



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„If you don't feel it, fake it“

Mette Thomsens Roman *Plastic* aus
gender-analytischer Perspektive

Verfasserin

Monika Niehsler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A394 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Skandinavistik

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Vorwort

Die Möglichkeit, Menschen zu würdigen, die wesentlich am Zustandekommen der vorliegenden Arbeit beteiligt waren, möchte ich unbedingt nutzen: Ich danke Prof. Dr. Sven H. Rossel für die engagierte und wohlwollende Betreuung, Mag. Gertraud Reznicek für das professionelle Lektorat und einige ernste Worte sowie Cand. scient. pol. Louise Flugger Callesen für die Einbringung ihrer muttersprachlichen Kompetenzen. Robert Filz und Ronald Niehsler brachten mehrmals meinen Computer zur Räson. Besonders danke ich MMag. Angela Filz für ihre genaue und engagierte Tätigkeit als Lektorin, ihre kreativen Anregungen, ihren Ansporn und ihre unermüdliche seelische Unterstützung. Last but not least danke ich meinen Eltern, Ingrid und Josef Niehsler, für die ideelle und finanzielle Unterstützung meines Studiums.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	5
2	„WAS POSTMODERNE IST? ICH BIN NICHT AUF DEM LAUFENDEN.“	7
2.1	PARAMETER POSTMODERNER LITERATUR.....	9
2.2	FEMINISMUS UND POSTMODERNISMUS.....	13
2.3	POSTFEMINISMUS – VERSUCH EINER FESTLEGUNG	16
2.4	DIE PERFORMANZ-THEORIE JUDITH BUTLERS	20
3	ÜBER DIE AUTORIN.....	22
4	PLASTIC	23
4.1	INHALT.....	23
4.2	DER KLANG DER 90ER IM LOKALKOLORIT.....	23
4.3	POSTMODERNISMUS	25
4.3.1	„Life in plastic, it's fantastic!“ – Film, TV und Werbung.....	25
4.3.2	Ironie.....	28
4.3.3	„Er der en prins til stede?“ – Märchen und Mythos	30
4.3.4	Der Comic-Charakter von Plastic	33
4.4	PRÄSIDENTIN BARBIE – POSTFEMINISMUSKRITIK	35
4.4.1	Der weibliche Körper in den Massenmedien	38
4.4.2	Barbie	40
4.4.2.1	Körper.....	40
4.4.2.2	Sexualität	41
4.4.2.3	Genderidentität und -performance.....	44
4.4.2.4	„visuelt velfungerende ting“ – Barbies soziale Welt.....	46
4.4.3	Anorexie.....	48
4.4.4	Der Körper als „Baustelle ohne Ende“ – Plastische Chirurgie.....	51
4.4.5	Der männliche Körper in der Werbeindustrie	54
4.5	MONA UND VERA: VENAMORA – ZWEI SEITEN EINER MEDAILLE	56
5	AF EN SUPERHELTS BEKENDELSER.....	61
5.1	INHALT.....	61
5.2	ILLUSION UND REALITÄT	62
5.3	DER/DIE/DAS SUPERHELDIN.....	65
5.4	DIE SEELE DES/DER SUPERHELDIN.....	68
5.5	COMICSTRIP, KRIMI, SEIFENOPER	71
6	HJFYLDTE FARVANDE	75
6.1	INHALT.....	75

6.2	DAS LEBEN ALS VON HAIEN BEVÖLKERTES GEWÄSSER.....	76
6.3	FLUCHT AUS DEM LEBEN	79
6.4	LIEBE UND SEXUALITÄT.....	80
6.5	DAS LEBEN NACH DER IRONIE.....	82
7	DE LEVENDE DØDE	85
7.1	INHALT.....	85
7.2	BESPRECHUNG	86
8	VINDÆG	87
8.1	MIKRO- UND MAKROKOSMOS.....	89
8.2	SCHÖPFUNG UND ZERSTÖRUNG	89
8.3	DYNAMIK UND STILLSTAND.....	90
8.4	NATUR UND ZIVILISATION	91
8.5	SPRACHE UND SCHREIBEN	92
9	SCHLUSS	94
10	BIBLIOGRAPHIE	97
10.1	PRIMÄRLITERATUR	97
10.2	SEKUNDÄRLITERATUR ZU METTE THOMSEN.....	97
10.2.1	<i>Rezensionen und Interviews.....</i>	97
10.2.2	<i>Elektronische Ressourcen.....</i>	99
10.3	ALLGEMEINE SEKUNDÄRLITERATUR	99
11	ANHANG	103
11.1	ZUSAMMENFASSUNG.....	103
11.2	SUMMARY	104
11.3	LEBENS LAUF.....	106

1 Einleitung

Thema dieser Diplomarbeit ist der Roman *Plastic*¹ (1995) der dänischen Autorin Mette Thomsen im Kontext ihres Gesamtwerks. Die Romane *Af en superhelts bekendelser*² (1994) und *Plastic* sind beide in der ersten Hälfte der 1990er Jahre entstanden und beschäftigen sich jeder auf seine eigene Art mit der Konstituierung eines weiblichen Subjekts in dieser Zeit und in der dänischen Gesellschaft. Beide Romane sind ausschließlich auf ihre jeweilige Protagonistin fokussiert, die in eine surreale Szenerie gestellt wird und entsprechend handelt.

Mette Thomsens drittes Werk *Hajfyldte farvande*³ (1996) konzentriert sich ebenfalls ausschließlich auf die Hauptfigur. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern wird sowohl auf ironische wie auch auf surreale Verzerrungen verzichtet – hier geht es um die psychologische Aufarbeitung des Lebens.

In ihrem Jugendbuch *De levende døde*⁴ (1999) kehrt Thomsen wieder zu einer gewissen Form des Surrealismus zurück, indem sie die Menschheit vampirähnlichen Geschöpfen ausliefert. Hier klingen auch die Hauptthemen ihres Lyrikbandes *Vindæg*⁵ (2005) an: Leben und Tod, Dynamik und Stillstand in Natur und Zivilisation sowie die Gegenüberstellung der beiden Letzteren.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Besprechung von *Plastic* und hier im Besonderen auf der Identitätskonstitution der Protagonistin Mona. Im Anschluss wird der Roman im Zuge der Vorstellung von Thomsens anderen Arbeiten in den Kontext ihres Gesamtwerkes gestellt.

Die Analyse des Textes und seines Identitätskonzeptes geschieht von einem feministischen Gesichtspunkt aus, der sich in erster Linie an Judith Butlers Performanz-Theorie orientiert, die im ersten Kapitel erläutert wird. Bei der Romananalyse wird zu entscheiden sein, ob es sich um feministische oder postfeministische Metanarrative handelt, weswegen im „Theoriekapitel“ auch der Begriff „Postfeminismus“ kritisch

¹ Thomsen, Mette: *Plastic*. Kopenhagen: Linhardt og Ringhof 1995. Zitate aus dem Roman werden unmittelbar im Text ausgewiesen.

² Thomsen, Mette: *Af en superhelts bekendelser*. Kopenhagen: Linhardt og Ringhof 1994.

³ Thomsen, Mette: *Hajfyldte farvande*. Kopenhagen: Linhardt og Ringhof 1996.

⁴ Thomsen, Mette: *De levende døde*. Kopenhagen: Dansklærerforeningen 2002.

⁵ Thomsen, Mette: *Vindæg*. [Viborg:] Samleren 2005.

besprochen wird. Als formaler Rahmen der Arbeit dient die Hypothese, dass es sich bei *Plastic* um einen postmodernen Roman handelt, weswegen im ersten Kapitel auch dargelegt wird, wie hier mit diesem Begriff umgegangen wird. Ziel ist jedoch nicht, einen umfassenden Überblick über die postmoderne Theorie zu geben, was angesichts der in zahlreichen Publikationen erlangten Erkenntnis, dass es wohl ebenso viele Postmodernismen wie TheoretikerInnen gibt, ein unmögliches Unterfangen ist. Auch die Diskussion über Unterscheidung von Postmoderne, Moderne und Poststrukturalismus bzw. über die generelle Legitimität des Begriffes „Postmodernismus“ soll hier nicht geführt werden. Vielmehr wird pragmatisch auf die Möglichkeiten der Literaturanalyse eingegangen, einen Roman als postmodern zu entlarven und diese formale Epistemologie auf den Inhalt und die dargestellten Identitätskonzepte zu beziehen.

Dass Mette Thomsen mit ihrem Werk die Trends der Zeit erkannt haben dürfte, zeigt sich u. a. daran, dass ihre bis auf weiteres drei Romane in Dänemark Bestseller geworden sind und dass vier Jahre nach ihrem Debüt als Autorin bereits eine Monographie über „den tidstypisk ung ironiker“⁶ erschienen ist. Unter den Romanen *Af en superhelts bekendelser*, *Plastic* und *Hajfyldte farvande*, ist *Plastic* der erfolgreichste, der zweimal so oft verkauft wurde wie die beiden anderen gemeinsam⁷.

Folglich beschäftigt sich diese Arbeit damit, wie die Autorin einen sarkastischen Blick auf eine Frau wirft, die versucht, nach den Idealen der Gegenwart zu leben und „perfekt“ zu werden. Mit ihrem übertreibenden, satirischen Stil zeigt sie der/dem LeserIn „det absurde i det almindelige“⁸. Auch stilistisch gesehen ist *Plastic* ein Produkt unserer Zeit, was analysiert wird. Es wird näher auf die feministische Dimension des Romans eingegangen und ein theoretisches Fundament für Thomsens Themen im Roman gebaut sowie erklärt, wie die Objektivierung des weiblichen Körpers, Anorexie und plastische Chirurgie zusammenhängen. Weil die Barbiepuppe eine wichtige Metapher und ein ebensolches Motiv in *Plastic* ist, wird ein kritischer Blick auf Barbie als soziologisches Phänomen und Spiegelbild der gesellschaftlichen Ideale geworfen.

⁶ Jørgensen, S. 7.

⁷ vgl. Jørgensen, S. 113-114.

⁸ Bjertrup, Susanne: Er der en Prins til stede? – In: Weekendavisen, 27.10. 1995.

2 „Was Postmoderne ist? Ich bin nicht auf dem Laufenden.“⁹

Dieses Bonmot von Michel Foucault bringt das große Dilemma zum Ausdruck, dessen sich nahezu alle TheoretikerInnen, die sich mit dem Thema „Postmoderne“ auseinandersetzen, bewusst sind. Peter V. Zima hält fest, dass es die Postmoderne „als ‚Ding an sich‘“ nicht gibt, „sondern nur konkurrierende Konstruktionen, von denen man hofft, daß sie sich irgendwann vergleichen lassen“¹⁰ und die „für den Zustand der zeitgenössischen europäischen und nordamerikanischen Gesellschaft symptomatisch zu sein scheinen“¹¹. Umberto Eco bezeichnet „postmodern“ als „Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann“¹² und Christine Battersby meint gar: „[P]ostmodernism’ is not typical of all forms of postmodernism“¹³. Dabei verweist sie darauf, dass namhafte postmoderne TheoretikerInnen wie Judith Butler, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray und Gayatri Chakravorty Spivak sich von dieser Zuschreibung distanzieren.¹⁴

Seyla Benhabib kommentiert lapidar:

In den achtziger Jahren ist der Begriff ‚Postmoderne‘ in so unterschiedlichen Feldern wie Architekturtheorie, Literaturwissenschaft, Philosophie und Gesellschaftstheorie benutzt worden, um ein vages Gefühl von Zeitbewußtsein zu bezeichnen. Dieses Bewußtsein war von einem weitverbreiteten Gefühl der Erschöpfung des Projekts der Moderne bestimmt, von dem Gefühl, ans Ende eines bestimmten kulturellen, theoretischen und sozialpolitischen Paradigmas gekommen zu sein. Häufig ist die Definition von Begriffen, die versuchen, den Zeitgeist einzufangen, selber Ausdruck dieses Zeitgeistes. Es ist oft schwer, zwischen Signifikant und Signifikat zu unterscheiden; das eine wird in die Identität des anderen einbezogen. So ist und bleibt es mit dem Begriff ‚Postmoderne‘.¹⁵

Dennoch gibt es Versuche, das Phänomen Postmoderne zu definieren, z.B. von dem Literaturtheoretiker Terry Eagleton:

⁹ Michel Foucault – zit. nach Benhabib, Seyla: Subjektivität, Geschichtsschreibung und Politik. Eine Replik. Übersetzt von Vincent Vogelvelt. – In: Dies., Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993. S. 105.

¹⁰ Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen u.a.: A. Francke. 2001. S. 22.

¹¹ Zima, S. 19.

¹² Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. – In: Wolfgang Welsch (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie 1994. S. 75.

¹³ Battersby, Christine: The Phenomenal Woman. Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity. Cambridge: Polity Press 1998. S. 12

¹⁴ vgl. Battersby, S. 12-13.

¹⁵ Benhabib, S. 105.

Das Wort 'Postmodernismus'¹⁶ bezieht sich im allgemeinen auf eine Form zeitgenössischer Kultur, während 'Postmoderne' auf eine spezifische historische Periode verweist. Die Postmoderne ist eine intellektuelle Strömung, die mißtrauisch ist gegenüber den klassischen Begriffen von Wahrheit, Vernunft, Identität und Objektivität, von universalem Fortschritt oder Emanzipation, von singulären Rahmenkonzepten, 'großen Erzählungen' oder letzten Erklärungsprinzipien. Im Gegensatz zu diesen Leitvorstellungen der Aufklärung betrachtet die Postmoderne die Welt als kontingent, als unbegründet, als vielgestaltig, unstabil, unbestimmt, als ein Nebeneinander getrennter Kulturen oder Interpretationen, die skeptisch machen gegenüber der Objektivität von Wahrheit, von Geschichte und Normen, gegenüber der Vorstellung, daß die Natur der Dinge einfach gegeben ist.¹⁷

Patricia Waugh betont die Bedeutung der Sprache für und die Auswirkungen dieser Weltsicht auf das einzelne Subjekt:

Postmodernism situates itself epistemologically at the point where the epistemic subject characterized in terms of historical experience, interiority, and consciousness has given way to the 'decentred' subject identified through the public, impersonal signifying practices of other similarly 'decentered' subjects. It may even situate itself at a point where there is no 'subject' and no history in the old sense at all. There is only a system of linguistic structures, a textual construction [...]. 'Identity' is simply the illusion produced through the manipulation of irreconcilable and contradictory language games.¹⁸

Ein wichtiger Punkt, den Terry Eagleton und Patricia Waugh nicht zur Geltung bringen, ist der bewusste, geradezu spielerische Umgang der Postmoderne mit ihren Widersprüchen:

Dagegen kommt bei der Postmoderne ganz unmißverständlich zum Ausdruck, daß sie sich eben nicht unmittelbar mit der sogenannten Realität – bzw. mit einer Welt 'da draußen' – befassen will/kann/darf, da sie sich selbst ihres eigenen ‚Fiktionalitätsstatus‘ bewußt ist. Mit anderen Worten: Die Postmoderne weiß um ihre diskursive Konstruiertheit und den endlos referentiellen Charakter der Sprache, die niemals eine Ur-Bedeutung erreichen oder einen feststehenden Sinn garantieren kann, weshalb dieses Theorieparadigma sehr unterschiedliche, aber hinsichtlich ihrer Fiktionalität völlig ‚gleichwertige‘ Postmodernismus-Versionen in sich vereinigt.¹⁹

Damit hält Kerstin Lubitz fest, dass die Pluralität der Standpunkte dem Paradigma der Postmoderne immanent ist, wie auch Wolfgang Iser hervorhebt:

Die Pluralität, die unter postmodernen Bedingungen entdeckt, favorisiert und verteidigt wird, ist gerade die an die Wurzeln gehende, die radikale. Eben deshalb darf sie für ununterlaufbar und unüberbietbar gelten. Indem die Postmoderne nicht nur unsere Höhen, sondern auch unsere Tiefen betrifft, entfaltet sie ihre Pluralität, die – anders als im lauen herkömmlichen

¹⁶ Wie explizit auch bei Terry Eagleton in seinem hier zitierten Essay werden die Begriffe „Postmoderne“ und „Postmodernismus“ in dieser Arbeit synonym verwendet.

¹⁷ Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Übersetzt von Jürgen Pelzer. Stuttgart: Metzler 1997. S. VII.

¹⁸ Waugh, Patricia: Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern. London und New York: Routledge 1989. S. 7.

¹⁹ Lubitz, Kerstin: Romancing Altery: Zeitgenössische englische Romane im Spannungsfeld von Feminismus und Postmoderne. Essen: Die blaue Eule 2001. S. 16.

Pluralismus – auf Elementarfragen durchschlägt. Sie ist nicht mehr durch den Boden einer gemeinsamen Übereinstimmung getragen und entschärft, sondern tangiert die Definition noch eines jeden solchen Bodens.²⁰

Welsch geht so weit zu sagen, postmoderne Phänomene lägen dort vor, „wo in ein und demselben Werk ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Vertrauensweisen praktiziert wird“, wobei „Postmoderne“ in der Literaturdebatte „von einer Negativ-Vokabel, die Erschlaffungsphänomene registrierte, zu einer Positiv-Vokabel aufgestiegen, die gegenwärtige und künftige Aufgaben benennt und einen entschiedenen Pluralismus zum Inhalt hat“²¹ sei.

2.1 *Parameter postmoderner Literatur*

Der folgende Katalog von Kennzeichen postmoderner Literatur ist Ihab Hassans Aufsatz *Postmoderne heute*²² entnommen und vor dem Hintergrund der oben erläuterten, im wörtlichen Sinne radikalen Pluralität nicht als dogmatisch zu verstehen. Hassan fasst mögliche Charakteristika als postmodern aufzufassender Literatur zusammen, wobei er die Punkte eins bis fünf zur „dekonstruktiven“ und die folgenden zur „rekonstruktiven Tendenz“ der Postmoderne²³ rechnet.

1. *Unbestimmtheit*: Ambiguitäten, Brüche, Verschiebungen innerhalb unseres Wesens und unserer Gesellschaft werden dargestellt.²⁴ Man legt sich nicht genau fest bzw. steht das nicht mehr zur Debatte.

2. *Fragmentarisierung*:

Unbestimmtheit ist ihrerseits oft eine Folge von Fragmentarisierung. Der postmoderne Mensch nimmt lediglich Trennungen vor; Fragmente sind angeblich das einzige, dem er noch vertraut. Seine tiefste Verachtung gilt jeglicher ‘Totalisierung’, jeglicher Synthese, sei sie sozialer, kognitiver oder sogar ästhetischer Art. Daher seine Vorliebe für Montage, Collage, das literarische *objet trouvé*, cut-up, für Formen der Parataxe anstelle von Hypotaxe, für Metonymie statt Metapher, Schizophrenie statt Paranoia. Daher erklärt sich auch die

²⁰ Welsch, Wolfgang: Einleitung. – In: Ders. (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie²1994. S. 14.

²¹ Welsch, S. 10.

²² Hassan, Ihab: Postmoderne heute. – In: Wolfgang Welsch (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Verlag²1994. S. 47-56.

²³ vgl. Hassan, S. 51.

²⁴ vgl. Hassan, S. 49.

Hinwendung zum Paradoxon, Paralogischen, zur Parabasis, Parakritik, zur Offenheit des Zerbrochenen, zu unerklärten Randzonen.²⁵

Steven Connor nennt den Postmodernismus eine „culture of interruptions“, die dadurch gekennzeichnet sei, dass einerseits verschiedene kulturelle Formen und Medien aufeinander treffen und sich miteinander austauschen²⁶ und andererseits „for the storage, retrieval, and manipulation of information of all kinds“²⁷ neue Arten der analogen und digitalen Reproduktion entwickelt werden. Darauf antwortet die postmoderne Literatur mit „narrative structures and processes that seek to ramify rather than to resist this general interruptiveness“²⁸.

3. Auflösung des Kanons:

You can forget all that stuff about truth and value – and other alienating lies perpetuated by a deliberately selective version of history controlled by crazy power freaks and their lackey dupes. ‘Truth’ is only what *circulates* as such; hence the importance of technology and the media to an understanding of ‘our’ world today. ‘Values’ are only *effects* of cultural traditions; hence the importance of becoming cynical today, in order not to be suppressed under the suffocating weight of ‘culture’ and ‘tradition’.²⁹

Die Entlegitimierung zentraler gesellschaftlicher Normen bewirkt einen Verfall der erklärenden Mythen zugunsten einer Hinwendung zu ‘les petites histoires’, welche die auf die Wirklichkeit gerichteten Sprachspiele in ihrer Heterogenität bewahren³⁰.

4. Der Verlust von ‘Ich’, von ‘Tiefe’:

Die Postmoderne entleert das traditionelle ‘Ich’, spiegelt Selbstausslöschung vor – eine scheinbare Flachheit ohne die innen/außen Dimension – oder aber sie täuscht dessen Gegenteil vor, Selbstvervielfältigung, Selbstspiegelung des Ich. [...] Das Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, in den Unterschieden, in denen Realität gemeinschaftlich erstellt wird, wird so zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit, und der Tod lauert bei all diesen Spielen im Hintergrund. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation.³¹

Die Charaktere in postmoderner Literatur sind nicht mehr „abgerundet“ und in die Handlung oder gar die „Wirklichkeit“ integriert, sondern Persönlichkeiten werden in

²⁵ Hassan, S. 49.

²⁶ vgl. Connor, Stephen: Postmodernism and Literature. – In: Ders. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press 2004. S. 77.

²⁷ Connor, S. 78.

²⁸ Connor, S. 78.

²⁹ Lucy, Niall: Postmodern Literary Theory. An Introduction. Oxford und Malden (Mass.): Blackwell 1997. S. viii.

³⁰ vgl. Hassan, S. 50.

³¹ Hassan, S. 50.

einzelne „states of mind“ dekonstruiert und isoliert als Agenten zur Schaffung narrativer Welten eingesetzt. Dadurch wird man mit dem Paradoxon konfrontiert, dass der Mensch als „runder Charakter“ verschwindet und doch als Funktion der Situation, in der er oder sie sich befindet, verbleibt.³²

Lubitz spricht von „radikaler Ex-Zentrität“, also ein Sein außerhalb einer Mitte, die als Erzählstrategie „sowohl die ontologisch ‚entsicherte‘ Welt als auch das dezentrierte Subjekt“³³ betrifft:

5. Das *Nicht-Zeigbare*, *Nicht-Darstellbare* oder die „Non-Repräsentation der sogenannten ‚Wirklichkeit‘“³⁴ stellen die Existenz einer solchen in Frage. Es ist nicht mehr ausschlaggebend, wie sich eine Romanfigur als handelndes Subjekt durch die (fiktionale) Welt schlägt oder wie diese organisiert ist. Ein „postmoderner Roman spiegelt diese ontologische Unsicherheit gerne (anti-mimetisch) in der Form wider, daß er den Leser mit einer Vielfalt von möglichen Realitäten, Welten und meist mehreren Versionen des dezentrierten Subjekts konfrontiert, ohne aber ernst gemeinte Interpretationsdirektiven mitzuliefern“³⁵.

6. Mit „*Ironie*, ohne Unschuld“³⁶ wird nach der „Eindeutigkeit der Entmystifizierung, dem reinen Licht der Abwesenheit“³⁷ gestrebt. Nach Hassan sind die Begriffe Ironie, Perspektivismus und Reflexivität „Ausdruck der immer wieder notwendigen Schöpfungstätigkeit des menschlichen Geistes in seiner Suche nach einer Wahrheit, die sich ihm beständig entzieht und ihm nichts läßt als einen ironischen Zugang dazu, oder aber ein exzessives sich seiner selbst bewußt sein“³⁸.

7. *Hybridisierung* oder die Reproduktion von Genre-Mutationen (z.B. Parodie, Travestie, Pastiche)³⁹ bedeutet eine Verbindung von Elite- und Massenkultur:

Postmoderne Literatur berücksichtigt – zumindest idealiter – alle Sphären der Wirklichkeit und spricht alle sozialen Schichten an. So verbindet sie beispielsweise Realismus und Phantastik,

³² vgl. Hoffmann, Gerhard: *Emotion and Desire in the Postmodern American Novel*. – In: Ders. und Alfred Hornung (Hrsg.): *Emotion in Postmodernism*. Heidelberg: Winter 1997. S. 196-197.

³³ Lubitz, S. 50.

³⁴ Lubitz, S. 45.

³⁵ Lubitz, S. 46-47.

³⁶ Eco, S. 76. Kursivierung M.N.

³⁷ vgl. Hassan, S. 51.

³⁸ Hassan, S. 52.

³⁹ Hassan, S. 52.

Bürgerlichkeit und Outsidertum, Technik und Mythos. Nicht Uniformierung, sondern Mehrsprachigkeit ist ihr Königsweg. Semantisch ist sie durch derartige Verbindungen, soziologisch durch die Koppelung von elitärem und populärem Geschmack gekennzeichnet.⁴⁰

Dabei werden (literarische) Traditionen und Althergebrachtes als „Werkstoff“ für Intertextualität verwendet und damit herausgefordert.⁴¹ Mittels dieser subversiven und durchaus auch respektlosen Verfahren werden traditionelle ästhetische Maßstäbe, die Bewertung von „hochstehender“ und „trivialer“ Literatur sowie der künstlerische Einzigartigkeitsanspruch in Frage gestellt.⁴²

In seinem Aufsatz über Tendenzen in der Literatur junger dänischer Autorinnen kommt Steffen Heilskov Larsen zu folgender Konklusion:

Mange unge forfattere fra 90ergenerationen deler tydeligvis en oplevelse af den moderne tilværelse som usammenhængende, fuld af meningsløse handlinger og afsind. Men de siger det ikke. De slår den alvidende forfatter ihjel og lader personerne, litteraturen og sproget tale for sig selv. Monologen, episoden, citatet bliver derfor en vogue. HYBRID er navnet netop nu.⁴³

8. Unter dem von Michail Bachtin geprägten Terminus der *Karnevalisierung* lassen sich die bereits erwähnten Aspekte der Unbestimmtheit, der Fragmentarisierung, der Auflösung des Kanons und des Ich-Verlusts auf überschwängliche Weise mit dem „komischen, ja bisweilen ins Absurde gehenden Ethos der Postmoderne“⁴⁴ verbinden.⁴⁵

9. *Performanz, Teilnahme*: „Der postmoderne Text, verbal oder nicht, lädt ein zur Performanz: er will geschrieben, verändert, beantwortet, ausgelebt werden, und ein großer Teil postmoderner Kunst bezeichnet sich ausdrücklich als Performanz und überschreitet damit die Genre-Abgrenzungen.“⁴⁶

In Bezug auf Identität erlangt der aus J. L. Austens Aufsatz *How to Do Things with Words* über Sprechakttheorie⁴⁷ stammende Begriff „Performanz“ durch die Thesen Judith Butlers, auf die noch eingegangen wird, besondere Bedeutung in der feministischen Theorie und Gender-Forschung.

⁴⁰ Welsch, S. 10.

⁴¹ vgl. Lubitz, S. 50; Eco, S. 76

⁴² vgl. Lubitz, S. 49-50.

⁴³ Larsen, Steffen Heilskov: Hybrider i 90er-litteraturen – eller den alvidende fortæller, der forsvandt. – In: Kritik 121. S. 4.

⁴⁴ Hassan, S. 53.

⁴⁵ vgl. Hassan, S. 53.

⁴⁶ Hassan, S. 53.

⁴⁷ vgl. Butler, Judith: Für ein sorgfältiges Lesen. Übersetzt von Barbara Vinken. – In: Dies., Seyla Benhabib, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993. S. 123.

10. Da die postmoderne Literatur mit figurativer Sprache und Irrealismen, also *Fiktionen* arbeitet, hat die in ihr geschaffene Realität Konstruktcharakter.⁴⁸

11. „*Immanenz*“ bezeichnet die „wachsende Fähigkeit des menschlichen Geistes, sich in Symbole zu verallgemeinern“⁴⁹. Dabei wird „Natur [...] zur Kultur und Kultur zu einem immanenten semiotischen System [...], sein Maß ist die Intertextualität allen Lebens. Die Patina des Gedankens, der sprachlichen Zeichen, der Verbindungen, liegt über allem, was der Geist in seiner gnostischen Noo-Sphäre berührt“⁵⁰.

2.2 *Feminismus und Postmodernismus*

Ob Feminismus und Postmodernismus miteinander vereinbar sind, wobei oft auch noch Postmodernismus und Poststrukturalismus gleichgesetzt werden⁵¹, ist innerhalb der feministischen Theorie eine hitzige Debatte, weswegen hier nicht kommentarlos von einer Selbstverständlichkeit in dieser Frage ausgegangen werden kann. Dennoch sollen einige Argumente für die Vereinbarkeitsthese angeführt werden, da der folgende Abriss über den der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegenden feministischen Ansatz keinen Zweifel an seiner Verwandtschaft mit postmodernem und poststrukturalistischem Gedankengut lässt, im Gegenteil jenes in den letzten eineinhalb Jahrzehnten mitgeprägt hat.

Für eine ausführlichere Beschäftigung mit dieser Thematik sei auf die Bände *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*⁵² und *Feminism/Postmodernism*⁵³ sowie auf die profunde und übersichtliche Zusammenfassung von Lubitz⁵⁴ hingewiesen.

Die Hauptkritik von Feministinnen liegt an der postmodernen Dekonstruktion des Subjekts. Sie geht davon aus, dass Frauen in Gesellschaft und Kunst noch nie Subjektstatus hatten, weswegen es problematisch ist, diesen für nichtig zu erklären, bevor er jemals erreicht wurde.

⁴⁸ vgl. Hassan, S. 54.

⁴⁹ Hassan, S. 55.

⁵⁰ Hassan, S. 55.

