³³⁸ “He wasn’t me. But he was who I wanted to

³³⁰ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 228ff.

³³¹ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 19, 61–65, 120, 144, 178f; Green, *An Abundance of Katherines*, 21f, 24, 72f.

³³² Vgl. Winst, „Amicus und Amelius : Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition“, 39.

³³³ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 21, 26, 54–57.

³³⁴ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 10ff.

³³⁵ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 34f.

³³⁶ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 16–23; Green, *An Abundance of Katherines*, 6f.

³³⁷ Kafir bedeutet im Arabischen ‘Nicht-Muslim’ oder auch Ungläubiger. Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 7.

³³⁸ Vgl. Hornby, *Slam*, 4ff, 255ff.

be, so that makes him the best version of myself, and that can't be a bad thing, to have the best version of yourself standing there on a bedroom wall and watching you. It makes you feel as though you mustn't let yourself down."³³⁹

Unterstützung in Krisen ist eine Funktion der homosozialen Beziehung, die im Gegensatz zur instabilen heterosexuellen Liebesbeziehung als beständig und ebenbürtig stilisiert wird. Jedoch wird emotionale Offenheit durch Heteronormativität sanktioniert.³⁴⁰ Wie bereits im vorherigen Abschnitt beschrieben, wird Emotionalität in AAoK durch Humor und hypermaskulines Verhalten kaschiert. Bezeichnend ist es ebenfalls, dass Sam durch die Handlung hinweg seine tiefsten Ängste und Gefühle mit einem Poster an seiner Schlafzimmerwand teilt, anstatt das Gespräch mit seinen Freunden oder seiner Familie zu suchen.³⁴¹ Da im homosozialen Raum männliche Identität verhandelt wird, wird damit auch das Stereotyp gefestigt, dass Männer nicht über ihre Gefühle reden und dass es ein Attribut von Männlichkeit ist, Stoizismus zu zeigen. In LfA wird in diesem Männlichkeitsbild eine Diskrepanz aufgezeigt. Als Colonel zu Beginn der Handlung von seiner Freundin verlassen wird, weist dieser Miles Angebot zu reden ab und benutzt Alkohol und Streiche, um sich von seiner Enttäuschung abzulenken.³⁴² Nichtsdestotrotz sind die Freunde nach Alaskas Tod füreinander emotionale Stützen und sprechen offen über ihre Gefühle. Jedoch schließen Miles und Colonel den dritten Freund, Takumi, aus der Gruppe und damit auch aus dem homosozialen Raum aus, und setzen ihn in der Hierarchie an unterste Stelle.³⁴³ Simon Gaunt stellt in seiner Analyse der französischen Literatur des Mittelalters das Konzept der 'monologischen Männlichkeit' auf. Dieses besagt, dass Männlichkeit sich weniger in Abgrenzung zur Weiblichkeit konstituiert, sondern vielmehr im Vergleich von Männern untereinander. In diesem Kontext spielt das Konzept der Brüderlichkeit wiederum eine große Rolle.³⁴⁴ Männerbündnisse basieren demnach auf einem in sich geschlossenen System, während Weiblichkeit als externer Faktor gehandhabt wird. Dies zeigt sich in den Freundschaftsstrukturen in Lad Lit. In Hornbys Romanen sind Frauen im kontextuellen Rahmen der Freundschaft nicht existent. Vertraute und Freunde sind ausschließlich Männer. In Greens Romanen ist sowohl in LfA als auch in AAoK jeweils ein Mädchen Teil des Freundschaftsbündnisses, jedoch ist ihre Funktion nicht platonisch. Alaska und Lindsey sind

³³⁹ S, 8.

³⁴⁰ Vgl. Tincknell u. a., „Begging for It“, 55f.

³⁴¹ Vgl. Hornby, *Slam*, 33f.

³⁴² Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 48ff, 82f.

³⁴³ Vgl. ebd., 191-232.

³⁴⁴ Vgl. Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, 22f.

beide das Objekt der Begierde der Protagonisten.³⁴⁵ Dadurch verändert sich der homosoziale Raum durch die Heteronormativität von einem Raum der Brüderlichkeit zu einem Ort der gegnerischen Eifersucht. In diesen Konstellationen entsteht, laut Kosofsky Sedgwick, homosoziales Begehren.

4.2.3.3. Homosoziales Begehren

Homosoziales Begehren ist, laut Kosofsky Sedgwick und wie bereits in Kapitel 2.2. erläutert, der soziale Umstand, bei dem in einer homosozialen Beziehung homosexuelles Begehren auf eine dritte Partei, eine Frau, projiziert wird, um die homosoziale Beziehung weiterhin in einem heteronormativen Rahmen zu führen.³⁴⁶ Kosofsky Sedgwick basiert ihre Theorie auf dem von René Girard geprägten Konzept des triangulären Begehrens. Hierbei entsteht eine Dreieckskonstellation, in der die beiden Männer an den unteren beiden Ecken verortet sind und beide die Frau an der Spitze des Dreiecks begehren.³⁴⁷ „Zwischen dem Begehrenden und dem Mittler besteht eine Rivalität um das begehrte Objekt, doch zeigt sich diese meist als viel stärker emotional aufgeladen als es in der Begehrensbeziehung des Subjektes zum Objekt überhaupt möglich ist.“³⁴⁸

Ein weiterer Aspekt der männlichen Identität, der im homosozialen Raum verhandelt wird, ist das erstrebenswerte Körperbild für einen heranwachsenden Mann. Ein Bestandteil des Diskurses der hegemonialen Männlichkeit sind normierte Körperformen, die wertend besetzt sind. In diesem Fall sind das sportliche Körper, die möglichst unbehaart und gebräunt sind.³⁴⁹ In diesem Zusammenhang entsteht die Divergenz jedoch nicht zwischen dem Protagonisten und dem Sidekick, sondern zwischen dem Protagonisten und seinem Rivalen. Alaskas Freund Jake wird folgend beschrieben: „With blond hair to his shoulders, dark stubble on his cheeks and the kind of faux-ruggedness that gets you a career as a catalogue model, Jake was every bit as good-looking as you’d expect Alaska’s boyfriend to be.“³⁵⁰ Miles’ Beobachtung von Jake und Alaska hat bereits voyeuristische Tendenzen, er ist eingenommen von ihrer gemeinsamen Schönheit.³⁵¹ Homosoziales Begehren wird dadurch sichtbar, dass Miles Beschreibung der Beiden nicht von Gefühlen wie Neid oder Eifersucht konnotiert ist, sondern sein Blick beinahe erotisch wirkt: „as he held her by the waist, she leaned forward, her pouty

³⁴⁵ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 22f; Green, *An Abundance of Katherines*, 28–33.

³⁴⁶ Vgl. Kauer, *Queer lesen : Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*, 117f.

³⁴⁷ Vgl. ebd., 118f.

³⁴⁸ Ebd., 119.

³⁴⁹ In diese Normierung fallen vor allem die weiblichen Figuren in Lad Lit. Dies wird in Kapitel 4.3. noch im Genauerem beleuchtet.

³⁵⁰ Green, *Looking for Alaska*, 76.

³⁵¹ Vgl. ebd., 76f.

lips parted, her head just slightly tilted, and enveloped his mouth with such passion that I felt I should look away but couldn't."³⁵² Sein Verlangen nach Alaska und ihrem Körper schließt Jakes Körper in dieser Darstellung mit ein und zeigt damit, dass Miles nicht nur Alaska begehrt, sondern auch den Mann, der ihr nahe kommen darf. In AAoK wird das homosoziale Begehren um noch eine Ebene abstrahiert, da Colins sexueller Rivale, Lindseys Freund, ebenfalls Colin heißt und er bei ihrer ersten Begegnung sofort eine Analogie zu sich und seiner Ex-Freundin zieht.³⁵³ Colin beschreibt den anderen Colin folgendermaßen: "a tall, muscular boy wearing a Tennessee Titans jersey. The boy was a hulking mass of muscle with spiked hair and a smile that was all top teeth and gums."³⁵⁴ Silke Winst, die den mittelalterlichen *Amicus und Amelius*-Stoff analysiert hat, beschreibt homosoziales Begehren in Kombination mit dem Wunsch nach Gleichheit. Die beiden Männer, die sich zum Verwechseln ähnlich sehen, konstituieren ihre Männlichkeit gegenseitig, indem sie so sein wollen, wie der Andere.³⁵⁵ Colins Rivale verhält sich ihm gegenüber aggressiv, da er eifersüchtig ist. Durch diese Einschüchterung verlagert Colin seine Eifersucht wiederum auf Hassan, dem er wiederholt unterstellt, für Lindsey zu schwärmen.³⁵⁶ Jedoch verschiebt sich Colins Eifersucht dann auf den anderen Colin: Allerdings nicht in Bezug auf Lindsey, sondern auf Hassan. Colin ist eifersüchtig, dass Hassan sich mit dem anderen Colin angefreundet hat.³⁵⁷ Green zeigt hier zweigleisiges homosoziales Begehren: Colin begehrt Colin, weil dieser mit Lindsey zusammen ist und weiters auch Hassan, weil dieser sich mit ihm anfreundet.

Obwohl das Ziel der Protagonisten die Beziehung mit der Protagonistin ist, besteht ein Großteil der Erzählung aus der Debatte der männlichen Figuren untereinander, wer wen begehren darf. Somit wird im homosozialen Begehren auch Männlichkeit verhandelt, denn der Superlativ der Männlichkeit wird durch das Gewinnen der Frau festgemacht. Dadurch werden auch verschiedene Formen von Männlichkeit gegeneinander aufgestellt und mit der Entwicklung des Protagonisten bewertet. Denn die Andersartigkeit, die ihn zu Beginn als unmännlich charakterisiert hat, ist schließlich das Attribut, das die Protagonistin von ihm überzeugt. In AAoK wird dies folgend zusammengefasst: "I think I just realized that I do't actually want to date an asshole I'm not even attracted to. Those are two seperate revelations:

³⁵² LfA, 76f.

³⁵³ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 49ff.

³⁵⁴ Ebd., 49.

³⁵⁵ Vgl. Winst, „Amicus und Amelius : Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition“, 39f.

³⁵⁶ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 84, 129f.

³⁵⁷ Vgl. ebd., 129f.

I don't want to date assholes, and I'm not actually turned on by big muscles.”³⁵⁸ Stereotype Männlichkeit ist in Lad Lit ein Mittel, um subversive Männlichkeitstypen positiv zu besetzen. Als (Anti-)Helden zeigen Lad Lit-Protagonisten mit ihren Sidekicks auf, wie sich postmoderne Männlichkeit konstituiert: Hypermaskulinität wird hinterfragt, jedoch bleiben die Genderdifferenzen unberührt. Dies zeigt sich im Besonderen in der Darstellung und Instrumentalisierung der weiblichen Figuren.

4.3. Eine wie Keine: Das Manic Pixie Dream Girl

Das Manic Pixie Dream Girl (MPDG) ist ein Figurentypus, der seit den 2000/2010er Jahren im popkulturellen Diskurs Aufmerksamkeit erregt. Es handelt sich dabei um weibliche Charaktere, die durch ihre unberechenbare und abenteuerlustige Art auffallen, deren Funktion in der Handlung jedoch nur dazu dient, den männlichen Protagonisten aus seiner Verslossenheit herauszulocken. Sobald dies geschehen ist, verschwindet das MPDG wieder.³⁵⁹ Ursprünglich als ein Figurentypus des (Indie-)Films kategorisiert,³⁶⁰ lässt sich das MPDG ebenso in der (Jugend-)Literatur finden.³⁶¹

They are characterized as free-spirited, spontaneous and full of life, and their sole dramatic and narrative purpose in the films is to inspire the creativity and passion of the fragile, insecure male protagonists, thus perpetuating the myth of women as muses and caregivers rather than independent entities with a life, dreams and ambitions of their own.³⁶²

Lucía Rodríguez markiert hier die entscheidende Funktion, die das MPDG einnimmt: die Muse. Ihr Erscheinen reißt den Protagonisten aus seinem Alltag heraus, sie inspiriert ihn und verlässt ihn wieder. Jedoch werden damit Darstellungen von Frauen instrumentalisiert, um das Leben von Männern positiv zu beeinflussen, womit Frauen eindimensional dargestellt werden und ihre Selbsterfüllung negiert wird.³⁶³ Jennifer Gouck verortet die erste Manifestierung des MPDG-Typus im Pygmalion-Mythos: Ein von Frauen enttäuschter Bildhauer meißelt die perfekte Frau, die dann zum Leben erwacht und seiner Idealisierung unterliegt.³⁶⁴ Gouck schreibt über das MPDG: “She is an ephemeral being, designed for discarding once the male protagonist – a symbol of the patriarchy – has used her for her

³⁵⁸ AAoK, 186.

³⁵⁹ Vgl. Gouck, „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction“, 5.

³⁶⁰ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 169f.

³⁶¹ Vgl. Gouck, „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction“, 4.

³⁶² Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 169.

³⁶³ Vgl. ebd., 171.

³⁶⁴ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 527.

singular purpose: to enrich his unremarkable life and prepare him for a bright, fulfilled future.”³⁶⁵

Das *Oxford English Dictionary of Literary Terms* definiert die Muse folgend: “A source of inspiration to a poet or other writer, usually represented as a female deity, and conventionally called upon for assistance in a poet’s invocation.”³⁶⁶ Die antike Göttlichkeit, die die Muse personifiziert, wird ab der Renaissance auf die realen Frauen projiziert, die Autoren und Künstler³⁶⁷ zu ihren Werken inspirieren.³⁶⁸ Anhand dieser Definition und anschließend an die Argumentation von Gouck und Rodríguez, ist eine konkrete Genderkonstellation zu erkennen, die dem Einfluss der patriarchalen Hegemonie unterliegt: Die Muse (Frau) dient dem kreativ Schaffenden (Mann) als Inspirationsquelle. Damit werden weibliche Personen für die geistige Entwicklung von Männern funktionalisiert. Grundlegend für das Machtgefälle ist in dieser Beziehung, dass die Muse den Autor nicht durch ihren Intellekt inspiriert, sondern durch ihren göttlichen Körper. Penny Murray beschreibt das kulturelle Konstrukt der Muse folgend:

This image of the Muse as loved object who inspires the male artist, whilst she herself remains silent, is deeply engrained in contemporary culture, despite the best efforts of feminist critics to expose the implications of such imagery: man creates, woman inspires; man is the maker, woman the vehicle of male fantasy, an object created by the male imagination, incapable of any kind of agency herself. In short, this image of the Muse denies woman’s active participation in artistic creation and silences female creativity.³⁶⁹

Somit ist der objektivierende Diskurs der Muse eine Form, Frauen ihre Stimme und Handlungsfähigkeit zu nehmen. Indem das MPDG an die Tradition der Muse anknüpft, kann dieser Figurentyp nicht neutral analysiert werden, sondern nur in Relation zu der männlichen Figur, die sie hervorgerufen hat. Die männliche Perspektive, der die Muse unterliegt, wird ebenfalls in *Lad Lit* eingefangen, wodurch in der weiteren Analyse insbesondere die Wahrnehmung des Protagonisten vom MPDG entscheidend für die Darstellung von Genderstereotypen und -hierarchien ist.

Der Terminus MPDG wurde vom Filmkritiker Nathan Rabin kreiert, als dieser 2007 Cameron Crowes Film *Elizabethtown* rezensierte. Er beschreibt damit den Charakter von Kirsten Dunst, die dem Protagonisten, gespielt von Orlando Bloom, durch die Trauer um seinen verstorbenen Vater hilft.³⁷⁰

³⁶⁵ Gouck, 526.

³⁶⁶ Baldick, „Muse“, (08.07.2024).

³⁶⁷ In der Definition und im Diskurs wird in diesem Zeitrahmen ausschließlich von männlichen Autoren gesprochen.

³⁶⁸ Vgl. Baldick, „Muse“, (08.07.2024).

³⁶⁹ Murray, „Reclaiming the Muse“, 327.

³⁷⁰ Vgl. Rabin, „The Bataan Death March“, (29.03.2024).

