



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Männlichkeitskonstruktionen der Love Interests in
englischsprachigen New Adult Fantasy-Romanreihen

verfasst von | submitted by

Anna-Katharina Garger BA BA

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

Wien | Vienna, 2026

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

UA 066 870

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

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Daniel Syrový Privatdoz.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie Männlichkeit anhand des Love Interests in den vier englischsprachigen New Adult Romantasy Romanreihen *A Court of Thorns and Roses* von Sarah J. Maas (2015), *Kingdom of the Wicked* von Kerri Maniscalco (2020), *Fear the Flames* von Olivia Rose Darling (2022) und *Fourth Wing* von Rebecca Yarros (2023) konstruiert wird. In einem Close Reading wurde im ersten Abschnitt der Arbeit die Figur des Love Interests analysiert und im nächsten seine Beziehungen zu seinen Freund*innen und der Protagonistin. Die Ergebnisse wurden miteinander verglichen und mit Theorien aus der Männlichkeitsforschung und den Gender Studies kontextualisiert. Anhand der Konzepte Doing Identity und Maskerade wurde gezeigt, dass die Love Interests eine vorgespielte Identität kreiert haben, die stereotypen Vorstellungen von Männlichkeit entspricht. Gleichzeitig wird dadurch Männlichkeit als unfüllbare Hülle enttarnt. Dabei werden diverse Strategien angewandt, um die vorgespielte Identität bestehen zu lassen, wie das Maskieren des Gesichtsausdrucks, das Einsetzen von Körperhaltung oder das Vorhandensein eines „versteckten Zuhauses“. Sowohl im Aussehen als auch im Thematisieren von Emotionen lassen sich stereotype Darstellungen finden, die jedoch immer wieder unterlaufen werden. Aufgrund der Position der Love Interests in der Gesellschaft ist eine Analyse des Machtgefälles zu den anderen Figuren besonders ertragreich. Während sich in den Beziehungen zu den Freund*innen größere Unterschiede feststellen lassen, gleichen die Protagonistinnen das Machtgefälle unter anderem durch Schlagfertigkeit aus. Während auf inhaltlicher Ebene oftmals nicht von einer hegemonialen Männlichkeit gesprochen werden kann, ist das auf einer strukturellen Ebene sehr wohl der Fall.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Grundlagen der Männlichkeitsforschung.....	1
2. Figurenanalyse der Love Interests: Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Männlichkeitskonstruktion	8
2.1. Zwischen Doing Identity und Maskerade: Identitätskonstruktionen anhand der Fremdwahrnehmung der Love Interests.....	8
2.1.1. Das Framing der Love Interests.....	10
2.1.2. Das versteckte Selbst.....	17
2.1.3. Masken als Verschleierungstaktik des Selbst.....	23
2.1.4. Zwischenfazit: Maskerade und Doing Identity	35
2.2. Die Männlichkeitskonstruktion der Love Interests: zwischen Körperlichkeit und Doing Gender	36
2.2.1. Männlichkeit und Körper: Ähnlichkeiten und Unterschiede im Aussehen.....	37
2.2.2. Emotionen und die Konstitution von Männlichkeit: Die Darstellung der Traumata der Love Interests	43
2.2.3. Magische Fähigkeiten: die Beliebtheit der Schatten und der Dunkelheit	51
2.2.4. männliche Herrschaft: die Position der Love Interests in der Gesellschaft.....	54
3. Die Beziehungen der Love Interests zu anderen Figuren	60
3.1. Analyse des Verhältnisses der Love Interests zu Freund*innen mit dem Augenmerk auf der Verteilung von Macht	61
3.2 Analyse der Beziehung des Love Interests zur Protagonistin	70
3.2.1. Rechtfertigung des Verhaltens gegenüber der Protagonistin	74
3.2.2. Macht- und Stärke-Dynamik	76
3.2.3. Gegenseitiger Respekt	82
3.2.4. Sexuelle Dynamik mit Fokus auf Macht	87
3.2.5. Vom Vertrauensaufbau zum Vertrauensbruch: der narrative Aufbau der Beziehung zur Protagonistin.....	90
4. Fazit und Ausblick - Die Einbettung der Männlichkeitskonstruktionen	96
Literaturverzeichnis	99
Abbildungsverzeichnis.....	107

1. Einleitung: Grundlagen der Männlichkeitsforschung

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Frage beantwortet, wie Männlichkeit(en) anhand der Love Interests in den vier Romantasy-Romanreihen *A Court of Thorns and Roses* (kurz ACOTAR) von Sarah J. Maas (2015), *Kingdom of the Wicked* von Kerri Maniscalco (2020), *Fear the Flames* von Olivia Rose Darling (2022) und *Fourth Wing* von Rebecca Yarros (2023) konstruiert werden. Diese vier Romane wurden aufgrund ihrer Kategorisierung als englischsprachige New Adult (NA) Romantasy-Reihen ausgewählt, die bereits in mindestens eine weitere Sprache übersetzt wurden und somit einen gewissen Grad an Beliebtheit besitzen. Die Erscheinung aller Romanreihen bis auf ACOTAR fand in den 2020er Jahren statt. Während ACOTAR zeitlich aus dem Rahmen fällt, wird das einerseits mit den Auswirkungen, die dieser Roman als einer der ersten NA Romantasy Romane im englischsprachigen Raum hatte, gerechtfertigt und andererseits damit, dass noch immer Romane in dieser Reihe erscheinen. Die nächsten Veröffentlichungen wurden für Ende 2026 und Anfang 2027 angekündigt.

In einem Close-Reading wird jeweils der erste Band dieser Reihen anhand von Theorien aus der Männlichkeitsforschung und den Gender Studies analysiert. Bei ACOTAR wird auch der zweite Teil *A Court of Mist and Fury* (ACOMAF) analysiert, da aufgrund des abweichenden Aufbaus der eigentliche Love Interest erst im zweiten Band in den Vordergrund rückt. Der Fokus der Analyse liegt auf dem Love Interest als Figur. Obwohl in literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen, die die Männlichkeit in den Mittelpunkt stellen, die männliche Figur und ihre Herrschaftsformen im Mittelpunkt stehen, ist es dennoch notwendig den Blick auch auf weibliche Figuren und ihr Verhältnis zu den männlichen zu richten, sowie die Beziehung zu anderen männlichen Figuren (vgl. Szczepaniak, 2005, 3; Tholen, 2015, 14). Aus diesem Grund wird in der folgenden Analyse nicht nur der Love Interest, sondern auch seine Beziehungen zur Protagonistin und seinen engen Vertrauten analysiert.

NA Romane sind erst in den letzten Jahren vermehrt erschienen und dementsprechend in der Forschung noch nicht stark etabliert. Obwohl der Begriff 2009 entstanden ist, hat sich die literarische Kategorie erst später entwickelt (McAlister, 2021). Kategorie deswegen, weil es sich im Gegensatz zu einem Genre stärker auf das Lesepublikum bezieht als auf den Inhalt (McAlister, 2021, 2ff.). Wobei die Unterscheidung zwischen Kategorie und Genre in diesem Fall nicht trennscharf möglich ist, da es ebenfalls inhaltliche Marker gibt (McAlister, 2021, 5). Der Begriff NA wurde erstmals bei einem Literaturwettbewerb von St. Martin's Press verwendet:

We are actively looking for great, new, cutting edge fiction with protagonists who are slightly older than YA and can appeal to an adult audience. Since twenty-somethings are devouring YA, St. Martin's Press is seeking fiction similar to YA that can be

published and marketed as adult—a sort of an ‚older YA’ or ‚new adult’ (Jae-Jones, 2009).

ACOTAR wurde zuerst als Young Adult (YA) und erst im Nachhinein als NA vermarktet. Auch wenn die Trennung zu YA Romanen teilweise nicht ganz deutlich ist, handelt es sich um Leser*innen, die etwas älter sind als YA Leser*innen jedoch noch nicht ganz unter Erwachsene fallen.

Alle vier Romane wurden von Personen geschrieben, die sich als Frauen identifizieren. Gleichzeitig richten sich die Romane hauptsächlich an ein Lesepublikum bestehend aus (jungen)Frauen. Diese beiden Faktoren stehen nicht im Zentrum der Fragestellungen, müssen jedoch mitgedacht werden, wenn es um die Darstellung von Männlichkeit geht. Dieses Zusammenspiel zwischen Autorin und Leserin ist auch dahingehend relevant, als dass die Vorstellungen von Männlichkeit nicht nur vom Text geliefert, sondern von den Leser*innen mitgeprägt werden (Krammer, 2018, 25). Des Weiteren wird dadurch eine Lücke in der Forschung weiter geschlossen, da sich die Analysen von literarischen Männlichkeitskonstruktionen vornehmlich auf Romane von Autoren beschränken (Tholen, 2015, 165).

Das Medium der Literatur ist bei der Analyse von Männlichkeitskonstruktionen besonders fruchtbar. Durch den fiktionalen Charakter der Literatur werden Überschreitungen von Geschlechterrollen und Aufhebungen der Geschlechtergrenzen ermöglicht (Krammer, 2018, 22). Obwohl es in der Literatur möglich ist sex-gender-Relationen zu unterlaufen und die zerstörerische Wirkung aufzuzeigen, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Literatur immer in einem historischen und soziokulturellen Kontext steht (Stephan, 2000, 297). Dieser ist wichtig, um die Konstruktionen in Bezug zueinander setzen zu können und auch die Entwicklung zu verfolgen. Gleichzeitig wird Literatur dadurch zu einem Archiv des Wissens über Geschlechterdarstellungen (Krammer, 2007, 15).

Durch die, zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, entstandene Generalisierung des Mannes als menschliche Norm wurde die Individualität einzelner Männer ausgeschlossen (vgl. Badinter, 1993, 18ff., Brod, 2018, 40; Feldmann, 1997, 136; Frevert, 1996, 71; Hausen, 2013, 27; Kühne, 1996, 9). Oder wie Rainer Emig (2016) es formuliert: „Was überall ist, bleibt in der Regel unsichtbar“ (287). Ähnlich wenig sagt die Definition von Männlichkeit als Abwesenheit von Weiblichkeit aus (vgl. Frevert, 1996, 71; Kühne, 1996, 22; Läubli & Sahli, 2022, 10f.; Mertens, 1997, 35, Tillner & Kaltenecker, 1995, 40). Daraus lässt sich die irrationale Angst ableiten, dass bei nicht-Erfüllung der „männlichen“ Eigenschaften, der Mann als „weiblich“ wahrgenommen wird (Thiele, 2002, 262). Männlichkeit wird dabei in den unterschiedlichsten

Kulturen als ein Preis, der gewonnen oder durch einen Kampf errungen werden muss, angesehen (Gilmore, 1991, 1). Dadurch kann es zu einer „Überkonformität und exzessiven Anpassung an das maskuline Wertesystem“ (Thiele, 2002, 263) kommen. Gleichzeitig benötigt die Konstruktion von Männlichkeit Weiblichkeit, um sich über die Abgrenzung zu etwas Anderem definieren zu können und so fassbar gemacht zu werden (vgl. Frevert, 1996, 71; Kühne, 1996, 11; Läubli & Sahli, 2011, 10; Mosse, 1998, 9; Stephan, 2003, 17, Tillner & Kaltenecker, 1995, 40). Ute Frevert (1996) argumentiert, dass das Geschlechtersystem auf dieser imaginierten fundamentalen Differenz beruht (70).

Erst spät wurde in der Forschung ein differenzierter Blick auf diese Definitionen gelegt (Szczepaniak, 2005, 1). Die Datierung der Entstehung der Männer- bzw. Männlichkeitsforschung änderte sich in den letzten Jahren, ebenso wie die Bezeichnung des Forschungsfeldes. Im deutschen Sprachraum wurde der Begriff Männerforschung von der Männlichkeitsforschung weitgehend abgelöst (Fritsche, 2024, 14). Während bei Krammer (2007) noch der Begriff der Männerforschung anzutreffen ist, bezeichnet er das Forschungsfeld 2018 bereits als Männlichkeitsforschung. Obwohl sich mittlerweile der Begriff Männlichkeitsforschung durchgesetzt hat, gab es lange Zeit eine Vielzahl von ähnlichen Begriffen, wie „Männerforschung, (antisexistische) Männerstudien, Reflexive oder Kritische Männerforschung, Männlichkeitsforschung, Männer- und Geschlechterforschung, Geschlechterforschung, oder geschlechtssensible soziale Ungleichheitsforschung“ (Walter, 2000, 97). Eine ähnliche Menge an Bezeichnungen ist im Englischen anzufinden (Walter, 2000, 97). In einer Vielzahl von Quellen werden besonders die 1980er Jahre (vgl. Horlacher et al., 2016, 3; Tillner & Kaltenecker, 1995, 37) hervorgehoben, in denen verstärkt begonnen wurde, sich kritisch mit Männlichkeit auseinanderzusetzen. Erste Auseinandersetzungen gab es jedoch bereits in den 1970er Jahren (vgl. Krammer, 2007, 19; Steffen, 2002, 274; Walter, 2000, 97). In dieser Zeit sticht besonders der Sammelband *Men and Masculinity*, herausgegeben von Joseph Pleck und Jack Sawyer (1974), hervor (vgl. Krammer, 2007, 19; Walter, 2000, 97), der sich kritisch damit beschäftigt, was es bedeutet, ein Mann zu sein. In der Literaturwissenschaft wurde erst in den 90er Jahren begonnen, die Konzepte aus der Männlichkeitsforschung anzuwenden (Steffen, 2002, 273). Nach Sylka Scholz (2025) und Jana Fritsche (2024) ist der Beginn der Männlichkeitsforschung jedoch weitaus früher zu datieren. Ein erstes Nachdenken bildete sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts heraus. In den 1980er steht das Feld demnach nicht am Anfang, sondern lediglich am Scheideweg (Fritsche, 2024, 5). Dennoch wird Harry Brod in den 80er Jahren zumeist hervorgehoben, wenn es um die Begründung der Männlichkeitsforschung in den USA

geht (vgl. Horlacher et al., 2026, 3). Besonders in dieser Zeit entstehen viele neue wissenschaftliche Konzepte zu Männlichkeit(en). Nicht zuletzt wegen dieser späten Schaffensphase in den 80er Jahren hinkt die Männlichkeitsforschung noch hinterher. Benthien und Stephan (2003) argumentieren zu Beginn des neuen Jahrhunderts, dass während die „richtige“ Frau schon als nicht-existierendes Konstrukt enttarnt wurde, der „echte“ Mann im kulturellen Imaginären noch immer vorhanden ist (8). Auch Therese Steffen (2002) beobachtet etwa zur gleichen Zeit, dass die Männlichkeitsforschung den Women's Studies hinterherhinkt (275). Anhand dessen ist die Verschiedenheit des Forschungsstandes beziehungsweise des Forschungsbeginns gut zu erkennen. Schon Mitte der 2010er Jahre wird erklärt, dass Männlichkeit einen mehr oder weniger festen Platz in der Geschlechterforschung eingenommen hat (Horlacher et al., 2016, 1; Tholen, 2015, 7). Währenddessen scheint die mediale Darstellung von Männlichkeit zwiespalten zwischen einem breiten, nicht-einschränkenden Männlichkeitsbild und dem Wunsch nach einer Zeit „als Männer ‚noch Männer‘ sein durften“ (Horlacher et al., 2016, 1). Für letzteres nennen Stefan Horlacher et al. (2016) als Beispiel die deutsche Fernsehserie *Der letzte Bulle* (2010-2014). In dieser erwacht ein Polizist nach zwanzig Jahren Koma und kommt mit den gesellschaftlichen Veränderungen besonders in Bezug auf Männlichkeit, aber auch Weiblichkeit nicht zurecht. Gerade jetzt ist die Aktualität dieses Beispiels nicht von der Hand zu weisen. Nach mehr als zehn Jahren wurde im Jahr 2025 eine neue Staffel der Serie veröffentlicht. Dieses Mal ist der Polizist zehn Jahre auf einer verlassenen Insel gestrandet, bevor er zurückkehrt. Wie Horlacher et al. (2016) formulieren und was an Aktualität seither wenig eingebüßt hat: „Archaische bzw. überholte Männerbilder stehen zwar auf dem Prüfstand, erweisen sich aber zugleich als (fast) unüberwindlich“ (2).

Aber wie lässt sich Männlichkeit überhaupt definieren? Nach Doris Feldmann (1997) ist Männlichkeit ein „Bündel kultureller Normen“ (vgl. auch Steffen, 2002, 273), es ist ein „Konzept, ein Konstrukt, ein Artefakt, [...] eine Fiktion oder ein Bild, das jeweils historisch verkörpert wird“ (135). Durch den daraus resultierenden veränderlichen Charakter von Männlichkeit wird eine „einheitlich-überzeitliche Konzeptionen“ überflüssig (Feldmann, 1997, 135). Denn wie Ute Frevert (1996), Inge Stephan (2003) oder auch Walter Erhart (2006) betonen, indem sie Simone de Beauvoirs (1952) berühmtes Zitat umdrehen: „Man kommt nicht als Mann zur Welt, man wird es“ (285). Man(n) wird also ebenso in die Rolle sozialisiert wie die Frau. Sozialisierung wird als das Übernehmen von kulturell vorstrukturierten sozialen Rollen verstanden (Szczepaniak, 2005, 42).

Besonders unter diesem Blickpunkt ist es notwendig, sich mit literarischen Darstellungen von Männlichkeit auseinanderzusetzen. Diese können einen wesentlichen Beitrag zur Differenzierung von Männlichkeit liefern (Krammer, 2018, 18). Im umgekehrten Fall können gewisse Darstellungen diese Vereinheitlichung verstärken, indem sie ein bestimmtes Männlichkeitsbild suggerieren. Im Zentrum der literarischen Analyse steht nach Krammer (2018): „die literarischen Diskurse über Männlichkeit beschreibbar und Männlichkeit in ihrer kulturellen Konstruiertheit wie auch historischen Veränderbarkeit fassbar zu machen“ (27). Auch Erhart (2016) betont die Möglichkeiten, die Literatur bietet, um die Entwicklung (neuer) Männlichkeiten zu beobachten (20f). Die Untersuchung literarischer Männlichkeitskonstruktionen kann auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden, wie etwa hinsichtlich Gender und Genre (Krammer, 2018, 22). Während er sich dabei eher auf Begriffe wie „Männerliteratur“ bezieht, lässt sich im Kontext dieser Arbeit die Frage stellen, inwieweit es einen Zusammenhang zwischen der Männlichkeitskonstruktion des Love Interests und dem Genre der New Adult Romantasy Romane gibt. Diese Frage lässt sich in diesem Rahmen nicht in Bezug auf ein gesamtes Genre beantworten, jedoch in Bezug auf die vier ausgewählten Romanreihen. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass sich, wie bereits angeschnitten wurde, Bilder von Männlichkeit in den verschiedenen Kulturen und geschichtlichen Epochen stark unterscheiden können (Tillner & Kaltenecker, 1995, 41). Es wird eine historische, klassen-, ethnien- und generationenspezifische Differenzierung des Männlichkeitsbildes notwendig und daher kann es auch nie als abgeschlossen gelten (Tillner & Kaltenecker, 1995, 41).

Trotz des fruchtbaren Charakters der Literatur für Männlichkeitsanalysen ist die Anzahl begrenzt. Neben Toni Tholens (2015) Monografie *Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung* sticht besonders Stefan Krammers (2018) Monografie *Fiktionen des Männlichen* hervor. Der Titel „Fiktionen des Männlichen“ wird von Krammer (2018) auf zweierlei Ebenen ausgelegt. Einerseits, als Fiktion, da es sich bei Männlichkeit um keine natürliche, sondern eine konstruierte Kategorie handelt und andererseits als Fiktion in Bezug auf literarische Figuren, die ebenfalls fiktional sind (S. 8; auch bei Krammer, 2007, 18). Ähnlich dazu argumentieren Georg Tillner und Siegfried Kaltenecker (1995):

Die repräsentative Kategorie Männlichkeit ist nichts als patriarchale Fiktion: Der Mann existiert nicht. Nichtsdestoweniger ermächtigt die Möglichkeit, sich dieser fiktiven Kategorie zugehörig zu erklären, das männliche Individuum, indem sie ihm eine vollständige Subjektivität verspricht, auch wenn diese immer unerreichbar bleibt [...] als Phantom der Vollständigkeit konfrontiert er [Patriarch] diese [Männer] vielmehr mit ihrer eigenen Mangelhaftigkeit und ihrem In-Differenz-Sein. Gerade darin liegt aber die zentrale Funktion der Fiktion: das zwangsläufige Scheitern jeder vollständi-

gen Identifikation mit dem Idealbild des Patriarchen liefert die Motivation, ihm beharrlich nachzueifern. Erst ihre Unerreichbarkeit scheint der patriarchalen Kategorie Männlichkeit ihre besondere Effektivität zu verleihen; sie wirkt durch scheiternde Versuche, sie zu verwirklichen (41).

Besonders diese Unerreichbarkeit des leeren und nicht tatsächlich befüllbaren Idealbildes, ist anhand der folgenden Analyse der Love Interests deutlich zu erkennen. Insbesondere der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich intensiv mit diesem Thema, während im zweiten Teil auf die Beziehungen eingegangen wird. Tillner und Kaltenecker (1995) schließen mit der Aussage, dass „das reale Verhalten von Männern die Aufführung der Fiktion Männlichkeit ist“ (42).

Dabei wird jedoch häufig in binären Kategorien gedacht. Krammer (2018) kritisiert die Binarität in der Männlichkeitsforschung und fordert, eine Auseinandersetzung damit, dass eindeutige Zuschreibungen von Mann und Frau überholt erscheinen und die Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit fragwürdig ist (22). Auch Halberstam (2021) betont die grundsätzliche Konstruiertheit von jeglicher Geschlechts(Identität) und wie wichtig die Offenlegung dieser ist (10f). Das zeigt er mit der Verwendung des Asterisks auf und wendet sich dabei gegen identitätsbezogene Festlegungen, Kategorisierungen, Namen und Normen (11). Auch Horlacher et al. (2016) hinterfragen die Binarität, die in gewissen Teilen der Männlichkeitsforschung noch vorzufinden ist und schlagen als Ausgangspunkt vor, Geschlecht zu dekonstruieren und als performativen Akt aufzufassen der nach Erhart und Herrmann (1997)¹: „in der Übernahme und im wiederholten Vollzug geschlechtlich kodierter Erscheinungen und Verhaltensweisen das jeweilige ‚Geschlecht‘, die Geschlechtsidentität und auch die geschlechtlichen Körper der Akteure immer schon (mit-)hervorbringt“ (15). In dem Moment, in dem Geschlechter dekonstruiert wurden, wird die Männlichkeitsforschung überflüssig, aber um an diesen Punkt zu kommen, müssen Männer „erst einmal ein Geschlecht bekommen, es begreifen können, bevor sie es als überflüssig verabschieden können“ (Krammer, 2018, 29).

Gleichzeitig deutet die zunehmende Verwendung des Begriffs Männlichkeiten nach Todd W. Reeser (2016) darauf hin, dass diese nicht mehr an den männlichen Körper oder Männer gebunden sein müssen und es komplizierte und instabile Phänomene sind (34). Durch die Verwendung des Plural wird „die Existenz mehrerer gleichzeitiger Männlichkeiten innerhalb einer einzigen Gesellschaft als auch auf die Vielfalt historischer Männlichkeitskonzepte“ (Erhart, 2006, 161) deutlich. Kohärent dazu schlägt Sedgwick (1997) vor, Mann und Männlichkeit permanent voneinander zu trennen, etwas, das oft gleichgesetzt wird (353). Auch Sylka Scholz

¹ abgeleitet von Butler (1995)

(2025) plädiert für eine Trennung (139). Jegliche Fragen zu Männlichkeit werden abgeschwächt, wenn alles, was Männer betrifft als Männlichkeit klassifiziert wird und umgekehrt alles, was mit Männlichkeit zu tun hat Männer betrifft (Sedgwick, 1997, 354). Das, was mit Männlichkeit assoziiert wird, kann auch bei Frauen gefunden werden und umgekehrt mit Weiblichkeit bei Männern (vgl. Scholz, 2025, 139; Sedgwick, 1997, 359). Sowohl Männer als auch Frauen sind an der Herstellung von Männlichkeit beteiligt (Sedgwick, 1997, 355). Dabei muss jedoch aufgepasst werden, dass das Konzept nicht zu sehr in eine suggerierte Binarität rutscht. Die folgende Arbeit soll dazu beitragen diese thematisierten Lücken in der Forschung weiter zu schließen, die Darstellung von Männlichkeit(en) beobachten und in einen gesellschaftlichen Kontext zu setzen. Dadurch soll ein kritischer Blick auf die Konstruktion von Männlichkeit(en) in den vier Romanreihen ermöglicht werden.

2. Figurenanalyse der Love Interests: Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Männlichkeitskonstruktion

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels wird genauer auf die Identitätskonstruktion der Love Interests eingegangen. Dabei wird die Fremdwahrnehmung mit der vorgespielten Identität und dem Figurencharakter verglichen. Im zweiten Abschnitt wird genauer auf die Männlichkeitskonstruktion unter anderem anhand des Körpers und der Emotionen der Love Interests eingegangen.

2.1. Zwischen Doing Identity und Maskerade: Identitätskonstruktionen anhand der Fremdwahrnehmung der Love Interests

Bei Krammer (2018) werden „Identitäten als etwas Gemachtes, gleichsam Produkte performativer und interaktiver Handlungen“ (33) unter dem Konzept des Doing Identity definiert:

Dieses betont die aktive Her- und Darstellung von Identität im Alltag und orientiert sich an dem Wissen, wie sich Individuen aufgrund bestimmter Gruppenzugehörigkeiten verhalten können und sollen. In den Blick geraten dabei institutionelle Arrangements, Handlungserwartungen und Interaktionsskripte, die für die Individuen zu mehr oder weniger verbindlichen Vorlagen ihres Handelns werden (Krammer, 2018, 33)

Insbesondere die Performativität der Identität wird durch die Mechanismen in den Romanen sichtbar gemacht. Vor allem die Fremdwahrnehmung der Love Interests durch andere Figuren ermöglicht es, Erwartungen an ihr Verhalten sichtbar zu machen. Im Verlauf der Romane wird deutlich, dass das nach außen dargestellte Verhalten lediglich eine gespielte Rolle, eine vorgeschobene Identität ist, die eingenommen wird. Dabei wird das innerhalb der Logik der Handlung erwartete Verhalten aufgrund von Gruppenzugehörigkeiten anhand der Love Interests evident. Von ihnen wird erwartet, dass sie grausam und unnahbar sind, deswegen verhalten sie sich entsprechend. Es wird somit dargestellt, wie die Erwartung das Erwartete produziert. Während diese Erwartungen der anderen Figuren ebenso wie das Verhalten selbst fiktional sind, bilden sie dennoch gesellschaftliche Strukturen und Erwartungsmuster ab. Dadurch werden gesellschaftliche Phänomene im literarischen abgebildet und dadurch bis zu einem gewissen Grad reproduziert. Wie das in den Einzelfällen aussieht, wird im Folgenden aufgearbeitet. Auch „institutionelle Arrangements, Handlungserwartungen und Interaktionsskripte“, die zu „mehr oder weniger verbindlichen Vorlagen ihres Handelns werden“ (Krammer, 2018, 33), werden durch die in der Öffentlichkeit zur Schau gestellten Identität besonders deutlich. Ähnlich zu Krammer (2018) definiert zuvor bereits Stefan Glomb (1997) Identität als „der vom

einzelnen immer wieder zu bewerkstelligende, am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindender Prozeß der Konstruktion und Revision von Selbstkonzepten” (27) der einen „ständigen Ausgleich zwischen der Innen- und Außenperspektive, zwischen eigenen Bedürfnissen und von außen kommenden Erwartungen” darstellt (15f.). Gleich wie bei den bereits erwähnten *Fiktionen des Männlichen* ist auch bei der Identität diese doppelte Auslegung möglich. Einerseits ist sie fiktiv im Sinne der erdachten Figur und andererseits weil Identitäten selbst keinen natürlichen Bedingungen folgen, sondern „historisch gewachsen und soziokulturell geformt sind” (Krammer, 2018, 36). Eine Analyse der Identität einer Figur ist über dies gesellschaftlich relevant, da „literarische Texte gesellschaftlich vorherrschende Vorstellungen von Identitäten nicht nur repräsentieren, sondern auch selbst aktiv hervorbringen, indem sie sie mit narrativen, dramatischen und poetischen Mitteln inszenieren” (Krammer, 2018, 36). In diesem Sinne wird das soziologische Konzept des Doing Identity in der Logik der fiktionalen Welt der Romane angewandt und als Abbild sozialer Prozesse verstanden. Das Medium Literatur ermöglicht diese Prozesse zu beobachten, etwas, das in der Realität in diesem Ausmaß nicht so einfach abzubilden wäre. Dasselbe gilt für das System, in dem sich die Figuren bewegen und durch das fiktionalen Erwartungen präsentiert werden, die ein fiktives Verhalten auslösen, was wiederum tatsächlich existierende gesellschaftliche Strukturen widerspiegelt.

Parallel beziehungsweise unter dem Schirm des Konzepts von Doing Identity verläuft in diesem Kontext der Maskeraden-Begriff, der in der Männlichkeitsforschung ein beliebter ist (vgl. Benthien, 2003, 36; Krammer, 2018, 92; Stephan, 2003, 15). Ursprünglich im Kontext des Feminismus von Joan Rivieres (1929) in Bezug auf Frauen geprägt, gibt es verschiedene auch miteinander konkurrierende Ansätze des Konzepts (vgl. Stephan, 2003, 31). Für diese Analyse kann das Konzept nach Benthien (2003) oder auch Stephan (2003) fruchtbar gemacht werden. Benthien (2003) formuliert, dass „der ‚verstellte‘ Mann der ‚echte‘ Mann ist” (56). Dabei wird die Unmöglichkeit des ‚echten‘ Mannes betont, der lediglich als Verstellung existiert. Ähnlich stellt Stephan (2003) die These auf, dass „‚Männlichkeit‘ nur eine ‚institutionelle Maske‘ ist, mit der Männer Frauen (und andere Männer) davon abhalten wollen, hinter ihr ‚Geheimnis‘ zu kommen” (29). Stephan zitiert dabei Theweleit (2002) hinsichtlich des Inhalts des Geheimnisses: „männlich ist, was gesellschaftliche Institutionen dafür ausgeben” (18). Obwohl Theweleits (2002) Konzept auch den Aspekt des institutionellen Charakters umfasst, unterstreicht es doch im Wesentlichen die Aussage von Benthien (2003): der ‚echte‘ Mann ist eine reine Illusion. Oder, um es anders zu formulieren: „die ‚uneigentliche‘ Hülle [ist ein] falsches Versprechen einer doch nur allein als dieses Versprechen vorhandenen Essenz” (Benthien, 2003, 40).

Herrmann und Erhart (2002) verwenden den Begriff der Mimikry bzw. der Mimesis und beziehen sich dabei auf die Post-Colonial Studies: es ist „eine Nachahmung ohne Original, ein ‚Uneigentliches‘ ohne ‚Eigentliches‘, eine zweite und dritte Natur ohne Ursprung“ (38). Martina Läubli und Sabrina Sahli (2011) betonen dabei den „Kraftakt“, der dieser Männlichkeit inne liegt, da sie kein Seinszustand ist, sondern etwas, das stets angezweifelt wird. Sie muss immer wieder aufs Neue bestätigt und erkämpft werden (Läubli & Sahli, 2011, 9).

Wie bereits hier zu sehen ist und in der Analyse deutlich wird, ist es sinnvoll, dass Doing Identity und das Maskeraden-Konzept gemeinsam verwendet werden, um die Mechanismen zu erklären, die in den vier Romanreihen eingesetzt werden beziehungsweise um sie besser zu verstehen. Das Geschlecht einer Person fällt dabei unter den Identitätsbegriff. Während dadurch Doing Identity weit mehr Bereiche einschließt, bezieht sich das Maskeraden-Konzept lediglich auf, in diesem Fall, Männlichkeitskonstruktion. Um bei der Analyse nicht zu kurz zu greifen, indem jegliches vorgespielte Verhalten mit Männlichkeitskonstruktionen begründet wird, wird Doing Identity ebenfalls mitverwendet, damit der größere Rahmen nicht verloren geht. Gleichzeitig ist das Maskeraden Konzept notwendig, um diesen spezifischen Blickwinkel auf Männlichkeitskonstruktionen zu erhalten. Um diese Konzepte anwenden zu können, wird im Folgenden anhand eines Close-Readings einzelner Stellen illustriert, wie die Love Interests wahrgenommen werden. Die Stellen umfassen die erste Beschreibung und Schlüsselszenen hinsichtlich des Framings der Figuren. Die Ergebnisse werden anschließend mit ihrem Innenleben kontrastiert und die Mechanismen mithilfe dieser beiden Konzepte sowie weiterer Theorie beleuchtet. Im nächsten Schritt werden dann die Methoden analysiert, deren sich die Love Interests bedienen, um eine andere Wahrnehmung ihrer selbst zu erzeugen. Dabei soll im Hintergrund jedoch immer der gesellschaftliche Bezug mitgedacht werden, auf den diese Prozesse implizit verweisen.

2.1.1. Das Framing der Love Interests

Bereits bei der ersten Erwähnung der Love Interests, werden sie als jemand vorgestellt, der zu fürchten ist. In *Fourth Wing* wird Xaden von Mira² erwähnt indem sie Violet vor ihm warnt:

The blood drains from her face, and she grips the straps of my pack, turning me to face her. ‚I just remembered.‘ Her voice drops, and I lean in, my heart jumping at the urgency in her tone. ‚Stay the hell away from Xaden Riorson.‘ The air rushes from my lungs. That name... ‚That Xaden Riorson,‘ she confirms, fear lacing her gaze. ‚He’s a third-year, and he *will* kill you the second he finds out who you are.‘ (Yarros, 2024, 15).

² Violets Schwester

Bereits der Aufbau vor der Warnung dient der Untermauerung der Bedrohlichkeit. Xaden ist eine Figur, die eine derart negative Wirkung auf die Protagonistin ausübt, dass bereits die Erwähnung seines Namens bei den jungen Frauen Angstsymptome auslöst. So wird Mira blass, Violets Herz schlägt schneller, aufgrund der Dringlichkeit in Miras Tonfall und beim Aussprechen des Namens stößt Violet alle Luft aus. Das kursiv gesetzte *that* lässt ihn berüchtigt wirken und stellt ihn gleichzeitig als jemand bekannten vor. Diese Situation wird zusätzlich durch die Feststellung verschärft, dass er Violet töten wird, sobald er weiß, wer sie ist. Einerseits evoziert das eine brutale Wirkung, andererseits wird seitens der Leser*innen durch Inferenzprozesse auf eine Vorgeschichte geschlossen. Bei Inferenzprozessen finden Schlussfolgerungen „auf der sprachlichen Ebene ausgehend von Wörtern, Sätzen und Textpassagen und auf der Ebene der erzählten Welt ausgehend von Informationen zu Figuren, Handlungen usw.“ (Winko & Jannidis, 2015, 232) statt.

Auch in *Fear the Flames* wird der Love Interest Cayden als Bedrohung eingeführt. Die Protagonistin Elowen belauscht ein Gespräch, in dem der Vorname des Love Interests erwähnt wird: „*Cayden*. // Cayden Veles, Commander of Vareveth, is both the most feared and youngest warlord on the continent at only twenty-nine. He’s as rich as a greedy god paired with morals of a demon. Many even refer to him as the demon commander, or demon of Ravaryn” (Darling, 2025, 10). Auch in diesem Fall wird durch die Kursivsetzung Betonung gesetzt. Sein Vorname ist für sie ausreichend, um ihn zu identifizieren, was seinen berühmt-berüchtigten Status aufzeigt. Die Wirkmacht seines Namens wird zudem durch den Absatz betont. Sein Vorname steht allein für sich und die restliche, leer gebliebene Zeile wird mit Implikationen gefüllt. Das erste Adjektiv, das verwendet wird, um ihn zu beschreiben, ist „gefürchtet“, was den ersten Eindruck deutlich prägt. Durch den Vergleich mit einem Gott und einem Dämon erhält er den Status als jemand, der bedeutender als ein „normaler“ Mensch ist. Welche schrecklichen Dinge er tut oder welche Eigenschaften er hat, bleibt offen. Diese Leerstelle können die Leser*innen mit ihren eigenen Vorstellungen und Vermutungen füllen. Durch den Vergleich mit einem Dämon wird verdeutlicht, dass er gefährlich ist.

In *Kingdom of the Wicked* weicht der Aufbau von den obigen Beispielen ab, da der Love Interest Teil einer größeren, gefährlichen Gruppe ist, die als Ganzes gefürchtet wird. Er hebt sich jedoch von seinen Brüdern ab, da er ihr Herrscher ist - der Teufel. Diese Tatsache wird jedoch erst in Band zwei enthüllt. Der gesamte Prolog sowie ein signifikanter Teil des ersten Kapitels dienen der Darstellung einer Atmosphäre der Angst und des Schreckens. Die Protagonistin Emilia nimmt die Warnungen ihrer Großmutter jedoch nur bedingt ernst. Die erste Erwähnung des Love Interests Wrath erfolgt somit, ohne dass die*der Leser*in weiß, wer er eigentlich ist:

The devil was on the prowl. Or one of his wicked brothers was. [...] It had been an age since the last sighting of the Malvagi. Hardly anyone spoke of the Wicked anymore, except in stories told to frighten children into staying in their beds at night. Now adults laughed at the old folktales, all but forgetting the seven ruling princes of Hell (Maniscalco, 2023, 2).

Während der Teufel im ersten Satz besonders hervorgehoben wird, werden im darauffolgenden Satz seine Brüder erwähnt, die als ebenso böartig eingeführt werden. Obwohl es keine detaillierten Beschreibungen darüber gibt, welche schrecklichen Eigenschaften der Teufel oder seine Brüder besitzen, werden durch das Aufrufen des Teufels und der Hölle eine Vielzahl an Assoziationen geweckt, die allesamt negativ konnotiert sind. Ähnlich wie bei der Markierung von Cayden als Dämon wird eine Leerstelle offengelassen und es obliegt den Lesenden diese mit Vorstellungen zu füllen. Die Verwendung des Wortes „prowl“ trägt zur Verstärkung der ohnehin bereits vorhandenen düsteren und unmenschlichen Wirkung des Teufels bei und verleiht ihm gleichzeitig etwas Animalisches. Der Verweis, dass die letzte Sichtung eines Malvagis schon lange her ist und auch kaum mehr jemand über sie spricht, verdeutlicht das hohe Alter dieser Wesen.

In *A Court of Thorns and Roses* (ACOTAR) werden die Fae ebenfalls als eine Gruppe dargestellt, die böartig und gefährlich ist. Von ihnen heben sich jedoch die sieben Highlords ab: „Prythian, divided and ruled by seven High Lords - beings of such unyielding power that legend claimed they could level buildings, break apart armies, and butcher you before you could blink. I didn't doubt it” (Maas, 2023, 44). Hier wird ein deutliches Bild von mächtigen und gefährlichen Wesen gezeichnet. Im Verlauf des Romans erkennt Feyre durch ihre Interaktionen mit den Fae, dass nicht alle so böartig und grausam sind, wie sie anfangs dachte. Dabei spaltet sich jedoch nach und nach ein High Lord mit seinem Herrschaftsgebiet immer stärker ab: „perched in a frozen mountainous spread of darkness and stars, the sprawling, massive territory of the Night Court. There were things in the shadows between those mountains - little eyes, gleaming teeth. A land of lethal beauty. The hair on my arms rose” (Maas, 2023, 116). Die Fruchtbarkeit dieses Ortes wird durch die körperliche Reaktion von Feyre unterstrichen. Das Night Court wird immer wieder als grausam hervorgehoben. So wird beispielsweise ein „bleeding male High Fae head - spiked atop a fountain statue” (Maas, 2023, 216) gefunden, den das Night Court hinterlassen hat. Des Weiteren wird beschrieben: „The stone was soaked with enough blood to suggest that the head had been fresh when someone had impaled it” (Maas, 2023, 216). Diese Brutalität wird noch stärker betont, indem erklärt wird, dass „It's exactly what the High Lord of the Night Court would find amusing. The bastard. [...] The Night Court is deadly,

but this was only their lord's idea of a joke" (Maas, 2023, 217f.). Ohne es zu wissen, hat Feyre den High Lord Rhysand kurz vor diesem Zwischenfall bereits getroffen.