⁵¹ vgl. Battersby, S. 12-13.

⁵² Benhabib Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993.

⁵³ Nicholson, Linda J. (Hrsg.): *Feminism/Postmodernism*. New York u.a.: Routledge 1990.

⁵⁴ Lubitz, S. 15-21.

Aus einer postmodernen, ex-zentrischen Sicht ist die Subjektivität nicht mehr als eine hohle Konstruktion innerhalb des herrschenden Diskurses, die über letztendlich unhaltbare Versprechen von Autonomie, Individualität, Identität – einer ‚Metaphysik von Präsenz‘ – dazu dienen soll, das Macht(un)gleichgewicht in einer zentrisch orientierten Gesellschaft zu garantieren. Während die schonungslose Entlarvung solcher Prozesse und die spielerisch-radikale Zersplitterung des dominant zentrischen Subjekts, die bis hin zu seiner völligen Auflösung führen kann, typisch postmoderne Strategien sind, muß solch ein endgültiger Abschied vom Konzept der Subjektivität aus feministischer Sicht mehr oder weniger problematisch erscheinen, zumal speziell die weibliche ‚Identität‘ als gleichwertiges Subjekt in einer dominant phallogozentrischen Gesellschaft als bisher weitgehend unerreichtes gesellschaftspolitisches Ziel gilt.⁵⁵

Außerdem sind die wichtigsten so genannten Metanarrative, die ideologischen Rahmen, innerhalb derer die postmodernen Diskurse stattfinden (z.B. Imperialismus, Kapitalismus, Humanismus usw.) und die dadurch ständig reproduziert werden, patriarchal dominiert.

Doch diese zweifellos berechtigten Einwände *müssen* nicht unbedingt zu einer Ablehnung des Postmodernismus führen. Judith Butler, die diese Diskussion eher für obsolet hält, sieht die Stärke einer postmodern-feministischen Argumentation gerade in der positiven Verkehrung der genannten Kritikpunkte:

Die Frage ist, ob man überhaupt für oder gegen diese Postmoderne debattieren kann. Setzt man nämlich diesen Terminus so ein, dass man ihn entweder nur bejahen oder verneinen kann, so zwingt man ihn, eine Position innerhalb eines binären Gegensatzes einzunehmen, womit man zugleich der Logik eines ausgeschlossenen Widerspruchs gegenüber einem fruchtbaren Schema den Vorzug gibt. [...]

Wenn der Begriff ‚Postmoderne‘ in der Gesellschaftstheorie, besonders in der feministischen, irgendeine Kraft oder Bedeutung hat, so ist diese am ehesten in der kritischen Anwendung zu finden, die versucht zu zeigen, wie die Theorie, wie die Philosophie stets in die Macht verwickelt ist.⁵⁶ [...]

Die ‚Identität‘ als Ausgangspunkt kann niemals den festigenden Grund einer politischen feministischen Bewegung abgeben. Identitätskategorien haben niemals nur einen deskriptiven, sondern immer auch einen normativen und damit ausschließenden Charakter.⁵⁷

Gerade die Literatur bietet die Möglichkeit z.B. mit Hilfe von Utopien, Ironie und Parodie patriarchale Strukturen zu entlarven und aufzuzeigen, wo sich ein Standpunkt nur einer männlich/patriarchalen Subjektkonstruktion erschließt, bzw. umgekehrt „weibliche“ Erfahrungshorizonte einzubringen. Waugh etwa merkt an:

It seems to me that this fantastic tendency is very strong in the work of many contemporary writers who drew on that highly fragmented and contradictory sense of bodily ego as the basis

⁵⁵ Lubitz, S. 39.

⁵⁶ Butler, Judith: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der Postmoderne“. Übersetzt von Katharina Menke. – In: Dies., Seyla Benhabib, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993. S. 35.

⁵⁷ Judith Butler: Kontingente Grundlagen, S. 49.

of subjectivity which is acutely felt by many women.⁵⁸ [...]

What they do *not* reject is the necessity for assuming a self-concept which recognizes the possibility of human agency, the need for personal history, self-reflexiveness, and the capacity for effective action in the world. The 'subject', whether masculine or feminine, clearly *is* historically determined and discursively situated, but human will, subversive desire, and the consolidation of human connectedness can still exist as effective forces of political change. Simply to deconstruct the subject is not enough for many contemporary women – particularly feminist – writers, for in itself this will not magically produce a collectivist paradise or utopian society. What such a process *can* do is to reveal the inauthenticity of the goal of 'personal unity', expose the contradictions of the liberal definitions of subjectivity (particularly as they operate to oppress women), and thus act as a starting-point for the alternative projection of a society founded on a dispersed but rational rather than individualist understanding and construction of the subject.⁵⁹

Lubitz hält besonders den Roman für ein geeignetes Medium, die Kluft zwischen Feminismus und Postmodernismus zu überbrücken: „Ein Weg, solch eine Brücke zu bauen, führt über den Roman, denn im Gegensatz zum systematischen Diskurs kann der narrative Text unangenehmen semantischen Alternativen ausweichen – sei es durch Mediation, Transformation, Permutation oder ähnliche syntagmatische Operationen.“⁶⁰ Auch die Postmoderne-Kritikerin Linda Hutcheon meint, „feminists may use postmodern parodic strategies of deconstruction“⁶¹.

Der Schlüssel dazu liegt wohl in einem Feminismus, der mit unterschiedlichen, ja widersprüchlichen Identitäts- und Subjektskonstruktionen umgehen kann und daraus eine Art kreatives Potential für feministische Arbeit schöpft:

Vielleicht ist die Anerkennung von vielen unterschiedlichen Identitäten und nicht der Kampf um die einzig wahre Bestimmung vom Wesen der Geschlechter der Weg, um aus dem momentanen Schweigen herauszukommen und sich miteinander auf den Weg gegen jegliche Diskriminierung zu begeben, denn wie verflochten diese miteinander sind, haben wir in den vergangenen Jahren feststellen können.

Die Suche nach dem ‚Subjekt Frau‘ ist demnach keine ‚Seifenblase‘, sondern eine vielfältige Annäherung diskursiver Subjekte und gelebter Erfahrung.⁶²

Christine Battersby postuliert ein Überdenken von „weiblicher“ Identität – schließlich können nicht alle Frauen in einen Topf geworfen werden – und ähnlich wie Butler eine

⁵⁸ Waugh, S. 178.

⁵⁹ Waugh, S. 210.

⁶⁰ Lubitz, S. 41-42.

⁶¹ Hutcheon, Linda: Coda. Incredulity toward Metanarrative. Negotiating Postmodernism and Feminisms. – In: Kathy Mezei (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill u.a.: The University of North Carolina Press 1996. S. 264.

⁶² Hanke, Alexandra: Erweist sich die Suche nach dem „weiblichen Subjekt“ als Seifenblase? Beobachtungen zum feministischen Diskurs. – In: Dies., Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Melanie Schröter (Hrsg.): *Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2002. S. 30.

Aufhebung binären Denkens, das zu Wirklichkeiten jenseits universalistischer, patriarchaler Grenzen führt:

[N]ot all talk of identity involves thinking of the self as unitary or contained; nor need boundaries be conceived in ways that make the identity closed, autonomous or impermeable. We need to think individuality differently, allowing the potentiality for otherness to exist within it, as well as alongside it. We need to theorize agency in terms of patterns of potentiality and flow. Our body boundaries do not *contain* the self; they *are* the embodied self. [...] The rethinking of the female self that I am demanding does not entail a cognitivist claim: it is not necessary to essentialize a specifically female experience. Instead, looking towards the new sciences for a different understanding if the mind/body and form/matter relationships allows us to theorize a 'real' beyond the universals of an imagination or a language which takes the male body and mind as ideal and/or norm. Positing this 'real' in terms of a fluid force-field and a network of power relations gives us a way to move on beyond the deconstruction of boundaries, and towards the reconstruction of the subject/object and self/other divides.⁶³

Sarah Gamble sieht dies als Generationenproblem zwischen den so genannten *second wave*-Feministinnen der Siebziger und frühen Achtziger-Jahre und den jüngeren *third wave*-Feministinnen: „[T]he primary difference between third wave and second wave feminism is that third wave feminists feel at ease with contradiction.“⁶⁴

Dies bestätigen Leslie Heywood und Jennifer Drake in ihrer Definition des *third wave*-Feminismus: „[W]e define feminism's third wave as a movement that contains elements of second wave critique of beauty culture, sexual abuse, and power structure while it also acknowledges and makes use of the pleasure, danger, and defining power of those structures.“⁶⁵

2.3 *Postfeminismus – Versuch einer Festlegung*

“‘[P]ost-feminism has never been defined. It remains the product of assumption.’ It is a characteristic postfeminism shares with its semantic relative, postmodernism, which has been similarly described as ‘an amorphous thing’.“⁶⁶ Die Bezeichnung „Postfeminismus“ ist nicht ohne Warnung aus dem Nichts aufgetaucht wie Coppock/Haydon/Richter meinen⁶⁷, sondern entstand in den frühen Achtzigern „and has always tended to be used in this context as indicative of joyous liberation from the

⁶³ Battersby, S. 57-59.

⁶⁴ Gamble, Sarah: Postfeminism – In: Dies. (Hrsg.): The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism. London u.a.: Routledge 2001. S. 52.

⁶⁵ Heywood, Leslie und Jennifer Drake: Introduction. – In: Dies.: Third Wave Agenda. Being Feminist, Doing Feminism. Minneapolis und London: University of Minnesota Press 1997. S. 3.

⁶⁶ Gamble, S. 43.

⁶⁷ vgl. Coppock Vicky, Deena Haydon und Ingrid Richter: The Illusions of “Post-Feminism“. New Women and Old Myths. London u.a.: Taylor and Francis 1995. S. 3.

ideological shackles of a hopelessly outdated feminist movement“⁶⁸.

Gamble meint, die Quelle der Verwirrung „for postfeminism as much as for postmodernism, is at least partially due to the semantic uncertainty generated by the prefix. Turning again to the *Concise Oxford Dictionary*, ‘post’ is defined as ‘after in time or order’, but not as denoting rejection“⁶⁹.

Im Großen und Ganzen lassen sich zwei Hauptgruppen der Postfeminismus-Definitionen unterscheiden, denen die Distanzierung vom Feminismus der Siebziger Jahre und die Nähe zum Postmodernismus gemein sind: „Postmodernism and postfeminism are both frontier discourses. They bring us to the edge of what we know, and encourage us to go beyond.“⁷⁰

Die erste Gruppe entspricht in etwa der Strömung, die sich im angloamerikanischen Sprachraum mittlerweile als *third wave*-Feminismus etabliert hat, wohl um sich von der zweiten Gruppe von Postfeministinnen zu distanzieren, obgleich sie der Definition von „Post-“ als „zeitlich nachfolgend“ näher kommen.

Postfeminism as a frame of reference may become accepted in time as an obvious successor to second wave feminism, representing conceptual and theoretical diversity and encapsulating a range of diverse political and philosophical movements for change. Postfeminism, along with postmodernism and postcolonialism, has been important in establishing a dynamic and vigorous area of intellectual debate, shaping the issues and intellectual climate that has characterised the move from modernity to postmodernity in the contemporary world. These anti-foundationalist movements for change have challenged academic culture’s modernist discourses and led to a paradigm shift away from the liberal humanist models of the Western Enlightenment which have framed academic culture’s discourses.

Despite feminism’s modernist foundations, second wave feminism’s interventions certainly posed challenges to dominant academic discourses, identifying a number of ‘sites of resistance’ for feminist discourses. However, second wave feminism was limited by its own political agenda and modernist inclinations.

Postfeminism has emerged as a result of critiques from within and outside feminism. It has encouraged an intellectually dynamic forum for the articulation of contested theoretical debates emerging from within feminist theorising, as well as from feminism’s intersection with a number of critical philosophical and political movements including postmodernism and post-colonialism. [...]

The ‘paradigm shift’ from feminism to postfeminism can be seen in a number of different directions: first, in the challenges posed by postfeminism to feminism’s epistemological

⁶⁸ Gamble, S. 44.

⁶⁹ Gamble, S. 44.

⁷⁰ Mann, Patricia S.: *Micro-Politics. Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis (Minn.) u.a.: University of Minnesota Press 1994. S. 208.

foundationalism; second, in postfeminism's refusal to be limited by representational constraints.⁷¹

Michael Gronow wendet diese Erkenntnisse auf Lyrik an: „If the essence of ‚post-feminist‘ poetry lies in the synthesis of the vindicatory and the poetic that gives its character, the imaginative freedom gained by female poets can be a challenge to the hitherto unquestioned norms of male dominated discourse.“⁷²

Dass der Postfeminismus die Nachfolge des Feminismus antreten soll, wird auch bei der Literaturwissenschaftlerin Renate Hof deutlich, für die der Begriff „beruhigende Gewißheit [verspricht], endlich auch einen Namen gefunden zu haben für das, was man immer schon gewußt hat. Von der feministischen Literaturkritik sind – im Gegensatz zu den von ihr selbst aufgestellten Postulaten – keine Perspektiven einer anderen Literaturwissenschaft zu erwarten.“⁷³

Dabei betont Hof jedoch, wie wichtig die Frauenbewegung und die Anerkennung feministischer Forschung seien, nur würden deren starre Prämissen langfristig zu keinen Ergebnissen führen.⁷⁴ Im Prinzip befürwortet sie eine Entwicklung in Richtung *Gender studies* mit feministischem Bewusstsein.

Die zweite Gruppe Postfeministinnen profitiert zwar bewusst von den Errungenschaften der Frauenbewegung, distanziert sich jedoch deutlich von ihr und strebt wieder ein traditionelleres Bild von Weiblichkeit an. *Third wave*-Feministinnen wie Heywood und Drake lehnen Postfeministinnen dieses Zuschnitts kategorisch ab: „Let us be clear: ‚postfeminist‘ characterizes a group of young, conservative feminists who explicitly define themselves against and criticize feminists of the second wave.“⁷⁵

Gamble hält fest, dass diese trendigere Version von Postfeminismus „towards the young, white, liberal and media-attractive“⁷⁶ gerichtet ist und charakterisiert sie folgendermaßen:

⁷¹ Brooks, Ann: Postfeminism. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms. London u.a.: Routledge 1998. S. 210.

⁷² Gronow, Michael: „Post-Feminist“ Poetry in Britain and Ireland. – In: Theo D’Haen und Hans Bertens (Hrsg.): Liminal Postmodernisms. The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist. Amsterdam u.a.: Rodopi 1994. S. 306.

⁷³ Hof, Renate: La Fête est finie? Literaturwissenschaft und (Post)Feminismus. – In: Frank Griesheimer und Alois Prinz (Hrsg.): Wozu Literaturwissenschaften? Kritik und Perspektiven. Tübingen: A. Francke 1991. S. 278.

⁷⁴ vgl. Hof, S. 295-296.

⁷⁵ Heywood/Drake, S. 1.

⁷⁶ Gamble, S. 48.

'Postfeminism' is a term that is very much in vogue these days. In the context of popular culture it's the Spice Girls, Madonna and the *Girlie Show*: women dressing like bimbos, yet claiming male privileges and attitudes. Meanwhile, those who wish to maintain an allegiance to more traditional forms of feminism circle around the neologism warily, unable to decide whether it represents a con trick engineered by the media or a valid movement.⁷⁷

Ilse Nagelschmidt sieht das noch radikaler:

Denn es hat Einzug gehalten – das Superweib: emanzipiert und mit scheinbar allen Tugenden ausgestattet: Der Frauenkampf scheint passé. Verona Feldbusch punktet zu Beginn des neuen Jahrtausends fröhlich gegen die Alt-Feministin Alice Schwarzer in mehreren Kanälen des Fernsehens – haben die alten Botschaften der Front-Frau trotz des neuen Buches ausgedient? Noch nie schienen die Widersprüche größer: zum einen stehen wir mitten im hartnäckigen wissenschaftlichen Diskurs dieser Zeit, der endgültig Abschied vom Subjekt nimmt, zum anderen erleben wir die Auferstehung des neofeministischen Subjekts, das mit sich unverdrossen einverstanden zu sein scheint – dabei sei an die Fülle autobiographischer Texte gedacht.⁷⁸

Einer dieser Texte ist wohl Sissi Perlingers Buch *Die geheimen Tips der Sissi Perlinger*, über das die Autorin lapidar vermerkt: „Dies ist ein ‚Postfeministischer Ratgeber‘.“⁷⁹

Die Entertainerin Perlinger erteilt in flott schnoddrigem Tonfall ohne selbstironische Reflexionen Ratschläge zu Themen wie Schönheit, Ernährung, Sport, Liebesangelegenheiten etc., wobei sie aus dem Schatz ihrer persönlichen Lebenserfahrungen schöpft. Ihre trendige Ideologie erläutert sie so:

Mag sein, daß mich die letzten drei Hardcore-Emanzen steinigen werden für das, was ich jetzt sage, aber ich bin ja nicht umsonst als „postfeministische Entertainerin“ bezeichnet worden. Die Zeiten des Geschlechterkampfes sind für mich insofern vorbei, als ich sie tapfer durchgestanden habe. Ich habe mich weiterentwickelt und brauche mich nicht mehr nur daran zu orientieren, was einmal als großes Muß im Widerstand formuliert wurde. Also, meine Tips hier sind **nicht** für Frauen gedacht, die ihren Gleichberechtigungskampf noch nicht abgeschlossen haben. Es gibt für diese Fälle `ne ganze Menge anderer Bücher. [...]

Das, was die Emanzipationsbewegung im Eifer des Gefechts an Sinnlichkeit über Bord gehen ließ, retten die Töchter der zweiten Generation hoffentlich noch, bevor es in Vergessenheit gerät.

Die Idee der Gleichberechtigung ist zwar im Prinzip sehr wichtig und gut, muß aber unbedingt noch mehr an die gegebenen Unterschiede zwischen Mann und Frau angepaßt werden. Es lebe die Weiblichkeit, die uralte Kraft der erotischen Verführung, das alte Rollenspiel zwischen Mann und Frau. Je emanzipierter eine Frau ist, um so mehr sollte sie darauf achten, daß sie

⁷⁷ Gamble, S. 43.

⁷⁸ Nagelschmidt, Ilse: Der Frauentext ist tot, es lebe der Frauentext! Blicke und Zugänge. – In: Dies., Alexandra Hanke, Lea Müller-Dannhausen und Melanie Schröter (Hrsg.): Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt/Main: Peter Lang 2002. S. 1-2.

⁷⁹ Perlinger, Sissi: Die geheimen Tips der Sissi Perlinger. Ein Handbuch für die moderne Frau. Düsseldorf u.a.: Econ 1997. S. 12.

wenigstens in den wenigen Momenten des Privatlebens noch das Tier im Mann füttert, denn wir Frauen lieben es.⁸⁰

Coppock, Haydon und Richter heben hervor⁸¹, dass der Postfeminismus die Entsolidarisierung von Frauen fördert, indem er behauptet, dass Gleichberechtigungsgesetze die Unterdrückung der Frauen beseitigt hätten und nun jede als Individuum für sich, für ihren Erfolg bzw. ihr Scheitern verantwortlich sei. Dies führt zur Propagierung einer „Superfrau“, die Karriere, Mutterschaft, Weltreisen etc. leicht miteinander vereinbaren kann, wodurch jenseits jeglicher Chancengleichheit eine Art Konsumkultur nach den Gesetzen des Marktes etabliert wird. Ist eine Frau mit ihrem Status unzufrieden, ist der Feminismus dran Schuld:

Another serious flaw in the ‘post-feminist’ discourse, concerning the creation and consolidation of opportunities for women, is that this ‘liberation’ remains within male-defined parameters. Women can succeed but only on men’s terms in a man’s world. Women can compete equally at work if they adopt ‘assertive’ (i.e. aggressive) strategies, are single-minded, and are prepared to work fifteen hours a day. Women can combine a career with motherhood if they organise child-care and domestic arrangements which do not impinge on their partner’s work or leisure time. Women can wear make-up and dress in stilettos, short skirts, shoulder-padded jackets or silk business suits because these are feminine and promote acceptable images of appearance which emphasise femininity. It is claimed that the liberated women of this ‘enlightened age’ can achieve all these things *for themselves*.⁸²

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist, sich mit dem Umgang Mette Thomsens mit der hier beschriebenen zweiten Form des Postfeminismus auseinanderzusetzen.

2.4 Die Performanz-Theorie Judith Butlers

Die bekannteste These aus Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter*⁸³ ist, dass sowohl das biologische, wie auch das soziale Geschlecht innerhalb zwangsheterosexueller Gesetze konstruiert und damit als Kategorien obsolet sind. Sie verwendet den – wie bereits erwähnt – aus der Sprechakttheorie stammenden Begriff „performance“ im Sinne von „subversiven Körperakten“ wie sie es nennt, d.h. hauptsächlich um die Darstellung der Geschlechtsidentitäten, um Travestie, um Parodie von heterosexuellen Normen zu bezeichnen.

⁸⁰ Perlinger, S. 32-33.

⁸¹ vgl. Coppock/Haydon/Richter, S. 4-5, 8 und 174.

⁸² Coppock/Haydon/Richter, S. 181.

⁸³ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Wenn die Anatomie des Darstellers immer schon von seiner Geschlechtsidentität unterschieden ist, und diese beiden sich wiederum von der Geschlechtsidentität der Darstellung (*performance*) unterscheiden, dann verweist die Darstellung nicht nur auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht (*sex*) und Darstellung, sondern auch auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität (*gender*) und zwischen Geschlechtsidentität und Darstellung. Wenn die Travestie ein einheitliches Bild der ‚Frau‘ erzeugt (wie ihr die Kritik entgegengehalten hat), offenbart sie mindestens ebenso umgekehrt die Unterschiedenheit dieser Aspekte der geschlechtlich bestimmten Erfahrung (*gendered experience*), die durch die regulierende Fiktion der heterosexuellen Kohärenz fälschlich als eine natürliche Einheit hingestellt wird. *Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenenz.*⁸⁴

Wir stehen hier nicht nur vor zwei Ausprägungen des Geschlechts, also *Sex* und *Gender*, sondern vor drei: „dem anatomisch bestimmten Geschlecht (*sex*), der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) und der Performanz der Geschlechtsidentität (*gender performance*).“⁸⁵

Basierend auf Michel Foucaults These, dass nicht der Körper ein Gefängnis für die Seele ist, sondern umgekehrt, sagt Butler, dass die Travestie das Verhältnis zwischen dem psychischen Inneren und dem Äußeren umkehrt. Hiermit macht sich die Travestie sowohl über die Möglichkeit, Geschlechtsidentität auszudrücken, wie auch über die Vorstellung einer geschlechtsbestimmten Identität lustig. Es geht nicht um die Parodie eines Originals, das es ja nicht gibt, sondern um die Parodie des Begriffes des Originals. Die Bedeutung des Originals und der Mythos seiner Ursprünglichkeit werden verschoben. Butler spricht aber lieber von „Pastiche“ als von „Parodie“, da eine Parodie immer etwas Normales voraussetzt, dem gegenüber sie komisch wirkt.⁸⁶

Die Geschlechtsidentität darf nicht als feste Identität gesehen werden, sondern als Identität, die im Laufe der Zeit durch stilisierte Wiederholungen gestiftet wird. Der Effekt der Geschlechtsidentität wird durch die Stilisierung des Körpers erzeugt, durch Gesten, durch Bewegungen, wodurch die Illusion eines unvergänglichen *gendered self* entsteht. Da die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie ausdrücken sollen, durch sie konstituiert.

⁸⁴ Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 202.

⁸⁵ Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 202.

⁸⁶ vgl. Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 203-204.

Die Geschlechtsidentitäten können weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Als glaubwürdige Träger solcher Attribute können sie jedoch gründlich und radikal *unglaubwürdig* gemacht werden.⁸⁷

Butler geht von der Idee aus, dass es zwischen und neben „Mann“ und „Frau“ verschiedene Geschlechter gibt. Die Performanz als kulturelle Äußerung kann als Analysekategorie herangezogen werden.

3 Über die Autorin

Mette Thomsen wurde 1970 in Humlebæk in Nordseeland geboren. Nach ihrem Abitur 1989 studierte sie zwei Jahre lang Rechtswissenschaften in Kopenhagen, bevor sie 1991 für ein Jahr nach London zog, um sich an *The London Cartoon Center* zur Comiczeichnerin ausbilden zu lassen. Diesen Weg setzte sie 1993/94 in Kopenhagen in der Comicwerkstatt *Fort Knox* fort. Dazwischen hatte Thomsen ihr Jus-Studium wieder aufgenommen, das sie nach erfolgreich absolvierter Zwischenprüfung jedoch endgültig abbrach. Nachdem sie entdeckt hatte, dass es ihr mehr lag, Geschichten zu erzählen als sie zu zeichnen, beschloss sie, Schriftstellerin anstelle von Cartoonistin zu werden. 1995 begann sie ein Psychologie-Studium, das sie 2002 mit der Diplomarbeit *Incestbehandling. Hvordan kan psykologisk familiebehandling tilrettelægges?* abschloss.

Ihr schriftstellerisches Werk umfasst die Romane *Af en superhelts bekendelser* (1994), *Plastic* (1995), *Højfyldte farvande* (1996), das Jugendbuch *De levende døde* (1999) sowie den Lyrikband *Vindæg* (2006). 1998 erschien die Monographie *Mette Thomsen – Portræt af en ung forfatter* von John Chr. Jørgensen, die eine ausführlichere Biographie sowie eine umfassende Bibliographie enthält.

Statens Kunstfond und andere Institutionen erkannten Mette Thomsen mehrere Literaturstipendien zu. Zusätzlich wurde sie 1995 von der Carlsberg-Stiftung gemeinsam mit anderen zu „Årets fund“ ernannt, von der Zeitschrift *Damernes Verden* zur Autorin des Jahres gekürt sowie 1994 für den Literaturpreis von *Weekendavisen* nominiert.

⁸⁷ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 210.

4 Plastic

4.1 Inhalt

Die Protagonistin des Romans, Mona Hansen – bzw. Mona Popcorn Hansen, nachdem sie sich einen Mittelnamen gekauft hat – hat nur ein Ziel: sie möchte wie ihr Idol Barbie werden und ein Leben führen, wie sie es aus Fernsehwerbespots kennt. Um das zu erreichen, lässt sie an nahezu allen Körperteilen Schönheitsoperationen vornehmen und ernährt sich ausschließlich von Joghurt und Schlankheitspillen. Ihr reales Leben gleicht jedoch ihrem erträumten Glamourleben nicht: Sie wohnt in einer heruntergekommenen Gegend Kopenhagens, lebt von der Sozialhilfe und arbeitet „schwarz“ in einer Videothek, um die chirurgischen Eingriffe zu finanzieren.

Zum perfekten Barbie-Leben gehört auch der perfekte „Ken“, den sie nach langer Suche in Magnus Nemo, ihrem männlichen Pendant, findet. Doch als alles vollkommen scheint, tritt ihre Nachbarin Vera Antroph in ihr Leben, die als echter, unvollkommener Mensch das Gegenteil von Mona darstellt und sich in Mona verliebt. Mona wehrt sich gegen die Bekanntschaft mit Vera, scheint aber ebenfalls Gefühle für sie zu entwickeln. Sie flieht vor der Nachbarin in ein Hotel, wo sie einen Albtraum von einem Doppelwesen „Venamora“ – Vera und Mona zu einem Menschen vereinigt – hat. Danach erstickt sie Vera mit einer Plastiktragtasche.

Während der Traumhochzeit mit Magnus wird sie wegen Mordes verhaftet, und die letzte Operation wird durchgeführt: Mona wird ein Hühnergehirn eingesetzt und sie lebt fortan als Obdachlose – dick, hässlich, verkommen, aber glücklich in ihrer eigenen Welt.

4.2 *Der Klang der 90er*⁸⁸ im Lokalkolorit

Das am stärksten ins Auge fallende Thema in *Plastic* ist, wie Menschen in unserer Zeit nach den von den Massenmedien (v.a. Hochglanzmagazinen und Fernsehen) geprägten Lifestyle-Idealen streben, ohne sie in Frage zu stellen. Mehrere KritikerInnen gehen so weit zu behaupten, dass *Plastic* eine Beschreibung „der Jugend“, so wie sie ist, darstellt. Lieselotte Wiemer zum Beispiel schreibt: „[Mette Thomsen] tegner et souverænt

⁸⁸ vgl. Nielsen, Karsten: Jagten på den perfekte liv. – In: Det fri aktuelt, 26.10. 1995.

nærbillede af den videoreklamegenerationen [sic!], hun selv er en del av, og som hun dømmer til at være godt på vej mod sin egen opløsning.“⁸⁹

Etwas Ähnliches sagt Mai Misfeldt: „[...] selvfølgelig handler det om det moderne menneskes personlighedsforstyrrelser og mangel på mod til kærlighed og hengivelse.“⁹⁰

Katja Petersen spitzte diese Aussagen zu: „[I] *Plastic* [...] tegnes [...] med en surrealistisk humor billedet af et moderne tv-generations voksende idioti og snarlige undergang.“⁹¹

Die Autorin selbst verwehrt sich jedoch gegen die Zuschreibung, eine Generation beschrieben bzw. ein Jugendbuch verfasst zu haben. Ihr geht es um die „großen allgemein-menschlichen Fragen“⁹²:

’Det er mærkeligt, lige så snart man skriver en historie med elementer fra nutiden og om et emne og nogle symptomer, som mange mennesker kan nikke genkendende til, så har man straks lavet en generationsroman. Så har man generaliseret sig frem til en karakteristik af nutidens ungdom. *Plastic* er ikke nogen ungdomsbog. [...]’⁹³

Der Roman spielt unverkennbar im Kopenhagen der 1990er. Thomsen beskriver Geschäfte, Gegenden, Situationen und Stimmungen, die entweder unverwechselbar sind oder bestimmte Milieus widerspiegeln.