Dunst embodies a character type I like to call The Manic Pixie Dream Girl (see Natalie Portman in *Garden State* for another prime example). The Manic Pixie Dream Girl exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures.³⁷¹

Sieben Jahre später zieht Rabin ein Resümee darüber, wie dieser Begriff im popkulturellen Diskurs missbraucht worden ist:

It's an archetype, I realized, that taps into a particular male fantasy: of being saved from depression and ennui by a fantasy woman who sweeps in like a glittery breeze to save you from yourself, then disappears once her work is done. [...] The trope of the Manic Pixie Dream Girl is a fundamentally sexist one, since it makes women seem less like autonomous, independent entities than appealing props to help mooney, sad white men self-actualize. Within that context, the phrase was useful precisely because, while still fairly flexible, it also benefited from a certain specificity. [...] I coined the phrase to call out cultural sexism and to make it harder for male writers to posit reductive, condescending male fantasies of ideal women as realistic characters. But I looked on queasily as the phrase was increasingly accused of being sexist itself.³⁷²

Rabin macht hier deutlich, dass er den Typus des MPDG als einen feministischen Analysebegriff etablieren wollte, der dazu dienen sollte, eindimensionale weibliche Charaktere in Filmen anzuprangern. Jedoch entwickelte sich der inflationäre Gebrauch des Begriffs, der die originale Absicht verdrängte, so dass das MPDG ein beliebter Charaktertyp wurde, der auch Einfluss auf gesellschaftliche Genderkonzeptionen hatte.³⁷³ Somit ist sein Vorhaben, das MPDG aus den Medien verschwinden zu lassen, gescheitert und konträr zu seinem Vorhaben zirkulierte dieser Typus vor allem in den Medien der frühen 2000er breitflächig.³⁷⁴

Obwohl der Begriff MPDG als feministisches Analysekonzept intendiert war, ist seine Bedeutung durch die diskursive Misinterpretation eine andere. Unter MPDG wird ein reduktionistischer Weiblichkeitstypus verstanden,³⁷⁵ der zwar postfeministische Züge der Emanzipation verkörpert, jedoch größtenteils, wie Rabin schreibt, von Männern in der Medienbranche geschrieben und charakterisiert wurde. Aus diesem Grund liegt für die kommende Analyse der MPDG-Charaktere in *Lad Lit* nahe, das Konzept des *Male Gaze* miteinfließen zu lassen. Wie bereits in Kapitel 2.2. beschrieben, entstammt das Konzept des *Male Gaze* aus der Filmwissenschaft, wird aber auch in literaturwissenschaftlichen Analysen verwendet. Da das MPDG zuerst als Figurentyp im Film und erst später als Typ in der Literatur charakterisiert worden ist, ist die Abwandlung eines filmtheoretischen Konzepts für eine literaturwissenschaftliche Arbeit naheliegend.

³⁷¹ Rabin, „The Bataan Death March“, (29.03.2024).

³⁷² Rabin, „I'm Sorry for Coining the Phrase ‚Manic Pixie Dream Girl‘“, (29.03.2024).

³⁷³ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 170.

³⁷⁴ Vgl. ebd., 172.

³⁷⁵ Vgl. ebd., 169.

Der Male Gaze beschreibt die objektivierende und reduzierende Repräsentation von Frauen und ihren Körpern.³⁷⁶ Derartige Narrative sind meist von Männern gestaltet, die durch patriarchale Privilegien die Darstellung von Frauen in Medien nach männlich dominanten Vorstellungen formen können.³⁷⁷ Dazu kann ebenso Lad Lit gezählt werden, da dieses Genre von männlichen Autoren geschrieben wird und als Erzählinstanz die männlichen Protagonisten verwendet. Die interne Fokalisierung, die typisch ist (siehe 4.1.), ist dahingehend vergleichbar mit der Kameraführung unter dem Male Gaze. Die weiblichen Charaktere in Lad Lit werden aus der Perspektive der Protagonisten erzählt und somit auch in ihrer Charakterisierung auf dessen Wahrnehmung beschränkt.

Bevor in der Analyse weiter die Verbindung beider Konzepte gezeigt wird, ist die Typologisierung des MPDG zu definieren. Rodríguez zeigt auf, dass bereits durch die hermeneutische Zusammensetzung des MPDG-Begriffs ein Grundmodell des Figurentypus erkennbar ist.

- Der Begriff *Manic* (dt. manisch) ist insbesondere im Bezug auf Frauen in der Medizingeschichte an die Diagnose der Hysterie gebunden und beschreibt ein Verhaltensmuster mit übermäßiger Energie und sehr starken (positiv) emotionalen Reaktionen;
- *Pixie* (dt. Fee) ist ein übernatürliches Fabelwesen, das punktuell in Erzählungen auftaucht und Hilfe anbietet oder Unfug stiftet;
- *Dream* (dt. Traum) im Zusammenhang mit einer Frau wird meist als eine idealisierte Form der Weiblichkeit verstanden, in etwa das Stereotyp der ‘perfekten Frau’;
- *Girl* (dt. Mädchen) bezeichnet eine heranwachsende Frau.³⁷⁸

Somit ist das MPDG eine Idealisierung eines unabhängigen Frauenbildes, das vor allem durch seine mystischen Eigenschaften besticht. Weitere häufig genannte Beispiele für das MPDG in Literatur und Film sind die weiblichen Hauptfiguren in *Bringing Up Baby* (1938); *Breakfast at Tiffany's* (1961); *Annie Hall* (1977); *Betty Blue* (1992); *Almost Famous* (2000); and *Sweet November* (2001),³⁷⁹ *(500) Days of Summer* (2009)³⁸⁰ und in Jerry Spinellis Roman *Stargirl* (2000), so wie John Greens *Looking for Alaska* (2005).³⁸¹ Bei diesen Manifestationen des MPDG-Typus handelt es sich jeweils um junge Frauen, die nach dem Motto *Carpe diem*

³⁷⁶ Vgl. Glapka, „Feminist Poststructuralist Discourse Analysis as a tool of critique“, 87f.

³⁷⁷ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 172f, 179.

³⁷⁸ Vgl. ebd., 171.

³⁷⁹ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 527.

³⁸⁰ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 169.

³⁸¹ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 527.

leben und durch deren oberflächliche Unbeschwertheit die männlichen Protagonisten der Erzählungen berauscht sind.

Gouck widmet dem MPDG ein narratives Modell, indem sie fünf grundlegende Handlungspunkte definiert, die Texte mit MPDG-Motiven charakterisieren:

1. Beginnings: The reader is introduced to a sad, White, heterosexual, cisgender, male, middle-class protagonist, typically living in American suburbia.
2. Setting up the Mystique: The MPDG character comes into the protagonist's life, seemingly appearing from nowhere. She is both intriguing and beautiful, marked by the protagonist as 'not like other girls'. This intrigue is reinforced by a secret she keeps from both the protagonist and the rest of her peers.
3. Becoming Friends, Adventuring Together: The MPDG and the protagonist become friends and spend lots of time together, often resulting in spontaneous adventure. At this point, the 'Manic' in MPDG can, but does not always, become apparent.
4. A Bump in the Road: The MPDG and the protagonist have a heated argument, during or shortly after which her secret is revealed. In some novels, it is the protagonist's discovery of the secret behind the Pixie's back that begins the argument. If the Pixie is to be given a tragic backstory, this usually happens here. The MPDG temporarily disappears from the narrative.
5. Reunions, Goodbyes, and The Final Monologue: The Pixie and the protagonist are reunited and there is some sort of resolution between them, usually under melodramatic circumstances. The MPDG then disappears from the narrative for a second and final time. The novel ends shortly after, its closing pages dedicated to a philosophical and/or reflective monologue from the male protagonist.³⁸²

Diese Handlungsstruktur findet sich in den oben genannten Medien wieder und fasst ebenfalls einige Lad Lit-Narrative zusammen und ist somit Grundlage für die kommende Analyse. Entscheidend ist die damit verbundene Charakterisierung der Rolle des MPDG:

[T]he Pixie exists solely to enrich the life of the White, cisgender, heterosexual, middle-class male protagonist, who is often in a state of ennui before the MPDG's arrival or, at the very least, lives an almost overwhelmingly unremarkable life. This enrichment usually comes in the form of interactions filled with whimsy and adventure, leading to a gradual opening of the protagonist's eyes so he can see the extraordinary in the ordinary and undergo personal growth.³⁸³

Das MPDG sticht durch Charakteristika wie Freiheitsliebe, Spontanität und Skurrilität hervor.³⁸⁴ Insbesondere wird das MPDG als eine ideale Frau dargestellt, die im Kontrast zu 'regulären' Frauen steht. Ihre Sonderstellung erhält das MPDG im männlich konnotierten Narrativ durch ihre Verkörperung des post-feministischen Diskurses des obsolet geglaubten Feminismus. Ecatarina Forij schreibt in diesem Zusammenhang die Unabhängigkeit und den Individualismus des MPDG dem post-feministischen Neoliberalismus zu, durch dessen Einflussnahme die Möglichkeit der freien Wahl an Sexualpartner*innen³⁸⁵ als Resultat der

³⁸² Gouck, „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction“, 5f.

³⁸³ Ebd., 5.

³⁸⁴ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 528ff.

³⁸⁵ Das MPDG, so wie die Narrative um sie herum, bilden vor allem cis-Heterosexualität ab.

vermeintlich vollkommenen Emanzipation und Gleichstellung der Frau in der Gesellschaft verstanden wird.³⁸⁶

Das MPDG wird im Postfeminismus als hedonistisch charakterisiert, da sie die Ketten der stereotypen Rollenerwartung durch ihren Freigeist sprengt.³⁸⁷ Eng damit verbunden ist die Darstellung des MPDG als promiskuitiv. Damit wird der bereits in Kapitel 3.1. besprochene Diskurs der *New Femininity* aufgenommen, worin *Girl Power* mit sexueller Emanzipation gleichgesetzt wird, sodass die Freiheit der Wahl sexueller Partner und die damit einhergehende steigende Sexualisierung von Frauen in medialen Darstellungen als eine feministische Wieder-in-Besitznahme des weiblichen Körpers gilt. Diese sexualisierte Repräsentation von Frauen wird breitflächig von männlichen Autoren, Regisseuren, Journalisten etc. gestaltet.³⁸⁸ Angela McRobbie fasst dieses Phänomen unter dem Begriff der *postfeministischen Maskerade* zusammen. Damit ist das Paradoxon gemeint, dass Frauen zwar als sexuell erfahren und frei gelten, sich aber weiterhin in der Öffentlichkeit keusch und gesittet verhalten sollen, um weiterhin begehrenswert für Männer zu wirken.³⁸⁹ Das MPDG verkörpert diesen Widerspruch, indem sie zum einem durch wechselnde Sexualpartner und/oder offene Thematisierung von Sex als sexuell freizügig dargestellt wird, und zum anderen durch ihr unschuldiges Aussehen (bspw. große Augen, Schmollemund, Vintage-Kleidung) verniedlicht wird. Das MPDG wird im Kontrast zum Protagonisten fortlaufend als diminutiv dargestellt. Gouck nennt als Beispiele das Spielen der Ukulele (Kleinform einer Gitarre) und das Backen von Cupcakes (Kleinform eines Kuchens).³⁹⁰ „The adorkable Pixie is thus fashioned as a non-threatening figure and consistently infantilized, perpetually viewed as inferior to maleness – a position bolstered by her connection to the quirky.“³⁹¹ Die Infantilisierung des MPDG findet sich schließlich bereits in dessen Bezeichnung, da dieser Weiblichkeitstypus nicht *Manic Pixie Dream Women* (Frauen), sondern *Manic Pixie Dream Girls* (Mädchen) bezeichnet, auch wenn die Charaktere in Film und Literatur oftmals erwachsene Frauen sind.³⁹²

Die Fetischisierung des MPDG als infantil führt wiederum zu Mulveys Konzept des Male Gaze. Der Male Gaze ist in seiner Objektifizierung von Frauen grundsätzlich ein

³⁸⁶ Vgl. Forij, „Understanding the ‚Manic Pixie Dream Girl‘ Trope: A Feminist and Post-Feminist Approach“, 98, 101.

³⁸⁷ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 172.

³⁸⁸ Vgl. Tincknell u. a., „Begging for It“, 47, 49, 51f.

³⁸⁹ Vgl. Forij, „Understanding the ‚Manic Pixie Dream Girl‘ Trope: A Feminist and Post-Feminist Approach“, 99f.

³⁹⁰ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 528ff.

³⁹¹ Ebd., 529.

³⁹² Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 171.

erotisierender Blick und hängt ebenfalls mit dem Voyeurismus und der Skopophilie zusammen (Lustgefühl durch Beobachtung).³⁹³ Beispielshaft dafür ist, wenn die Kameraführung schrittweise Teile eines weiblichen Körpers zeigt.³⁹⁴ Diese Manipulation des Narrativs lässt sich auch in der Literatur finden, wie beispielsweise in Lad Lit. Dies schließt an das vorherige Argument an, inwiefern die sexuelle Emanzipation, die das MPDG verkörpert, eine selbstgewählte ist, oder eine als attraktiv projizierte männliche Erwartungshaltung, die durch Selbstregime und kulturelle Hegemonie von Frauen eingehalten wird.³⁹⁵ Damit verbunden ist auch die *Agency* der MPDG-Charaktere. Wie bereits in der obigen Charakterisierung erwähnt, hält sich diese in Maßen, da das MPDG eine Instrumentalisierung männlicher Wunschvorstellungen ist und durch ihr finales Verschwinden am Ende der Handlung ihre Selbsterfüllung bzw. Charakterentwicklung unbestimmt bleibt.³⁹⁶

Der Begriff erlebte eine Hochzeit in den 2000/2010er Jahren, in den sogenannten *Hommecons*, einem Sub-Genre der Rom-Com, die sich aber um den männlichen Protagonisten und seinen sexuellen Abenteuern zentrierten,³⁹⁷ so wie eine Wiederbelebung in Folge der COVID-19-Pandemie 2021, schreibt Gouck.³⁹⁸ In die Hochzeit des MPDG fallen auch die Romane von John Green und Nick Hornby, da diese den Typus bereits vor seiner expliziten Benennung in ihren Erzählungen inkludieren und damit die Definition des MPDG maßgeblich geprägt haben. Folgend werden die verschiedenen Konfigurationen des MPDG bei Green und Hornby analysiert und betrachtet, wie diese im Austausch mit dem Entwicklungsnarrativ der Protagonisten in Lad Lit stehen.

4.3.1. *Not Like Other Girls: Das Manic Pixie Dream Girl bei John Green & Nick Hornby*

Wie bereits zu Beginn von Kapitel 4 beschrieben, ist die Erzählinstanz der männliche Protagonist, durch deren Perspektive die Handlung wiedergegeben wird. Aus diesem Grund ist auch jede Beschreibung der weiblichen Charaktere dem subjektiven Blick des Protagonisten unterlegen. Zurückkommend auf die Charakterisierung des MPDG und die fünf Eckpunkte, die Gouck definiert hat,³⁹⁹ beginnt die Handlung mit der Charakterisierung

³⁹³ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, 60ff.

³⁹⁴ Vgl. Leet, „Objectification, Empowerment, and the Male Gaze in the Lanval Corpus“, 82.

³⁹⁵ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 104f; Tincknell u. a., „Begging for It“, 60.

³⁹⁶ Vgl. Forij, „Understanding the ‚Manic Pixie Dream Girl‘ Trope: A Feminist and Post-Feminist Approach“, 97.

³⁹⁷ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 179.

³⁹⁸ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 525.

³⁹⁹ Vgl. Gouck, „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction“, 5f.

des Protagonisten, der unglücklich mit seiner aktuellen Lebenssituation ist. Dieser Punkt wurde bereits in den oberen Abschnitten analysiert und als fester Bestandteil von Lad Lit etabliert. Womit der zweite Punkt von Gouck relevant wird: das plötzliche Erscheinen des MPDG, die sich in ihrem Auftreten und Charakter von allen Frauen unterscheidet, die der Protagonist bisher kennengelernt hat. Folgend werden die MPDG in der Primärliteratur nach den Punkten 2-5 aus Goucks Charakterisierungsmodell des MPDG analysiert.⁴⁰⁰

4.3.1.1. Vorstellung & Mystifizierung des MPDG

In LfA ist Alaska das MPDG. Miles sieht Alaska das erste Mal, als er mit Colonel ihr Zimmer aufsucht, um Zigaretten zu kaufen. Bei dieser ersten Begegnung wird Alaska bereits als indirekt manisch charakterisiert, indem sie aufgeregt und laut eine Geschichte erzählt, in der sie sexuell belästigt worden ist, dies jedoch als humoristische Anekdote aus ihrem Leben erzählt.⁴⁰¹ Diese Erzählung kommt jedoch erst an zweiter Stelle, denn der erste Eindruck durch die interne Fokalisierung ist Miles Staunen über Alaskas gutes Aussehen:

[T]he hottest girl in all of human history was standing before me in cut-off jeans and a peach tank top. And she was talking over the Colonel, talking loud and fast. [...] I stared, stunned partly by the force of the voice emanating from the petite (but, God, curvy) girl and partly by the gigantic stacks of books that lined her walls. Her library filled her bookshelves and then overflowed into waist-high stacks of books everywhere, piled haphazardly against the walls.⁴⁰²

Alaskas wichtigsten zwei Charakteristika sind ihr attraktiver Körper und ihre Ansammlung an Büchern. Alaskas Objektivierung wird direkt fortgesetzt, indem Colonel sie Miles offiziell vorstellt: "Pudge, this is Alaska. She got her boob honked over the summer." She walked over to me with her hand extended, then made a quick move downwards at the last moment and pulled down my shorts."⁴⁰³ In diesem Ausschnitt wird Alaska direkt als eine Person charakterisiert, deren sexuelle Belästigung eine Gegebenheit ist, die ihre Identität bestimmt. Alaska gilt damit als begehrenswert, indem andere Männer sie begehren. Parallel dazu verhält sie sich ebenso übergriffig und unberechenbar, indem sie Miles die Hose hinunterzieht und ihn entblößt.