Bei all diesen ersten Erwähnungen (*ACOTAR* ausgenommen) wird zuerst von den Love Interests als berühmt-berüchtigte Männer gesprochen, bevor sie tatsächlich in den Romanen vorkommen. Wie die Protagonistinnen die Love Interests wahrnehmen, wird sehr stark von dieser ersten Beschreibung geprägt. Die Protagonistinnen bilden sich eine Meinung über die Love Interests, basierend auf der Fremdwahrnehmung von anderen, bevor sie sie überhaupt zum ersten Mal getroffen haben. Diese Meinung bleibt bis zu einem gewissen Grad festgefahren, obwohl die Taten der Love Interests deutlich etwas anderes zeigen (darauf wird später noch detaillierter eingegangen). In *ACOTAR* ist dennoch derselbe Effekt zu beobachten. Feyre weiß nicht, wen sie auf der Feier trifft und als es ihr bewusst wird, dass Rhysand und der Unbekannte, die gleiche Person sind, hat sie sich über die Fremdwahrnehmung der anderen Figuren bereits eine Meinung über Rhysand gebildet, die weit tiefer geht als diese erste Interaktion mit dem Unbekannten. Dabei scheint es, als würden die Autorinnen den Primacy-Effekt anwenden. Dieser beschreibt „the effect of information situated at the beginning of a message [...] that, when two sides of a controversy or an argument are presented, the side presented first has the advantage" (Menakhem, 1979, 53). Das kann beziehungsweise wird ebenfalls auf Eindrücke der Persönlichkeit umgelegt (Menakhem, 1979, 53). Während der Effekt umstritten ist, ist eine gewisse Nähe zur Meinungsbildung der Protagonistinnen über den Love Interest nicht von der Hand zu weisen. Obwohl psychologische Effekte nicht auf fiktionale Figuren angewandt werden können, wird dadurch erneut die Abbildung von gesellschaftlichen Prozessen sichtbar gemacht.

Nach diesen Erstvorstellungen schreibt sich die Fremdwahrnehmung der Love Interests weiter fest. Das ist auch bei Violet zu sehen. Nachdem ihre Schwester sie gewarnt hat, ist sie sehr lange davon überzeugt, dass Xaden sie umbringen will: „If he wants to kill me, then fine. I'm over waiting for it to happen" (Yarros, 2024, 139). Anhand dieses Zitats wird die Häufigkeit der Tötungs-Thematik aufgezeigt. Violet wurde so oft vor ihm gewarnt und hatte Angst davor, dass er sie umbringt, dass sie sich nicht mehr damit auseinandersetzen möchte (in Kapitel 3 wird noch genauer darauf eingegangen). Xaden ist das älteste Kind einer Gruppe von Kindern, deren Eltern aufgrund von Verrat hingerichtet wurden. Dabei war sein Vater der Anführer der Rebellion. Um die Zugehörigkeit offensichtlich zu machen, wurden diese Kinder mit Rebellionsmalen³ gezeichnet. Obwohl die Kinder nicht am Verrat beteiligt waren, werden sie aufgrund

³ Markierungen auf den Armen

des Verhaltens ihrer Eltern anders behandelt. Violet bezeichnet es als eine vollkommene Feindseligkeit, die ihnen entgegengebracht wird. Es herrscht auch großes Misstrauen gegenüber ihnen und ihre Loyalität wird regelmäßig angezweifelt, so gilt auch ein Versammlungsverbot für sie: „It’s illegal for the children of separatist officers to assemble in [...] Groups larger than three” (Yarros, 2024, 96). Als Wingleader ist Xaden in einer Machtposition, was vielen aufgrund seiner Herkunft missfällt. Mira erklärt Violet: „They never expected Riorson to make it past the parapet⁴. Then they figured a cadet would kill him, but once his dragon chose him... [...] Well, theres’s nothing much that can be done then. He’s risen to the rank of wingleader’, That’s bullshit’ (Yarros, 2024, 15). Letzteres stammt von Violet, nachdem ihre Schwester Mira ihr erzählt hat, dass Xaden sie umbringen wird, wenn er die Möglichkeit dazu erhält. Obwohl sie zuvor mit den Kindern der Rebellionsmitglieder sympathisiert hat, gilt diese Sympathie offensichtlich nicht für Xaden.

In *Fear the Flames* bezeichnet Alliard, Elowens Onkel, den Pakt, den sie mit Cayden schließt, als Deal mit einem Dämon und meint „his reputation is ruthless” (Darling, 2025, 45). Elowen stimmt ihm zu: „He may be deceitful [...]. His depravity could be an asset” (Darling, 2025, 45). Auch von anderen Menschen ist dasselbe zu hören: „They said Commander Veles is ... cold, ruthless, and reserved. He seems like a person whose bad side is the last place you want to be” (Darling, 2025, 56). Selbst König Eagor, dem er eigentlich dient, will sich nicht mit ihm anlegen: „He [Cayden] said Eagor couldn’t order him to do that. [...] And then he laughed in the king’s face” (Darling, 2025, 156). Cayden weigert sich, einem Befehl zu folgen und verspottet seinen König anschließend. Dennoch gibt es keine Sanktionen für sein Verhalten. Im Kapitel zur männlichen Herrschaft wird noch genauer auf die Macht-Dynamik zwischen den beiden Figuren eingegangen. Die Bezeichnung „Dämon” wird im Verlauf des Romans häufig für ihn verwendet.

In *Kingdom of the Wicked* werden allein durch die Bezeichnung *princes of Hell* gewisse Vorstellungen aufgerufen, die Leerstellen füllen. Besonders im Prolog und den ersten Kapiteln wird viel von der Gefahr berichtet, die die Malvagi ausstrahlen. Um nur einige wenige Beispiele aufzugreifen, erzählt die Großmutter der Protagonistin Emilia und ihrer Schwester Vittoria folgendes:

There are seven demon princes, but only four di Carlos⁵ should fear: Wrath, Greed, Envy and Pride. One will carve your blood. One will capture your heart. One will

⁴ Um mit der Ausbildung beginnen zu können, müssen alle Kadett*innen über eine Brücke aus Stein, den Parapet, gehen. Dieser „is roughly eighteen inches wide, two hundred feet aboveground” (Yarros, 2024, 8). Jedes Jahr sterben ungefähr fünfzehn Prozent der Anwerter*innen beim Versuch, ihn zu überqueren.

⁵ Nachname der Protagonistin

steal your soul. And one will take your life. [...]. The Malvagi are demon princes who stalk the night, searching for souls to steal for their king, the devil. Their hunger ravenous and unyielding, until dawn chases them away (Maniscalco, 2023, 5).

Obwohl die sieben Prinzen häufig gemeinsam genannt werden und von ihnen als Gruppe gewarnt wird, hat der Teufel eine Sonderstellung unter ihnen. Des Weiteren wird Wrath mit vier anderen hervorgehoben und als besonders bedrohlich für die Protagonistin markiert. Die bei den Beschreibungen verwendeten Wörter lassen die Prinzen animalisch und unzähmbar wirken. Während sie in diesem Ausschnitt als brutal gekennzeichnet werden, gibt es noch wesentlich bildlichere Darstellungen des Ausmaßes ihrer Gewalt: „They are midnight creatures, born of darkness, and moonlight. And they seek only to destroy. Guard your hearts; if given the chances they’ll rip them from your chests and guzzle your blood as it steams in the night” (Maniscalco, 2023, 6). Die Dunkelheit fungiert zur Untermuerung der Bedrohlichkeit der Prinzen, dabei handelt es sich um ein zentrales Element, auf das in Abschnitt 2.2. noch genauer eingegangen wird.

Ähnlich wie in *Kingdom of the Wicked* mit den sieben Prinzen, ist das Night Court ein Ort voller böser Kreaturen: „after the High Lords fell, all the wicked ones in our land - the ones too awful even for the Night Court - flocked to her [Amarantha, Bösewicht in *ACOTAR*]” (Maas, 2023, 287). Dabei wird ihr High Lord Rhysand als besonders grausam dargestellt: „someone was coming, someone awful enough to frighten them - someone who would want to hurt me if they knew I was here” (Maas, 2023, 233). Wie in *Fourth Wing* gibt es auch hier den Aspekt des körperlichen Verletzens beziehungsweise der Bedrohung des Wohlergehens der Protagonistin. Obwohl der Fokus in *ACOTAR* nicht auf Rhysand und dem Night Court liegt, wird es immer wieder als Ort des Bösen markiert. Auch in *ACOMAF* wird das Night Court als Ort des Schreckens präsentiert: „So few went over the borders of the Night Court and lived to tell. No one really knew what existed in the northmost part of Prythian” (Maas, 2020, 7). Obwohl nichts über den Ort selbst preisgegeben wird, bietet diese Leerstelle Platz für schreckliche Szenarien durch Inferenzprozesse anhand der bisher erhaltenen Informationen. Deswegen ist Feyre überrascht, als sie im Night Court ankommt und nichts hört: „Not a scream, not a shout, not a plea to be heard” (Maas, 2020, 46). Rhysands Ruf dringt sogar über die Grenzen der Fae-Welt bis zu den Menschen vor:

And what of the lives you have taken during your long, hideous existence? What of the High Lord who walks with darkness in his wake, and shatters minds as he sees fit? [...]. We have heard of you, even on the continent, Rhysand. We have heard what the Night Court does, what you do to your enemies. Peace? For a male who melts minds and tortures for sport, I did not think you knew the word (Maas, 2020, 386).

Die Brutalität, die ihm zugeschrieben wird, ist hier deutlich herauszulesen. Besonders die ihm wiederholt zugeschriebene Willkür seines Verhaltens lässt ihn noch unmenschlicher wirken, als er es durch die Beschreibung seiner Handlungen ohnehin bereits tut. Brutalität wird allen Love Interests zugeschrieben, unabhängig von ihrem tatsächlichen Vorhandensein. Kühne (1996) beobachtet, dass physische Gewaltbereitschaft als ein „männliches“ Attribut definiert wird (8). Diese variiert im Vergleich zu ihrem Ruf deutlich. Während Xaden und Wrath nichts tun, um diesem Ruf gerecht zu werden, ist Cayden tatsächlich sehr brutal, etwas, das sehr grafisch beschrieben wird: „Cayden erupts in a wave of violence and ferocity. Feral growls slip from his lips as blood splatters his face and coats his hands. He lands punch after punch“ (Darling, 2025, 242). Das Opfer seiner Gewalt ist ein Mann, der Elowen als Kind jahrelang gefoltert hat. Durch diesen Hintergrund bekommt sein Verhalten ein nachvollziehbares Motiv, ganz anders als die, Rhysand nachgesagte, Willkür. Bei Rhysand ist eine genaue Zuordnung schwieriger. Der bereits erwähnte abgeschnittene Kopf wurde tatsächlich von ihm hinterlassen, jedoch auf Befehl von Amarantha, die das ganze Fae-Reich unter ihrer Kontrolle hat. Jedoch gibt es auch in ACOMAF einige Darstellungen von Rhysands Brutalität. Um den grausamen Teil seines Courts in Schach zu halten, bestraft er sie teilweise auf eine brutale, blutige Art:

„apologize.’ The Steward groaned. And when another heartbeat passed- Bone cracked. Keir screamed. And I watched- I watched as his arm fractures into not two, not three, but *four* different pieces, the skin going taut and loose in all the wrong spots- [...] Rhys smiled as Keir screamed again and said to the room, ‘Should I kill him for it?’” (Maas, 2020, 417f.).

Die Abbrüche der Sätze durch Bindestriche unterstreichen die Brutalität der Geschehnisse. Dadurch wirkt es so, als könnte das Gesehene nicht in Worte gefasst werden. Feyres Ungläubigkeit gegenüber den Geschehnissen wird durch das Zählen der Brüche und die Kursivsetzung der Zahl vier gekennzeichnet. In Kombination mit Rhysands Lächeln im Angesicht des offensichtlichen Schmerzes, den er zugefügt hat, lässt ihn diese Situation sehr kalt und brutal wirken. Im Gegensatz zu Cayden findet er keinen Gefallen daran, sondern macht es lediglich, weil es von ihm erwartet wird, basierend auf seiner, der Öffentlichkeit präsentierten Identität. Nachdem Rhysand, Feyre und sein innerer Kreis das Court of Nightmares verlassen haben, entschuldigt sich Rhysand bei Feyre, dass sie ihn so sehen musste: „Alone at the edge of the lake, Rhys said hoarsely, ‚I’m sorry.’ [...] His hands were shaking - as if in the aftermath of that fury at what Keir had called me, what he’d threatened” (Maas, 2020, 420). Ein wichtiger Teil dabei ist, dass die beiden allein sind. Nur Feyre sieht ihn mit heiserer Stimme und zitternden Händen. Das erzeugt eine besondere Nähe zwischen ihnen, da ihn sonst niemand so sieht. Er wird als zerrissene Figur porträtiert aufgrund dessen, was ihm diese vorgespielte Identität abverlangt.

Wie anhand von Rhysand zu sehen ist, kann mehr Tiefe in der Wahrnehmung einer Figur erzeugt werden, wenn der Blick auf das emotionale Innenleben gelegt wird (Tholen, 2015, 28). Statt eines einfachen Typus und eines begrenzten Blicks auf Figur und Werk, wird die Figur und auch deren Konstruktion von Männlichkeit aufgrund von Emotionen vielschichtiger (Tholen, 2015, 28). Besonders besorgt ist Rhysand darüber, dass er Feyres neu gewonnenes Vertrauen wieder verliert, doch sie versichert ihm: „You are good, Rhys. You are kind. This mask does not scare me. I see you beneath it” (Maas, 2020, 413). Dabei benennt sie sein Verhalten, als das, was es ist: eine Maskerade, durch die sie jedoch durchsehen kann.

Diese vorgespielte Herrscher-Identität ist auch in einem gesellschaftlichen Kontext vorzufinden. Basierend auf dem Ausschnitt bei Stephan (2003) über den letzten deutschen Kaiser Wilhelm II., griff dieser, ähnlich wie die Love Interests „bei der Inszenierung der ihm aufgezwungenen Herrschaft zu den Mitteln” die an Maskerade erinnern (15). So habe er „eine perfekte Fassade soldatischer Männlichkeit” aufgebaut (Sombart, 1996, 48). Es wird weiters von einer ausgeklügelten „kaiserlichen Performance” (Sombart, 1996, 27) und einer „grandiosen imperialen Show, die er dreißig Jahre lang geboten hat” (Sombart, 1996, 29) gesprochen. Während die Fremdwahrnehmung einer realen Person nicht auf derselben Ebene verankert ist wie die Beschreibungen einer literarischen Figur, von deren Innenleben (wie auch Sombart (1996, 48) betont, weiß niemand wie es hinter der Fassade von Wilhelm II. ausgesehen hat), die Leser*innen deutlich mehr mitbekommen, ist es dennoch eine interessante Parallele. Es werden dadurch Vorstellungen über Herrschaft und ein spezifisches Männlichkeitsideal sichtbar. Ein Ideal, das nicht erreichbar ist. Das Beispiel unterstreicht die Relevanz, Geschlecht als performativen Akt zu lesen. Männer agieren nicht „aufgrund genetischer Disposition oder einer Veranlagung im Blut männlich, sondern größtenteils, weil ihre *gendered acts* Handlungen zitieren oder evozieren, die bereits andere vollführt haben - Handlungen, die im Augenblick Autorität, Bedeutung und Stabilität versprechen” (Reeser, 2016, 36). Eine direkte Verbindung zwischen Wilhelm II. und den Love Interests herzustellen ist nicht sinntragend, jedoch kann hierbei eben dieses Zitieren von Handlungsmustern sichtbar gemacht werden. Da die Handlungen der Love Interests und dem Einblick in Wilhelms II. Verhalten genau diesem Zitieren von einem sehr spezifischen Männlichkeitsideal für Herrschern entspricht. Wie dieses Ideal genau aussieht, wird unter anderem in Abschnitt 2.2 analysiert.

2.1.2. Das versteckte Selbst

Um nochmals zum Konzept der Maskerade vom Beginn des Kapitels zurückzukommen: Was für einen Zweck erfüllt die Maskerade? Benthien (2003) stellt der Männlichkeit Weiblichkeit

gegenüber und schließt daraus, dass die Maskerade der Verschleierung der Weiblichkeit dienen soll (55). Die Problematik an dieser Herangehensweise ist, dass man dadurch zu leicht in eine Binarität abrutschen kann, indem suggeriert wird, dass es nur das eine oder das andere gibt. Das Fazit, dass sie daraus zieht, kann jedoch gut angewandt werden: die Notwendigkeit der Maskerade liegt in der Gefahr „unmännlich“ zu wirken (Benthien, 2003, 55). Daraus könnten Sanktionen entstehen, wie eine Degradierung aufgrund eines Mangels an Mut, physischer Kraft, usw. (Benthien, 2003, 55). Die Maskerade soll somit die geschlechtliche Identität „bestätigen“ (Benthien, 2003, 56). Benthien (2003) schlussfolgert, dass die Maskerade „Geschlechterdifferenz per se nivelliert, auch wenn es sie möglicherweise zu affirmieren vorgibt“ (56), da bei beiden Maskeraden etwas vorgegeben wird, das es nicht gibt.

Besonders *ACOTAR* beziehungsweise *ACOMAF* kann bei Doing Identity und beim Maskeraden Konzept als Paradebeispiel herangezogen werden. Durch den Aufbau der Romane und den Handlungsverlauf wird der Maskerade beziehungsweise der vorgespielten Identität des Love Interests mehr Raum als in den anderen Romanen gegeben. Besonders bei diesem Beispiel ist die Kombination von Doing Identity und der Maskerade notwendig, um die Erklärung nicht zu eng anzusetzen und um die Verhaltensweisen der Figur nicht allein basierend auf einem Männlichkeitsideal zu erklären, sondern auch andere Einflüsse abdecken zu können. Dennoch liegt der Schwerpunkt dieser Analyse auf der Konstruktion von Männlichkeit(en). Deswegen wurde für dieses Phänomen der Begriff der *vorgespielten Identität* gewählt, da er die Tragweite und auch die Bewusstheit dieser Maskerade hervorhebt. Im Begriff der vorgespielten Identität soll des Weiteren die Aktivität der Herstellung dieser deutlich gemacht werden und sie sich gleichzeitig von der „tatsächlichen“ Identität abgrenzen. Beide Verhaltensweisen sind notwendig, um die Figur Rhysand begreifen zu können und somit können sie auch nicht voneinander getrennt werden, müssen jedoch begrifflich beschreibbar werden. In diesem Sinne wird folgend *vorgespielte Identität* als Bezeichnung verwendet, während die „tatsächliche“ Identität lediglich als Identität bezeichnet wird. „Tatsächlich“ wird unter Anführungszeichen gesetzt und als Bezeichnung nicht verwendet, da es sich nach Doing Identity und anderen Identitätskonzepten bei Identität um eine konstruierte Kategorie handelt, die sich in ständigem Wandel befindet. Bei der vorgespielten Identität werden diese Konzepte sichtbarer, da es sich um eine offensichtliche Konstruktion handelt, während dasselbe auch auf die Identität zutrifft, wird es an dieser Stelle jedoch nicht so deutlich. Die begriffliche Trennung dient lediglich zur besseren Beschreibbarkeit, denn eigentlich existiert sie nicht. Dabei fungiert das Medium der Literatur als Verstärkung dieser Darstellung, da in der Gesellschaft all diese Prozesse für die breite Masse unsichtbar bleiben.

Die vorgespielte Identität dient gleichzeitig als Instrument, die Beziehung zur Protagonistin hinauszuzögern, da diese die Protagonistinnen meist abschreckt. Diese von Rhysand dargestellte Person, ist lediglich ein Werkzeug, um sein Volk zu beschützen:

„You let Amarantha and the entire world think you rule and delight in a Court of Nightmares. It’s all as front - to keep what matters most safe.’ [...] ,I love my people, and my family. Do not think I wouldn’t become a monster to keep them protected.’ ,You already did that Under the Mountain⁶ (Maas, 2020, 183).

Obwohl Feyre schon früh zu der obigen Erkenntnis gelangt und diese Thematik öfter besprochen wird, herrscht dennoch lange Zeit Misstrauen Rhysand gegenüber. In diesem Zitat wird die von Tholen (2015) angesprochene Analysetiefe durch Emotionen nochmals deutlich (28). Mit einer Fokussierung auf diese Liebe, die Rhysand gegenüber seinem Volk und seiner Familie empfindet, wird er zu einer mehrdimensionalen Figur, mit einem komplizierten Innenleben und Handlungen, die aus jener Liebe heraus erklärt werden. In einem weiteren Gespräch darüber erklärt er ihr wie es möglich war:

„Why? Why are you hated? Why keep the truth of this place⁷ a secret? It’s a shame no one knows about it - what good you do here.’ // ‘There was a time when the Night Court was a Court of Nightmares [...] But an ancient High Lord had a different vision, and rather than allowing the world to see his territory vulnerable at a time of change, he sealed the borders [...] building Velaris for dreamers, establishing trade and peace. [...]. To preserve it [...] he kept it a secret, and so did his offspring, and their offspring. [...] We allow the world to see the other half, to fear them - so that they might never guess this place thrives here’” (Maas, 2020, 278f.).

Dabei trägt er, wie er es selbst bezeichnet, die Maske des High Lords und verhält sich auf eine Art und Weise, die nicht seinem Wesen entspricht: „What I have to be tomorrow, who I have to become, is not... it’s not something I want you to see. How I will treat you, treat others...” (Maas, 2020, 396). Dabei tut Rhysand das, was in *Doing Identity* beschrieben wird: er stellt eine Identität im Alltag her, basierend darauf, wie sich seine Vorfahren bereits verhalten haben, um sein Volk zu schützen: er zitiert Handlungen. Er bedient sich Handlungserwartungen und Interaktionsskripte, die sich zu seiner vorgespielten Identität summieren. Hierbei wird erneut die Nähe zum Maskeraden Begriff sichtbar. Er stellt eine gewisse Form von Männlichkeit zur Schau, um sich ideal-konform zu verhalten. Ein Ideal, das seit Generationen von den Herrschern vorgelebt wird.

Gleichzeitig wird gezeigt, dass es sich bei Identität um etwas nicht Abgeschlossenes handelt, sondern es vielmehr „lebenslange Baustellen“ sind, bei denen „ohne festen Bauplan und unter

⁶ das Herrschaftsgebiet von Amarantha, das tatsächlich unter einem Berg liegt

⁷ die Stadt Velaris. Es ist ein Ort voller Frieden und Freiheit. Die Menschen, die dort wohnen, respektieren und schätzen Rhysand, der dort seine vorgespielte Identität nicht zur Schau stellt.

Verwendung vorhandene Bausätze und Sinnangebote“ Unterkünfte gebaut werden (Eickelpasch und Rademacher, 2015, 14). Eickelpasch und Rademacher (2015) verwenden die Metapher weiter und argumentieren: „Je nach situativem und biografischem Erfordernis sind An- oder Umbauten fällig“ (14). Das kann besonders am Beispiel von Feyre gesehen werden, die sich eine, zu Rhysand passende Identität erbaut, als es die Situation erfordert: „I was not frightened [...] of the role that Rhys had asked me to play today“ (Maas, 2020, 399). Eine ähnliche Rolle hat Feyre jedoch schon davor bei einem Staatsbesuch angenommen: „Wicked, cruel - that's what Amren and Rhys were ... what *I* was to be to these people“ (Maas, 2020, 310). Aus Textstellen wie dieser geht hervor, welche Darstellung von ihnen erwartet wird, beziehungsweise sie von sich selbst erwarten. Eine Darstellung, die nicht an eine geschlechtliche Dimension gebunden ist, was die Notwendigkeit der beiden Konzepte parallel zueinander deutlich aufzeigt. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Identitätsprozesse im Normalfall nicht unter der aktiven Wahrnehmung dieser Prozesse stattfinden. So bezieht sich Eickelpasch und Rademachers (2015) Erklärung vielmehr auf unbewusste Prozesse von Menschen als, in Feyres Fall, die bewusste Erstellung einer neuen Rolle einer fiktionalen Figur. Dabei wird erneut sichtbar, dass diese soziologischen Prozesse ein Abbild in der literarischen Darstellung finden.

Die Wahrnehmung von Identität als dynamischen Prozess legt auch die Theorie des Performativen nahe (Krammer, 2018, 34). Nach Butler (2007) bezieht sich die Performativität darauf, dass durch die Erwartung das Erwartete produziert wird (XV). So argumentiert sie: „identity is performatively constituted by the very ‚expressions‘ that are said to be its results“ (Butler, 2007, 34). Das kann auf die Love Interests umgelegt werden. Im Text wird verdeutlicht, dass die vorgespielte Identität, eine Konstruktion basierend auf Erwartungen ist.

Während bei *ACOTAR* bzw. *ACOMAF* der Fokus auf diese vorgespielte Identität gelegt wird und ihre Unterschiedlichkeit zur Identität thematisiert wird, ist sie in den anderen Romanen nicht ganz so stark ausgeprägt, jedoch dennoch in Ansätzen zu sehen. Denn in keiner der Romanreihen hält sich das nach außen präsentierte Verhalten der Love Interests bei vermehrtem Kontakt zu den Protagonistinnen aufrecht. Gleichzeitig wird dadurch suggeriert, dass es eine darunter liegende „tatsächliche“ Identität gibt, etwas, das nicht stimmt. An Abweichungen wie dieser wird sichtbar, dass es sich um fiktionale Figuren handelt, die ein Abbild von gesellschaftlichen Strukturen und Mustern sein können, jedoch diese nicht sind.

Bei *Wrath* wird dieses nach außen gespielte Verhalten erst in Band zwei richtig sichtbar. Besonders gegenüber seinen Brüdern wird deutlich, dass die Abneigung und Brutalität eigentlich eine Zuneigung ist, die jedoch nicht über sein Verhalten gezeigt wird. Auch das Bild, das die

Menschen und Hexen von ihm haben, als jemand abgründig Böses, lässt sich nicht aufrecht-erhalten. Nachdem Emilia seinem Bruder Lust zum Opfer gefallen ist und das Bett tagelang nicht verlässt, kümmert er sich um sie:

If Wrath was angry or annoyed by my inability to shake off the last vestiges of his brother's power, he didn't let it show. [...] He wasn't always the most gracious or patient nursemaid. But he was never far, always prowling around.[...] I saw him camped out in a chair beside my bed. His hair and clothing both rumpled. Once, I thought he held my hand (Maniscalco, 2023, 272).

Während das beschriebene Verhalten nicht außerordentlich einfühlsam erscheint, darf nicht vergessen werden, dass es dennoch einen wesentlichen Kontrast zu einem das-Herz-raus-reißenden und das-warme-Blut-trinkenden Prinzen der Hölle bildet. Besonders, weil ganze Kapitel verwendet werden, um die Angst vor und die Brutalität von den sieben Prinzen aufzuzeigen. Empathie und Fürsorge sind dabei das letzte Verhalten, das ihnen zugeschrieben werden würde. Dass das öffentliche Auftreten auf Erwartungen beruht, die die vorgespielte Identität steuern, wird besonders in den folgenden beiden Bänden der Romanreihe deutlich. Ähnlich wie bei Rhysand geht es dabei darum, die Ordnung aufrechtzuerhalten, sein Volk zu schützen und den Erwartungen eines Herrschenden der Unterwelt gerecht zu werden.

Obwohl Cayden in *Fear the Flames* sehr brutal ist, ist er nicht so grausam, wie es sein Ruf vermuten ließe: „The world won't believe the Commander of Vareveth has a soft side.' // ,People will write ballads about the irony. The commander has a soft spot for the queen who held a knife to his neck'" (Darling, 2025, 336). Auch hier ist die Absatz-Setzung interessant. Der erste Satz steht für sich und kann sich in der Leere der restlichen Zeile entfalten und wirken. Besonders im Umgang mit Elowen ist er sehr sorgend und einfühlsam:

It was too much to handle, so he handled it for me by gently cleaning the blood from both my and his nails and making me a cup of lavender and chamomile tea. [...] ,Tell me if my hands on you are too much. I'm happy to just sit beside you' [...] But I asked him to stay, and he held me until sleep granted me reprieve (Darling, 2025, 252).

Diese Interaktion findet nach dem bereits oben erwähnten Gewaltausbruch von Cayden statt. Zuerst foltert Elowen selbst den Mann, der sie als Kind in Gefangenschaft gefoltert hat. Im Anschluss setzt Cayden das Foltern fort. Nach diesen Geschehnissen geht es ihr nicht gut und er kümmert sich um sie. Caydens Verhalten in dieser Szene bildet einen starken Kontrast zu der zuvor ausgeübten Gewalt.

Während teilweise anschaulich beschrieben wird, dass er jemanden foltert oder er blutverschmiert auftaucht, handelt es sich dabei nie um willkürliches Verhalten. Während dieser Umstand die Gewalt nicht rechtfertigt, bildet sie in Kombination mit seiner sanfteren Seite einen starken Kontrast zu dem Bild des kalten, brutalen Dämons. Ein Bild, das seine unterstellten

Legionen, seine Gegner und sogar den König im Zaum hält. Dies lässt sich anhand der bereits erwähnten Reaktion von Alliard bei Caydens Erwähnung (Darling, 2025, 45) oder auch König Eagors Toleranz bei der Missachtung seiner Befehle (Darling, 2025, 156) veranschaulichen. Der Umgang mit Elowen lässt jedoch bereits früh erkennen, dass mehr hinter seinem Verhalten steckt, als es sein Ruf vermuten ließe.

Während Xaden kein tatsächlich brutales Verhalten zeigt, ist es bei ihm vielmehr die Bedrohung, die er gegenüber Violet vermeintlich darstellt, die seine Wahrnehmung wesentlich prägt. Aufgrund seiner Herkunft sind sich alle sicher, dass er Violet, als Tochter der Generalin, die seinen Vater hingerichtet hat, töten will. Währenddessen sagt sein tatsächliches Handeln etwas ganz anderes aus. Er rettet Violet einige Male das Leben und hilft ihr, richtig zu trainieren, damit sie sich selbst verteidigen kann. Auch die Wahrnehmung von ihm als böse, bewahrheitet sich nicht. Er hat die Verantwortung für alle Kinder der hingerichteten Eltern übernommen, um ihnen somit die Chance zu geben, zu überleben, andernfalls wären sie ebenfalls hingerichtet worden. An Beispielen wie diesem wird die Brutalität dieser Welt deutlich markiert. Im Kontrast zu den anderen Love Interests gibt es bei Xaden jedoch keine vorgespielte Identität, lediglich die Fremdwahrnehmung der anderen von ihm. Gleichzeitig hält sein Verhalten diese Wahrnehmung aufrecht, obwohl es meist nicht explizit benannt wird. Bei seinem ersten Aufeinandertreffen mit Violet fragt sie ihn, ob er sie umbringen wird und er antwortet: „Why would I waste my energy killing you when the parapet will do it for me?” A wicked smile curved his lips” (Yarros, 2024, 23). Dabei ist gut zu erkennen, dass er ihr nicht aktiv droht, jedoch gleichzeitig auch nichts tut, um diese Anschuldigung von sich zu weisen.

Diese konstruierten, vorgespielten Identitätsdarstellungen der Love Interests sagen viel über die Erwartungshaltung, wie Männlichkeit in Machtpositionen zu sein hat, aus. Das brutale und teilweise kalte Verhalten dient dem Zweck, die Rolle als Herrschende auszufüllen und zu behalten. Dabei sichtbar werden die Beobachtungen von Gruen zum Image eines Mannes (1992): „Es ist das Image der Stärke, der Entschlossenheit, der Macht und Furchtlosigkeit, des Wissens und der Kontrolle, ein Image ohne Angstgefühle oder Schuldbewusstsein” (82). Obwohl es sich hierbei um einen älteren Text handelt und sich in über dreißig Jahren viel verändern kann, verschwinden soziale Konstrukte nicht von einem Tag auf den anderen und können noch jahrelang in der einen oder anderen Form nachwirken, auch wenn sie nicht mehr in demselben Ausmaß vertreten werden. So sind es auch die von Gruen (1992) geschilderten Werte, die von den männlichen Figuren nach außen gezeigt werden. Gleichzeitig werden diese indirekt unterlaufen, indem sie als unwahr enttarnt werden. Eine vorgespielte Identität, die nicht aufrechtzuerhalten ist. Das Schlagwort „Kontrolle” ist in diesem Zusammenhang sehr interessant. Auch

Lothar Böhnisch und Reinhard Winter (1994) nennen Selbstkontrolle und Kontrolle der Umwelt als ein Kriterium stereotyper Männlichkeit (132). Die Love Interests verwenden, wie im Folgenden illustriert wird, die verschiedensten Taktiken, um zu suggerieren, dass sie stets in Kontrolle ihrer Selbst und vor allem ihrer Emotionen sind. Das führt dazu, dass es wirkt, als würden sie über den Dingen stehen beziehungsweise unangreifbar sein. Dabei ist das angeblich fehlende Schuldbewusstsein beziehungsweise fehlende Angstgefühl genau das, was aus den Aussagen der Figuren herauslesbar ist. Wie in dem bereits erwähnten Beispiel von Rhysand: „What I have to be tomorrow, who I have to become, is not... it's not something I want you to see. How I will treat you, treat others...” (Maas, 2020, 396). Besonders das Zögern, angezeigt durch die Punkte, zeigt eine Unsicherheit, wenn nicht sogar eine Angst davor, wie Feyre reagieren wird, wenn sie ihn so sieht. Bei Gefühlen wie „Ohnmacht, Hilflosigkeit, Verwundbarkeit, Angst, Schwäche, Trauer“ handelt es sich um Emotionen, die, nach Idealvorstellungen von Männlichkeit, nicht gefühlt werden sollen (Szczepaniak, 2005, 43). Auf Emotionen wie diese wird in Unterpunkt 2.2. noch genauer eingegangen.

Besonders interessant an der dargestellten Abspaltung der vorgespielten Identität, der Maske, ist, dass dadurch verschiedene Vorstellungen einer Beziehungsperson abgedeckt werden. Es ermöglicht eine Vermischung des Gefährlichen, des Bösen mit liebevollen, umsorgenden Männern. Dadurch sind problematische Aspekte an der dargestellten Männlichkeit nur eine der Öffentlichkeit vorgeschobene Rolle, während sie im Privaten empathisch sein können.

2.1.3. Masken als Verschleierungstaktik des Selbst

In den Romanreihen können drei verschiedene Verschleierungstaktiken des Selbsts gefunden werden. Erstens die Verschleierung des Gesichtsausdrucks, indem dieser hinter einer Maske versteckt wird. Zweitens das Einsetzen der Körperhaltung, um Gleichgültigkeit oder auch ein über den Dingen Stehen zu suggerieren. Drittens das Verstecken des Selbsts auf einer materiellen Ebene durch vorgeschobene offizielle Räumlichkeiten und das versteckte Zuhause. Im Folgenden werden diese drei Punkte anhand der vier Romanreihen abgedeckt. Die Wichtigkeit der Mimik und Gestik von Figuren wird auch von Krammer (2018) aufgegriffen. Er argumentiert, dass die Rede der Figuren dadurch erst kontextualisiert wird und in weiterer Folge in ihrer semantischen und pragmatischen Dimension fassbar gemacht werden kann (Krammer, 2018, 53). Dabei bezieht sich Krammer (2018) auf Bühnenanweisungen in Stücken, dennoch kann diese Argumentation in dem Kontext fruchtbar gemacht werden, da die Mimik und Gestik den Leser*innen durch die Protagonistinnen beschrieben und zum Teil bereits gedeutet werden.

Auch Smail (2005) bezeichnet somatische Gesten als Schlüsselement zum Transportieren von Intentionen und des Charakters einer Figur (35).

2.1.3.1. Die Verschleierung des Gesichtsausdrucks

Der Gesichtsausdruck spielt eine zentrale Rolle im Porträtieren von Emotionen und war bereits in der mittelalterlichen Literatur ein beliebtes Werkzeug, um die wahren Emotionen zu offenbaren (Smail, 2005, 34f.). Um die vorgespielte Identität aufrechtzuerhalten und ihre Gefühle zu verbergen, verwenden die Love Interests eine Maske. Ein wesentliches Element dabei ist, dass die Protagonistinnen mit der Zeit durch sie hindurchsehen können. Das verursacht das Gefühl von Nähe und zeigt, dass die beiden Figuren eine ganz besondere Verbindung haben. Während es in der mittelalterlichen Literatur zu den wichtigsten Tugenden gehörte, dass der Held all seine Emotionen nach außen zur Schau stellt und Verstellungen verurteilt wurden, änderte sich das stark in der spätmittelalterlichen Literatur (Eming, 2005, 50f.). In Werken in dieser Zeit taucht das Phänomen der Maskierung und im Weiteren der Simulierung von Emotionen auf und wird dem Prozess des Erwachsenwerdens zugeschrieben (Eming, 2005, 52). Diese Veränderung der Darstellung von Emotionen kann auf veränderte „emotionale Konventionen oder Codes in der sozialen Interaktion“ (Eming, 2005, 58) zurückzuführen sein, die in den literarischen Texten abgebildet werden. Eming (2005) beobachtet: „Simulation und Dissimulation von Emotionen erscheinen [...] als unerlässliche Verfahren in Krisen- und Konfliktsituationen, als Realitätsprinzip oder als Strategie des sozialen Überlebens. Die ehemals verpönte Neigung zur emotionalen Verstellung ist damit positiviert“ (53). Diese im Spätmittelalter entstandene Maskierung und Simulierung als Überlebensstrategie ist auch in den analysierten New-Adult-Romanreihen vorzufinden. Die Love Interests müssen diese Fähigkeit jedoch nicht erst erlernen, sondern scheinen sie nahezu perfektioniert zu haben. Im Vergleich wirken die analysierten Love Interests dadurch wesentlich beherrschter und älter als jene Jünglinge in der spätmittelalterlichen Literatur, die es erst erlernen müssen, um sich der Gesellschaft anzupassen (Eming, 2005). Dabei herrscht zum Teil ein gravierender Altersunterschied. Sowohl Rhyssand als auch Wrath sind mehrere hundert, wenn nicht tausende Jahre alt. Obwohl Cayden und Xaden wesentlich jünger sind und nicht unsterblich, beherrschen sie das Maskieren und Simulieren ebenso gut. Dabei handelt es sich um ein Werkzeug, das eingesetzt wird, um die vorgespielte Identität aufrechtzuerhalten. Dieses Maskieren und Simulieren fällt, wie der Rest der vorgespielten Identität, unter die Performativität, etwas das auch Eming (2005) argumentiert. Dadurch wird sichtbar, dass Sprache und andere kulturelle Praktiken Auswirkung auf die „Konstruktion und Konstitution von Wirklichkeit haben“ (Eming, 2005, 59). Diese Metaebene,

die durch das Vorspielen entsteht, lässt diese Performativität umso deutlicher hervorstechen, während das in realen Verhältnissen nicht in diesem Ausmaß möglich wäre.

In *Fourth Wing* vergisst Xaden in einigen Szenen im ersten Moment, seine Emotionen zu verstecken und sie scheinen für einen Augenblick durch: „Curiosity flares in his eyes, but it’s gone in the next second, masked by cold, mocking indifference” (Yarros, 2024, 94). Die Überraschung ist notwendig, um das Maskieren als solches erkennbar zu machen, an einer Stelle im Roman, in der Violet ihn noch nicht gut genug kennt, um es durchschauen zu können. In anderen Kontexten wird Xadens Gesichtsausdruck als eine undurchschaubare Maske beschrieben: „He is so infuriatingly calm, and I can’t seem to get a grip on *one* of my emotions [...] his face is unreadable cloaked in shadow” (Yarros, 2024, 141). Diese Dynamik erinnert entfernt an Emings (2005) Beispiel aus der spätmittelalterlichen Literatur, in dem der junge Held seine Gefühle nicht verbergen kann, sein Vater, der König, jedoch schon (49f.). Dabei nimmt Violet die Rolle des jungen Mannes ein, der seine Emotionen nicht so gut maskiert beziehungsweise nicht so sehr unter Kontrolle hat wie das Gegenüber. Die Protagonistin wirkt dadurch unkontrolliert. Dabei geht aus diesem Zitat jedoch nicht hervor, ob und wenn ja, inwiefern Violet ihre Emotionen nach außen trägt. Dennoch entsteht dadurch das Bild von der weiblichen Figur, die nicht in Kontrolle ist und emotional reagiert, während die männliche Figur in Kontrolle ist. Besonders in Hinblick auf stereotype Männlichkeitsvorstellungen ist Xadens Kontrolle und Violets fehlen dieser relevant (vgl. Böhnisch & Winter, 1994, 132; Gruen, 1992, 82).

Davon abgesehen trägt Xaden meistens eine Maske der Bosheit. Um nur eines von vielen Beispielen zu nennen: „His eyes meet mine, and there is nothing but cold, calculating death waiting there” (Yarros, 2024, 95). Währenddessen sagen seine Handlungen etwas anderes aus, als sein Gesichtsausdruck. Denn obwohl er sie bereits mehrmals mit „cold, unadulterated hatred” (Yarros, 2024, 21) oder Ähnlichem angesehen hat, hat er keine der zahlreichen Gelegenheiten genutzt, um sie umzubringen. In Anbetracht ihrer bereits erwähnten ersten Interaktion, bei der angedeutet wird, dass er sich ihren Tod wünscht, entsteht ein Widerspruch zwischen seinen Handlungen und seinem Gesichtsausdruck sowie seinen Worten.