Men det specielle ved denne café er dens bar, som er rund eller faktisk rektangulære, men likket, med bartenderne og varene i midten. Den er som en boksering, og publikum omringer de kæmpende, hujer udenfor med pengesedler i hånden og beskeder til bookmakerne. For det er sådan, det er, på en god fredag nat. Især omkring den første i måneden. Gæsterne råber på Tuborg og drinks, og bartenderne støder ind i hinanden i travlheden. (10-11)

Mona lebt im äußeren Nørrebro, d.h. in einer Gegend, wo sozial schwächere Menschen und ImmigrantInnen wohnen.

Dér, hvor luften begynder at blive tung i lungerne, forbi Runddelen og ud, hvor forfaldne fabriksbygninger og ditto huse dominerer. De narkomaner, der før holdt til på Vesterbro, flyttede hertil, da politiindsatsen mod dem intensiveredes i deres gamle bydel. (17)

Vera arbejder im *Illums*, einem „vornehmen“ Kaufhaus. Thomsen nennt Geschäfte wie *Netto*, *Irma* oder *Fætter BR* ohne zu erklären, ob sie teuer sind, ob sie niedrigeres oder

⁸⁹ Wiemer, Lieselotte: Et spiddende tidsbillede. – In: Berlingske tidende, 26.10. 1996.

⁹⁰ Misfeldt, Mai: *Plasticliv*. – In: Information, 26.10. 1995.

⁹¹ Pedersen, Katja: „Thomsen, Mette“ – In: Nordisk kvindelitteraturhistorie. Band 5. Liv og værk. Hrsg. v. Elisabeth Møller Jensen, Unii Langås, Anne-Marie Mai, Anne Brigitte Richard og Maria Schottenius. København: Munksgaard-Rosinante 1997. S. 256.

⁹² vgl. Lars Lønstrup: Udfordringer.

⁹³ Rebensdorff, Jens: Reklamer har ikke al magten.

hohes Prestige haben, so dass einE LeserIn, die nie in Dänemark oder Kopenhagen gewesen ist, es schwer haben wird, alle ihrer Pointen zu verstehen – was aber nicht bedeutet, dass sie nur über Dänemark schreibt. Mette Thomsen ist Dänin, schreibt auf Dänisch, also hauptsächlich für ein dänisches Publikum. Die Handlung spielt in Kopenhagen, könnte aber genauso gut in jeder anderen westlichen Großstadt spielen. Das Lokalkolorit ist nur ein die Satire belebender „Zusatzeffekt“.

Gleiches gilt für die oben zitierten Aussagen, dass der Roman beschreibt, wie junge Leute unserer Zeit sind. Die Autorin schreibt darüber, was heutzutage als Ideal gilt, wie ein „Mensch“ oder eine „Frau“ sein müsste, wenn er oder sie alle Ansprüche erfüllen wollte, die Frauenmagazine und Werbeindustrie stellen. Das ist nicht etwas, das nur junge Menschen oder speziell Frauen angeht, solche Zwänge betreffen alle. Es ist nur das Ideal, jung zu sein oder wie Wendy Chapkis es formuliert: „Obwohl man immer mehr ältere Frauen sieht, ist ewige Jugend ihre auffallendste Eigenschaft.“⁹⁴

Die Autorin zeichnet ebenso wenig ein „portræt af en generation“.⁹⁵ Das Buch ist eine Satire über Zeitphänomene oder – wie es Hans Andersen formuliert – „en realistisk, skrækbåret samtidsvision“⁹⁶, aber keine Beschreibung.

Auch auf der Stilebene hört Mette Thomsen den „Klang der 90er“.

4.3 Postmodernismus

4.3.1 „Life in plastic, it's fantastic!“⁹⁷ – Film, TV und Werbung

Mette Thomsen bedient sich der Zoomtechnik aus dem Medium Film, indem sie nicht die Entwicklung der Geschichte erzählt, sondern einzelne Ausschnitte aus dem Handlungsverlauf herausnimmt und sie näher „beleuchtet“. Entsprechend dem Leitmotiv der Protagonistin Mona, nur für Höhepunkte zu leben, widmet die Autorin ihre Aufmerksamkeit zum Beispiel einer Szene in einem Café, um plötzlich in der Praxis eines Chirurgen zu sein. Was in der Zwischenzeit geschieht, wird ausgespart, genau wie Monas persönlicher und familiärer Hintergrund, über den wir nichts erfahren, außer dass sie sich vor ihrem Vater fürchtet. Die Autorin betont ihre Absicht, Mona als

⁹⁴ Chapkis, S. 19.

⁹⁵ Bjertrup, Susanne: Er der en Prins til stede? – In: Weekendavisen, 27.10. 1995.

⁹⁶ Andersen, Hans: Den fuldkomne kvinde.

⁹⁷ aus dem Lied Barbie Girl von Aqua

Figur zur Zeit- und Medienkritik gestaltet zu haben und nicht als psychologisch zu interpretierenden Charakter:

Det er også derfor, jeg næsten ikke har gjort noget ud af beskrivelsen af Monas forældre. Det var for at undgå, at folk skal analysere bogen, som man plejer og komme frem til, at nå, det er på grund af en kold far, at Mona er blevet som hun er. Det bliver mere tidstypisk og får mere bråd på den måde ikke bare endnu en historie om en barndom.⁹⁸

Durch diese Erzähltechnik wird gleichzeitig Monas Oberflächlichkeit betont. Ohne Zwischentöne und Hintergründe geht es nur darum, was von Mona im buchstäblichen Sinne des Wortes in den aneinandergereihten Highlight-Szenen zu sehen ist, es stehen keine Deutungsmuster zwischen den Zeilen. Wie in der Werbung ist alles plakativ.

In einem Interview erklärt Mette Thomsen, dass sie versucht hat, „[at] opløse sproget på den måde at det passer i Monas hjerne.“⁹⁹ – Und dieses scheint für die Reklamesprache gemacht zu sein, die Thomsen für die Charakterisierung von Personen, Orten, Situationen etc. verwendet. Die Farbe der neuen Zähne soll „det hvideste hvide“ (26) sein, wie Mona es aus der Zahnpastawerbung kennt. Mona hat das „sugeevne“¹⁰⁰ einer *Always-ultra*-Binde: Sie saugt Slogans und Bilder aus Fernsehprogrammen in sich auf, sie saugt ihre Umgebung auf, indem sie sich anpasst. Sie testet ihre Saugfähigkeit an einem Freitagabend, wenn sie in der Innenstadt auf Aufriss geht (10), und sie saugt schließlich einen passenden Mann an. Sie „suger og sutter“ (15) an ihren Traumbildern. Vera hingegen hat eine „Darth-Vader-vejtrækning“¹⁰¹ (101), während sie erstickt (wird).

Formal fällt die oftmalige Parataxe von mit „und“ verknüpften Hauptsätzen auf. Auch dieses Stilmittel, das durch seinen scheinbar endlosen Aufzählungscharakter eine gewisse Schwerfälligkeit bewirkt, soll wohl Ausdruck von Monas geistiger Simplizität sein.

Weil Mona sich einen Plastikkörper wünscht und in einer Plastikwelt leben möchte, drückt sie ihre Werte durch Plastiktragtaschen aus, die für verschiedene Images stehen. Sie kauft sogar Dinge, nur um an Tragtaschen von bestimmten Boutiquen heran zu kommen. – Oder wie Mette Kofoed es ausdrückt: „Mona mener, at mærke

⁹⁸ Rebsdorff, Jens: Reklamer har ikke al magten.

⁹⁹ Jørgensen, S. 53.

¹⁰⁰ vgl. *Plastic*, S. 9-15.

¹⁰¹ Darth Vader ist der düstere Held der *Star Wars*-Filme von George Lucas, der zuletzt von der Lichtgestalt Luke Skywalker besiegt wird wie Mona Vera „besiegt“.

vareforretningernes plasticposer udstråler identitet. Så gør det ikke noget at posen er tom.¹⁰²

Sort med grå, lige bogstaver – Nørregaard på Strøget-posen er anvendelig til alt, og den er også lidt tyk i det, det giver et uldent, vinteragtig look. Hennes og Maurits-poser er bolchestribede, det er der meget nuttet, men kunne være på kanten for en sensuel ung kvinde. Company's har den smarte collage, et sammekog af fotomodeller med røde munde, 50'er-postkort og svulmende, hvide blomster, alt sammen i lækre farver og massiv størrelse. Et must til alt sort, men er også anvendelig til andet. [...]

Så er der de økologiske. Grimme, grå papirposer, naturvenlige, vist så, og hvis det er det, man ønsker at blive set som, så vær's go', men aldrig, aldrig uden firmanavn på! (61-62)

Sie träumt sich in die Filmwelt hinein, sie will ein Star werden – zumindest in einem Werbespot:

[Mona] vil ind i den verden, som består af kun de smukkeste scener, den bedste blanding af film og virkelighed, så det endelig bliver spændende, hvor man aldrig keder sig, og hvor alting er perfekt. Åh ja, Mona vil fotograferes og helst med musik til, for altid. Den indre walkman spiller, og Mona lever nu, her, i et blitzsekund.. (36-37)

Es geht ihr dabei nicht um den Beruf oder gar die Arbeit einer Schauspielerin – den Vorschlag des Sozialamtes, an einer lokalen Kulturinitiative für Arbeitslose teilzunehmen, weist sie brüsk von sich – sondern um die „Blitzlichter“ des Glamours. Dadurch wird das Künstliche für sie echt und die Unterdrückung jeglicher Natürlichkeit ist einfach die Konsequenz ihres Denkens.

Wer Augen hat zu sehen, dem kann nicht entgehen, dass es in der Werbung um das Inszenieren eines fetischistischen Szenarios geht. Künstlichkeit ist Bestandteil dieses Szenarios; folglich ist dessen Enttarnung belanglos. Wenn eines nicht in Erscheinung treten darf, dann die Natürlichkeit [...]. Erst ihre Sublimierung macht den Körper schön.¹⁰³

Deshalb muss Mona „ud af Mona-livet“ (36), muss ihren natürlichen Körper sublimieren und zum Plastikgeschöpf werden, um ihr Glück zu finden: „[Opsparingerne] skal finansiere forvandlingen, så hun er nogen, så hun bliver spiselig, lavet på celluloid og pakket ind i cellofan. Så hun bliver lykkelig, rolig og lykkelig.“ (36)

Neben Barbie ist Lulu, die Protagonistin einer Werbepostkartenserie, ihr großes Idol:

¹⁰² Kofoed, Helle: Monalisa med siliconesmilet. – In: Litteraturmagasinet Standart 2/96.

¹⁰³ Vinken, S. 82.

Lulu! Hun eksisterer kun på postkort, og de er gratis og hænger på cafeerne. Gratis postkort-Lulu. Hendes verden består af små, firekantede kammerspil, en opvisning i scenografi, fotografi og grafisk design, kitschede perler omkring en fiktiv og uendelig person. Kortene har alle den samme effekt på Mona. Hun bliver grøn af misundelse. (36)

Sie möchte die Inszenierung zu ihrem Leben machen, es geht um Effekte. Der Satz „IF YOU DON'T FEEL IT, FAKE IT“ zieht sich leitmotivisch durch den Roman.

4.3.2 Ironie

Thomsen bedient sich des Stilmittels der Ironie als der einzigen Möglichkeit, sich zur problemlos und heiter inszenierten Fernsehwelt zu positionieren. Aber im gleichen Maß versinnbildlicht sie eine Flucht vor echten Gefühlen: „I *Plastic* oplevede hovedpersoner små brudstykker af samtaler fra den perfekte tv-familie inde i hovedet, og man blev i tvivl om samtalerne virkelig foregik eller ej. Der var hele tiden denne distance til verden.“¹⁰⁴

So wird das Problem der Identität der Protagonistin in *Plastic* allein auf die Sprache verlagert, eine Grundfunktion der Ironie:

[D]ie Ironie verschiebt das Problem vom Sein zur Sprache. In der Seinsfrage geht es darum, wie es möglich sein können soll, daß Eines zugleich dasselbe und anderes *ist*. Bei der Ironie geht es darum, wie es möglich sein können soll, daß Eines zugleich dasselbe und anderes sagt.¹⁰⁵

Dabei werden die anderen Stilmittel, etwa die Genrehybridisierung oder das reichhaltige Metaphern- und Symbolinventar des Romans der Ironie untergeordnet und fungieren als ihr Werkzeug.

Für Uwe Japp ist die Ironie ein Zeichen des Wirklichkeitsverlusts des Ironikers:

[E]s gibt für den Ironiker keinen Gegenstand von größerem Interesse als eben die Wirklichkeit der Welt, über die er beständig redet oder schreibt. [...] Das Verhältnis zur Wirklichkeit ist dabei grundsätzlich so zu verstehen, daß er einen Wirklichkeitsverlust registriert und darauf – unter Umgehung anderer Auswege – ironisch reagiert. Angesichts einer ungütig oder unverbundlich gewordenen Wirklichkeit stürzt sich [...] der Ironiker in das Meer der Ironie, ohne allerdings immer darauf hoffen zu können, daß es jenseits dieses Meeres ein Festland der Identität gebe.¹⁰⁶

Wie oben zitiert, geht es der Autorin um die Darstellung von Zeitphänomenen, insofern handelt auch *Plastic* von der Wirklichkeit der Welt. Jedoch setzt Thomsen zur Schilderung ihrer Geschichte eine auktoriale Erzählinstanz ein, die einerseits die

¹⁰⁴ Staun, Jørgen und Søren Heuseler: Livet efter ironien. – In: Information, 9.11. 1996.

¹⁰⁵ Japp, S. 31.

¹⁰⁶ Japp, S. 25.

performative Instanz der Ironie ist, andererseits jedoch eine explizit moralische Haltung einnimmt, ohne das Gegenteil zu behaupten. Wenn also in verschiedenen Situationen die bereits besprochene „Saugfähigkeit“ attestiert wird, so ist es die ironische Verkehrung eines in der Werbesprache, aus der er stammt, positiv besetzten Begriffes ins Negative, wenn es darum geht, Dinge unreflektiert in sich aufzunehmen, wie Mona es tut. Dabei besteht allerdings nicht die Gefahr, dass die ironische Erzählinstanz missverstanden und damit ihrer Identität beraubt wird, da nicht ihre Haltung umgewandt wird, sondern die allein Bedeutung eines Wortes. Die Ironie liegt also ausschließlich in der Sprache.

Darüber hinaus findet sich die Ironie eher im auktorialen Kommentar, als im Erzählten selbst: „En mødom!’ udbryder plastikkirurgen. Han er begejstret, det er én af hans yndlingsoperationer, og der er jo også lidt romantisk.“ (109)

Ironisch ist hier nicht die aberwitzige Tatsache, dass Mona für die Hochzeitsnacht ihre Virginität operativ rekonstruiert haben möchte, auch nicht im Enthusiasmus des Chirurgen, sondern in der Feststellung, dass das doch „ein wenig romantisch“ sei, weil darin die Absurdität des Vorhabens zum Ausdruck kommt.

Insofern wird in *Plastic* das „Meer der Ironie“ von einem „Festland der Identität“ aus durchschwommen. Japp sieht das Problem der Identität des Ironikers darin, dass er etwas anderes sagt als er meint und dadurch seine Identität „verhindert, auflöst oder schlechthin negiert“.¹⁰⁷ Linda Hutcheon hingegen sieht in ihrer Ironie-Theorie das Gesagte und das Ungesagte als interferierende und damit verbundene Größen, ebenso wie der/die IronikerIn mit dem/der RezipientIn interagiert:

The person usually called the ‚ironist‘, though, is the one who intends to set up an ironic relation between the said and the unsaid, but may not always succeed in communicating that intention (or the relation). [...] From the point of view of the interpreter, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by makers which are socially agreed upon.¹⁰⁸

Diese Auffassung stellt die Ironie implizit in den Kontext der Satire, die besonders mit dem Mittel der Übertreibung arbeitet, wie es auch in *Plastic* der Fall ist.

¹⁰⁷ Japp, S. 24.

¹⁰⁸ Hutcheon: *Irony's Edge*, S. 11. (Hervorhebungen im Text)

4.3.3 „Er der en prins til stede?“ – Märchen und Mythos

Indem Thomsen Fernseh- und Reklamesprache, die eine vollkommene und idyllische Welt vorgaukelt, auf eine ironische Art verwendet, schreibt sie eine Kontrafaktur zum Märchen. Dieses Stilmittel wird auch auf der Inhaltsebene angewendet: Mona möchte gerne eine Prinzessin sein, aber sie spürt nur die Matratze und nichts anderes, so dass sie keine richtige Prinzessin sein *kann*. Sie möchte sich verwandeln, aber sie gleicht nicht Barbie, sondern der aufblasbaren Puppe aus dem Pornoraum der Videothek. Am Schluss wird sie zu Aschenputtel. Selbstverständlich ist es ein Zynismus in sich, diesen Schluss „Happy end“ zu nennen. So endet das Märchen von einer modernen jungen Frau: Sie erreicht ihr Traumland aber erst, nachdem sie durch eine Gehirnwäsche gegangen ist. Sie hat ihren Prinz sowie ihre Schönheit verloren, und die Kinder rufen ihr „ratface“ (124) nach. Mit Hilfe des „weißen Schnitts“ hat Mona die Höhepunkte bekommen, die sie haben wollte.

Efter denne operation er alt perfekt. Så har hun en kyllingehjerne, så behøver hun ikke anstrenge sig for at gøre de rigtige ting, tænke de rigtige tanker. Det vil finde hende helt naturligt. Helt naturligt vil hun være for evigt mig, hun vil blive den perfekte forbruger, dum som en dør og med et uendeligt behov for at købe noget og putte det i plasticposer. (121)

Als „posedame“ – was sie in einem anderen Sinn schon vorher gewesen ist – ist sie endlich glücklich. Sie lebt nicht mehr in der äußeren Welt, die einmal so viel für sie bedeutet hat, sondern in einer inneren. Als zynische „Schlusspointe“ ist das alles das exakte Gegenteil von dem, was sie sich vorgestellt hat – bloß bemerkt sie es nicht.

„Klassische“ Märchenprinzessinnen – genau wie ihre heutigen Pendants, die Heldinnen aus Filmen und Fernsehserien – sind gewöhnlich edel und handeln uneigennützig. Im Gegensatz dazu dreht sich Monas Streben nur um ihre eigene (äußere) Person. Das ist ebenso paradox wie die Tatsache, dass eine, die überhaupt keine Persönlichkeit hat, die Hauptperson des Textes ist.

Am Beginn jedes Kapitels findet sich ein Prolog, der von Barbies idyllischer Welt erzählt und unmittelbar mit Monas aktueller, profaner Situation verknüpft ist:

„Jeg elsker dig,“ siger Ken til Barbie. De sidder i hendes flettede kurvesofa, som hun har et bord og to stole til. [...] De har lige drukket kaffe, den sorte med stjernerne på, den til særlige stunder, og nu elsker de hinanden. Be-tin-gel-ses-løst.
Er der en prins til stede? For Mona ligger alene i sin seng og har vist meget brug for at føle sig som en prinsesse. Tudse-Mona skal bare kysse, hårdt og måske med tungen, og så forvandler

hun sig, lige foran øjnene på én, bliver hun til en fotomodel i en brudekjole med en magistergrad. Så kom ikke her!

Er der en prins til stede? (33)

Aber als Mona ihren Prinzen gefunden hat, langweilen sie sich miteinander in ihrem Glücksland:

De har set lidt fjernsyn og fortalt hinanden alt, der vil sige, på en pæn måde, om tidligere kærester og yndlingsretter, og nu keder de sig. Magnus og Mona, de sidder i hver sin ende af Magnus' sofa og ligner den andens ideal til forveksling, krasse skægstubbe og sort page. Så det kommer lidt bag på dem begge, at efter dialogen ved de ikke, hvad de skal stille op med hinanden. (98)

Zwar sitzen sie perfekt wie Barbie und Ken auf dem Sofa, doch will sich das „und sie lebten glücklich und zufrieden“-Ende aus dem Märchen nicht einstellen.

Ein Märchen, auf das in *Plastic* explizit Bezug genommen wird, ist Schneewittchen:

Det bliver derfor Marlboro, Mona vælger. Dels fordi pakken er pæn. Den er sort og hvid og rød og matcher til hendes hår og hud og mund ligesom Snehvide, og hun kan lide, at den ligger ved siden af hendes hånd. Den klæder den og lighteren, den er som en fingerring med brillanter, der fanger lyset og glimter.

Men også fordi mærket er klassisk amerikansk. Amerikansk på en god måde, ikke som McDonald's og dårlige tv-serier, men som Woody Allen, Andy Warhol og Marilyn Monroe, og det er det, hun vil have, Mona. Det er ikke et spørgsmål om at kunne lide smagen, det er et signal, hun skal sende, et røgsignal, lige så oprindeligt som indianerne, og hun vil være en intellektuel prinsesse, vil hun, rød og hvid og sort. Snehvide. (21)

Mona möchte auch gerne wie Schneewittchen sein, doch ihre Möglichkeit, dieser Vorstellung nahe zu kommen, beschränkt sich darauf, jene Zigarettenmarke zu kaufen, die farblich zu ihrem Haar und ihrem Teint passt und ein attraktives Image hat. Schneewittchen gilt zudem als die Personifikation der „natürlichen Schönheit“, während Mona hart dafür arbeiten muss, um nach ihren Maßstäben schön zu sein. Die beiden einzigen Parallelen zwischen ihr und der Märchenfigur liegen in der Kombination von schwarzem Haar (bei Mona künstlich) und weißer Haut und darin, dass der Prinz sich nicht in Schneewittchen selbst, sondern in ihre Leiche verliebt und Mona ihren Prinzen trifft, als sie sich fast vollständig in eine Plastikpuppe verwandelt hat – wobei es Teil der Ironie ist, dass sie diese Leblosgkeit im Gegensatz zu Schneewittchen freiwillig anstrebt. Allerdings gelingt es Mona nur beinahe – weswegen sie ihren Prinzen auch nur beinahe bekommt. Am Schluss des Märchens werden sowohl Schneewittchen als auch Mona wieder lebendig und erleben ein *Happy end* – Mona jedoch unter anderen

Vorzeichen.

Generell hat Mona mehr mit der bösen Stiefmutter gemein:

[O]g så smilede hun til spejlbilledet, der smilede igen, men det virkede mere, som om det snerrede, nærmest ulveagtigt, vredt og truende. Som om det var fuldmåne, og Mona var en varulv i forvandling. Og så stod de lidt og stirrede på hinanden, Mona og spejlbilledet, for at se, hvem der er svagest og kigger væk først, og det blev som sædvanlig Mona. Hun vendte ryggen til, og den anden gjorde det samme, i kold foragt. Og så gik hun ud, Mona, så roligt hun kunne, uden at se sig tilbage. (23)

Wie für Schneewittchens Stiefmutter entwickelt sich das eigene Spiegelbild für Mona zu einer selbständigen Persönlichkeit, einer Wahnvorstellung. Trotzdem muss sie wie die Märchenfigur zur Kenntnis nehmen, dass sie nicht die Schönste im Lande ist, sondern ihr ein Werwolf entgegenblickt, worauf sie sich abwendet.

Der Spiegel sieht gleichsam unter die Oberfläche, was Mona nicht erträgt. Dadurch wird er zum Sinnbild der Erzählinstanz, die – wie im Märchen üblich – allwissend ist und hinter die Fassaden blickt.

Like the mirror, the narrator knows all, telling – or even better, showing – things are as they are. But there is no pure mimesis in narration, only its illusion; language necessarily mediates ‘showing’ through a ‘telling’, which cannot be a mirror, but by engaging in mimeticism to the utmost extent, it can, as it so often does in fairy tales, function as a magic mirror.¹⁰⁹

Dieser magische Spiegel führt Mona, indem er sie nicht so abbildet, wie sie meint auszusehen, sondern mimetisch die Wirklichkeit wiedergibt, den wahren Charakter ihrer oftmals zitierten Verwandlung vor. Der Spiegel ist auch Beobachtungsinstanz, ein imaginäres Publikum¹¹⁰, vor dem Mona nicht bestehen kann. Damit erklärt die moralisierende Erzählinstanz ihrer Protagonistin gleichsam den Krieg, den diese immer wieder aufs Neue verlieren muss.

Das wird auch in der Anspielung auf Aschenputtel verdeutlicht:

„Askepot, AskePOT!!“ Men de ka’ skrige, de ka’ råbe, for Mona er på vej til bal, og klokken er hele tiden lidt i tolv. Det bliver aldrig rigtig farligt og aldrig rigtig godt. I den evige forventning om det helt fantastiske danser Mona med prinsen, det er en usædvanlig vals, for de er seks meter fra hinanden, og dér bliver de ved med at danse, på trætte varme fødder, to skridt til højre, to skridt til venstre og rundt med egen dame. (51)

Wieder wird betont, dass Mona keine Chance hat, Prinzessin zu werden, wenn sie schon keine *ist*. Mette Thomsen zitiert mit „de ka’ skrige, de ka’ råbe“ das in Dänemark sehr

¹⁰⁹ Bacchilega, S. 34.

¹¹⁰ vgl. Posch, S. 26.

bekannte Lied der Mäuse aus dem Walt Disney-Film *Askepot*, der jedes Jahr zu Weihnachten im Fernsehen zu sehen ist. „Schreien und Rufen“ bezieht sich auf die bösen Stiefschwestern Aschenputtels, die diese zur Arbeit rufen wollen.

Mit postmoderner Selbstverständlichkeit bedient sich die Autorin auch Bildern aus der griechischen und der christlichen Mythologie: „For Nørrebro er den nordligste bro, broen fra centrum til provinsen, så det er i sig og for sig bare en passage, en overgang mellem himmel og helvede ligesom floden Styx mellem de levendes land og Dødsriget.“ (15)

Unmittelbar zuvor wird beschrieben, wie trostlos dieser Stadtteil ist (s. 4.2).

Aber für Mona ist Nørrebro ein Schritt Richtung Innenstadt, wo sie wohnen möchte, am besten in einem Schloss. Nørrebro wird zur Metapher für Mona selbst, die nicht mehr länger die „natürliche“ Frau ist. Sie hat bereits einige chirurgische Eingriffe vornehmen lassen, ist jedoch (ihrer Meinung nach) nicht vollkommen. Thomsen verwendet das Motiv des Flusses „Styx“ aus der griechischen Mythologie genauso wie das christliche Bild von Himmel und Hölle, um zu erklären, dass sich Mona weder im Reich der Lebenden noch im Reich der Toten befindet. Denn sie ist zu ihrem Leidwesen immer noch ein real existierender Mensch aus Fleisch und Blut, nähert sich aber ihrem „toten“ Plastikideal Barbie. Der/die LeserIn kann also assoziieren, dass Mona sich im Fegefeuer befindet – sie kann nicht in die himmlische Plastikwelten von Barbie oder der Postkartenikone Lulu kommen – bzw. dass ihr der „Obolus“ (das Geld für weitere Operationen) für den Fährmann Charon (den Schönheitschirurgen) fehlt, der sie in das Totenreich, wenn nicht gar ins Elysium (den vollständigen Wirklichkeitsverlust) bringen soll. Jørgensen konstatiert, dass Mona am Ende „lider af et fuldstændigt realitetstab“.¹¹¹ Aber der Clou ist, dass sie nicht leidet. Sie ist glücklich, wenn auch anders als geplant.

4.3.4 Der Comic-Charakter von Plastic

Weil die Autorin die Handlung ihres Romans in Szenen entwickelt und die Personen in sehr plakativen sprachlichen Bildern zeichnet – die oben zitierte Werwolf-Spiegelszene kann als Beispiel dienen, obwohl sie durch die an Regieanweisungen erinnernden

¹¹¹ Jørgensen, S. 54.

Bewegungsabläufe auch Ähnlichkeit mit einem Drehbuch hat –, bekommt das ganze Projekt eine Art Comic-Charakter. Auch werden in *Plastic* keine psychologischen Prozesse abgehandelt. Die gezeichneten Emotionen, wie Freude, Wut, Verwunderung etc. sind nicht differenziert, sondern bildlich mit klaren Abgrenzungen dargestellt. Mai Misfeldt fasst den Cartoon-Eindruck so zusammen:

[Mette Thomsen] springer alle psykologiske mellemregninger over. Det skaber en distance til problemet. [...] For det meste får Mona selv lov at erfare, men når der kommer bemærkninger a la 'Men problemet er og det ved Mona ikke... bliver Mona reduceret til en illustration. [...] Hendes [Thomsens] personer befinder sig mellem kød og blod og tegneserien. Derfor kan de også både agere koldt og konstant uden særlige tankevirksomhed, som i tegneserien og indimellem må de alligevel brække sig særdeles menneskeligt.¹¹²

Im Bereich der Comics gilt der Comicstrip als kleinste sinnstiftende Einheit¹¹³, der in Serie erscheint, also Teil eines Ganzen ist, aber auch eine in sich geschlossene Einheit bildet. So gesehen erinnert Thomsens Zoomtechnic, die nur kurze Ausschnitte zeigt, auch an Comicstrips.

Viele Schilderungen erinnern an Bildbeschreibungen und man hat den Eindruck, Thomsen, die ihre Laufbahn als Comiczeichnerin aufgab, weil es ihr leichter fiel, Geschichten zu entwickeln als sie graphisch umzusetzen¹¹⁴, hätte sie vielleicht doch lieber gezeichnet als die konstituierenden Elemente des Comics vom grafischen Medium in Sprache zu transferieren:

Plastikkirurgen arbejder sent i dag. Det er mørkt udenfor, og han har en enkelt bordlampe på skrivebordet tændt. Den har en grøn skærm af trykt, mat glas, der ligger i en firkant over pæren, så lyset kastes ud i et kvadrat nedenunder. Han er ved ajourføre journaler og føre sine noter ind på computeren. Lige nu er det Mona-filen. [...]