Dass Alaska anders ist als 'reguläre' Frauen wird noch weiter verdeutlicht, als die Freundesgruppe in ihrem Versteck auf dem Schulgelände raucht. Miles befragt Alaska zu den Büchern in ihrem Zimmer, sie erzählt von ihrem Lieblingsbuch *The General in his Labyrinth* (1989) von Gabriel García Márquez und dass sie so wie die Hauptfigur in diesem Roman

⁴⁰⁰ Hornbys Roman *Slam* wird in die erste Analyse des MPDG nicht mit eingeschlossen, sondern erst in Kapitel 4.3.3. gesondert analysiert.

⁴⁰¹ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 22.

⁴⁰² Ebd., 22f.

⁴⁰³ Ebd., 23.

verzweifelt nach dem Ende des Labyrinths des Lebens sucht.⁴⁰⁴ Alaska wird damit als besonders gebildet und belesen charakterisiert, da dieser historische Roman nicht als ein Standardwerk für Teenager gilt. Jedoch ist es für Alaskas Charakterisierung als MPDG allein interessant, dass sie dieses Buch präferiert und nicht der Grund dahinter. Denn sobald Alaska anfängt vorzulesen, um Miles zu zeigen was genau sie an Márquez Werk bewundert, schweift die Erzählung zurück in den inneren Monolog von Miles, der Alaskas Körper betrachtet:

And now is as good a time as any to say that she was beautiful. [...] And not just beautiful, but hot too, with her breast straining against her tight tank top, her curved legs swinging back and forth beneath the swing, flip-flops dangling from her electric-blue-painted toes. It was right then, between when I asked about the labyrinth and when she answered me, that I realized the *importance* of curves, of the thousand times where girls' bodies ease from one place to another [...]. I'd noticed curves before, of course, but I had never quite apprehended their significance.⁴⁰⁵

In diesem Narrativ wird die von Gouck charakterisierte Verflachung des MPDG deutlich, das in erster Linie ein visuelles Mittel der Erzählung ist, anstatt ein inhaltliches.⁴⁰⁶ Anhand dieses Ausschnitts ist ebenfalls der Modus des Male Gaze ersichtlich, denn wie in einem Film dumpft Alaskas Stimme in dieser Szene ab, als sie über ihr Lieblingsbuch spricht und der Blick des Protagonisten gleitet über ihren Körper, womit deutlich ihr Aussehen in den Mittelpunkt ihrer Charakterisierung gestellt wird, anstatt ihrer Persönlichkeit.

Indem das MPDG im Grund eine Hülle ist, die von den Idealvorstellungen einer Frau des Protagonisten befüllt wird, wird der MPDG-Charakter auch mystifiziert, was Gouck als zentralen Aspekt des zweiten Handlungspunktes in ihrer Übersicht ausmacht.⁴⁰⁷ In LfA wird Alaska mystifiziert, indem ihr Lächeln mit dem unergründlichen Lächeln der Mona Lisa verglichen wird,⁴⁰⁸ womit sie in einen jahrhundertealten Diskurs der unbegreifbaren weiblichen Schönheit und Identität eingeordnet wird. Entscheidend für die Mystifizierung des MPDG ist das Geheimnis, dass das MPDG mit sich herumträgt und, nach Goucks Klassifizierung, erst in Punkt vier (A Bump in the Road) gelüftet wird.⁴⁰⁹ Bei Alaska wird ihr Geheimnis angedeutet, als sie den Satz sagt: "Y'all smoke to enjoy it. I smoke to die."⁴¹⁰ Mit ihrem Todeswunsch erfüllt Alaska ein weiteres Attribut des MPDG, das vor allem für die Selbstfindung des Protagonisten wichtig ist: das MPDG muss verletzlich bzw. gebrochen sein, so dass der Protagonist sich als ihr Retter inszenieren kann.⁴¹¹ Beispiele hierfür sind

⁴⁰⁴ Vgl. LfA, 26.

⁴⁰⁵ Ebd., 27f.

⁴⁰⁶ Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 528.

⁴⁰⁷ Gouck, „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction“, 5.

⁴⁰⁸ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 40.

⁴⁰⁹ Vgl. Gouck, „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction“, 5.

⁴¹⁰ Green, *Looking for Alaska*, 57.

⁴¹¹ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 169.

Clementines Alkoholsucht in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) oder Sam als Epileptikerin in *Garden State* (2004).⁴¹²

In HF ist nicht die weibliche Hauptfigur Laura das MPDG, sondern Charlie Nicolson. Sie ist eine von Robs Ex-Freundinnen, die seine Perspektive auf sein Beziehungsleben langwirkend verändert hat:

I met Charlie at tech: I was doing a media studies course, and she was studying design, and when I first saw her I realized she was the sort of girl I had wanted to meet ever since I'd been old enough to want to meet girls. She was tall, with blonde cropped hair (she said she knew some people who were at St. Martin's with some friends of Johnny Rotten, but I was never introduced to them), and she looked different and dramatic and exotic. Even her name seemed to me dramatic and different and exotic, because up until then I had lived in a world where girls had girls' names, and not very interesting ones at that. She talked a lot, so that you didn't have those terrible, strained silences that seemed to characterize most of my sixth-form dates, and when she talked she said remarkably interesting things - about her course, about my course, about music, about films and books and politics.⁴¹³

In dieser Charakterisierung Charlies lassen sich einige Faktoren des Basistypus des MPDG finden. Rob trifft Charlie an einem Technikum, womit Charlie in einem männerdominierten Terrain als Frau vermutlich etwas Besonderes ist. Weiter beschreibt Rob, dass das, was ihn als Erstes an ihr anzieht, ihr Aussehen ist, denn mit ihrem androgynen Stil und dem für Frauen unüblichen Namen, nimmt Rob sie ganz anders wahr, als alle Frauen, die er bis dato gesehen hat. Damit erfüllt Charlie bereits den Aspekt der 'Fee' und wird weiter als der manische Traum charakterisiert, indem Rob erzählt, dass sie viel über Popkultur redet und dies in einer Weise, die Rob bewundert. Rob mystifiziert Charlie in ihrer dreijährigen Beziehung, da er nie sicher ist, was Charlie an ihm attraktiv findet, denn aus seiner Perspektive ist sie ihm weit überlegen.⁴¹⁴

In AAoK sind zwei MPDG-Charaktere präsent: Katherine I/XIX und Lindsey. Obwohl Katherine von Colin als die Frau, die ihn für immer verändert hat charakterisiert wird,⁴¹⁵ entspricht Lindsey dem MPDG-Typus umso mehr, da sie die erste Frau ist, die Colin interessiert und dabei nicht Katherine heißt, und auch seine Vorstellungen von Frauen und Beziehungen revidiert. Colin und Lindseys erstes Treffen findet im Souvenirgeschäft statt, in dem Lindsey arbeitet, an der vermeintlichen Grabstätte von Erzherzog Franz Ferdinand von Habsburg, den Colin zuvor als seinen Leidensgenossen charakterisiert hat, da er sich nach der Trennung von Katherine ähnlich fühlt, wie der Thronfolger, der bei einem Anschlag durch eine Schusswunde im Bauch verstorben ist und infolgedessen der 1. Weltkrieg begann.⁴¹⁶

⁴¹² Vgl. Rodríguez, 169.

⁴¹³ Hornby, *High Fidelity*, 15.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., 15ff.

⁴¹⁵ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 14.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., 13, 25-28.

Lindsey fällt Colin in erster Linie ebenfalls durch ihr Aussehen beziehungsweise ihr interessantes Gesicht auf.⁴¹⁷ Des Weiteren erwischt Colin sich, wie er Lindsey als nicht gebildet verurteilt, weil sie ein Klatschmagazin liest, revidiert diese Meinung jedoch schnell als sich herausstellt, dass sie eine angehende Sanitäterin ist und ihn professionell verarztet, als er sich bei einem Sturz die Stirn aufschlägt.⁴¹⁸ In dieser überraschenden Fähigkeit Lindseys liegt auch ihr Charakteristikum als MPDG. Der Protagonist in Not wird von ihr gerettet und sobald Colin sich in der Position des Bedürftigen befindet, beginnt Lindseys Charakterisierung als MPDG.

[W]hen Colin opened his eyes, he saw fuzzily that Hassan and Lindsey Lee Wells were kneeling, peering down at him. She smelled strongly of a fruity perfume, which Colin believed to be called Curve. He'd purchased it once, for Katherine XVII, but she hadn't liked it. [Fußnote 17: "It smells like I rubbed chewed raspberry Bubblicious on my neck," she said, but it didn't, exactly. It smelled like raspberry Bubblicious-flavored *perfume*, which actually smelled very good.]

"I'm bleeding, aren't I?" Colin asked.

"Like a stuck pig," she said. "Don't move." She turned to Hassan and said, "Give me your T-Shirt," and Hassan promptly said no, which Colin figured had something to do with Hassan's man-boobs. [...] then Lindsey said, "Jesus Christ - fine," and took off her shirt. [...] Lindsey told Hassan, "Apply pressure with the shirt here. I'll be back in eight minutes." [...] She ran off. It was not the way Curve smelled that Colin liked - not exactly. It was the way the air smelled just as Lindsey began to jog away from him. The smell the perfume left behind. There's not a word for that in English, but Colin knew the French word: *sillage*. What Colin liked about Curve was not its smell on the skin but its *sillage*, the fruity sweet smell of its leaving. [...]

He could just never see anything coming, and as he lay on the solid, uneven ground with Hassan pressing too hard on his forehead, Colin Singleton's distance from his glasses made him realize the problem: myopia. He was nearsighted. The future lay before him, inevitable but invisible. [...] "*Eureka*," he said softly. [...]

He felt the thrill of it surge through him, his eyes blinking fast as he fought to remember the idea in its completeness. Lying there on his back in the sticky, thick air, the Eureka moment felt like a thousand orgasms all at once, except not as messy.⁴¹⁹

Die Fokalisierung vermeidet in dieser Szene den aktiven Male Gaze, indem Colin seine Brille nicht trägt, als Lindsey ihr T-Shirt auszieht und er sie somit nicht sehen kann, jedoch wird Lindseys Nacktheit suggeriert. Dies wird auch deutlich in Colins Überlegungen zu Lindseys Parfum. Zum einen bevorzugt Colin bei Frauen einen süßlichen, artifiziellen Duft, der wiederum den Aspekt der Kindlichkeit und Niedlichkeit des MPDG suggeriert⁴²⁰ und zum anderen wird mit seiner Präferenz der Sillage gezeigt, was die Verlockung des MPDG ausmacht: die Erinnerung an sie und den Eindruck, den sie hinterlassen hat, und weniger ihre tatsächliche Präsenz.⁴²¹ Hinzu wird in diesem Zitat auch die Selbstverwirklichung des

⁴¹⁷ Vgl. AAoK, 28f.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., 31f.

⁴¹⁹ Ebd., 31ff, 39.

⁴²⁰ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 528; Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 186f.

⁴²¹ Vgl. Forij, „Understanding the ‚Manic Pixie Dream Girl‘ Trope: A Feminist and Post-Feminist Approach“, 98, 100.

Protagonisten durch das MPDG deutlich, denn, ausgelöst von der Tatsache, dass er Lindsey nicht sehen konnte, während sie sich ausgezogen hat, erlebt Colin seinen Eureka-Moment, auf dem er seine Identität als Protegé aufbaut.⁴²² Im weiteren Verlauf wird Lindsey zunehmend als besonders charakterisiert: Sie spricht auch Deutsch, ist gebildet, wohnt in einem pinken Haus und war einmal sehr unbeliebt und unattraktiv, bevor sie sich entschieden hat, beliebt zu werden.⁴²³

4.3.1.2. Freundschaft & Abenteuer

In Punkt drei von Goucks Klassifizierung (Becoming Friends, Adventuring Together) erleben das MPDG und der Protagonist Abenteuer zusammen; dadurch entsteht zwischen ihnen eine Vertrauensbasis. Miles und Alaska sind zwar in derselben Freundesgruppe, jedoch wächst ihre Freundschaft während der Herbstferien, als die beiden allein im Internat bleiben und nicht zu ihren Familien nach Hause fahren. In dieser Zeit überrascht Alaska Miles spontan, um mit ihm gehetzte Schatzsuchen zu veranstalten, Streiche für die anwesenden Mitschüler*innen zu präparieren, einen Vulkan aus Kerzenwachs zu bauen und Pornos zu schauen. Diese wilde Mischung an Freizeitaktivitäten wird stets von Alaska indiziert und unterstreicht den manischen Aspekt ihrer Persönlichkeit.⁴²⁴

Indem Rob seine Beziehung zu Charlie durch eine Rückblende zusammenfasst, und den Fokus darauf legt, warum er so unglücklich in der Liebe ist, ist die Verbindung zwischen den beiden schwer für ihn nachzuvollziehen, und das, obwohl sie für 3 Jahre eine Beziehung führten und ähnliche Hobbies teilten.⁴²⁵

Das Vertrauensverhältnis von Lindsey und Colin wird dadurch aufgebaut, dass sie gemeinsam mit Hassan eine Interview-Reihe mit Mitarbeiter*innen der Fabrik von Lindsey Mutter Hollis machen. Jedoch finden Colin und Lindsey insbesondere durch Colins Theorem zueinander, da Lindsey versucht, es mit ihm zu lösen.⁴²⁶ Weiter zeigt Lindsey Colin ihr Versteck im Wald, wohin sie sich bei Überforderungsgefühlen flüchtet. Damit wird das Bild der Fee nochmal verdeutlicht, als Colin ihr in die kleine Höhle voller Blätter folgt und wo es auch beinahe zu einem Kuss zwischen den beiden kommt.⁴²⁷

⁴²² Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 1.

⁴²³ Vgl. ebd., 42-65.

⁴²⁴ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 102-18.

⁴²⁵ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 15.

⁴²⁶ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 90-106, 119-22.

⁴²⁷ Vgl. ebd., 139, 144-149.

4.3.1.3. Streit & Geheimnisenenthüllung

Im Schema von Gouck kommt an dieser Stelle der Erzählung ein Streit zwischen dem MPDG und dem Protagonisten. In LfA gibt es keinen expliziten Streit zwischen Miles und Alaska, sondern im Grund einfach nur eine graduelle Steigerung von Alaskas Unberechenbarkeit, die Miles teilweise zu nerven beginnt. Infolgedessen, treu zum Schema, verrät Alaska ihr Geheimnis, warum sie so unberechenbar und interdependent ist: Sie fühlt sich für den Tod ihrer Mutter verantwortlich, da sie es aufgrund von Überforderung verabsäumte, die Rettung zu rufen. Aus diesem Grund charakterisiert Alaska sich selbst als eine grundsätzlich unglückliche Person, die ihre negativen Gefühle mit einer manischen Fassade zu unterdrücken versucht.⁴²⁸

Der Streit zwischen Rob und Charlie führt zum Beziehungsende. Grund für den Streit waren Robs Selbstzweifel in der Beziehung, die dazu führten, dass er sich immer etwas verstellt hatte, um einem Bild zu entsprechen, von dem er dachte, dass sie es attraktiver finden würde.⁴²⁹ Charlie betrügt anschließend Rob und beendet damit die Beziehung, über die Rob nach seiner eigenen Aussage nie hinweggekommen ist. Auch die Schuld an seiner aus dem Beziehungsende resultierenden Depression, welche Einfluss auf seinen Abbruch des Colleges hat und in einer unzufriedenstellenden Karriere mündet, bleibt an Charlie hängen.⁴³⁰

In AAoK kommt es zu keinem Streit zwischen Lindsey und Colin, jedoch zu einer gewaltvollen Auseinandersetzung zwischen Colin und Lindseys Freund, der sie betrogen hat. Daraufhin übernimmt Colin die Rolle des Retters, obwohl Lindsey sich selbst effektiver verteidigen könnte und damit wiederum dem Stereotyp des MPDG entsagt.⁴³¹

4.3.1.4. Wiedervereinigung, Verschwinden & Lebenslektion

Alaskas und Miles Wiedervereinigung besteht daraus, dass sich die beiden das erste Mal körperlich näher kommen, während sie *Wahrheit oder Pflicht* spielen. Jedoch folgt auf diesen Moment Alaskas Verschwinden, denn nach einem Anruf steigt sie alkoholisiert in ihr Auto und stirbt an den Folgen eines Autounfalls, der auch als Suizid verstanden werden kann.⁴³² Infolge von Alaskas Tod verstärkt sich ihre Glorifizierung. Alaskas toter Körper wird im Narrativ erotisiert, indem Miles zuerst beschreibt, dass sie aussieht, als würde sie schlafen und trotz eines fatalen Aufprallunfalls nur dezent Blut aus ihrer Nase ausgelaufen ist.⁴³³

⁴²⁸ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 116ff, 141–47.