Eine weitere Maske, die gern von ihm verwendet wird, ist sein Grinsen: „There is a definite smirk on those lips” (Yarros, 2024, 140). Dieses Grinsen verursacht die Vorstellung, dass Xaden über den Dingen steht und er nichts besonders ernst nimmt: „Xaden is one of the best fighters we have. Watch and learn.’ ,Of course you are,’ I mutter, my stomach twisting [...] A corner of Xaden’s mouth rises into a smirk, and the gold flecks in his eyes seem to dance. The

sadistic arse is enjoying this” (Yarros, 2024, 114). Violet muss gegen Xaden in einem Übungskampf antreten, nachdem er sich freiwillig dazu gemeldet hat. Sein Grinsen und seine Unberührtheit in dieser Situation stehen in starkem Kontrast zu Violets körperlicher Angstreaktion. Dadurch wird seine amüsierte, ruhige Reaktion noch stärker hervorgehoben. Bereits einige Zeilen davor wird diese Angst seitens Violet aufgebaut: „Oh no. Hell no. No. No. No. [...] My stomach hits the floor. [...] I’m so completely screwed” (Yarros, 2024, 113f.). Violets Angst und Widerwillen wird viel Platz eingeräumt, was den Kontrast zu Xaden verstärkt und ihn so unangreifbar wirken lässt.

Im Verlauf der Handlung weiß Violet jedoch, wie seine Gesichtsausdrücke einzuordnen sind: „He snorts, a flash of a smile appearing for a heartbeat. A real one. Not the fake, forced sneer I’m used to seeing or the cocky little smirk. An honest, heart-stopping smile” (Yarros, 2024, 249). Hier werden die Gesichtsausdrücke, als das, was sie sind, entlarvt: unecht. Gleichzeitig verdeutlicht es nochmals, wie häufig diese von ihm verwendet werden.

In *Fear the Flames* sieht Elowen sehr schnell durch Caydens Maske durch: „His tone is quiet, but I don’t mistake it for calm. Cayden is the type to lock down his anger and weaponize it when needed” (Darling, 2025, 112f.). Dabei handelt es sich, um ein Phänomen was bereits in heldenepischen und höfischen Texten des Spätmittelalters auftritt (Eming, 2005, 61). Der Zorn eines Herrschers ist hier kein spontaner Gefühlsausbruch, sondern ein „Akt politischen Handelns” (Eming, 2005, 61). Auf diese Art setzt auch Cayden seinen Zorn ein.

Deutlicher noch tritt Caydens Maskieren hervor, als Elowen sagt: „I suppose some of your soldiers will wish me dead [...]’. His face doesn’t change when he flatly states, ‘Then they will die.’ If I didn’t know him, I’d think he was calm, but his eyes give away the thigh leash he has on his anger” (Darling, 2025, 185). Durch das Verstecken der Gefühle entsteht eine Wand zwischen Cayden und der restlichen Welt, die lediglich von Elowen durchbrochen werden kann. Jedoch maskiert Cayden nicht nur seine Wut, sondern auch andere Emotionen, wie hier zu sehen ist: „He schools his wanting look with an unreadable, blank face” (Darling, 2025, 85). Ähnlich wie in *Fourth Wing* wird das Aufblitzen der Emotion dazu verwendet, diese benennen zu können und gleichzeitig den Aspekt des Maskierens hervorzuheben.

Auch bei *Kingdom of the Wicked* ist das Maskieren zu beobachten: „He crossed his arms, his countenance once again carefully blank” (Maniscalco, 2023, 85). Anhand dieses Beispiels ist herauszulesen, dass es sich dabei um etwas handelt, das Wrath öfter tut: „His expression was inhumanly blank. Not one emotion betrayed his thoughts” (Maniscalco, 2023, 82) heißt es nur wenige Seiten zuvor. Emilia fällt außerdem nicht auf diese Maske herein, da sie sie als solche enttarnt. Die darunter versteckten Gefühle kann sie jedoch nicht bestimmen. Im Gegensatz zu

dem Beispiel oben, ist somit nicht zu sagen, was er sich denkt, außer, dass es etwas ist, dass er maskiert. Besonders das „carefully“ betont den Akt des Maskierens und den dahinter liegenden Aufwand. Einige Seiten später wird Wraths Gesichtsausdruck erneut als unlesbar bezeichnet (Maniscalco, 2023, 164). Emilia schreibt sein fehlendes Zeigen der Gefühle dem Fehlen dieser zu und erklärt es mit seinem Alter: „He swung around to stare at me. Wrath wasn’t very good at showing a wide range of emotions, probably because he was an immortal being spawned in Hell and not a human, but was clearly surprised at this news” (Maniscalco, 2023, 171). Vor allem in den weiteren Bänden wird sehr deutlich, dass es sich hierbei um eine Fehleinschätzung von Emilia handeln könnte. Wrath empfindet Gefühle, ist nur sehr gut darin, diese zu verbergen. Wie an dieser Szene zu erkennen ist, lässt er seine Maske Emilia gegenüber jedoch fallen. In ihrer Gegenwart hat er auch seine Verletztheit gezeigt, als sie ihn mit einem Zauberspruch weggeschickt hat, nachdem er ihr geholfen hat: „He’d looked so ... betrayed” (Maniscalco, 2023, 167). Obwohl diese Beobachtung nur wenige Seiten zuvor erfolgt, spricht sie es ihm ab, Gefühle zu zeigen. Auch hierbei handelt es sich um etwas, das in ähnlicher Form in heldenepischen oder höfischen Texten des Spätmittelalters auftritt: Herrscher zeigen weichere Gefühle wie Angst oder Sorge nur, wenn sie allein sind (Eming, 2005, 61). Das trifft grundsätzlich auch auf die Love Interests zu. Um jedoch Nähe zu den Protagonistinnen zu generieren und ihre Vertrautheit, sowie besondere Verbindung aufzuzeigen, werden sie Zeuginnen dieser Emotionen, die der Öffentlichkeit nicht gezeigt werden. Damit weichen sie stark von spätmittelalterlichen Texten ab, in denen ein gewisser emotionaler Abstand zwischen dem Liebespaar herrscht (Eming, 2005, 63f.).

Gleichzeitig besitzt Wrath noch eine zweite Maske, die den Teufel, der er ist, versteckt:

I swore I sensed a beast hiding beneath the mask of skin he wore. It was restless, feral. I had a feeling he kept the monster locked away, but it was never far. I fought a shudder. I didn’t ever want to be around when he decided to let his inner animal out of its cage. A taunting smile curved his lips. (Maniscalco, 2023, 166).

Während Wrath einfühlsam und verletzlich sein kann, gibt es noch die zweite Seite von ihm, die des Teufels. Als Verkörperung der Sünde des Zornes kann dieser, wenn er herausgefordert wird, extrem sein. Die Maske versteckt in diesem Fall Schlimmeres: etwas nicht Menschliches, tierisches - ein Monster. Der Zweck dieser Maske ist es, seine dunklere Seite zu verstecken, während die andere Maske seine weichen Emotionen verstecken soll. Damit bleibt nur Neutralität übrig, die er der Öffentlichkeit zeigt. Durch die Bezeichnung als „Monster“ und die Gleichsetzung mit einem eingesperrten Tier wird seine Unmenschlichkeit markiert und seine Unzerstörbarkeit suggeriert. Diese wird mit einer gewissen Überheblichkeit gepaart, die vor allem im letzten Satz des Zitats sichtbar wird. Auch Wrath setzt, ähnlich wie Cayden, seinen

Zorn hauptsächlich für politisches Handeln ein und hält ihn in anderen Situationen zumeist unter Kontrolle.

In *ACOTAR* kann Feyre Rhysands Maske noch nicht durchschauen: „Rhysand examined the wound, a smile appearing on his sensuous lips. ‚Oh, that’s wonderfully gruesome.’ I swore at him, and he chuckled” (Maas, 2023, 331). Während Feyre in Lebensgefahr schwebt, weil sich ihre Wunde im Kerker entzündet hat und keine medizinische Hilfe erwarten kann, wirkt Rhysand gleichgültig ihrem Schmerz gegenüber und scheint sich über ihre Situation zu amüsieren. An dieser Stelle wird seine Maske nicht als solche enttarnt, um die Illusion gegenüber Feyre und auch den Leser*innen weiter aufrechtzuerhalten. Nach einer gewissen Zeit lernt Feyre jedoch durch Rhysands Maske durchzusehen und benennt seine Gesichtsausdrücke auch als Maskieren. Um ein Beispiel herauszugreifen: „His gaze didn’t lighten, though that smile again played about his sensuous mouth, no doubt his favorite mask” (Maas, 2020, 55f.). Neben der Amüsiertheit gibt es eine zweite Maske, die hervorsticht: „Rhys was in head-to-toe black accented with silver thread - no wings. The cool, cultured male I’d first met. His favourite mask” (Maas, 2020, 310). Interessant dabei ist der Unterschied, wo die Maskierung zur Schau gestellt wird. Die erste Maske bezieht sich eindeutig auf den Gesichtsausdruck, währenddessen wird bei der zweiten die Kleidung hervorgehoben. Obwohl nur diese markiert wird, gibt es vermutlich weitere Aspekte in seinem Auftreten und eventuell auch seinem Gesichtsausdruck, die diese Maske vervollständigen. Das „cool” könnte sich auch auf den Gesichtsausdruck beziehen, bei dem nicht viele Emotionen dargestellt werden. Welche der beiden Varianten tatsächlich seine Lieblingsmaske ist, wird nicht geklärt. Im Verlauf von *ACOMAF* lässt Rhysand Feyre immer mehr hinter seine Masken schauen: „When his eyes found mine again, his mouth twisted in a smile so few saw. Real amusement - perhaps a bit of happiness edged with relief. The male behind the High Lord’s mask” (Maas, 2020, 278). Ähnlich wie bei dem Beispiel von Xaden und Violet, erkennt Feyre Rhysands echtes Lächeln. Anhand dieses Ausschnitts ist gut zu erkennen, dass Feyre seinen Gesichtsausdruck sehr gut deuten kann. Im Verlauf der beiden Romane werden noch weitere vorgetäuschte Emotionen als Simulation verwendet, dabei bleiben die Amüsiertheit und „the cool, cultured male” Rhysands bevorzugte Masken.

Anhand dieser Beispiele ist zu sehen, dass alle Love Interests ihre Gefühle hinter einer Maske verstecken. Diese kann von einem neutralen, nichtssagenden Gesichtsausdruck bis zur Simulation von Amüsiertheit, Bosheit oder Eleganz reichen. Dabei bedienen sich die Love Interests je nach Situation mehrerer verschiedener Masken. Alle vier Protagonistinnen können diese

Masken ab einem gewissen Zeitpunkt durchschauen. Das verursacht ein Gefühl der Nähe zwischen den beiden Figuren, da die Protagonistinnen etwas sehen können, was anderen verwehrt bleibt.

Die gesellschaftskritische Frage an die literarische Männlichkeitskonstruktion in diesen Romanreihen, die dabei offenbleibt, ist: Ist dieses Maskieren und Simulieren von Emotionen notwendig, damit die sanfte, liebevolle Seite des Charakters gezeigt werden kann? Vorstellungen darüber, wie Männlichkeit zu sein hat und wie eben nicht, legen diese Vermutung nahe. Diese vorgeschobene Maskierung des Selbst hält das gesellschaftlich konstruierte Ideal von Männlichkeit aufrecht, während gleichzeitig die Möglichkeit von mehr Tiefe aufgezeigt wird. Leser*innen finden somit sowohl gewisse stereotype Idealvorstellungen als auch Gefühlsdarstellungen, die über Wut und Zorn hinausgehen, vor. Wodurch gleichzeitig erneut deutlich wird, dass dieses gesellschaftliche Ideal eine nicht füllbare, leere Hülle ist und bleibt: eine Maske. Gleichzeitig wird das Ideal aufrechterhalten und suggeriert, dass es notwendig ist, um die Herrschaftsrolle auszufüllen. Dadurch wird die Idealvorstellung gleichzeitig unterlaufen und gefestigt. Unterlaufen, weil gezeigt wird, dass sie substanzlos ist, gefestigt, weil suggeriert wird, dass sie notwendig ist.

2.1.3.2. Das Einsetzen der Körperhaltung, um Gleichgültigkeit beziehungsweise Überheblichkeit zu suggerieren

Neben dem Maskieren und Simulieren des Gesichtsausdrucks, wird als weitere Verschleierungstaktik des Selbsts die Körperhaltung verändert beziehungsweise absichtlich auf eine gewisse Art und Weise eingesetzt. Diese suggeriert in den meisten Fällen Überheblichkeit oder zumindest eine gewisse Gleichgültigkeit und hält alles, was passiert, auf Distanz. Das lässt die Love Interests oftmals unverletzbar und unzerstörbar wirken. Auch in spätmittelalterlichen Texten ist „die Tradition, Emotionen durch Formen der Körperinszenierung zur Erscheinung zu bringen“ (Eming, 2005, 68) vorzufinden. Dabei lassen sich bei der Art der Inszenierung jedoch keine Ähnlichkeiten finden. Das lässt darauf schließen, dass während die Körperinszenierung als Instrument gleichgeblieben ist, sich der gesellschaftliche Kontext verändert hat.

In *Fourth Wing* wirkt Xaden zum Beispiel unbekümmert, obwohl er gerade von Violet bedroht wird: „He arches a black brow and sheaths his dagger like I couldn’t possibly pose a threat to him. [...] He pointedly looks at one dagger, then the other, and sighs, folding his arms over his chest. ‚That stance is really the best defense you can muster?’“ (Yarros, 2024, 94). Xaden steckt nicht nur seine Waffe weg, sondern verschränkt noch dazu seine Arme, was ihn mehr Zeit

kosten würde, wenn er sich verteidigen müsste. Wie Violet feststellt, sieht er sie nicht als Bedrohung, obwohl sie zwei Dolche auf ihn gerichtet hat. Hinzu kommt, dass er sie für ihre Pose kritisiert, was ihn noch überheblicher und unnahbarer wirken lässt. Ebenfalls unnahbar und unbekümmert lässt ihn sein Auftauchen beim *Threshing*⁸ wirken: „Xaden is leaning against the tree, his arms folded across his chest” (Yarros, 2024, 175). Jedoch ist er in diesem Moment alles andere als unbekümmert. Mit seiner Anwesenheit verstößt er gegen die Regeln, dennoch hat er sich dazu entschieden, dort zu sein, weil Violets Leben in Gefahr ist. Auch hier sind seine Arme verschränkt, was seiner Pose noch mehr Beiläufigkeit und eine gewisse Passivität gibt und auch aufzeigt, dass er nicht vorhat, einzugreifen. Ähnlich dazu wirkt Xaden locker und ruhig, als er vor versammelter Schule die Hinrichtung von Amber Mavis fordert, die am Anschlag an Violets Leben beteiligt war: „someone strides our way, cutting through the space [...] He looks deceptively calm as he approaches, but I can feel his tension as if it’s my own, like a panther prowling toward his prey” (Yarros, 2024, 257). Durch die Beschreibung seines Gangs wirkt er selbstbewusst und so, als hätte er keine Eile, während er zielstrebig nach vorne geht. Obwohl er ruhig wirkt, weiß es Violet besser. Der Vergleich mit einem Panther lässt ihn mächtiger und unmenschlicher wirken. Die Vermittlung all dieser Aspekte erfolgt über seinen Körper.

Ähnlich zu Xadens fehlender Angst vor Violet wird in *Fear the Flames* Cayden beschrieben: „He lazily tucks a hand behind his head, and his voice is void of any anxiety one might have with a knife against his neck” (Darling, 2025, 13). Vor allem durch die Hand hinter dem Kopf wirkt er in einer Situation, in der sein Leben von Elowen bedroht wird, sehr ruhig. Es zeigt, dass er es nicht für notwendig hält, sich zu verteidigen, sondern versucht, es sich bequem zu machen. Hinzu kommt seine von Angst befreite Stimme und es wird ein vollkommen sorgloses Bild von ihm gezeichnet. Hervorstechend ist das Wort „lazily”, wenn es darum geht, dieses über den Dingen stehen darzustellen. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: „Cayden strides lazily next to me with his hands tucked into his pockets, seeming completely unaffected” (Darling, 2025, 178). Besonders das „strides lazily” sorgt für eine wahrgenommene Unbekümmertheit von ihm. Es suggeriert, dass nichts an dieser Situation außergewöhnlich oder spannend für

⁸ Dabei handelt es sich um eine Art Wettkampf „when the dragons choose who they will bond” (Yarros, 2023, 37), jedoch gibt es immer weniger Drachen als Kadett*innen. Die Kadett*innen erhalten die Möglichkeit, von einem Drachen ausgewählt zu werden. Die Vorgehensweise wird im Roman folgendermaßen erklärt: „They throw every first-year into the training grounds, the ones you’ve never been to [...] while the riders are watching, the first-years are taking out their vendettas and eliminating any...liabilities to the wing. [...] We are not allowed to help you. To save you” (Yarros, 2023, 123f.).

ihn ist. In Kombination mit den eingesteckten Händen wirkt es lässig und entspannt. Wie Elowen beobachtet, wirkt er dadurch von der Situation vollkommen unberührt, ganz im Gegenteil zu ihr selbst. Ähnlich wie in dem Beispiel von Violet und Xaden weiter oben (Yarros, 2024, 141), kann Elowen ihre Gefühle nicht so einfach verstecken beziehungsweise unterdrücken. Hierbei wird jedoch deutlich markiert, dass Elowen genau das auch nach außen porträtiert: „I open my mouth several times to say something, though I’m not exactly sure what” (Darling, 2025, 178). Wodurch diese Szene erneut Ähnlichkeiten zu der bereits oben erwähnten Dynamik aus dem spätmittelalterlichen Text aufweist (Eming, 2005, 49f.). Cayden wirkt dabei deutlich gefasster und beherrschter als Elowen. Er ist in Kontrolle, sie nicht. Das ruft erneut das bereits mehrfach erwähnte Männlichkeitsideal auf (vgl. Böhnisch & Winter, 1994, 132; Gruen, 1992, 82).

Ein Beispiel für die gezielte Einsetzung von Körperhaltung aus *Kingdom of the Wicked* ist: „The demon stood there, allowing my assault to continue. While I exhausted myself with kicks and punches, he calmly looked around the chamber, enraging me more with his nonchalance. The demon didn’t seem too worried” (Maniscalco, 2023, 75). Ähnlich wie bei den Kampfbeispielen von Cayden und Elowen sowie Xaden und Violet, handelt es sich auch hier um einen Angriff, der Wrath nicht die geringste Sorge zu bereiten scheint. Er behält die Ruhe und schaut sich um, als wäre nichts. Auch hier wird das Bild gezeichnet, dass er über den Dingen steht und unberührbar ist.

Das Einsetzen der Körperhaltung als Maskieren ist in *ACOTAR* einige Male zu beobachten und sticht stärker hervor als das Maskieren des Gesichtsausdrucks. Letzteres wird erst in *ACOMAF* vermehrt thematisiert. Bei der ersten offiziellen Begegnung von Feyre und Rhysand erfolgt ein Spannungsaufbau, um die Bösartigkeit der Figur hervorzuheben:

„He [Tamlin] shot to his feet so quickly that his chair flipped over, He unsheathed his claw and snarled at the open doorway, canines long and gleaming. The house, usually full of the whispering shirts and chatter of servants, had gone silent. [...] someone was coming, someone awful enough to frighten them- someone who would want to hurt me if they knew I was here” (Yarros, 2024, 233).

Dabei handelt es sich nur um einen kurzen Ausschnitt des Spannungsaufbaus, um diesen zu verdeutlichen. Die tatsächliche Länge erstreckt sich fast über eine ganze Seite im Roman. Im Anschluss wird Rhysands Eintreten folgendermaßen beschrieben: „Footsteps sounded from the hall. Even, strolling, casual” (Maas, 2023, 234). Das bildet einen starken Kontrast zu der Panik, die Tamlin und Lucien ausstrahlen, als sie bemerken, dass er kommt. Besonders ihre körperliche Reaktion auf Rhysands Kommen wird von Rhysands eigener Haltung stark kontrastiert.

Das Umschmeißen des Sessels und Tamlins Teilverwandlung wirken panisch und unkontrolliert, während Rhysand locker und entspannt wirkt. Ähnlich wie bei der Verwendung des Wortes „lazily“ bei Cayden, wirkt Rhysand so, als stehe er über den Dingen und als habe er die Situation unter Kontrolle. Dasselbe gilt für eine andere Szene, in der ebenfalls „lazy“ verwendet wird, um den gleichen Effekt zu erzielen: „Rhysand waved a lazy hand at them. ‚She accomplished her task. Take her back‘” (Maas, 2023, 344). Womit er impliziert, dass Feyre ihm egal und er vollkommen unberührt von der Situation ist, etwas, das nicht stimmt.

Der Kontrast zwischen einer Extremsituation und Rhysands augenscheinlicher Nonchalance wird öfter hergestellt: „He brushed some invisible fleck of dust off his black tunic before he surveyed me. His violet eyes held boredom - and disdain. [...] He stuffed his hands into his pockets. ‚Humans all look alike to me‘” (Maas, 2023, 310). Feyres Leben steht auf dem Spiel und auch das von ganz Prythian, währenddessen streicht sich Rhysand nicht vorhandenen Staub ab und wirkt, als habe er alle Zeit der Welt. Auch er selbst schwebt in Gefahr, denn seine absichtlich falsche Identifizierung von Feyre, um sie zu schützen, ist aufgefliegen. Er wirkt jedoch gelangweilt und schaut sie voller Verachtung an, während er zu dem Zeitpunkt bereits ahnt, dass sie seine Seelenverwandte ist. Auch die in die Hosentasche gesteckten Hände werden hier als Element verwendet, um Sorglosigkeit darzustellen.

Um ein letztes Beispiel herauszugreifen und zu zeigen, dass es sich bei dem Hand einstecken, um eine beliebte Methode handelt: „Rhysand slid his hands into his pockets and sauntered closer to the male on the ground” (Maas, 2023, 357). Neben der eingesteckten Hand wird auch der Gang dazu verwendet, um Sorglosigkeit zu porträtieren. Das steht erneut im starken Kontrast zu dieser gewaltvollen Szene. Diese beiden Gegenpole - eine brutale Situation und Rhysands Unberührtheit - verstärken sich gegenseitig und beeinflussen die Wirkmacht des jeweils anderen. Gleichzeitig wird Rhysand dadurch als sehr skrupellos porträtiert. Dabei wird gewisse emotionale Kälte sichtbar. Herrmann (2011) beobachtet als ästhetisches Muster in der Nachkriegszeit eine männliche Strategie der Distanzierung und der emotionalen Kälte (269f.). Sie zieht den Schluss, dass die geschlechtliche Kodierung der Texte, sowohl etwas über die „historisch wandelbaren Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit“ aussagt als auch „über den sozialpolitischen Zustand und das Selbstverständnis einer Gesellschaft” (Herrmann, 2022, 271). Unempathisch, unsentimental und schmucklos sind dabei die Schlagwörter, die sie in Zusammenhang mit der kriegsgeschädigten Männlichkeit bringt (Herrmann, 2011, 270). Besonders interessant ist, dass diese Art von Männlichkeitskonstruktion in der vorgespielten Identität der Love Interests sichtbar wird. Obwohl zeitlich eine große Distanz vorherrscht, ist dieses Muster dennoch deutlich zu erkennen. Inwiefern hierbei der Kriegsbezug eine Rolle spielt, ob

es sich um gesellschaftsstrukturelle Nachwirkungen dieser Männlichkeit handelt oder einem aktuellen Entwurf entspricht, kann nicht nachvollzogen werden. Die Nähe zu diesem Männlichkeitstypus aus der Nachkriegszeit ist allenfalls erwähnenswert.

Wie anhand der Beispiele zu erkennen ist, gibt es verschiedene Methoden, um anhand der Haltung nonchalant zu wirken. Eine beliebte Vorgehensweise ist dabei, die Hände oder Arme in eine Position zu bringen, die verhindern würden, dass man sich schnell verteidigen kann. Darunter fällt das Einstecken von den Händen in den Hosentaschen (Rhysand, Cayden), das Verschränken von den Armen (Xaden) oder das Ablegen des Kopfes auf einem Arm (Cayden). Auch der Gang wird häufig dazu verwendet, um Sorglosigkeit darzustellen. Wörter wie „lazy“ und „casual“ sowie fehlendes Reagieren auf eine Situation dienen ebenfalls dazu, die Unbekümmertheit zu markieren.

2.1.3.3. Das Verstecken des Selbsts durch das Zuhause

Eine weitere Maskierungstaktik ist die Ambivalenz der Wohnorte der Love Interests. Es ist zu beobachten, dass sie häufig unpersönliche, offizielle Räumlichkeiten haben, im Gegensatz zu einem warmen, persönlichen Rückzugsort: einem Zuhause. Dadurch wird auf materieller Ebene das Selbst versteckt und etwas anderes vorgespielt. Mit dem Zuhause ist das „Heim im kleinräumigen Sinne“ gemeint, wie „die Wohnung, das Eigenheim bzw. sonstige Formen des Wohnsitzes, der Heimstätte oder Wohnmöglichkeiten“ (Bruns & Münsterlein, 2019, 101). Während die offiziellen Räumlichkeiten der Love Interests ebenfalls Wohnmöglichkeiten sind und somit streng genommen unter diese Definition fallen, wird bei Peter Weichhart et al. (2016) und auch bei David Harvey (1996) die emotionale Komponente des Zuhauses hervorgehoben. Weichhart et al. (2016) legen das Zuhause als den Ort aus, an dem die Ich-Identität am besten gefestigt werden kann (71). Basierend darauf werden die beiden Wohnorte der Love Interests für eine leichtere Beschreibbarkeit begrifflich voneinander getrennt und einerseits als offizielle Räumlichkeiten und andererseits als Zuhause bezeichnet.

Violet lernt Xadens tatsächliches Zuhause erst in Band zwei kennen, dabei handelt es sich um eine versteckte Stadt, die nicht existieren sollte, da sie im Zuge der Niederschlagung der Rebellion zerstört wurde. Währenddessen wohnt Xaden in Basgiath in einem sehr unpersönlichen Zimmer: „It’s immaculately clean, with a large armchair by the bed, dark-gray rug, wide wooden armoire, tidy desk, and a bookshelf [...] thick black curtains with Fourth Wing’s emblem on the bottom“ (Yarros, 2024, 447f.). Das Zimmer ist ohne jeglichen persönlichen Touch und lediglich eine Aneinanderreihung von Möbeln und einem Vorhang, der den *Wing* repräsentiert.

Ähnlich dazu werden in *Fear the Flames* Caydens Räumlichkeiten im Palast beschrieben: „The only sign of live was a half-drunk cup of coffee on his desk while I snooped around his extremely impersonal room” (Darling, 2025, 96). Im starken Kontrast dazu steht Caydens Zuhause: „a room that’s just as magnificent as the exterior of the home. It’s hauntingly beautiful with the colorful glass windows [...] Dark wood furniture covered in rich fabrics is littered throughout the space. [...] This place is making me feel [...] at ease” (Darling, 2025, 164). Es handelt sich um einen Ort zum Wohlfühlen, einen Ort, an dem sie bleiben will.

Kartsen Berr (2019) argumentiert: „ohne örtliche und soziokulturelle Kontrasterfahrungen, ohne Erfahrung der ‚Unwirtlichkeit‘ und ‚Un-Heim-lichkeit‘ des Fremdartigen (auch wenn es nur das Nachbardorf oder Nachbarhaus ist) kann die eigene Wohnung und Heimat nicht heimisch oder heimatlich sein” (32). Dadurch funktioniert der Kontrast in den Romanen umso besser. Durch das Unpersönliche und das Leere (offizielle Räumlichkeiten) wirkt das Warme und das Schöne (Zuhause) gleich viel heimischer. Hinzu kommt die Wahrnehmung der Protagonistinnen. Sie mussten ihr Zuhause aus diversen Gründen verlassen und befinden sich an einem fremden Ort, an dem sie nur unpersönliche Räumlichkeiten wiederfinden. Als sie dann an einen Ort gelangen, der warm und freundlich ist, wirkt dieser durch den Kontrast wesentlich heimischer.

In *Kingdom of the Wicked* wird das Zuhause von Wrath nicht vorgestellt. Emilia und er reisen erst in Band zwei dorthin. Im ersten Roman sucht Wrath ein verlassenes Schloss mit „desolate yet ornate rooms” (Maniscalco, 2023, 210). Womit die Beobachtung der ambivalenten Räumlichkeiten in diesem Fall nicht zutrifft.

Auf *ACOTAR* beziehungsweise *ACOMAF* trifft sie jedoch sehr wohl zu. Dabei gibt es mehrere Ebenen. *Under the Mountain* wohnt Rhysand in einem großen, dunklen Zimmer ohne Fenster (Maas, 2023, 339). Bevor Feyre Rhysands Hauptwohnsitz kennenlernt, wird sie zuerst in ein anderes Haus im *Night Court* gebracht, das bereits wesentlich heimeliger als Rhysands Zimmer in *ACOTAR* ist: „It was the most beautiful place I’d ever seen. Whatever building we were in was perched atop one of the grey-stoned mountains. The hall around us was open to the elements, no windows to be found, just towering pillars and gossamer curtains, swaying in the jasmine scented breeze” (Maas, 2020, 45). Rhysands tatsächliches Zuhause ist ein Haus mit warmen Farben, abgenutzten Möbeln, einer Feuerstelle, Teppichen und Bildern an den Wänden: „This house... this house was a home that had been lived in and enjoyed and cherished” (Maas, 2020, 131). Es steht nochmals im Kontrast zu dem ersten Haus, das schön, aber nicht so warm und persönlich ist.

Beer (2019) argumentiert, dass Menschen von Natur aus ohne Zuhause sind und sich ihr Heim und ihren Halt selbst schaffen *müssen* (32). Gleichzeitig erhalten sie so die Möglichkeit sich einen Ort für sich selbst zu schaffen. Das machen die Love Interests in den Romanen auch. Sie erschaffen sich einen eigenen, versteckten Rückzugsort. Einen Ort an dem sie ganz sie selbst sein können. Die versteckten Zuhause stehen gleichzeitig symbolisch für das versteckte Selbst der Love Interests. Die kühlen, leeren, unpersönlichen Räumlichkeiten helfen dabei, die vorgespielte Identität beziehungsweise die Maskerade aufrechterhalten zu können. Während die Protagonistinnen die Love Interests immer besser kennenlernen und beginnen, durch ihre Masken und vorgespielten Identitäten durchsehen zu können, wird ihnen auch der materielle Beweis ihres Selbst gezeigt: das warme, gemütliche Zuhause.

2.1.4. Zwischenfazit: Maskerade und Doing Identity

In den letzten Seiten wurde verdeutlicht, dass die Love Interests eine Maskerade der Männlichkeit aufführen bzw. Mimesis und Mimikry betreiben und in diesem Sinne eine ganze vorgespielte Identität entstehen lassen. Die Begrifflichkeiten, die etwas Ähnliches beschreiben, sind zahlreich. In diesen vier analysierten Romanreihen werden diese Konzepte angewandt und im Verhalten dargestellt. Durch das Format der literarischen Erzählung wird es ermöglicht, dass diese Maskerade aufgedeckt und für alle sichtbar gemacht werden kann. Tholen (2015) formuliert dazu passend: durch die Betrachtung „der Narrativität von Männlichkeit wird es für den Leser/ die Leserin möglich, den oftmals langwierigen Prozess der Herstellung männlicher Identität(en) zu verfolgen und dabei Abhängigkeiten, Außeneinwirkungen, Selbsttäuschungen, aber auch Wünsche und Bedürfnisse, Schwächen und Stärken [...] wahrzunehmen“ (17). Im Folgenden wird ebenfalls weiter zu beobachten sein, dass Literatur Möglichkeiten bietet, die im Alltag nicht gewährt werden. Im Kontrast zu dem Beispiel von Wilhelm II. in einem Herrschaftskontext oder auch anderen tatsächlichen Menschen, können in der Literatur das Innenleben und die Gedanken gut beschrieben und für viele zugänglich gemacht werden. In den Romanen selbst wird diese Metaebene jedoch nicht thematisiert. Durch das Fantasy-Genre und die Herrschaftsmodelle, die vorherrschen bzw. der Aufbau dieser anderen Welt, wird suggeriert, dass diese Verhaltensweisen notwendig sind.

Wie kann diese Darstellung also eingeordnet werden? Es werden Verhaltensweisen sichtbar gemacht, die in der Gesellschaft ebenfalls existieren, jedoch in einem anderen Kontext und größtenteils auch Machtgefüge. Das Entstehen dieser Darstellung ist aus einer Gender Studies bezogenen wissenschaftlichen Perspektive besonders interessant, überschreitet jedoch den li-

teraturwissenschaftlichen Kontext. Haben die Autorinnen diese Darstellung bewusst eingesetzt? Die Wahrscheinlichkeit, dass es bei allen vier Romanreihen und auch allen weiteren, die es mit ähnlichen Strukturen gibt, ist eher gering. Besonders im Kontext der weiteren Darstellung, die anschließend genauer thematisiert wird. Auch das fehlende Thematisieren auf einer Metaebene legt diese Vermutung nahe. Genau das macht diese Darstellung jedoch so spannend und bestätigt gleichzeitig diese Konzepte. Wie Benthien (2003) betont, ist es egal, ob dieses Zitieren von Handlungen bewusst eingesetzt oder unbewusst nachgespielt wird, das Ergebnis ist das gleiche: es ist ein Zitat (54).

Ebenfalls spannend ist die Ebene der Leser*innen. Warum ist diese Darstellungsform so beliebt? Weil sie ein bestimmtes Männlichkeitsbild, das gesellschaftlich einen gewissen Wert hat, beinhaltet und gleichzeitig über dieses hinausgeht und Emotionen und Zuneigung zeigt? All diese Thesen und Fragen können in diesem Kontext nicht beantwortet werden. Auch bei einer Rezeptionsstudie würde es schwierig werden, solch automatische, gesellschaftliche Prozesse aufzudecken, da diese zumeist unbewusst wirken. Davon abgesehen gehen diese Fragen über das literaturwissenschaftliche dieser Arbeit weit hinaus, bilden aber dennoch interessante Ansätze, die einen Gedanken wert sind.

Um zurück zum eigentlichen Thema zu kommen: Was passiert hier genau bei diesen Männlichkeitskonstruktionen? Das Bild des ‚echten‘ Mannes wird unterlaufen, da es sich als leere Hülle entpuppt, die keine Substanz hat und alleine nicht existieren kann. Gleichzeitig wird die Notwendigkeit dieser vorgespielten Identität immer und immer wieder betont, was das Bild des ‚echten‘ Mannes dadurch verfestigt und weiter einschreibt, obwohl es bereits als Lüge, als Illusion, enttarnt wurde. Dadurch wird ein interessantes Spannungsfeld zwischen stereotypen Vorstellungen und ihrer Enttarnung als leere Hülle eröffnet. Es wird deutlich, dass eine klare Zuordnung in einzelne trennscharfe Kategorien nicht möglich ist. Vielmehr handelt es sich um ein Spektrum, entlang dessen sich die Darstellungen einordnen lassen.

2.2. Die Männlichkeitskonstruktion der Love Interests: zwischen Körperlichkeit und Doing Gender

Bereits bei der Einführung einer Figur wird die Entscheidung der*des Leser*in getroffen, welches Geschlecht sie hat (Krammer, 2018, 15). Das prägt die Gesamtwahrnehmung der Figur nachhaltig. Gleichzeitig wird Geschlecht „zu einem wichtigen Kriterium, wenn es darum geht, ihre Geschichte(n), ihre Haltungen, die Motivationen ihrer Handlungen (lesend) begreifen zu wollen“ (Krammer, 2018, S. 15; Krammer, 2007, 15). Männlichkeit ist dabei eine „Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen,

und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur” (Connell, 1999, 91). Angeknüpft ans Geschlecht gibt es somit stereotype Erwartungshaltungen hinsichtlich des Verhaltens, aber auch hinsichtlich des Aussehens. Während das Geschlecht selbst kein Verhalten hat, gibt es die Erwartung eines männlichen Geschlechtshabitus (Meuser, 2010). Damit einher geht das Konzept von Doing Gender:

Der geschlechtliche Habitus ist Basis von *doing gender*, garantiert als ‚modus operandi‘ dessen Geordnetheit. Für das Individuum bedeutet das: Im Habitus hat es ein Geschlecht (‚opus operatum‘), in dem es ein Geschlecht ‚tut‘ (‚modus operandi‘). Insofern als dieses Tun nicht voluntaristisch beliebig ist, sondern im Rahmen des Habitus geschieht, ist Geschlecht - obwohl dem Individuum als Merkmal zugeschrieben - keine individuelle Eigenschaft (Meuser, 2010, 117).

Wie bei der Maskerade bereits deutlich wurde, unterliegt Männlichkeit einer Prozesshaftigkeit und ist keine Eigenschaft, sondern ein gesellschaftliches, historisches, ethnografisches Bündel an stereotypen Vorstellungen. Im Folgenden soll analysiert werden, wie das Doing Gender der Figuren dargestellt wird und in welchem Verhältnis es zu gesellschaftlichen Vorstellungen steht. Neben dem Verhalten gibt es auch Erwartungshaltungen an den Körper, die basierend auf dem Geschlecht einer Person zugeschrieben werden. Während das Geschlecht kein Aussehen hat, gibt es sehr wohl stereotype Vorstellungen, wie ein Mann aussieht. Dabei werden gewisse Attribute als männlich kategorisiert. Diese Attribute können jedoch unabhängig vom Geschlecht auftauchen.

Der Fokus auf Männlichkeit ermöglicht es, herauszufinden, welche Dimensionen des Handels Männlichkeit konstituieren (Scholz, 2025, 140). Im Folgenden wird auf Aspekte der Männlichkeitskonstruktion der Figuren eingegangen, wie den Körper, die (bedingt) gelebten Gefühle, der Stand in der Gesellschaft und die magischen Fähigkeiten. Diese Kategorien wurden anlehnend an die Analyse von Ambreen Shahnaz et al. (2020) abgeleitet.

2.2.1. Männlichkeit und Körper: Ähnlichkeiten und Unterschiede im Aussehen

Die Verknüpfung von Männlichkeit und Körper ist auf mehreren Ebenen zu beobachten. Paul Ricœur (1997) betont die Bedeutung des Körpers für den Begriff der Person (46f.). Da sich Männlichkeit zumeist vom Körper abzuleiten scheint, ist seine Bedeutung für die Konstruktion von Männlichkeit nicht von der Hand zu weisen (Connell, 1999, 65). In diesem Zusammenhang beschreibt George Mosse (1998) den männlichen Körper als Symbol „wahrer“ Männlichkeit (28). Mit dem symbolhaften Charakter des Körpers verknüpft ist sein Aussehen. Der Körper dient als Schauplatz sozialer Determinierung (Connell, 1999, 71) und unterliegt dadurch gesellschaftlichen Normvorstellungen. Als Teil des maskulinen Stereotyps nach Mosse (1998)

soll er trainiert (40), und stark sein, um beschützen und verteidigen zu können (49), gleichzeitig soll er dabei auch schön sein (23). Der Körper soll ein Beispiel an „virility, strength and courage“ sein „expressed through the proper posture and appearance“ und wurde dabei „judged [...] to a set standard of beauty“ (Mosse, 1998, 23). Daraus gehen deutlich Vorstellungen über eine spezifische Männlichkeit hervor. Neben dem symbolhaften und optischen Charakter des Körpers werden diesem auch aus ihm resultierende Handlungen zugewiesen. Connell (1999) formuliert in diesem Kontext: „Der Körper forciert und lenkt Handlungen (z.B. Männer sind von Natur aus aggressiver als Frauen)“ (65). Diese Zuschreibungen von Verhalten und Körper können oftmals in Männlichkeitskonstruktionen vorgefunden werden. Auch bei Mosse (1998) ist die Verknüpfung zwischen Körper und Handlung zu sehen: der starke, trainierte Körper beschützt und verteidigt (49).

In den vier Romanreihen steht der Körper oftmals im Vordergrund. Besonders bei der ersten Begegnung mit der Protagonistin wird der Körper des Love Interests und sein Aussehen so genau beschrieben wie bei kaum einer anderen Figur in der Romanreihe. Violet sieht Xaden ohne zu wissen, wer er ist. Das ermöglicht eine positive Beschreibung seines Aussehens, die nicht von seinem Ruf beeinflusst wird. Aus einer strukturellen Ebene ist interessant, dass diese positive Erstwahrnehmung lediglich auf den Körper beschränkt ist und es nicht zu einer positiven Erstwahrnehmung seines Charakters kommt.