Det er lige, da han trykker 'enter' for tvungen ny linie, at det sker. Senere hen finder han i fælleskab med computerprogrammøren ud af, at han sprængte programmets rammer. Først bibber den, og så forsvinder teksten, og der er sort skærm i nogle sekunder. Og så kører teksten forbi hans øjne i susende fart, imens afsnit efter afsnit slettes og forsvinder, og plastikkirurgen trykker panisk på forskellige taster, uden at det hjælper. Han opgiver og sidder afmægtig med hånden knuget om en tot af håret, mens sætninger ædes på tilfældige steder, og det, der blive tilbage, er det rene volapyk. Et ord her, et ord der eller en del af et mål, vægten, rumfanget. Tilsammen en kryptisk rebus, som han godt ved, beskriver Mona Hansens, nu Popcorns, forvandling. (92-93)

Wie diese Szene gleichermaßen bildlich und auch etwas übertrieben ist, was ebenfalls ein Kennzeichen des Comicstrips ist, ähnelt auch der Mord an Vera einer Zeichentrickepisode. Man könnte das Gefühl haben, dass es etwas übertrieben ist, eine

¹¹² Misfeldt, Mai: *Plasticliv*. – In: *Information*, 26.10. 1995.

¹¹³ vgl. Hein, S. 57.

¹¹⁴ vgl. Weinreich, S. 27.

unliebsame Person gleich umzubringen, aber wenn man an Zeichentrickserien wie etwa *Tom und Jerry* denkt, ist es Gang und Gäbe, auf geringe Vergehen sehr brutal zu reagieren, was einen wesentlichen Teil der Komik ausmacht und den beteiligten Figuren keine nachhaltigen Schäden zufügt: „Hvor historier i en tegneserie ville være brugt til at få fyret en gang slagsmål og bilekspllosioner af, bruger Mette Thomsen blot denne banale historie-struktur som bund for hendes virkelige ærinde. Hun går således ind i sine personer.“¹¹⁵

Aber Mona bewegt sich eben zwischen den Welten, wie Misfeldt bereits feststellte, weswegen ihr Mord nicht komisch ist und Vera wirklich tötet, was bei Mona Erstaunen über die Konsequenzen bewirkt, mit denen sie offenbar nicht rechnete. Die Explosion des Computers ist nicht nur „überzeichnender“ Ausdruck für Monas Unmäßigkeit bezüglich Schönheitsoperationen, sondern charakterisiert auch den gewissenlosen Chirurgen, der dem nicht Einhalt gebietet und nach dem Amoklauf der Mona-Datei einfach das Gerät abdreht und schlafen geht.

4.4 Präsidentin Barbie – Postfeminismuskritik

Präsidentin Barbie höchstpersönlich verkörpert Sieg und Niederlage zugleich. Ja, sie bringt das Dilemma der Frauen von heute auf den Punkt, der da heißt: Ihr könnt sogar Präsidentin werden, aber nur unter einer Bedingung – ihr müsst dabei ganz Frauen bleiben. Was immer das bedeuten mag, ganz Frau zu sein.¹¹⁶

Plastic ist nicht nur als Zeitsatire lesbar, sondern auch als feministische Kritik an postfeministischen Idealen wie sie bereits im entsprechenden Kapitel erläutert wurden. Es ist kein Zufall, dass eine Frau die Protagonistin des Textes ist, nachdem es sich um den weiblichen Körper handelt, der zur Ware gemacht wird. Traditionell ist die Frau selbst mit dem Körper verbunden, der Mann hingegen mit dem Geist. So ist es nicht verwunderlich, dass Frauen in einem höheren Ausmaß als Männer ihre Identität über Körperlichkeiten und ihr Aussehen entwickeln: „*Plastic* er [...] et stykke feministisk mediekritik. Udgangspunktet er kvinders relativt svage beredskab over for

¹¹⁵ Weinreich, S. 27.

¹¹⁶ Schwarzer, Alice: Siege und Niederlagen der Frauen im Kampf gegen die Männerherrschaft. – In: Der Spiegel 42/2001. Zitiert nach Hanke, S. 29.

mediemanipulation. Mænd er ikke helt så villige til at lade sig køre rundt med af underholdnings- og kosmetikindustrien.“¹¹⁷

Dass Frauen in unserer Kultur einem stärkeren Druck ausgesetzt sind, mehr Zeit, Arbeit und Geld für ihre Schönheit zu verwenden als Männer¹¹⁸, geschieht nicht, weil sie schwächer sind und sich nicht gegen die Einflüsse der Medien wehren können, wie John Chr. Jørgensen in seiner Mette Thomsen-Monographie schreibt, sondern weil die Frau innerhalb einer patriarchalen Weltordnung, wo der Mann die Macht hat – also Subjekt ist – zum anderen, zum Objekt gemacht wird.

Jørgensen stellt Mette Thomsen in die feministische Tradition der 70er-Jahre und nennt in diesem Kontext die Autorinnen Dorrit Willumsen, Vita Andersen, Fay Weldon und Margaret Atwood. Er zitiert ein Interview mit Mette Thomsen, in dem sie festhält, dass ihr Roman sich nicht gegen Männer, sondern gegen die Medien wendet.¹¹⁹

Dabei ist festzuhalten, dass sich feministische Kritik nicht per se gegen „die Männer“, sondern gegen patriarchale Strukturen in der Gesellschaft wendet, die Frauen benachteiligen. Thomsens Kritik wendet sich also vor allem gegen eine in den Medien lancierte postfeministische Identität, die scheinbar emanzipierte Frauen erneut auf ihr körperliches Sein, ihr Aussehen reduziert. Wenn man noch einmal Sissi Perlingers „postfeministischen Ratgeber“ zur Hand nimmt, wird dies deutlich:

Ich finde es ganz wichtig, morgens zähnegeputzt und schon etwas geschminkt mit einem leichten Hauch Rouge auf den Wangen und einer wie zufällig locker hochgesteckten Schlafzimmerfrisur in einem transparenten Negligé, mit einem Frühstückstablett ins Schlafzimmer zu schweben und meinem Geliebten das Gefühl zu geben, daß ich auch die ganz hingabevolle, verwöhnende Frau sein kann. [...]
Männer haben nun mal den Traum von alabasterleibiger Unschuld und jungfräulicher Reinheit. Versuchen Sie dem so lange Sie können gerecht zu werden. Es hat keinen Sinn, mit ihnen darüber zu diskutieren. Mal ganz abgesehen davon, daß ein Mann sowieso nicht gern redet.¹²⁰

Dieser ernst gemeinte Tipp könnte direkt aus einer der Werbespot- bzw. Barbie-Phantasien Monas stammen. Wiewohl Thomsen in *Plastic* diese rein auf die Arbeit am Äußeren fokussierte Weiblichkeit kritisiert, stellt sie Mona keineswegs als Opfer da, was sie vom Feminismus der 70er-Jahre unterscheidet. Im Gegensatz zu ihren beiden anderen Romanen bietet die Autorin ihrer Protagonistin in *Plastic* keinen

¹¹⁷ Jørgensen, s. 66.

¹¹⁸ vgl. Ensel, Angelica: Nach seinem Bilde. Schönheitschirurgie und Schöpfungsphantasien in der westlichen Medizin. Zürich (u.a.): eFeF 1996. S. 27.

¹¹⁹ Jf. Jørgensen, S. 66-67.

¹²⁰ Perlinger, S. 32-33.

Handlungsspielraum, der ihr etwa ermöglichen würde, ihr Selbstbewusstsein aus anderen Quellen zu nähren als aus der Ähnlichkeit mit Barbie bzw. sich nicht mehr auf ihre Schönheit zu reduzieren. Der Roman ist viel mehr eine Momentaufnahme, ein Ausweg muss erst gefunden werden.

In einem Gespräch mit Erik Kjær Larsen betont Thomsen ihre feministische Intention: „Kvindebevægelsen er slet ikke slut endnu. Det der kræves er, at vi giver nogle nye bud og formår at finde en kvindelig identitet, som rummer det hele.“¹²¹

Damit gehört sie zur Gruppe der *third wave*-Feministinnen, die Frauen beachteilende und einschränkende Strukturen kritisieren, sie aber in die Entwicklung einer neuen Identität einbeziehen, anstatt sich als Opfer zu fühlen. Wie diese Identität aussehen könnte, bleibt in *Plastic* offen.

Unter den RezensentInnen spielt der wesentliche feministische Aspekt des Buches nur eine Nebenrolle. Lotte Tyrring Andersen schreibt zum Beispiel: „Den [*Plastic*; anm.] rummer en skarp skildring af den tingsliggjorte kvindelige krop og den moderne identitetsløshed [...]“¹²²

Hans Fl. Kragh ist offenbar nicht überzeugt, dass der Stoff der Parodie eine realistische Grundlage hat: „[*Plastic* er en] satire mod den [sic!] kunstige idealer, som nogle kvinder måske har.“¹²³

Lieselotte Wiemer bezieht sich auf die Objektivierung des Individuums, nicht speziell der Frau: Sie bezeichnet das Buch als „[e]t poetisk oprør mod det perfekte, mod reklamernes stigende evne til at forvandle levende mennesker til ting.“¹²⁴

Sonst ist es eher eine allgemeine moralische Kritik bzw. Forderung, die festgestellt und kritisiert wird, wie beispielsweise: „Den hævede pegefinger rejser sig fra hver af bogens sider [...]“¹²⁵ – oder: „Det bliver moraliseret for meget.“¹²⁶

Tatsächlich wird die Bedeutung der ohnehin sehr luziden Metaphorik und Symbolik des Textes oftmals noch von der auktorialen Erzählinstanz kommentiert und/oder erläutert, was gelegentlich etwas zu viel Erklärung ist und dadurch auch moralinsauer wirkt.

¹²¹ Larsen, Erik Kjær: Væk med det kunstlede og tilbage til det enkelte. – In: Information, 8.1. 1998.

¹²² Andersen, Lotte Tyrring: Mona af plastik. – In: Kristeligt dagblad, 28.10. 1995.

¹²³ Kragh, Hans Fl.: En plastik-roman. – In: Ekstra Bladet, 7.11. 1995.

¹²⁴ Wiemer, Lieselotte: Et spiddende tidsbillede. – In: Berlingske tidende, 26.10. 1996.

¹²⁵ Kragh, Hans Fl.: En plastik-roman. – In: Ekstra Bladet, 7.11. 1995.

¹²⁶ Misfeldt, Mai

4.4.1 *Der weibliche Körper in den Massenmedien*

Der unretouchierte menschliche Körper kommt in der Öffentlichkeit nicht vor, denn seine Darstellung gilt als obszön.¹²⁷

Susan Bordo weist darauf hin, dass die Massenmedien die Macht haben, die Kultur und damit die Ideale einer Gesellschaft zu homogenisieren, weil beinahe alle Menschen erreicht werden:

[T]here is no escape from the mass shaping of our fantasy lives. Although they may start among the wealthy and elite ('A woman can never be too rich and too thin'), media-promoted ideals of femininity and masculinity quickly and perniciously 'trickle down' to everyone who owns a TV or can afford a junk magazine or is aware of billboards.¹²⁸

Judith Williamson arbeitet heraus, dass die sogenannte Massenkultur sich vorrangig in klassisch „weiblichen“ Lebensbereichen abspielt:

In our society women stand for the side of life that seems to be outside history – for personal relationships, love and sex – so that these aspects of life actually seem to become 'women's areas'. But they are also, broadly speaking, the arena of 'mass culture'. Much of mass culture takes place, or is consumed, in the 'feminine' spheres of leisure, family or personal life, and the home; and it also focuses on these as the subject matter of its representations. The ideological point about these areas, the domain of both 'the feminine' and 'mass culture', is that they function across class divisions.¹²⁹

Egal, was eine Frau tut, es ist wichtig, dass sie dabei schön ist, wie ein Kind keine Körperbehaarung hat, zudem eine makellose Haut und nicht schwitzt:

Every woman knows that, regardless of all her other achievements, she is a failure if she is not beautiful. She also knows that whatever beauty she has is leaving her, stealthily, day by day. Even if she is as freakishly beautiful as the supermodels whose images she sees replicated all around her until they are more familiar than the features of her own mother, she cannot be beautiful enough. [...] However much body hair she has, it is too much. However little and sweetly she sweats, it is too much. Left to her own devices she is sure to smell bad. If her body is thin enough, her breasts are sad. If her breasts are full, her arse is surely to big.¹³⁰

Jedoch stehen die in den Medien präsentierten Körper jenseits aller Möglichkeiten der Durchschnittsfrau sich zu „vervollkommen“, auch wenn sie all die Produkte anwendet, die ihr die Werbung zu diesem Zweck anpreist. Es reicht auch nicht mehr wie vor

¹²⁷ Balàka, Messer, S. 12.

¹²⁸ Bordo, S. 111.

¹²⁹ Williamson, S. 101.

¹³⁰ Greer, S. 19.

dreißig Jahren durch Kleidung, Make-up etc. schön *auszusehen*, der Körper muss auch nackt vor unerreichbaren Idealen bestehen können und sich fest anfühlen.¹³¹

[Werbefotos] stellen ein Phantasma dar; es ist mig, sie auf Wahrheit oder Natürlichkeit zu befragen. Ihr Bildgegenstand ist dramatisch: Sie inszenieren das Schwanken zwischen Unbelebtem und Belebtem, zwischen Erstarrung und Bewegung zwischen einem seelenvollen und einem seelenlosen Blick. [...] Denn der Werbekörper, den die Modefotographie zeigt, ist dadurch konstituiert, dass er all das nicht ist, was das (männliche) Subjekt ausmacht: Er ist weder selbstbewusst und selbstbestimmt, noch selbstbestimmt, noch selbstbeherrscht. [...] Der weibliche Werbekörper erscheint als fremdbestimmter, fremdbeherrschter Körper ohne Bewusstsein oder mit einem ver-rückten Selbstbewusstsein. Das macht seinen abgründigen Reiz aus, trägt die spezifische Signatur von Moderne am Rande zur Postmoderne. Er hängt zum einen an der seit der Aufklärung unerbittlich postulierten Norm der natürlichen Frau; zum anderen an der damit einhergehenden männlichen Besessenheit, gottgleich zu werden und Natur, vor allen Dingen weibliche Natur, künstlich zu erschaffen.¹³²

Dabei ist es selbstverständlich, gesunde Körper zu pathologisieren und ihnen Pillen, Salben und chirurgische Eingriffe zu verordnen.

Um die Unnatürlichkeit dieser künstlichen Natürlichkeit und damit wohl auch ihre Absurdität zu betonen, stellt Mette Thomsen ihrem Buch einige Zeilen aus Courtney Loves Lied *Doll Parts* voran:

I am doll eyes
doll mouth
doll legs

I am doll parts
big veins¹³³
Doll heart

I fake it so real
I am beyond fake (7)

Im Roman wendet sich das Blatt, als Monas Körper endlich „zu Tode produziert“ ist, als sie Plastik-Barbie-Puppe geworden ist und Ken heiraten kann. Um es ganz perfekt zu machen, wird auch das Gehirn ersetzt. Jetzt ist die Traumwelt nicht mehr zu erschüttern, denn Mona hat die Fähigkeit zu denken verloren. Gleichzeitig wird ihr Körper wieder „natürlich“ und widersetzt sich den Forderungen der Gesellschaft.

¹³¹ vgl. Greer, S. 22.

¹³² Vinken, S. 82-83.

¹³³ Im Originaltext steht an dieser stelle „bad skin“, was für *Plastic* als passender erscheint, da Mona kein Drogenproblem hat. Die Zeile „big veins“ steht in Loves Text an anderer Stelle.

Mona vereint in sich zwei verschiedene Herangehensweisen, wie Frauen versuchen, den körperlichen Idealen, die die Gesellschaft bzw. die Medien fordern, zu entsprechen: Plastische Chirurgie und Anorexie. Die „Personifikation“ des Ideals ist die Barbie-Puppe.

4.4.2 Barbie

4.4.2.1 Körper

Ich werde oft gefragt, was ich machen würde, wenn mir eine Barbie lebend entgegenkäme. Na dann würde ich zu Tode erschrecken, weil das ist ja eine Mutation! Eine solche Figur ist, hochgerechnet auf einen Erwachsenen ja kein normaler Mensch. Und daher kann ich mir nicht vorstellen, dass ein Mädchen ernsthaft so aussehen möchte.

Leitender Mitarbeiter der Firma Mattel¹³⁴

Die Barbie-Puppe ist so konstruiert, dass eine reale Frau nicht so aussehen kann, weil sie vornüberfallen würde. Denn die Füße sind zu klein, die Hüften zu schmal und der Busen zu groß (ihre Maße als Mensch wären 99-48-54¹³⁵). Aber was an ihr interessiert, ist, dass sie gut aussieht, nicht ob und wie ihr Körper funktionieren würde.

Increasingly, we think of bodies less as they actually function and more as they are fantastically depicted. To that extent, we think of women's bodies more along the lines of Barbie's plastic body that even Madonna's flesh-and-blood (that is mortal) body.¹³⁶
Barbie's iconicity is a reminder not only of the plastic body amenable to endless transformations but also of the perpetual youthfulness such plasticity promises.¹³⁷

Aber es braucht auch einige Kniffe, die Plastiksönheit der Puppe zu bewahren, wie der Barbie-Sammler Dieter Warnecke verrät:

Achten Sie darauf, selbst wenn Sie vor Freunden und Bekannten ihre Sammlung ins ‚rechte Licht‘ rücken wollen, dass Sie die Puppen nicht zu nah an Lampen platzieren, da empfindliche Teile aus Vinyl bzw. Gummi weich oder brüchig werden bzw. sich durch die Hitze verformen könnten. Platzieren Sie Vitrinen in der Wohnung auch nicht so, dass Ihre Puppen starker Sonneneinstrahlung ausgesetzt sind. Verschiedene Puppen [...] könnten durch allzu starke Sonneneinwirkung schneller bleichen, nicht farb- oder lichtechte Outfits würden ihr strahlendes Aussehen verlieren. [...]

Einige Kleidungsstücke müssen über den Kopf gezogen werden. Um zu vermeiden, Ihrem Liebling die Frisur zu ruinieren, habe ich ebenfalls einen kleinen Kniff auf Lager. Schneiden

¹³⁴ zitiert nach Benard, Cheryl und Edith Schlaffer: *Let's Kill Barbie! Wie aus Mädchen tolle Frauen werden*. München: Heyne 1997. S. 7.

¹³⁵ vgl. Posch, S. 57.

¹³⁶ Rogers, S. 125.

¹³⁷ Rogers, S. 112.

Sie sich ein Stückchen dünne Plastikfolie zurecht, formen Sie eine kleine Röhre und stülpen Sie diese vorsichtig über die Haare. Auch hier lässt der Erfolg nicht lange auf sich warten.¹³⁸

Das erinnert an Mona, die aufpassen muss, ihre frisch operierten Körperteile nicht zu ruinieren. Um Barbie nachzuahmen, muss sie nicht nur ihr Aussehen ändern, sondern auch ihre Körperfunktionen stören. Nach einer Operation muss sie mit Schwellungen, Beulen, Schmerzen und eingeschränkter Atmungskapazität rechnen. Sie wird zu einer Parodie darauf, was sie gerne sein möchte: „Hun er indhyllet i gaze over næsten hele kroppen. Tynd og helt ubevægeligt og fra hvilket museum er denne mumie stukket af.“ (80)

Trotz aller Operationen hat Mona letztendlich doch keinen Plastikkörper und kann daher ihre Jugend nicht bewahren. Sie ist am Ende „hærgeset, rynket og fed“ (125).

Hendes hud falder i deller ud over hele kroppen, og alle de gamle løft og sugninger er ligesom faldet ned igen. [...] Én af brystpuderne har flyttet sig. Den er vandret fra brystet og lidt op og til siden, så hun har en bule i huden under skulderen. Den næse, som hun fik rettet så meget på, at hun ikke kunne lugte mere, er bulet ud og brudt sammen i kratere. (125-126)

In ihrer Phantasie jedoch ist sie zur Puppe geworden, zur Puppe mit perfektem Körper: „Barbie leger med dukker. Den ene er en Monadukke. Hun giver den kjole på, en gennemsigtig lille sag, så man kan se Monadukkens perfekte krop igennem, og kårer den til Miss World.“ (129)

Wenn man davon ausgeht, dass die Mädchen, die mit Barbie-Puppen spielen, diese als Vorbild für vollendete Schönheit sehen, dann ist die *Miss World*-Monapuppe, mit der Barbie spielt wohl ihr Idol. Kein Wunder, dass Mona immer lächelt und „der er ingen tvivl om, at Mona er i Lykkeland“ (126).

4.4.2.2 Sexualität

Die große Blonde ist eine komische Mischung aus Sexbombe und asexuellem Wesen.¹³⁹

Barbies Sexualität könnte nicht funktionieren, wenn sie ein Mensch wäre. Ihr und Ken fehlen die Geschlechtsorgane, genau wie der Nabel und die Brustwarzen.

¹³⁸ Warnecke, S. 149-153.

¹³⁹ Posch, S. 58.

Die Essenz der Sexualität in unserer Gesellschaft ist, dass wir eine attraktive Frau sehen, die von Männern begehrt werden kann. Wir sehen weder die Interaktion zwischen Mann und Frau, noch das Begehren der Frau. Es dreht sich zwar um die Frau, aber die Frau ist weitgehend passiv, ihre Rolle ist es, anziehend zu wirken, sich so zu schminken, zu kleiden, mit Accessoires auszustatten, zu frisieren und zu bewegen, dass sie anziehend wirkt.

Das wird den Mädchen überall vermittelt. [...] Barbie ist reichhaltig ausgestattet mit allem, was schön macht. Auch sie ist sexy, aber nicht sexuell. Ihre Sexualität besteht darin, schön zu sein, zu gefallen sich dekorativ in tollen Szenarien zu bewegen. Sie will eine violette Haarsträhne, ein Cabrio, funkensprühende Rollerblades, aber einen Mann will sie nicht. Sie hat sogar einen extrem sexuell betonten Körper, vor allem, was den Busen anbelangt, sie selbst wirkt asexuell.¹⁴⁰

Mary F. Rogers hingegen bezeichnet Barbie nicht als asexuell, sondern als parasexuell. Das bedeutet, dass der Körper als eine Art Fetisch inszeniert und als öffentlich sichtbares Objekt glamourisiert wird, während eine psychische und soziale Distanz geschaffen wird.

Barbie is, to say the least, glamorous and parasexual. She represents a world where the 'proximity senses' of smell and taste lose ground to a sense that allows for tantalizing, if not titilating, distance. In such a visually oriented world people face constant challenges to accomodate their bodies to shifting times and tastes. The plastic body can [...] 'be moulded and selected at need or whim'. Its surgery can fluctuate between the antinomies [...] seriousness and frivolity.¹⁴¹

Das ist genau die Art „Sexualität“, die Mona sich wünscht, glamourös zu sein und den perfekten Körper mit Sexappeal zu haben, ohne aber in körperliche Interaktionen oder psychische Nähe zu einem anderen Menschen involviert zu werden. Aber nachdem sie einen Mann sucht, der zu ihr passt, muss sie einige von ihnen „testen“:

„Vi er nødt til at bruge noget,“ siger Mona, og det er så irriterende. At hun er nødt til at sige det, og at de er nødt til at bruge noget. Hun har jo faktisk en livmoder, men det har ikke noget med sex at gøre, vel. Pinligt. Hun lover sig selv, at hun snarest vil bestille tid hos lægen og så få nogle p-piller eller noget andet, der ikke kan ses. [...] Kondomerne er af mærket Okeido, og det er ikke første gang, Mona støder på det mærke. Den sorte pakke, det japanske navn, det virker alt sammen meget professionelt. [...] Mona sætter sig som en havfrue og venter, der er ikke så meget andet at gøre, for hun har ingen rolle i dette. (14)

Sie erträgt es nicht, wenn ihr Sexualpartner als Person präsent ist:

[H]an falder ligesom lidt ved siden af, er ikke rigtig mere, efter at hun har set ham bolle i nat. Han er faktisk for meget. [...] Han kysser hende i døren til farvel, og det gibber alligevel lidt i hende. Så ægteskabelig kan man altså være. (43)

¹⁴⁰ Benard, Cheryl und Edith Schlaffer: Let's Kill Barbie! Wie aus Mädchen tolle Frauen werden. München: Heyne 1997. S. 166-167.

¹⁴¹ Rogers, S. 114.

Der Abschiedskuss wird offenbar als so intim empfunden, dass Mona meint, so wäre es in einer Ehe. Den Geschlechtsverkehr wünscht sie sich steril, genau wie bei Barbie und Ken:

Og de behøver ikke bruge kondom, for de har ikke aids, og de kan heller ikke få børn. Faktisk har de slet ikke nogen kønsorganer, Barbie og Ken, hverken hul eller bule, så det er en hel specielt form for sex, steril og uden kropskontakt overhovedet [...]. (57)

Anlässlich der Traumhochzeit mit Magnus lässt sie ihre Jungfräulichkeit operativ rekonstruieren, um eine perfekte Braut zu sein, obwohl sie bereits Geschlechtsverkehr mit Magnus hatte, was diesen Vorgang doppelt sinnlos macht. Aber zu einer perfekten Braut gehört diese Inszenierung dazu.

Der einzige Sex, bei dem Mona etwas spürt, der mit Vera, ist wohl der unsterilste, da sich Vera unmittelbar davor übergeben hat und von *Safer Sex* keine Rede ist.

Der er aldrig nogen, der har kastet op på Monas entrégulv før. Det er nærmest intimt, men på en rar måde, og Mona kan ikke lade være at tørre Vera om munden med et stykke køkkenrulle og give hende vand. Hun holder glasset op til Veras mund og løfter det lige så forsigtigt i takt med at Vera drikker, og det er ikke spor kompliceret. Og så er det uundgåeligt, efter at hun har sat glasset ned, at hun lægger armene om Vera og kysser hende.

De roder rundt på gulvet, hiver tøjet af hinanden på den forkerte led og smider det med vrangen udad, og så stikker de fingrene op i hinanden og ligger et øjeblik helt stille og bare glør, inden de begynder at kilde løs. Og i cirka fem minutter er Mona så forpustet og hel og virkelig til stede, at det næsten ikke er til at bære. (73-74)

Dass dies nicht nur „beinahe“ nicht zu ertragen ist, zeigt sich darin, dass Mona aus „Selbstschutz“ zur Mörderin wird. Dieses „echte“ Erlebnis steht auch im Gegensatz zu dem langweiligen, aber „ästhetischen“ Geschlechtsverkehr mit Magnus:

Før det har de haft samleje, sådan på kærestemanér og uden kondom, og Mona har lige fået opereret skamlæberne mindre, så hun kan ikke mærke noget, og Magnus forsøger som en besat at kontrollere sin tarmluft, og hans kontaktlinser er ved at tage pippet fra ham, fordi han skulle have taget dem ud og rensat dem, men han vil ikke have, at Mona skal se ham med briller. Men det lykkes, han stikker den ind og bevæger sig korrekt, og de simulerer en orgasme samtidigt. (98)

Dass Mona und Magnus wie Barbie und Ken eine „Plastikbeziehung“ haben, wird von der auktorialen Erzählinstanz noch einmal explizit hervorgehoben:

[Kærligheden] mellem Magnus og Mona, den er uforgængelig, mest fordi der ikke er et gran af råvarer i. Den er helsyntetisk og konserveret og fås kun i vacuumpakkede poser, der folder sig ud, når der klippes hul i dem. De elsker hinanden betingelsesløst, men også kun fordi de opfylder alle betingelserne. Og nu skal de giftes og elske og ære hinanden i lyst og nød for evigt, og der er ikke noget problem. De kommer aldrig tæt nok på hinanden til, at det bliver farligt. Ikke noget med at putte plasticposer over hovedet på hinanden her. (105)

Das ewig andauernde Liebesglück erhält seine Eigenschaft nur dadurch, dass es anorganisch ist und Kunststoff bekanntlich nicht verrottet. Dass die Beziehung nicht wie geplant „in Freud und Leid“ hält, ist nicht verwunderlich, da schlechte Zeiten nicht vorgesehen sind. Der Kontrast zu Vera wird herausgestrichen.

Am Ende des Romans ist Mona selbst steril und die künstliche Jungfernschaft wird vom Arzt entfernt anstatt romantisch in der inszenierten Hochzeitsnacht. Aber mit Barbie als Hebamme bringt sie ein Plastikkind zur Welt:

Nu kan man også få Mona som gravid. Så har hun en stor mave, og i maven er der en låge, som man kan åbne. Indeni ligger der en baby, et lille dukkebarn, som Mona kan føde igen og igen, så mange gange man gider. Og det er slet ikke spor ulækkert. Der er nemlig ingen moderkage og blod på navlestrengen, næ, der er altsammen i plastic. (129-130)

4.4.2.3 Genderidentität und -performance

Mona bezieht ihre Identität als Frau und Mensch aus ihrem Aussehen. Die Performanz als „Frau“ geht einher mit der „Produktion“ eines bestimmten Körpers sowie der Aneignung bestimmter Eigenschaften – wenn dies auch nur in der Phantasie gelingt.