⁴²⁹ Vgl. Hornby, *High Fidelity*, 17.

⁴³⁰ Vgl. ebd., 18–21.

⁴³¹ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 175–79.

⁴³² Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 158–70.

⁴³³ Vgl. ebd., 169f.

Indem Miles Alaska sogar als Leiche romantisiert, mystifiziert er neben ihrem Charakter auch ihren Tod. Dies zeigt sich auch in den erotischen Vorstellungen und Träumen von Miles nach Alaskas Tod:

I could only see her lying naked on a metal table, a small trickle of blood falling out of her half-teardrop nose, her green eyes open, staring off into the distance, her mouth turned up just enough to suggest the idea of a smile, and she had felt so warm against me, her mouth soft and warm on mine. [...] I am sleeping and Alaska flies into the room. She is naked and intact. Her breasts, which I felt only very briefly and in the dark, are luminously full as they hang down from her body. She hovers inches above me, her breath warm and sweet against my face like a breeze passing through tall grass. "Hi," I say. "I've missed you." "You look good, Pudge." "So do you." "I'm so naked," she says and laughs. "How did I get so naked?" "I just want you to stay," I say. "No," she says, and her weight falls dead on me, crushing my chest, stealing away my breath, and she is cold and wet, like melting ice. Her head is split in half and a pink-grey sludge oozes from the fracture in her skull and drips down on to [sic] my face, and she stinks of formaldehyde and rotting meat. I gag and push her off me, terrified.⁴³⁴

Miles wird in seinem Traum mit der Dichotomie seines Bildes von Alaska und dessen Unwahrscheinlichkeit konfrontiert. Der Male Gaze wird in diesem Ausschnitt wiederholt deutlich, da ein schutzloser, toter Körper beschrieben wird, dem keine Würde oder Respekt gezollt wird, sondern der weiterhin als Begehrensojekt stilisiert wird. Dies geschieht bis zu dem Punkt, an dem Alaska Miles entsagt, indem sie verweigert, bei ihm zu bleiben.

Dass Miles eine idealisierte Version von Alaska liebt, ist ein Streitpunkt zwischen Miles und dem Colonel und wird auch deutlich in Miles Religionsprüfung am Ende des Schuljahres, die den finalen Monolog ausmacht, in der Miles realisiert, dass er nicht ein gesamtes Menschenleben anhand der letzten Worte eines Menschen zusammenfassen kann. Jedoch ist die Moral, die Miles aus seiner Begegnung mit Alaska zieht, dass er, auch wenn er sie nie wirklich kennengelernt hat, immer die Idee von ihr lieben wird.⁴³⁵ Mit diesem Ende seines Romans folgt Green dem Schema, das Gouck für MPDG Narrative ausmachen: in ihrem finalen Abgang wird das MPDG zum Schweigen gebracht und all die farbenfrohen Charaktereigenschaften so wie ihre tragische Familiengeschichte, die zuvor zu ihrer Attraktivität beigetragen haben, werden mit dem Narrativ des Protagonisten überschrieben, der in ihrem Leben einen Beitrag für seine Selbsterfüllung sieht.⁴³⁶ "[T]he Pixie's very existence, let alone persistence, depends on the wants and needs of a teenage boy."⁴³⁷

Das Wiedersehen von Rob und Charlie hängt auch mit der Entmystifizierung des MPDG zusammen als Rob seine idealisierte Vorstellung von Charlie bricht, als er diese im Laufe der Handlung erneut aufsucht:

⁴³⁴ LfA, 170, 177.

⁴³⁵ Vgl. ebd., 197, 204ff, 259f.

⁴³⁶ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 537.

⁴³⁷ Ebd., 537.

[S]he has come to assume such an importance I feel she should be living on Mars, so that attempts to communicate with her would cost millions of pounds and take light-years to reach her. She's an extra-terrestrial, a ghost, a myth, not a person with an answering machine and a rusting wok and a two-zone travel pass. [...] *I just took the piss out of Charlie*. Charlie! Charlie Nicholson! This is weird. Most days, for the last dozen or so years, I have thought about Charlie, and attributed to her, or at least to our break-up, most things that have gone wrong for me. Like: I wouldn't have packed in college; I wouldn't have gone to work in Record and Tape; I wouldn't be saddled with this shop; I wouldn't have had an unsatisfactory personal life. This is the woman who broke my heart, ruined my life, this woman is single-handedly responsible for my poverty and directionlessness and failure, the woman I dreamed about regularly for a good five years, and *I'm sending her up*. [...] And that's it. Now I can put my finger on what's wrong: Charlie is awful. She didn't used to be awful, but something bad has happened to her, and she says terrible, stupid things and has no apparent sense of humour whatsoever. [...] I would like to say that these are all new mannerisms, but they are not; they were there before, years ago. The not listening I once mistook for strength of character, the obtuseness I misread as mystery, the accents I saw as glamour and drama. How had I managed to edit all this out in the intervening years? How had I managed to turn her into the answer to all the world's problems?⁴³⁸

Rob ist damit konfrontiert, dass er Menschen und insbesondere Frauen romantisiert und idealisiert, sodass ihr tatsächlicher Charakter nur spurweise in seiner Vorstellung von ihnen aufzufinden ist. Damit einher gehen auch Vorstellungen über seine eigene Identität. Charlie zeigt Rob auf, dass er sowohl seinen Beziehungspartnerinnen als auch sich selbst unrealistische Erwartungen aufbürdet, die seine konstante Unzufriedenheit bedingen.⁴³⁹

Colin und Lindsey finden am Ende zusammen und verschwinden gemeinsam in den Horizont, als sie Colins und Hassans Roadtrip, der sie in erster Linie zusammengebracht hat, fortsetzen. Davor löst Colin noch sein Theorem über Beziehungen, jedoch prognostiziert er damit das bevorstehende Beziehungsende von ihm und Lindsey. Als dieses nicht eintritt, hat er seinen finalen Eureka-Moment: Er kann die Zukunft zweier Menschen nicht mathematisch darstellen, sondern nur historisch aufzeichnen. Damit erfüllt Lindsey die essentielle Funktion des MPDG und verhilft dem Protagonisten zu einer Lebenslektion, die die Sicht auf sein bisheriges Leben komplett verändert.⁴⁴⁰

Somit wird sichtbar, dass das MPDG ein essentieller Bestandteil der Lad Lit-Romane ist. Jedoch sind die weiblichen Figuren in Lad Lit damit nicht vollkommen abgebildet, denn es kommen immer mindestens zwei konkurrierende weibliche Charaktere in Lad Lit vor. Wie Genderdarstellungen zwischen den verschiedenen weiblichen Stereotypen verhandelt werden, soll im folgenden Abschnitt gezeigt werden.

⁴³⁸ Hornby, *High Fidelity*, 143, 146, 148, 152.

⁴³⁹ Vgl. ebd., 150, 153f.

⁴⁴⁰ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 184–211.

4.3.2. *Larger-than-life*: Das Manic Pixie Dream Girl als Maßstab für Weiblichkeit

Der Figurentypus des MPDG hat im Mediendiskurs der 2000/2010er Jahre hohe Wellen geschlagen und wurde als ein misogynen reduktionistischer Begriff deklariert.⁴⁴¹ Insbesondere Greens Bücher wurden diskutiert und die Frage aufgeworfen, warum er dieses Frauenbild wiederholt in seine Werke eingebaut hat. Nach seinem dritten Roman *Paper Towns* (2008), der ebenfalls ein MPDG als zentralen weiblichen Charakter beinhaltet, schrieb er in einem Tumblr-Post, dass seine weiblichen Charaktere derart zugespitzt als MPDG charakterisiert sind, um diesen Typus als sexistische Männerfantasie zu entlarven.⁴⁴² Vier Jahre später veröffentlichte er *The Fault in Our Stars* (2012), in dem anstatt der weiblichen Hauptfigur die männliche Hauptfigur die Position des Manic Pixie Dream Boys einnimmt.⁴⁴³ Inwiefern Green tatsächlich mit einer ironischen Überspitzung seiner weiblichen Charaktere arbeitet ist dahingestellt, entscheidend ist, dass in diesen sehr erfolgreichen Romanen Frauenbilder in ein Wertesystem eingeordnet werden, das unrealistische Ideale an ein junges (häufig weibliches) Publikum vermarktet.

Rodríguez geht in ihrer Analyse des MPDG auf den Aspekt ein, dass ein unrealistisches Weiblichkeitsideal durch den Typus des MPDG vermittelt wird, was zum Konflikt führt, wenn die in Literatur und/oder Film gezeigte Welt als Maßstab für die Realität genutzt wird.⁴⁴⁴ Dieser Aspekt bleibt in Hornbys und Greens Lad Lit-Romanen unreflektiert und wird sogar noch verstärkt, indem die weiblichen Charaktere zugunsten des MPDG einander gegenübergestellt werden. In AAoK ist dieser Umstand sehr deutlich, indem Colins 19 Ex-Freundinnen alle denselben Namen haben; um sie voneinander unterscheiden zu können, steht hinter ihrem Namen eine Nummer. In dieser Katalogisierung seitens des Protagonisten geht es weniger um einen lustigen Zufall oder die Verkopftheit des Protagonisten, sondern um eine klare Kontrastierung zum MPDG Lindsey. Die Katherines verschwimmen zu einer Masse, die metaphorisch für Frauen als Allgemeinheit steht, die sich zwar durch ein paar Besonderheiten unterscheiden, aber nie mit Lindsey Lee Wells mithalten können. Allein Katherine I / XIX sticht hervor, da sie Colins erste und letzte Freundin war. In ihrer Charakterisierung sind ebenso Aspekte des MPDG Typus präsent, die die verallgemeinernde Minderwertigkeit der anderen Katherines nur noch verstärken. Katherine I / XIX kann auch als MPDG bezeichnet werden, denn sie taucht zweimal in Colins Leben auf und verschwindet

⁴⁴¹ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 170; Rabin, „I’m Sorry for Coining the Phrase ‚Manic Pixie Dream Girl‘“, (29.03.2024).

⁴⁴² Vgl. Rabin, „I’m Sorry for Coining the Phrase ‚Manic Pixie Dream Girl‘“, (29.03.2024).

⁴⁴³ Vgl. Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr, *John Green*, 65.

⁴⁴⁴ Vgl. Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 172f.

nach ihrer Trennung zu Beginn der Handlung. Hinzu kommt, dass sie Colin aus seinem Leben reißt, indem sie ihn im Alter von acht Jahren fragt, ob er ihr Freund sein möchte und dann nach drei Minuten die Beziehung wieder beendet. Damit wird sie ebenfalls als unberechenbar charakterisiert und lässt den Protagonisten seine prä-pubertären Meinungen über Mädchen allgemein überdenken. Bei ihrem zweiten Treffen wird das Bild von ihr als einzigartig bestärkt, indem sie Colin eine verschlüsselte Liebeserklärung macht.⁴⁴⁵ “But Katherine XIX had been different - or had seemed different, anyway. She had loved him, and he had loved her back, ferociously. [...] And that’s why he liked her, and loved her. She spoke to him in a language that, no matter how hard you studied, it could not be completely understood.”⁴⁴⁶ In dieser Charakterisierung ist die Ambiguität des MPDG deutlich. Colin idealisiert Katherine, weil sie anders ist als die anderen Katherines, die er bis dahin getroffen hat. Er misst die Katherines anhand Katherine I, weswegen er sie auch Katherine The Great nennt und damit an die Superiorität von der berüchtigten russischen Zarin anspielt.

In AAoK werden Colins Beziehungen als Liste an Katherines strukturiert; ein Muster, das sich auch in HF wiederfindet. Der Beginn der Erzählung besteht daraus, eine Auflistung zu machen, in der Rob in einem fiktiven Monolog an Laura, die ihn vor kurzem verlassen hat, aufzeigt, wie wenig sie ihn verletzen kann. Auch signalisiert er damit, wie unbedeutend sie für sein Leben ist.

These were the ones that really hurt. Can you see your name in that lot, Laura? I reckon you’d sneak into the top *ten*, but there’s no place for you in the top five; those places are reserved for the kind of humiliations and heartbreaks that you’re just not capable of delivering. That probably sounds crueller than it is meant to, but the fact is that we’re too old to make each other miserable, and that’s a good thing, not a bad thing, so don’t take your failure to make the list personally. Those days are gone, and good fucking riddance to them; unhappiness really meant something back then. Now it’s just a drag, like a cold or having no money. If you really wanted to mess me up, you should have got to me earlier.⁴⁴⁷

Diese Passage ist ironisch zu verstehen, da es in den darauf folgenden 200 Seiten hauptsächlich darum geht, wie sehr Laura Rob verletzt hat, jedoch ist in diesem Ausschnitt ebenfalls der Stellenwert des MPDG sichtbar: Das MPDG wird anhand seines Einflusses auf das Leben und die Perspektiven des Protagonisten gemessen. Laura und ihre gemeinsame Beziehung werden als eine erwachsene Beziehung auf Augenhöhe klassifiziert, aus der der Protagonist nichts mehr lernen kann. Das MPDG hingegen hat ihn in seinem Leben soweit beeinflusst, dass er aus der Begegnung eine Lektion ziehen kann. Damit werden die dargestellten romantischen Beziehungen Robs anhand ihrer Lehrhaftigkeit hierarchisiert und

⁴⁴⁵ Vgl. Green, *An Abundance of Katherines*, 14, 44f, 139ff.

⁴⁴⁶ Ebd., 14, 141.

⁴⁴⁷ Hornby, *High Fidelity*, 1.

weniger an ihrer emotionalen Standhaftigkeit. Neben Charlie kommt in HF ein weiterer MPDG-Charakter vor: Marie, eine Sängerin. Marie erfüllt alle Erwartungen, die Rob an Frauen stellt. Jedoch ist er mit der Erfüllung seiner Wünsche überfordert, so dass er wie bei Charlie durch seine Selbstzweifel die Beziehung ruiniert.⁴⁴⁸ Rodríguez fasst die Problematik der Zweischneidigkeit zur MPDG-Fantasie folgend zusammen:

However, the problem of adopting this prefabricated personality in the real world is that women can never live up to this fantasy men have created, since they are real humans with problems, insecurities, and nine-to-five jobs, not dreamlike creatures existing solely in order to add sparkle to lonely, geeky men's lives – nor should they aspire to be.⁴⁴⁹

In LfA beschreibt Miles Alaska als „larger-than-life“⁴⁵⁰ und fasst damit zusammen, was der Sinn des MPDG ist: Das MPDG ist ein patriarchaler Wunschtraum von Weiblichkeit. Das MPDG erfüllt die (erotischen) Wünsche des Protagonisten und verschwindet wieder aus seinem Leben, sodass seine Fantasienvorstellungen nicht durch unerwünschte Meinungen und Eigenwillen zerstört werden können. Gouck weist auf die Instrumentalisierung des MPDG als attraktives Sprachrohr für patriarchale Narrative hin, und führt als Beispiel die wiederkehrende Charaktereigenschaft an, dass das MPDG meist einen Autor verehrt, der weiß, männlich und tot ist.⁴⁵¹ Deutlich wird dies im Besonderen in LfA durch Alaskas Begeisterung für Márquez' Roman und ihre Selbstprojektion in das Labyrinth des Generals Simón Bolívar.

Although she is indeed allowed to speak, she is only permitted to do so unencumbered when that speech is beneficial to the male protagonist and, through the foregrounding and amplification of male voices and the silencing of female ones, existing cultural structures of patriarchy, symbolized through the literary canon.⁴⁵²

Miles übernimmt Alaskas Faszination am Weg aus dem Labyrinth heraus und überträgt dies auf sein Verlangen, sie zu verstehen und damit auch zu besitzen. Dies zeigt sich, wenn Alaska ihm von ihrer Angst erzählt, nicht das Ende des Labyrinths finden zu können und sich damit einhergehend fragt, wie sie sich je verzeihen könne, dass sie ihrer Mutter im Sterben nicht helfen konnte. Während sich Alaska Miles derart emotional verletzlich zeigt, denkt Miles allein daran, dass er Alaska gerne küssen würde.⁴⁵³ Alaskas Mystifizierung wird damit auch als Grundgerüst der Erzählung etabliert: „Sometimes I don't get you,' I said. She didn't even glance at me. She just smiled towards the television and said, 'You never get me. That's the whole point.'“⁴⁵⁴ Das Labyrinth des Lebens wird für Miles das Labyrinth von / zu Alaska, aus

⁴⁴⁸ Vgl. HF, 49-52, 87-104.

⁴⁴⁹ Rodríguez, „(500) Days of Postfeminism“, 172f.

⁴⁵⁰ Green, *Looking for Alaska*, 29.

⁴⁵¹ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 534ff.

⁴⁵² Ebd., 536.

⁴⁵³ Vgl. Green, *Looking for Alaska*, 68.