Violet beschreibt Xaden: „He’s tall, with windblown black hair and dark brows. The line of his jaw is strong and covered by warm tawny skin and dark stubble, and when he folds his arms across his torso, the muscles in his chest and arms ripple [...] And his eyes... His eyes are the shade of gold-flecked onyx“ (Yarros, 2024, 20). Die Größe ist ein Merkmal, das in den gesellschaftlichen Idealvorstellungen verankert zu sein scheint. Erving Goffman (1981) beobachtet in diesem Zusammenhang, dass Größe beziehungsweise Größenunterschiede zwischen Männern und Frauen dazu verwendet werden, Macht und Autorität darzustellen (120). Ihm ist aufgefallen, dass besonders in der Werbung „eine statistische Tendenz [...] beinahe zur Gewißheit wird“ (Goffman, 1981, 120), wenn es um die Darstellung des Mannes als größer geht. Ein weiteres Element, das deutlich aus dem Zitat herauszulesen ist, ist Jürgen Martschukats (2022) Observation, dass Männlichkeit mit Muskulosität gleichgesetzt wird (193). Der Muskel „steht für Willenskraft und Handlungsfähigkeit und ist als solcher hart, warm, steuernd und vor allem aktiv“ (Martschukat, 2022, 193). Damit wird gleichzeitig auch Mosses (1998) Beschreibung des Stark- und Trainiert-Seins erfüllt. In diesem Zusammenhang auffallend ist, dass sogar Xadens Kiefer als *stark* beschrieben wird. Komplementär zum durchtrainierten Körper analysiert Paula-Irene Villa (2022): „dicke Männer sind demnach keine richtigen Männer, nicht richtig

männlich, auf die falsche Art männlich” (126). Eine weitere Auffälligkeit der Beschreibung ist die Erwähnung seines Bartschattens. Dieser verweist auf sein Alter und verdeutlicht dabei, dass er kein Junge, sondern ein Mann ist. Das Zögern vor der Beschreibung seiner Augen betont die Schönheit beziehungsweise Außergewöhnlichkeit dieser. Xadens Aussehen wird noch genauer beschrieben, wobei auf die Fülle seiner Lippen eingegangen wird, sowie auf seine wie gemeißelt wirkenden Gesichtszüge. Dabei wird ein sehr spezifisches Bild gezeichnet: groß, dunkel, muskulös, Bartstoppel und außergewöhnliche Augen.

Im Anschluss an die Beschreibung folgt Violets Einordnung seines Aussehens:

He is the most exquisite man I’ve ever seen. And living in the war college means I’ve seen a *lot* of men. Even the diagonal scar that bisects his left eyebrow and marks the top corner of his cheek only makes him hotter. Flaming hot. Scorching hot. Gets-you-into-trouble-and-you-like-it level of hot (Yarros, 2024, 20f.).

Aus den ersten Sätzen geht deutlich eine Abgrenzung zu anderen Männern hervor: er ist nicht wie andere, er ist wesentlich attraktiver. Im zweiten Satz wird angedeutet, dass, da es ein „war college” ist, hauptsächlich Männer dort sind. Durch den Aufbau des Satzes entsteht eine gewisse Selbstverständlichkeit dieser Aussage: wie sollte es denn sonst sein? Diese Zuordnung von Geschlecht zu Aktivität beziehungsweise Beruf kommt gesellschaftlich als Stereotyp häufig vor. Dabei ist erneut eine Nähe zwischen Körper und einer daraus resultierenden Handlung vorzufinden. Die Vielzahl an „hot’s” im Zitat verdeutlicht, was Violet von seinem Aussehen hält. Die Narbe in Kombination mit seiner Größe und der Dunkelheit seiner Haare und Augen, sowie den Muskeln malen ein sehr spezifisches Männlichkeitsbild. Die Dunkelheit dieser Merkmale wird von seiner Kleidung unterstrichen. Wie alle im Riders Quadrant trägt auch er schwarz: „No one gives a shit what riders wear as long as it’s black” (Yarros, 2024, 18). Die schwarze Kleidung wird auch regelmäßig im Roman thematisiert.

In *Fear the Flames* sind die ersten Informationen, die die Leser*innen bei Elowens und Caydens Aufeinandertreffen erhalten, dass er eine tiefe Stimme hat und groß ist (Darling, 2025, 11). Zu diesem Zeitpunkt weiß sie nicht, wer er ist. Womit, gleich wie bei Xaden, eine der ersten Informationen über ihn, seine Größe ist. Die tiefe Stimme weist ihn, ähnlich Xadens Bartschatten, als Mann im Kontrast zu einem Jungen aus. Da es dunkel ist, kann Elowen Cayden nicht deutlich erkennen: „A shard of moonlight dances across one of his angular cheekbones as if it longs to reach out and touch him. A jagged white scar littered and framed with red stretches from the corner of his right eye, across his cheek, and ends close to the corner of his full lips” (Darling, 2025, 11). Das Mondlicht, das ihn berühren möchte, suggeriert eine Übermenschlichkeit. Die Beschreibung seiner eckigen Wangenknochen lässt ihn härter wirken. Gleich wie Xaden hat auch Cayden eine deutlich sichtbare Narbe im Gesicht. Durch die Rötung

wirkt diese in der Beschreibung jedoch brutaler als Xadens, etwas das auch ihrem jeweiligen Charakter ähnelt, da, wie bereits illustriert, Cayden wesentlich brutaler als Xaden beziehungsweise den anderen männlichen Figuren ist. Ebenfalls wird die Fülle der Lippen betont. Erst bei ihrem zweiten Treffen kann Elowen weitere Merkmale sehen: „tousled chocolate waves spill onto his forehead [...] deep-olive-toned skin [...] piercing emerald gaze that gleams through the night [...] muscular frame” (Darling, 2025, 25f). Erneut werden die Muskeln hervorgehoben. Durch seine Haar- und Augenfarbe wirkt er nicht so dunkel wie Xaden, obwohl seine Brauen als dunkel beschrieben werden: „He quirks a dark brow, and his smirk grows” (Darling, 2025, 12). Er ist jedoch ebenfalls muskulös und hat eine dunklere Hautfarbe.

Elowen ordnet sein Aussehen folgendermaßen ein: „I wonder if the world believes him to be a demon because his alluring beauty is otherworldly. He’s a harsh kind of handsome, something akin to jagged snow-covered mountain peaks, or an unruly ocean crashing against dark sand beaches” (Darling, 2025, 25). Erneut findet hier eine Markierung des Übermenschlichen statt. Einerseits durch das Wort „otherworldly” und andererseits durch den Vergleich mit einem Berggipfel oder dem Meer. Beides starke, unaufhaltsame Naturphänomene. Das Wort „otherworldly” suggeriert gleichzeitig, dass sein Aussehen nicht mit anderen Menschen vergleichbar ist und markiert ihn dadurch als attraktiver als andere. Während bei Xadens Beschreibung Bezug auf das Geschlecht genommen wird - er ist der schönste Mann, den sie je gesehen hat - gibt es diesen Bezug bei Cayden nicht. Er wird als schöner Mensch markiert. Passend zu den eckigen Gesichtszügen ist seine Schönheit „harsh”. Etwas, das Mosses (1998) Beschreibungen von Männlichkeit entspricht. Gleich wie Xaden trägt auch er hauptsächlich schwarz, obwohl er es nicht müsste: „He is dressed like an assassin in a black leather chest guard, and a cloak, pants and boots to match” (Darling, 2025, 12). Auch an weiteren Stellen wird die Farbe seiner Kleidung markiert.

Gleich wie in *Fear the Flames* ist es auch in *Kingdom of the Wicked* sehr dunkel, als Emilia Wrath zum ersten Mal trifft, ohne zu wissen, wer er ist. Deswegen kann sie nicht alles deutlich erkennen: „It was too dark to make out his features clearly, but his hair was a shade close to onyx, almost iridescent like the wings of a raven catching sunlight. He was tall and powerfully built, like a statue of a Roman warrior, though his clothes were that of a fine gentlemen” (Maniscalco, 2023, 36). Auch hier wird die Größe der Figur thematisiert und hervorgehoben. Ebenso wird seine Muskulosität markiert. Durch den Vergleich mit einer Statue wirkt er unmenschlicher, mächtiger und aus der Zeit gefallen, was einen Kontrast zu seiner schicken Kleidung bildet. Ähnlich wie Xaden hat er dunkle Haare und es findet ein Vergleich mit Onyx statt, dieser bezog sich bei Xaden jedoch auf seine Augen und nicht auf seine Haare.

Bei Emilia und Wraths zweitem Aufeinandertreffen weiß sie nicht, dass er derselbe Mann von zuvor ist. Erneut wird er beschrieben als:

a tall, dark-haired man. His muscular back was to me and he wore only low-slung black pants. [...] Gold skin glistened in the candlelight, the smooth perfection broken only by an assortment of shimmering ink. His beauty was an affront to what evil ought to look like. [...] Dark gold irises with flecks of black stared back at me. Beautiful. Rare. And lethal (Maniscalco, 2023, 73).

Hierbei wird die Größe erneut als erstes aufgelistet, was eine Relevanz dieses Merkmals suggeriert. Der Verweis auf die tiefsitzende Hose und das fehlende Shirt setzen einen sexuellen Unterton. Während Xadens Augen „gold-flecked onyx“ ähneln, ist die Farbe bei Wrath genau umgekehrt: gold mit schwarzen Anteilen. Die Hautfarbe von Xaden, Cayden und Wrath ist eine dunklere. Während Wraths Attraktivität thematisiert wird, steht sie nicht ganz so sehr im Vordergrund wie bei Xaden oder Cayden, dafür wird ein größeres Augenmerk auf seine Bössartigkeit gelegt. Seine Schönheit wird kontrastiert mit Vorstellungen darüber, dass das Böse nicht schön sein kann. Wrath ist als einziger Love Interest tätowiert. Auch hier ist erneut der Bezug zu schwarzer Kleidung zu sehen. Wrath trägt im Verlauf des Romans häufig schwarze Kleidung. Emilia thematisiert später sogar die Farbpalette auf einer Meta-Ebene und fragt: „Why do villains always wear black?’ ‚Better to hide the blood with, witch.’ I eyed the demon standing in the alley next to me, thinking his response explained a lot about his personal style” (Maniscalco, 2023, 216). Hier ist auch eine gewisse Schlagfertigkeit zu erkennen, auf die später noch eingegangen wird.

Wie in allen analysierten Werken weiß auch Feyre in *ACOTAR* bei der ersten Begegnung nicht, wer Rhysand ist. Das Erste, was Feyre von ihm wahrnimmt, da er hinter ihr steht, sind seine „strong hands - warm and broad” und danach seine „deep, sensual male voice” (Maas, 2023, 188). Wobei erneut die Stärke markiert wird, ebenso wie die tiefe Stimme, die ihn als Mann im Kontrast zu einem Jungen markiert. Große Hände können auf eine entsprechende Körpergröße hindeuten, wobei es lediglich bei der Suggestion dessen bleibt. Die Beschreibung der Stimme als sinnlich öffnet den Raum für sexuelle Untertöne. Bevor sie ihn beschreibt, denkt sie sich: „Standing before me was the most beautiful man I’ve ever seen” (Maas, 2023, 188). Was eine starke Ähnlichkeit zu Violets Gedanken über Xaden birgt und ihn von anderen Männern abhebt. Dabei bildet *Fear the Flames* die Ausnahme, in der der geschlechtliche Schönheitsbezug fehlt. Bei *Kingdom of the Wicked* wird dieser Bezug nicht hergestellt. Im Kontrast zu Elowens, Violets und eingeschränkt auch Emilias Beschreibungen erfolgt die Einordnung des Aussehens vor der genauen Beschreibung. Denn erst nach der Markierung als schönsten Mann, den sie je gesehen hat, beschreibt sie ihn:

Everything about this stranger radiated sensual grace and ease. [...] His short black hair gleamed like a raven's feathers, offsetting his pale skin and blue eyes so deep they were violet, even in the firelight. [...] His clothes - all black, all finely made - were cut close enough to his body that I could see how magnificent he was. As if he'd been molded from night itself (Maas, 2023, 189).

Durch seine Haarfarbe und seine Kleidung wirkt er ebenfalls dunkel und mysteriös. Gleich wie Wrath wird seine Haarfarbe mit einem Raben verglichen und die Eleganz seiner Kleidung betont. Im Gegensatz zu den anderen männlichen Figuren scheint er weiß zu sein. Seine violetten Augen sind gleich ungewöhnlich wie Xadens und Wraths. Obwohl es nicht ausdrücklich benannt wird, kann der Eindruck entstehen, dass er muskulös ist. Dabei ist interessant, dass sein Körperbau als „magnificent“ beschrieben wird, was eine Leerstelle offenlässt, die von den Leser*innen mit ihren eigenen Vorstellungen darüber, was großartig ist, gefüllt werden kann. Bei ihm wird als einziger nicht seine Größe thematisiert, lediglich seine Hände werden als groß markiert. Durch den Vergleich zur Nacht wirkt er übermenschlich. Etwas, das besonders bei Cayden und in Ansätzen bei Wrath vorzufinden ist.

Diese körperlichen Ähnlichkeiten und Unterschiede sind vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Konstruktionen und Vorstellungen von einer körperlichen Männlichkeit besonders interessant. Nicht zuletzt deswegen, da Ähnlichkeiten auf einen Idealtypus männlicher Körper hindeuten können und Unterschiede einen Variationsspielraum eröffnen, indem der Idealtypus unterlaufen werden kann. Alle vier männlichen Figuren werden als sehr attraktiv und muskulös beschrieben. Besonders hervorstechend ist die dunkle Wahrnehmung der Figuren, die durch ihre schwarze Kleidung, aber auch ihre Körpermerkmale erzeugt wird. Das Tragen der schwarzen Kleidung wird im Verlauf der Romane immer wieder thematisiert. Auffällig ist, dass sowohl Xaden, als auch Wrath und Rhysand schwarze Haare haben. Währenddessen haben alle außer Rhysand eine dunklere Hautfarbe und werden als groß und muskulös beschrieben. Die Augenfarben von allen sind eher ungewöhnlich: schwarz mit gold, smaragdfarben, gold mit schwarz und violett. Bei allen, außer bei Xaden, werden Vergleiche angestellt, durch die sie übermenschlich und gewaltig wirken. Beliebt scheinen Narben im Gesichtsbereich zu sein, die Xaden und Cayden aufweisen. Für Rhysand und Wrath wäre es nicht möglich, diese zu haben, da ihre Körper regenerative Fähigkeiten besitzen und somit nicht den Problemen männlicher Körper unterliegen wie Impotenz, Altern oder dem Verlust sportlichen Könnens (Connell, 1999, 71). Wodurch sie einem unerreichbaren Ideal entsprechen. Gleichzeitig sind sie dadurch zusätzlich immun dagegen, ihr körperliches Kapital im Kampf zu verlieren, da sie durch fehlendes Altern kein Schwinden der Kräfte zu befürchten haben (Connell, 1999, 75). Xaden und

Cayden werden das jedoch irgendwann deutlich zu spüren bekommen. Als Soldat und als General ist ihre körperliche Kraft ein wichtiges Kapital.

Während es zahlreiche Ähnlichkeiten im Aussehen gibt, beziehen sich diese meist auf zwei oder drei der Figuren und selten auf alle vier. Somit sind gewisse Tendenzen auszumachen, die jedoch nicht auf alle zutreffen. Dabei entsteht jedoch bereits ein gewisses Idealbild, dass anhand von weiteren Figurendarstellungen noch weiter gefestigt beziehungsweise geprüft werden kann und sollte.

2.2.2. Emotionen und die Konstitution von Männlichkeit: Die Darstellung der Traumata der Love Interests

Simone Winko (2003) betont, dass es eine der wesentlichen „Funktionen von Literatur ist [...], Emotionen zu vermitteln: sie zu ihrem Thema zu machen, auszudrücken und im Leser hervorzurufen“ (9). Basierend auf dem zentralen Status von Emotionen ist eine Auseinandersetzung mit ihnen unabdingbar. Dahingehend ist es nicht weiter überraschend, dass Gefühle zu rekonstruieren seit jeher ein zentrales Thema in der Literaturwissenschaft ist (Tholen, 2015, 27). Dennoch sind Emotionen als Kategorie in der wissenschaftlichen Analyse meist nicht trennscharf definiert und überlagern sich häufig mit anderen Kategorien wie Gefühl und Affekt (Tholen, 2015, 27). Trotz der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Emotionen, wurden kaum „Emotionen literarischer Figuren auf Aspekte der Konstitution von Männlichkeit hin betrachtet“ (Tholen, 2015, 27). Dabei handelt es sich um eine besonders ertragreiche Herangehensweise, da durch die Perspektive auf Emotionen, Stereotypen über *den* Mann und seine Gefühlswelt aufgebrochen werden können (Tholen, 2015, 28f). In der Literatur kann, wie in fast keinem anderen Medium, die Bewegung zwischen außen und innen nachvollzogen werden. Weswegen Romane „als Vermittlungsformen, die den Abstand und die Bahn zwischen psychischer Disposition und empirischer männlicher Herrschaft illustrieren und repräsentieren“ fungieren können (Erhart, 2006, 178). Das macht den Fokus auf Emotionen und Geschlecht besonders fruchtbar. Wie bereits an anderer Stelle illustriert, werden die Emotionen der Love Interests zum größten Teil vor anderen Menschen versteckt. Dabei gibt es mehrere Ebenen des Versteckens: (1) die Öffentlichkeit, die ein sehr eingeschränktes Bild zu sehen bekommt, (2) der Kreis an engen Vertrauten (der in 3.1. noch genauer thematisiert wird), deren Blick schon weiter hinter die Fassade geht, vor denen teilweise jedoch auch noch Dinge versteckt werden und (3) die Protagonistin, die immer mehr hineingelassen wird und an der Gefühlswelt des

Love Interests teilhaben darf. Verbildlicht ist das in Abbildung 1⁹ zu sehen. Zu Beginn befindet sich die Protagonistin auf Ebene 1, auf demselben Level wie die Öffentlichkeit, im Verlauf des Romans dringt sie jedoch immer weiter in den Kern vor. Dabei findet bereits eine Reihung der Wichtigkeit der Figuren, ebenso wie eine Darstellung des Näheverhältnisses statt. Emotionen werden dadurch jedoch zu etwas stilisiert, das nicht öffentlich gezeigt werden darf beziehungsweise soll. Es ist etwas, das hinter der bereits beschriebenen Maske versteckt wird. Je weiter eine Figur im Inneren des Kreises steht, desto mehr be-

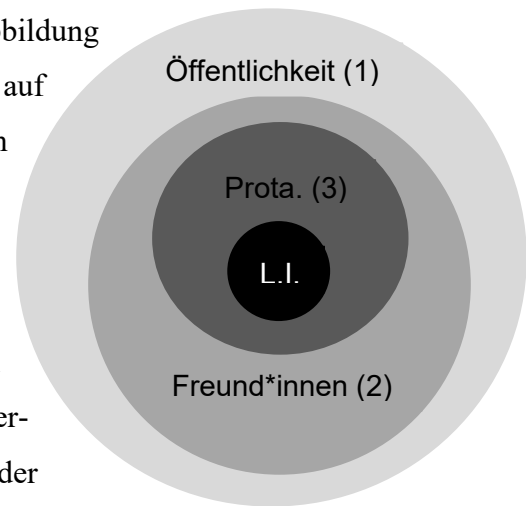


Abbildung 1 Darstellung des Näheverhältnisses

kommt sie von der Gefühlswelt mit und kann hinter die Maske blicken. Die öffentliche Darstellung ist kohärent mit dem bereits erwähnten Absprechen von Emotionen bei dem Idealtypus von Männlichkeit nach Szczepaniak (2005), wobei „Ohnmacht, Hilflosigkeit, Verwundbarkeit, Angst, Schwäche, Trauer“ (43) nicht gefühlt werden (sollen). Dazu parallel verlaufend handelt es sich nach Benthien et al. (2000) bei Angst, Trauer, Schmerz und Scham um historisch weiblich kodierte Gefühle (10). Angst, Scham und Trauer werden auch von Böhnisch und Winter (1994) als Gefühle der Schwäche markiert, etwas, das „unmännlich“ ist (129). Wie zu erkennen ist, überschneiden sich diese Beobachtungen. Auch Walter Hollstein (1993) schreibt in einer binären Aufteilung Vernunft und Stärke Männern zu, während Gefühl und Schwäche weiblich konnotiert werden (87). Nach Böhnisch und Winter (1994) gibt es für Männlichkeit ein grundlegendes Verbot, sich mit der emotionalen Innenwelt zu befassen (129). Durch diese stereotypen Vorstellungen über Männlichkeit entstand eine, „bei vielen Männern zu beobachtende geringe Offenheit im Umgang mit Gefühlen“ und die Unfähigkeit, Gefühle in Worte zu fassen (Thiele, 2002, 263).

Während hier nicht auf alle Emotionen in dem notwendigen Ausmaß, den das Thema bräuchte, eingegangen werden kann, wird der gemeinsame Faktor des Traumas der Love Interests herangezogen, um die Umgehensweise vergleichen zu können. Dabei ist dieser Faktor besonders interessant, wenn darauf Bezug genommen wird, wie historisch-kulturell mit Trauer umgegangen wurde. Während Leiden und Klagen geschichtlich eher Frauen zugeschrieben wurden, wurden Männer als melancholisch beschrieben (Benthien, et al., 2000, 10). Diese männliche Melancholie wird zumeist mit sich selbst ausgemacht (Benthien, et al., 2000, 10). Hinzu

⁹ L.I. = Abkürzung Love Interest, Prota. = Abkürzung Protagonistin

kommt, dass es sich bei Trauer um eine Emotion handelt, die nach Szczepaniak (2005) und Benthien et al. (2000) eher weiblich kodiert war oder teilweise ist. Dabei gibt es natürlich auch Ausnahmen in den verschiedenen Epochen beziehungsweise kommt es auch innerhalb der Epochen zu sich widersprechenden Darstellungen (Tholen, 2015, 34). Während aufgepasst werden muss, dass dadurch keine Verallgemeinerung stattfindet oder eine Singularität der Darstellungsformen suggeriert wird, sind diese, als typisch markierten Männlichkeitsvorstellungen, in diesem Kontext sehr fruchtbar anzuwenden. Besonders im Kontext gesellschaftlicher Vorstellungen zu Männlichkeit und Emotionen ist es interessant sich anzusehen, wie in den vier Romanreihen damit umgegangen wird. Fast alle der männlichen Figuren haben Traumata in ihrer Vergangenheit, die an Intensität variieren. Der Fokus liegt dabei auf der innersten Ebene (3), da das Trauma zumeist nur mit der Protagonistin geteilt wird.

Xaden musste, wie alle anderen Kinder, deren Eltern Teil der Rebellion waren, dabei zusehen, wie sein Vater exekutiert wurde. Um sich und den anderen Kindern ein Leben zu ermöglichen, übernahm er die Verantwortung für sie und trägt deswegen hundertsieben Narben auf seinem Rücken:

‚What kind of deal leaves you with scars like that?’ Conflict rages in his eyes, but then he sighs. ‚The kind where I take personal responsibility for the loyalty of the hundred and seven kids the rebellion’s leaders left behind, and in return, we’re allowed to fight for our lives in the Riders Quadrant instead of being put to death like our parents.’ He averts his gaze. ‚I chose the chance of death over the certainty’ [...] ‚So if any of them betray Navarre...’ I lift my brows. ‚Then my life is forfeit. The scars are a reminder.’ (Yarros, 2024, 412f.).

Im ersten Moment scheint er unsicher, ob er diese Information mit Violet teilen soll. Auch das Abwenden seines Blicks deutet auf den Unwillen hin, darüber zu reden. Kohärent zu diesem Zögern formulieren Böhnisch und Winter (1994), dass stereotype Männlichkeit Stummheit beinhaltet, da aufgrund eines fehlenden reflexiven Selbstbezuges nicht über sich selbst geredet werden kann (130). Wobei das Verhalten vermutlich eher auf das „Verbot“ sich mit dem eigenen emotionalen Innenleben zu befassen, zurückgeht (Böhnisch & Winter, 1994, 129). Davon abgesehen werden keine Emotionen von ihm geschildert, obwohl es um sein Überleben geht. Er wirkt fast resigniert im Angesicht seines Schicksals, zumindest basierend darauf, wie er darüber spricht. Das wirkt wie eine Leerstelle, an der Emotionen sein sollten. Emotionalität wird in stereotypen Männlichkeitskonstruktionen abgewertet und verdrängt (Böhnisch & Winter, 1994, 131).

Die Ermordung eines Elternteils mitzerleben, zusätzlich in so jungen Jahren, hinterlässt tiefe Spuren. Während das restliche Land diesen Tag feiert, ist es einer der schrecklichsten in Xadens Leben: ‚Oh gods, everyone is here to gather in celebration of the end of what he and the

others call the apostasy. They're celebrating his mother's death" (Yarros, 434, 2024) Violet denkt das über einen anderen Gezeichneten, jedoch stimmt es genauso für Xaden. Er hat sich zurückgezogen und sitzt alleine auf dem Parapet: „You're not going to want to see him. Not tonight, Sorrengail,' Garrick warns with a grimace. ‚Self-preservation is a thing. Notice we're not with him, and we're his best friends'" (Yarros, 2024, 438). Interessant dabei ist, wie er mit seiner Trauer beziehungsweise all den damit verbundenen Gefühlen umgeht. Seine Freunde halten an diesem Tag Abstand zu ihm, obwohl sie als Gezeichnete ein ähnliches Trauma erlitten haben. Das sagt einiges darüber aus, wie Xaden mit seinen Gefühlen umgeht und konstruiert dabei auch das Männlichkeitsbild, dass Emotionen mit sich allein ausgemacht werden müssen. Dieser Zwang, mit allem allein fertig zu werden korrespondiert mit Böhnisch und Winters (1994) Bewältigungsprinzip des Alleinseins (131)¹⁰. Durch den Kommentar zum Selbstschutz lässt sich die Frage stellen, wie er darauf reagiert. Mit Wut? Aggression? Wie handelt er normalerweise, sodass sie Abstand nehmen? Es obliegt den Leser*innen diese offengelassene Leerstelle zu füllen. Ein Bild von Männlichkeit, in dem sich die Person nicht mit Emotionen auseinandersetzt, außer mit Wut und Gewalt, ist dabei naheliegend. Des Weiteren entsteht ein Gefühl der Nähe zwischen Violet und Xaden, da sie die Warnung ignoriert und zu ihm geht: „The look in his eyes is wild, like he's been driven past the point where he can contain himself in the neat, apathetic facade he usually wears in public. It doesn't scare me. I like him better when he's real with me anyway" (Yarros, 2024, 442). Die Formulierung suggeriert, dass etwas Wildes aus ihm herausbricht, etwas, das unaufhaltsam ist. Diese Beschreibung klingt nicht sonderlich nach Trauer, sondern füttert vielmehr die Männlichkeitskonstruktion von Wut und Aggression als gefühlte Emotionen. Dadurch wird jedoch sichtbar, dass sich die nicht-fühlende Fassade nicht aufrechterhalten lässt. Violet weiß, dass er der Öffentlichkeit etwas vorgibt, das nicht seinem Wesen entspricht. In dieser Szene sind die Unterschiede der verschiedenen Ebenen gut sichtbar. Während die Öffentlichkeit (1) nichts von all dem ahnt, wissen Xadens Freunde, dass es ihm nicht gut geht, dennoch bleiben sie ihm fern (2). Lediglich Violet wagt sich bis ins Innere vor und wird auch bis zu einem gewissen Grad hineingelassen (3). Auch Cayden musste mit elf den Tod seiner Mutter miterleben, die auf Befehl von König Garrick, Elowens Vater, ermordet wurde (Darling, 2025, 148). Dabei entstand die Narbe in seinem Gesicht. Hierbei wird eine Parallele zu *Fourth Wing* und der Verschuldung des Leids durch einen Elternteil der Protagonistin sichtbar, die Ähnlichkeiten gehen jedoch noch weiter:

„Will you tell me more about how you got this [Narbe]?' His hands twitch before resuming their movements. ‚What would you like to know?' I press my lips together

¹⁰ Den Zwang leitet Walter (2000) vom Bewältigungsprinzip ab (103)

but don't drop his gaze. 'Was Garrick responsible?' He keeps weaving his fingers through my hair but doesn't respond. [...] the silence encroaches me with guilt. 'I shouldn't have asked.' 'It's all right,' he says gently. 'You're asking me questions I've never answered, so it's taking me a moment to find the right words.' He sighs deeply" (Darling, 2025, 323).

Ähnlich wie in der Szene in *Fourth Wing*, fragt die Protagonistin nach den Narben und der Love Interest zögert. In dieser Szene wird jedoch deutlich kommuniziert. Er zieht sie ins Vertrauen und erklärt ihr, warum es ihm Schwierigkeiten bereitet, darüber zu reden. Gleichzeitig vermeidet er es, über die Gefühle, die damit verbunden sind, zu reden. Das Zucken von Caydens Hand sowie sein Seufzen sind die einzigen Reaktionen, die als emotional ausgelegt werden können. Elowen wird als erste Person markiert, mit der er darüber spricht. Das hebt sie als besonders hervor und zeigt ihre starke Bindung zueinander auf. Dadurch kann verdeutlicht werden, wie nah Cayden Elowen an sich heranlässt (Ebene 3). Gleichzeitig erfüllt es bis zu einem gewissen Grad das Männlichkeitsideal der nicht gefühlten Emotionen und konstruiert dabei dasselbe Männlichkeitsbild wie bei Xaden: Emotionen müssen mit sich alleine ausgemacht werden. Er hat mit niemandem über diese traumatisierenden Erlebnisse, die geschehen sind, als er elf war, gesprochen. Auch jetzt teilt er seine Emotionen nicht, er erzählt lediglich was passiert ist: „They carved my cheek open after I killed a soldier...told me to use it as a reminder to know when to stop fighting.' I spin in his arms and rest my hand on his cheek. He flinches before relaxing into my palm" (Darling, 2025, 324). Erneut wird eine Leerstelle hinsichtlich seiner Emotionen sichtbar. Lediglich das Zögern in der Erzählung, das durch die Punkte angedeutet wird, zeigt, dass Emotionen in ihm ausgelöst werden. Als Elowen ihn berührt und ihm damit womöglich Trost spenden möchte, zuckt er im ersten Moment zurück. Wobei erneut die körperliche Reaktion anstatt der emotionalen im Vordergrund steht.

In der gleichen Szene wird angedeutet, dass sein Vater ihn und seine Mutter missbraucht haben könnte: „it was a home when my father wasn't there" (Darling, 2025, 324). Unmittelbar vor dieser Aussage ist er aufgestanden und hat sich gemeinsam mit Elowen zum Fenster gestellt. Erneut könnte das als eine körperliche Reaktion aufgefasst werden, als eine Art Unruhe und die Unmöglichkeit sitzen zu bleiben. Jedoch zeigt er ihr vom Fenster aus der Hütte, in der er gewohnt hat. Es wird somit nicht deutlich, warum er aufgestanden ist. Davon abgesehen werden keinerlei Emotionen beschrieben oder geäußert, obwohl suggeriert wird, dass dabei auch seine Mutter ermordet wurde. Die Ermordung ist mitunter ein Grund, warum Cayden Garrick töten möchte.

Bereits in Szenen zuvor gab es Andeutungen zu seiner Kindheit:

„Perhaps you should’ve had more birthday cake as a boy.” „Perhaps,” he echoes, his lips tilting up in an expression that’s not quite a smile before he dons neutrality again. But I saw the distant look, and it’s one I know well. The broken and burdened have a language of their own, and only they can understand (Darling, 2025, 98).

Dieses Gespräch findet statt, bevor Elowen erfährt, was mit seiner Mutter passiert ist. Interessanterweise wird hierbei mehr über seine Emotionen geschrieben, als wenn er sich Elowen gegenüber öffnet. Sein Schmerz ist deutlich aus diesem Zitat herauszulesen. Während er versucht, seine Emotionen zu verstecken, sieht Elowen sie trotzdem. Durch den Kontrast der beiden Szenen wird die bereits angesprochene Bewegung der Protagonistin von außen nach innen (Abbildung 1) sichtbar, die sich im Laufe der Handlung vollzieht. Cayden versucht in der Geburtstagskuchen-Szene, seine Gefühle noch vor ihr zu verstecken, obwohl sie ihm schon wesentlich näher ist als die äußerste Ebene (1). Gleichzeitig ist er jedoch noch davon entfernt, ihr alles zu erzählen. Kontinuierlich lässt Cayden sie immer näher an ihn heran. Elowen kann sich gut in ihn hineinversetzen aufgrund der schrecklichen Dinge, die sie als Kind erlebt hat, wie die Folter durch ihren eigenen Vater. Der Vergleich ihrer Vergangenheit wird auch in der Szene, in der er ihr von seiner Narbe erzählt, gemacht: „„We’re both burdened by our pasts, my scars just aren’t as visible,” I murmur. „And I’m so thankful you survived.” // „Every part of you, every scar, both visible and invisible, is utterly beautiful to me” (Darling, 2025, 325). Während die Zuneigung zueinander deutlich herauszulesen ist und Cayden ihr an den verschiedensten Stellen Rückhalt gibt, bleibt die Emotion der Trauer oder weitere, die mit diesem Erlebnis verknüpft sind, dennoch versteckt. Er teilt seine Geschichte mit Elowen und sie sieht teilweise seinen Schmerz, auch wenn er ihn nicht in Worte fasst, beziehungsweise nach außen zeigt. Zumeist wird lediglich suggeriert, dass er da ist.

Über Wraths Innenleben erfahren die Leser*innen kaum etwas in *Kingdom of the Wicked*. Im starken Kontrast dazu steht Rhysand in *ACOMAF*. Während aufgrund der Struktur auch hier in Band eins kaum etwas über Rhysands Inneres bekannt wird, werden Rhysands Traumata in *ACOMAF* ein großer Raum eingeräumt. Er hat fünfzig Jahre *Under the Mountain* verbracht und ging eine unfreiwillige, sexuelle Beziehung zu Amarantha ein: „Whore. That’s what they called him. For fifty years, they’d hissed it. I’d listened to Lucien spit the words in his face” (Maas, 2020, 421). Es wird jedoch nie spezifiziert, was genau passiert ist. Gleich wie Feyre hat Rhysand Alpträume von den Ereignissen:

„What did you dream of tonight?” He shook his head, looking toward the window - to where snow had dusted the nearby rooftops. „There are memories from Under the Mountain, Feyre, that are best left unshared. Even with you.” He’d shared enough horrific things with me that they had to be... beyond nightmares, then. But I put a hand on his elbow, naked body and all. „When you want to talk, let me know. I won’t

tell the others.' I made to slither off the bed, but he grabbed my hand, keeping it against his arm. 'Thank you.' I studied the hand, the ravaged face. Such pain lingered there - and exhaustion. The face he never let anybody see. [...] Rhys still knelt, wings drooping across the white sheets, head bowed, his tattoo stark against his golden skin. A dark fallen prince (Maas, 2020, 372).

Erneut ist die Ausgangssituation, dass die Protagonistin dem Love Interest eine schwere Frage stellt. In diesem Fall gibt es jedoch keinen Bezug zu Narben (zumindest keine, die sichtbar wären). Des Weiteren liegt das Ereignis zeitlich wesentlich näher an der Erzählzeit und hat länger andauert (fünfzig Jahre) als die anderen. Gleich wie in den anderen Szenen, die thematisiert wurden, ist die erste Reaktion eine körperliche: er schüttelt den Kopf und schaut weg. Dadurch wird die Antwort hinausgezögert. Im Kontrast zu den anderen Beispielen antwortet Rhysand ihr tatsächlich nicht auf die Frage. Durch seine unfreiwillige Beziehung zu Amarantha kann die Leerstelle von Leser*innen mit vielen schrecklichen Bildern gefüllt werden. Während er das Erlebte in diesem Fall nicht teilt, sind seine Emotionen jedoch viel deutlicher zu sehen: Schmerz, Verzweiflung, Erschöpfung. Es wird deutlich markiert, dass es ihm nicht gut geht. Während er nicht darüber spricht, sind seine Emotionen deutlich zu sehen.

An diesem Zitat ist auch das beschriebene Näheverhältnis aus Abbildung 1 deutlich herauszulesen. Feyre ist die Einzige, die ihm und seinem Innenleben so nah steht (3). Etwas, das auch Rhysand markiert, mit der Betonung, dass er nicht einmal mit ihr darüber reden möchte. Dabei wird erneut das Männlichkeitsbild konstruiert, dass Emotionen mit sich allein ausgemacht werden müssen. Währenddessen befinden sich seine Freund*innen eine Ebene weiter außen im Kreis (2). Er hält die Auswirkungen, die diese Ereignisse auf ihn haben, vor ihnen geheim. Das beobachtet auch Feyre: „That's why you're staying here, not at the House. You don't want the others seeing this" (Maas, 2020, 372). Gleichzeitig stehen ihm seine Freund*innen, aber näher als der Rest der Bevölkerung, die nicht einmal ahnen, dass es Rhysand nicht gut gehen könnte oder dass er überhaupt Gefühle hat außer dem Wunsch nach Macht und Leid (1).

Ein weiteres Trauma, das jedoch weiter in der Vergangenheit liegt, ist die brutale Ermordung seiner Schwester und Mutter durch Tamlin und seinen Vater. Wie auch Xaden und Cayden hat er auf eine traumatische und brutale Weise einen Elternteil verloren. Erneut ist es die Frage der Protagonistin, die Rhysand dazu bringt, seine Vergangenheit mit ihr zu teilen. Interessant dabei ist, dass Feyre weit mehr Emotionen zeigt und fühlt, als es Rhysand scheinbar tut. Er erzählt ihr die Geschichte, während sie im Gegensatz dazu ihre magischen Kräfte trainieren soll:

My stomach turned over and over and over, and I wished I had something to lean against as Rhys said, 'Tamlin's father, brothers, and Tamlin himself set out into the Illyrian wilderness, having heard from Tamlin - from me - where my mother and sister would be, that I had plans to see them. I was supposed to be there. I wasn't.

And they slaughtered my mother and sister anyway.’ I began shaking my head, eyes burning. I didn’t know what I was trying to deny, or erase, or condemn. ‘It should have been me,’ he said [...]. ‘They put their heads in boxes and sent them down the river - to the nearest camp. Tamlin’s father kept their wings as trophies. I’m surprised you didn’t see them pinned in the study.’ I was going to vomit; I was going to fall to my knees and weep. But Rhys looked at the menagerie of water-animals I’d crafted and said, ‘What else?’ (Maas, 2020, 448f.).

Feyres Reaktion steht in Zusammenhang mit ihrer Vorgeschichte mit Tamlin. Sie hätte ihn fast geheiratet, doch er sperrte sie ein und misshandelte sie emotional. Darüber hinaus hat er ihr erzählt, dass Rhysand für den Tod seiner Familie verantwortlich ist. Dabei hat er ausgelassen, dass Tamlin Rhysand verraten hat und er an der Tötung seiner Familie beteiligt war. Es fällt auf, dass Feyre starke körperliche und emotionale Reaktionen zeigt, während bei Rhysand kaum emotionale Regungen sichtbar werden. Es wird deutlich, dass er sich selbst noch immer die Schuld gibt, nicht dabei gewesen zu sein, beziehungsweise dass er das eigentliche Ziel des Anschlags war. Davon abgesehen bleiben Emotionen wie Trauer unsichtbar.

Xaden, Cayden und Rhysand haben alle drei Traumata, die in Verbindung mit der Ermordung ihrer Eltern stehen. Während Xaden und Cayden sehr jung dabei waren und ihren Tod mit ansehen mussten, gilt das für Rhysand nicht. Bei ihm kommen die traumatisierenden Ereignisse *Under the Mountain* hinzu.

Sowohl Xaden als auch Cayden erzählen den Protagonistinnen die Geschichte hinter den Narben, nachdem sie sich körperlich nähergekommen sind. Auffallend ist, dass alle drei Love Interests zuerst zögern und eine körperliche Reaktion auf die Frage zeigen. Diese stehen besonders bei Xaden und Cayden im Vordergrund. Auf Ebene 3, die der Protagonistin, ist zu sehen, dass bei Xaden Emotionen am wenigsten stark thematisiert werden. Vielmehr herrscht eine Leerstelle, an der Emotionen sein sollten. Diese wird basierend auf seinen Erzählungen von den Leser*innen vermutlich teilweise gefüllt. Rhysand zeigt hinsichtlich der Ereignisse *Under the Mountain* als einziger eine starke emotionale Reaktion, wobei er nicht darüber spricht. Im Kontrast dazu steht die fehlende Reaktion, als er Feyre erzählt, was seiner Familie passiert ist. Gleichzeitig darf die zeitliche Komponente nicht außer Acht gelassen werden. Rhysand ist mehrere hundert Jahre alt und der Zwischenfall schon lange her, dennoch ist es auffällig, dass er keine Emotionen, außer eventuell Schuld zeigt. Währenddessen befindet sich Cayden in der Mitte dieser beiden Pole. Bei Wrath gibt es keine vergleichbaren Szenen. Dabei spiegeln die Darstellungen bis zu einem gewissen Grad Andreas Thieles (2002), als irrationale Annahme deklarierte, Beschreibung wider: „Männlichkeit bedeutet, keine Schwächen zu zeigen, Gefühle zu vermeiden und emotionale oder soziale Unterstützung durch andere abzulehnen“ (262).