Judith Butlers Begriff von Travestie, das Innere und das Äußere umzukehren, erklärt Monas Identitätskonzeption sehr gut, weil es ihr Ideal ist, wie Barbie zu sein. Damit weicht sie von ihrem biologischen Geschlecht „Frau“, sowohl durch die Veränderung des Körpers als auch ihren geplanten Lebensstil ab und wird zur Werbefigur, einer Art Puppe mit organischem Körper:

Diese Unentschiedenheit zwischen Belebtem und Unbelebtem oszilliert; die Models tauchen als Statuen, Puppen, entrückte Visionärinnen, Außerirdische, Automaten, als Arabesken und Bibelots, als elektrifizierte Maschinenfrauen auf. Diese Unentschiedenheit zwischen Belebtem und Unbelebtem ist dem Werbekörper etymologisch eingeschrieben: Die Mannequins, nach der Schneiderpuppe, dem ‚mannkin‘ benannt, setzen den Puppenkörper in Bewegung, sind Verkörperungen, Verlebendigungen eines toten Körpers. Künstliches wird naturalisiert, Natürliches wird künstlich.¹⁴²

Anders als die Mannequins und Schauspielerinnen, die nach der Modeschau bzw. nach Drehschluss diese Inszenierung wieder ablegen, wird sie bei Mona zur Identität, nach Butler also zum Gefängnis ihrer Subjektivität. Ihre Gender-Performanz kann mit „Barbie“ umschrieben werden. Durch ihre „performance“ drückt sie ihr Inneres durch ihr Äußeres aus. Indem Barbie zur erstebenswerten Möglichkeit wird, „Weiblichkeit“ zu leben, übt Thomsen in satirischer Übertreibung Kritik am postfeministischen Ideal,

¹⁴² Vinken, S. 86.

endlich das eigene „Frausein“ wieder betonen zu dürfen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Barbie und ihre Welt eine Art Kultstatus in der Drag Queen- und Schwulenszene einnehmen, wie Mary F. Rogers beschreibt:

Within that field of cultural meanings stands the possibility that Barbie may not be heterosexual. Indeed, she may not even be a woman. Barbie may be a drag queen. Much in the tradition made widely visible by stars like RuPaul, Barbie may be the ultrafeminine presence that drag queens personify.¹⁴³

Barbie ist das Konzept, wie „Frau“ gelebt werden soll. Gleichzeitig wird diese Darstellung zur Karikatur, weil versucht wird, etwas Surreales zu etwas Realem zu machen.

Mette Thomsen treibt diese *Performance* auf die Spitze, indem sie auf dem Romancover in schreienden Farben als Barbie gestylt (stark geschminkt, mit retouchierten Gesichtszügen und aufwändig frisiertem, blondiertem und gelacktem Haar) posiert (s. Abb. 1). Ihr nackter Oberkörper betont die Reduzierung auf Körperlichkeit. Gemäß der Aussage, „Jeg kan godt lade mig opsluge af den perfekte reklameverden. Men så går jeg ud og vasker op eller noget andet, der kan få mig tilbage til vikeligheden.“¹⁴⁴, findet sich auf der Innenklappe des Umschlags ein Bild von der „natürlichen“ Mette Thomsen (s. Abb. 2): ungeschminkt, unretouchiert, mit Lachfalten erzeugendem Lächeln, lässiger Kleidung und lose zusammengebundenem Haar – außerdem schwarz-weiß. Erst mit Hilfe dieses Fotos ist aufgrund der vagen Ähnlichkeit die Autorin am Cover zu erkennen, was den Inszenierungscharakter noch stärker betont und auf die Mona-Vera-Dichotomie hinweist (s.u.)

Thomsen steht mit ihrer Selbstinszenierung in einer langen Tradition der genderidentitätsbefragenden Qualität des Selbstporträts. Die Verdoppelung bzw. Reproduktion der Reproduktion eines imaginären Frauen-Bildes (hier die barbiehafte Schönheit), das so tut, als entstamme es einem Hochglanzmagazin, um damit noch eine Realitätsebene hinzuzufügen, verweist auf die Komplexität des performativen Aktes wie ihn Butler versteht und wird damit gewissermaßen zur Allegorie eines künstlerischen *performing gender*.

¹⁴³ Rogers, S. 41.

¹⁴⁴ Rebensdorff, Jens: Reklamer har ikke al magten.



Abb. 1



Abb. 2

4.4.2.4 „visuelt velfungerende ting“ – Barbies sociale Welt

Barbie thus stands as an icon of a glowing ambiguity characteristic of commodity culture, where matters get transposed and translate visually and otherwise so as to destabilize realities extending beyond bodies and their demeanors. Commodity culture intensifies the artifactual richness of bodies to the point where ‘plastic body’ becomes only vaguely metaphorical.¹⁴⁵

Egal, was Barbie unternimmt, am wichtigsten sind ihre Kleidung und ihre Frisur. Immerhin unternimmt sie sehr viel: Unter anderem ist sie Astronautin, Ärztin, Golfspielerin, Schiläuferin und Rock-n-Roll-Star. Sie ist nicht an einen Haushalt, einen Mann, Kinder oder eine tägliche Routine gebunden. Egal, was sie macht, sie sieht ästhetisch und sexy aus: „In large measure, then, Barbie’s world is a romance.“¹⁴⁶

An vielen Stellen im Text wird hervorgehoben, dass Mona für Höhepunkte lebt (den leitmotivischen Charakter dieses Satzes habe ich bereits besprochen), aber sie muss sie vortäuschen („fake it“), weil sie genötigt ist, viel zu arbeiten, und nur selten eine Spur „Glamour“ erhascht. Aber wenn sie sich ihr Leben vorstellt, wie es einmal sein soll, sieht alles sehr nach einem typischen Barbie-Szenario aus.

[H]un vil kun foretage sig visuelt velfungerende ting, som fx. at lave kakao til børnene i et stort, rustikt køkken. Her er hun iført gamacher og højhalset sweater fra Lene Sand og en enkel make-up, men dog en mørk øjenskygge, der får hendes øjne til at glimte. Hun rører i kakaoen med, hvad man kunde kalde en perfekt bevægelse og meget moderligt, sådan på skrå fra højre til venstre. [...] Selvfølgelig er der ikke rigtig kakao i gryden, i hvert fald er den ikke varm, for så damper det, og linsen dugger. Og formentlig er det ikke hendes egne børn, men nogle hun har lånt eller lejet. Til lejligheden. (16)

¹⁴⁵ Rogers, S. 135.

¹⁴⁶ Rogers, S. 132.

Mona hat keine FreundInnen und sie legt auch keinen Wert darauf, mit anderen Menschen zu kommunizieren oder ein soziales Netzwerk aufzubauen. Manchmal aber fühlt sie sich doch einsam und sehnt sich nach Gesellschaft:

Egentlig ville hun gerne have selskab. Hun vil gerne have, at nogen tager sig af hende. Og alligevel vil hun ikke. Det er så besværligt. Egentlig ville hun helst sidde og se tv, mens der var nogen. Nogen, der bare sad i stolen og så med, og som hun ikke behøvede at tale med, underholde. (48)

Besonders wenn sie sich langweilt, sehnt sie sich nach Freundschaften, die sie – wie auch anders – in Szenarien visualisiert, wie sie Werbespots und Fernsehserien bieten:

Hun burde foretage sig noget fornuftigt, gøre rent for eksempel, hvis der skulle komme nogen forbi. Hov, selvfølgelig gør der det. Alle hendes venner, hendes vennekreds, og de er alle så glade, de kommer uanmeldt.
„Surpriiiiise,“ råber de, og de har malerbøtter og chips og serpentiner og sjove, små hatte, og der er musik fra en ghettoblaster. „Vi ville lige male din endevæg,“ siger de. „Og bagefter holder vi housewarming.“ (19)

Ähnlich sieht auch ihre Vorstellung von Familienleben (48) aus, wo man „leger far, mor og børn“ und gemeinsam in edler Kleidung im Lichtschein einer Designerlampe mit Süßigkeiten und Chips vor dem Fernsehen sitzt und alle „så lykkelige“ sind, dass es „Nærmest forkert. Nærmest for meget.“ ist.

Jeden Freitag zieht Mona in die Stadt, wo sie Männer trifft, mit denen sie einmal ins Bett geht, ohne dass jemals eine längere Verbindung entstünde. Auch mit Magnus kommt es zu keinem menschlichen Kontakt. Nur mit Vera ist sie auf dem Weg zu einer „organischen“ Freundschaft, was Mona nicht ertragen kann und daher erneut in eine ihrer Vorabendserien-Phantasien verfällt:

Vi kunne være veninder. Vi kunne lave hjemme-permanent-krøller på hinanden og prøve tampax'er sammen, og du ville ringe midt om natten, når han havde forladt dig til fordel for en sild, og jeg ville give dig kleenex'er i tusindfold, opkalde mine børn efter dig og glemme vores aftaler i den stressede hverdag. (65)

Morten Kyndrup sieht Mona als Frau, „der møblerer sig selv om til Barbiedukke, helt uden erkendelse af hverken sig selv eller sin omverden.“¹⁴⁷ Sie repräsentiert genau wie Barbie „the plastic selfhood celebrated in mass advertising.“¹⁴⁸:

¹⁴⁷ Kyndrup, Morten: Ingen hajer i sigte. – In: Litteraturmagasinet Standart 2/97.

¹⁴⁸ Rogers, S. 137.

Even though she has her boyfriend Ken as well as her little sister Skipper and her best friend Midge and other doll friends and family members, Barbie has no doll parents nor has she ever given birth. Barbie is the center of Barbies world. *Very busy Barbie* notwithstanding, Barbie typically spends time with people only when she feels like it.¹⁴⁹

Genauso dreht sich Monas Welt nur um sich selbst und ihre phantasierten Selbstinszenierungen in irrealen Welten.

Als Industrieprodukt hat Barbie kein Leben: „She is an iconic commodity determined foremostly by Mattel, Inc. Whatever she implies [...] derives from messages carefully researched and crafted and then globally distributed by Mattel.“¹⁵⁰

Im Roman ist das nicht so eindeutig. Die Barbieszenen an den Kapitelanfängen können sowohl als Satire auf den Rest der Handlung als auch als Phantasien Monas gelesen werden. Aber schließlich stellt sich die Frage, wer die Puppe ist, wenn Barbie mit ihrer Monapuppe spielt (s.o.), bis sie ihrer im Schlusssatz des Romans überdrüssig wird: „Hun lader Mona ligge på gulvet med åben mave og et forbavset udtryk i de store, tomme dukkeøjne.“ (130)

4.4.3 Anorexie

Das Jahrhundert wendet sich, wir wenden uns nach innen, wenden das Innerste nach Außen, verwechseln Außen mit Innen, und das ist es da: die völlige Entblößungen, der Mensch als durchschaute Seele, als überall sichtbarer Körper.¹⁵¹

Wir feiern noch heute das Ablegen des Korsetts in den Zwanzigerjahren, ‚nun können sich die Frauen in ihrem natürlichen Körper zeigen, der durch nichts mehr zurechtgebogen wird‘, und dabei ist das Korsett nur gewandert, direkt in die Seele, in den Körper hinein.¹⁵²

Mona leidet an einer Form von Anorexie, die Anorexia/Bulimia heißt, die durch „alternating bouts of gorging and starving and/or gorging and vomiting“¹⁵³ charakterisiert ist. Sie isst nichts und wenn sie isst, erbricht sie es wieder.

Men aldrig¹⁵⁴, aldrig Mona, der for eksempel brækker sig. Aldrig Mona på knæ med en finger i halsen, som hun er nødt til at gøre en gang imellem for at holde kombinationen 168 centimeter og 50 kilo. Og heller aldrig Mona på toilettet. For det er psykosomatisk. At hun stikker fingeren i halsen og jogger sig til døde og må få foretaget plastikkirurgiske indgreb og går på toilettet. Det er, fordi hun ikke kan nå. Nå ind til bredden, til skyggelandet. Der er kun en måde at nå det på, ved kemisk omdannelse, fra cellulose til celluloid, det er rent psykosomatisk. Say

¹⁴⁹ Rogers, S. 14-15.

¹⁵⁰ Rogers, S. 150.

¹⁵¹ Balàka, Messer, S. 7.

¹⁵² Balàka, Messer, S. 24-25.

¹⁵³ Bordo, S. 110.

¹⁵⁴ Unmittelbar davor träumt Mona von Szenen, aus denen ihr Leben bestehen soll.

cheese, Mona. (17)

Indimellem spiser hun en slankepille, bare for at spise *noget*, og skyller den ned med sirupsvand. (19)

Hun er kommet til at spise en pose vingummier, meget hurtigt, fra næsten lige uden for tandteknikerens opgang, hvor hun købte dem, og fyrre-halvtreds meter frem. [...] Hun ligger på knæ foran kummen og stikker en finger i halsen. Det skal gøres nu, inden hun når at fordøje det søde stads, inden det går hende i blodet og gør hende tyk og grim. (27-28)

For Mona er vegetar, af den ekstreme type. Hun rører hverken kød eller fast føde overhovedet, hvis hun kan undgå det, og hvis hun ikke kan undgå det, kaster hun det op igen, i al diskretion.(50)

Susan Bordo hält die Tatsache, dass es keinen natürlichen Körper gibt und dass alles Menschliche ein Produkt von Kultur ist¹⁵⁵, wesentlich für das Verständnis von Essstörungen und dem Schlankeitskult unserer Zeit:

When we [...] consider some aspects of the history of medicine and fashion, the social manipulation of the female body emerges as an absolutely central strategy in the maintenance of power relations between the sexes over the last hundred years. This historical understanding must deeply affect our understanding of anorexia, and of our contemporary preoccupation with slenderness.¹⁵⁶

Sie führt aus, dass die „Tyrannei der Schlankeits“ ein „Post-1960's, post-feminist phenomenon“¹⁵⁷ ist. Es ist nicht besonders überraschend, dass 1967 eine „Twiggy-Barbie“ mit beigelegter Twiggy-Autogrammkarte produziert wurde.¹⁵⁸

Nach Susan Bordo ist einer der Gründe für Anorexie das Gefühl, dass man die Kontrolle über sein Leben hat, wenn man die Kontrolle über seinen Körper hat, was selbstverständlich nicht der Fall ist, weil man nur mit dem Hunger und seiner Überwindung beschäftigt ist:

„[I]t is striking that although the anorexic may come very close to death (and 15% do indeed die), the dominant experience throughout the illness is of *invulnerability*. [...] [W]e should caution against viewing anorexia as a trendy illness of the elite. Rather, powerlessness is its most outstanding feature.“¹⁵⁹

Mai Misfeldt spricht von Mona nicht als ohnmächtiger Frau, sondern von einer, die „tager magten over sig selv, men i en selvdestruktiv forstand.“¹⁶⁰

¹⁵⁵ vgl. Bordo, S. 89.

¹⁵⁶ Bordo, S. 91.

¹⁵⁷ Bordo, S. 89.

¹⁵⁸ vgl. Warnecke, Dieter: Barbie im Wandel der Jahrzehnte: ein ausführliches Handbuch für Liebhaber und Sammler. München: Heyne 1995. S. 95

¹⁵⁹ Bordo, S. 100.

¹⁶⁰ Misfeldt, Mai: Plasticliv. – In: Information, 26.10. 1995.

Im Verhältnis von Geschlecht und Macht fungiert der weibliche Körper als unbewusstes Medium für die Angst vor der Frau, die *zu viel sein* kann. Das ist ein Gefühl, das beinahe alle Anorektikerinnen haben, dass sie einfach zu viel sind, zu viel Raum brauchen, zu viele Gefühle und Bedürfnisse haben usw.¹⁶¹ Ebenso ergeht es Mona, die aus der Plastikwelt von Lulu von den Gratispostkarten, in die sie sich hineinträumt, hinausgeworfen wird: „Du kan ikke være her. Der er så mange ting, som du har brug for mad. Her er ingen mad. Du trækker vejret. Her er ingen luft.“ (38)

Deswegen gilt es, alle Sehnsüchte und Hungergefühle zu töten:

„The ideal, rather, is an ‚image of a woman in which she is not yet a woman‘ [...]. The images suggest amused detachment, casual playfulness, flirtatiousness without demand, and lightness of touch. [...] A delightfully unconscious relationship to her body. [...] Watching the commercials are thousands of anxiety-ridden women and adolescents (some of whom are likely the very ones appearing in the commercials) with anything but an unconscious relation to their bodies.“¹⁶²

Mona meint auch, dass Menschen eigentlich eklig sind. Sie möchte am liebsten von der Welt verschwinden:

Det er ikke til at se det, hvis man ikke lige ved det, at lejligheden beboes af et menneske. Mona bryder sig egentlig ikke om mennesker, faktisk er de lidt ulækre, foretager sig ting, hun end ikke vil tænke på. Uæstetiske. Det er kun den klare vision af den fremtidige Mona, Gratis Postkort Mona, der gør det acceptabelt. Og indtil da vibrerer hun bare igennem det hele, usynlig og med mindre fedt og salt end ordinære dødelige. Mona er nemlig en særlig luftart, oxygen og tarmlugt, light. (51)

Für Sarah Sceats stellt Essen eine Verinnerlichung der äußeren Welt dar:

Uneaten food is ‘other’, part of the world outside, but its status changes as it is taken in to the mouth, is chewed, swallowed, digested. At what point does it become part of us? How do we locate activities such as tasting and regurgitation, and liminal substances such as spit and vomit? We live in a state of uncertainty about how much the self is influenced, changed, nourished or poisoned by what is taken in of the world, the extent to which people are defined by what they eat, or are affected by whoever provides their food. These questions are gendered, for both bodily and ego boundaries are subject to varieties of influence and pressure, from the internalised patterns of tradition and custom to the physical disruptions of puberty and old age.¹⁶³

Nicht zu essen bedeutet demnach, die äußere Welt zu verweigern, wie es bei Mona der Fall ist, die sich der Realität zu entziehen versucht. Gleichzeitig ist die verbotene Nahrungsaufnahme mit Lust und Sehnsucht besetzt: „Food is a weapon and a means of

¹⁶¹ vgl. Bordo, S. 106-108

¹⁶² Bordo, S. 108-109.

¹⁶³ Sceats, S. 1-2.

communication in this world. But more than this, forbidden foods themselves become a measure of delight, of transgression.“¹⁶⁴

Mona phantasiert in ihre Traumbilder immer wieder Süßigkeiten und Kartoffelchips hinein (s.o.), die sie letztlich auch konsumiert, um sie wieder zu erbrechen. Davon ist in ihren Glücksvorstellungen keine Rede mehr. Ihr Kaufname „Popcorn“, auch ein Schritt, um sie ihrem Ziel, sich vom Alltag zu entfernen, näher zu bringen, ist die Bezeichnung ein ungesundes Nahrungsmittel, eine Nascherei. Nahrhafte Lebensmittel, die zum Zweck der Ernährung konsumiert würden, sind schließlich verpönt in einer Welt, in der es keine ordinären Körperfunktionen mehr gibt. Jedoch Popcorn als Sinnbild „leerer“, aber lustvoll aufgenommener Kalorien gehört jedoch so sehr zu Monas Identität, das sie es zu ihrem Namen macht.

Ein sehr interessanter Punkt, den Bordo hervorhebt, ist, dass Sport, v.a. Joggen und Bodybuilding, dieselben Emotionen hervorrufen können, nämlich dass man Macht über seinen Körper hat, dass man seine „natürlichen Grenzen“ überschreitet. Auch Mona läuft an den Seen entlang, besonders wenn sie einsam ist, und sie betreibt Bodybuilding – nicht auf die herkömmliche Art im Fitnesscenter. Aber wörtlich genommen bedeutet „Bodybuilding“, einen „Körper bauen“ – ein „masterpiece“¹⁶⁵. Genau das bewerkstelligt Mona mit Hilfe der plastischen Chirurgie.

4.4.4 Der Körper als „Baustelle ohne Ende“¹⁶⁶ – Plastische Chirurgie

In jedem Fall handelt es sich bei der modernen Schönheitschirurgie um eine Form der Verkünstlichung des Körpers. Die Puppe dringt in den Körper ein und formt ihn neu heraus.¹⁶⁷

Die Historikerin Barbara Duden verweist darauf, dass der Körper spätestens seit dem 18. Jahrhundert nicht als Teil eines für sich stehenden Selbst gesehen werden kann. Er wurde wissenschaftlich objektiviert:

Die klinische Untersuchung fabriziert den Körper und ermöglicht die Entstehung des Privatkörpers, der aber doch immer nur durch das Raster des „anatomischen Atlas“ gelesen werden kann. Die Wirklichkeit dieses „Körpers“ ist ein Produkt jener Beschreibungen und

¹⁶⁴ Sceats, S. 112.

¹⁶⁵ Bordo, S. 99.

¹⁶⁶ vgl. Posch, S. 209.

¹⁶⁷ Lammer, S. 63.

nicht umgekehrt, denn bloß der Schein verfestigt sich immer mehr, dass jene Beschreibungen eine „Wirklichkeit“ erfaßten und abbildeten.¹⁶⁸

Man beginnt einen Körper zu „haben“. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird der Körper ein „Schichtkuchen“¹⁶⁹ von Beschreibungen. Jede Schicht wird von dem Text einer anderen Wissenschaft gebildet. Rey Chow spricht in diesem Zusammenhang von der Automatisierung des menschlichen Körpers, der auf diese Weise zum Teil einer Massenkultur wird:

The ‚human body‘ as such is already a *working body* automatized in the sense that it becomes in the new age an automaton on which social injustice as well as processes of mechanization ‚take on a life of their own‘, so to speak. Thus, the moment the ‚human body‘ is ‚released‘ into the field of vision is also the moment when it is made excessive and dehumanized. [...] As the ruin of modernism, mass culture is the automatized others, the site of automatations.¹⁷⁰

Sie setzt Massenkultur und postmoderne Kultur¹⁷¹ gleich, was mit Hinblick auf *Plastic* folgerichtig wirkt.

Die Schweizer Ethnologin Angelica Ensel¹⁷² definiert plastische Chirurgie als „Operationen an Menschen ohne spektakuläre Entstellungen mit einem durchschnittlich charakteristischen Erscheinungsbild, deren Wunsch nach Veränderung des Aussehens häufig für andere unerwartet oder unbegreiflich ist.“¹⁷³ Sie schreibt, dass die Schönheitschirurgie ein Teil der Privatsphäre ist und dass selten darüber gesprochen wird. Die Chirurgie soll Ersatzteile anbieten, wenn wir mit einem oder einigen unserer Körperteile unzufrieden sind. Aber die Veränderungen sollen wirken als wären sie „natürlich“. Die ursprüngliche Aufgabe der Biomedizin ist, Krankheiten zu heilen und die Integrität des Körpers wieder herzustellen, während die plastische Chirurgie diese Integrität ohne biomedizinische Notwendigkeit verletzt.¹⁷⁴

Die plastische Chirurgie ist die technische Ausprägung der Verdinglichung und Kolonialisierung des weiblichen Körpers:

¹⁶⁸ Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut. – In: Sabine Hark (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Opladen: Leske + Budrich 2001. S. 41.

¹⁶⁹ Duden, S. 41.

¹⁷⁰ Chow, Rey: Postmodern Automaton. – In: Judith Butler und Joan W. Scott (Hrsg.): *Feminists Theorize the Political*. New York/London: Routledge 1992. S. 107-108.

¹⁷¹ Chow, S. 109.

¹⁷² Die folgenden Ausführungen orientieren sich an Ensel, S. 20-31 und Lammer, Christina: Die Demaskierung des freien Körpers. Disziplin und Weiblichkeit. Wien: Diplomarbeit 1992. S. 63.

¹⁷³ Ensel, S. 20.

¹⁷⁴ vgl. Ensel, S. 23.

Die Chirurgen bemächtigen sich der feministischen Neudefinition von Gesundheit als Schönheit und pervertieren sie zur Idee von ‚Schönheit‘ als Gesundheit und somit alldem, was sie uns als Gesundheit verkaufen: Hunger gleich Gesundheit, Schmerz und Blutvergießen gleich Gesundheit.¹⁷⁵

Selbstverständlich kann argumentiert werden, dass plastisch-chirurgische Eingriffe selbstbewusste, kreative Akte emanzipierter Frauen sind, was jedoch widersinnig erscheint, wenn man die Schmerzen, physische Schäden und Beeinträchtigungen der Beweglichkeit beachtet, die sie mit sich bringen. Die Spezialisierung der plastischen ChirurgInnen und ihr Status als ÄrztInnen trägt zur „Notwendigkeit“ von Schönheitsoperationen bei und damit zur Pathologisierung des ungeformten Körpers. Auf der einen Seite stehen Frauen, die ihren Körper formen lassen, weil er bestimmte Anforderungen nicht erfüllt. Mit dem Bewusstsein ihrer „Fehler“ geben Frauen als Laiinnen ihre nackten Körper frei zur Beurteilung durch SpezialistInnen; auf der anderen Seite steht einE wissenschaftlicheR Experte/in, meist ein Mann, der die Frau in ihrem „Fehler“ bestätigt und ihr erklärt, wie ihr Körper funktioniere und was daran „falsch“ sei. Jede Abweichung von der Norm wird pathologisiert, da in den meisten Fällen eine Behandlung stattfinden soll. Selbstverständlich dreht es sich dabei auch um männliche Schöpfungs- und Machtphantasien. Der Chirurg inszeniert sich als Künstler:

Plastikkirurgen tegner streger på hendes hud, som om hun var en slagtegris. [...] Han inddeler hendes krop i felter, tyksteg og tyndsteg, og tager mål og vejer og tager noter på en blok med finurlig lægeskrift. Han har sin sekretær, hun kommer ind fra modtagelsesværelset og tager fotografier med et polaroidkamera af Mona, der står nøgen og tynd og bemalet. Fra siden og forfra og bagfra tager hun Mona, forbryderalbum-billeder. [...] „Det ville være logisk at starte med ansigtet og arbejde sig oppefra og ned,“ siger han. Og Mona synes også, det lyder logisk. (39-40)

Es ist logisch, wo der Arzt seine Arbeit beginnen soll, es ist logisch, dass sie gemacht werden soll. Er rät ihr nicht ernsthaft von den wahnwitzigen Eingriffen ab. Sie legen technische Details fest. Der Chirurg fragt, ob sie darauf Wert legt, nach der Nasenoperation dieselbe „vejrtrækningskapacitet“ (40) zu haben wie zuvor.

Wegen der Kombination von Lid- und Gesichtslifting bekommen Monas Augen einen permanent erstaunten Ausdruck, weil die Augen größer werden. Nur wenn sie sie

¹⁷⁵ Wolf, Naomi: Der Mythos Schönheit. Aus dem Englischen von Cornelia Holfelder-von der Tann, Sabine Hübner und Ursula Locke-Groß. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991. S. 321

zusammenkneift, nehmen sie eine normale Größe an. Sie wird zu „ét stort spørgsmålstegn“ (81), aber sie findet, dass das zum Reklameleben passt.

Og hun kan lide dem, de store øjne. Hvad søren, skal den lille vaskebold ind i den store vaskemaskine, og kan den virkelig få en chokoladeplet af en grøn bluse og sådan vil hun egentlig godt forholde sig til livet. Undrende og lidt dum og med de simple ting på hjernen. (82)

Waltraud Posch führt aus, dass ein glattes Gesicht nicht nur Jugend bedeutet, sondern auch Geschichtslosigkeit: „[Ein junges Gesicht] bedeutet auch weniger Ausdruck, weniger Spuren, weniger Prägung und in letzter Konsequenz weniger Persönlichkeit.“¹⁷⁶

Mona, über deren Kindheit wir, wie bereits ausgeführt, nur in Fragmenten erfahren, dass sie nicht sehr liebevoll behandelt wurde, hat als „posedame“ nach der Gehirnwäsche auch keine Lebensgeschichte mehr, weil sie sich an nichts erinnern kann, sie ist „light over hele linien“ (51).

Sie nimmt auch das Risiko einer Elektrolysebehandlung auf sich, die im Verdacht steht, krebserregend zu sein. Völlig absurd wird es, wenn ihr nur ein Lächeln am Tag gestattet wird, um die Collageneinlagen in den Wangen nicht zu schädigen. Auch das ist ein Ausdruck von Thomsens Ironie, dass eine, die nach Leonardos Mona Lisa, „*La Gioconda*“, benannt ist, nicht lächeln darf.

Natürlich handelt es sich bei *Plastic* um satirische Übertreibung, aber wenn man seine Hintergründe ernst nimmt, kommt Thomsens Roman den Forschungsergebnissen der Ethnologin Ensel recht nah.