⁴⁵⁴ Ebd., 69.

dem er nie herauskommt. Alaskas Aussage ‘You never get me’ kann auf zwei Ebenen verstanden werden. Zum einen die intendierte Bedeutung von Miles, dass er sie als Ganzes nie verstehen wird⁴⁵⁵ und zum anderen ist damit auch gemeint, dass er sie nie als Freundin haben/besitzen wird. Somit findet die Mystifizierung von Alaska nicht nur auf einer mentalen Ebene statt, sondern auch auf einer körperlichen.

Das MPDG ist eine Visualisierung männlichen Begehrens. Indem das MPDG für die Entwicklung des Protagonisten in *Lad Lit* instrumentalisiert wird, ist sie in erster Linie ein die Handlung antreibendes narratives Werkzeug. Idealisierte Vorstellungen von Weiblichkeit werden mit Attributen wie Unberechenbarkeit und Hemmungslosigkeit verbunden, womit Männlichkeit im Kontrast als beständig und vertrauenswürdig dargestellt wird. Das MPDG ist somit Teil des Diskurses der hegemonialen Männlichkeit, indem es mithilfe des Male Gaze eine Weiblichkeit darstellt, die kompakt und untergeordnet ist, ohne eine Möglichkeit der Selbstrepräsentation. Die Momente, in denen die Idealisierung des MPDG unterbrochen wird und es zur Divergenz zwischen der Fokalisierung und der Botschaft an die Lesenden kommt, sind jene Momente, in denen die Absurdität dieses Frauenbildes reflektiert wird. Parallel dazu bleibt der Protagonist in seiner Wahrnehmung ungestört.

Virginia Woolf schreibt in *A Room of One's Own* (1929) über die Muse folgendes:

Indeed, if woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as a man, some think even greater. But this is woman in fiction. [...] A very queer, composite being thus emerges. Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant.⁴⁵⁶

In Woolfs historischer Analyse der Frau in der Literatur weist sie darauf hin, dass Frauen, obwohl sie vom Bildungs- und Literaturbetrieb bis ins 19. / 20. Jahrhundert ausgeschlossen wurden, trotzdem unabkömmlich in fiktiven Texten sind. Dem fügt Woolf hinzu, dass das Konzept der *Muse* weitläufig als Frau dargestellt wird, worin sich der diskursive Zwiespalt zwischen Frauen in der Literatur und der Lebensrealität von Frauen, denen häufig der Zugang zu Bildung und Literatur verwehrt blieb, zeigt, da diese die Werke, die weibliche Figuren als Orakel der Erkenntnis mystifizieren, oft nicht lesen konnten.⁴⁵⁷ Die Superiorität, die das MPDG in *Lad Lit* einnimmt, hat keine Verankerung in der Realität. In diesem Genre werden Frauendarstellungen in das Unermessliche getrieben und festigen damit eine männliche Fantasie von Weiblichkeit. Das MPDG als wiederkehrender Figurentypus in Jugendliteratur stellt sich damit als problematisch heraus, da es die Binarität von Gender festigt und auch

⁴⁵⁵ Vgl. LfA, 101, 206.

⁴⁵⁶ Woolf, *A Room of One's Own*, 43.

⁴⁵⁷ Vgl. Murray, „Reclaiming the Muse“, 340.

eine Genderhierarchie bestätigt: Frauen werden durch den Male Gaze definiert und von Männern auf ein Podest gestellt, solange sie einer unrealistischen und idealisierten Form von Weiblichkeit entsprechen. Darin zeigt sich hegemoniale Männlichkeit, indem diese maßgeblich Genderdiskurse formt und die Parameter für Genderidentitäten durch heteronorme Begehrensstrukturen sanktioniert.

4.3.3. Männlichkeitsikone: Tony Hawk als ikonografische Männlichkeit

Hornbys Jugendroman *Slam* wurde bisher nicht in die Analyse des MPDG inkludiert, aus dem Grund, dass in dem Roman kein weiblicher Charakter vorkommt, der diese Rolle erfüllt. Jedoch wird durch die Projektion des Protagonisten auf den dargestellten Tony Hawk die Funktion vermittelt, die das MPDG in den anderen analysierten Romanen besitzt. In dieser Ablösung der MPDG-Funktion vom weiblichen Charakter ist eine Analyse des Mehrwerts des MPDG für den Protagonisten umso möglicher, da es sich nun nicht mehr um die Hierarchie zwischen Mann und Frau handelt, sondern allein Männlichkeit und die Entwicklung des Protagonisten im Mittelpunkt steht.

Die Erzählung beginnt an einer Stelle, an der Punkt eins und zwei von Gouck (der traurige Protagonist und die Etablierung und Mystifizierung des MPDG) bereits stattgefunden haben. Sam erzählt, dass seine Mutter ihm dieses Poster gekauft hat, um sein Hobby des Skateboardfahrens zu unterstützen. Sam, dessen Vater in seinem Leben nicht präsent ist, beginnt mit diesem Poster zu reden und nachdem er Tony Hawks Biografie gelesen hat, antwortet Tony Hawk ihm.⁴⁵⁸ Die Abbildung von Tony Hawk, dessen Stimme Sam hört, obwohl dies unmöglich ist, spricht deutlich für den Feen-Charakter, sowie für den Traum-Aspekt des MPDG. Indem Sam Tony Hawk als reale Person verehrt und den Inhalt von dessen Autobiografie auf das Poster projiziert, entsteht die Divergenz, die typisch für die Darstellung des MPDG ist: die Wahrnehmung des Protagonisten vom MPDG verschleiert den tatsächlichen Charakter dahinter, während das MPDG mystifiziert und auf ein Podest gestellt wird. Die Thematik der Manie wird insofern behandelt, dass sich Tony Hawks Antworten auf Sams Erzählungen allein aus den Texten seiner Biografie erschließen und daher nicht immer passend sind.⁴⁵⁹ In diesen Missverständnissen liegt die Eigentümlichkeit, die typisch für das MPDG ist und dazu führt, dass der Protagonist es nie ganz verstehen kann, worin auch der Reiz des MPDG liegt.

⁴⁵⁸ Vgl. Hornby, *Slam*, 3ff.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., 5-8.

Das plötzliche Auftauchen der Stimme hängt mit Sams Lektüre zusammen. Anstatt einer perfekten Freundin, die sein Leben nachhaltig verändert, wünscht sich der Protagonist in S einen idealen Mentor beziehungsweise Vater, der ihn durch sein Leben leitet. Dies wird auch darin deutlich, dass Sam sich nicht in erster Linie nach einer Beziehung sehnt, wie es sonst typisch für *Lad Lit* ist, sondern nach einem Vorbild, um seine neue Rolle als Vater zu meistern. “TH...He wasn’t me. But he was who I wanted to be, so that makes him the best version of myself, and that can’t be a bad thing, to have the best version of yourself standing there on a bedroom wall and watching you. It makes you feel as though you mustn’t let yourself down.”⁴⁶⁰ Anstatt dem Wunsch, mit dem MPDG zusammen zu sein und dadurch ihre Unabhängigkeit und Lebensfreude zu übernehmen, hat Sam den Wunsch, *wie* das MPDG zu sein. Männlichkeit zentriert sich in S nicht um einen Job und eine monogame Beziehung, sondern um das Bestreben, sozialen Erwartungen als Vater zu entsprechen. Die Figur von Tony Hawk, die Sam imaginiert, verkörpert eine Idealvorstellung von Männlichkeit. Im Unterschied zu den anderen besprochenen Romanen, wird in S Männlichkeit nicht durch die Inbesitznahme des MPDG dargestellt, sondern durch die Kopie der Männlichkeitsikone. Das Konzept der Männlichkeit wird somit von der heteronormen Beziehungskonstellation losgelöst und im Rahmen des homosozialen Begehrens verstärkt. Hiermit kann wiederum an die Darstellung hegemonialer Männlichkeit in *Lad Lit* angeschlossen werden, da die Thematik des Vaterseins und die damit einhergehend Übernahme von Verantwortung allein anhand von Idealen der Männlichkeit gemessen wird, anstatt im Austausch mit der Position der Frau, die das Kind austrägt und Mutter wird.

Nach Goucks Modell verschwindet das MPDG zweimal: Tony Hawk schickt Sam auf zwei Zeitreisen in die Zukunft, um ihm zu zeigen, wie seine Taten in der Gegenwart sein weiteres Leben beeinflussen werden. Die erste Zeitreise folgt darauf, dass Sam Hawks Poster verärgert abhängt, da er mit dessen Antworten frustriert ist.⁴⁶¹ “I decided to take the poster down whether Alicia was pregnant or not. It was time to move on. If he was so great, how come he couldn’t help me? I’d been treating him like a god, but he wasn’t a god. He was nothing. Just a skater.”⁴⁶² In diesem Abschnitt der Handlung findet auch der Konflikt statt, den Gouck als vierten Punkt festhält. Typisch für dieses Schema entsteht der Konflikt aus der Widersprüchlichkeit, in der Erwartung, die der Protagonist an das MPDG stellt und dem Handlungsraum, der dem MPDG gegeben wird, in der Erzählung. Dadurch, dass in S eine

⁴⁶⁰ S, 8.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., 84-87.

⁴⁶² Ebd., 85.

männliche Figur die Position des MPDG einnimmt, wird erstmals deutlich, dass ein essentieller Bestandteil des Entwicklungsprozesses in Lad Lit ist, mit der Tatsache zurechtzukommen, dass es die Erfüllung eines Männlichkeitsideals unmöglich ist, denn selbst die Ikone der Männlichkeit ist nicht immer dazu imstande, Sam Rat und Beistand zu leisten. Nach der Zeitreise vermeidet Sam das Gespräch mit Tony Hawk, obwohl er sich durch dessen Hilfestellungen mit seiner Situation besser auseinandersetzen kann.⁴⁶³ Damit hat Tony Hawk bereits den Hauptfaktor des MPDG eingelöst, indem er dem Protagonisten neues Selbstvertrauen gibt, um seine Probleme zu meistern. Sams zweite Zeitreise wird ebenfalls durch Frustration mit Tony Hawk ausgelöst.⁴⁶⁴ Trotz des angespannten Verhältnisses nimmt Sam das Poster von Tony Hawk mit, als er zu seiner schwangeren Freundin zieht, hängt dies jedoch nicht auf, sondern versteckt es unter dem Bett und holt es nur bei Bedarf heraus.⁴⁶⁵ Die Versöhnung zwischen den beiden (Punkt fünf) zieht sich jedoch bis ans Ende der Handlung und endet wieder typisch für MPDG Narrative mit einem inneren Monolog des Protagonisten über die Lektionen, die er durch sein MPDG gelernt hat:

Suddenly I understood why TH had told me that story about his dad's ashes. He was trying to get me to treat my own dad as if he was a proper dad, someone who might have something interesting to say to me, someone who might actually be useful. If TH had tried to do that on any other day of my life, it would have been a complete waste of time. But then. That's why TH is a genius, isn't it? [...] But the thing about TH is, there's always more to what he says than you can see. [...] I could do it [handling my life], though. I could see that. I wouldn't be sitting here now if I couldn't do it, would I? I think that's what Tony Hawk was trying to tell me all along.⁴⁶⁶

Tony Hawk erfüllt seine Aufgabe als MPDG, indem er Sam dabei hilft, erwachsen zu werden. Hier wird deutlich, dass das MPDG ebenso eine wichtige Rolle in einem Genre der Entwicklung einnimmt. Die Protagonisten entwickeln sich anhand der Erfahrungen, die sie durch das und mit dem MPDG machen. Bei Sam wird dies am Ende des Romans deutlich, indem er die Passagen aus Tony Hawks Biografie aus dem privaten Gespräch extrahiert und im Dialog mit realen Charakteren einfügt.⁴⁶⁷ Sam internalisiert Weisheiten von Tony Hawk und verfestigt dadurch seine männliche Identität, so wie Miles, Colin und Rob ihre Erfahrungen mit ihren MPDG als Teil ihrer Charakterbildung verstehen. Indem das MPDG in S von einem männlichen Charakter dargestellt wird, lernt Sam nicht nur, sich selbst zu akzeptieren, sondern auch, dass Männlichkeit unvollständig und unperfekt ist.

⁴⁶³ Vgl. S, 88-185.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., 189-206.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd., 239f, 256f.

⁴⁶⁶ Ebd., 260, 265, 293.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., 287.

Dass ein Poster denselben Stellenwert einnehmen kann wie ein weiblicher Charakter in Lad Lit, zeigt auf, wie verflacht der Male Gaze die MPDG-Charaktere darstellt. Anhand von Sams Interpretationen von dem, was Tony Hawk ihm mitteilt, ist gut zu erkennen, wie männliche Narrative wie Lad Lit Genderdiskurse und deren Manifestationen in Figuren dominieren. Es ist somit irrelevant, was das MPDG sagt, sondern die Interpretation des Protagonisten ist letztlich bedeutsam.

Goucks Feldanalyse des Tiktok-Diskurses seit 2021 rund um das MPDG hat gezeigt, dass sich vorwiegend Frauen mit diesem Thema in der Popkultur identifizieren und beschäftigen.⁴⁶⁸ Somit entsteht die Problematik, dass mediale Repräsentationen von Genderstereotypen zirkulieren, sodass Frauen sich im realen Leben damit identifizieren und versuchen, diesem Ideal gerecht zu werden, selbst wenn in der akademischen Debatte um das MPDG mehrmals betont worden ist, dass dieses keine Verankerung in der Realität besitzt.⁴⁶⁹ Autoren wie John Green, die öffentlich verkündet haben, dass sie den Typus des MPDG abschaffen wollen, haben nichtsdestotrotz aktiv dazu beigetragen, diesen zu formen und zu vermarkten.⁴⁷⁰ Anhand Genres wie Lad Lit, die versatil sind und deren Merkmale sich in verschiedenen Weiterentwicklungen des Genres wiederfinden, wird sichtbar, dass Genderstereotype in den 1990ern bis 2010ern großflächig durch männliche Narrative geformt worden sind und heutige Genderkonzeptionen weiterhin beeinflussen. Die Subversivität, die Lad Lit in Männlichkeitsdarstellungen im Diskurs gefestigt hat, baut auf der eindimensionalen Stereotypisierung von Weiblichkeit durch das MPDG auf. Das MPDG wird benutzt, um alternative Männlichkeit darzustellen, womit eine postfeministische Simplifizierung von Weiblichkeit einhergeht. Starke Charaktere wie Alaska oder Lindsey verlieren ihre Dimensionalität, indem sie in den Erzählungen als Musen funktionalisiert werden. In S wird deutlich, dass die Funktion des MPDG nicht unbedingt von einem weiblichen Charakter erfüllt werden muss, jedoch ist dies die gängige Praxis in Hornbys und Greens Büchern. Indem weibliche Figuren die Rolle eines Mittels zur Selbstverwirklichung des Protagonisten einnehmen, wird ihnen einerseits die Möglichkeit genommen, ihre persönliche Charakterentwicklung auszuleben und andererseits wird die hegemoniale Genderhierarchie gefestigt, in der Frauen Männern und deren Vorstellungen unterliegen. Dementsprechend wird das misogyne Bild der weiblichen Muse wiederum im literarischen Diskurs von Frauendarstellungen verfestigt. Die Entwicklung von Lad Lit, das ursprünglich

⁴⁶⁸ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 525f.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., 528.

⁴⁷⁰ Vgl. Rabin, „I’m Sorry for Coining the Phrase ‚Manic Pixie Dream Girl‘“, (29.03.2024).

als sexistisch betitelt worden ist,⁴⁷¹ zu einem Genre der Jugendliteratur wird dann deutlich, wenn die Repräsentation von Weiblichkeit analysiert wird.

⁴⁷¹ Vgl. Benwell, „Introduction: Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines“, 6, 13, 20f.

5. *Will Boys be Boys?* Problematisierung von Männlichkeit in Lad Lit

In ihrem Glossareintrag zum Begriff *Frauenliteratur* schreibt Sandra Folie, dass “Versuche, Lad lit [sic!] [...] als [Label] für populäre zeitgenössische ‚Männerliteratur‘ zu etablieren, [...] als gescheitert betrachtet werden [können].”⁴⁷² Folie bezieht sich damit auf die hierarchische Trennung und Trivialisierung von Frauenliteratur vom allgemeinen (in Folge männlichen) Literaturbegriff. Obwohl Lad Lit als Populärliteratur für Männer nur kurzzeitig am Literaturmarkt Bedeutung hatte, ist dieser Feststellung entgegenzusetzen, dass es das erste Genre in der Literaturgeschichte ist, das versucht, sich als männlich zu markieren. Damit ist zum einen der Versuch der Entstigmatisierung von Populärliteratur als weiblich markierte Literatur fortgeschritten, und parallel stellt dies keine Abwürdigung von Chick Lit dar, sondern im Gegenteil eine Hommage an die Literatur, die es erlaubt, geschlechtsspezifische Alltagsprobleme in ihrer Einfachheit und Relevanz zu thematisieren.