Können diese Darstellungen die Stereotypen über *den* Mann und seine Gefühlswelt aufbrechen, wie es die Perspektive auf Emotionen nach Tholen (2015) tun soll (28f)? Diese Frage kann nicht für alle drei männlichen Figuren gleich beantwortet werden und auch nicht für alle Ebenen der Figuren (Abbildung 1). Während oberflächlich gesehen, ein gewisses Aufbrechen gegenüber der Protagonistin (Ebene 3) zu sehen ist, da Emotionen wie Trauer, und Schuld da sind und weitere Emotionen wie Ohnmacht, Hilflosigkeit, Verwundbarkeit, Angst und Schwäche suggeriert werden, wird nicht über diese Emotionen gesprochen. Was wiederum dieses Bild von *dem* Mann und seinen Emotionen festigt, besonders da die Love Interests ihre Probleme mit sich selbst ausmachen und nicht darüber sprechen.

Die Maskerade der Emotionslosigkeit, die der Öffentlichkeit (Ebene 1) suggeriert wird, wird als solche jedoch enttarnt. Es wird ein weitaus komplexeres Bild des Innenlebens der männlichen Figuren gezeigt, als es in stereotypen Männlichkeitskonstruktionen der Fall ist. Dennoch wird suggeriert, dass die Maskerade der Emotionslosigkeit der Öffentlichkeit gegenüber notwendig ist, damit die Figuren ihre Rolle ausfüllen können. Obwohl durch die Traumata die Enthüllung der Maskerade möglich ist und sie so als leere Hülle entlarvt wird, führt der Umgang mit den Emotionen dennoch zur Verfestigung des stereotypen Männlichkeitsbildes. Insgesamt betrachtet kann eine Entfernung von stereotypen Konstruktionen gesehen werden, wobei dennoch eine Restnähe zu beobachten ist, da die Emotionen teilweise nicht deutlich benannt und schon gar nicht kommuniziert werden beziehungsweise suggeriert wird, dass das Verstecken teilweise notwendig ist. Ein tatsächliches Aufarbeiten der Traumata wäre eine bessere Herangehensweise und würde einen gesunden Umgang damit und den eigenen Emotionen zeigen.

2.2.3. Magische Fähigkeiten: die Beliebtheit der Schatten und der Dunkelheit

Eine Thematisierung der Dunkelheit der Love Interests erfolgte bereits bei der Analyse des Aussehens und der Kleidung. Diese ist jedoch nicht auf die beiden Aspekte beschränkt, sondern geht über sie hinaus. Es ist sehr auffällig, dass die magischen Fähigkeiten der Love Interests zumeist mit Schatten zusammenhängen. Dieser Umstand brachte den Figuren in den Sozialen Medien auch die Bezeichnung „Shadow Daddies“ ein. Gleichzeitig handelt es sich hierbei um ein Element, dass in dieser Form keine gesellschaftlichen Parallelen aufweisen kann. Lediglich auf einer metaphorischen oder farblichen Ebene können Rückschlüsse gezogen werden.

In *Fourth Wing* beherrscht Xaden die Schatten: „I command the shadows’ [Xaden] [...] I gasp. ,Your signet¹¹ is a shadow wielder?’ No wonder he’s risen so high in rank. Shadow wielders are incredibly rare and highly coveted in battle” (Yarros, 2023, 93). Die Gabe, Schatten zu kontrollieren, verleiht ihm große Macht und eine gute Stellung in der Gesellschaft. Darüber hinaus weiß er dadurch über vieles Bescheid: „I know everything that goes on here.’ Darkness swirls around us. ,Shadows, remember? They hear everything, see everything, conceal everything.’ The rest of the world disappears. He could do anything to me in here and no one would be the wiser” (Yarros, 2023, 142). Anhand des Zitats ist bereits der Umfang seiner Fähigkeiten zu erkennen. Er kann zwei Personen vollkommen in Dunkelheit hüllen. An späteren Stellen wird deutlich, dass er einen ganzen Raum und sogar einen Ort in Schatten tauchen kann: „Xaden lifts a hand a few inches above the table, and shadows pour from underneath our seats, filling the room and turning it dark as midnight in a blink. My heart jumps as my sight goes black. ‘Relax it’s just me’” (Yarros, 2023, 366). Violet hat von Xadens Dunkelheit nichts zu befürchten. Später fügt er für alle hinzu: „I can surround this entire outpost, but I think that might freak some people out” (Yarros, 2023, 366).

Währenddessen beherrscht Cayden keine magischen Fähigkeiten und hat somit per se nichts mit Schatten zu tun. Dennoch wird im Verlauf des Romans immer wieder die Nähe zur Dunkelheit und den Schatten hergestellt. So findet auch das erste Treffen zwischen Elowen und Cayden im Dunkeln statt und Elowen denkt zurück an sein „shadowy face” (Darling, 2025, 21). Auch in anderen Szenen ist diese Nähe zur Dunkelheit zu erkennen: „It’s like he blended into the night as something more than a shadow” (Darling, 2025, 259) oder „He keeps his hood up, and the shadows cloaking his face make me feel like I’m toying with death itself” (Darling, 2025, 278). Interessanterweise ist Elowen den Schatten ebenfalls sehr nahe. Cayden nennt sie „little shadow” (u.a. Darling, 2025, 11). Gleichzeitig suggerieren Formulierungen wie die folgende eine gewisse Nähe zur Dunkelheit, was die Wahrnehmung von ihr prägt: „I may keep to the shadows, but I also wield them” (Darling, 2025, 20). Elowen vereinnahmt die Schatten und macht sie zu ihrem Werkzeug, etwas, das auch Xaden tut. Diese Nähe von beiden Figuren ist insbesondere bezogen auf ihre Macht-Stärke-Dynamik interessant, auf die später noch genauer eingegangen wird.

¹¹ In *Fourth Wing* wird ein Signet folgendermaßen erklärt: „Every rider can do lesser magic once their dragon begins channeling power to them, but the signet is the unique ability that stands out, the strongest skill that results from each unique bond between dragon and rider” (Yarros, 2023, 58). Diese Gabe spiegelt die eigene Persönlichkeit wider: „It reflects who you are at the core of your being” (Yarros, 2023, 366). Violet denkt sich dabei in Bezug auf Xaden: „It makes sense. [...] Xaden has secrets” (Yarros, 2023, 366).

In *Kingdom of the Wicked* wird Wraths Auftreten durch eine Mischung aus Rauch und Dunkelheit unheilvoll angekündigt: „Smoke swirled around the circle’s edge like it had been trapped in a jar, never crossing into the rest of the cave. [...] A stronger wave of darkness shifted around the circle, obliterating the inside of it completely from view. Black, glittering light emerged from the center” (Maniscalco, 2023, 72). Der Unterschied zwischen Schatten und Rauch scheint hier nicht besonders wichtig zu sein. Besonders durch die Bezeichnung als „wave of darkness” ist die Assoziation der Dunkelheit bei beiden eine sehr Ähnliche.

Auch Rhysand in *ACOTAR* beziehungsweise *ACOMAF* beherrscht die Schatten: „The door actually did move then - no, not the door, but rather the darkness around it, which seemed to ripple. [...] a male figure formed out of that darkness, as if he’d slipped in from the cracks between the door and the wall, hardly more than a shadow” (Maas, 2023, 330). Rhysand zeichnet sich nicht nur durch die Fähigkeit aus, wie Wrath durch Schatten zu erscheinen, sondern er verfügt zudem über eine ähnliche Gabe wie Xaden, nämlich die Verdunkelung ganzer Bereiche: „[I] found darkness all around me. [...] As if the sparring ring had been wiped away, as if the world had yet to begin. Quiet. Soft. Peaceful” (Maas, 2020, 300). Feyre ist, ähnlich wie Violet, keiner Gefahr durch die Schatten ausgesetzt, vielmehr verspürt sie ein Gefühl der Sicherheit. Rhysands magische Fähigkeiten umfassen jedoch nicht ausschließlich die Dunkelheit, sondern auch das Licht: „Lights began twinkling - little stars, blooming irises of blue and purple and white. I reached out a hand toward one, and starlight danced on my fingertips” (Maas, 2020, 300). Wie anhand der Beispiele zu sehen ist, kann er seine Magie bewusst einsetzen, jedoch kann er in Momenten intensiver Emotionen die Kontrolle darüber verlieren. Als er einen Albtraum über seine Zeit *Under the Mountain* hat, treten die Schatten unabsichtlich hervor: „[Feyre] yanked the door open, and darkness swept past me on a phantom wind, full of stars and flapping wings and- pain. I hurtled into the hall, utterly blind in the impenetrable dark. [...] I fumbled for the handle, then - More night and stars and wind poured out, my hair whipping around me” (Maas, 2020, 369f.). Diese Szene verdeutlicht, wie viel Macht Rhysand besitzt und wie stark seine Magie ist, wenn er sie nicht aktiv kontrolliert, sondern in seinen eigenen Emotionen gefangen ist. Davon abgesehen wird Rhysand als High Lord des Night Courts, unabhängig von seinen Fähigkeiten, mit der Dunkelheit assoziiert.

Die Schatten dienen einerseits dazu, die Macht der Love Interests in physischer Form darzustellen und andererseits haftet ihnen etwas inhärent Mysteriöses an. Die Auslegungsmöglichkeiten sind breit gefächert. Im Zusammenhang zum ersten Abschnitt der Arbeit können die Schatten und die Möglichkeit des Versteckens auf, das versteckte Selbst verweisen. Durch sie ist die Sicht verschleiert. So wie zu Beginn der Charakter der Love Interests verschleiert ist.

Selbst als die Maskerade für die Protagonistin enttarnt wird, bleiben die Schatten als Element des Mysteriösen zurück.

2.2.4. männliche Herrschaft: die Position der Love Interests in der Gesellschaft

Thiele (2002) formuliert und kritisiert die irrationale gesellschaftliche Annahme: „Männlichkeit lässt sich am besten an der Macht, der Durchsetzungs- und Konkurrenzfähigkeit, der sexuellen Potenz und dem beruflichen Erfolg bemessen“ (262). Genau diese Art von Männlichkeit lässt sich bei den Love Interests finden. Dadurch wird suggeriert, dass es sich um ein wünschenswertes Ideal handelt. Bei den Love Interests kann Macht, Durchsetzungs- und Konkurrenzfähigkeit sowie der berufliche Erfolg gleichgesetzt werden. All diese Elemente sind bei den Love Interests eindeutig vorzufinden. Besonders aufgrund ihrer Position in der Gesellschaft und dem Aufrechterhalten dieser erfüllen sie den Großteil dieser Aufzählung. Wie bereits illustriert, dient die Maskerade beziehungsweise ihre vorgespielte Identität dem Zweck, ihre Position ausfüllen zu können und sorgt dabei dafür, dass die von Thiele (2002) thematisierten Faktoren erfüllt werden. Dabei fällt auf, dass die Love Interests hohe gesellschaftliche Rollen innehaben. Während es Frauen in hohen Stellen zu finden gibt, fällt dennoch auf, dass sich alle vier männlichen Figuren in Führungspositionen befinden, während das bei den Protagonistinnen nur bei Elowen der Fall ist. Wobei sich Elowens Macht deutlich vergrößert, als sie ihre Allianz mit Cayden eingeht. Feyre und Emilia erreichen ihre Herrscherinnen-Rolle nur durch die Beziehung zu den jeweiligen Love Interests. Bei Violet ist der Ausgang noch unklar, durch Xadens besondere Stellung in der Rebellion und seine Machtposition, ist jedoch ein ähnliches Ergebnis zu erwarten.

Der historisch-gesellschaftliche Rahmen der Politik zeigt zum Teil das, was in den Romanen abgebildet wird. „Das politische Feld konstituierte sich im 19. Jahrhundert als ein männlich dominierter gesellschaftlicher Teilbereich“ (Scholz, 2025, 284). Während über die Jahre hinweg eine Zunahme an Frauen in der Politik zu erkennen ist, gibt es bezogen auf den Ort und die Ebene noch immer gravierende Unterschiede (Scholz, 2025, 287). Das hegemoniale Männlichkeitskonstrukt des Feldes bleibt, trotz höheren Frauenanteilen, bestehen (Scholz, 2025, 287). Bärbel Schöler-Macher (1992) hat in einer Umfrage herausgefunden, welche Eigenschaften Politikern zugeschrieben werden. Diese sind Kampfbereitschaft und ein damit einhergehendes „Element der Aggressivität“ (261f.), Nutzung von Machtchancen (263f.), sowie emotionsfrei (sachlich) zu sprechen¹² (266f.). Mit letzterem einhergehend sollen sich Politiker

¹² die gewählten Schlagwörter der Zusammenfassung der Studie von Schöler-Macher (1992) sind angelehnt an Barbara Schaeffer-Hegel (1998, 22), die darauf aufbauend Forschung betrieben hat.

keine Blöße geben und sich nicht schwach zeigen (Schöler-Macher, 1992, 267). Die Emotionsfreiheit erweist sich insbesondere im Kontext des vorhergegangenen Kapitels über die Love Interests und ihre Emotionen als ein äußerst interessantes Phänomen, da sie diese in einen politischen Machtkontext setzt. Auch die Schwäche beziehungsweise das Verstecken dieser lässt sich mit der Maskerade der Love Interests beziehungsweise dem Umgang mit ihren Emotionen in Einklang bringen. Die Kampfbereitschaft ist bei den Love Interests ebenfalls zu beobachten. In allen Romanreihen kommt es früher oder später zu einem Krieg. Als Figuren in einer hohen Machtposition nutzen sie ihre Chancen, diese zu behalten beziehungsweise zu verbessern, um sich selbst und die ihnen untergebenen Figuren zu schützen. Dieses Bild von Politikern aus den frühen 1990ern, dessen Aktualität Scholz (2025) betont (287), findet sich somit in den Love Interests wieder, auch wenn es sich hierbei nicht um demokratische Gesellschaften handelt. Kohärent zur Aktualität formuliert Bourdieu (2005), dass männliche Dominanzstrukturen „das Produkt einer unablässigen (also geschichtlichen), Reproduktionsarbeit sind, an der einzelne Akteure (darunter die Männer mit den Waffen der physischen und symbolischen Gewalt) und Institutionen, die Familie, die Kirche, die Schule, der Staat beteiligt sind“ (65). Eine Veränderung dieser ist dadurch nicht von einem Tag, einem Monat oder sogar einem Jahr aufs andere möglich. Dominanz wird nach Hollstein (1993) Männern zugeschrieben, während demgegenüber die Unterordnung der Frauen gestellt wird (87). Diese Dominanzstrukturen sorgen gleichzeitig für ein unterschiedlich stark ausgeprägtes Machtverhältnis. Ein Schlagwort, das in verschiedenen Quellen aufgegriffen worden ist, wenn es um Männlichkeit geht.

Mosse (1998) nennt Macht als eine der vier zentralen Eigenschaften neben Ehrgefühl, Mut und Willensstärke, die die männliche Tugend definieren (4). Er argumentiert, dass „these and other so-called attributes of manliness [...] remain near the centre of our language to this very day“ (Mosse, 1998, 4). Dabei handelt es sich um Stereotypen, die zur Norm wurden (Mosse, 1998, 4). Die Love Interests verkörpern alle Eigenschaften, was an den verschiedensten Stellen zu sehen ist. Sie sind mutig und kämpfen auch, wenn die Situation aussichtslos erscheint und zeigen dabei Willensstärke. Das Ehrgefühl ist besonders im Kapitel zur vorgespielten Identität zu sehen. Xaden beschützt alle anderen Gezeichneten und nimmt die Bürde auf sich für sie zu bürgen. Rhysand opfert sich selbst immer und immer wieder für andere auf. Im Folgenden soll nun der Aspekt der Macht genauer unter die Lupe genommen werden.

Xaden ist Wingleader und belegt somit die höchste Position, die es in Basgiath gibt. Insgesamt gibt es vier Wings¹³ mit jeweils einem Wingleader. Dabei erfolgt die Disziplinierung jedoch

¹³ „Three squads in each section and three sections in each of the four wings“ (Yarros, 2024, 45).

rein unter den Schüler*innen selbst, was dem Wingleader mehr Macht verleiht: „Discipline falls to your units, and your wingleader is the last word” (Yarros, 2024, 45). Abgesehen von der Position, die Xaden belegt, haben die anderen Respekt vor ihm:

„Xaden is among them. It’s not just his height that makes him stand out in this crowd but the way the other riders all seem to move around him, like he’s a shark and they’re all fish giving him a wide berth. For a second I can’t help but wonder what his signet is, the unique power from the bond with his dragon, and if that’s why even the third-years seem to scurry out of his way as he strides up to the dais with lethal grace” (Yarros, 2024, 44).

Dadurch wird er deutlich als anders, als mächtiger markiert. Eine Art mühelose Macht, für die er im Augenblick augenscheinlich nichts tun muss, um sie innezuhaben. Im Verlauf des Romans wird an den verschiedensten Stellen markiert, warum genau er diese Position innehat: „And that right there is why Riorson is a wingleader. You need more than strength and courage to be a good rider” (Yarros, 2024, 68). Das sagt eine Lehrerin, als er eine kluge Beobachtung zu einem Kriegszug anstellt. Dabei ist es nicht nur Intelligenz, die ihn hervorstechen lässt. Ein anderer Gezeichneter sagt zu ihm: „You are our best fighter” (Yarros, 2024, 89), als es darum geht, den Jüngeren beim Training zu helfen. Hinzu kommt, dass ein sehr mächtiger und gefährlicher Drache an ihn gebunden ist: „They are all intimidating but Sgaeyl is the most powerful of them all.’ My breath catches. No wonder Xaden can wield shadows - shadows that can yank daggers out of trees, shadows that can probably throw those same daggers” (Yarros, 2024, 104). Das waren nur einige wenige Beispiele aus dem Roman, bei denen Xaden als besonders mächtig, stark und intelligent hervorgehoben wird. Das Wirken seiner Macht ist besonders gut an diesem Zitat zu erkennen: „I’m never alone. There’s always an upperclass man somewhere near when I’m walking the halls or headed to the gym at night. And they all have rebellion relics” (Yarros, 2023, 227). Da einige Mordversuche an Violet verübt wurden, lässt Xaden sie fast durchgehend bewachen. Während in diesem Zitat nicht dezidiert gesagt wird, dass Xaden dahintersteckt, wird das besonders durch die Rebellionsmale markiert. Es wirkt dadurch so, als hätte Xaden eine kleine Armee an Menschen, die jedem seiner Befehle folgen.

Etwas Ähnliches ist bei Cayden in *Fear the Flames* zu beobachten. Während Xaden außerhalb der Schule aufgrund seines Vaters berühmt-berüchtigt ist, ist es Cayden aufgrund seines Standes: „the most feared and youngest warlord on the continent at only twenty-nine” (Darling, 2025, 10). Das ist das Erste, was Leser*innen über ihn erfahren. Er ist ebenfalls taktisch klug: „Cayden has a plan for that. You know he is always scheming and plotting” (Darling, 2025, 11) oder an einer anderen Stelle: „Cayden’s accomplishments have been whispered throughout the continent like legends [...] On one occasion, before an ambush that a scout saw coming, he

split a battalion of his soldiers, keeping one hidden in the forest and forcing Imirath to fight on two fronts. He turned a trap into a massacre” (Darling, 2025, 45). Auch im Kampf zeigt er, warum er seinen Titel hat: „Who was that? Only Finnian’s aim is that good. I turn in place, giving a slow disbelieving shake of my head. [...] Cayden Veles sits on top of his horse looking every inch the feared Commander of Vareveth the world knows him to be” (Darling, 2025, 65). An Stellen wie diesen wird deutlich, warum er der Kommandant ist. Damit verbunden hat er sehr viel Macht: „I am not bowing,’ I state. ‚Good. I never do’ [...] ‚Have you ever bowed to anyone?’ ‚No.’ (Darling, 2025, 86). Dabei handelt es sich um ein Gespräch zwischen Elowen und Cayden. Er verbeugt sich nicht vor seinem König oder seiner Königin und scheint problemlos damit davonzukommen. Dasselbe gilt für sein respektloses Verhalten: „Eagor’s laws are adorable. I’m sure he recites them to Valia every night as a bedtime story” (Darling, 2025, 135). In Zitaten wie diesem wird deutlich, was Cayden von ihm hält.

König Eagor verbietet Cayden, dass er Elowen näherkommt. Saskia, eine gute Freundin von ihm, erklärt Elowen: „The army reveres Cayden and are completely loyal to him. He’s known to be one of the best swordsmen and strategists in Ravaryn history. He’s both loved and feared, infamous and a mystery. Everyone knows to never underestimate how ruthless he is” (Darling, 2025, 156). Als Elowen fragt, wie Cayden auf den Befehl reagiert hat, antwortet Saskia: „He said Eagor couldn’t order him to do that. [...] And then he laughed in the king’s face” (Darling, 2025, 156). Diese Szene zeigt einerseits, dass Cayden den König nicht ernst nimmt und andererseits, dass er damit davankommt, seine Befehle zu verweigern. Ein Umstand, der viel über das Machtverhältnis der beiden aussagt. Am Ende des Romans wird Cayden selbst zum König: „walking between the parted crowd filled with nobles who have bent their knee and soldiers who were more than happy to proclaim their loyalty to us. Though I believe they always viewed Cayden as king” (Darling, 2025, 362). Erneut wird die Loyalität von Caydens Soldaten ihm gegenüber betont. Insbesondere der letzte Satz hebt seine einflussreiche Stellung hervor, die bereits vor seiner Krönung zum König bestand.

Die Macht, die Wrath als einer der Prinzen der Hölle, alleine basierend auf dem Titel innehat, ist sehr groß. Die ersten Kapiteln zeigen die Angst vor ihnen und was passiert, wenn sie in die Menschenwelt kommen würden: „the princes of Hell could escape their prison of fire for good, murdering and stealing souls of the innocent until the human world turned to ash-like their nightmare realm” (Darling, 2023, 7). Wrath ist zudem der Teufel selbst und steht so über seinen Brüdern, was den Leser*innen jedoch erst in Band zwei offenbart wird. Als Beispiel für seine Wirkung: „something dark lurked in his gaze, forged deep in the pits of Hell. Chills ran down my spine, tingling in warning. This was not the kind of prince written about in fairy tales. [...]

He was death and rage and fire and anyone stupid enough to forget that would be consumed by his inferno” (Maniscalco, 2023, 85). Dabei werden auch zahlreiche Assoziationen mit dem Teufel geweckt. Ähnlich wie Xaden besitzt Wrath eine gewisse Ausstrahlung, die ihn hervorstechen lässt: „There was a quiet assurance about him—a confidence in himself and the space he occupied. Men and women paused in their gossiping, their gazes tracking him as we passed by. Some appreciatively, some with open distrust and scorn” (Maniscalco, 2023, 201).

An zahlreichen Stellen wird betont, dass er nicht menschlich ist. Häufig wird dabei der Vergleich zu einem Tier gezogen:

I knew there was no taming the wild beast, only the illusions of domesticity it cast when it felt like toying with its next meal. The fine clothes and impeccable manners were all part of a well-crafted trap to lure prey, likely honed eons before man walked the earth. Wrath was a predator through and through. I had a feeling if I let myself forget that even for a second, he’d happily sink his teeth into my throat and rip it out (Maniscalco, 2023, 201f.).

Obwohl Wrath als Teufel kein Mann ist, wird hier dennoch ein sehr spezifisches Bild von Männlichkeit gezeichnet. Die genaue Einordnung wird erschwert, da es sich bei ihm um den Teufel handelt und dieser als schreckliches, brutales, nicht-menschliches Wesen in der Imagination der meisten Menschen gespeichert ist. Etwas, das immer und immer wieder markiert wird: „Arrogance dripped off him. Only a fool wouldn’t be terrified of the beast I sensed lurking beneath his skin. He radiated power—vast and ancient. I had little doubt he could end my life with nary a thought” (Maniscalco, 2023, 79). Abgesehen von seinem einschüchternden Äußeren und der Macht, die er auszustrahlen scheint, ist er sehr schnell: „He’d moved so swiftly I hadn’t even seen him take a step” (Maniscalco, 2023, 86). Das markiert erneut seinen Status als nicht-menschliches Wesen.

Als Rhysand zum ersten Mal als Figur vorgestellt wird, wird seine mächtige Position angedeutet: „The three lesser faeries paled, their dark eyes wide. [...] There was enough bite in his [Rhysand] last words, that the faeries stiffened. Without further comment, they scuttled back to the bonfires” (Maas, 2023, 188). Obwohl die Leser*innen zu dem Zeitpunkt nicht wissen, wer diese männliche Figur ist, wird ihm eine gewisse Wichtigkeit eingeschrieben. Auch Feyre bemerkt sofort an seiner Ausstrahlung, dass er gefährlich ist: „something about the way he stood with absolute stillness, the night seeming to press in closer around him, made me hesitant to speak - made me want to run in the other direction” (Maas, 2023, 189). Hier erfolgt bereits die erste Andeutung, dass er Schatten kontrollieren kann. Bei der zweiten Begegnung wird seine Macht ersichtlicher: „Rhysand snickered, but then he was upon Lucien, too fast for me to follow with my human eyes, growling in his face” (Maas, 2023, 236). Erneut wird hier das

Thema der Schnelligkeit aufgerufen. Die Betonung von Rhysands Stärke und Macht ist noch deutlicher, da Lucien und Tamlin beide als außerordentlich starke Fae eingeführt worden sind. Wie sehr er gefürchtet wird, zeigt auch diese Szene: „Rhysand slid his hands into his pockets and sauntered closer to the male on the ground. The Summer faerie cringed, his face shining with tears. My own bowels turned watery with fear and shame as he wet himself at the sight of Rhysand. ‘P-p-please,’ he gasped out” (Maas, 2023, 357). An dieser Stelle ist auch das bereits illustrierte, bewusste Einsetzen des Körpers gut zu sehen. Die Hände sind wie so oft eingesteckt und er schlendert zu der Person. Alles Zeichen dafür, dass er vollkommen ruhig ist, die Situation ihm nichts ausmacht und er vollkommen über den Dingen steht. Die Angst vor ihm ist dabei sehr deutlich an der Reaktion herauszulesen. Ein weiteres Beispiel für seine Macht und seine gewünschte Wahrnehmung ist folgendes:

„And then Rhysand appeared. He had released the damper on his power, on who he was. His power filled the throne room, the castle, the mountain. The world. It had no end and no beginning. No wings. No weapons. No sign of the warrior. Nothing but the cruel, elegant High Lord the world believed him to be. His hands were in his pockets, his black tunic seeming to gobble up the light. And on his head sat a crown of stars. [...] The full impact of him threatened to sweep me away. Here-here was the most powerful High Lord ever born” (Maas, 2020, 408).

Aus diesem Zitat geht sehr deutlich das Ausmaß seiner Macht hervor. Besonders durch das Framing, dass er der mächtigste High Lord aller Zeit ist, wird seine Stellung in der Gesellschaft als außerordentlich markiert. Erneut sind seine Hände eingesteckt und auch die Eleganz ist Teil dieser Maske. Die Krone dient hierbei zur physischen Darstellung seines Status und des Weiteren seiner Macht.

Alle vier Figuren stechen aus der Masse an Menschen hervor und werden als außerordentlich mächtig markiert. Dabei scheint es sich oftmals um eine Art mühelose Macht zu handeln, die alleine durch ihre Anwesenheit ausstrahlt wird. Gleichzeitig sind sie taktisch klug, kraftvoll und häufig schnell. Wie bereits thematisiert, wird in zahlreichen wissenschaftlichen Quellen Macht als eine der zentralen Eigenschaften von Männlichkeit dargestellt (vgl. Mosse, 1998, 4; Schöler-Macher, 1992, 263; Thiele, 2002, 262). Mit diesen stereotypen Vorstellungen sind die vier Figuren kohärent. Das Kraftvolle und Schnelle sind Folgen des stereotypen Männlichkeitsbildes des trainierten Körpers (vgl. Martschukat, 2022, 193; Mosse, 1998, 23).

Das Thema Macht spielt in der Beziehung zwischen den Love Interests und anderen Figuren ebenfalls eine zentrale Rolle. Aufgrund der außerordentlichen Stellung der Figuren kommt es häufig zu einem Machtgefälle. Wie diese Beziehungen funktionieren, wird im folgenden dritten Abschnitt thematisiert.

3. Die Beziehungen der Love Interests zu anderen Figuren

Im Zusammenhang von Männlichkeiten, Beziehungen und Macht ist das Konzept der hegemonialen Männlichkeit ein zentrales. Es wird von Carrigan et al. (1985) nach Raewyn Connell (1999) definiert als „a question of how particular groups of men inhabit positions of power and wealth, and how they legitimate and reproduce social relationships that generate their dominance“ (592). Es ist „jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechtsverhältnisses die bestimmende Rolle einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit in Frage gestellt werden kann“ (Connell, 1999, 97). Es handelt sich um eine „historisch bewegliche Relation“ (Connell, 1999, 98). Dabei gilt dies immer nur für eine kleine Gruppe von Männern (Carrigan et al., 1985, 592), was an den Love Interests zu sehen ist. Sie sind, wie bereits beschrieben, diejenigen, die in der Machtposition sind. Aufrechterhalten wird die Hegemonie nicht so sehr durch direkte Gewalt, wie durch den erhobenen Anspruch auf Autorität (Connell, 1999, 98). Dabei handelt es sich nicht um einen Charaktertypen, sondern um Handlungsmuster, „die in bestimmten Situationen innerhalb eines veränderlichen Beziehungsgefüges entstehen“ (Connell, 1999, 102). Obwohl Connells Konzept nicht ohne Kritik ist, hat es einen wichtigen Wendepunkt in der Wissenschaft gebracht und es lassen sich zentrale Forschungspunkte für die Literaturwissenschaft davon ableiten (vgl. Scholz, 2020, 8; Tholen, 2015, 37f.). Die kritisierte begriffliche Verschwommenheit des Konzepts ermöglicht in ihrer Offenheit eine breite Anwendung, „die eine Präzisierung entsprechend der jeweiligen Untersuchungsgegenstände durch weitere theoretische, methodologische und methodische Ansätze ermöglicht“ (Scholz, 2020, 8). Besonders im Kontext der Machtgefälle kann das Konzept der hegemonialen Männlichkeit fruchtbar gemacht werden.

Tholen (2015) leitet von Connells (1999) Konzept ab, dass die Betrachtung der Beziehungen der männlichen Figur gleich wichtig ist, wie die Betrachtung der männlichen Figur selbst (39). Dadurch wird gleichzeitig die Vielfältigkeit der Männlichkeitskonstruktionen betont (Tholen, 2015, 38). Des Weiteren kann das Konzept in der Literatur angewandt werden, indem die Beziehungen in Hinblick auf die verschiedenen Kategorien von Männlichkeiten (hegemonial, komplizenschaftlich, marginalisiert) hin analysiert werden, wodurch eine ganz neue Wahrnehmung von Männlichkeiten ermöglicht wird (Tholen, 2015, 39). Ebenfalls relevant sind in diesem Zusammenhang die emotionalen Bindungsstrukturen eben jener Beziehungen, die in einem literaturwissenschaftlichen Kontext besonders fruchtbar gemacht werden können (Tholen, 2015, 39). Daraus leitet Tholen (2015) zwei literarische Perspektiven ab: zum einen die Ana-

lyse, inwiefern Emotionen zur Reproduktion hegemonialer Männlichkeit führen und zum anderen, wie diese sie konterkarieren (40). Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht auf alle Beziehungen der Love Interests eingegangen werden. Deswegen wurden der innere Freundeskreis und die Protagonistin für die Analyse ausgewählt. Eine tiefergehende Analyse wäre jedoch wünschenswert und notwendig.

3.1. Analyse des Verhältnisses der Love Interests zu Freund*innen mit dem Augenmerk auf der Verteilung von Macht

Literarische Männerfreundschaften beziehungsweise deren Analyse helfen dabei, den Stereotyp zu unterlaufen, dass Männer distanzierter und unabhängiger sind als Frauen beziehungsweise lediglich homogene und selbstbestimmte Individuen sind (Freudenburg, 1997, 272f.). Gleich wie bei Männlichkeit selbst gibt es bei männlichen Freundschaften die verschiedensten Auslegungsarten, die von Freundschaft als einzige Beziehungsform, in der Gefühle gezeigt werden können bis zu dem Rahmen in dem eine Definition von vernünftigen Menschen entwickelt werden kann, reichen (Freudenburg, 1997, 272). Jedoch wurden Freundschaften in den unterschiedlichsten Kontexten als politische Beziehung verstanden, die es zum Beispiel ermöglicht, „ethische Werte in anderenfalls korrupte Regierungen einzubringen“ (Freudenburg, 1997, 272). So setzt sich auch Späth (1997) mit dem Konzept von „Männerfreundschaften - politische Freundschaften?“ auseinander. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern das auf die Beziehungen der Love Interests zutrifft. Zum einen besteht die Freundesgruppe in den meisten Fällen aus Frauen und Männern, was bei diesem geschlechtlichen Bezug die Personenanzahl grundlos minimiert. Dieser Aspekt wird deswegen in der folgenden Anwendung weitgehend ausgeklammert. Zum anderen lässt sich hinterfragen, ob es sich um politische Freundschaften handelt. Besonders die Verschränkung von Strukturen und Dimensionen hegemonialer Männlichkeit ist dabei jedoch spannend.

Obwohl es nicht besonders viele Überschneidungen mit Späths (1997) Definition und Analyse römischer Texte gibt, können dennoch der größte Teil der vier Bereiche des Handelns männlicher Freunde fruchtbar gemacht werden und zeigt überraschend viele Ähnlichkeiten auf: (1) die Freundschaft, die sich „zunächst durch Rat, Hilfe und Schutz aus[zeichnet]: Freunde beraten sich vor wichtigen persönlichen Entscheidungen, die im Kontext der Geschichtserzählung meist auch politische Entscheidungen sind“ (193). Ebenfalls deckungsgleich ist die Beschreibung von den dazugehörigen Aufgaben: das Übernehmen schwieriger Aufgaben, den Willen ausführen (Späth spricht hier vom letzten Willen, jedoch bleiben alle Love Interests am Leben) und gegenseitiges Beschützen bei politischen und militärischen Aufgaben (Späth, 1993, 193).

Zum zweiten Bereich des Handelns von Freunden gehört, dass (2) „einflußreiche, vermögende und angesehene Freunde greifen den politisch-gesellschaftlich und finanziell weniger Bemittelten unter die Arme, indem sie diese über die Vermittlung von Beamtenstellen oder Geldgeschenke fördern“ (Späth, 1993, 193f.). In den meisten Texten ist es schwierig, diese Kategorie genau zuzuordnen, da der Ursprung der Beziehungen in einigen Fällen nicht ganz deutlich ist. In anderen Fällen, wie bei Rhysand und Cassian passiert genau das beschriebene. Jedoch nicht auf eine gönnerhafte Art und Weise, was diese Beschreibung vielleicht nahelegen könnte.

Das dritte Merkmal in leicht abgeänderter Form: (3) „der Sturz eines bedeutenden Mannes reißt auch dessen Freunde mit“ (Späth, 1997, 194). Das trifft auf manche Figuren mit Sicherheit zu, beispielsweise in *ACOTAR*. Währenddessen wären die Auswirkungen bei Xaden ungewiss. Besonders durch die Übernahme der Verantwortung für die anderen Gezeichneten, könnte es jedoch durchaus dazu kommen. Wrath ist der Teufel und steht somit gewissermaßen über den Dingen. Bei Cayden ist es wahrscheinlicher, als er zum König wird, davor ist es schwer zu sagen, was es für Auswirkungen hätte. Nicht zu beobachten ist der vierte Punkt: (4) Ausnutzen der Freundschaft.

Die Loyalität von Xadens innerem Kreis an Vertrauten ihm gegenüber wird immer wieder aufgezeigt. Es wird angedeutet, dass Xaden mit Garrick und Bodhi, seinem Cousin, auf einer geheimen Mission war. Bei der Rückkehr sieht Violet sie. Daraufhin sagt Xaden zu ihnen: „Go on. I’ll meet you inside,’ Xaden says. ‚You sure?’ Bodhi’s forehead puckers, and his gaze sweeps over the courtyard. ‚Go,’ Xaden orders, standing completely still until the other two walk into the barracks” (Yarros, 2023, 139). Während die drei gemeinsam mit anderen die Regierung, die sie unterdrückt, unterlaufen und somit eindeutig Verbündete, aber auch Freunde sind (vgl. Yarros, 2023, 438), ist dennoch deutlich ein Machtgefälle zu erkennen. So auch an dieser Stelle: „He dips his chin toward our wing, and two riders—Garrick and Bodhi— break formation, then climb the steps to stand behind Xaden, their hands at their sides” (Yarros, 2023, 261). In dieser Szene ist sehr bildlich zu sehen, dass sie im wahrsten Sinne hinter Xaden stehen. Beide belegen ebenfalls höhere Ränge in Basgiath, denn sie sind „Flame Section Leader Garrick Tavis and Tail Section Executive Officer Bodhi Durran” (Yarros, 2023, 261).

Etwas Ähnliches ist bei Imogen zu erkennen, einer weiteren Person in Xadens innerem Kreis: „He glances toward Imogen and back at me, and that’s all it takes for me to know for certain. He’s ordered her to help train me” (Yarros, 2023, 213f.). Auffällig ist die erneute Verwendung des Wortes „order”. Als Wingleader ist Xaden in der Lage, alle in seinem Flügel zu kommandieren, dennoch geht es oftmals über das Schulische hinaus. Die Beziehung zwischen Xaden und seinen Vertrauten beruht deutlich auf Respekt und Loyalität: „Riorson taught me to fight

[...] I've never seen anyone move the way he does. He's the only reason I made it through the first round of challenges. He might not show it, but he takes care of his own. [...] I owe him everything. *Everything*" (Yarros, 2023, 272). Das erklärt Liam Violet, der von Xaden als Art persönlicher Bodyguard für Violet abkommandiert wurde. Besonders hier tritt die emotionale Komponente der Freundschaft hervor, auf der Liams Loyalität Xaden gegenüber beruht. An Szenen wie dieser oder auch der Erklärung von Xadens Narben wird deutlich, dass Xadens Status nicht aufgrund von Unterdrückung entstanden ist, sondern weil er alles für die anderen gibt. Seine Position wird dadurch auch gefestigt: „You're sure about this?' Imogen asks. [...] ‚Stop fucking asking him that,' Garrick snaps. ‚He made his decision. Support him or get the fuck out, Imogen.' ‚And it's a bad one,' another man retorts. ‚When you have a hundred and seven scars on your back, then you get to make the fucking decisions, Ciaran,' Bodhi snarls" (Yarros, 2024, 528).

Dabei kann hinterfragt werden, ob die anderen Figuren die Rolle der Komplizen zur hegemonialen Männlichkeit einnehmen. Da es sich bei der Hegemonie meist nur um eine sehr kleine Gruppe an Männern handelt, die diese tatsächlich vertreten, ist die komplizenhafte Männlichkeit notwendig, um die Hegemonie zu unterstützen (Connell, 1999, 100). Die Komplizen stehen dabei jedoch nicht wie die Hegemonie an vorderster Stelle (Connell, 1999, 100). Die Gezeichneten können als Komplizen von Xadens Machtrolle angesehen werden, jedoch fehlt bis zu einem gewissen Grad der hegemoniale Bezug. Während Xaden diese Männlichkeit, die in der Hegemonie gefordert wird, zu vertreten scheint, ist der Aspekt der Unterordnung der Frauen nicht in dem gedachten Ausmaß gegeben. Kann trotzdem noch von hegemonialer Männlichkeit gesprochen werden? Der Titel von Connells (1999) Kapitel dazu lautet: „Beziehungen zwischen Männlichkeiten: Hegemonie, Unterordnung, Komplizenhaft, Marginalisierung" (97) wodurch der Fokus stärker auf die Männlichkeitsformen untereinander gelegt wird. Während Connells (1999) Konzept der hegemonialen Männlichkeit somit nicht vollständig übereinstimmt, mit den Darstellungen von Xaden oder auch den anderen Love Interests, lässt es sich dennoch als Perspektive auf die Machtverteilung nutzen. Besonders im Falle von Xaden und den Gezeichneten bringt es einen neuen Blickwinkel auf das Machtverhältnis. Gleichzeitig darf nicht vergessen werden, dass es in der Logik des Romans ganz andere gesellschaftliche Verhältnisse gibt, als in der Realität, in deren Bezug Connell (1999) das Konzept entworfen hat.