4.4.5 Der männliche Körper in der Werbeindustrie

Ein Einwand dagegen, den Text feministisch zu lesen, mag sein, dass es Magnus Nemo gibt, der in seinem Verhalten Mona Popcorn Hansen genau gleicht, aber ein Mann ist. Dieses Argument passt jedoch nicht ganz, weil er ein Mann ist. Es ist offensichtlich, dass die Ausbeutung des männlichen Körpers nicht auf dieselbe Art und Weise oder mit derselben Intensität vor sich geht wie die des weiblichen Körpers:

Women are more obsessed with their bodies than men, less satisfied with them [...]. Consider, too, actors like Nick Nolte and William Hurt, who are permitted a certain amount of softening, of thickening about the waist, while still retaining romantic lead status. Individual style, wit,

¹⁷⁶ Posch, S. 53.

the projection of intelligence, experience, and effectiveness still go a long way for men, even in our fitness-obsessed culture. But no female can achieve the status of romantic or sexual ideal without the appropriate *body*.¹⁷⁷

Älterwerden bei Männern ist gekoppelt an Macht-, Prestige-, Geld- und Kompetenzzuwachs, während ältere Frauen meist „stillschweigend“ aus den Medien verschwinden.¹⁷⁸ Dass Männer nicht unbedingt dünn sein müssen, zeigt auch das *Slumber Party*-Barbie-Paket, das Mary F. Rogers wie folgt beschreibt: „Mattel included in the same package a book for Barbie entitled *How to Lose Weight*, which advised “Don’t eat.“ Ken’s pajamas on the other hand came with a bedtime snack of a pastry and a glass of milk [...].“¹⁷⁹

Für Frauen ist die „Zufriedenheit mit dem eigenen Körper“ der wichtigste Faktor für einen stabilen Selbstwert, während die eigene Attraktivität bei Männern nicht zu den vier wichtigsten Parametern zählt.¹⁸⁰

Auch die Schönheitschirurgische Praxis zeigt, dass die Ansprüche an ihr Aussehen für Frauen viel höher sind. Es wird wiederum deutlich, wer das in der Gesellschaft dezidiert festgeschriebene Subjekt ist, das sich selbst als Einheit sehen kann und wer das Objekt der Analyse und Kritik.¹⁸¹

Das Angebot [an plastischchirurgischen Eingriffen bei Frauen] umfasst Eingriffe am gesamten Körper (vom Kopf bis zur Wade), während von Männern überwiegend nur Veränderungen an einzelnen Körperteilen gewünscht werden (Nase, Behandlung einer Glatze, Entfernung von Tränensäcken, Lifting oder Fettabsaugen am Bauch). Zum anderen beurteilen Frauen ihren Körper anders als Männer. [...] Während es für Männer hauptsächlich wichtig ist, im angezogenen Zustand – bei Geschäftsleuten im Anzug – eine gute Figur [abzugeben], beurteilen Frauen ihren nackten Körper. Die Ärztin beobachtete auch, dass Frauen bei der Bewertung ihren Körper in Einzelteile zerlegen, die sie, jeweils getrennt von einander, werten.¹⁸²

¹⁷⁷ Bordo, Susan: *Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystalization of Culture*. – In: Irene Diamond og Lee Quinby (Hrsg.): *Feminism & Foucault. Reflections on Resistance*. Boston: Northeastern University Press 1988. S. 100-101.

¹⁷⁸ vgl. Posch, S. 51.

¹⁷⁹ Rogers, Mary F.: *Barbie Culture*. London u.a.: Sage 1999. S. 117.

¹⁸⁰ vgl. Posch, S. 17.

¹⁸¹ Es soll nicht der Eindruck erweckt werden, dass an Männer dieselben Ansprüche gestellt werden sollte. Das ist wohl das, was tatsächlich passiert, da die Schönheitsindustrie auf der Jagd nach neuen KonsumentInnen ist und zum Beispiel die Zahl der männlichen Anorektiker steigt. Hier wird auf den Status quo Mitte der 1990er-Jahre verwiesen, als *Plastic* geschrieben wurde, der aber im Großen und Ganzen noch immer gültig ist.

¹⁸² Ensel, S. 29-30.

Posch sieht wohl, dass es Ende des 20. Jahrhunderts die augenscheinlichste Änderung in der Werbelandschaft war, dass nun auch Männer mit ihren Körpern für Schönheitsprodukte werben¹⁸³:

Bei all dieser scheinbaren Angleichung sprechen Werbemänner ihr Klientel noch immer völlig anders an als Werbefrauen. Männer werden als Sieger angesprochen, als die Unbezwingbaren, die ihren Platz im Leben verteidigen müssen. Durch Verschönerungen sollen sie wieder so fit und vital aussehen wie sie es ohnehin sind. [...]

Die sexuell attraktive Frau wird in der Werbung einerseits als verführerisch und damit mächtig gegenüber Männern dargestellt. Andererseits wirkt sie gerade dadurch billig und ordinär. Zumindest sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale sind in der Werbung keine Seltenheit. [...]

Der attraktive Idealmann hingegen bleibt an den Stellen, auf die es ankommt, verhüllt. Ist auch der Oberkörper entblößt oder gar der Allerwerteste nackt [...], das Geschlechtsteil sieht man nie. Der sexuell attraktive Werbemann ist überlegen im Blick, in der selbstbewußten Haltung und durch den muskulösen Körper.¹⁸⁴

Thomsen macht diese Unterscheidung in *Plastic* nicht. Magnus Nemo, der eigentlich nur am Rande im Text erscheint, ist das im doppelten Wortsinn perfekte Pendant zu Mona und wird dadurch zum Komparsen feministischer Kritik an den von den Massenmedien propagierten Schönheitsidealen.

4.5 *Mona und Vera: Venamora – zwei Seiten einer Medaille*

Bevor Vera auf der Bildfläche erscheint, wird Mona mehrmals nach ihr gefragt:

„Er du en af Veras veninder?“

Mona ryster på hovedet.

„Nej,“ siger hun.

„Kender du Vera? Jeg hørte, at hun var begyndt at studere...“

„Jeg kender ikke nogen, der hedder Vera,“ siger Mona. „Overhovedet.“

„Nå, jeg syntes ellers, at jeg havde set jer sammen.“

„Næh, det har ikke været mig.“ (13)

Später entdeckt sie, dass ihre Nachbarin Vera Antroph heißt – „der wahre Mensch“: „Denne Vera. Dette navn, som forfølger hende, som var det hendes egen skygge. Så blev Mona bange, det slog hende ud.“ (47)

Tatsächlich ist Vera ihr Schatten. „Vera er rent indhold hvor Mona er rent form.“¹⁸⁵ Sie ist klein, mollig, trägt Brillen, studiert Theologie und hat FreundInnen, d.h. im Gegensatz zu Mona Beziehungen zu anderen Menschen. Sie ist ein Mensch aus Fleisch und Blut – rotem Blut, während Monas Blut die Komplementärfarbe grün hat.

¹⁸³ vgl. Posch, S. 110.

¹⁸⁴ Posch, S. 111.

¹⁸⁵ Jørgensen, S. 62.

Mona beneidet Vera um ihre Arbeit im noblen Kaufhaus *Illums* und kann überhaupt nicht verstehen, dass Vera darüber nicht froh ist. Vera verliebt sich in Mona und sie ist Mona auch nicht völlig egal, wie die Szene im Vorzimmer zeigt (s.o.). Interessant an dieser Szene ist weiters, dass Mona sich wirklich um Vera kümmert, als diese sich natürlich und sozusagen öffentlich übergibt, während Mona ihr oftmaliges Erbrechen, auf das sie von Vera angesprochen wird, künstlich provoziert und in aller Diskretion vollzieht, weshalb sie Veras Übelkeit als Ausdruck menschlicher Körperlichkeit (zusätzlich ist sie noch alkoholisiert) besonders abstoßend finden müsste. Doch ironischerweise stiftet exakt diese unappetitliche – und einzige – Gemeinsamkeit der beiden Frauen eine gewisse Beziehung zwischen ihnen.

Mona und Vera sind de facto eine Person: „Mona [ser] i et sekund sine egne store Barbie-øjne spejlet i Veras briller“ (55).

Das (Alb-)Traumgeschöpf Venamora als Klon von Vera und Mona ist in all seiner Absurdität der perfekte Mensch, nicht nur weil „sie“ äußere und innere Schönheit vereinen würde, sondern auch deswegen, weil „sie“ nicht durch „unreinen“ Sex entstanden ist (den Mona ja als ungestüm empfindet). Nur Mona erkennt in ihrer Fixierung auf Äußerlichkeiten nicht, dass es just die „Vera-Komponente“ im Leben, das von ihr so verachtete Menschliche, ist, die ihr zu Vervollkommnung fehlt. Sowohl Form als auch Inhalt zu leben oder zu sehen, dass ihr Äußeres auch ein Inneres haben kann, ist zuviel für Mona:

Det er Vera i Mona-tøj og Mona-stil, og det er det hæsligste syn, Mona nogensinde har set. Og så smiler Vera, og det er næsten det værste, for det er et Vera-smil, uden hensyn til smilerynker, bredt far kind til kind, men med Mona-mund. Det ligner et klovnsmil, det er overbevisende, men der er et eller andet tragisk ved det. Men det er et smil, som om de skulle giftes elle noget, og så bliver det Mona for meget. For meget! (100)

Eine andere Möglichkeit, diese Szene zu interpretieren, ist, dass Mona es nicht ertragen kann, dass ihr ein „richtiger“ Mensch so sehr gleicht. Deshalb muss sie Vera mit einer Waffe aus ihrer Welt töten – einer Plastiktreltasche. Sie wählt das Modell der Spielzeugkette *Fætter BR*, ihre Lieblingstreltasche, obwohl es die gefährlichste ist:

Den farligste pose må formentlig være BR-poses. Designet er ganske pænt, rød med blå, stilerede garderhuer, men det kunne forstås derhen, at man har børn eller er gået i stå i sin udvikling, begge dele lige pinligt, for så vidt det ikke er i de dertil anlagte situationer. Der er det ved BR-poses, at den også kan sende det mest subtile signal om en pudsigt, men voksen personlighed, men den er som sagt på kanten, og det kræver, at man kan styre den. (62)

Aber Mona hat die Kontrolle über die Situation verloren. Alles, was sie tut, ist ein Spiel. Sie kann keinen Unterschied erkennen zwischen einem Mord in Fernsehen oder im Film und der Erkenntnis, dass Vera, die Wahre, tot ist. Mit Vera hat sie ihre psychische Seite ermordet, also die Seele und die Gedanken. Nur Mona, die leere Verpackung, die repräsentative Plastiktasche, bleibt zurück, nachdem der überflüssige Inhalt weggeworfen wurde. Somit ist Monas Wahrnehmung der Wirklichkeit definitiv ausgelöscht. Während des Polizeiverhörs befindet sie sich an einem Ort zwischen Realität und Phantasie:

Nååååh, Vera! Dén Vera, hende fra ved siden af! Ja, det er da vist rigtigt, at Mona slog hende ihjel, men hun slog hende jo ikke rigtigt ihjel, vel. Hun skulle bare ud af billedet, ikke. Retoucherer. [...]

„Vera og jeg var bedsteveninder!“

„Vera? Jeg kendte hende jo knap nok. Hun var bare den stille pige fra inde ved siden af. Jeg slog hende ikke ligefrem ihjel. Hun skulle bare... viskes ud.“ [...]

“Mon jeg slog Vera ihjel? Ja, det kann da godt være, ja, ja.“ (115-116)

Sie gesteht, die Aufblaspuppe aus der Pornoabteilung in der Videothek, in der sie arbeitet, angestochen zu haben, weil sie irritierte, dass sie aussah wie Mona selbst: „’Det er så forvirrende“, siger Mona. ’Så forvirrende altsammen. Men jeg kan lige så godt sige det. Jeg tror, det var mig, der piftede pigen i pornorummet.’“ (116)

Sie kann also nicht zwischen Vera und der Plastikpuppe unterscheiden. Letztere wird genauso zum „Mädchen“ wie erstere, die beiden „Morde“ sind gleichwertig. Aber vielleicht weiß Mona auch nicht mehr, ob sie nun Vera oder Mona ist und wen sie getötet hat. In jedem Fall hat sie ausgelöscht, was sie erschreckt: Vera, den wahren Mensch und die Puppe, die eine unbehagliche Karikatur ihres äußeren Zustandes darstellt, da sie der grotesken Sexpuppe offenbar mehr gleicht als der schönen Barbie.

Vera ist eine Ergänzung zu Mona und Magnus Nemo ist die andere. Sein Name bedeutet „der große Niemand“ und ist „natürlich“ ein Kaufname, als Zeichen, dass es an ihm nichts Wahres gibt. Monas Plastikprinz ist wie sie: Der ideale „Ken“ hat ebenfalls mehrere Operationen und Veränderungen an seinem Körper vornehmen lassen und ist innerlich genauso leer wie Mona selbst. Magnus ist Monas böse Kehrseite, so wie Vera ihre gute ist.

Gleichzeitig kann Mona als Kehrseite von Vera gesehen werden, als Frauenbild, das „reale“ Frauen in sich tragen. Es ist offensichtlich, dass Vera das direkte Gegenteil von

Mona ist. Aber weil sie lesbisch ist, ist sie viel mehr Monas reale Kehrseite als nur eine Abweichung von Monas Idealnorm, indem sie Mona, also sich selbst, liebt.

Nicht zuletzt wird das in Monas Traum vom Doppelwesen Venamora deutlich, wo Vera versucht, in sie einzudringen und mit ihr eins zu werden. Das gelingt nicht. Der Spuk verschwindet durch die Matratzen: Nun hat Mona mit Venamora bzw. Vera die „Erbse“ verloren, die sie zu einer Prinzessin hätte machen können: „Og Mona ligger tilbage, svedende, så hendes natkjole klistrer til kroppen, og hun er ret så chokeret, men hun kan ikke *mærke* noget, madras på madras, hvorfor vi må gå ud fra, at hun ikke er en rigtig prinsesse.“ (88)

Wäre das „Gefühl“ in sie eingedrungen, hätte sie etwas spüren können.

Nachdem Monas Identität als Frau nur in der Darstellung bzw. *Performance* ihres Aussehens besteht, bedroht Vera Monas Ideal, da sie nicht verlangt, dass Mona „perfekt“ aussehen soll, denn sie ist an Mona als Mensch interessiert. Der Venamora-Traum ist die „Heilungschance“ für Mona: der „wahre Mensch“ versucht in sie einzudringen, einerseits um von ihr Besitz zu ergreifen, andererseits um ihre verdrängten Gefühle an die Oberfläche zu bringen. Aber das passt weder in Barbies Reklamewelt, noch kann das eine bewältigen, die an Anorexie leidet. So verliert Mona Vera und bleibt wie Mona Lisa ein Bild in einem Rahmen. Sie kauft den Mittelnamen „Popcorn“ und heißt von nun an „Mona Popcorn Hansen“, um endlich das Gewöhnliche zu verlassen. Sie erfindet einen neuen Traum, der besser in ihre Schublade passt:

Mona vil have klare linier. Et kommodeliv, hvor alt er enkelt og unuanceret, og sådan én som Vera er en hyrdefigur i pastelfarvet porcelæn. Hun går i stykker, hvis man putter hende i skuffen, men det er pinligt at have hende stående fremme. (85)

Es wurde bereits näher auf die sexuellen Aspekte von Barbie und Mona eingegangen, aber das, womit einige RezensentInnen und besonders John Chr. Jørgensen ein Problem haben dürften, ist Veras und damit auch Monas Lesbischsein. Er schreibt, dass Vera *vielleicht* lesbisch ist, aber Mona, die von Vera, die seiner Meinung nach männliche Züge trägt (das als speziell lesbische Eigenschaft zu sehen, ist doch recht klischeehaft), überrumpelt wird, sicher nicht.¹⁸⁶ Zwar handelt es sich nicht um eine Liebesbeziehung zwischen zwei lesbischen Frauen, da die Homosexualität genau wie die Heterosexualität

¹⁸⁶ vgl. Jørgensen, S. 62.

als Widerspruch zur bzw. Ausdruck der idealen Norm instrumentalisiert wird. Mona wird jedoch nicht überrumpelt, da es letztlich sie ist, die die Initiative ergreift.

Der Lesbianismus hat zwei Funktionen im Text: Zum ersten ist er wie die Brillen und das Übergewicht eine von Veras Eigenschaften, die von Monas Idealen abweichen, da lesbische Liebe nicht in das perfekte Bild einer familienfreundlichen Werbebotschaft¹⁸⁷ passt, die die klassische Kernfamilie bestehend aus Vater, Mutter und Kindern – am besten einem Mädchen und einem Buben – favorisiert und idealisiert. Folglich ist die Lesbe per se eine Bedrohung der Reklamewelt und der Schönheitsindustrie, da eine Frau, die sich den männlichen Maßstäben und damit den patriarchalen Normen darüber, wie eine Frau sein soll, entzieht, weniger Geld dafür ausgibt, diese Ideale zu erreichen. Die französische Feministin Luce Irigaray schreibt in diesem Zusammenhang:

Unter diesem Gesichtspunkt [der Objektivierung der Frau] ist eine der Strategien, vielleicht die ‚revolutionärste‘, die Strategie der weiblichen Homosexualität, und zwar insofern sich die Frauen als simple Spieleinsätze der Männer aus dem ‚Verkehr‘ ziehen, als Objekte der Transaktion, auf denen ein ganzes ökonomisches System fußt [...].¹⁸⁸

Die Parodie der sich in unserer Gesellschaft als Original, als Natürliches, definierenden Heterosexualität ist ganz im Sinne Judith Butlers:

Zwangsheterosexualität setzt sich selbst als das Original, das Wahre, das Authentische. Die Norm, die das Reale bestimmt, impliziert, Lesbisch-‚Sein‘ sei immer eine Art Nachahmung, ein vergeblicher Versuch, an dem unfaßlichen Überfluß naturalisierter Heterosexualität Anteil zu haben, ein Versuch, der immer und in jedem Fall fehlschlagen wird. Und obwohl die Idee der Mimesis nahe legt, daß es zunächst ein Modell geben muß, das kopiert wird, kann die Mimesis auch bewirken, daß dieses a priori vorhandene Modell als rein phantasmagorisch entlarvt wird.¹⁸⁹

Der sexuelle Kontakt mit dem passenden Mann ist der „richtige“, gewünschte, aber de facto eine Farce, während der mit der unpassenden Frau, der nicht ins Bild passt und abgelehnt wird, in Wahrheit der „echte“ ist.

¹⁸⁷ Es sei hier auf eine Plakatserie der Tageszeitung *Information* von 1998 verwiesen, die unterstreichen sollte, dass sie als intellektuelle, progressive Zeitung über dieselben Themen schreibt, diese jedoch ganz anders behandelt als die Boulevardpresse. Eine Plakatüberschrift lautete z.B.: „Wir schreiben auch über Autos“ und das Bild zeigte einen überfahrenen Frosch. Ein weiteres Plakat mit dem Text „Wir schreiben auch über die Liebe“ bildete zwei einander küssende Frauen ab.

¹⁸⁸ Irigaray, Luce: neuer Körper, neue Imaginationen. Interview mit Martine Storti. Übersetzt von Gerburg Treusch-Dieter. – In: *Das Lächeln der Medusa*. Berlin 1976 (= alternative 108/109). S. 125.

¹⁸⁹ Butler, Judith: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. – In: Andreas Kraß (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003. S. 155.

Ein weiterer Aspekt der Homosexualität in *Plastic* ist, dass, wenn Mona und Vera eine Person sind, ihr Liebesverhältnis ein Versuch Monas ist, sich selbst zu lieben, indem sie ihr anderes Ich akzeptiert. Schließlich ist es eine von Veras Funktionen im Text, die Welt der Gefühle zu repräsentieren, die eher mit einer Frau assoziiert wird als mit einem Mann. Alle Beziehungen, die Mona mit Männern hat, sind von emotionaler Kälte geprägt.

Besonders, wenn man Rogers augenzwinkernde Bemerkung in Bezug auf Barbies Familienunwilligkeit – „[i]n the extreme Barbie might be a lipstick lesbian, a lesbian fem, or a lesbian closeted more tightly than most who choose not to 'come out'“¹⁹⁰ – in Betracht zieht, stellt sich die Frage, warum die sexuelle Orientierung das einzige sein soll, das Mona nicht an sich verändert, was auch immer die „natürliche“ Ausgangsbasis sein mag, falls es eine gibt...

5 Af en superhelts bekendelser

5.1 *Inhalt*

Die dreißigjährige Londoner Anwältin Emma Smith, die in Oxford studiert hat, lebt ein zurückgezogenes, einsames Leben. Sie arbeitet in einer Anwaltskanzlei und gilt dort als stille, zurückhaltende, aber perfekt funktionierende Mitarbeiterin. Ihre Freizeit sieht ähnlich aus: in farblich zu ihrer im *Laura Ashley*-Stil eingerichteten Wohnung passender Kleidung sitzt sie vor dem Fernseher und sieht sich vor allem Serien an. Sie hat keine Familie, keine sozialen Kontakte, keine Partnerschaft.

Eines Tages wird Emma auf der Straße überfallen und kann sich in letzter Sekunde vor einer Vergewaltigung retten. Daraufhin fasst sie den Entschluss, eine Art Rächerin für vergewaltigte Frauen zu werden. Sie lässt sich beurlauben, gibt ihre Wohnung auf und mietet ein Sommerhaus abseits eines französischen Dorfes. Dort bildet sie sich selbst zur Kämpferin aus. In Marseille testet sie schließlich ihr Können, indem sie einen Überfall provoziert. Sie geht als Siegerin hervor.

Zurück in London spürt sie Gewaltverbrecher auf, lockt sie des Nachts mit Hilfe einer blonden Perücke und eines Minirocks an, um diese Utensilien dann abzuwerfen und in

¹⁹⁰ Rogers, S. 42.

einem an Comicfiguren wie Batman oder Superman erinnernden Kostüm ihre Angreifer zusammen zu schlagen und gefesselt liegen zu lassen. Um mehr Informationen über Kriminelle zu bekommen, kündigt sie in der Anwaltskanzlei und geht zur Polizei, wo sie in jener Abteilung landet, die beauftragt ist, den mysteriösen „Engel“ aufzuspüren, wie der Rächer von der Presse mittlerweile genannt wird. Allgemein geht man davon aus, dass es sich um einen Mann handelt.

Emma wird erst enttarnt, als sie an einem „Fall“ emotional beteiligt ist: der Teenager Alexandre, ihr Freund und Liebhaber während ihrer Zeit in Frankreich, ist von zu Hause fort gegangen und sowohl ins Drogenmilieu geraten als auch über Umwege nach London gelangt. Sie rettet ihn aus seiner misslichen Lage und schickt ihn zu seinen Eltern zurück. Nachdem er in eine ihrer Racheaktionen verwickelt wird, bei der es zum ersten Mal auch einen Toten gibt, spüren die Polizisten ihn auf, und sein Vater verrät Emma unabsichtlich. Noch bevor ihr ihre Kollegen auf die Spur kommen, weiß Emma, dass sie fliehen muss. Sie lässt ihr Kostüm und ihre Unterlagen in ihrem Haus zurück und setzt sich nach Schottland ab, von wo sie ursprünglich stammt. Doch die Polizei findet sie und sie flüchtet sich in den Loch Ness, wo das Seeungeheuer sie rettet.

Der Roman ist durchzogen von Rückblenden in Emmas Kindheit, in denen sie stets aufgefordert wird, ihre Hand zu öffnen. Erst gegen Schluss erfahren wir, was es damit auf sich hat: Als sie fünf Jahre alt war, erklärten ihr ihre Eltern am Weihnachtsabend, dass sie sich scheiden lassen würden, worauf Emma eine Christbaumkugel mit der Hand zerdrückte und sich weigerte, die Faust zu öffnen, um sich verarzten zu lassen. Von diesem Ereignis trug sie eine Narbe davon.

5.2 Illusion und Realität

In *Af en superhelts bekendelser* zeigt Thomsen nicht, wie ihre Protagonistin nach der perfekten Welt strebt, sondern wie sie diese aufgibt. Zu Beginn jedoch wird eine scheinbare Idylle vorgeführt, wobei es Emma im Gegensatz zu Mona nicht darum geht, für Höhepunkte zu leben, sondern einen vollkommenen Alltag zu haben:

Hun er klædt i hvide slacks og en sart lyserød silkeskjorte, og om halsen har hun en perlekæde, og hendes negle er velplejede, lakerede i samme farve som sofaens puder. Hun matcher sit indbo, eller også er det omvendt, og hvis *Cosmopolitan* kom og fotograferede nu til en artikel om det perfekte hjem, så ville man tro, at Emma Smith var indkøbt til stuen, som en fin dukke eller en pude i atypisk form til lænestolen. (10)

Die auktoriale Erzählinstanz bestätigt den durch dieses Bild vermittelten Eindruck: „Det er et dukkehus. Der er ingen skødesløshed og ingen personlighed, ikke noget, der kan bringe disharmoni ind i det lille hjem.“ (10)

Deutlich ist in diesem Kommentar Ironie zu spüren und tatsächlich zeigen sich bereits auf den ersten Seiten Risse in der schönen Fassade: Nicht nur, dass das Dach undicht ist und es hereinregnet, hat Emma auch bloß einen Kübel, obwohl sie zwei bräuchte – „Det ligner ikke hende, kun at have én, når hun har brug for to.“ (9)

Wie Mona pflegt Emma außerhalb ihrer Arbeit, wo sie als still und zurückgezogen gilt, keine sozialen Kontakte, sondern verbringt ihre Abende vor dem Fernseher und lebt sie mit den verschiedenen Serienfiguren mit: „Vi lever fjernsynsliv og siger replikker, vi bliver langsomt de roller, vi fik tildelt i manuskriptet. Mere end nogen er Emma Smith én af dem, hvor enhver lighed med virkelige personer er tilfældig og utilsigtet.“ (30)

Ihre Wirklichkeit wird von Seifenopern konstituiert, deren Sprache sie in die reale Welt mitnimmt: „Hun citerer hele sætninger fra soapserier, og folk tror på det eller accepterer det, fordi de har hørt det før, i fjernsynet, og så må det jo være rigtigt. Genkendelsen medfører troværdighed.“ (28)

Wie der Regen, der von außen, in Emmas kleine Welt eindringt, bedarf es äußerer Ereignisse, um ihr lethargisches Paradies zu verlassen. Als drei bewaffnete Männer AusländerInnen in der U-Bahn angreifen, verhält sie sich still bzw. betont, dass sie Engländerin ist:

Den tredje med kniven vender sig mod Emma Smith og spørger, om hun er engelsk. Hun ser på ham med bange øjne og siger ja. Så han gør hende ikke noget. Fordi hun er engelsk. En geografisk tilfældighed, men de checker lige. Og ved næste station løber de tre ud, og hun sieder dér og gør ikke noget, ligesom hun ikke gjorde, da de var der. (13)

Erst nachdem sie überfallen worden und nur knapp einer Vergewaltigung entronnen ist, ist sie nicht länger ein „panikslagent offer“ (15). Jedoch führt das plötzliche Erkennen der Realität bei Emma zu einer erneuten Flucht. Wohl beginnt sie, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, folgt jedoch in ihrem Vorhaben Vorbildern aus der Comic- und Fernsehwelt. Anders als Mona orientiert sie sich nicht bevorzugt an Werbesendungen, sondern an Serien, die Vorgehensweise ist aber im Prinzip dieselbe. Mette Thomsen unterstreicht: „I mine første to romaner, *Af en superhelts bekendelser* og *Plastic*,

kredsede jeg meget om tv-kulturens problemer med at skelne mellem det virkelige og det uvirkelige.“¹⁹¹

Monas Bestrebungen führen zum vollständigen Realitätsverlust, während sich Emma mit „unwirklichen“ Mitteln tatsächlichen Verbrechen stellt. Wie viele Comichelden, z.B. Batman und Superman, lebt sie einerseits ein Alltagsleben als graue Maus und andererseits, im Geheimen, ein Doppelleben als HeldIn: „Hun zapper ind og ud af virkeligheden.“ (50)

Auch für die Polizei steht sie zwischen Illusion und Realität. Letztere manifestiert sich nur in Emmas Personnummer und ihren Dokumenten:

De har hendes navn og personnummer, kopier af hendes eksamensbeviser og en plasticpose med hendes dragt indeni. Beviser på Emma Smiths eksistens. Var det ikke for dem, kunne hun meget vel aldrig have været eller bare have været et drømmesynd, en hallucination fremkommet ved, at to menneskers fantasier blandes og reagerer med hinanden. (100)

Diese Dualität wird auch am Ende des Romans nicht aufgelöst. Nachdem sie im Loch Ness von *Nessie* gerettet wurde, also einem/ihrer Ungeheuer begegnet ist, geht sie an Land, nicht, ohne sich zuvor ihrer Kleider zu entledigen:

Hun er reddet. Det er forbi, og hun er i live, og alle brikker sidder dér, hvor de skal sidde. Hun er ikke mere sat forkert sammen. Ikke mere spredt for alle vinde. De har samlet sig så fint som ved en baglæns filmoptagelse, stykkerne flyver tilbage og sætter sig på den rette plads. Det er et svendestykke.

Hun kommer på benene, forsigtigt og let stavrende, som ved de første skridt, og hun tager tøjet af og under armen. Hun begynder at gå. Det er stadig mørkt, der er stjerner og en måne, men ude mod højre ændrer himlen karakter, det sorte bliver langsomt blå, og Emma Smith vandrer nøgen af sted ud i landet. (118)

Emma ist seelisch wie körperlich durch eine Art Katharsis gegangen, in ihr scheint alles geordnet zu sein, wenn schon nicht als Meisterstück, wird sie doch immerhin als „Gesellenstück“ bezeichnet. Unklar bleibt allerdings, in welcher Welt sich der Ort, an dem sie wieder auf die Beine kommt, befindet. Sie erscheint dort nackt, wie ein Neugeborenes, hat aber ihre (alten) Kleider noch dabei und sie geht, steht nicht still wie am Anfang des Romans. Thomsen sagt nur, dass Emma lebt und lässt offen, ob sie gestorben und wiedergeboren ist (vielleicht an dem Ort, wo die ComicheldInnen wohnen?) oder einfach in derselben Welt, in der sie zuvor war, an Land und weiter geht, nur erstarkt und selbstbewusst. Es ist wohl die Absicht der Autorin, diese

¹⁹¹ Staun, Jørgen und Søren Heuseler: *Livet efter ironien*.

Unterscheidungen letztlich nicht zu machen und den LeserInnen ihre eigene Realität zu schenken.

Während Mona *in* ein künstliches Weiblichkeitsideal flieht, flieht Emma *aus* der Weiblichkeit.