In der vorliegenden Arbeit wurde das Genre Lad Lit am Beispiel von Nick Hornbys *High Fidelity* untersucht. Ausgehend von der sozio-historischen Entwicklung von Gender Genres wie Frauenliteratur, Chick und Lad Lit wurde die Genese dieser Populärgenres mit dem Genre des Entwicklungs-, Jugend- und Popromans in Verbindung gebracht. Ein Überblick populärer Literatur Ende des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, dass Narrative über Gender und Heranwachsen Gemeinsamkeiten aufzeigen und narratologisch ähnlich konzipiert sind. Anhand der Merkmale des Genres und den wiederkehrenden Figurentypen wurde die These aufgestellt, dass sich Lad Lit nach der Jahrtausendwende weiterentwickelt hat und die Genderdiskurse, die Nick Hornby, als Urvater des Genres in seinen Büchern inkludiert, sich in den Jugendbüchern von John Green wiederfinden. Die Analyse der vier Romane von Hornby (*High Fidelity*, *Slam*) und Green (*Looking for Alaska*, *An Abundance of Katherines*) wurde mittels des theoretischen Hintergrunds und Werkzeugen der Genretheorie, der kritischen Männlichkeitsforschung nach R.W. Connell (hegemoniale Männlichkeit), Eve Kosofsky Sedgwick (homosoziales Begehren) und Laura Mulvey (Male Gaze), sowie der Figurenanalyse von Fotis Jannidis durchgeführt. Der Analyse zufolge zeigen sich Männlichkeitsdiskurse, die ihren Ursprung in Lad Lit haben, in den Büchern von John Green weiterentwickelt mit der zusätzlichen Komponente, dass insbesondere weibliche Charaktere

⁴⁷² Folie, „Frauenliteratur“, (25.12.2023).

eine größere Tragweite in den Narrativen einnehmen, die die Genderdynamiken zwischen Männern und Frauen angepasst problematisiert.

Eine Fortentwicklung des Genres in der Jugendliteratur der frühen 2000er ist festzumachen, wenn, wie in Kapitel 3.1. vorgestellt, Warshows Eckpfeiler zur Definition eines Genres⁴⁷³ zwischen Nick Hornbys Romanen und John Greens Romanen verglichen werden. Aus der Analyse in Kapitel 4.1. ergeben sich Überschneidungen im Grundthema, Figurentypen, Handlungsmustern und Setting. Der zynische Rob, der Top 5-Listen macht, um mit seinen Gefühlen umzugehen, findet sich im frisch verlassenen Colin wieder, der versucht, das Pech in seinen Beziehungen mathematisch zu lösen; oder in dem introvertierten Miles, der aus seinem festgefahrenen Leben ausbrechen und das große Ungewisse erleben möchte. Hornbys eigene literarische Weiterentwicklung von Lad Lit zum Jugendroman in *Slam* macht deutlich, wie eng die beiden Genres beieinander liegen: Motive der Entwicklung und Festigung der Identität der Protagonisten, so wie die interne Fokalisierung, erzeugen ein intimes Narrativ, das mit der hohen Emotionalität ein kindliches Bild der Protagonisten wiedergibt, unabhängig von ihrem Alter. Kontra der Gegenthese, ob man Lad Lit nicht allgemein der Jugendliteratur unterordnen kann, ist zu vermerken, dass die Gendertypen, die bei Hornby und Green präsent sind, sich von anderen Darstellungen in Jugendromanen von vor 2005 unterscheiden. Im Vergleich zu populären Jugendbüchern der frühen 2000ern, die, neben Chick Lit, vor allem dem Fantasy Genre zuzuordnen sind, thematisieren Green und Hornby Genderdiskurse aus einer männlichen Perspektive, womit diese Jugendbücher nicht nur der Unterhaltung dienen, sondern konkret auf die gesellschaftlichen Problematiken rund um Gender und Erwachsenwerden eingehen. Darin liegt unter anderem ebenfalls eines der Hauptmerkmale, die Literaturkritiker*innen Green medial als Schöpfer eines neuen Jugendgenres ausrufen ließen.⁴⁷⁴

Bereits die Analyse von Lad Lit in den letzten zehn Jahren kam zu dem Schluss, dass Lad Lit ein Mittel ist, um Männlichkeitskonzepte zu dekonstruieren.⁴⁷⁵ Entscheidend hierfür, und neu in der vorliegenden Analyse, ist die aufgezeigte Nähe zum Jugendroman und dem Entwicklungsroman. Durch die Thematisierung von Gender als Kontinuum werden Diskurse darüber, wie Genderidentitäten in einem gewissen Alter auszusehen haben, relativiert. Durch die Fokalisierung, die engen homosozialen Beziehungen und die negative Konnotation von

⁴⁷³ Vgl. Anton und Lauritz, „Stil- und Genretheorien“, 173.

⁴⁷⁴ Vgl. „Looking for Alaska by John Green“, (20.04.2024).

⁴⁷⁵ Vgl. Stepić, „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s High Fidelity and About A Boy“, Februar 2018, 145; Gill, „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men’s Popular Fiction“, 193f.

hypermaskulinen Stereotypen, wird ein Alternativmodell für eine subversive und reflektierte Männlichkeit entworfen, die sich dadurch beweist, dass sie in heteronormen Konstellationen als attraktiver angesehen wird, als ihr Vorgängermodell. Die verschiedenen männlichen Figuren in *Lad Lit* verkörpern Männlichkeitsdiskurse, die in der Interaktion des Protagonisten aufgeschlüsselt werden, um zu seiner eigenen männlichen Identität zu finden.

Der Diskurs Ende des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts darüber, dass Männlichkeit sich in einer Krise befinde,⁴⁷⁶ wird bei Hornby aufgegriffen, indem seine Protagonisten nach Rollenmodellen suchen, an die sie sich anpassen können, und von Green relativiert, indem ein anti-maskulinistisches Männlichkeitsbild positiv besetzt wird. Rolf Pohl schreibt: „Es gibt keine zeitbedingte ‘Krise der Männlichkeit’, denn Männlichkeit selbst ist strukturell ein konflikthafter und konfliktsensibler Krisenzustand.“⁴⁷⁷ Inwieweit Männlichkeit ein gesellschaftliches Konstrukt ist, wird anhand der homosozialen Bindungen in *Lad Lit* deutlich. Der Protagonist hinterfragt in seiner Rolle als Antiheld im Austausch mit seinem homosozialen Umfeld männliche Stereotype. Indem die Protagonisten sich passiv bzw. ziellos gegenüber männlichen Stigmata verhalten, werden diese diskursiv destabilisiert. Die Sidekicks fungieren als Comic Relief und Kontrastfiguren und zeigen durch ihre alternativen Männlichkeitsformen, dass stereotype Erwartungshaltungen kein Ultimatum sind, sondern dass Genderidentität frei gewählt und gelebt werden kann. Im Gegensatz zu den Protagonisten sind die Sidekicks auch nicht von Selbstzweifeln zerfressen und zelebrieren ihre Andersartigkeit. Anhand des homosozialen Umfeldes lernt der Protagonist sein Überdenken über seine männliche Rolle aufzugeben beziehungsweise zu reduzieren. Er lernt, dass Männlichkeit individuell gelebt werden kann und er sich dem gesellschaftlichen Konstrukt nicht fügen muss, wenn er sich dabei selbst verlieren müsste. Damit können die alternativen Männlichkeitsformen, die in erster Linie durch die Sidekicks dargestellt werden und in zweiter Linie durch den Protagonisten und seine Funktion als romantische Hauptfigur attraktiv gemacht werden, als Vorbild für das junge (erwachsene) Publikum gelten. Hierin zeigt sich die Verwandtschaft zwischen *Lad Lit* und Jugendroman.

In *Lad Lit* wird gezeigt, dass nicht nur Männlichkeit in der Krise ist, sondern dass Gender generell ein krisenhaftes Konstrukt ist.⁴⁷⁸ Obwohl *Lad Lit* sich fortschrittlich in der Entstigmatisierung von Männlichkeit zeigt, müssen jedoch ebenfalls die Systematiken benannt werden, die wiederum Genderstereotype bekräftigen. Das homosoziale Umfeld, so

⁴⁷⁶ Vgl. Pohl, „Männer - das benachteiligte Geschlecht? Weiblichkeitsabwehr und Antifeminismus im Diskurs über die Krise der Männlichkeit“, 108.

⁴⁷⁷ Ebd., 129.

⁴⁷⁸ Vgl. Connell, *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 138.

sehr es offen für alternative Männlichkeitskonzepte ist, ist trotzdem grundlegend heteronorm geprägt. Homosexualität ist ein Tabuthema und die Darstellung von Frauen ist in erster Linie von romantischem/sexuellem Interesse geprägt. Ebenso schreiben Michael Meuser und Ursula Müller in der Einleitung zu Connells *Masculinities* (1995) zu homosozialen Beziehungen, dass diese das Grundgerüst hegemonialer Männlichkeit seien.⁴⁷⁹ Denn die Hegemonie beruht auf der Verbrüderung von Männern, um die Vormachtstellung gegenüber Frauen aufrecht zu halten - ein Umstand, der auch in Lad Lit deutlich wird. Durch die Charakterisierung des MPDG als wankelmütig und unbeständig wird die heterosoziale Beziehung als etwas fragiles und kompliziertes dargestellt, während die homosoziale Beziehung auch in Krisenzeiten als beständige Konstante charakterisiert wird. Beispielsweise sind Dick, Barry, Colonel und Hassan, auch wenn es Probleme in der homosozialen Beziehung gibt, immer da, wenn der Protagonist ihre Unterstützung braucht. Dasselbe kann nicht über Tony Hawk behauptet werden, was diese Figur wiederum als MPDG markiert. Mit der dualen Besetzung der Figur von Tony Hawk als exorbitanter Ratgeber in Sachen Männlichkeit und gleichzeitig als unberechenbares Sprachrohr, dass den Protagonisten an dessen Glaubwürdigkeit zweifeln lässt, wird in *Slam* die push & pull Choreografie der Figuren in Lad Lit in einer Figur zusammengefasst. Das homosoziale Begehren des Protagonisten bezieht sich nicht, wie in der sonstigen Anwendung dieses Konzepts, auf die körperliche Entität einer anderen Figur, sondern auf die durch die Figur verkörperte Männlichkeit. Aus diesem Grund verhalten sich die Protagonisten neidisch und eifersüchtig gegenüber den Sidekicks, wenn diese gefestigt in ihrer männlichen Identität wirken, weil sie beispielsweise wie Barry in seiner Band beruflichen Erfolg haben oder wie Dick in einer glücklichen romantischen Beziehung sind. Insbesondere der letzte Aspekt zieht sich als Motivator durch das Lad Lit Narrativ: Romantische Liebe ist der Indikator für eine stabile männliche Genderidentität.

Parallel wird das Konzept einer stabilen männlichen Identität jedoch in Lad Lit hinterfragt, indem die weiblichen Charaktere, an deren Eroberung der identitätsstiftende Faktor hängt, als MPDG-Figuren dargestellt werden, deren Identität daraus besteht, nicht fassbar oder nicht in Besitz genommen zu werden. Das MPDG in Lad Lit verkörpert die Idee einer idealen Frau, die nicht beispielsweise das Stereotyp der finanziellen Abhängigkeit vom Ehemann verkörpert, indem sie Haushalt und Kindererziehung übernimmt. Im Gegensatz dazu wird oppositionell die Unabhängigkeit und Ungezügelterheit des MPDG romantisiert. Es wird ein

⁴⁷⁹ Vgl. Connell, 10.

weibliches Idealbild dargestellt, das in keiner Weise auf das Kapital eines Mannes angewiesen ist. Vielmehr ist der Protagonist auf das MPDG angewiesen, denn sie verkörpert die ungezwungene Freiheit, die er sich für sich selbst wünscht. Durch das MPDG wird verdeutlicht, wie sehr die Protagonisten in *Lad Lit* in den diskursiven Gendernormen zu Männlichkeit gefangen sind. Kritisch zu betrachten ist jedoch, dass es dabei zu einer Idealisierung und Mystifizierung von Frauen kommt und ein unrealistisches Weiblichkeitsideal weiterhin genormt wird. Im folgenden Zitat wird gezeigt, dass das MPDG mehr über den Protagonisten als über sich selbst aussagt, da es erst durch sein Verschwinden in der Erinnerung des Protagonisten seine Rolle als MPDG voll erfüllt:

I thought at first that she was just dead. Just darkness. Just a body being eaten by bugs. I thought about her a lot like that, as something's meal. What was her - green eyes, half a smirk, the soft curves of her legs - would soon be nothing, just the bones I never saw. I thought about the slow process of becoming bone and then fossil and then coal, that will, in millions of years, be mined by humans of the future, and how they will heat their homes with her, and then she would be smoke billowing out of a smokestack, coating the atmosphere. I still think that sometimes, think that "the afterlife" is just something we made up to ease the pain of loss, to make our time in the labyrinth bearable. Maybe she was just matter, and matter gets recycled. But ultimately I do not believe that she was only matter. The rest of her must be recycled too. I believe now that we are greater than the sum of our parts. [...] There is something else entirely. There is a part of her greater than the sum of her knowable parts. And that part has to go somewhere because it cannot be destroyed. [...] Like all energy, we can only change shapes and sizes and manifestations. [...] But that part of us greater than the sum of our parts cannot begin and cannot end, and so it cannot fail. So I know she forgives me, just as I forgive her.⁴⁸⁰

Miles Sinnieren über Alaska und ihr transzendentes Fortbestehen nach ihrem Tod fasst das Sentiment von *Lad Lit* zusammen: Die Existenz und das Verschwinden des MPDG führt den Protagonisten zu einer Weltsicht, in der er den gesellschaftlichen Druck von Genderidealen auf Männer kontextualisiert und damit dezimiert. Bezeichnend dafür ist, dass die Botschaft, die das MPDG in sich trägt, in erster Linie über ihre körperliche Entität ausgedrückt wird: ihre Augen, ihr Lächeln, ihre Beine. Bevor Miles zu der Einsicht kommt, dass Alaskas Einfluss auf ihn ihr Leben überdauern wird, ist sie ein Körper, der mystifiziert wird, indem er Teil der Erde wird. Der Teil einer Person, der laut Miles den Tod überdauert, ist der Eindruck, den sie bei ihren Mitmenschen hinterlassen hat. Alaska wird erst zu der Alaska, die der Protagonist idealisiert, indem er sich an sie erinnert. Das MPDG hat seine Funktion erst vollständig erfüllt, wenn es nur mehr eine nostalgische Erinnerung ist, die den Protagonisten zu größeren Schlüssen verhilft. Dies zeigt sich ebenfalls bei Katherine I / XIX, bei Charlie und Tony Hawk. Indem sich der Weg dieser Figuren unwiderruflich von dem des Protagonisten gelöst hat, ist es diesem möglich, einen Schlussstrich unter seiner männlichen Identitätsfindung zu ziehen.

⁴⁸⁰ Green, *Looking for Alaska*, 261f.

Wie bereits erwähnt, öffnet Lad Lit den Diskurs für alternative Männlichkeitsformen, jedoch, so wie beim homosozialen Umfeld, ist auch die Darstellung von Weiblichkeit heteronorm geprägt. Charlie, Alaska, Katherine I / XIX und Lindsey sind starke weibliche Charaktere, die ihre eigenen Meinungen und Standpunkte vertreten, jedoch durch das männliche Narrativ / den Male Gaze in Lad Lit auf die Objektivierung durch die Protagonisten reduziert werden. Es zeigt sich eine Divergenz zwischen der Wahrnehmung des MPDG durch die Protagonisten und der indirekten Charakterisierung dieser Figuren. Ein bezeichnendes, schon erwähntes, Beispiel dafür ist, als Alaska in LfA Miles aus ihrem Lieblingsbuch vorliest und ihm erklärt, warum ihr dieses Buch so viel bedeutet, Miles währenddessen aber in der Erzählung abschweift und ihren Körper detailreich beschreibt.⁴⁸¹ Durch die Fokalisierung wird in dieser Szene etabliert, dass Alaska sehr begehrenswert ist, vor allem wegen ihres Aussehens. Darüber hinaus wird den Lesenden Alaskas Interesse an Literatur kommuniziert. Daraus resultiert auch die große Beliebtheit von John Green bei heranwachsenden Frauen, die sich breitflächig mit den MPDG-Charakteren in seinen Büchern identifizierten.⁴⁸² Gouck schreibt, dass es zu einer Rückeroberung des MPDG Anfang der 2020er kam, als dieser Figurentyp wieder breitflächig auf Social Media zirkulierte.⁴⁸³ Rezipient*innen von Texten, die MPDG beinhalteten, identifizierten sich großflächig mit diesen weiblichen Figuren, die durch ihre Funktion als Muse in ihrem Handeln und in ihrer Darstellung begrenzt sind. Es zeigt sich, dass der Fokus der Rezipient*innen vom Protagonisten in Lad Lit auf dessen Angebetete umschwenkt.