Zwischen Violet und Liam bildet sich mit der Zeit ebenfalls eine Freundschaft heraus: ‚Thank you, Liam. Thank you for being my shadow. Thank you for being my friend.' He blurs in my

vision as the tears come faster. ‚It’s been. My honor.‘ (Yarros, 2023, 513). Dieses Gespräch zwischen den beiden findet gegen Ende des Romans statt, während Liam im Sterben liegt. Violet beobachtet ziemlich am Anfang, wie sich eine Gruppe an Gezeichneten trifft und Fragen von den Neuen beantwortet:

‚That’s a though one,‘ Imogen responds, turning to look at Xaden. Her profile in the moonlight is almost unrecognizable as the same person who shredded my shoulder. That Imogen is cruel, viscous even. But the way she’s looking at Xaden softens her eyes, her mouth, her whole posture as she tucks a short strand of pink hair behind her ear (Yarros, 2023, 91).

Dieses Zitat ist aus mehreren Gründen interessant. Hier ist erneut deutlich das Machtgefälle zu sehen, als Imogen sich zu Xaden dreht. Durch das jeweilige Geschlecht wird hier auch noch eine geschlechtliche Perspektive eröffnet. Eine, in der sich die Frau hilfeschend zum Mann dreht. Eine sehr patriarchale Darstellung der Beziehung zwischen den beiden. Natürlich befolgen auch Männer Xadens Befehle, jedoch wird durch den gesellschaftlichen Kontext diese Szene stärker aufgeladen als andere. In dieser Szene soll ein gewisses Interesse von Imogen an Xaden angedeutet werden, eines, das nicht existiert, jedoch Grund für Eifersucht bei Violet ist. Um dieses Missverständnis erschaffen zu können, werden an Stellen wie dieser Andeutungen dafür gemacht. Die Problematik dabei ist jedoch, dass Imogen, eine starke, selbstbestimmte Figur, als weich, sanft und fast unterwürfig bei dieser Interaktion mit Xaden dargestellt wird. Besonders als sie sich eine Strähne hinters Ohr streicht, entsteht ein starker Kontrast zu ihrem sonstigen Auftreten. Während es verdeutlicht, dass niemand immer hart und unnahbar ist, ist der Augenblick für diese Darstellung kritisch zu hinterfragen. Eben weil eine gewisse Unterwürfigkeit entsteht, obwohl Imogen im Kreis von Xaden Vertrauten ist.

Es ist ein deutliches Machtgefälle zwischen Xaden und seinen Vertrauten zu sehen, das Xaden abgrenzt und allein an der Spitze stehen lässt. Auch, wenn Xadens Vertraute oftmals als seine Berater*innen fungieren, sind sie genau das: die Beratenden, während er die Entscheidungen trifft. Sie führen dann seine Entscheidungen aus. Damit wäre Punkte (1) in Späths (1997) Definition gegeben, wobei der Fokus stärker auf dem Ausführen seines Willens als auf der beratenden Funktion liegt. Die These aufzustellen, dass diese Figuren aufgrund von Xaden und ihrer Freundschaft diesen Status innehaben, wäre nicht weit hergeholt und würde auch Punkt (2) erfüllen.

Bei Cayden ist eine andere Dynamik zu beobachten. Die Beziehung zu seinen Vertrauten ist weniger ernsthaft als die von Xaden. Es ist eine größere Leichtigkeit und ein gegenseitiges Aufziehen zu beobachten. Dadurch ist das Machtgefälle nicht so stark ausgeprägt:

‚You hate dress shopping,’ Saskia says. ‚I love it,’ retorts Cayden. [...] ‚No. You and Ryder love getting drinks while I shop for dresses.’ ‚Wait, are we not going to the tavern?’ Ryder’s confused voice joins the mix. ‚I told you last night,’ Cayden states in a tone that makes me believe he is pinching the bridge of his nose. ‚I thought you were joking,’ Ryder groans. ‚Why are we spending the day doing this?’ ‚I think I know the reason,’ Saskia sings (Darling, 2025, 96).

Basierend auf diesem Ausschnitt ist eine andere Dynamik zwischen den Figuren zu erkennen als in *Fourth Wing*. Während die stereotypische Rollenverteilung: Frauen gehen shoppen, Männer in eine Bar und trinken Alkohol, kritisch zu hinterfragen ist, ist die Beziehung zwischen den Figuren nicht so sehr von einer hegemonialen Struktur geprägt. Saskia zieht Cayden auf und deutet an, dass er Elowen mag, was dem Ganzen eine leichte und unterhaltende Note gibt. Außerdem wird deutlich, dass die drei sich gut kennen und mögen. Während Ryder nicht begeistert von den Shopping Plänen ist und Cayden ihm gesagt hat, was sie machen, befiehlt Cayden ihnen nichts. Diese Freundschaft zwischen den dreien wird auch auf Elowen ausgeweitet. Immer wieder ist zu sehen, dass die Beziehung zwischen Saskia, Ryder, Cayden, aber auch Finnian und Elowen auf gegenseitigem Respekt, Zuneigung und Vertrauen beruht. Finnian und Elowen sind seit Jahren befreundet und gliedern sich nahtlos in die andere Freundesgruppe ein: „Finnian and Ryder compare notes before handing them off to Cayden and Saskia. In this moment, it feels like we’re a team” (Darling, 2025, 200). Während sie in ernstesten Momenten füreinander da sind, ist der Humor zwischen ihnen jedoch nie weit entfernt. Nachdem Elowen und Cayden in einem Bordell waren, um den Schuldigen zu finden, findet am nächsten morgen dieses Gespräch statt:

„Elowen thought of a plan to catch the mastermind behind the assassination attempts, and we helped her follow it through,’ Cayden informs her with ease. ‚I would have helped if you’d sent word,’ Saskia grumbles. ‚Honestly, Sas, I’ve never seen Cayden quite so ...’ Ryder waves his hand in front of his face, trying to pluck the perfect word from thin air. ‚Dedicated to a mission.’ ‚I’m also dedicated to silencing those whose voices irritate me’, Cayden responds” (Darling, 2025, 248).

Dieses Beispiel veranschaulicht die Beziehung zwischen Cayden und seinen Vertrauten sehr gut. Sie würden einander jederzeit unter Einsatz des eigenen Lebens helfen, ziehen sich aber ständig gegenseitig auf, auch mit Androhungen von Gewalt. Gleichzeitig befinden sie sich auf gleicher Augenhöhe: „Take as many jabs as you want, but you know damn well you’d never allow me to walk into enemy territory without you. You stood with me when odds were stacked against us, and we fought our way out.’ Cayden rakes his hands through his hair, knowing he doesn’t have an argument for that” (Darling, 2025, 263f.). Hieraus ist sehr gut die emotionale Komponente ihrer Beziehung zu lesen. Sie sind füreinander da. Während Cayden als Kommandant in einer Machtposition ist, da Ryder sein „First General” (Darling, 2025, 68) und seine

Schwester Saskia „head of intelligence” (Darling, 2025, 90) ist, ist dennoch kaum ein Machtgefälle zwischen ihm und seinen Freund*innen zu erkennen. Obwohl es gleich wie in *Fourth Wing* diese emotionale Komponente gibt, wirkt die Beziehung dennoch ausgeglichener. Das liegt mitunter daran, dass Cayden nicht die Verantwortung für das Wohlergehen von einer ganzen Gruppe auf sich genommen hat. Deutlich zu erkennen ist Späths (1997) erste Funktion von politischer Freundschaft. Dabei steht jedoch das Beraten im Vordergrund, während das Ausführen von Befehlen in den Hintergrund rückt. Anhand dessen wird der Unterschied der Dynamik zwischen Xaden und seinen Freund*innen deutlich und erklärt gleichzeitig dieses Ungleichgewicht, das bei Cayden nicht zu finden ist.

Über Wrath erfahren die Leser*innen in Band eins nicht besonders viel. Es wird auch kein Kreis von Vertrauten vorgestellt. Dennoch lässt sich eine Andeutung von Freundschaft zwischen Anir und ihm finden. Obwohl es nicht besonders viele Interaktionen zwischen ihnen gibt, scheint ihre Beziehung doch eine besondere zu sein:

„Sounds like a lovely girl. Will you be properly introducing us? You’ve only got—’ Wrath yanked Anir up by his collar, his feet swinging a good inch or two off the ground. [...] ‚Finish that sentence, and I’ll give the other side of your face a scar, too.’ ‚Apologies. Did I strike a nerve?’ Anir held up his hands in mock surrender, not bothering to hide his grin. It held no fear and little humor. [...] He was either very brave or very foolish to taunt the demon of war. ‚Don’t get pissy. Right now it’s only temporary. And she’s—’ (Maniscalco, 2023, 227).

Während Wrath sehr brutal reagiert, etwas, das zu seinem Image als Teufel passt, scheint Anir nicht besonders besorgt zu sein und wirkt nicht so, als täte es ihm besonders leid. Wrath stellt ihn Emilia folgendermaßen vor: „this is Anir, my most trusted associate” (Maniscalco, 2023, 227). Diese Beziehung ist nicht mit Caydens zu vergleichen, wenn es um die Innigkeit oder auch das große Vertrauen geht. Basierend auf Wraths Gewaltanwendung befinden sich die beiden auch nicht auf Augenhöhe. Jedoch lässt Wrath Anir mit seinen Widerworten davorkommen und, basierend auf der Vorstellung, vertraut er ihm auch. Ihre Beziehung scheint jedenfalls auf einem höheren Niveau zu sein als lediglich der Teufel mit seinem Untergebenen: „Anir snorted, and quickly tried to choke the rest of his laughter down when Wrath turned his blazing glare on him” (Maniscalco, 2023, 228). Auch widersetzt er sich deutlich Wraths Befehlen: „Wrath cut him off. ‚Time to go.’ As he glanced between the demon prince and me, Anir’s smile was that of a wolf who’d found a squiggling snack it wanted to shove down its throat. ‚Actually, I’d rather stay here for a while’” (Maniscalco, 2023, 229). Die Beziehung, die die beiden haben, wird im ersten Roman nicht wirklich greifbar gemacht. Während offensichtlich ein Machtgefälle besteht, scheint dieses jedoch ohne Konsequenzen für Anir häufig von ihm ignoriert zu werden. Gleichzeitig verweist Wrath ihn auf seinen Platz, als Anir über eine Leiche

stolpert und sagt: „Next time, a little warning would be nice.’ ‚A little less insubordination might make me more amenable to common courtesy in the future.’ Anir narrowed his dark eyes” (Maniscalco, 2023, 230). Anir scheint Wrath gut genug zu kennen, um zu wissen, wann er sich seinen Befehlen widersetzen kann und wann er ihnen besser nachgehen sollte. Abgesehen von diesem Kapitel und einer kurzen Erwähnung davor wird Anir im restlichen Roman nicht mehr erwähnt. Während es durchaus Zuneigung zwischen den beiden zu geben scheint, wird den Leser*innen kein vergleichbar emotionaler Hintergrund geliefert, wie in den bisherigen beiden Beispielen. Basierend auf dem Autoritätsanspruch von Wrath kann mit ihm das Konzept der hegemonialen Männlichkeit in Verbindung gebracht werden. Erneut unter dem Vorbehalt, dass es sich um ein anderes gesellschaftliches System handelt und er der Teufel ist. Hinzu kommt der fehlende Aspekt der Unterdrückung von Frauen.

Inwieweit Anir Wrath berät, geht nicht aus diesen Ausschnitten hervor, seine Befehle führt er jedoch aus. Basierend auf dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit und nach Späths (1997) Kategorien fällt die Beziehung in eine ähnliche wie Xadens. Über Punkte (2) und (3) kann nur spekuliert werden. Die, nicht ernst gemeinten, Androhungen von Gewalt und die Widerworte erinnern gleichzeitig eher an die Dynamik, die bei Cayden und seinen Freund*innen vorzufinden ist. Wobei die Beziehung eindeutig nicht so innig ist und die emotionale Komponente ebenfalls zu fehlen scheint. Letzteres unterscheidet die Beziehung zwischen Wrath und Anir auch von der zwischen Xaden und seinen Vertrauten.

Rhysands Beziehung zu seinem inneren Kreis ähnelt am ehesten der von Cayden. Der erste Einblick in die Beziehung zu Mor erfolgt jedoch erst in *ACOMAF*: „a bright, amused female voice said behind me - far away [...], ‚So, *that* went well.’ Rhy’s answering snarl sent my footsteps hurling” (Maas, 2020, 50). Hier ist bereits dieses Aufziehen, dass bei Cayden und seinen Freund*innen sehr stark zu sehen ist, aber auch bei Anir und Wrath vorkommt, zu beobachten. Zu diesem Zeitpunkt weiß die*der Leser*in jedoch noch nichts über Mor oder die anderen im inneren Kreis. Schon zu Beginn zeigt sich Mor interessiert daran, Feyre besser kennenzulernen: „She [Mor] was waiting for an invitation - she didn’t want to pester you. I wish she extended me the same courtesy” (Maas, 2020, 80). Auch hier scheint wieder dieses gegenseitige Aufziehen durch. Rhysand erscheint dadurch für Feyre nahbarer und menschlicher: „Mor stuck out her tongue at him. He rolled his eyes, the most human gesture I’d ever seen him make” (Maas, 2020, 60). Später fügt sich Feyre in das Freundschaftsnetz ein. Während zu Beginn vor allem Mor als Figur vorkommt, werden seine andere Freund*innen später ebenfalls vorgestellt:

„Rhysand opened his mouth, but then the silhouettes of two tall, powerful bodies appeared on the other side of the front door’s fogged glass. ‚Hurry up, you lazy ass,‘ a deep male voice drawled. [...] ‚[they] might not be on the list of people you should bother knowing, if they keep banging on the door like children.‘ Another pound, emphasized by the first male voice saying, ‚You know we can hear you, prick.‘ ‚Secondly,‘ Rhys went on, ‚in regard to the two bastards at my door, it’s up to you whether you want to meet them or head upstairs [...] while I beat the hell out of one of them for talking to his High Lord like that.‘ There was such a light in his eyes. It made him look... younger, somehow. More mortal” (Maas, 2020, 136).

Erneut ist hier diese Zugänglichkeit herauszulesen, die durch die Interaktion mit Cassian und Azriel entsteht. Bei ihnen kann Rhysand, er selbst sein. Durch die Reaktionen der anderen wird deutlich, dass sein Verhalten beziehungsweise diese Interaktion nicht außerhalb der Norm ist. Hinzu kommt das gegenseitige Beleidigen, das keine der beiden Seiten ernst nimmt. Unter anderem dabei wird die Zuneigung zueinander deutlich sichtbar. Besonders Rhysands Drohung hebt seine Position nochmals hervor und zeigt auf, dass es hier trotz seines Standes kein Machtgefälle gibt. Wie außergewöhnlich diese Beziehung ist, wird wenige Seiten später betont, als auf Feyres Nachfrage erklärt wird: „‚They’re Rhysand’s Inner Circle‘ [...] ‚I wasn’t aware that High Lords kept things so casual,‘ I admitted. ‚They don’t,‘ [...] ‚but Rhysand does’” (Maas, 2020, 139). Neben diesen drei Figuren gehört auch Amren zum inneren Kreis. Sie passt in dieselbe Dynamik des Beleidigens hinein: „‚We’re hungry,‘ [...] Cassian complained. ‚Feed us. *Someone* told me there’d be breakfast.‘ ‚Pathetic,‘ that strange female voice quipped. ‚You idiots are pathetic’” (Maas, 2020, 138). Feyre fügt sich nahtlos in diese Gruppe von Freund*innen ein. Bei der ersten Begegnung sagt sie bereits zu Cassian: „‚How the hell did *you* manage to survive this long without anyone killing you?’ Cassian tipped back his head and laughed, a full, rich sound” (Maas, 2020, 159). Trotz der ganzen Beleidigungen herrscht großer Respekt und Liebe zwischen allen fünf des inneren Kreises: „Rhys hadn’t expected to see them again when he’d been dragged Under the Mountain. Yet he had kept them safe, somehow. And it killed them - the four people at this table. It killed them all that he’d done it [...] Cassian, who was staring at Rhys with guilt and love on his face, so deep and agonized” (Maas, 2020, 167f.). An vielen Stellen wird deutlich, wie groß die Liebe unter den Figuren im inneren Kreis ist. Meistens an so tragischen Stellen wie dieser, in der deutlich wird, dass Rhysand alles gegeben hat, um seine Freund*innen und die Bewohner*innen von Velaris zu schützen. Dabei wird die emotionale Komponente ihrer Beziehung deutlich erkennbar. Ähnlich wie bei Xaden ist das Motiv des Aufopferns herauszulesen. Die deutlich dargestellte Zuneigung in *ACOMAF* unterscheidet die Dynamiken in den beiden Romanreihen jedoch voneinander. Auch das gegenseitige Aufziehen zeigt eine Vertrautheit auf, die in *Fourth Wing* nicht zu finden ist. In letzterem

ist eine Ernstheit herauszulesen, während in *ACOMAF*, obwohl Krieg droht, die Beziehung zueinander dennoch nicht von dieser Ernsthaftigkeit ergriffen wird.

Auf politischer Ebene erklärt Rhysand Feyre die Rollen in seinem inneren Kreis folgendermaßen: „There are tiers [...] within our circle. Amren is my Second in command.’ A female? The surprise must have been written on my face because Rhys said, ,Yes. And Mor is my Third. Only a fool would think my Illyrian warriors were the apex predators in our circle” (Maas, 2020, 148). Währenddessen ist Azriel Rhysands „spymaster” und Cassian „commands Rhys’s armies” (Maas, 2020, 158f.). Trotz dieser klar definierten Rollen und einem eindeutig existierenden Machtgefälle ist dieses in der Beziehung zwischen ihnen kaum bis gar nicht zu erkennen. Dennoch hat, wenn es darauf ankommt, Rhysand, gleich wie Xaden, das letzte Wort. Gleichzeitig hat der innere Kreis eine beratende Funktion, was Kategorie (1) nach Späth (1997) erfüllt. Während sie auch Rhysand Befehle ausführen, liegt der Fokus auf der Beratung. Durch die Freundschaft zu Rhysand werden die Figuren in ihre Funktionen erhoben, was Kategorie (2) erfüllt. Gleichzeitig würden sie alle mit Rhysand fallen, falls er gestürzt werden würde (Kategorie 3).

Während die Beziehungen der Love Interests zu ihren Vertrauten in den vier Romanreihen stark variieren, kann grob in zwei Kategorien eingeteilt werden. Beziehungen mit Machtgefälle und Beziehungen (fast) ohne Machtgefälle. Dabei kann dieses Machtgefälle unter anderem an den Ausprägungen in Späths (1997) erster Kategorie festgemacht werden: das Beraten und das Ausführen des Willens. Bei stärkerem Fokus auf ersterem ist ein geringeres Machtgefälle zu beobachten, als wenn letzteres stärker gewichtet wird. Während Späths (1997) Konzept dabei hilft, gewisse Dynamiken einzuordnen und zu großen Teilen zutrifft, wird der emotionale Aspekt der Beziehungen nicht berücksichtigt. Tholen (2015) legt den Fokus jedoch auf die Emotionen und ihre Rolle beim Reproduzieren oder Konterkarieren hegemonialer Männlichkeit (40). Dadurch wird die parallele Anwendung beider Konzepte notwendig gemacht.

Wie illustriert, herrscht bei Xaden ein großes Machtgefälle gegenüber seinen Vertrauten. Bei Wrath gibt es ebenfalls ein Machtgefälle, auch wenn die Beziehung durchaus von Widerworten geprägt zu sein scheint, etwas das bei Xaden nicht zu finden ist. Währenddessen ist bei Cayden und Rhysand ein ähnlich geringes Machtgefälle zu beobachten. Aufgrund ihres Standes in der Gesellschaft existiert es, dringt jedoch kaum bis gar nicht in die Beziehungen zu ihren Vertrauten vor. Bei beiden sind die Beziehungen zu ihrem inneren Kreis geprägt von gegenseitigem Aufziehen und einer daraus resultierenden Leichtigkeit. Elowen und Feyre werden ebenfalls in den Kreis aufgenommen und fügen sich sehr gut in diese Dynamik ein. Es ist deutlich, dass sie

eine tiefe Liebe verbindet und sie alles füreinander tun würden. An dieser Stelle ist der bereits erwähnte Zusammenhang zwischen hegemonialer Männlichkeit und emotionaler Bindung herauszulesen (Tholen, 2015, 40). Durch die emotionale Bindung wird das Machtgefälle unterlaufen. Im Gegensatz dazu herrscht in *Fourth Wing* und besonders in *Kingdom of the Wicked* eine ganz andere Dynamik vor, wodurch stärker von einer hegemonialen Männlichkeit gesprochen werden kann. In *Fourth Wing* sorgt die emotionale Komponente für die Aufrechterhaltung dieser, während in *Kingdom of the Wicked* die emotionale Bindung nicht so stark gegeben ist. Durch den emotionalen Aspekt der Treue, der Gezeichneten gegenüber Xaden, nehmen sie die Rolle der Komplizen zur hegemonialen Männlichkeit ein und reproduzieren diese bis zu einem gewissen Grad (Tholen, 2015, 40). Wie bereits thematisiert, herrscht in *Fourth Wing* nicht wirklich eine Unterdrückung vor, wodurch nur bedingt von einer hegemonialen Männlichkeit gesprochen werden kann. Währenddessen scheint es, als habe *Kingdom of the Wicked* die ausgeprägtesten hegemonialen Strukturen. Gleichzeitig dringt dieses Buch am wenigsten stark in das Innenleben des Love Interests vor. Erst im zweiten Roman erhalten die Leser*innen einen besseren Einblick in Wraths Wesen, wenn sich Emilia und er nähern. Dadurch kann dieser Roman an den verschiedensten Stellen als Beispiel herangezogen werden, wie der Love Interest wirkt, wenn die Maskerade der Männlichkeit beziehungsweise die vorgespielte Identität, nicht so weit zerlegt wird, wie in den anderen Romanreihen. Wodurch gleichzeitig ein Zusammenhang oder zumindest eine gewisse Nähe zwischen Maskerade beziehungsweise im Weiteren Emotionen und hegemonialer Männlichkeit sichtbar wird. Im Vergleich zu den bisherigen Analysepunkten herrschen hierbei die größten Unterschiede zwischen den vier Romanreihen.

3.2 Analyse der Beziehung des Love Interests zur Protagonistin

Im Zentrum der Romanreihen stehen die Beziehungen der Protagonistinnen und der Love Interests. Der Fokus auf ihre Beziehung wird in diesem Kontext notwendig, da Selbst- und Fremdbilder in der Relation zu Männlichkeit und Weiblichkeit konstruiert werden (Jekutsch, 2001, 7). Auch Krammer (2018) argumentiert: „Männlichkeit [ist] als relationale Kategorie immer auch in Beziehung zu Weiblichkeit zu sehen, das Verhältnis und die vermeintlichen Grenzen zwischen den Geschlechtern also stets aufs Neue zu verhandeln“ (Krammer, 2018, 17). Erhart und Herrmann (1997) betonen die Wichtigkeit, dass nicht nur der Mann in der Männlichkeitsforschung im Zentrum steht (25). Etwas, das in einer Vielzahl wissenschaftlicher

Auseinandersetzungen nicht geschieht. Es wird lediglich die Notwendigkeit der Beziehungsanalysen betont oder auf die Definition von „der Frau“ als das Andere, der Gegenpol des Mannes verwiesen (Jekutsch, 2001, 7). Dabei sagt das genauso wenig aus, wie es umgekehrt über „die Frau“ aussagt. Von der suggerierten Binarität der Geschlechterkategorien ganz abgesehen. Auch im Hinblick darauf, dass das soziale Geschlecht dazu verwendet wird, die soziale Praxis zu ordnen (Connell, 1999, 92), ist eine Beziehungsanalyse notwendig. Analysiert werden können dabei zum einen „die Machtverhältnisse mit ihren Mechanismen der Hierarchisierung [...], zum anderen [können] problematische Trennungen zwischen den Geschlechtern in ihrer Binarität aufgehoben und die Übergänge fließend betrachtet werden“ (Krammer, 2018, 16). Des Weiteren kann mit einem geschlechtlichen Fokus analysiert werden

„welche Rolle die Figuren in der Reproduktion gesellschaftlicher Macht- und Herrschaftsverhältnisse spielen. Da wäre auch die Sprache der Figuren zu untersuchen, gerade auch daraufhin, welcher Rhetorik sie sich bedienen, um das Sagen zu haben. Da wäre auch ein Augenmerk auf die Erzählperspektiven und -situationen in den Texten zu richten, um in Erfahrung zu bringen, inwiefern diese männlich ausgerichtet sind. Da wären nicht zuletzt die narrativen und performativen Verfahrensweisen von Texten zu bestimmen, welche zur Herstellung von Männlichkeit beitragen“ (Krammer, 2018, 26f.).

Im Folgenden soll die Rolle der Figuren hinsichtlich der Reproduktion gesellschaftlicher Macht- und Herrschaftsverhältnisse untersucht werden. Ebenso wird untersucht, inwieweit Connells (1999) Konzept der hegemonialen Männlichkeit in den Beziehungen zu finden ist und in welchem Zusammenhang Emotionen dazu stehen (Tholen, 2015).

Die Ausgangssituation der Beziehung zwischen den Protagonistinnen und den Love Interests wird durch eine variierende Form des Aneinander-Gebunden-Seins charakterisiert. Darüber hinaus besteht ein gemeinsames Ziel, das sie verbindet. In einigen Fällen stellt es den Grund dar, warum sie aneinandergebunden sind, während es in anderen Fällen lediglich eine Folgererscheinung darstellt.

Bei Xaden und Violet manifestiert sich diese Bindung verhältnismäßig spät. Es wird eine Kettenreaktion ausgelöst, als sich Violet an einen beziehungsweise zwei Drachen bindet:

„There is no us,’ I say [...]. ‘Oh, I think you’ll find that’s no longer the case,’ Xaden murmurs [...]. ‘Tairn’s¹⁴ bonds are so powerful, both to mate and rider, because he’s so powerful. Losing his last rider nearly killed him, which, in turn, nearly killed Sgaeyl¹⁵. Mated pairs’ lives are -’ ‘Interdependent, I know that’ [...]. ‘Each time a dragon chooses a rider, that bond is stronger than the last, which means that if you

¹⁴ Tairn und Andarana sind Violets Drachen

¹⁵ Xadens Drache, der in einer Beziehung mit Tairn ist

die, Violence, it sets off a chain of events that potentially ends with me dying, too' (Maas, 2024, 202).

Daraus lässt sich bereits das gemeinsame Ziel ableiten: am Leben bleiben. Wenn eine*r von den beiden stirbt, stirbt die andere Person, aller Wahrscheinlichkeit nach, ebenfalls. Dadurch sind die beiden bis an ihr Lebensende miteinander verbunden.

Bei Elowen und Cayden steht das Bündnis zu Beginn der Handlung. Beide wollen den Untergang von König Garrick, Elowens Vater. Zusätzlich will Elowen ihre Drachen aus seiner Gefangenschaft befreien. Cayden bietet ihr seine Hilfe dabei an, wenn sie ihn bei einem Krieg gegen Garrick unterstützt. Während sie diesen Deal abschließen, herrscht jedoch trotzdem ein gewisser Vorbehalt von Elowen gegenüber Cayden: „We may be allies but we certainly aren't friends” (Darling, 2025, 29). Daraufhin erwidert Cayden: „You are no use to me dead” (Darling, 2025, 29) und schwört ihr:

„Elowen Atarah, queen of Aestilian and princes of Imirath. I, Cayden Veles, Commander of Vareveth, vow to protect you from harm from this day until my last. [...]. Your enemies are my enemies. My sword is yours.’ My throat tightens as I soak in his words. I can't trust him, I don't like him, but I can work with him. He needs me to accomplish his goals just as much as I need him to accomplish mine. It's a code-dependent, vengeance-based alliance, but it's still an alliance. [...], Cayden Veles, Commander of Vareveth. I, Elowen Atarah, queen of Aestilian and princes of Imirath vow to fight beside you in the upcoming war as a true ally. My knives and dragon fire are yours’ (Darling, 2025, 30).

Bei diesem Bündnis handelt es sich um ein Freiwilliges, das aufgrund von gleichen Interessen entstanden ist. Dennoch herrscht, wie bei Violet gegenüber Xaden, ein gewisses Maß an Misstrauen. Cayden geht hierbei deutlich in den Vertrauensvorschuss und macht einen Schwur, um Elowens Misstrauen zu reduzieren. Auffällig dabei ist, dass sein Schwur zeitlich unbegrenzt ist, obwohl er ihn bis zum Ende ihres Bündnisses hätte setzen können.

Emilias Ziel in *Kingdom of the Wicked* ist es: „to find out what my sister had been doing before her death, then track down the person who murdered her and kill him” (Maniscalco, 2023, 69). Zu diesem Zweck strebt sie die Beschwörung eines Dämons an, wobei sie versehentlich den Teufel beschwört und diesen „forever in eternal protection” (Maniscalco, 2023, 70) an sie bindet, damit er ihr nicht schaden kann. Daraufhin haben die beiden, die gleichen Tattoos:

„A pale tattoo had appeared on his formerly bare left forearm. Double crescent moons laying in a circle of stars. For a moment, he looked like he could hardly comprehend that I'd managed something so impossible. Honestly, I wasn't sure why he and I now had matching tattoos, either, but would rather die than admit that to him” (Maniscalco, 2023, 77).

Emilia geht davon aus, dass Wrath ihr durch diesen Bund keinen Schaden zufügen kann. Tatsächlich hat sie jedoch ein Heiratsbündnis zwischen ihnen begonnen, von dessen Existenz sie

erst viel später erfährt (Maniscalco, 2023, 232). Zu dessen Länge sagt Wrath: „Your ... protection charm is different—that is, unfortunately, for eternity now” (Maniscalco, 2023, 88). Wrath bietet Emilia einen „blood trade” beziehungsweise ein „blood bond” an, um sie so besser beschützen zu können, etwas, das Emilia ihm nicht glaubt und wiederholt ablehnt. Während Emilia misstrauisch ist, sagt Wrath: „Believe what you will, but we’re aligned in the common goal of finding your sister’s murderer” (Maniscalco, 2023, 91). Worin ihr gemeinsames Ziel liegt.

Feyre geht mit Rhysand eher unfreiwillig einen Handel ein: „I’ll make a trade with you [...]. I’ll heal your arm in exchange for *you*. For two weeks every month, two weeks of my choosing, you’ll live with me at the Night Court” (Maas, 2023, 331f.). Dabei hat Feyre jedoch keine Wahl: Sie ist schwer verletzt, ihre Wunde hat sich entzündet und sowohl sie als auch Rhysand wissen, dass es für sie nicht gut ausgehen wird: „I already know what you’ve slowly been realizing. [...] You’re dying” (Maas, 2023, 333). Nach einigem Hin und Her stimmt Feyre zu, handelt den Zeitraum jedoch auf eine Woche herunter.

Auch bei Feyre und Rhysand gibt es eine physische Manifestation ihrer Verbindung. In diesem Fall jedoch nur auf Feyres Haut:

„It’s custom in my court for bargains to be permanently marked upon flesh.’ I rubbed my left forearm and hand, the entirety of which was now covered in swirls and whorls of black ink. Even my fingers weren’t spared, and a large eye was tattooed in the center of my palm. It was feline, and its slitted pupil stared right back at me. [...]. Permanent. Forever” (Maas, 2023, 335f).

Das gemeinsame Ziel von Rhysand und Feyre ist es, lebend aus *Under the Mountain* rauszukommen und die restliche Fae-Welt dabei ebenfalls zu befreien. Auch nachdem das geschafft ist, bleibt das Ziel von Frieden und Freiheit für Menschen und Fae dasselbe.

Bei Feyre ist die Bindung besonders interessant, da sie innerhalb eines Romans an zwei verschiedene Fae-Männer gebunden ist. Infolge eines Vertragsbruchs muss Feyre zu Beginn von Band eins in das Reich der Fae und ist an Tamlin gebunden. Erst später stellt sich heraus, dass es sich bei dem Bündnis um eine Lüge handelt und das nicht im Vertrag steht.

All diese Bündnisse verändern das Leben der Figuren von Grund auf. Diese Veränderung ist bei Feyre, Emilia und Wrath auch äußerlich zu erkennen. Die Ausgangssituation der Beziehung zwischen den Protagonistinnen und den Love Interests ist erzwungener Natur. Ob sie es wollen oder nicht, sind sie für immer aneinandergebunden beziehungsweise voneinander abhängig. Dieser Umstand ermöglicht Interaktionen zwischen ihnen beziehungsweise macht sie notwendig, obwohl suggeriert wird, dass sie sich hassen und einander misstrauen. Es kann somit als

literarisches Mittel gesehen werden, damit sie trotz ihrer Aneignung miteinander interagieren. Gleichzeitig entsteht durch diese gegenseitige Abhängigkeit ein fast ausgeglichenes Machtgefälle zwischen ihnen. Aufgrund ihrer divergierenden gesellschaftlichen Positionen und individuellen Kräften kann das Verhältnis nicht als gänzlich ausgeglichen betrachtet werden, wobei die gegenseitige Abhängigkeit diese Unterschiede zum Teil kompensiert. Das Bündnis schwächt somit hegemoniale Strukturen ab.

3.2.1. Rechtfertigung des Verhaltens gegenüber der Protagonistin

Wie bereits dargestellt, sind die Protagonistin und der Love Interest aneinandergebunden. Dieses Bündnis wird häufig dazu verwendet, um kümmerndes oder auch beschützendes Verhalten zu rechtfertigen, ohne dass zu diesen Zeitpunkten bereits von der vorgespielten Identität abgewichen werden muss. Während suggeriert wird, dass die Love Interests nicht so emotionslos sind, wie sie scheinen, wird dieses Bild durch das des Beschützers ergänzt. Wie bereits erwähnt, handelt es sich dabei um ein stereotypes Bild von Männlichkeit, demzufolge der starke, trainierte Mann beschützt und verteidigt (Mosse, 1998, 49).

In *Fourth Wing* will Xaden angeblich Violets Tod. Etwas, das an den verschiedensten Stellen von den verschiedensten Figuren markiert wird. So sagt auch Dain zu Violet: „Xaden Riorson wants you dead. It’s common knowledge among the leadership cadre after yesterday” (Yarros, 2024, 56f.). Diese Drohungen kommen jedoch nie direkt von Xaden selbst. Er reagiert meist lediglich auf den Vorwurf: „„Are you going to kill me?’ I lift my chin another inch. [...] ,Why would I waste my energy killing you when the parapet will do it for me?’ A wicked smile curved his lips” (Yarros, 2024, 23). An diversen Stellen wird betont, dass er sie umbringen könnte: „He can kill me without punishment” (Yarros, 2023, 115). Konträr zu diesen Aussagen rettet Xaden Violet beim Threshing das Leben, obwohl es gegen die Regeln ist und sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht aneinandergebunden sind. Violet denkt in verschiedensten Szenen, dass Xaden ihr Schaden will, obwohl er mit seinen Taten das Gegenteil beweist:

„Promise me you won’t tell anyone about the time-stopping?’ Xaden asks [...] but it feels an awful lot like a command. ,It’s not just for your safety. Rare abilities, when kept secret, are the most valuable form of currency we possess.’ My brow furrows as I study the stark lines of the rebellion relic that winds up his neck, marking him as the traitor’s son, warning everyone that he’s not to be trusted. Maybe he’s telling me to keep quiet for his own gain, so he can use me later down the road. At least that means he intends for me to be alive at a later date” (Yarros, 2024, 255).

Zuvor betont Tairn bereits, dass es zum Schutz von ihr und Andarna ein Geheimnis bleiben muss. In dieser Szene manifestiert sich jedoch die Fremdwahrnehmung anderer von Xaden in Violets Zweifel. Ihr Blick fällt auf sein Rebellionsmal und sie zweifelt an seinen Intentionen,

obwohl er ihr gerade das Leben gerettet hat. Dieses Hin und Her ist häufig zu beobachten. Obwohl seine Taten deutlich zeigen, dass er ihr nicht schaden will, misstraut sie ihm. Wenn er ihr hilft, schiebt sie es auf ihre Verbindung: „But let’s not pretend that you didn’t do most of that for yourself. It would be inconvenient if I died. [...] He stares at me in disbelief. ‚You know what? We’re not fighting tonight. Not if you want to learn how to shield’” (Yarros, 2024, 295). Anhand seiner Reaktion wird sichtbar, wie weit Violet mit ihrer Einschätzung von der Wahrheit entfernt liegt.

In einem etwas anderen Kontext ist diese Dynamik auch in *Fear the Flames* zu erkennen. In einer Bar tanzt Elowen mit ihrem besten Freund, während dieses Gespräch stattfindet:

„He hasn’t taken his eyes off you,’ Finnian shouts over the music. He doesn’t have to say Cayden’s name. There’s nobody else he could be talking about. We left the conversation on an unfinished note. Maybe he is watching me because he is wondering if I’ll tell Finnian right now. ‚He’s guarding me. It’s part of his job,’ I reason. Finnian snorts” (Darling, 2025, 104).

Die Reaktion von Finnian und das Flirten zwischen Elowen und Cayden sprechen gegen ihre Auslegung. Dennoch schiebt sie seine Aufmerksamkeit auf ihr Bündnis beziehungsweise auf das Gespräch, das sie zuvor hatten.

Auch in *Kingdom of the Wicked* ist diese Dynamik zu finden: „I gripped the hilt of his dagger, debating how fast I might shove it into his heart before he hit me back. Not that he had. In fact, he didn’t so much as lay a hand on me while I’d kicked and punched him. Odd for a demon of war. I shook my head. My protection charm was at work, not his conscience” (Maniscalco, 2023, 83). Warum Wrath nicht versucht, sich zu wehren, wird nicht offenbart. Zu diesem Zeitpunkt weiß er noch nicht, welchen Zauber sie gesprochen hat. Dennoch wird sein fehlendes Wehren auf den nicht-existierenden Schutzzauber geschoben.

In *ACOTAR* denkt Feyre in Bezug auf ihren Handel mit Rhysand: „Rhysand hadn’t done any of this to save me, but rather to hurt Tamlin. And I’d fallen into his trap” (Maas, 2023, 336). Während Rhysand Andeutungen macht, dass das sein Ziel war, wusste er bereits, dass Feyre wahrscheinlich seine Gefährtin ist. Bereits zuvor hat er sie vor Fremden und Amarantha gerettet. Durch den Handel konnte er sich absichern, dass er Feyre auch weiterhin noch sehen würde, wenn das Ganze vorbei war. Des Weiteren macht es so von außen nicht den Anschein, dass sie ihm etwas bedeutet, was wiederum beide schützt.

Obwohl der Kontext der Beispiele stark variiert, ist die zu beobachtende Dynamik dieselbe: das Verhalten des Love Interests wird durch ihre Bindung gerechtfertigt. Dabei spielt die vorgespielte Identität beziehungsweise die daraus resultierende Fremdwahrnehmung eine große

Rolle. Da das Verhalten nicht zusammenpasst, mit dem, was die Protagonistinnen über die Love Interests zu wissen glauben, wird ihr Verhalten durch das Bündnis zueinander erklärt. Das zögert die tatsächliche Annäherung weiter hinaus, da sie ihnen nicht vertrauen. Es wird als literarisches Werkzeug eingesetzt, um mehr Spannung aufzubauen und eine Beziehung hinauszuzögern. Gleichzeitig kann so länger eine nicht-fühlende Männlichkeit aufrechterhalten werden. Die Love Interests werden somit länger ohne „unmännliche“ Gefühle wie Verwundbarkeit, Angst, Schwäche, Trauer, Schmerz und Scham porträtiert (vgl. Benthien et al., 2000, 10; Hollstein, 1993, 87; Szczepaniak, 2005, 43). Gleichzeitig agieren sie als Beschützer. Während ersteres enttarnt wird, bleibt das Bild von der beschützenden Männlichkeit bestehen.

3.2.2. Macht- und Stärke-Dynamik

Alle Love Interests sind im Kampf stärker als die Protagonistinnen, etwas, das in allen Romanreihen, außer in *ACOMAF*, demonstriert wird. Dabei kommt es häufig zu sexuellen Spannungen.

Als Violets Gegner aufgrund einer Vergiftung ausfällt, fordert Xaden sie heraus. Da er bereits im dritten Jahr der Ausbildung ist und noch dazu „one of the best fighters we have“ (Yarros, 2024, 114) ist, ist es nicht verwunderlich, dass er Violet schlägt, die gerade erst mit der Ausbildung begonnen hat. Zuerst gibt er ihr Tipps, wie sie einen Kampf gewinnen kann. Anschließend überfällt er sie, wobei die sexuelle Komponente sichtbar wird:

„He comes out on top. // *Of course he does.* His forearm rests against my throat, not cutting off air but definitely capable of it, and his hips have mine pinned, my legs useless on either side of his as he lies heavily between my thighs. He’s unmovable. // Everything around us fades as my world narrows to the arrogant glint in his gaze. He’s all I can see, all I can feel. // And I can’t let him win. // I slip one of my daggers free and go for his shoulder. // He seizes my wrist and pins it above my head. // [...] Heat rushes up my neck and flames lick my cheeks as he lowers his face so his lips are inches away from mine“ (Yarros, 2024, 118).