5.3 *Der/die/das SuperheldIn*

Emma verlässt ihre feminin gestaltete Wohnung in der Stadt und bezieht ein Landhaus in Frankreich, um sich auch äußerlich zu verändern. Als erstes hört sie auf, sich zu schminken (35), um in Folge auch auf weitere Kosmetikprodukte zu verzichten:

Hun prøver at undvære sæbe og shampoo og vasker sig kun med vand. Heller ingen deodorant og ingen parfume. I begyndelsen har hun svært ved at udholde lugten af sved, men efterhånden forsvinder den, og i stedet træder lugten af hendes krop frem, en sær blanding af sødt-salt krydderi. (35)

Sie trainiert hart Ausdauer- und Kampfsportarten, wodurch Emmas Körper eine neue Bedeutung in ihrem Leben erlangt: „Hun bliver mere og mere muskuløs for hver dag, der går. Det er en voksende styrke, der udvikler sig omvendt proportionalt med hendes sinds opløsning [...]“. (42)

An die Stelle des Kultivierten, Femininen, Passiven treten Aktivität, Körpergefühl und zumindest Androgynität, wenn nicht Maskulinität:

Træningen har dog også haft en bivirkning, som ikke var tilsigtet. Den har fået hende til at mærke sin krop igen. Hun føler musklerne spændes og slappes, og hun overrakes af en seksualitet, som for længst var glemt, og som på nogle punkter aldrig har været der før. Hun har en følelse af at sidde og overvære et helt forår, og hun er overrasket og lidt bange, men lysten som en faun. (42)

„[S]om et sidste farvel til kvindekroppen“¹⁹² bleibt Emmas Menstruation aus. Als SuperheldIn trägt sie ein enganliegendes Kostüm, das eher an die Kleidung männlicher Comichelden wie Batman oder Superman erinnert, als an jene von Heldinnen wie Supergirl und Batgirl, die den weiblichen Körper stark sexuell betont und keineswegs „praktisch“ ist. Emmas erster Einsatz zu Testzwecken ihrer Nahkampftauglichkeit wird von der Erzählinstanz mit Wikingerritualen und Männlichkeitserprobungen in Zusammenhang gebracht (vgl. S. 44).

¹⁹² Slot, S. 52.

Um in die Stadt zurückkehren und ihre Pläne in die Tat umsetzen zu können, muss Emma Konzessionen an die gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit machen, weswegen sie im Beruf weiterhin als die stille, scheue graue Maus auftritt. Bei ihren Einsätzen trägt sie einen Minirock über ihrem Kostüm eine blonde Perücke mit großen Locken, um die potentiellen Vergewaltiger anzulocken – eine Strategie, die jedes Mal aufgeht. Sobald sie angegriffen wird entledigt sie sich der „Verkleidung“ und tauscht die Rolle des schwachen weiblichen Opfers mit der der unbesiegbaren androgynen Täterin, die von ihren nunmehrigen „Opfern“ als männlich wahrgenommen wird. Auch in der Presse wird automatisch davon ausgegangen, dass „der Engel“ ein Mann ist.

Thomsen zufolge ging es ihr darum, ihre Protagonistin in einen männlichen Heldenkontext zu setzen: „Jeg syntes at det var spændende at sætte Emma, der i starten om noget er meget tuttenuttet, ind i en mandlig superhelte kontekst, at lade hende få maskulinitet og råstyrke.“¹⁹³

Daraus erklärt sich auch der Titel des Buches, in dem von einem „superhelt“ und nicht von einer „superheltinde“ die Rede ist. Gleichzeitig spielt Thomsen durch die Verwendung der grundsätzlich männlichen Bezeichnung auch mit der dänischen Sprache, die – auch von Feministinnen akzeptiert – im Gegensatz zum Deutschen explizit weibliche Personenbezeichnungen, die es theoretisch gibt, nur in sehr wenigen Fällen anwendet, wobei es sogar bei diesen Wörtern oft möglich ist, die männliche und gleichzeitig geschlechtsneutrale Form explizit auch für eine einzelne Frau zu verwenden. Dass „Heldin“ sowohl durch „helt“ als auch durch „heltinde“ ausgedrückt werden kann, zeigt, wie sehr Thomsen den androgynen Aspekt ihrer Protagonistin betont.

Dieser feine Unterschied wird in der Rezeption des Textes nicht immer berücksichtigt. So ist Martin Weinreich, der Thomsen allerdings auch als „forfatter sild“¹⁹⁴ bezeichnet, der Auffassung, durch die Aneignung männlicher Stärken wäre das weibliche Geschlecht erst in der Lage zu handeln: „Her har hunkønnet nu pludselig fået mulighed for, ikke blot at være på lige fod med mændene, at være de handlekraftige og stærke, der om nødvendigt med vold, klarer paragrafferne.“¹⁹⁵

Marie Falkesgaard Slot hält daran fest, dass das Zusammenwirken von männlichen und

¹⁹³ Weinreich, S. 28.

¹⁹⁴ Weinreich, S. 27.

¹⁹⁵ Weinreich, S. 28.

weiblichen Fähigkeiten in einer „heltinde“ resultiert: „Men Emma låner i sine gerninger både mandlige og kvindelige kvalifikationer, og det bliver der en ny heltinde ud af.“¹⁹⁶

Dabei ist es bezeichnend, dass Emma enttarnt wird, als sie ihre Androgynität aufgibt, indem sie spricht, dadurch als Frau erkannt wird und ihr dies sehr wohl bewusst ist.

Marianne Ping Huang hingegen sieht Emma als „entgendered“:

Her transformation into the supernatural neuter of the Angel is also the novel's Werdegang, if we can now go on to suggest that is also about self-knowledge and self-reconciliation. When Emma infiltrates the police, she does so as Emma, re-disguised as a woman, and is almost – but only almost – taken at her word by Dobbs and O'Donnell. [...]

For The Angel is a superhero and no heroine; Emma's masterstroke consists in a change of identity from gender – 'the nice girl' – to body – 'the top tuned superhero' [...].¹⁹⁷

Der hier konstatierten Verwandlung Emmas in ein Neutrum ist entgegenzuhalten, dass sie ja ihren weiblichen Körper grundsätzlich behält, ja sogar seine (sexuellen) Bedürfnisse, seinen Geruch etc. neu wahrnimmt und ihm nur seine feminine Weichheit versagt, weswegen für den körperlichen Aspekt von Emmas Transformation an dem Begriff der Androgynität festgehalten werden soll. Dies entspricht Judith Butlers These der Performativität des körperlichen Geschlechtes, wie Sophia Phoca erläutert:

In this way, gender is not represented as 'real', but as a boundary which is politically regulated. Sex is seen as an obligatory injunction for the body to become a cultural sign, and it has to repeatedly define itself as such. Therefore, she [Butler; Anm.] argues that sex becomes a 'corporeal project', a sustained performative act.¹⁹⁸

Deswegen sind Emmas feminine Verkleidungen im Arbeitsalltag und als Lockvogel in Butlers Sinne *Drag*, weil sie sich aus der Perspektive des Gender längst von der Identität „Frau“ zugunsten der Identität „superhelt“ im Sinne des deutschen „SuperheldIn“ entfernt hat, so dass sie sich teilweise erst erinnern muss, wie sie als Frau erwartungsgemäß reagieren sollte, etwa auf die Einladung ihres Vorgesetzten, sich mit ihm gemeinsam Weihnachtsabteilungen in Geschäften anzusehen: „Mr. Dobbs lyder, som om andre kvinder kigger på juleudstillinger, ergo siger hun ja.“ (75)

Man kann Huang nur zustimmen, wenn sie erläutert, dass sich sowohl der Vorgang als

¹⁹⁶ Slot, S. 52.

¹⁹⁷ Huang, Marianne Ping: *Angelic Avenger, a Celestial Body*.

¹⁹⁸ Phoca, S. 60.

auch die Aggressivität der Erzählung im Roman *Plastic* fortsetzen, wenn Mona vom Gender „Frau“ ausgehend über den Weg ihres Körpers ihren „pure barbyism“ lebt.¹⁹⁹

5.4 Die Seele des/der SuperheldIn

„Min livsfilosofi er at alle ydre udtryk er afspejlinger af, hvad der findes i det indre.“ (Mette Thomsen)²⁰⁰

Anders als in *Plastic*, wo der unerfreuliche familiäre Hintergrund Monas bloß angedeutet wird und man nur mutmaßen kann, ob die Beziehung zu ihrem gewalttätigen Vater Ursache ihrer Realitätsflucht war, und Mona außerdem keinerlei Entwicklung durchmacht, steht in *Af en superhelts bekendelser* Psychologisches im Mittelpunkt, ohne überstrapaziert zu werden.

Dass Emma mit ihrer harmonischen *Laura-Ashley*-Fassade etwas tiefer Liegendes, weniger Schönes zudeckt, erfahren wir schon zu Beginn des Romans: „Hun drømte ofte om hajer. Det gentog sig ud i det uendelige.“ (12)

Das Bild der Haie als Metapher für Bedrohliches in erster und für (eigene) Stärke in zweiter Linie wird Thomsen später ihrem dritten Roman zugrunde legen. In *Af en superhelts bekendelser* werden diese Bedeutungsebenen nur angedeutet, so dass der/die Leserin weiß, dass etwas nicht stimmt. Später werden wir von der Erzählinstanz noch über die Bedeutung von Träumen aufgeklärt: „Drømme er underbevidsthedens meddelelser til bevidstheden. Underbevidstheden ved altid, hvem vi er, og når vi ikke er det og hvorfor. Åh, den giver ikke op, den lader sig ikke spise af med noget, den gammelkloge djævel.“ (55)

Als die Botschaften ihrer Träume in Emmas Bewusstsein ankommen und sie entscheidet, sich den Grausamkeiten der Realität zu stellen, fällt ihr das offensichtlich schwerer, als ihr entschlossenes Handeln vermuten lässt: Sie bekommt als Sinnbild der Tat ein Ekzem auf den Händen:

Emma får en form for eksem imod virkeligheden. I årevis har hudlagene holdt sammen på Emmas substansløse menneskehylster [...]. Under Emmas synlige hud sidder der lag på lag af gammel hud, som må væk, og jo mere Emmas liv forandres, jo flere hudflager drysser ned i kollegernes hænder, i toget eller på gulvet i lejligheden.²⁰¹

¹⁹⁹ vgl. Huang, Marianne Ping: *Angelic Avenger, a Celestial Body*.

²⁰⁰ zitiert nach Jørgensen: Mette Thomsen, S. 29.

²⁰¹ Slot, S. 51.

Auf der einen Seite wehren sich ihre bis dahin sicherlich wohlgepflegten Hände gegen jegliche Veränderung, auf der anderen Seite steht das massive Abschuppen für eine Häutung, bei der nicht nur Abgestorbenes zu Gunsten von Neuem, Lebenden entfernt wird, sondern auch körperlich wie seelisch die eigentliche Emma zum Vorschein kommt.

Der Roman lässt Emma zuerst als SuperheldIn rasen, bevor sie sich – wegen der realen Bedrohung durch die Polizeiverfolgung eigentlich außenbestimmten Situation – an die Lösung ihrer psychischen Probleme machen kann. Dazu ist wieder ein Ortswechsel nötig. Nach der anonymen, kriminellen, aber auch für Zivilisation stehenden Großstadt London und dem Natur und Romantik symbolisierenden Dorf in Frankreich, begibt sie sich nach Schottland, das einerseits für Mystik steht, andererseits ein Ort familiärer Vertrautheit ist. Denn abgesehen davon, dass die Menschen dort Emma wie ein Familienmitglied behandeln, stammt sie selbst ursprünglich aus Schottland und ihre Mutter lebt immer noch dort – ein letzter Hinweis dafür, dass Emmas seelische Verletzung aus ihrer Kindheit stammt. Die SchottInnen, die ihr zur Seite stehen, scheinen auch ein Gefühl für ihre inneren Nöte zu haben:

Der er det ved Emma, at folk drages mod hende eller påvirkes af hende, som harmoniske, hele mennesker ofte bliver det af de følelsesmæssigt og socialt knudrede. Måske fordi de føler trang til at ordne og sætte sammen, rydde op. Det ligger til mennesket, dette element af psykisk rengøringsvanvid. Orden defineres nok forskelligt, men der er en universel søgen hen imod den. (107)

Um sie aufzuspüren, muss auch der Polizist Dobbs ihre Reise nachvollziehen. Er muss nach Frankreich reisen, um dort zu erfahren, dass die stille Kollegin aus London, die zur Tarnung scheinbar identisch ist mit der *Laura-Ashley*-Emma, der „Engel“ ist. Zurück in London entdeckt er in Form ihrer Wohnung, die eher ein Trainingsraum mit Möbellager ist und keineswegs „eingerichtet“, und ihrer Unterlagen, die neue Post-Frankreich-Emma. Schließlich folgt er ihr nach Schottland, wo er erfährt, dass sie seit über einem Jahrzehnt keinerlei Kontakt zu ihrer Mutter gehabt hat.

Slot fasst zusammen:

[R]omanen kopierer således vores forestillinger om, hvordan London som rå storby, Frankrig som det romantiske land og Skotland som det mystiske højland tager sig ud. Læseren må, for at se mening med disse komprimerede rum, læse som semiotiker, der i enkelte tegn allegorisk kan

frem læse et helt univers uden at afvise, at tegnet også er en banal konstatering af, at i dette rum var Emma Smith på et given tidspunkt.²⁰²

Das auslösende Moment für Emmas Rückverwandlung von dem/der SuperheldIn zur Frau ist das Wiedertreffen mit ihrem französischen Freund und Liebhaber Alexandre, der mittlerweile in London und im Drogenmilieu gelandet ist. Indem sie ihm hilft, fliegt sie letztlich auf, weil sie zum ersten Mal emotional beteiligt ist. Man hat den Eindruck, dass sie dies ganz bewusst in Kauf nimmt, ja den Zeitpunkt für richtig hält.

Emmas innere Verletzung, die Scheidung ihrer Eltern, manifestiert sich äußerlich in einer Narbe, die sich bezeichnenderweise auf ihrer rechten Handinnenfläche befindet. Einige Male gibt es im Roman kurze, kryptische Rückblenden auf einen Weihnachtsabend in Emmas Kindheit und immer wieder taucht der Satz „Åbn hænder, Emma“ auf, der auch als „zeig deine Verletzung, Emma“ interpretiert werden kann. Offenbar kann sie das nicht. Schließlich ist sie wie die zerquetschte Christbaumkugel in tausend Stücke explodiert (18) und ihre Eltern hätten die Verwundung ihrer Tochter trotz geschlossener Hand erkennen müssen.

Vor ihrer Flucht nach Schottland, erkennt Emma sich selbst:

Emma Smith stod dér foran livet, og hun kunne ikke være sikker på noget andet end, at hun var der, og at alt det andet var der. Men det fik det ikke til at være rigtigt eller virkeligt, og hvorfor skulle det også være det... Og hun blev blændet, bestrålet ind til skelettet af radium, ramt af så stor en følelse af afmagt, at det kun kunne være usikkerhed.

Hun stod foran verden, på kanten, og livet lå foran hende, gigantisk, mulighederne så mange, at man kunne drukne i dem, og hun fik pludselig brug for en identitet, et mål, et med. Så ville hun være til, ikke bare være, i dette flimrende, ufattelige univers uden nåde, hvor meningen med liv og død er noget, vi selv må finde på.

Emma Smith bekender sig til flugten. Hun gennemgår metamorfoser, skifter personligheder ud, finder nye identiteter. Hver politibetjent, voldsmand, junkie, slagter, ven og engel er Emma, og i dem ser hun sig selv, som hun virkelig er, den Emma, som hun har under huden, men som altid truer med at springe skrigende ud – trolde op af æske – hvis hun standser op. Så derfor må hun holde sig i konstant bevægelse. Ligesom hajer, om hvilke det siges, at de vil dø, hvis de holder op med at svømme. (88)

In Schottland ändern sich ihre Albträume, die Haie verschwinden, ein (anderes) Ungeheuer tritt an ihren Platz. Zuvor hieß es:

Emma er ikke et helt menneske. Hun er mange stykker, brikker i et puslespil, som i stedet for at sidde pænt fast i hinanden og tilsammen danne et landskab [...] bekæmper hinanden. Det er et spørgsmål om hver enkelt dels overlevelse, en krig. [...]. Og et eller andet sted foran hende ligger hendes uhyre og venter på at gøre det af med hende eller at blive besejret af hende. Måske er det sted slet ikke så langt væk, måske er det et sted i hendes sind. (87)

²⁰² Slot, S. 41.

Doch sie befindet sich in Schottland:

Det er et eventyrland, et sted, hvor grænserne mellem virkelighed og drøm er ophævet, og det er her, hun er nu, Emma Smith. Hun er nået til vejs ende, og den ligger næsten så langt oppe, som man overhovedet kan komme uden at forlade keltisk jord. (101)

Nachdem sie gelernt hat, weiter zu sehen als bis zum Fernsehschirm, ihre Sinne geschärft hat und als Racheengel durch die Stadt gezogen ist, wird sie hier wirklich zur Superheldin: „Måske udviklede hun det endelig og lige i rette tid, superhelteblikket.“ (116)

Als die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum verschwimmen, muss sie nicht mehr mit dem Ungeheuer kämpfen, sondern lässt sich von ihm retten. Nackt, neu und ganz tritt sie ans Ufer (s.o.).

5.5 *Comicstrip, Krimi, Seifenoper*

Når ordene 'Af... bekendelser' indrammer titlen på et værk, der på forsiden lanceres som en *roman*, indser læseren, at der må være tale om fingeret selvbiografi, pseudo-dokumentarisme. Af en fiktiv bekendelsesbog ville man forvente, at den var skrevet i jeg-form.²⁰³

Doch ist es eine auktoriale, allwissende Erzählinstanz, die in der dritten Person spricht. In die „klassischen“ Literaturgenres, zu denen der Titel „Bekennnisse“ passen würde, gehört *Af en superhelts bekendelser* also nicht. Eher erinnert der Roman an Comics, deren Bildfunktionen, wie eben graphische „Kommentare“, in Worte gefasst werden. Allein der Begriff „superheld“ scheint aus dem Reich der Bildgeschichten zu stammen. Neben ihrem Kostüm, das, wie bereits erwähnt, eindeutig ein Zitat berühmter Comicfiguren wie Superman oder Batman ist, führt auch Emma wie die beiden ein Doppelleben als „normaler“ Mensch und als HeldIn, allein die übernatürlichen Kräfte fehlen ihr.²⁰⁴

Auch im Text finden sich zahlreiche Anspielungen auf Comics: „Et ældgammel trick i tegneserier er det at bruge en krog med reb i til at komme hurtigt fra det ene hustag til det andet. Det ved Emma Smith ikke, så hun tror, det er en original idé, hun dér har fået.“ (52)

²⁰³ Jørgensen: Mette Thomsen, S. 25.

²⁰⁴ vgl. auch Jørgensen: Mette Thomsen, S. 30.

Dietrich Grünewald unterscheidet zwischen Comic-Roman und Comic-Strip:

Während der Comic-Roman den Entwicklungsprozess einer Figur schildern kann, lernt die ‚stehende Figur‘ [des Comicstrips; Anm.] nicht dazu: im Gegenteil, die Episoden leben von der festumrissenen, starren Rolle. [...] Das Vertrautsein mit der Figur resp. ihrer Rolle, die bestätigte Erwartungshaltung, die Lust am Wiedererkennen prägen Rezeption und Genuß.²⁰⁵

Af en superhelts bekendelser wäre demnach im Gesamten ein Comicroman, beinhaltet aber auch Elemente des Comcstrips, wenn man an die Taten des „Engels“ denkt, die in immer gleicher Weise ablaufen:

En eller anden – det lettede offer, en tilfældig forbigpasserende – fortalte om denne tegneseriefigur i grå dragt, som kom susende ind i begyndende eller begyndte lovovertrædelser, bankede de implicerede eller efterlod dem bagbundne, og før nogen vidste af det, var væk igen. (63)

Auch der bis auf die Rückblenden im Prinzip chronologische Ablauf der Handlung in Szenen, deren zeitlicher und inhaltlicher Zusammenhang stark variiert, erinnert an Comic-Panels wie sie Michael Hein beschreibt:

Ihre Bedeutung ist kontingent, vergleichbar dem Quantum der physikalischen Theorie. Ihre Folge ist sprunghaft. Das heißt nicht, sie sei gleichgültig oder bedeutungslos. Sie hat vielmehr eine gewisse Plausibilität, sie ist wahrscheinlich: wie eine Folge von Quantensprüngen. Sie ist weder bruchlos noch wohlgeformt, noch kann sie als regelmäßige Gestalt einer Handlung im Kontinuum der verlaufenden Zeit gelesen werden.²⁰⁶

Wie später in *Plastic* kann die szenische Erzähltechnik ebenso als „åbenlyst filmisk“²⁰⁷ interpretiert werden. Die Erzählinstanz agiert in diesem Fall als „en filmisk ’voice-over’-effekt, hvor Emma kun i ganske korte replikker får lov til at vise sin indre stemme [...]“²⁰⁸

In *Plastic* unterstreicht die „Filmtechnik“ Monas Wunsch, ein Star zu werden, hier geht es um Emmas Beziehung zum Fernsehen, die einer Wandlung unterworfen ist. Zu Beginn lebt sie ein „fjernsynsliv“, wie der Titel des zweiten Kapitels nahelegt: „De er ét, de tre, Emma og fjernbetjeningen og fjernsynet i nævnte rækkefølge. Fjernbetjeningen forbinder dem i en lige linie, hvis ikke det var for Emmas nærsynethed og brilleglassene på næsetippen.“ (19)

²⁰⁵ Grünewald, S. 8.

²⁰⁶ Hein, S. 56.

²⁰⁷ Jørgensen: Mette Thomsen, S. 33.

²⁰⁸ Slot, S. 38.

Doch schon bald darauf, nach dem Vergewaltigungsversuch, sieht Emma ohne Brille klarer als mit: „... og så ser hun, endda uden briller, på sit fjernsyn og ved, hvor hun har hørt løgnerne før.“ (28)

Später, als sie nach ihrem Training gar keiner Sehhilfen mehr bedarf, kommt sie nicht nur ohne Fernseher aus, sondern wechselt gewissermaßen die Seiten: „Men i stedet for at gøre op med medievirkeligheden, gør hun brug af den. Hun bryder afmagten i skærmens grå flimmer og tager udtrykket og volden i egen hånd.“²⁰⁹

Nun ist sie selbst Gegenstand der Fernseh- bzw. Medienberichterstattung, der Name „Engel“ wird ihr von einer Zeitung verliehen: „Det begyndte med, at én avis skrev, at denne person, som bekæmpede kriminaliteten og reddede de sagesløse, måtte være en engel.“ (63)

Damit wird auch der/die LeserIn zu Solidarität mit der Romanprotagonistin manipulativ verpflichtet:

Der er *action*, film i sproget. Og dermed også en meget snedig og vittig kobling af historien til vores iagttagelser på tv-skærmene, hvor den maskuline vold og voldtægt spejles i det uendelige, med umærkelige overgange mellem fiktion og virkelighed.²¹⁰

Der Einfluss der Medienberichterstattung wird in der ungeheuren Popularität sichtbar, die der „Engel“ in London genießt: obwohl „er“ selbst kriminell ist, ist es doch gegen das Gesetz, Selbstjustiz zu üben bzw. *potentielle* Gewaltverbrecher zu strafen: „At finde ’Englen’, det er ikke just det mest populære job i London for tiden, hvor indbyggerne er lykkelige for, at nogen slår til mod volden og tyverierne. Med vold.“ (64)

Emmas Gewalttätigkeit wird von der Öffentlichkeit akzeptiert und bejubelt.

Als die Polizisten Dobbs und Mulligan nach dem „Engel“ fahnden, ist das ein Medienspektakel und Massen von ReporterInnen sind ihnen auf den Fersen: „Journalisterne farer op og råber spørgsmål i munden på hinanden, blitz’erne lyner og BBC-folkene kører deres kamera helt op i hovedet på souchefen. [...] Værsgod, ulve, der er serveret!“ (103)

Dies ist auch ein Zitat der *Superman*-Geschichte, in der die Zeitung, für die Superman in seinem bürgerlichen Leben als Clark Kent tätig ist, alles daran setzt, die Identität des

²⁰⁹ Pold, Søren: En engel i mediernes lys.

²¹⁰ Heltberg, Bettina: Kvindelig superhævner.

Helden herauszufinden. Bei Thomsen gibt es zeitgemäß für die 1990er eine Medienhatz, aber auch hier sind es Emmas (Polizei-)Kollegen, die sie suchen.

Sobald Emma anfängt zu leben und ihren Londoner Haushalt auflöst, scheint es, als würde sie in einer jener Seifenopern landen, die sie im Fernsehen so geschätzt hat:

Det ægtepar, Philips, som Emma lejer huset i Frankrig af, har en svigersøn, som vist nok er blandt dem, der vil købe Emmas lejlighed (s.29). En tilfældighed, som kunne bruges til noget. På handlingsplanet får den ingen betydning, Emma sælger lejligheden til en anden mand (s.31), men som meta-kommentar giver den funktion. Den viser, hvordan livet selv efterligner en soap-opera.²¹¹

Die Geschichte eines die unschuldigen Opfer rächenden Superhelden, die ähnlich endet wie der Film *Thelma and Louise*, in dem die von der Polizei verfolgten Frauen mit ihrem Auto über eine Klippe in einen Abgrund fahren, erinnert mit ihrer gehörigen Portion Kitsch nicht nur an einen Comicroman oder eine Seifenoper, sondern „[t]he story of revenge merges urbanely and comfortably with elements from the crime story.“²¹²

Bettina Heltberg spricht von „INTELLIGENT, velskrevet, underholdende og kvik krimiaktion“²¹³, was bestimmt zutrifft, da Thomsen krimitypische Spannung erzeugt, indem sie Emma und ihre Verfolger Seite an Seite arbeiten und den Chefermittler Dobbs ein wenig in sie verlieben lässt. Dennoch sind die Polizisten, die im Gegensatz zu Emma, die menschlicher als ihre Comic-Vorbilder gestaltet ist, eher parodistisch und als Typen angelegt. Nicht nur heißen sie klischeehaft Dobbs, O’Donnell, Mulligan und McArthur (natürlich der schottische Kollege), sondern sie agieren auch sehr schablonenhaft, geben sich als harte, abgebrühte Cops und erinnern dann an Dupont und Dupond aus der Comicserie *Tintin*, wenn sie im Chor sprechen (73).²¹⁴

Die Autorin spielt mit der Zitatebene in ihrem Text: „’Konfiskeret’, siger Dobbs. Som i en virkelig kriminalfilm.“ (114)

Thomsen kommentiert ihre postmoderne Stilmischung:

Kitsch er nok det, der lige falder mig ind. Men det er jo en basal udviklingshistorie. Jeg har også selv haft problemer med at finde en genrebetegnelse, men det er vel en stilblanding, og

²¹¹ Jørgensen: Mette Thomsen, S. 39.

²¹² Huang, Marianne Ping: *Angelic Avenger, a Celestial Body*.

²¹³ Heltberg, Bettina: *Kvindelig superhævner*.

²¹⁴ vgl. Jørgensen: Mette Thomsen, S. 40.

det fortsætter ret kraftigt i den næste roman. Måske er det bare sådan, jeg er – Gud bedre det. siger Mette Thomsen og griner.²¹⁵

6 Hajfyldte Farvande

6.1 *Inhalt*

Margaret Taylor Simpson, in Folge Maggie genannt, ist eine 29-jährige erfolgreiche Meeresbiologin mit dem Spezialgebiet Haie. Der Roman beginnt damit, dass sie Selbstmord begehen möchte, indem sie sich betrinkt und dann im Schnee erfrieren will. Sie wird jedoch gerettet und in die psychiatrische Klinik eines Krankenhauses eingeliefert. In den drei Tagen, an denen sie sich dort erholt, lässt sie ihr Leben Revue passieren. Wir erfahren, dass sie als Kind und Jugendliche eine verträumte Einzelgängerin war und alle Menschen, denen sie je nah war, sie verlassen bzw. verstoßen haben: Da gibt es den Sandkastenfreund Adam, der den gemeinsamen Traum, Elfen aufzuspüren, plötzlich lieber mit anderen Buben verwirklichen will, die exotische Schulfreundin Rosita, mit der sie ihre ersten sexuellen Erfahrungen macht, ihren Vater, zu dem sie nach der Scheidung der Eltern kaum noch Kontakt hat sowie Annabella, eine Schauspielerin im mittleren Alter, die an Krebs stirbt. Als Teenager entdeckt die burschikose Maggie, dass sie feminin werden muss, um Anklang beim anderen Geschlecht zu finden, und nun folgen einige unglücklich verlaufene Liebesbeziehungen, bis hin zu jener, derentwegen sie aus dem Leben scheiden will.

Nach ihrem Aufenthalt in der Psychiatrie tritt Maggie eine neue Arbeitsstelle als Kuratorin des Haibeckens in einem Meeres- und Fischereimuseums an. Dort lernt sie nach einer weiteren unglücklichen Affäre den Künstler Kevin Frost kennen, der den Keller des Museums dafür verwenden will, einen großen weißen Hai auszustopfen und in Formaldehyd einzulegen. Maggie verliebt sich in Kevin, ist aber mittlerweile in Beziehungsfragen gereift und dem Künstler, scheint anders als seinen Vorgängern, wirklich an Maggie gelegen zu sein. So endet der Roman positiv und versöhnlich.