Diese Entwicklung des Publikumsinteresses wird deutlich in der Weiterentwicklung von Lad Lit nach John Green. Hornbys *High Fidelity*, das 2000 filmisch treu adaptiert worden ist, wurde 2020 als Serie mit einer entscheidenden Veränderung neu interpretiert: Rob ist in dieser Adaption eine Frau, gespielt von Zoë Kravitz.⁴⁸⁴ Während diese Adaption ikonografisch und inhaltlich der Filmadaption sehr ähnlich bleibt, macht der Genderswitch einen großen Unterschied, denn damit werden die Gendernormen nochmals aufgebrochen. Zoë Kravitz als bindungsunfähige Musikliebhaberin verkörpert einen ungezügelten bisexuellen Lebensstil und vertritt damit auch die Eigenschaften des MPDG. So ist das MPDG anstatt der weiblichen Nebencharaktere zur Protagonistin geworden. Eine weitere Entwicklung, die zurück auf die Frage des Genres greift, ist, dass mit Beginn der 2020er Romane publiziert worden sind, die inhaltlich Lad Lit sehr ähnlich, jedoch von Frauen

⁴⁸¹ Vgl. LfA, 26ff.

⁴⁸² Vgl. Tewes Cramb, „John Green and His Manic Pixie Dream Girls“, (22.09.2024).

⁴⁸³ Vgl. Gouck, „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl“, 525.

⁴⁸⁴ Vgl. *High Fidelity*, 2000; *High Fidelity*, 2020.

geschrieben worden sind. Beispiele dafür sind unter anderem Dolly Aldertons *Good Material* (2023), Gabrielle Zevins *Tomorrow, and Tomorrow, and Tomorrow* (2022) oder Salley Rooneys *Normal People* (2018). In diesen Romanen, die vor allem an ein jugendliches bis junges erwachsenes weibliches Publikum vermarktet werden, stehen großteils männliche Narrative im Mittelpunkt, die ebenfalls thematisch an Lad Lit anknüpfen. Insofern ist Folies Frage, inwiefern Lad Lit eine Literatur für Männer ist, beantwortet, da sich Lad Lit zwar zu einem bestimmten Zeitpunkt an eine großteils männliche Demografie richtet, aber in einer Weiterentwicklung jenseits von Gender- und Altersgrenzen rezipiert worden ist. Damit kann der Schluss gezogen werden, dass es sich beim Phänomen Lad Lit um Crossover-Literatur handelt, die sich durch ihre gesellschaftsübergreifende Rezeption definiert.⁴⁸⁵

Genres sind Marketingbegriffe, die aufgrund von Zielgruppenstudien erstellt werden, um Bücher zu verkaufen und dahingehend nicht als objektiv beschreibende Termini zu verstehen. Genres wie Lad Lit, Chick Lit oder auch das seit den 2020ern populäre Genre New Adult entstehen durch ökonomisches Interesse, was bei deren Klassifizierung nicht außer Acht gelassen werden sollte. Die Trennung von Chick und Lad Lit entstammt dem kapitalistischen Diskurs aus den 1980ern und 1990ern, um die Kaufkraft des weiblichen Produktmarktes zu steigern, indem ähnliche beziehungsweise dieselben Produkte an eine männliche Zielgruppe vermarktet wurden, um durch diese fadenscheinige Dichotomisierung eine Gewinnsteigerung zu erzielen.⁴⁸⁶ Die inhaltlichen Unterschiede zwischen Lad Lit und Chick Lit zeigen die verschiedenen Genderdiskurse der Zeit auf. Die Thematisierung von Männlichkeit wird in den 2020ern immer populärer. Neben den Büchern von Dolly Alderton zeigt beispielsweise der Film *Barbie* (2023) von Greta Gerwig auf, wie ein Thema, das konstant als weiblich geprägt wurde, sich im öffentlichen Diskurs in seiner Analyse/Kritik/Adaption wiederum um Männer zentriert.⁴⁸⁷ In diesen Zuspitzungen der Populärkultur wird wiederum deutlich, dass Popkultur ein Schmelztiegel für Genderdiskurse darstellt. Mit dem Einfluss, den Chick Lit auf Lad Lit hatte, wird deutlich, dass Genderdiskurse sich gegenseitig bestimmen. Die Weiterentwicklung von Hornbys Romantypus in Greens Werken zeigt den fließenden Übergang der Rahmenbedingungen der literarischen Verarbeitung von Genderdiskursen. Das Genre, das ursprünglich als Literatur für die britische Arbeiterschicht gerahmt worden ist,

⁴⁸⁵ Vgl. Blümer, „Crossover-Literatur“, 9f.

⁴⁸⁶ Vgl. Gill, „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“, 51.

⁴⁸⁷ Siehe dazu *Barbie*; Dockterman, „‘Barbie’ Is a Movie About Male Fragility“; Ford, „Ironically, Barbie Is All about Ken“; Olsen, „Ryan Gosling and Greta Gerwig on How Ken Became the Subversive Center of ‘Barbie’“; Frasl, „She’s Everything. He’s just Ken“; Heritage, „Unstoppable Kenenergy“.

entwickelte sich zum westlichen Jugendroman und trug letztlich zur Entstigmatisierung der Thematisierung von Genderkonflikten bei.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

- Green, John. *An Abundance of Katherines*. London et al.: Penguin Books, 2013.
- . *Looking for Alaska*. London: Harper Collins, 2006.
- Hornby, Nick. *High Fidelity*. London: Penguin Books, 2000.
- . *Slam*. London et al.: Penguin Books, 2014.

6.2. Sekundärliteratur

- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2000“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2000/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2001“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2001/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2002“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2002/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2003“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2003/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2004“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2004/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2005“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2005/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2006“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2006/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2007“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2007/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2008“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2008/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2009“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2009/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2010“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2010/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2011“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2011/books/ref=zg_bsar_cal_ye.

- „Amazon.de Bestseller-Archiv in Bücher für 2012“. Zugegriffen 20. April 2024.
https://www.amazon.de/gp/bestsellers/2012/books/ref=zg_bsar_cal_ye.
- Anton, Claudia, und Sebastian Lauritz. „Stil- und Genretheorien“. In *Angewandte Filmtheorie*, herausgegeben von Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, 139–201. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2023.
- Babka, Anna, und Gerald Posselt. *Gender und Dekonstruktion : Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. utb / 4725 / Philosophie, Literaturwissenschaft. Wien: facultas, 2016.
- Baldick, Chris. „Lad Lit“. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4. Aufl. Oxford University Press, 2015. www.oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at. Zugegriffen 24. November 2023.
- . „Muse“. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4. Aufl. Oxford University Press, 2015. www.oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at. Zugegriffen 8. Juli 2024.
- Balmer, Susanne. *Der weibliche Entwicklungsroman : individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter*. Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Große Reihe / Band 62. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2011.
- Barbie*. Abenteuer, Komödie, Fantasy. Warner Bros., Heyday Films, LuckyChap Entertainment, 2023.
- Baxter, Kent. „On ‚Coming of Age‘“. In *Coming Of Age. Critical Insights.*, herausgegeben von Kent Baxter, 1–15. Ipswich, Massachusetts: Salem Pres, 2013.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. 17. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2017.
- Benwell, Bethan. „Ambiguous Masculinities: Heroism and Anti-Heroism in the Men’s Lifestyle Magazine“. In *Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines*, herausgegeben von Bethan Benwell, 151–68. Oxford: Blackwell, 2003.
- . „Introduction: Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines“. In *Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines*, herausgegeben von Bethan Benwell, 6–29. Oxford: Blackwell, 2003.
- Blümer, Agnes. „Crossover-Literatur“. In *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, herausgegeben von Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim, 9–13. Stuttgart: J.B. Metzler, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04721-2_2.
- Borgstedt, Thomas. „Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq“. In *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom*

- Mittelalter bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Claudia Benthien und Inge Stephan, 221–47. Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 18. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2003.
- „Chick-Lit and Lad-Lit“. In *Contemporary Literary Criticism Select*, 115–65. Detroit, MI: Gale, 2008. Gale Literature Criticism.
<https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/H1114840000/LCO?u=43wien&sid=bookmark-LCO&xid=0d49f947>.
- Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann : Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. durchgesehene und Erweiterte Aufl. 2015. Geschlecht und Gesellschaft / 8. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015.
- Connell, Raewyn, Jeff Hearn, und Michael S. Kimmel. „Introduction“. In *Handbook of studies on men & masculinities*, herausgegeben von Raewyn Connell, Jeff Hearn, und Michael S. Kimmel, 1–12. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2005.
- Degler, Frank, und Ute Paulokat. *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.
- Dockterman, Eliana. „Barbie‘ Is a Movie About Male Fragility“. *TIME*, 21. Juli 2023. Zugriffen 29. September 2024.
<https://time.com/6287484/barbie-male-fragility-ken/>.
- Dunker, Axel. „Gattungssystematiken“. In *Handbuch Gattungstheorie*, 12–15. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Eder, Jens. „Antiheld“. In *Metzler Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen*, herausgegeben von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, und Burkhard Moennighoff, 3. Aufl., 30. Stuttgart: J. B. Metzler’sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH, 2007.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=669379>.
- Folie, Sandra. *Beyond „Ethnic Chick Lit“: Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich*. Gegenwartsliteratur, Band 16. Bielefeld: transcript, 2022.
- . „Frauenliteratur“. *Gender Glossar: Open Access Journal zu Gender und diversity im intersektionalen Diskurs*, u: scholar collection (<https://phaidra.univie.ac.at/o:243553>), 20. September 2016. Zugriffen 25. Dezember 2023.
<https://www.gender-glossar.de/post/frauenliteratur>.
- Ford, Lucy. „Ironically, Barbie Is All about Ken“. *British GQ*, 19. Juli 2023. Zugriffen 29. September 2024.

- <https://www.gq-magazine.co.uk/article/barbie-film-review>.
- Forij, Ecaterina. „Understanding the ‚Manic Pixie Dream Girl‘ Trope: A Feminist and Post-Feminist Approach“. *Revista de Filosofie Aplicată* 4, Nr. 6 (2021): 94–105.
- Frasl, Beatrice. „She’s Everything. He’s just Ken: Der Barbie-Film als Chance für den Feminismus. | Wiener Zeitung“. *Wiener Zeitung*, 4. August 2023. Zugriffen 29. September 2024.
- <https://www.wienerzeitung.at/a/she-s-everything-he-s-just-ken>.
- Fricke, Harald. „Definieren von Gattungen“. In *Handbuch Gattungstheorie*, 10–12. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Fuchs, Vera, und Pia Resnik. „Hegemonie der Heterosexualität? Eine kritische Analyse von Wandelbarkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz sexueller Orientierungen“. Leykam, 2012.
- Gansel, Carsten. „Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur“. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur* 10, Nr. 3 (2003): 234–57.
- . „Realistisches Erzählen“. In *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, herausgegeben von Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim, 105–15. Stuttgart: J.B. Metzler, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04721-2_13.
- Gardiner, Judith Kegan. „Men, Masculinities, and Feminist Theory“. In *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, herausgegeben von Michael S. Kimmel, Jeff Hearn, und Raewyn Connell, 35–50. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2005.
- Gaunt, Simon. *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Cambridge Studies in French. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Gerschick, Thomas J. „Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture“. In *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, herausgegeben von Michael S. Kimmel, Jeff Hearn, und Raewyn Connell, 367–78. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2005.
- Gill, Rosalind. „Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad“. In *Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines*, herausgegeben von Bethan Benwell, 34–56. Oxford: Blackwell, 2003.
- . „Powerful Women, Vulnerable Men and Post-Feminist Masculinity in Men’s Popular Fiction“. *Gender and Language* 8, Nr. 2 (2014): 185–204.
- Glapka, Ewa. „‘If you look at me like at a piece of meat, then that’s a problem’ – women in the center of the male gaze. Feminist Poststructuralist Discourse Analysis as a tool of

- critique“. *Critical Discourse Studies* 15, Nr. 1 (2018): 87–103.
- Göttsche, Dirk. „Figural als Bestimmungskriterium“. In *Handbuch Gattungstheorie*, 12–15. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Gouck, Jennifer. „The Manic Pixie Dream Girl in US YA Fiction: Introducing a Narrative Model“. *The International Journal of Young Adult Literature* 2, Nr. 1 (12. November 2021): 1–20.
- . „The Problematic (Im)Persistence of the Manic Pixie Dream Girl in Popular Culture and YA Fiction“. *Women's Studies* 52, Nr. 5 (2023): 525–44.
- Guenther, Leah. „Bridget Jones's Diary. Confessing post-feminism“. In *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*, herausgegeben von Jo Gill, 2:84–99. Routledge Studies in Twentieth-century Literature. London: Routledge, 2006.
- Häntzschel, Günter. „Frauenliteratur“. In *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, herausgegeben von Viktor Zmegac und Dieter Borchmeyer, Originally published 1994., 157–62. Germany: De Gruyter, 1994.
<https://doi.org/10.1515/9783110925661.157>.
- Harry, Lou. „A star is born: author John Green sees earnings boost as movie debut nears“. *Indianapolis Business Journal*, 2. Juni 2014, 35 Auflage, Abschn. 14.
<https://go.gale.com/ps/i.do?p=ITOF&u=43wien&id=GALE|A372452048&v=2.1&it=r&sid=bookmark-ITOF&asid=8a493558>.
- Heritage, Stuart. „Unstoppable Kenergy: How Did Ryan Gosling Steal the Barbie Movie?“. *The Guardian*, 25. Juli 2023, Abschn. Film. Zugegriffen 29. September 2024.
<https://www.theguardian.com/film/2023/jul/25/ryan-gosling-ken-barbie-movie>.
- High Fidelity*. Komödie, Drama, Liebesfilm. ABC Signature, Midnight Radio, 2020.
- High Fidelity*. Komödie, Drama, Musikfilm. Touchstone Pictures, Working Title Films, Dogstar Films, 2000.
- Jannidis, Fotis. „Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie“. In *Figur und Person*. De Gruyter, 2008. <https://doi.org/10.1515/9783110201697>.
- Jannidis, Fotis, Ralf Schneider, und Jens Eder. „Characters in Fictional Worlds: An Introduction“. In *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*., herausgegeben von Fotis Jannidis, Ralf Schneider, und Jens Eder, Bd. 3. Revisionen. Berlin, New York, 2010.
- Kathleen Deakin, Laura A. Brown, und James Blasingame Jr. *John Green : Teen Whisperer*. Studies in Young Adult Literature. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=993101&site=e>

host-live.

- Kauer, Katja. *Queer lesen : Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*. narr STUDIENBÜCHER LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2019.
<https://elibrary-narr-digital.uaccess.univie.ac.at/book/99.125005/9783823392828>.
- Keskinen, Mikko. „Single, Long-Playing, and Compilation: The Formats of Audio and Amorousness in Nick Hornby’s High Fidelity“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 47, Nr. 1 (2005): 3–21.
- Kimmel, Michael. „Guy Lit--Whatever“. *The Chronicle of Higher Education*, 26. Mai 2006. Gale Academic OneFile.
<https://link-gale-com.uaccess.univie.ac.at/apps/doc/A146220848/AONE?u=43wien&sid=bookmark-AONE&xid=0e7f9905>.
- Klippel, Heike. „Feministische Filmtheorie und Genderforschung“. In *Handbuch Filmtheorie*, herausgegeben von Bernhard Groß und Thomas Morsch, 101–18. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021.
- Knaup, Anna Katharina. *Der Männerroman: Ein neues Genre der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Lettre. transcript Verlag, 2015.
<https://doi.org/10.1515/9783839433096>.
- König, Julia. „Simone de Beauvoir: Le Deuxième Sexe. Tome I: Les Faits et les Mythes. Tome II: L’expérience vécue, Paris: Librairie Gallimard 1949, 988 S. (dt. Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens und Fritz Montfort, Hamburg: Rowohlt 1951, 751 S.; Neuübersetzung 1992 im gleichen Verlag durch Uli Aumüller und Grete Osterwald, 941 S.)“. In *Klassiker der Sozialwissenschaften: 100 Schlüsselwerke im Portrait*, herausgegeben von Samuel Salzborn, 174–78. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Thirtieth anniversary edition. Gender and culture. New York : Columbia University Press, 2016.
- Kraß, Andreas. „Der heteronormative Mythos Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren“. In *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*, herausgegeben von Mechthild Bereswill, 2. Auflage., 136–51. Forum Frauen- und Geschlechterforschung 22. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2009.
- Langemeyer, Ines. „Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher

- Block“. In *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, herausgegeben von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, und Tanja Thomas, 72–82. Medien – Kultur – Kommunikation. Wiesbaden, o. J.
- Leet, Elizabeth. „Objectification, Empowerment, and the Male Gaze in the Lanval Corpus“. *Historical Reflections* 42, Nr. 1 (Spring 2016): 75–87.
- Lipinski, Cezary. „Wolfram von Eschenbachs ‚Parzival‘ als Vorläufer des Adoleszenzromans“. In *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, herausgegeben von Carsten Gansel und Pawel Zimniak, 191–223. Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg, 2011.
- Lubich, Frederick A. „La Loi du Père vs. Le Désir de la Mère. Zur Männerphantasie der Weimarer Republik“. In *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*, herausgegeben von Walter Erhart und Britta Herrmann, 249–70. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Martschukat, Jürgen. „I relinquished power in the family‘: Von Männlichkeits-, Sozial- und Wirtschaftskrisen in den 1930er Jahren“. In *In der Krise? Männlichkeiten im 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Mechthild Bereswill und Anke Neuber, 18–36. Forum Frauen- und Geschlechterforschung, Band 31. München: Westfälisches Dampfboot, 2011.
- Meuser, Michael. „Ganze Kerle‘, ‚Anti-Helden‘ und andere Typen. Zum Männlichkeitsdiskurs in neuen Männerzeitschriften“. In *Männlichkeit und soziale Ordnung: neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*, herausgegeben von Peter Döge und Michael Meuser, 219–36. Opladen: Leske + Budrich, 2001.
- Montoro, Rocío. *Chick lit : the stylistics of cappuccino fiction*. Advances in stylistics. London: Continuum International Publishing, 2012.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In *Feminist Film Theory. A Reader*, herausgegeben von Sue Thornham, 58–69. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Murray, Penny. „Reclaiming the Muse“. In *Laughing with Medusa : Classical Myth and Feminist Thought*, herausgegeben von Vanda Zajko und Miriam Leonard, 327–54. Classical Presences. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Nünning, Ansgar. *Der englische Roman des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart / Düsseldorf / Leipzig: Klett, 1998.
- Ochsner, Andrea. *Lad Trouble: Masculinity and Identity in the British Male Confessional Novel of the 1990s*. transcript Verlag, 2015.