Die Beschreibung ihrer Stellung beinhaltet eben jene, bereits erwähnte sexuelle Komponente. Die Absätze dienen dem Spannungsaufbau und betonen den Schritt für Schritt Handlungsablauf, sowie die einzelnen Sätze noch stärker. Es ist deutlich, dass er die Oberhand hat, dennoch gibt sie nicht auf und startet einen erneuten Versuch.

Ähnlich ist der Ablauf bei Elowen und Cayden: „He takes advantage of my off-balanced stance and pries the knife from my hand. Tossing it aside, he yanks me toward him, takes my other wrists, and slams my back into the wall“ (Darling, 2025, 12). Wodurch sich Elowen in einer sehr ähnlichen Position wiederfindet wie Violet. Auch beim Näherkommen der Gesichter fin-

det sich eine Parallele: „He presses against me harder and angles his head closer to me” (Darling, 2025, 13). Im Gegensatz zu Violets Versuch Xaden zu entkommen, gelingt es Elowen schließlich: „I climb onto him and cage his torso between my legs. [...] I grab another knife from my thigh, hold it to his throat” (Darling, 2025, 13). Die Stärke ist zwischen den beiden deutlich ausgeglichener, was unter anderem auf das vergleichbare Trainingspensum von Elowen und Cayden zurückzuführen ist.

Während bei Emilia und Wrath die Dynamik eine andere ist, läuft es jedoch auch darauf hinaus, dass Wrath wesentlich geübter im Kampf ist als sie:

The blade arced down, slicing a long, thin line across his hard chest. It should have pierced his heart. And it would have, if he hadn't maneuvered back so swiftly. [...] The demon stood there, allowing my assault to continue. While I exhausted myself with kicks and punches, he calmly looked around the chamber (Maniscalco, 2023, 75).

Spannend ist hierbei, wie anders der Ton dieser Kampfszene ist im Vergleich zu den vorherigen Beispielen. Wrath ist einerseits vollkommen passiv und andererseits fehlt jegliche sexuelle Komponente. Er reagiert kaum bis gar nicht auf ihre Angriffe und nimmt sie nicht besonders ernst.

Wie bereits erwähnt, kommt es in *ACOTAR* und *ACOMAF* zu keinem Kampf zwischen Feyre und Rhysand. Sie würde den Kampf wahrscheinlich verlieren, da sie zu Beginn sehr wenig Kraft hat und kaum mehr als Haut und Knochen ist, während er seit Jahrhunderten kämpft und trainiert. Wie zu sehen ist, werden Kampfszenen auch gerne mit sexuellen Elementen verbunden, um dadurch mehr Spannung zu erzeugen. Während alle vier Love Interests stärker sind als die Protagonistinnen, kommt Elowen sehr gut an Caydens Stärke heran und deren Stärkedynamik ist wesentlich ausgeglichener als bei den anderen Paaren.

Ein weiteres auffälliges Element sind Rettungen nach Mordversuchen beziehungsweise kritischen, gefährlichen Situationen. Während in allen vier Romanreihen die Protagonistinnen von den Love Interest gerettet werden, fällt bei *Fourth Wing* und *Fear the Flames* die Rettung nach einem Mordversuch als sehr ähnlich auf. Violet wird im Schlaf von einer Gruppe an Schüler*innen überrascht, die sie umbringen wollen. Nach einem Kampf wird sie schließlich überwältigt, gewürgt und ihr wird eine Klinge an den Hals gehalten. Nachdem Violet davon ausgeht zu sterben, kommt Xaden und rettet sie. Die meisten Angreifer erwürgt er mithilfe seiner Schatten, während er dem letzten die Kehle durchschneidet. Erst danach bemerkt er das Ausmaß ihrer Verletzungen: „His gaze shifts to my throat and narrows at what I imagine has to be the purple imprint of a hand. ‚I should have killed him slower’” (Yarros, 2024, 244). Er ist deutlich

besorgt um Violet, etwas, das nicht nur an seinem Verhalten, sondern auch seinem Gesichtsausdruck markiert wird: „Wait... is there a hint of panic swirling in his eyes?” (Yarros, 2024, 243), fragt sich Violet ungläubig.

Ähnlich wie Violet wird Elowen angegriffen, als sie sich in einer verletzlichen Situation befindet: sie badet. Sie wird unter Wasser gedrückt und anschließend gewürgt. Obwohl sie sich wehrt, beginnt sie die Hoffnung zu verlieren, bis Cayden kommt und sie rettet. Er schneidet ihrem Angreifer die Kehle durch. Seine Reaktion auf die Situation beschreibt Elowen als: „I didn’t think Cayden could look like this... so distressed” (Darling, 2025, 110). Auch er bemerkt die Würgemale auf Elowens Hals: „His eyes flash toward my neck, and the way his nostrils flare leads me to believe bruises are already forming” (Darling, 2025, 110). Daraufhin sagt er zu ihr: „That man didn’t suffer enough, but I assure you anyone else involved in this plot will die a thousand deaths before I grant it” (Darling, 2025, 110). Die Ähnlichkeiten dieser beiden Szenen, anhand der beschriebenen Eckpunkte, sind sehr offensichtlich. Abgesehen von diesen beiden Ähnlichkeiten gibt es in den anderen Romanreihen ebenfalls diverse Rettungsszenen.

Emilia wird von einer giftigen Viperidae gebissen, nachdem sie, trotz Wraths Warnung, ihr Nest aufgesucht hat: „Despite his proclamation about not coming for me, he didn’t let me die” (Maniscalco, 2023, 163). Als sie im Delirium am Boden liegt, kommt Wrath zu ihrer Rettung. Er nimmt sie mit und versorgt sie, indem er ihr einen dickflüssigen Nektar einflößt und einen Zauber wirkt. Als er ihr, um sie zu retten, einen Teil seiner Macht gibt, begegnen sie sich auf einer tieferen Ebene: „For one strangely long second, I swore we’d been inside each other’s minds. What I saw there, deep where he couldn’t hide it, wasn’t simple hatred he felt toward me. It was much more complex” (Maniscalco, 2023, 163). Dabei kommen sich die beiden zum ersten Mal körperlich und emotional nah. Es wird deutlich, dass Wrath Zuneigung für Emilia empfindet. Auch später, als sie von Dämonen angegriffen werden und Emilia sich sicher ist zu sterben, rettet Wrath ihr das Leben. Dabei wird seine Sorge um sie deutlich: „He’d genuinely been worried about me. I was so startled, I forgot to jab him back” (Maniscalco, 2023, 248).

Rhysand rettet Feyre in *ACOTAR* und *ACOMAF* aus zahlreichen unangenehmen, gefährlichen und lebensgefährlichen Situationen. Bei ihrem ersten Aufeinandertreffen gelingt es ihm, sie vor einer Gruppe an Fae zu retten. Mit dem bereits zuvor erwähnten Handel (Heilung gegen Zeit mit ihr) rettet er ihr erneut das Leben. Sie ohne Gegenleistung zu retten, wäre zu auffällig gewesen und hätte sie beide in Gefahr gebracht. Feyre ist sich dessen in dem Moment jedoch nicht bewusst. Am Ende von *ACOTAR* gelingt es ihm, die anderen High Lords derart zu beeinflussen, dass sie sie durch einen Funken ihrer Macht wiederbeleben, nachdem sie gestorben ist. In *ACOMAF* bewahrt Rhysand sie vor der Hochzeit mit Tamlin, die sie nicht will, indem er

vorgibt, den Handel einzulösen. So wird es ihr möglich, Tamlin zu entkommen und emotional zu heilen. Die Auflistung der Momente, in denen Rhysand Feyre rettet, ist umfangreich, was die ausgewählten Beispiele veranschaulichen sollen.

Die beschriebenen Rettungsaktionen tragen zur Herausbildung einer emotionalen Nähe zwischen der Protagonistin und dem Love Interest bei. Die Protagonistinnen offenbaren eine verletzbare Seite, die durch körperliche Verletzungen verstärkt wird. Da die Love Interests in diesen Momenten für sie da sind, bringt das die beiden Figuren näher zusammen. Das Motiv der Rettung erinnert oberflächlich an das Rollenbild der Jungfrau in Nöten, da es dem gleichen Prinzip folgt: Frau muss gerettet werden, ein starker Mann kommt und rettet sie. Während sich Held*innen aus eigener Kraft befreien können, kann das die Jungfrau in Nöten nicht (Fleischmann, 2016, 342). Das resultiert in der Darstellung der Love Interests in der Beschützerrolle. Die dargestellte Fragilität der Jungfrau in Nöten betont gleichzeitig die Muskulosität der Männer (Fleischmann, 2016, 343). Das entspricht den gesellschaftlichen Idealvorstellungen, dass Frauen schlank und verletzlich sind, während Männer stark und muskulös sind (Parent & Moradi, 2011, 247). Diese Idealbilder „reinforce patriarchal power structures that oppress and disempower women relative to men” (Parent & Moradi, 2011, 247). In den beschriebenen Rettungsszenen werden diese Vorstellungen durch die Handlung dargestellt. Die gesellschaftlichen Vorstellungen darüber, was attraktiv ist (vgl. Parent & Moradi, 2011) sind eng verwoben mit dem Aussehen der Figuren. Die Protagonistinnen sind verletzlich und schwächer als die Love Interests, die stark und muskulös sind. Im Zuge dessen wird dem Rollenbild der Jungfrau in Nöten körperliche und geistige Stärke abgesprochen, wodurch ein patriarchales Machtgefälle aufrechterhalten wird (Fleischmann, 2016, 342). Hierbei beginnt sich die Darstellung in den Romanen von diesem Motiv abzuspalten: die Protagonistinnen sind geistig stark und erlernen körperliche Stärke. Hinzu kommt, dass in der Tradition des Rollenbildes die Jungfrau in Nöten zumeist eine äußerst attraktive, junge Frau ist „die entweder bereits vor Handlungsbeginn als Partnerin oder Love Interest des Helden fungierten [...] oder in deren Verlauf dessen Schutzinstinkt wecken” (Fleischmann, 2016, 343). In den analysierten Reihen ist dabei eine perspektivische Abweichung zu beobachten. Die Protagonistinnen sind der Fokus der Handlung, während die männlichen Figuren die Love Interests sind. Das verursacht einen entscheidenden Unterschied im Machtgefälle. Die Protagonistinnen sind die Heldinnen. Es ist ihre Geschichte, in der die Love Interests lediglich ihre Rolle spielen. Dieser Perspektivenunterschied ist bezeichnend für die analysierten Reihen und zeigt deutlich ein Wegbewegen von dem Rol-

lenbild auf. Die Protagonistinnen kämpfen und sind die Heldinnen in ihren eigenen Geschichten. Sie sind schlau und besitzen geistige Stärke, die ihnen beim Trainieren ihrer körperlichen Stärke hilft. Unter anderem daran ist zu sehen, dass sich die Handlung von dem Motiv weg bewegt.

Anhand dieser Argumente ist ein gleichzeitiges Unterlaufen und Verfestigen der Stereotypen zu beobachten. Unterlaufen werden sie, weil die Protagonistinnen starke Figuren in ihrer eigenen Geschichte sind, die sich selbst verteidigen können, in manchen Situationen jedoch einfach machtlos sind (stark in der Unterzahl, in der Badewanne, in einer vulnerablen Position, etc.). Und verfestigt werden die Stereotypen, weil die Handlung trotzdem bis zu einem gewissen Grad dem Motiv der Jungfrau in Nöten folgt und die Protagonistinnen gerettet werden müssen. Es handelt sich dabei um ein ständiges Tauziehen zwischen einem Wegbewegen von stereotypen Geschlechterbildern und einer dennoch an Stärke variierenden Nähe dazu.

Ähnlich verhält es sich mit den Beispielen im Kampf gegeneinander. Wie soll Violet, die erst seit kurzem Kampftraining betreibt, Xaden schlagen, der der Beste in der Schule ist? Wie soll Emilia, eine Hexe, aber dennoch ein Mensch, ohne jegliches Training, den Teufel überwinden? Wie soll Feyre, halb verhungert und ein Mensch, in der Lage sein, einen jahrhundertealten kampferprobten High Fae schlagen zu können? Zwischen Elowen und Cayden ist es zwar ausgeglichener, jedoch zeigt sich an Stellen, dass er stärker ist als sie. Als Kommandant der Armee ist das jedoch auch nicht verwunderlich.

Was sagt das über die dargestellte Männlichkeit aus? Die Rettungsszenen dienen dazu, dass die Love Interests Gefühle wie Sorge um die Protagonistin zeigen und sanft beziehungsweise fast liebevoll mit ihr umgehen können. Dadurch wird die nicht-fühlende Männlichkeit als unfüllbare Hülle enttarnt. Gleichzeitig wird Mosses (1998) Bild des starken, trainierten Körpers, der beschützt und verteidigt (49) bestätigt. Womit erneut ein Wegbewegen von einer stereotypen Männlichkeit zu sehen ist (Emotionen), aber gleichzeitig eine Nähe zu diesen bleibt (beschützen und verteidigen). Bei all dem, werden die Protagonistinnen nicht unterdrückt, sie werden als starke, kämpfende Frauen dargestellt, die sich nicht den Love Interests unterordnen. Auf einer rein inhaltlichen Ebene machen die Protagonistinnen das Beste aus der Situation. Wenn die Verhältnisse als gegeben und fester Bestandteil angesehen werden, kann nicht von einer hegemonialen Männlichkeit gesprochen werden. Gleichzeitig sind alle Strukturen und Gegebenheiten der Welt vollkommen fiktiv. Wenn dieser Umstand im Kontext von Mike Parents und Bonnie Moradis (2011) Beobachtungen betrachtet wird, dass der gesellschaftliche Idealtyp von Männern und Frauen patriarchale Machtstrukturen verstärkt (247), kann nicht dieselbe Antwort wie auf inhaltlicher Ebene geben werden. Auf dieser strukturellen Ebene der

Romane verfestigen der Körperbau und die Biografie der Figuren diese Vorstellungen eines gesellschaftlichen Idealtypus weiter und erzeugen gleichzeitig patriarchale Machtstrukturen.

Die Machtdynamik zwischen den Protagonistinnen und den Love Interests ist am Ende der Romane ausgeglichener als zu Beginn. Eines von Xadens Geheimnissen ist am Ende des ersten Romans gelüftet und Violet kann jetzt selbst entscheiden, wie sie damit umgeht, dass die Rebellion noch existiert. Xaden hat Violet seine Gefühle gestanden, wodurch ebenfalls ein ausgeglicheneres Verhältnis zwischen den beiden herrscht. Hinzu kommt, dass sie sich aufgrund ihrer Bindung zu den beiden Drachen und ihrer daraus resultierenden Kraft nach oben gearbeitet hat und zu einer der Stärksten ihrer Generation geworden ist: „He’s [Xaden] the most powerful rider of our generation. [...]’ ,For now.’ Rhiannon stares at me with intention, lifting her brows. ,He’s the most powerful rider in our generation for now’ (Yarros, 2024, 303). Rhiannon impliziert damit, dass Violet dazu werden kann beziehungsweise es werden wird. Auch Imogen kommt zuvor zu diesem Schluss: „you, little Sorrengail, are now about to be the most powerful rider in the quadrant. Anyone with common sense is going to be scared of you” (Yarros, 2024, 210). Dadurch hat sich Violet selbst zu einer mächtigen Person gemacht.

Cayden und Elowen sind Königin und König von Vareveth: „Long live King Cayden and Queen Elowen [...] The Conquerors of Vareveth” (Darling, 2025. 363). Wobei Elowen davor schon Königin von Aestilian und Prinzessin von Imirath war, befinden sie sich nun als Paar gemeinsam an der Spitze eines zusätzlichen Reiches. Wodurch das Machtgefälle ausgeglichener ist als zuvor. Wobei Elowen in einem zusätzlichen Königreich herrscht.

Emilia willigt in eine Hochzeit ein und wird dadurch zu einer Prinzessin der Hölle: „From this point forward, no other witch will be hunted, no human attacked. I want every prince of Hell to stay out of this world. [...] Otherwise, I will not join myself with House Pride.’ ,Spoken like a true princess of Hell.’ His smile was razor sharp. He seemed smug, like he knew a secret” (Maniscalco, 2024, 366). Dabei wird bereits angedeutet, dass mehr dahintersteckt. Denn nicht Pride ist der Teufel, sondern Wrath, wodurch sie einwilligt ihn und nicht Pride zu heiraten. Dadurch wird sie ebenfalls zur Königin. Das Machtgefälle bleibt vorerst jedoch unverändert, da es noch einige Verwicklungen gibt, bevor alles geklärt wird.

ACOMAF endet mit der folgenden Enthüllung von Rhysand:

„She is my mate. And my spy,’ I said too quietly. ,And she is the High Lady of the Night Court.’ // ,What?’ Mor whispered. // [...] ,Not- not consort,’ Amren blurted, blinking. I hadn’t seen her surprised in ... centuries. ,Not consort, not wife. Feyre is High Lady of the Night Court.’ My equal in every way; she would wear my crown, sit on a throne beside mine. Never sidelined, never designated to breeding and parties and child-rearing. My queen” (Maas, 2020, 620f.).

Hier werden Absätze erneut eingesetzt, um Betonungen zu setzen. Rhysands Feststellung und auch Mors Überraschung haben dadurch mehr Platz, um zu wirken. Durch den vorliegenden Kontext wirkt dieser Schritt außergewöhnlich. In der Welt der Figuren gab es bis zu diesem Zeitpunkt keine High Lady, nur High Lords. Die Aufgaben der angeheirateten Frauen sind jene, die Rhysand im Zitat beschreibt. Durch den Kontrast zu allen anderen High Lords, die es bis jetzt nicht so gemacht haben, wirkt Rhysand großartig. Dabei handelt es sich jedoch um etwas, das eine gesunde Beziehung voraussetzt: kein Machtgefälle, sondern ein Begegnen auf gleicher Ebene. Erneut lässt sich je nach Ebene differenzieren. Wenn diese Szene aus der Logik der fiktiven Welt heraus betrachtet wird, handelt es sich tatsächlich um etwas Bahnbrechendes. Wird der Maßstab in der realen Welt angesetzt, stellt sich die Frage, woher der Vergleich kommen soll. Aus den Dynamiken, die in den Königshäusern vorzufinden sind? Wie soll diese wissenschaftlich greifbar gemacht werden? Soll der Vergleichspunkt im alltäglichen Leben liegen? Eine Einordnung ist schwierig.

Dennoch wird deutlich, dass sich das Machtgefälle bei allen Beziehungen verschoben hat und die Protagonistinnen eine höhere gesellschaftliche Rolle tragen als zu Beginn des Romans. In diesem Sinne lässt sich nicht von einer hegemonialen Männlichkeit sprechen.

3.2.3. Gegenseitiger Respekt

Besonders im Kontext eines Machtgefälles, auch eines verschobenen, ist es interessant, sich den Umgang miteinander basierend auf respektvollem Verhalten anzusehen. Dabei ist besonders interessant, wie die Protagonistin mit diesem Machtgefälle aufgrund der gesellschaftlichen Position umgeht und wie die Reaktion des Love Interests darauf ausfällt.

Alle Protagonistinnen werden als sehr schlagfertig dargestellt (vgl. Maniscalco, 2023, 81f.) und gleichzeitig zumeist als solches bezeichnet (vgl. Yarros, 2024, 40, Darling, 2025, 13, Maas, 2020, 306). Häufig durch die Bezeichnung, dass sie eine „sharp tongue“ haben. Durch das Wort „sharp“ wird eine andere Konnotation als im Deutschen gesetzt, was diese Zuschreibung nochmals stärker wirken und sie mächtiger erscheinen lässt. Häufig erfolgt die Zuschreibung durch den Love Interest, der es als etwas sehr positives markiert: „He [Cayden] quirks a dark brow, and his smirk grows. Knives, spying, and a sharp tongue. You’re playing a dangerous game because I’m intrigued” (Darling, 2025, 13) oder bei Maas (2020) sagt Rhysand zu Feyre: „I can’t wait to see what that sharp tongue of yours can do at the Summer Court” (306). Diese Schlagfertigkeit wird häufig gegenüber den Love Interests eingesetzt, wobei der Einsatz zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Handlung erfolgt. In *Fourth Wing* beginnt sie erst nach dem ersten Fünftel des Romans. Wobei die Grenze zwischen Schlagfertig und sich auflehnen

nicht ganz deutlich verläuft. So sagt Violet zu Xaden: „‘You’ve made your damn point,’ I snap loud enough that I hear Imogen gasp” (Yarros, 2024, 118). Das Aufkeuchen von Imogen ist eine Reaktion auf das respektlose Verhalten, das Violet vor allen anderen gegenüber dem Wing Leader zeigt. Etwas, das an diversen Stellen zu beobachten ist: „I hold up my middle finger and keep my eyes forward. [...]. Liam snorts and grins, flashing his dimple. ‚And now he is glaring. Tell me, is it fun pissing off the most powerful rider in the quadrant?’” (Yarros, 2024, 275). Auch in dieser Szene geschieht es vor Publikum: „if it means you’ll stop flipping him off in front of his entire wing” (Yarros, 2024, 277). Wodurch gleichzeitig seine Machtposition aufgezeigt wird und Violets Missachtung deren. Besonders da Xaden nicht wirklich auf Violets Missachtung seiner Position eingeht, bekommt die Dynamik zwischen ihnen eine andere Dimension, die es ansonsten nicht geben würde. An einer anderen Stelle reagiert Xaden lediglich mit einem Lachen: „I don’t bother to face him, just raise one finger. He chuckles and I grit my teeth” (Yarros, 2024, 367). Während an diversen anderen Stellen die Schlagfertigkeit besser hervorsteht, ist an diesen Szenen die Figurendynamik am besten zu erkennen.

Der Mittelfinger ist auch in *Fear the Flames* eine verwendete Möglichkeit, sich auszudrücken:

‚You truly won’t let me escort you home?’ ‚No, but if you need something to occupy our time feel free to remove your boots and kick rocks.’ I swing myself onto my horse. ‚Careful, soldier. Your’re glaring at me as if you’ll miss me.’ ‚Don’t hold your breath,’ Cayden calls out behind me. I don’t turn around, just raise my middle finger high enough for him to see (Darling, 2025, 38).

Aus diesem kurzen Ausschnitt geht bereits hervor, dass es zwischen Cayden und Elowen zu einem regen Schlagabtausch kommt. Diese Szene findet zu Beginn ihrer Bekanntschaft statt. Hier ist diese Vermischung von Schlagfertigkeit und Missachtung seiner Position als furchteinflößender „demon Commander” deutlich zu erkennen. Seine Position wird an einer anderen Stelle als „the symbol of authority” (Darling, 2025, 93) bezeichnet. Als Königin und Prinzessin hängt sie ihm in Macht keineswegs hinterher. Jedoch kommt sein Ruf als furchteinflößend hinzu. Cayden sagt zu Elowen: „Everyone in the kingdom fears me, and yet you never miss an opportunity to insult me. I find it enthralling” (Darling, 2025, 93). Auch er tut nichts, um seinen Status als böse ihr gegenüber zu verfestigen, im Gegenteil, er empfindet ihre Missachtung dieser Wahrnehmung von ihr als positiv. Elowens Antwort darauf ist: „Your thought process is disturbing” (Darling, 2025, 93), wobei erneut diese Schlagfertigkeit herauszulesen ist.

In *Kingdom of the Wicked* ist diese ebenfalls zu beobachten:

‚There’s no denying you could stand to work on your manners.’ All thoughts of striking a tentative alliance left me. A demon lecturing about manners was the most ridiculous thing I’d ever heard. The very nerve of him. I fired off a dozen different suggestions—that included farm animals—for what he could do with his remaining time on earth.

„Charming. I wonder where your creativity comes from, perhaps personal experience?“ (Maniscalco, 2023, 170).

Besonders als Teufel beziehungsweise als einer der Prinzen der Hölle befindet sich Wrath in einer Machtposition. Etwas, das Emilia in dieser Situation egal zu sein scheint. Durch Interaktionen wie dieser wird deutlich, dass das Machtgefälle nicht so eindeutig ist, wie es basierend auf den Positionen sein könnte.

Bereits sehr früh in der Beziehung zwischen Rhysand und Feyre ist die Schlagfertigkeit zu beobachten. Sie sind *Under the Mountain* als die folgende Szene stattfindet:

„No attempts at flattery?“ [...] I said, „You have a high-enough opinion of yourself already. I doubt flattery of a little human matters much to you.“ He let out a low laugh that slid along my bones, warming my blood. „I can’t decide whether I should consider you admirable or very stupid for being so bold with a High Lord“ (Maas, 2023, 343).

Obwohl sie sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht nähergekommen sind und Rhysand noch im vollen Ausmaß seine Identität vorspielt, zeichnet sich schon hier ein Missachten seiner Position ab.

Wie an all diesen Beispielen zu sehen ist, unterlaufen die Protagonistinnen das Machtgefälle mit ihren Worten, das eigentlich aufgrund der Positionen der Love Interests existieren sollte. Das macht eine genaue Kategorisierung und Einteilung von Macht schwieriger, da es nicht eindeutig ist. Abgesehen davon gibt es weitere Mechanismen in den Romanen, die einen gewissen Respekt gegenüber der Protagonistin suggerieren. In diesem Kontext ist insbesondere das Knien vor ihr hervorzuheben. Sehr häufig ist das mit dramatischen Ereignissen verbunden. So kniet Xaden vor Violet am Boden, nachdem sie im Schlaf angegriffen wurde und hilft ihr beim Anziehen (Yarros, 2024, 245). Cayden der verkündet hat, dass er für niemanden kniet, nicht einmal seinen König, kniet im Verlauf des Romans gleich drei Mal vor Elowen. Zum ersten Mal, nachdem sie unter Drogen gesetzt und fast getötet wurde, zum zweiten Mal in einem sexuellen Kontext und zum dritten Mal als tatsächliches Zeichen von Respekt am Ende des ersten Romans, vor dem versammelten Volk:

„Cayden takes several steps in front of the gathering, his eyes never leaving mine [...]. He continues his steady pace forward, and all eyes are on him to watch what he is doing. But Cayden does something he’s never done for anyone. He unsheathes his sword from his waist and kneels in the grass, bowing his head and offering up his blade to me. It’s a sign of respect and loyalty. [...] ‚Bow before your queen or burn and bleed!‘ Cayden declares, sending a rippling effect throughout the kingdom until my eyes can’t stretch further. A united front. // Burn and bleed. // Together we reign. // Together we go to war“ (Darling, 2025, 368).

Ein dramatisches und fulminantes Ende des Romans. Besonders die Absatzsetzung der letzten Zeilen, trägt zu diesem dramatischen Aufbau bei, wobei das Wort „together“ ein zentrales ist.

Als Beginn der letzten beiden Sätze sticht es besonders hervor. Gleichzeitig zeigt es das auf, was zuvor bereits formuliert wurde: sie sind ein Team, eine gemeinsame Front. Caydens Verneigung vor ihr in der Öffentlichkeit wird als besonders hervorgehoben, da bereits zuvor im Roman thematisiert wird, dass er sich vor niemandem verbeugt. Dadurch hat sein öffentliches Verbeugen vor Elowen noch mehr Bedeutung und Wirkung. Durch seine Drohung ans Volk unterstreicht er seine Unterstützung. Gleichzeitig untergräbt er ihre Macht nicht, da sie diejenige ist, die die Flamen beherrscht, während er das Schwert ist: burn and bleed. Das wird in der Wiederholung dieser Phrase nochmals unterstrichen und verweist gleichzeitig auf den Satz davor: sie sind eine vereinte Front. Doch bereits davor sticht Cayden hinsichtlich des Respekts hervor. Cayden verkündet vor dem versammelten Adel und seinem König: „„She’s my queen,” Cayden states, declaring his loyalty and sending a wave of suspicion crashing down on our enemies. „If you successfully sent Elowen to Imrath, which you’ve obviously and pathetically failed at, I would’ve started a war to get her back. [...] You should be terrified of what I’ll do for her”” (Darling, 2025, 352). Cayden Standpunkt und Absichten werden dadurch deutlich markiert.

Wrath kniet sich auf ein Knie, als er Emilia schwört, keiner Hexe zu schaden (Maniscalco, 2023, 175f.). Diese Geste befindet sich auf einer anderen Ebene als Caydens. Währenddessen ist *ACOMAF* diesbezüglich näher an *Fear the Flames*. Es wird ebenfalls etabliert, dass Rhyssand sich nicht vor anderen verbeugt: „„What do the tattooed stars and mountain on your knees mean?” [...] „That I will bow before no one and nothing but my crown”” (Maas, 2020, 374). Besonders durch die physische Manifestation dessen als Tattoo, bekommt diese Aussage nochmals mehr Bedeutung. Einige Kapitel später wird diese Thematik wieder aufgegriffen, als Rhyssand vor Feyre in einem sexuellen Kontext kniet: „and knelt before me. Knelt on those stars and mountains inked on his knees. He would bow for no one and nothing - // But his mate. His equal” (Maas, 2020, 531). Auch hier werden Absätze dazu verwendet, um den Worten Nachdruck zu verleihen. Ähnlich wie bei Cayden wird dieses nicht-Verbeugen aufgegriffen, um den Akt des Verbeugens als besonders und bedeutungsvoll hervorzuheben.

Das Verbeugen wird deutlich als Zeichen des Respekts konstruiert. Während das in *Fear the Flames* und *ACOMAF* auch verdeutlicht wird, findet es in *Fourth Wing* und *Kingdom of the Wicked* lediglich implizit statt. Auch hierdurch verschiebt sich nochmals die Dynamik der Figuren. Während der Schlagabtausch etwas ist, dass sich die Protagonistinnen für sich selbst einfordern und den Stand der Love Interests missachten, handelt es sich beim Knien um etwas, das die Love Interests aktiv tun und den Protagonistinnen dadurch Macht zusprechen.

Ein weiteres Zeichen von Respekt ist, dass die Love Interests die Protagonistinnen nicht verhätscheln. Besonders in *Fourth Wing* fällt es im Kontrast zu Dain auf, dass Xaden brutal ehrlich zu Violet ist, sie nicht vor der Wahrheit und der Realität schützen will, sondern ihr zutraut damit umzugehen. Währenddessen traut Dain Violet nichts zu und versucht sie stets in eine andere Schule zu bringen, um sie zu schützen: „I think she has been taught enough for one day,’ Dain barks [...]. ‘He always that overprotective?’ Xaden grumbles [...]. ‘He cares about me.’ I glare at him. ‘He’s holding you back. [...] Aetos [...]. She could use a little less protection and a little more instruction’” (Yarros, 2024, 120). Dieses Beispiel zeigt die Dynamik sehr gut auf. Xaden traut Violet wesentlich mehr zu und trainiert sie, damit sie besser werden kann. Etwas, das als sehr besonders markiert wird, durch den Kontrast zu Dain. Dabei handelt es sich um ein zentrales Thema im Roman.

Auch Wrath ist brutal ehrlich zu Emilia, als es um den Tod ihrer Schwester geht. Die Bedeutung dessen ist jedoch nicht so zentral wie bei Xaden und Violet:

„I felt sick. ‘A simple yes would have sufficed,’ I said quietly. ‘What you want is for me to say something comforting.’ His voice was like steel when he faced me. ‘Lying and saying your sister felt no pain serves no purpose to you [...] Hone your anger and sorrow into weapons of use, or go back home and cry until the monsters come for you. Because come for you they will’” (Maniscalco, 2023, 218).

Die Gemeinsamkeit liegt an der Herangehensweise. Die Figuren leben in einer brutalen Welt und es herrscht Krieg beziehungsweise steht einer bevor. Einerseits wird in dem Zitat gezeigt, wie brutal die Welt ist, in der sie leben, gleichzeitig behandelt sie Wrath nicht wie jemand, der beschützt werden müsste. Was die Darstellung der beschützenden Männlichkeit in lebensbedrohlichen Situationen etwas abschwächt.

Währenddessen handelt es sich in *Fear the Flames* nicht so sehr um eine brutale Ehrlichkeit, die zu erkennen ist, sondern vielmehr der Glauben an die Protagonistin, der dargestellt wird. Während Alliard, Elowens Onkel, sie dazu bringen möchte, sich zu verstecken und unter keinen Umständen ihre Drachen zu befreien, ist Cayden der erste Mensch, der ihr dabei helfen will und sie unterstützt. Dabei nimmt Alliard, ähnlich zu Dain, die Rolle des Zurückhaltenden ein, während Cayden Elowen dabei unterstützt das zurückzuholen, das rechtmäßig ihr gehört. Auch in *ACOMAF* entsteht ein Kontrast zu Tamlin im Verhätscheln und der Unmündigkeit der Protagonistin: „I don’t want to talk about anything related to that. With you or them.’ ‘No, because it’s so much easier to pretend it never happened and let them coddle you,’ ‘I don’t let them coddle me-’ ‘They had you wrapped like a present yesterday. Like you were his reward.’ ‘So?’ ‘So?’ A flicker of rage, then it was gone” (Maas, 2020, 65). Feyre leidet unter psychischen Problemen seit den Ereignissen *Under the Mountain*. Ihr geht es sehr schlecht, sie wird von

Alpträumen geplagt und verliert immer mehr den Willen zu leben. Während die Fae im *Spring Court* nichts tut, um ihr zu helfen, sondern sie lediglich verhätscheln und einsperren, versucht Rhysand sie aus ihrem Loch herauszuholen. Die Referenz auf das Eingepackt-Sein bezieht sich auf die Hochzeit von Tamlin und Feyre, die sie selbst gar nicht wollte. Besonders an dieser Stelle ist zu sehen, dass sie sich selbst aufgegeben hat. Während Rhysand jedoch bereit ist, für ihr Wohlergehen zu kämpfen. Besonders durch das misshandelnde Verhalten und schließlich das Einsperren durch Tamlin, wirkt Rhysands Verhalten besonders außergewöhnlich. Er sorgt sich um sie und will ihr helfen, ihr Trauma zu verarbeiten, statt es zu ignorieren und sie in eine Unmündigkeit zu drängen.

Durch den Kontrast zu den anderen Figuren wirken die Love Interests besonders in ihrem Verhalten. Sie unterstützen die Protagonistinnen, während es zentrale Figuren in ihrem Leben nicht tun. Während dieser Kontrast nicht ohne Problematik ist, das Verhalten, das normal in einer Beziehung sein sollte, als besonders dargestellt wird, ist dabei kein Machtgefälle zu erkennen. Die Love Interests versuchen nicht die Protagonistinnen vor der Wahrheit oder gefährlichen Situationen zu schützen, sondern vertrauen darauf, dass sie damit umgehen können. In diesem Fall übernehmen sie nicht die Rolle der Beschützenden. Die Protagonistinnen sind in dieser Dynamik nicht passiv, sie lehnen sich gegen das Machtgefälle, das aufgrund der Position des Love Interests entstehen könnte, auf und begeben sich auf das gleiche Niveau. Die Love Interests wiederum lassen es zu und zeigen den Protagonistinnen Respekt. Besonders in diesem Kontext sind keine Strukturen von hegemonialer Männlichkeit vorzufinden.

3.2.4. Sexuelle Dynamik mit Fokus auf Macht

Die kulturelle Repräsentation des Männlichen zeigte in der Vergangenheit oftmals eine Gleichsetzung zwischen Macht (Szczepaniak, 2005, 75) bzw. Männlichkeit (vgl. Beauvoir, 1952, 288; Schnack & Neutzling, 1993, 221) und dem Penis. Daraus leitet Szczepaniak (2005) ab, dass sich Männlichkeit an der Menge sexueller Eroberungen ablesen lässt (78). Das führt zu einer Inszenierung von Sexualität und einer Auslagerung der emotionalen Sphäre (Szczepaniak, 2005, 78). In diesem Kontext betonen Schnack und Neutzling (1993), dass der Phallus für viele Männer die männliche Existenz abbildet (221). Dieser Zusammenhang von Männlichkeit und Penis ist auf zweierlei Ebenen kritisch zu betrachten. Einerseits wird Männlichkeit im Idealfall vom Mann losgelöst betrachtet (vgl. Sedgwick, 1997, 353; Scholz, 2025, 139), was erschwert

wird, wenn der Penis eng mit Männlichkeit verknüpft wird. Andererseits ergibt sich die Problematik, dass nicht alle¹⁶ beziehungsweise nicht ausschließlich¹⁷ Männer einen Penis haben. Die Sexualität der Figuren ist ein wesentlicher Bestandteil der Handlung. Aufgrund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit werden im Folgenden lediglich der erste Kuss und das Narrativ der Ohnmächtigkeit herausgegriffen. Tiefergehende Analysen wären besonders im Kontext der zugeschriebenen Bedeutung von Sexualität für Männlichkeit notwendig. In literarischen Inszenierungen wird oftmals die Unkompliziertheit, Unbeschwertheit und Einzigartigkeit der sexuellen Interaktion betont (Szczepaniak, 2005, 79). Vor allem letzteres ist an den Küssen zwischen den männlichen Figuren und den Protagonistinnen zu erkennen. Violet denkt sich bei ihrem ersten Kuss mit Xaden: „I’ve never been this out of control over a single kiss. Never wanted someone the way I do him” (Yarros, 2024, 299). Ähnlich zu Violet denkt Elowen sich: „I’ve never reacted to someone like this. It’s addictive, and I can’t stop myself from wanting more” (Darling, 2025, 188). Das Narrativ der Einzigartigkeit wird bei Elowen ergänzt durch das, der Unbeschwertheit: „Everything else around me disappears from the world as if it never existed; the only thing that remains is him” (Darling, 2025, 187). Auch bei Emilia und Wrath wird die Einzigartigkeit des Kusses durch einen Vergleich zu vorherigen Küssen betont: „I’d kissed boys before - drunkenly and on dares. Chaste kisses and passionate kisses, but none that were like this. Powerful. Savage. Sweet” (Maniscalco, 2023, 308). Bei diesem Zitat wird eine weitere Ebene eröffnet. Elowen markiert die Personen, die sie zuvor geküsst hat als Jungen, während Wrath Jahrhunderte alt ist und somit nicht als Junge bezeichnet werden kann. Dadurch werden die Kussfähigkeiten von Jungen und Männern miteinander verglichen. Wenn in diesem Kontext die Verbindung von Männlichkeit und Sexualität berücksichtigt wird, wird ein Altersbezug von Männlichkeit sichtbar. Im Unterschied zu den anderen Romanen küsst Emilia Wrath aus Berechnung. Sie will ihm nah genug sein, um anhand seiner Reaktion die Antwort auf ihre Frage herauszufinden. Die Umstände der Frage werden im folgenden Unterkapitel genauer erörtert.

Die Einzigartigkeit dieser Küsse wird deutlich hervorgehoben, indem sie in Kontrast zu den vorherigen Erfahrungen gestellt wird. Dadurch wirkt die Verbindung zum Love Interest noch besonderer und hebt sich von allen vorherigen Erfahrungen ab. Das gilt jedoch nur für diese drei Romane, in *ACOTAR* bzw. *ACOMAF* ist dieses Narrativ nicht zu finden.

¹⁶ beispielsweise Transmänner. Wobei damit nicht gemeint ist, dass alle Transmänner keinen Penis haben

¹⁷ u.a. Transfrauen, nicht binäre Menschen, ...

Neben dieser suggerierten Leichtigkeit ist vor allem eine Analyse der sexuellen Dynamik der Figuren interessant. Heterosexualität führt nach Gunter Schmidt (2000) unausweichlich „zu der Frage des gesellschaftlichen Status der Geschlechter und zur Auswirkung dieses Status auf die Sexualität“ (187). Diese Beobachtung kommt zu tragen, wenn die Dynamik des ersten Kusses analysiert wird. Auffallend ist, dass der Kuss, abgesehen von Emilia, vom Love Interest initiiert wird. Das suggeriert die Dynamik, dass der Mann der aktive Part ist, während sich die Frau passiv verhält. Etwas, das der gesellschaftlichen, binären, gegenteilig-geschlechtlichen Zuteilung von Eigenschaften nach Hollstein (1993) entspricht (86). Diese Verteilung bleibt in der Szene selbst nicht bestehen. Dennoch wird dadurch eine Rollenverteilung vermittelt, in der der Mann die Initiative ergreift. Im einzigen Beispiel, indem die Protagonistin die Initiative ergreift, tut sie es aus Berechnung. Das lässt im Kontext der anderen Beschreibungen das Bild entstehen, dass die Protagonistinnen nicht aus dem Wunsch nach einem Kuss die Initiative ergreifen, sondern lediglich aus Berechnung. Etwas, das entfernt an eine Eigenschaft der Femme Fatale erinnert. Eine verführerische, aber auch grausame Frau, die ihre Ziele erreichen will (Shteinbuk, 2022, 110). Während in der Szene Parallelen zu diesem Rollenbild zu finden sind, weicht die allgemeine Darstellung von Emilia deutlich davon ab. Eine Analyse der einzelnen Szenen macht die Problematik dieser Darstellung nicht im selben Ausmaß sichtbar wie die Gesamtheit der Beschreibungen. Die Protagonistin übernimmt nur den aktiven Part, wenn sie es aus Berechnung macht und ist ansonsten in ihrer Passivität gefangen.

Ein weiteres Narrativ bezüglich der Sexualität, das häufig anzutreffen ist, ist, was Till Bastian (1998) als Ohnmacht gegenüber „dem Gemächt“ bezeichnet (103). Es beschreibt die Unfähigkeit der Kontrolle des sexuellen Begehrens (Bastian, 1998, 103). Ein Narrativ, das häufig herangezogen wurde (und teilweise wird), um übergriffiges Verhalten von Männern zu rechtfertigen. In Ansätzen ist diese Unkontrolliertheit an dem „you need to walk away from me“-Ausagen der männlichen Figuren zu erkennen. Dabei wird suggeriert, dass sie nicht stark genug sind, es selbst zu tun. Damit wird eben jenes Motiv, des kontrolllosen Mannes, der sich in einem Zustand der Ohnmacht befindet, aufgerufen. Cayden sagt zu Elowen: „I need you to walk away from me. [...] Because I won't walk away from you, and I need you to be stronger than me“ (Darling, 2025, 150). Xaden sagt etwas Ähnliches zu Violet, jedoch ist der Beweggrund ein anderer:

‘You have to go.’ His words are clipped and at odds with the heat in his eyes, his ragged breaths. ‘Why?’ The cold is a shock to my system without his body heat. ‘Because I can’t.’ He rakes both hands through his hair and leaves them on the top of his head. [...] ‘I can’t leave you out here on your own, so have just a little mercy on me and go.’ (Yarros, 2024, 300).

Auch Xaden unterbricht den Kuss und sagt zu Violet, dass sie gehen muss. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass er sie nicht alleine auf dem Gelände zurücklassen möchte.

In den Romanen wird dieses Narrativ verwendet, um anzuzeigen, dass die männliche Figur sexuelle Hintergedanken hat, die nicht ausgelebt werden. In *Fear the Flames* markiert das Narrativ Caydens Wunsch, Elowen zu küssen, bevor der erste Kuss stattgefunden hat. Währenddessen vermittelt Xaden dadurch, dass er den Kuss eigentlich nicht unterbrechen möchte, jedoch auch nicht die Situation ausnutzen will. Auch wenn es sich um eine abgeschwächte Form handelt, ist eine Nähe zur Ohnmacht vor dem Gemächt (Bastian, 1998) zu erkennen.

3.2.5. Vom Vertrauensaufbau zum Vertrauensbruch: der narrative Aufbau der Beziehung zur Protagonistin

Andrea Gutenberg (2004) betont die Wichtigkeit einer Analyse von Plot bzw. Storyline und der Geschlechtsidentität der handelnden Figur (99). Historisch wurde der Romance-Plot frauenzentrierten Romanen zugeordnet, während der Quest-Plot für Männer vorbehalten war (Gutenberg, 2004, 106). Die analysierten Romanreihen vermischen teilweise diese beiden Plots miteinander, weisen jedoch eindeutiger die Eigenschaften des Romance-Plots auf. Der Quest-Plot beinhaltet „the Call“, „the Journey“, „Arrival and Frustration“, „the Final Ordeals“ und „the Goal“ (Booker, 2005, 83). Während dieser vor allem in *Fear the Flames* anhand der Befreiung der Drachen zu erkennen ist, sind Tendenzen in *Kingdom of the Wicked* und der Suche nach dem Mörder zu finden. In *ACOTAR* und *Fourth Wing* sind kaum Elemente vorzufinden. Im Folgenden wird genauer auf den Beziehungsverlauf und somit den Romance-Plot der beiden Figuren eingegangen.

Wie bereits an mehreren Stellen thematisiert, wird über den Verlauf des Romans Vertrauen zwischen den Protagonistinnen und den Love Interests aufgebaut. Das geschieht unter anderem durch das De-Maskieren, das Retten (des Lebens) beziehungsweise die Hilfe zur Selbsthilfe, den gegenseitigen Respekt und das Teilen von Gefühlen beziehungsweise traumatisierenden Ereignissen. Eine weitere Ebene der Verbindung entsteht, da sowohl Xaden, Cayden und Rhysand als auch Violet, Elowen, und Feyre tote Elternteile haben. Der Umstand, dass die Protagonistinnen die Anwesenheit der Love Interests spüren, ohne dass sie hinsehen müssen, suggeriert eine tiefe, fast magische Verbindung (vgl. u.a. Yarros, 2024, 68/139/227/...; Darling, 2025, 277; Maniscalco, 2023, 207; Maas, 2023, 367; Maas, 2020, 264/363). All diese Elemente sorgen dafür, dass sich die beiden Figuren im Verlauf der Handlung stetig nähern. Kurz vor Ende des Romans kommt es jedoch zu einem Vertrauensbruch. Der Auslöser ist ein Ge-

heimnis, das der Love Interest vor der Protagonistin hat. Diese Enthüllung lässt die Protagonistin die gesamte Beziehung in Frage stellen und sorgt dafür, dass das Verhältnis zwischen den beiden Figuren wieder ins Negative kippt.

Xaden hat Violet verheimlicht, dass es die Revolution noch gibt und er ein Teil davon ist beziehungsweise der, als feindlich dargestellten, Seite hilft. Violet erfährt davon ungeplant in einer Notsituation, wodurch ein ruhiges, klärendes Gespräch verhindert wird. Xaden ist bewusst, dass er seine Beziehung zu Violet damit gefährdet: „Shit.’ His eyes widen as he drags his gaze back to mine. ,Violet, I’m so sorry -’” (Yarros, 2024, 472). Zuerst ist nicht ersichtlich, was gerade passiert. Basierend auf Xadens Reaktion wird jedoch deutlich, dass es etwas Schlimmes ist: „Xaden lifts one hand to cup the nape of my neck as I look up at him. What the actual fuck is he doing? Kissing me before we die? ,If you have ever trusted me, Violet, I need you to do it now.’ The plea in his eyes leaves me stunned” (Yarros, 2024, 473f.). Erst danach wird enthüllt, dass Xaden und die anderen Gezeichneten, mit den „Feind*innen“ zusammenarbeiten. Dieses Geheimnis bricht Violets Herz: „Somehow, I manage to keep breathing, which is impressive given my heart feels like it might shatter in a million pieces” (Yarros, 2024, 475). Sie fühlt sich verraten von Xaden, Liam und allen anderen, die davon wussten, ihre Drachen eingeschlossen: „Everyone knew but me. Even my own dragons. Oh gods, is Dain right? Has everything Xaden’s done been a ploy to earn my trust?” (Yarros, 2024, 479). Violet misstraut Xaden erneut, was ihre gesamte Beziehungsdynamik verändert. Die Tragweite der Situation wird durch das erneute Maskieren markiert: „I keep my breathing as even as possible as Xaden stares at me, his face a masked like an emotionless wingleader” (Yarros, 2024, 478). Durch das Misstrauen sind sie in einer ähnlichen Lage wie zu Beginn des Romans. Auf den folgenden Seiten erklärt Xaden ihr, dass es sich dabei nicht um ihre tatsächlichen Feind*innen handelt, sondern sie alle ihr Leben lang manipuliert wurden. Er erklärt seine Entscheidung es ihr zu verschweigen: „This is bigger than you and me, Violence. And leadership will stop at nothing to sit behind their wards and keep the venin¹⁸ a secret.’ His voice is raw as he pleads, ,I watched my own father executed trying to help these people. I couldn’t risk you too’ [...], ,You love me, and -’ ,Loved,’ I corrected him [...]. ,Love!’ he shouts, stopping me in my tracks” (Yarros, 2024, 483). Während Violet ihm glaubt, ist dennoch eine drastische Wendung in ihrer Beziehung zu erkennen: „I believe you. That doesn’t mean I trust you anymore” (Yarros, 2024, 484).

¹⁸ wenn Menschen „channel power without being a bonded rider” (Yarros, 2024, 8) verwandeln sie sich in Venin: „red-eyed monsters” (Yarros, 2024, 8), die anstatt auf Drachen auf Wyvern reiten. Diese sind „kind of like dragons but bigger, with two feet instead of four, a mane of razor-sharp feathers streaking down their necks, and a taste for humans” (Yarros, 2024, 162).

Violets Drache sagt, gleich wie Xaden, zu ihr: ‚We know we didn’t lie. We just didn’t tell you everything,’ Andarna says, [...] ‚That’s lying by omission,’ I argue. There’s a lot of that going around today’’ (Yarros, 2024, 484). Während sie niemand aktiv angelogen hat, haben sie es alle vor ihr geheim gehalten. Für das Finale des Romans - eine entscheidende Schlacht, in der Liam stirbt und Violet ebenfalls fast - wird das Misstrauen weitgehend ausgeklammert.

In *Fear the Flames* ist eine ähnliche Struktur zu erkennen. In der entscheidenden Schlacht des Romans kommt es ebenfalls zu einer Enthüllung: ‚I’ll do whatever it takes to get us out alive, but please know that this isn’t how I wanted to do this’’ (Darling, 2025, 351). Obwohl Elowen sagt, er solle tun, was auch immer nötig ist, wird dennoch Misstrauen gesät. Nach der bereits thematisierten Verkündung, dass sie seine Königin ist, sagt er: ‚I, Cayden Veles, Commander of Vareveth, invoke my right to challenge the throne’’ (Darling, 2025, 352). Daraufhin erklärt er Elowen: ‚The Commander of Vareveth can challenge the throne if they marry someone of royal blood.’ He steps forward and steadies me when my knees buckle’’ (Darling, 2025, 353). Eine Klausel, von der er ihr bis zu diesem Zeitpunkt nichts erzählt hat: ‚You knew about the clause this whole time?’ The floor feels like it’s shaking under my feet, about to crack and send me plummeting. A pained expression crosses his face’’ (Darling, 2025, 353). Wie zu sehen ist, besteht eine große Ähnlichkeit zum Aufbau bei *Fourth Wing*, mit dem Unterschied, dass Cayden keine Maske aufsetzt: ‚El, I didn’t fall for you because of a clause.’ He steps forward and I step back. ‚Please, believe that’’ (Darling, 2025, 353). Elowens emotionaler Rückzug wird auf einer körperlichen Ebene dargestellt. Trotz seiner Beteuerungsversuche entstehen Zweifel: ‚my mind is my own worst enemy, and it twists every interaction we’ve ever had. I can tell he practically feels my memory warping, turning every stolen glance in a crowded room into something calculated’’ (Darling, 2025, 353). Im Kontrast zu Violet wird hier jedoch eine Metaebene thematisiert. Durch die Aussage, dass ihr Verstand ihr größter Feind ist, wird suggeriert, dass sich ein Teil von ihr bewusst ist, dass es nicht Caydens Absicht war, an den Thron zu kommen. Kurz darauf tötet sie ihren eigenen Onkel, um Cayden zu retten. Für die restlichen Seiten des Romans wird diese Thematik an den Rand geschoben, wobei die gleiche unterkühlte Stimmung wie zwischen Xaden und Violet herrscht. Während im Angesicht des Todes zu sehen ist, dass die Protagonistinnen die Love Interests noch immer lieben, ist das nur auf diese Szene beschränkt. Als Elowen und Cayden nach dem Kampf über die Situation reden, sagt sie zu ihm: ‚You say everything I want to hear, but I don’t know how to trust it. [...] You didn’t betray me, but a lie by omission is still a sin’’ (Darling, 2025, 360). Gleich wie bei Violet ist das Misstrauen deutlich herauszulesen.

Auch in *Kingdom of the Wicked* kommt es zu einem Moment des Verrats, obwohl die Beziehung zwischen Wrath und Emilia zu diesem Zeitpunkt noch nicht so weit fortgeschritten ist wie bei den anderen beiden Paaren. In diesem Fall verrät Wrath's Bruder Envy das Geheimnis und Emilia konfrontiert Wrath damit: „Was Envy lying when he said you need to deliver one more soul to gain your freedom?' He startled away, but not before I got my answer in the form of a singular, threshing beat of his heart. Understanding dawned before he shuttered his expression" (Maniscalco, 2023, 309). Emilia hat einen Kuss zwischen den beiden initiiert, um Wrath nah genug zu sein, um seine körperliche Reaktion mitzubekommen. Die Bestätigung verletzt Emilia zutiefst:

I stared at him, unblinking. It was true. I couldn't manage anything beside a slight shake of my head. My eyes stung with unshed tears. [...] I'd felt foolish when I discovered I'd accidentally betrothed us, but this? // I was going to be sick. // Wrath's anger seemed to dissipate when he noticed the look on my face. He stepped forward hand outstretched, stopping only when I shook my head again. He let his arm drop. 'Emilia, I-' 'Don't' (Maniscalco, 2023, 309).

Während es sich nicht um eine Notsituation handelt, ist Elowens Reaktion dennoch sehr ähnlich zu der, der anderen Protagonistinnen. Sie ist verletzt und fühlt sich verraten. Wrath zeigt ebenfalls eine ähnliche Reaktion wie die anderen Love Interests: es tut ihm leid. Auch hier wird physischer Abstand verwendet, um die emotionale Entfernung durch den Vertrauensbruch zu untermauern. Das Thema des Vertrauens steht beim Verrat im Zentrum: „I was angry with him, but I was furious with myself more. I realized I'd *wanted* to trust Wrath. More than I'd even admitted to myself. [...] I'd let him in. And I should have known better" (Maniscalco, 2023, 310). Mehrere Male will er etwas sagen, doch jedes Mal unterbricht Emilia ihn: „Emilia' // 'I can't' [...] 'Envy whispers in your ear and every action I've taken is wiped off you imaginarily. Tell me, Emilia, what has *he* done for you? Aside from trying to carve out your heart. What honorable thing did he do to deserve your trust?" (Darling, 2023, 310). Dabei impliziert Wrath, dass seine Taten mehr über ihn aussagen als dieses Geheimnis und dass trotz allem das Vertrauen in ihn gerechtfertigt war. Dennoch hat er ihr etwas verheimlicht: „Despair crashed into me, hard. Wrath *had* lied. Maybe not outright but he'd lied through omission" (Maniscalco, 2023, 311). Erneut ist hier eben jene Lüge durch Verheimlichung zu beobachten, die von der Protagonistin auch als solche benannt wird. Wrath's Argument kann für alle Love Interests verwendet werden: ihre Taten zeigten den Protagonistinnen, dass sie ihnen vertrauen können. Etwas, das durch das Verheimlichen hinterfragt wird. Wrath versucht es nochmals, jedoch ohne Ergebnis: „Have my actions not told you the truth?" (Maniscalco, 2023, 311). Emilia geht und droht Wrath, damit er ihr nicht folgt. Sie sehen sich erst wieder, nachdem Emilia sich bereit

erklärt hat, den Teufel zu heiraten. Dabei hat Wrath seine alte Maske aufgesetzt: „Wrath stepped into the flickering light, looking ice-cold and dangerous. [...] There wasn’t anything familiar about this demon. This creature left little doubt as to where he ruled. He was the most wicked of the Malvagi” (Maniscalco, 2023, 363). Sein Verhalten erinnert an den Anfang und verdeutlicht, wie viel sich zwischen den beiden verändert hat und was kaputt gegangen ist.

Der von den anderen Romanreihen abweichende strukturelle Aufbau in *ACOTAR* und *ACOMAF* sorgt für Unterschiede. Die Enthüllung erfolgt nicht am Ende des ersten Romans, sondern im letzten Viertel des zweiten Bandes. Im Gegensatz zu den anderen Romanreihen kann der Streit noch innerhalb desselben Romans geklärt werden. Ähnlich wie in *Kingdom of the Wicked* erfährt Feyre von einer dritten Partei, dass Rhysand ihr etwas verheimlicht hat, während er selbst nicht anwesend ist. Als er dank ihr außer Lebensgefahr ist, konfrontiert sie ihn: „‘How long have you known I’m your mate?’ Rhys stilled. The entire world stilled. [...] I thought something like panic might have flashed over his features” (Maas, 2020, 494). Er erklärt ihr, dass er sie so kurz nach ihrer Fast-Hochzeit nicht damit belasten wollte und auf den richtigen Zeitpunkt gewartet hat, es ihr zu erzählen. „‘You promised - you promised no secrets, no games. You *promised*.’ Something in my chest was caving in on itself” (Maas, 2020, 495). Als er weiter redet sagt sie zu ihm: „I don’t want to hear you tell me that you decided I was to be kept in the dark while your friends knew, while *you all* decided what was right for me-” (Maas, 2020, 496). Daraufhin verlangt sie, dass er sie zu den anderen zurückbringt, wo sie Mor bittet, sie weg von ihm zu bringen. Nachdem sie mehrere Tage in einer einsamen Hütte verbracht hat, findet Rhysand sie und sie klären die Situation. Während die Platzierung dieser Szene eine andere ist, besitzt sie dennoch die gleichen Elemente wie die anderen Szenen: (1) Lügen durch Verheimlichung seitens des Love Interests, (2) die Protagonistinnen fühlen sich verraten, (3) die aufgebaute Beziehung wird hinterfragt und in ihrer Entwicklung zurückgesetzt. Dieses Plotelement sorgt dafür, dass die Beziehung ins Wanken gerät, beziehungsweise hinausgezögert wird, wodurch mehr Spannung erzeugt wird, sowie ein darauffolgender Plot, in dem diese Lüge geklärt wird. Interessant an den Reaktionen der Protagonistinnen ist, was Wrath angesprochen hat: die Handlungen der letzten Tage und Wochen werden zugunsten von Misstrauen ausgelöscht und die anfängliche Fremdwahrnehmung der Love Interests als böse tritt wieder in den Vordergrund. Aus historischer Perspektive ergibt sich hierbei eine Parallele zu dem Liebesplot aus dem 18. Jahrhundert, der aus „encounter, attraction, union, break, and resolution in either final reunion or separation” (Gutenberg, 2004, 108f.) besteht. Dieses Muster kann auch in den Romanreihen beobachtet werden, mit dem Unterschied, dass die Lösung erst in den darauffolgenden Romanen (ausgenommen *ACOMAF*) erfolgt.

Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus dieser Beobachtung in Bezug auf die Konstruktion von Männlichkeiten ableiten? Kann dieses Plotelement als eine Metapher für die Überzeugungskraft der Maskerade gelesen werden? Sind die gesellschaftlichen Vorstellungen über den „echten“ Mann so überzeugend, dass sie die Maskerade aufrechterhalten, obwohl die Handlungen der Love Interests (zumeist) etwas anderes zeigen? Es gibt einen breiten Interpretationsspielraum in Bezug darauf, was dieser Aufbau über Männlichkeiten und den gesellschaftlichen Rahmen aussagen könnte. Auffällig ist, dass es immer der Love Interest ist, der etwas verheimlicht, wodurch die Protagonistin in eine gewisse Passivität geschoben wird. Sie ist seinen Handlungen ausgeliefert und reagiert lediglich, während er aktiv handelt.

4. Fazit und Ausblick – Die Einbettung der Männlichkeitskonstruktionen

Wie lassen sich diese Funde nun in das 21. Jahrhundert einbetten? Erhart (2016) und Tholen (2016, 282) beobachten vielschichtigere Männlichkeitskonstruktionen und die vermehrte „Auflösung des Singulars einer als Leitbild und Norm fungierenden Männlichkeit“ in den Medien (Erhart, 2016, 21). Das kann anhand der vier Romanreihen nur bedingt bis kaum bestätigt werden. Wie bereits illustriert, wird ein stereotypisiertes Bild von Männlichkeit gleichzeitig unterlaufen und verfestigt. Unterlaufen, weil sich die vorgespelte Identität eben als solche herausstellt und somit lediglich eine leere Hülle darstellt. Verfestigt, da suggeriert wird, dass sie notwendig ist, um ihre Rolle in der Gesellschaft ausfüllen zu können. Gleichzeitig beobachtet Tholen (2016), dass neben dieser Auflösung auch ähnliche Inszenierungen wie um 1900 wieder auftreten, mit „bewusst maskuline[n] und chauvinistische[n] Attitüden“ (282). Auch Stephan (2003) beobachtet Re-Maskulinisierungen als Antwort auf De-Maskulinisierungen (33f.). Obwohl diese Beobachtung schon einige Jahre zurückliegt, hat die Aktualität dessen seitdem nicht nachgelassen. Dabei scheint es sich bei der Vielschichtigkeit und der Norm aus 1900, um die beiden Extrempole zu handeln. Währenddessen ist die Männlichkeitskonstruktion in den untersuchten Romanreihen weder das eine noch das andere vollständig. An die kalte, überlegene Männlichkeit, die vor allem das 20. Jahrhundert in Wellen durchzieht (Tholen, 2016, 282) kommen die Love Interests in den Romanreihen gleichzeitig ran und wiederrum nicht. Hier kommt erneut die Dualität der vorgespielten Identität zu tragen. Basierend auf den illustrierten Entwicklungen und der Analyse kann die These aufgestellt werden, dass diese vorgespelte Identität den Sinn hat, einem stereotypischen, maskulinen Bild, wie es Mosse (1998) beschreibt, zu entsprechen, gleichzeitig jedoch auch Vorstellungen von Sanftheit und liebevollem Umgang darstellen zu können. Fast könnte es als ein Zwischenschritt ausgelegt werden: es besteht noch nicht die Bereitschaft, das alte Idealbild loszulassen, gleichzeitig wird es jedoch auch nicht als genügend empfunden und es wird zu einem vielfältigeren Bild gegriffen. Das wird deutlich bei der Maskerade beziehungsweise der vorgespielten Identität, bei dem Umgang mit Emotionen oder bei der Macht-Stärke Dynamik. Basierend auf den Funden erscheint Emigs (2016) Diagnose, dass Diskussionen, um Männlichkeitsnormen in gewissen literarischen Feldern unausweichlich sind, nachvollziehbar (301).

Hinsichtlich der Männlichkeitsdarstellung lassen sich die folgenden Schlüsse zusammenfassen: Die Love Interests haben eine vorgespelte Identität ihrer Selbst erschaffen, die vor allem

eine Maskerade von Männlichkeit enthält. Diese wird mit den verschiedensten Taktiken aufrechterhalten, wie durch die Mimik, die Körperhaltung und Gestik, sowie, auf einer materiellen Ebene, das Zuhause. Der Körper der Love Interests wird kohärent zu stereotypen Vorstellungen über Männlichkeit und Körper beschrieben. Die Darstellungen weisen untereinander starke Ähnlichkeiten auf, was noch stärker auf ein gesellschaftliches Ideal verweist. Während die Love Interests den Protagonistinnen von tragischen Ereignissen erzählen, fehlt weitgehend die Thematisierung der dazugehörenden Emotionen. Des Weiteren wird der Anschein erweckt, dass es sich dabei um etwas handelt, das sie mit sich selbst ausmachen. Alle Love Interests weisen eine Nähe zu Schatten beziehungsweise der Dunkelheit auf. Gleichzeitig befinden sich alle vier Love Interests in Machtpositionen. Etwas das sich auch auf ihre Beziehungen auswirkt. Während bei Rhysand und Cayden die Emotionen zu den Freund*innen die hegemoniale Männlichkeit konterkarieren, reproduzieren Emotionen diese bis zu einem gewissen Grad bei Xaden. Auch bei Wrath sind hegemoniale Strukturen vorzufinden. Anders verhält es sich bei der Beziehung zu den Protagonistinnen. Diese sind geprägt von einem Hin und Her zwischen dem Verfestigen und dem Unterlaufen von stereotypen Männlichkeits- bzw. Hetero-Beziehungsbildern. Die Love Interests sind wesentlich stärker als die Protagonistinnen und sind dadurch im Kampf überlegen, gleichzeitig retten sie die Protagonistinnen aus gefährlichen und lebensgefährlichen Situationen und zeigen den Wunsch, sie zu beschützen. Des Weiteren ist eine Verteilung von passiv (Protagonistinnen) und aktiv (Love Interests) bei dem ersten Kuss zu erkennen. Diese Elemente deuten auf konservative Männlichkeitsvorstellungen hin. Im Kontrast dazu gleichen die Protagonistinnen das Machtgefälle, das basierend auf den Rollen entsteht durch Auflehnung durch Worte aus, etwas, dass die Love Interests zulassen. Die männlichen Figuren zeigen den Protagonistinnen Respekt, was unter anderem durch das Knien dargestellt wird.

Gleichzeitig ist zwischen der inhaltlichen und der strukturellen Ebene zu unterscheiden. In der Logik der Handlung gibt die Protagonistin ihr Bestes, sie beweist emotionale und körperliche Stärke. Wobei letzteres nicht so stark ausgeprägt ist wie bei den Love Interests, was unter anderem an ihren abweichenden Biografien liegt. Die Protagonistinnen lassen sich nicht unterdrücken und dadurch bleiben hegemoniale Machtstrukturen weitgehend aus. Währenddessen sieht es auf der strukturellen Ebene anders aus. Der Körperbau der Figuren folgt den gesellschaftlichen Idealbildern von Attraktivität: sie ist klein und dünn, er ist groß und stark. Dieses Ideal sorgt für die Verstärkung eines gesellschaftlichen Machtgefälles. Und genau dieses Ideal wurde ausgewählt, um die Figuren darzustellen. Wodurch auf einer strukturellen Ebene von einem patriarchalen Machtgefälle gesprochen werden kann. Hierbei werden gesellschaftliche

Idealvorstellungen übernommen, die vermutlich unbewusst und unhinterfragt in die Romane eingeschrieben worden sind. Während somit die Handlungen der Figuren innerhalb des Narrativs teilweise Machtstrukturen unterlaufen, werden diese auf einer strukturellen Ebene, die außerhalb der Handlung existiert, verfestigt.

Zu Beginn wurde basierend auf Krammer (2018) die Frage aufgeworfen, inwieweit es einen Zusammenhang zwischen der Männlichkeitskonstruktion des Love Interests und dem Genre der New Adult Romantasy Romane gibt. Während eine Frage wie diese nicht für ein ganzes Genre beantwortet werden kann, sind in diesen Romanreihen deutlich Parallelen in der Männlichkeitskonstruktion zu finden. Wodurch zumindest ein Typus an Männlichkeit bei den Love Interests in diesem Genre ausgemacht werden konnte. Des Weiteren können strukturelle und inhaltliche Ähnlichkeiten, die an den Love Interests und ihren Beziehungen zu anderen Figuren, besonders der Protagonistin, festgemacht werden.

Aus all diesen Beobachtungen kann das Fazit gezogen werden, dass gesellschaftliche Männlichkeitskonstruktionen teilweise aufgebrochen, an anderen Stellen jedoch verfestigt werden.

Literaturverzeichnis

Badinter, E. (1993). *XY. Die Identität des Mannes*. Piper.

Bastian, T. (1998). *Der Blick, die Scham, das Gefühl: eine Anthropologie des Verkannten*. Vandenhoeck & Ruprecht.

Beauvoir, S. (1952). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Rowohlt.

Benthien, C., Fleig, A., & Kasten, I. (2000). Einleitung. In C. Benthien, A. Fleig, I. Kasten (Hrsg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle* (S. 7-20). Böhlau Verlag.

Benthien, C., & Stephan, I. (2003). Vorwort. In C. Benthien, & I. Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (S. 7-10). Böhlau.

Benthien, C. (2003). Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In C. Benthien, & I. Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (S. 36-59). Böhlau.

Berr, K. (2019). Heimat und Landschaft im Streit der Weltanschauungen. In M. Hülz, O. Kühne, & F. Weber (Hrsg.), *Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt* (S. 27-52). Springer Fachmedien.

Böhnisch, L., & Winter, R. (1994). *Männliche Sozialisation. Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf* (2. Aufl.). Juventa Verlag.

Booker, C. (2005). *The seven basic plots. Why we tell stories*. Continuum.

Bourdieu, P. (2005). *Die männliche Herrschaft* (J. Bolder, Übers.). Suhrkamp.

Brod, H. (2018). *The Making of Masculinities (Routledge Revivals). The New Men's Studies*. Routledge.

Bruns, D., & Münsterlein, D. (2019). Internationale Konzepte zur Erklärung von Mensch-Ort-Beziehungen. In M. Hülz, O. Kühne, & F. Weber (Hrsg.), *Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt* (S. 99-120). Springer Fachmedien.

Butler, J. (1995). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (K. Wörde-mann, Übers.). Berlin Verlag.

Butler, J. (2007). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Carrigan, T., Connell, B., Lee, J. (1985). Toward a new Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, 14 (5), 551-604.

Connell, R. (1999). *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* (C. Stahl, Übers.). Leske + Budrich.

Darling, O. R. (2025). *Fear the Flames*. Zaffre.

Eickelpasch, R., & Rademacher, C. (2015). *Identität* (4. Aufl.). transcript Verlag.

Eming, J. (2005). Die Maskierung von Emotionen in der Literatur des Spätmittelalters. Florio und Biancelfora und Eurialus und Lucretia. *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 35, 49-69.

Emig, R. (2016). Englischsprachige Literatur. In S. Horlacher, B. Jansen, & W. Schwanebeck (Hrsg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 287-303). J.B. Metzler.

Erhart, W., & Herrmann, B. (1997). Der erforschte Mann? In W. Erhart, & B. Herrmann (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (S. 3-31). J.B. Metzler.

Erhart, W. (2006). Das zweite Geschlecht: „Männlichkeit“, interdisziplinär. Ein Forschungsbericht. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 30(2), 156–232. <https://doi.org/10.1515/IASL.2005.2.156>

Erhart, W. (2016). Deutschsprachige Männlichkeitsforschung. In S. Horlacher, B. Jansen, & W. Schwanebeck (Hrsg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 11-25). J.B. Metzler.

Feldmann, D. (1997). Literaturwissenschaft, New Men's Studies und das Drama der englischen Renaissance. In W. Erhart, & B. Herrmann (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (S. 134-148). J.B. Metzler.

Fleischmann, A. (2016). *Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms. A Matter of What's In the Frame and What's Out*. Springer Fachmedien Wiesbaden.

- Freudenburg, R. (1997). Männliche Freundschaftsbilder in der neueren deutschen Literatur. In W. Erhart, & B. Herrmann (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (S. 271-291). J.B. Metzler.
- Frevert, U. (1996). Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit. In T. Kühne (Hrsg.), *Männergeschichte. Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne* (S. 69-87). Campus Verlag.
- Fritsche, J. (2024). *Über die Unwahrscheinlichkeit der Männlichkeitsforschung. Genealogie eines Forschungsfeldes*. Springer VS.
- Gilmore, D. (1991). *Mythos Mann. Rollen, Rituale, Leitbilder* (E. Gärtner, Übers.). Artemis & Winkler Verlag.
- Goffman, E. (1981). *Geschlecht und Werbung* (T. Lindquist, Übers.). Suhrkamp.
- Glomb, S. (1997). *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*. Narr.
- Gruen, A. (1992). *Der Verrat am Selbst. Die Angst vor Autonomie bei Mann und Frau* (7. Auflage). Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Gutenberg, A. (2004). Handlung, Plot und Plotmuster. In V. Nünning, & A. Nünning (Hrsg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (S. 98-121). Verlag J.B.Metzler.
- Halberstam, J. (2021). Vorwort. In A. Babka, & R. Brucher (Hrsg.), *Trans* Positionen zu Geschlecht und Architektur* (S. 7-13). Verlag Turia + Kant.
- Harvey, D. (1996). *Justice, nature and the geography of difference*. Blackwell.
- Hausen, K. (2013). Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In K. Hausen (Hrsg.), *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte* (2. Aufl., Bd. 202, S. 19–49). Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666370250.19>
- Herrmann, B., & Erhart, W. (2002). XY Ungelöst. Männlichkeit als Performance. In T. Steffen (Hrsg.), *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität - Repräsentation - Rollendruck* (S. 33-53). J.B. Metzler.

Herrmann, B. (2011). Als Mann schreiben. Geschlecht und Stil in literarischen Debatten um 1800, 1900 und 2000. In M. Läubli, S. Sahli (Hrsg.), *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies* (S. 261-284). transcript Verlag.

Hollstein, W. (1993) *Der Kampf der Geschlechter. Frauen und Männer im Streit um Liebe und Macht und wie sie sich verständigen könnten*. Kösel.

Horlacher, S., Jansen, B., & Wieland, S. (2016). Einleitung. In S. Horlacher, B. Jansen, & W. Schwanebeck (Hrsg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 1-9). J.B. Metzler.

Jae-Jones, S. (2009, November 9). *St Martin's New Adult Contest*. Uncreated Conscience, <http://sjaejones.com/blog/2009/st-martins-new-adult-contest/> (abgerufen über Wayback Machine, 09.03.2026).

Jekutsch, U. (2001). *Selbstentwurf und Geschlecht. Kolloquium des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterstudien der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*. Königshausen & Neumann.

Krammer, S. (2007). Fiktionen des Männlichen. Männerforschung als literaturwissenschaftliche Herausforderung. In S. Krammer (Hrsg.), *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten* (S. 15-36). Facultas.

Krammer, S. (2018). *Fiktionen des Männlichen. Männlichkeitsforschung in der Literaturwissenschaft*. Facultas.

Kühne, T. (1996). Männergeschichte als Geschlechtergeschichte. In T. Kühne (Hrsg.), *Männergeschichte. Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne* (S. 7-30). Campus Verlag.

Läubli, M., & Sahli, S. (2011). Männlichkeiten denken. Vorwort. In M. Läubli, S. Sahli (Hrsg.), *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies* (S. 7-16). transcript Verlag.

Maas, S. J. (2020). *A Court of Mist and Fury*. Bloomsbury Publishing.

Maas, S. J. (2023). *A Court of Thorns and Roses*. Bloomsbury Publishing.

Maniscalco, K. (2023). *Kingdom of the Wicked*. Hodderscape.

Martschukat, J. (2022). Männlichkeit. In A. Herrmann, T. J. Kim, E. Kindinger, N. Mackert, L. Rose, F. Schorb, E. Tolasch, & P.-I. Villa (Hrsg.), *Fat Studies. Ein Glossar* (S. 193-195). transcript.

McAlister, J. (2021). *New adult fiction*. Cambridge University Press.

Menakhem, P. (1979). Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings [With an Analysis of Faulkner's "A Rose for Emily"]. *Poetics Today*, 1(1/2), 35–361. <https://doi.org/10.2307/1772040>

Mertens, W. (1997). Männlichkeit aus psychoanalytischer Sicht. In W. Erhart, & B. Herrmann (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (S. 35-57). J.B. Metzler.

Meuser, M. (2010). *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster* (3. Aufl.). VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien.

Mosse, G. L. (1998). *The image of man. The creation of modern masculinity*. Oxford University Press.

Parent, M. C., & Moradi, B. (2011). His Biceps Become Him. A Test of Objectification Theory's Application to Drive for Muscularity and Propensity for Steroid Use in College Men. *Journal of Counseling Psychology*, 58(2), 246–256. <https://doi.org/10.1037/a0021398>

Pleck, J., & Sawyer, J. (1974). *Men and Masculinity*. Prentice Hall.

Reeser, T. W. (2016). Englischsprachige Männlichkeitsforschung. In S. Horlacher, B. Jansen, & W. Schwanebeck (Hrsg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 26-42). J.B. Metzler.

Ricœur, P. (1996). *Das Selbst als ein Anderer*. Fink.

Riviere, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303–313.

Schaeffer-Hegel, B. (1998). Projektergebnisse. Frauen und Politische Kultur zu Beginn der 90er Jahre in Berlin. In B. Schaeffer-Hegel (Hrsg.), *Frauen mit Macht. Zum Wandel der politischen Kultur durch die Präsenz von Frauen in Führungspositionen* (2. Aufl.; S. 22-31). Centaurus-Verlag.

Schnack, D., & Neutzling, R. (1993). *Die Prinzenrolle. Über die männliche Sexualität*. Rowohlt Verlag.

Schöler-Macher, B. (1992). Auf den Spuren einer möglichen Fremdheit von Frauen in der Politik. In A. Wetterer (Hrsg.), *Profession und Geschlecht. Über die Marginalität von Frauen in hochqualifizierten Berufen* (S. 257-276). Campus Verlag.

Scholz, S. (2020). Männlichkeitsforschung. In B. Kortendiek, B. Riegraf, & K. Sabisch-Fechtelperter (Hrsg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Springer VS.

Scholz, S. (2025). *Männlichkeitsforschung*. transcript Verlag.

Sedgwick, E. K. (1997). „Mensch, Boy George, du bist dir deiner Männlichkeit ja unglaublich sicher!“. In W. Erhart, & B. Herrmann (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (S. 353-361). J.B. Metzler.

Shahnaz, A., Fatima, S. T., & Qadir, S. A. (2020). „The myth that children can be anything they want“. gender construction in Pakistani children literature. *Journal of Gender Studies*, 29(4), 470–482. <https://doi.org/10.1080/09589236.2020.1736529>

Shteinbuk, F. (2022). Transgressive Character of the Femme Fatale Image in Oles Uliianenko's Novel "Seraphim." *Respectus Philologicus*, 41(46), 107–119. <https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2022.41.46.112>

Smail, D. L. (2005). Emotions and Somatic Gestures in Medieval Narratives. The Case of Raoul de Cambrai. *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 35, 34-48.

Schmidt, G. (2000). Sexualwissenschaft. In C. v. Braun, & I. Stephan (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (S. 180-192). J.B. Metzler.

Sombart, N. (1996). *Wilhelm II. Sündenbock und Herr der Mitte*. Verlag Volk & Welt.

Späth, T. (1997). Männerfreundschaften - politische Freundschaften? Männerbeziehungen in der römischen Aristokratie des Prinzipats. In W. Erhart, & B. Herrmann (Hrsg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* (S. 192-211). J.B. Metzler.

Steffen, T. (2002). Masculinities/Maskulinitäten. Gender Studies and its Mal(e)Contents. In T. Steffen (Hrsg.), *Masculinities. Mythos - Realität - Repräsentation - Rollendruck = Maskulinitäten* (S. 270-287). J.B. Metzler.

Stephan, I. (2000). Literaturwissenschaft. In C. v. Braun, & I. Stephan (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (S. 290-299). J.B. Metzler.

Stephan, I. (2003). Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men’s studies und Männlichkeitsforschung. In C. Benthien, & I. Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (S. 11-35). Böhlau.

Szczepaniak, M. (2005). *Männer in Blau . Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Böhlau.

Theweleit, K. (2002). Männliche Geburtsweisen. Der männliche Körper als Institutionenkörper. In T. Steffen (Hrsg.), *Masculinities. Mythos - Realität - Repräsentation - Rollendruck = Maskulinitäten* (S. 2-27). J.B. Metzler.

Thiele, A. (2002). Männlicher Geschlechtsrollenstress über die Lebensspanne. In T. Steffen (Hrsg.), *Masculinities. Mythos - Realität - Repräsentation - Rollendruck = Maskulinitäten* (S. 259-268). J.B. Metzler.

Tholen, T. (2015). *Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung*. transcript.

Tholen, T. (2016). Deutschsprachige Literatur. In S. Horlacher, B. Jansen, & W. Schwanebeck (Hrsg.), *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 270-287). J.B. Metzler.

Tillner, G., & Kaltenecker, S. (1995). Offensichtlich männlich. Zur aktuellen Kritik der heterosexuellen Männlichkeit. *Texte zur Kunst*, 5(17), 37-48.

Villa, P.-I. (2022). Gender. In A. Herrmann, T. J. Kim, E. Kindinger, N. Mackert, L. Rose, F. Schorb, E. Tolasch, & P.-I. Villa (Hrsg.), *Fat Studies. Ein Glossar* (S. 125-127). transcript.

Walter, W. (2000). Gender, Geschlecht und Männerforschung. In C. v. Braun, & I. Stephan (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (S. 97-115). J.B. Metzler.

Weichhart, P., Weiske, C., & Werlen, B. (2016). *Place identity und images. Das Beispiel Eisenhüttenstadt* (2. Auflage). Institut für Geographie und Regionalforschung der Universität Wien.

Winko, S. (2003). *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Erich Schmidt Verlag.

Winko, S., & Jannidis, F. (2015). Wissen und Inferenz. Zum Verstehen und Interpretieren literarischer Texte am Beispiel von Hans Magnus Enzensbergers Gedicht Frühschriften. In J. Borkowski (Hrsg.), *Literatur interpretieren. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie und Praxis* (S. 221-250). Mentis.

Yarros, R. (2024). *Fourth Wing*. Piatkus.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Darstellung des Näheverhältnisses	44
---	----