- O'Connor, Lauren R. *Robin and the making of American adolescence*. Comics Culture. New Brunswick : Rutgers University Press, 2021.
- Olsen, Mark. „Ryan Gosling and Greta Gerwig on How Ken Became the Subversive Center of ‘Barbie’“. *Los Angeles Times*, 11. Juli 2023, Abschn. Movies. Zugegriffen 29. September 2024.
<https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-07-11/greta-gerwig-ryan-gosling-ken-barbie>.
- PenguinRandomhouse.com. „Looking for Alaska by John Green | PenguinRandomHouse.com: Books“. Zugegriffen 20. April 2024.
<https://www.penguinrandomhouse.com/books/292717/looking-for-alaska-by-john-green/>.
- Pohl, Rolf. „Männer - das benachteiligte Geschlecht? Weiblichkeitsabwehr und Antifeminismus im Diskurs über die Krise der Männlichkeit“. In *In der Krise? Männlichkeiten im 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Mechthild Bereswill und Anke Neuber, 104–35. Forum Frauen- und Geschlechterforschung, Band 31. München: Westfälisches Dampfboot, 2011.
- Rabin, Nathan. „I’m Sorry for Coining the Phrase ‚Manic Pixie Dream Girl‘“. *Salon* (blog), 15. Juli 2014. Zugegriffen 29. März 2024.
https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/.
- . „The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown“. *The A.V. Club* (blog), 25. Januar 2007. Zugegriffen 29. März 2024.
<https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>.
- Rauen, Christoph. *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Herausgegeben von Norbert Bachleitner, Christian Begemann, und Walter Erhart. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 123. Berlin / New York: De Gruyter, 2010.
- Rodríguez, Lucía Gloria Vázquez. „(500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in Its Contexts“. *Revista de Investigación Social* 2 (September 2017): 167–201.
- Ruffing, Reiner. *Michel Foucault*. UTB / 3000 UTB Profile. Paderborn: Fink, 2008.
- Ruoff, Michael. *Foucault-Lexikon. Entwicklung - Kernbegriffe - Zusammenhänge*. Paderborn: Fink, 2007.

- Schäfer, Jörgen. „»Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968“. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur* 10, Nr. 3 (2003): 7–25.
- Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeit in Europa : (1450 - 2000)*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2003.
- Schmidt-Dumont, Geralde. „Kreuzfahrer zwischen fantastischem Abenteuerbuch und Entwicklungsroman. Neuere Tendenzen in der Kinder- und Jugendliteratur.“ *kjl & m* 08, Nr. 1 (2008): 15–22.
- Shen, Lisa Chu. „The Feminine Other: The Representation of Female Characters in Cao Wenxuan’s Male Coming-of-Age Novels“. *The Lion and the Unicorn* 42, Nr. 3 (September 2018): 281–301.
- Steinlein, Rüdiger. „Auf der Suche nach der Adoleszenz - Jugendleben und seine Darstellung in frühen literarischen Texten“. In *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörend. Bilder von adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, herausgegeben von Carsten Gansel und Pawel Zimniak, 165–89. Heidelberg: Univeristätsverlag Winter, 2011.
- Stemmann, Anna. „Epische Texte 2: Jugendroman“. In *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, herausgegeben von Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim, 166–76. Stuttgart: J.B. Metzler, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04721-2_20.
- Stephan, Inge. „Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men’s studies und Männlichkeitsforschung“. In *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Claudia Benthien und Inge Stephan, 18:11–35. Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2003.
- Stepić, Nikola. „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s High Fidelity and About A Boy“. *Angelaki* 23, Nr. 1 (Februar 2018): 144–55.
- . „Objects Of Desire. Masculinity, Homosociality and Foppishness in Nick Hornby’s High Fidelity and About A Boy“. *Angelaki* 23, Nr. 1 (Februar 2018): 144–55.
- Tewes Cramb, Mary Jo. „John Green and His Manic Pixie Dream Girls“. Los Angeles Review of Books, 29. Januar 2016. Zugriffen 22. September 2024. <https://lareviewofbooks.org/article/john-green-and-his-manic-pixie-dream-girls>.
- Tincknell, Estella, Deborah Chambers, Joost Van Loon, und Nicola Hudson. „Begging for It: ‚New Femininities,‘ Social Agency, and Moral Discourse in Contemporary Teenage and Men’s Magazines“. *Feminist Media Studies* 3, Nr. 1 (2003): 47–63.

- Vonderau, Patrick. „Genretheorien des Films“. In *Handbuch Filmtheorie*, herausgegeben von Bernhard Groß und Thomas Morsch, 175–92. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021.
- Whelehan, Imelda. *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*. 1. publ. London: Women's Press, 2000.
- Wilchins, Riki. *Gender Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag, 2006.
- Winst, Silke. „Amicus und Amelius : Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition“. De Gruyter, 2009.
- Wolf, Naomi. *Die Stärke der Frauen. Gegen den falsch verstandenen Feminismus*. München: Droemer & Knaur 1993.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harvest Books, 1989.
- Zimmerly, Stephen M. „The Sidekick Comes of Age: Tracing the Growth of Secondary Characters in Young Adult Literature“. *ProQuest Dissertations and Theses*. Ph.D., Indiana University of Pennsylvania, 2016. ProQuest Dissertations & Theses Global (1848682633).

7. Anhang

7.1. Abstract Deutsch

Das Genre Lad Lit wird typischerweise im westlichen Literaturdiskurs als kurzlebiges Pendant zum Genre Chick Lit Ende des 20. Jahrhunderts charakterisiert. Als ein Genre, das spezifisch für ein männliches Publikum markiert ist, zeichnet es sich durch seine Darstellung einer maskulinen Perspektive aus, die sich mit Alltagsproblemen wie romantischen und freundschaftlichen Beziehungskonstellationen und Fragen der Selbstverwirklichung auseinandersetzt. Im Mittelpunkt stehen dabei die Verhandlungen des Protagonisten mit seiner eigenen Identität als Mann und wie er den gesellschaftlichen Erwartungen als solcher gerecht werden kann. Die Thematiken der emotionalen Reifung und des Entwicklungsprozesses, die sich rund um soziale Konformation drehen, sind denen der Jugendliteratur sehr ähnlich. In beiden Genres durchlaufen die Protagonist*innen Szenarien, die sie ihre eigene Identität hinterfragen lassen. Dementsprechend lassen sich Einflüsse von Lad Lit in der Jugendliteratur der frühen 2000er finden. Fokus der vorliegenden Arbeit ist es, diese Überlappung an Genderdiskursen anhand der wiederkehrenden Figurentypen aufzuzeigen. Dafür werden zwei Bücher von Nick Hornby herangezogen: *High Fidelity* (1995), welches als erster Roman des Lad Lit-Genres gilt, und sein zwölf Jahre später erschienenenes erstes Jugendbuch *Slam* (2007). Verglichen werden diese beiden Werke mit den ersten beiden Romanen von John Green, *Looking for Alaska* (2005) und *An Abundance of Katherines* (2006). John Green, der konträr zur populären Fantasy- und Jugendliteratur der frühen 2000ern über lebensnahe Jugendliche in realistischen Szenarien schrieb, wurde als Begründer eines neuen Jugendgenres ausgerufen. Anhand der Handlungspunkte und markanten männlichen sowie weiblichen Charaktere wird in der vorliegenden Arbeit eine Verbindung zwischen Greens und Hornbys Werken gezogen, die aufzeigt, dass Lad Lit kein Relikt der postfeministischen 1990er ist, sondern sich, obwohl seine Popularität in Erwachsenengenres abnahm, in der Jugendliteratur der frühen 2000ern erfolgreich fortgesetzt hat und maßgeblich literarische Diskurse von Männlichkeit und Weiblichkeit beeinflusst hat. In der Analyse zeigt sich, dass, obwohl Lad Lit diskursiv, meist als sexistisch und maskulinistisch konnotiert worden ist, darin stereotype Männlichkeitsbilder hinterfragt und dekonstruiert werden. Parallel ist zu bemerken, dass sich mit der Weiterentwicklung des Genres durch Green ein neues Weiblichkeitsideal entwickelte - das Manic Pixie Dream Girl - durch das sich jedoch wiederum eine reduktionistische und objektivierende Wahrnehmung von weiblichen Figuren verfestigte.

7.2. Abstract English

Literature labeled as Lad Lit is typically characterized in the Western literary discourse as a short-lived counterpart to Chick Lit at the end of the 20th century. As a genre specifically written and marketed for men, it is characterized by its depiction of a male perspective that deals with everyday problems such as romantic and friendly relationships and questions of self-realization. The focus lies on the protagonist's negotiations with his own male identity and how he can live up to gendered societal expectations. The themes in Lad Lit, which revolve around emotional maturation and a developmental process towards social conformation, are very similar to those of youth literature. In both genres, the protagonists go through scenarios that make them question their own identity. Accordingly, influences from Lad Lit can be found in Young Adult literature of the early 2000s. The focus of this study is to demonstrate the overlap of these genres through literary represented gender discourses by means of recurring character types. Two books by Nick Hornby, are used for this purpose: *High Fidelity* (1995), which is considered to be the first novel of the Lad Lit genre, and his first Young Adult novel *Slam* (2007), published twelve years later. These two works are compared with John Green's first two novels, *Looking for Alaska* (2005) and *An Abundance of Katherines* (2006). John Green, who writes in contrast to the popular YA literature (e.g. Fantasy) of the early 2000s about teenagers acting in realistic scenarios, has been proclaimed the founder of a new youth genre. Using plot points and distinctive male and female characters, this thesis draws a connection between Green's and Hornby's works, demonstrating that Lad Lit is not a relic of the post-feminist 90s but, although its popularity waned in adult genres, has continued successfully in youth literature in the early 2000s and has significantly influenced literary discourses of masculinity and femininity. The analysis shows that although Lad Lit has been discursively framed as sexist and masculinist, stereotypical images of masculinity have been questioned and deconstructed. At the same time, it should be noted that with Green's continuation of the genre, a new ideal of femininity developed, the Manic Pixie Dream Girl, which in turn solidified a reductionist and objectifying perception of female figures.

7.3. Zusammenfassung Primärliteratur

Nick Hornby, *High Fidelity* (1995):

In *High Fidelity* folgt die Handlung dem Protagonisten Rob Fleming, der vor Kurzem von seiner langjährigen Freundin Laura verlassen wurde. Eine Methode für Rob, um mit der Trennung umzugehen, ist es, eine Liste über seine Top-5 Trennungen zu machen, die ihn in seinem Leben am meisten beeinflusst haben. Im Zuge dieser Liste bemerkt Rob ein Verhaltensmuster: er scheint wiederholt von seinen Freundinnen für einen anderen Mann verlassen zu werden. Anhand dieser Erkenntnis nimmt er den Kontakt mit fünf seiner Ex-Freundinnen auf, um zu erfahren, warum diese ihn für jemand anderen verlassen haben. Während dieses Unterfangens erzählt der Roman das Alltagsleben von Rob als Betreiber eines Plattenladens in London. Im Austausch mit seinen Arbeitskollegen, Dick und Barry, zieht Rob Analogien zwischen seinem Liebesleben und beliebten Beispielen der Popkultur. Im Laufe der Handlung macht Rob eine Persönlichkeitswandlung durch und findet neue Motivation seine Karriere, mit der er unzufrieden war, zu verändern, und sich auch in seinem Beziehungsleben mehr zu öffnen, was zu dem Wiederaufleben von Lauras und Robs Beziehung führt.

Nick Hornby, *Slam* (2007):

Slam begleitet den Teenager Sam, dessen Hobby es ist, Skateboard zu fahren. Er führt eine parasoziale Beziehung zu dem berühmten Skater Tony Hawk, mit dem er imaginierte Gespräche über sein Leben führt. Der zentrale Handlungspunkt ist die ungeplante Schwangerschaft seiner Freundin Alicia. Sam, der überfordert ist, so jung Vater zu werden, wendet sich in seiner Not an sein Idol Tony Hawk, der ihn auf zwei Zeitreisen in die Zukunft schickt, um Sam zu zeigen, wie sich sein Leben als Vater entwickeln wird. Anhand dieser Einblicke verändert sich Sams Einstellung zu seinem Leben und den Menschen, die ihm nahe stehen. Die Weisheiten, die er aus Tony Hawks Biografie für sein eigenes Leben übernimmt, helfen ihm, seiner Zukunft mit mehr Selbstsicherheit entgegenzusehen.

John Green, *Looking for Alaska* (2005):

Looking for Alaska beginnt mit dem Entschluss des Protagonisten Miles Halter sein Zuhause zu verlassen und auf das Internat *Culver Creek* in Alabama zu gehen, um dort seinem Wunsch nachzugehen, ein abenteuerliches und unbeschwertes Leben außerhalb der elterlichen Fürsorge zu führen. Im Internat wird er durch seinen Zimmerkollegen Colonel in

eine Freundschaftsgruppe aufgenommen mit Takumi und Alaska. Miles verliebt sich auf den ersten Blick in Alaska, die jedoch nur platonisches Interesse an ihm zeigt. Zusammen verbringt die Freundesgruppe die schönen und schweren Zeiten gemeinsam im Internat, bis es zu einem unerwarteten Trauerfall kommt. Alaska stirbt im Zuge eines Autounfalls, wobei unklar ist, ob dieser Unfall vielleicht Suizid war. Die bestehende Freundesgruppe wird durch diesen Verlust auf die Probe gestellt. Miles kämpft mit Schuldgefühlen und versucht mit sich selbst zu vereinbaren, wer Alaska für ihn war.

John Green, *An Abundance of Katherines* (2006):

In *An Abundance of Katherines* sieht sich der Protagonist Colin Singleton damit konfrontiert, dass er zum neunzehnten Mal in seinem Teenagerleben von einem Mädchen verlassen worden ist. Seine neunzehn Ex-Freundinnen hatten alle den Namen Katherine. Der ehemalige Protegé begibt sich mit seinem besten Freund Hassan auf einen Roadtrip, um Abstand zwischen sich und sein Liebesleben zu bringen. Während der Fahrt halten sie in Tennessee am vermeintlichen Grab des Habsburger Erzherzog Franz Ferdinand, zu dem Colin eine Verbindung spürt. Dort treffen sie Lindsey Lee Wells, die als Tourguide der Attraktion arbeitet. Nach einem Unfall, bei dem Colin sich eine Kopfverletzung zugezogen hat, hat er einen Moment der Erkenntnis über sein bisheriges Beziehungsleben und versucht eine mathematische Formel aufzustellen, die den Verlauf von romantischen Beziehungen vorhersagen kann. Colin und Hassan freunden sich mit Lindsey an und vereinbaren, dass sie eine Zeit lang bei ihr und ihrer Mutter wohnen dürfen und im Ort Gelegenheitsarbeiten übernehmen, während Colin an seiner Theorie arbeitet. Im Laufe der Handlung kommen Colin und Lindsey sich näher, wodurch Colin einige Fehler in seiner Formel findet und seine Einstellung gegenüber romantischen Beziehungen und seiner Identität als Protegé überdenkt.