²¹⁵ Andersen, Carsten: Debutantens superhelt går til filmen

6.2 *Das Leben als von Haien bevölkertes Gewässer*

„[K]ærlighed og mænd, meningen med livet og arv og miljø“²¹⁶ – so fasst Mette Thomsen die Themen ihres dritten Romanes zusammen. Für alle diese Themen verwendet sie Haie als Symbole. Ganz konkret ist die Fischart durch die Verschmutzung der Meere bedroht. Auf der metaphorischen Ebene sind wir zuerst mit dem Titel konfrontiert, der Lebensgefahr signalisiert – das Leben ist wie ein Meer, in dem Haie schwimmen: „Livet var ikke en strand med fint sand og rent, klart vand, hvor børn lavede sandrotunder med røde og gule plasticspnade. Det var ophold i hajfyldte vande, for nu at blive i terminologien.“ (53)

Sowohl mit den Haien, als auch mit den Schwierigkeiten im Leben, muss *frau* lernen umzugehen und Verantwortung zu übernehmen:

Hajerne var bare. Man kunne selvfølgelig udrydde dem, det var man allerede godt i gang med visse steder på jordkloden. Hvad det ville betyde for havet, hvis hajerne ophørte med at eksistere, kunne man kun gisne om. Men for mennesket, for dets forståelse af livet og af jorden, for respekten for det farlige i dybet, var hajerne essentielle. Det bedste, man kunne gøre, var at anerkende faren og risikoen og selv påtage sig ansvaret, hvis man bevægede sig ud i havet. (173)

Es werden Parallelen gezogen zwischen Maggies beruflicher Welt als Meeresbiologin und ihrem Privatleben:

Det var Maggies første møde med de rigtige hajer. Ikke et langt møde, ikke videre dramatisk, en syg haj, der passerer båden med maven opad. Ikke nogen fare, ikke nogen finner, der pløjer gennem bølgene, ingen skrigende badende. Alligevel huskede hun det altid, og på en eller anden måde blegnede mindet ikke, ligesom det første samleje, selv ikke da de store hajer, de eksotiske hajer kom ind på scenen. Det var altid denne halvanden meters sildeæder, der var den første. (79)

Die erste Begegnung mit einem Hai, der allerdings nicht wirklich gefährlich war, ist für Maggie doch bedeutsam, genau wie die erste sexuelle Erfahrung (mit einem Mann), die offenbar kein großartiges Erlebnis war. Dass der erste Hai ausgerechnet ein „sildeæder“ war, ist wohl ein Rest von Thomsens früherem ironischem Stil, da „sild“ im Dänischen eine umgangssprachliche Bezeichnung für „Frau“ oder „Mädchen ist“.

Wie sehr „Hai“ und „Mann“ gleichzusetzen sind, zeigt das neunte Kapitel *Menneskehajen*, in dem es um jenen Liebhaber geht, wogegen Maggie aus dem Leben scheiden möchte. Nicht nur die erneut auktoriale Erzählinstanz setzt die Hai-

²¹⁶ Staun, Jørgen und Søren Heuseler: *Livet efter ironien*.

Sphäre mit der Männer-Sphäre gleich, auch Maggie selbst sieht ihre Beziehungen stets durch eine Art „Haifilter“: „Og senere, når hun tænkte tilbage, så var det derfra, det begyndte at gå skævt med Lou, som om dét, at hun ikke kunne finde ud af at fodre hajunger, havde haft en betydning.“ (38)

Die Haie repräsentieren aber nicht nur Unannehmlichkeiten, sondern auch „styrke, uudgrundelig vilje og selvopholdelsesdrift“²¹⁷, so dass am Ende die neu erstarkte Maggie in positivem Sinne selbst als Hai in die Beziehung mit Kevin gehen kann: „Hun sagde, jeg er hajen Maggie, og jeg er ikke bange for noget.“ (206)

Jedem der zehn Kapitel ist eine Verhaltensregel vorangestellt:

„Ved ophold i hajfyldte farvande er der visse simple regler, som bør følges for at undgå tragiske ulykker. Overholdes reglerne, anses opholdet for forholdsvis sikkert. Selvfølgelig kan der ikke udstedes garantier, og ophold i vandet foregår helt på eget ansvar“
Strandregulativet, Sidney, Australien, 1992. (8)

Dieser den Roman einleitende Text ist, genau wie die Verhaltensregeln, frei erfunden und nimmt die Erkenntnis der Protagonistin vorweg, dass man sein Leben eigenverantwortlich in die Hand nehmen muss:

Citaterne, som altså er pseudo-dokumentariske, har forbindelse til romanens handling på den måde, at hovedpersonen Maggie i tre år har arbejdet på et hajinstitut i Sidney, hvor hun gjort [sic!] nogle banebrydende iagttagelser af hajers aggressive adfærd.²¹⁸

Die Regeln, die durchaus „echt“ wirken sind auf den jeweiligen Kapitelinhalt abgestimmt. So lautet gleich die erste Regel, die das mit dem Selbstmordversuch beginnende Kapitel *Døde havbiologer falder fra himlen* einleitet: „Den bedste sikkerhed er slet ikke at opholde sig i hajfyldte farvande. Benyt hotellernes swimmingpools eller ophold Dem kun på stranden.“ (9)

Im letzten Kapitel, *Alfesslottet* (man denke hier an ihren Kindheitstraum, selbiges zu finden), in dem Maggie Kevin kennen und lieben lernt, heißt es: „Fiskeri og fangst af hajer må kun foretages med behørigt fiskegrej. Overtrædelse af forbuddet straffes med bøder.“ (190)

²¹⁷ Lassen, Nikolaj M.: Find din indre haj.

²¹⁸ Jørgensen, Mette Thomsen. S. 74.

Um sich einen Mann zu „angeln“, muss *frau* also gerüstet sein, andernfalls wird sie dafür bezahlen.

Manchmal ist der Titel *Misbrugte hajer* von Marie Tetzlaffs Rezension²¹⁹ leider nur zu gut nachvollziehbar, weil die Tiere in diesem Text für sehr viel erhalten müssen, Metaphern und Symbole für alles und nichts sind, wobei einfach zeilenfüllend vorgeführt wird, dass sich die Autorin gründlich mit der Materie beschäftigt hat:

Grinet blev sidende efter, at latteren var holdt op. Det rev panden ned mellem øjnene og holdt tændene blottede. [...]

Blottede tænder. Sandtigerhajen har tilnavnet „ragged-tooth“, fordi den altid har munden stående let åben, og flere sæt ujævnt placerede og strittende tænder stikker ud. (13)

Thomsen, deren andere Protagonistinnen Emma und Mona bereits von Haien träumten, führt in einem Nachwort mehrere Bücher über Haie an, die sie gelesen hat und gesteht in einem Interview: „Dem [= hajerne; Anm.] var jeg meget fascineret af, jeg har selv haft hajdrømme i sin tid.“²²⁰

Außerdem sei sie, so Jørgensen, mit den *Jaws*-Filmen von Steven Spielberg aufgewachsen und von ihnen sehr beeindruckt gewesen.²²¹ Daraus resultiert wohl der Mangel an Distanz zu ihrem Romangegegenstand.

Laut Nachwort ist „Hajfyldte farvande“ die Übersetzung von *Sharkinfested Waters*, dem Titel eines Kunstbuches von Sarah Kent über die Saatchi-Sammlung in London. Bei Saatchi hat Thomsen auch den von dem englischen Künstler Damien Hirst in Formaldehyd eingelegten Tigerhai gesehen. Im Interview mit Jørgen Staun und Søren Heuseler meint sie dazu: „Det er en fuldstændig genial ting, han har gjort, virkelig kraftfuldt.“²²²

Zugleich betont die Autorin, dass Kevin Frost ihre eigene Schöpfung sei (vgl. S. 210). Parallelen können aber nicht von der Hand gewiesen werden, zumal Damien Hirsts Durchbruch als Künstler die Ausstellung *Freeze* (1988) bildete, die wohl namensgebend für Kevin Frost war. Hirsts Haikunstwerk von 1991 trägt den Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, den Thomsen im Nachwort zwar nicht nennt, der aber für *Hajfyldte farvande* programmatisch sein könnte: Maggies

²¹⁹ Tetzlaff, Marie: *Misbrugte hajer*.

²²⁰ zitiert nach Jørgensen, Mette Thomsen. S. 75.

²²¹ vgl. Jørgensen, Mette Thomsen. S. 75-76.

²²² Staun, Jørgen und Søren Heuseler: *Livet efter ironien*.

Selbstmord misslingt und durch ihre geistige Rückschau gelangt sie wieder ins Leben zurück.

6.3 *Flucht aus dem Leben*

Wie schon die Protagonistinnen der ersten beiden Romane muss auch die Hauptfigur dieses Textes das reale Leben verlassen. Drastischer als Mona und Emma, die sich Phantasiewelten schaffen, möchte sie sterben. Mona verändert ihren Namen bewusst, um auf ihre neue Existenz vorbereitet zu sein, und Emma, die als SuperheldIn nicht mehr einfach Emma Smith ist, bekommt von der Öffentlichkeit den Namen „Engel“ verliehen. Maggie verliert ihren Namen, da sie sich nach ihrer Rettung nicht mehr an ihn erinnern kann: „De forsøgte at få Maggie til at sige sit navn, men hun kunne ikke huske det. Hun kunne ikke huske, hvem hun var, eller hvad hun hed, hvad der havde været før eller ville komme efter.“ (111)

Erst in der Klinik fällt er ihr langsam wieder ein und es dauert bis zum Ende des Romans, bis sie „jeg er hajen Maggie“ (206) sagen kann.

Ist *Af en superhelts bekendelser* ansatzweise ein psychologischer Roman, da Emmas seelische Verletzungen angedeutet werden und sie auch eine diesbezügliche Entwicklung durchmacht, wird diese Dimension in *Plastic* nahezu gänzlich ausgeblendet. In *Hajfyldte farvande* macht Thomsen gleich am Anfang deutlich, dass wir es hier mit scheinbar unüberwindlichen seelischen Schmerzen zu tun haben, die sich ein Leben lang angesammelt haben: „Men han tog fejl, hun kom ikke over det. Hun havde nemlig været i det hele sit liv. Eller rettere, det havde været i hende. Indeni.“ (23)

„Indeni“ wird zum Motto des Romans, der nun fein säuberlich alle diese Verletzungen auflistet.

Mona und Emma kommen nie mehr in die Wirklichkeit zurück. Maggie hingegen begibt sich nicht in eine supranatürliche Sphäre, sondern in eine konkrete psychiatrische Krankenhausabteilung. Wie bei der Realitätsflucht der beiden anderen ist auch dies ein bewusst gesetzter Akt. Anfangs scheint es, als würde auch sie, die „havde altid haft ry for at være en drømmer“ (110), sich in einer Phantasiewelt verlieren: „Hun hørte til her, hun var kommet hjem. Måske var det her alfeslottet, som hun havde ledt efter hele sit liv.“ (76)

Doch bald wird klar, dass sie nicht für immer an diesen Ort gehört, wenn ihre Patientenkollegin Loretta wiederholt feststellt: „’Hun skal ikke være her’“(76).

Gleich am Beginn von Maggies Krankenhausaufenthalt tritt in Gestalt der Oberschwester wieder eine Vera auf (27), die andeutet, dass Maggie sich nun mit der Wahrheit konfrontieren muss. Danach kann sie ins Leben zurückkehren.

Jette Lundbo Levy allerdings liest das Romanende als postmodernes Märchen: „Og efter at hajen er blevet til kunst, ender det egentlig som et rigtigt postmoderne eventyr med en Snehvide, der endelig kys ses eller kysser sig ud af sin glaskiste.“²²³

6.4 *Liebe und Sexualität*

Hun var så harm. Det var ikke bare et dådyr, de skød. Det var en kvinde. Det var hende. Det var mænd, der skød kvinder hele tiden, i alle skove, og hun begyndte at græde af vrede. (15)

Morten Kyndrup ist beizupflichten, wenn er konstatiert, dass die psychologischen Ausführungen *Mainstream-Charakter* haben,²²⁴ denn dass eine Frau in ihren Beziehungen unter der mangelnden Zuneigung ihrer Partner leidet und sich emotional unverstanden sowie sexuell teilweise ausgebeutet fühlt, ist auch in der Literatur nicht neu und war in den 1970er-Jahren eines der Hauptthemen feministischer Autorinnen wie in Dänemark z.B. Bente Clod. Jørgensen nennt *Hajfyldte farvande* etwas abschätzig einen „kvindekriseroman med forsigtig positiv udgang“.²²⁵

Anders als bei Clod findet bei Thomsen die „Erlösung“ durch individuelle Selbstfindung, nicht im Gehaltenwerden durch ein Frauenkollektiv, statt. Jedoch lernt Maggie die „Basisgruppe“ kennen, in der ihre Mutter Anne nach der Scheidung Unterstützung findet und erlebt sie als magisch und kraftspendend:

Da Anne gik i gang med at male alle væggene, skete der noget meget mystisk. Lige pludselig vrimlede lejligheden med kvinder, syv kvinder i alt, der løb rundt i kedeldragtet og med farvet hår og pludrede løs og fik store latteranfald, alt imens de malede og ludbehandlede og sætte gardinstænger op og gjorde ved. [...] De var Annes „basisgruppe“. I de tre dage, det tog at sætte lejligheden i stand, var den et kvindepalads, den var fuld af bryster uden bh'er og runde skuldre og lugten af parfume fra otte forskellige kvinder, den var mandefrit område. (108)

Aber da der Roman in den 1990ern spielt, ist diese männerfreie Umgebung weder für Maggie noch für ihre Mutter ein auf Dauer taugliches Lebenskonzept.

²²³ Levy, Jette Lundbo: *Haj i formaldehyd*.

²²⁴ vgl. Kyndrup, Morten: *Ingen hajer i sigte*.

²²⁵ Jørgensen, Mette Thomsen. S. 93.

Trotz der eigenen teilweisen Emanzipation gibt Anne an ihre Tochter sehr konservative Werte bezüglich Körper und Sexualität weiter. Die kindlichen „Doktorspiele“ mit Adam verbietet sie ihrer Tochter entsetzt und aus ihrem Verhalten in ihrer Ehe lernt Maggie, dass „[k]vinder tog bare imod, de gjorde sig ligesom bløde, så ordene ramte ind i ingenting.“ (96)

Maggie und ihr Vater – „en speciel haj“ (70) – stehen im Wettstreit um die Liebe der Mutter, die der Vater auch „Mutter“ nennt. Meistens gewinnt Maggie, und es dauert lange, bis sie erkennt, dass in Wahrheit nicht die Mutter die Macht in der Familie innehat, sondern der Vater aufgrund seiner körperlichen Überlegenheit:

Det var ved at gå op for hende, at det ikke var moren, der havde magten, at det ikke nødvendigvis var dén, som både faren og Maggie ville indynde sig hos, der bestemte. Det var var faren, der bestemte, og der var ingen andre grunde, end at han var den stærkeste, at han var den eneste, der måtte slå. (74)

Der erste Mann, der Maggie als Frau und damit potentiell sexuelles Wesen wahrnimmt, ist ihr Sandkastenfreund, bezeichnenderweise heißt er Adam, der ihr im Kindesalter klar macht, dass er lieber mit anderen Buben spielt, wodurch sie begreift, dass sie ein Mädchen und damit zweitklassig ist. Adam als Teenager teilt ihr wiederum mit, dass sie zu burschikos ist, um begehrenswert zu sein:

Hun måtte anskaffe sig noget andet hår, noget andet tøj, en anden personlighed. Hun skulle til at være sød. Feminin. [...] Der var lagt i ovnen til en forvandling, en gloende bagning af Maggie-dej i form, så hun kunne komme ud på den anden side, som en pæn lille muffin med glasur, fra drengepige til pigepige. (115)

Ihre ersten sexuellen Erfahrungen macht Maggie in aller Heimlichkeit mit ihrer Schulfreundin Rosita in Form von kitschigen heterosexuellen Rollenspielen, in denen Maggie den männlichen Part übernimmt. Nachdem Rosita sie verlassen hat, ist sie „besat af bøsser“ (128) und schwärmt für die Helden aus den sogenannten „Spaghettiwesterns“. Sie entwickelt ein spezielles erotisches Verhältnis zur Musik:

Maggie havde et specielt forhold til musik. Den var så tæt knyttet til erotiske billeder, til mænd med lange øjenvipper, nærmest kvinder, der bøjede sig hen mod hende og kyssede, det evige kys, kysset af guddommelige dimensioner, den endelige forening. (105)

Hierbei handelt es sich um typische, romantische Mädchenträume, die dazu führen, dass sich Maggie jedem Mann/Burschen, in den sie sich verliebt, mit Haut und Haar verschreibt:

Lige så besat hun havde været af alfer, af bøsserne, af hajer, lige så, hvis ikke mere besat blev hun af den man, hun var forelsket i. Hun kom i en konstant alarmtilstand, hendes hele krop var på vagt, snusede, sansede, mærkede, hendes hoved bevægede sig i nervøse ryk. hendes forestillingsevne løb løbsk og tog hende med på nogle vilde ridt, over dybe kløfter og ind i krigszoner. (178)

Sobald sie verletzt wird, läuft sie davon, nimmt es in Kauf, dass sie damit ihrer Karriere schadet. Erst bei Kevin ändert sich das: „Så for første gang i sit liv stod hun i en situation, hvor det ville være værre for hende at flygte end at blive og stå det igennem.“ (195)

Maggie mag Kevin, aber sie ist nicht von ihm besessen. Beide scheinen reif für eine ausgewogene Partnerschaft.

6.5 *Das Leben nach der Ironie*²²⁶

Wie in den beiden anderen Romanen haben wir es auch hier mit einer auktorialen Erzählinstanz zu tun, die diesmal allerdings ausschließlich aus der Perspektive der Protagonistin berichtet. Diese narrative Struktur sieht Jørgensen als Zeichen dafür, dass es eigentlich Maggie selbst ist, die ihre Geschichte erzählt und dass wir erst am Ende des Romans erfahren, wem: „Hele romanen kan således opfattes som Magies livshistorie fortalt til Kevin.“²²⁷

Er fügt noch hinzu: „Stilistisk er romanen præget af hele anlægget som en erindringsstrøm fortalt af en 29-årig kvinde på den anden side af en eksistentiel krise.“²²⁸

Vermutlich wurde Jørgensen durch die letzten Sätze des Romans zu seiner Interpretation motiviert:

Hun gik ud blandt hajerne, hun trådte nærmere. Hun begynde at tale til den, hun fortalte den en historie, og det var en lang fortælling, det var historien om alle de andre hajer, og hun klappede den imens. Den gjorde hende ikke noget. (210)

Dennoch muss hinterfragt werden, warum die Erzählung dann in der dritten Person stattfindet. Die dargebotene Sicht ist diejenige Maggies in dem Moment, den sie beschreibt, so dass sich Erzählzeit und erzählte Zeit decken, ergänzt durch neutrale psychologische Kommentare. Auch sind die Schilderungen stellenweise unerträglich

²²⁶ vgl. Staun, Jørgen und Søren Heuseler: Livet efter ironien.

²²⁷ Jørgensen, Mette Thomsen. S. 83.

²²⁸ Jørgensen, Mette Thomsen. S. 86.

naiv, so dass es kaum vorstellbar ist, dass eine beinahe dreißigjährige Akademikerin so erzählt, ohne zu reflektieren:

For selvmordet var hendes sætten Gud skakmat, det var hendes eneste våben mod ham, bortset fra ikke at tale til ham, hvilket han ikke synes at tage så tungt. Han talte alligevel uophørligt til hende, ikke med ord eller stemmer, men i handlinger, han blev ved med at omgive hende med held og nøgne mennesker, der fik hendes styrke frem, han insisterede på at se den gyldne stad i hende, gader af guld, murværk med diamanter. Der var dage, hvor hun hadede Gud af hele sit hjerte. (124)

Levy bezeichnet Maggie als „barnesjæl i en kvindes krop“²²⁹, was es bis zu ihrem Selbstmordversuch genau trifft. Der Alltag der psychiatrischen Station bildet die Rahmenhandlung und unterbricht immer wieder Maggies Erinnerungen, weswegen kaum davon ausgegangen werden kann, dass diese eine zeitlich spätere Erzählung darstellen. Der Abschlusssatz ist eher als Auftakt zu verstehen, dass Maggie jetzt bereit ist, dem „zahmen Hai“ ihre Gefühle zu erzählen, was sie bei den anderen Männern nie getan hat. Dabei kann man annehmen, dass sie mittlerweile auch seelisch erwachsen geworden ist: „Hvor der før var formen, sproget, der havde første prioritet, er det nu historien, der igen er i centrum. [...] Min nye bog tager sig selv alvorligt. den handler ikke om en livsstil. Den handler om livet.“²³⁰

Der größte Unterschied zu Thomsens ersten beiden Romanen, die auch wesentlich kürzer sind, ist, dass sie die Ironie fast völlig aufgibt und sich darauf verlegt, alles ganz „seriös“ zu erklären und es niemals dem/der LeserIn überlässt, eine Andeutung selbst zu interpretieren:

[S]å virkede det mere, som om kæresterne havde været et middel til at få hende ind i den rigtige kulisse. Og mange af hendes kærester, sjovt nok, havde også haft de der dinglende arme og ben, som marionetdukker har. Grovmotoriske, kunne man kalde det, men det er jo et karakteristisk træk ved mange forelskede mænd, at de bliver lidt klodsede, så måske betød det ikke noget, ikke andet end at Maggie generelt fandt kærester, der var for unge og uerfarne til at tackle omgangen med en kvindekrop. (64)

Diese gründlichen Erläuterungen lassen den Text oft schwerfällig und langatmig erscheinen, zumal sich auf der Handlungsebene auch vieles wiederholt, sodass es direkt erfrischend wirkt, wenn hin und wieder eine Erklärung einen ironischen Unterton hat:

²²⁹ Levy, Jette Lundbo: Haj i formaldehyd.

²³⁰ Staun, Jørgen und Søren Heuseler: Livet efter ironien.

Med Maggie og mænd var det lidt som i limbolegen [...] Hvor lavt kan man komme uden at falde. Sådan havde Magie det med mænd, hun gik lavere og lavere, på to ben, ryggen bøjet, maven opad. Indtil hun faldt bagover. Grænsen var nået. (184)

In *Hajfyldte farvande* finden sich auch deutlich weniger Zitate aus und Vergleiche im Stil von „forvandle sig som Skønhedens kysen Udyret“ (105) mit den Medien oder anderen Texten wie in *Plastic* oder auch in *Af en superhelts bekendelser*.

Für Thomsen ist Ironie unangebracht, um echte Gefühle darzustellen:

I første omgang er det vigtigt blot at prøve at opleve det ægte. Men det er klart, at når man skildrer tingene, som de er, skildrer man også sine egne holdninger²³¹. Det gør én mere sårbar. [...]

Ironi bliver simpelthen en dårlig vane. Unanset hvad man fortager sig, er der en indbyget afstand. Så hvis man kun ironiserer, kommer man aldrig ned i selve livet. Det ironiske bliver til en besættelse af æstetik, form, overflade. Et liv, der leves på ironiens præmisser, er simpelthen ikke nok. Ironien bringer os ikke videre, den drejer sig kun om sig selv.²³²

Doch ist festzuhalten, dass Thomsen den derb-ironischen Erzählstil ihrer ersten Romane viel besser beherrscht, als den realistischen. Denn ob hier Sätze wie „Det var puberteten som sådan, der drev Maggie til forvandling.“ (115), die zahlreich zu finden sind, jemanden weiterbringen – zumal wenn sie sich ernst nehmen – ist fraglich.

Nikolaj M. Lassen ist anderer Meinung, wenn er schreibt:

Her er valgt en mere klassisk fortællestil og forfatteren har dermed kastet sig ud på det dybe vand, dér hvor en skarp ironi ikke er der til at skabe distance og en hurtig-heftig tone ikke slører det essentielle: Livets store spørgsmål og det moderne menneskes søgen efter identitet. det er dé ting Hajfyldte farvande handler om. [...]

Det klæder Mette Thomsen, at hun har bevæget sig ud på dybere vand og smidt ironiens snærende redningsvest. Hajfyldte farvande er en rørende, levende og velfortalt historie, og den er akkurat lige så banal som selve livet.²³³

Offenbar scheint auch für die Autorin das Banale an den „großen Fragen des Lebens“ die Essenz ihres Werkes zu sein: „Men det er svært at slippe ironien. For efter ironien virker alt realistisk så utroligt banalt. Og jo, livet er banalt.“²³⁴

Aber müssen banale Themen auch banal abgehandelt werden?

Generell wurde *Hajfyldte farvande* nach dem tendenziell hochgelobten Debut *Af en*

²³¹ Dass Thomsens Buch auf manche Leser besonders authentisch und autobiographisch gewirkt habe dürfte, zeigt folgende Kontaktanzeige, die am 12.1. 1997 in der Tageszeitung *Politiken* erschienen ist: „Undgå hajer. Ungkarl, efterhånden mere karl end ung, vil gerne hjælpe en ung smuk kunstner el. lign. ind i sikkert, hajfrit farvand.“ (zitiert nach Jørgensen: Reception af moderne dansk Prosa, S. 254.)

²³² Staun, Jørgen und Søren Heuseler: Livet efter ironien.

²³³ Lassen, Nikolaj M.: Find din indre haj.

²³⁴ Staun, Jørgen und Søren Heuseler: Livet efter ironien.

superhelts bekendelser und dem polarisierenden *Plastic* von den RezensentInnen eher negativ aufgenommen. So bezeichnet Marie Tetzlaff den Roman als „sjusket“²³⁵ und Morten Kyndrup spricht von „en slap, flag sag, hvis overvældende ordmængde ikke står i noget rimeligt forhold til det, den kan“²³⁶.

7 De levende døde

7.1 *Inhalt*

Miriam bemerkt, dass immer mehr Leute in ihrer Umgebung – letztlich auch ihre Eltern und ihre beste Freundin Pernille – graugesichtig mit merkwürdig leerem Blick umhergehen, nicht mehr richtig kommunizieren können und in erster Linie darauf aus sind, andere zu beißen, die nach kurzer Zeit ebenso zu „lebenden Toten“ werden wie ihre AngreiferInnen.

Miriam kann sich gerade noch in den Wald retten, wo sie dem ebenfalls noch nicht gebissenen Förster Skov-Johan begegnet. Er möchte eine Impfung herstellen, um der „Seuche“ zu Leibe zu rücken. Dazu bricht er in eine Tierarztpraxis ein, stiehlt Injektionen und entführt die bereits gebissene Tierärztin, um sie zu betäuben und ihr Rückenmark zu entnehmen. Dieses trocknet er, löst es in Salzwasser auf und injiziert es Miriam, die sich freiwillig als Testperson zu Verfügung stellt. Zuerst zeigt sie Anzeichen der Krankheit, erweist sich jedoch als immun, als die Tierärztin sie beißt.

Als Skov-Johan mit Miriam in die Stadt fährt, um Grundmaterial für weiteren Impfstoff zu erbeuten, wird auch er gebissen, Miriam wird von einer Horde lebender Toter gejagt und kann sich schließlich auf das Meer retten, da die Gebissenen kein Wasser vertragen. Im Bewusstsein, dass es nun an ihr ist, die Welt zu retten, schleicht sie sich in ein Krankenhaus ein, um Brutkastenkinder zu impfen, die, wie sie und Skov-Johan vermutet haben, zu schwach sind, um gebissen zu werden. Sie überlistet und überwältigt eine infizierte Krankenschwester.

Der Roman endet offen: „Så river jeg plasticindpakningen af den første sprøjte og sænker den ned i beholderen med saltvandsopløsningen.“ (119)

²³⁵ Tetzlaff, Marie: Misbrugte hajer.

²³⁶ Kyndrup, Morten: Ingen hajer i sigte.

7.2 *Besprechung*

In ihrem Kinder- bzw. Jugendbuch entwickelt Thomsen eine erschreckende Dystopie einer Stadt, eines Landes, einer Welt – so genau weiß die Ich-Erzählerin Miriam das nicht –, die nur mehr von zombieartigen Gestalten bevölkert wird, die keinerlei Beziehungen eingehen können und nur darauf ausgerichtet sind, Opfer zu finden, die sie beißen können. Die erste Assoziation ist dass die Autorin Anleihen an der Vampirliteratur nimmt, aber das Wort „Vampir“ wird nicht erwähnt. Auch fehlen klassische Vampirattribute wie etwa die markanten Eckzähne, Nachtaktivität, Abscheu vor Kruzifixen und Knoblauch, das Trinken von Blut etc. Mit Vampiren gemeinsam haben die lebenden Toten die Ansteckung durch Beißen, wobei bei Thomsen nicht nur in den Hals gebissen wird. Ein wenig erinnern ihre Schreckensgestalten an die „grauen Männer“ aus Michael Endes *Momo*, unheimliche, ebenfalls kommunikationsunfähige Gestalten in grauen Anzügen, die sich dadurch am Leben halten, dass sie gestohlene Zeit als Zigarren rauchen. Gleichzeitig ist *De levende døde* auch eine Robinsonade, da sich Miriam alleine einer unbekanntem Welt stellen muss.

Dass sie Miriam selbst die durchaus spannende Geschichte erzählen lässt, enthebt Thomsen der Notwendigkeit, zu erklären, woher die mit Tollwut verglichene Seuche plötzlich kommt, was sie wirklich bewirkt, wie weit sie sich schon ausgebreitet hat, warum die Befallenen beißen etc. Der/die LeserIn erfährt nicht mehr, als ein Kind (nach den auch diesbezüglich spärlichen Informationen wohl zwischen elf und dreizehn Jahren alt) durch Beobachtung wissen kann, was aber gleichsam eine Schwäche des Textes als „Geschichte“ bedeutet, ebenso ist das Ende sehr abrupt und unbefriedigend, da das Impfen von Säuglingen – sollte es gelingen – im Prinzip keine Lösung darstellt, da die ja zuerst aufgezogen werden müssten. Außerdem weiß niemand, ob die Impfung die Seuche auch heilen kann. Andererseits stellt das von Dansk lærerforening²³⁷ herausgegebene Buch hervorragendes Unterrichtsmaterial dar, da es sicher die Phantasie der Kinder anregt, wie die Autorin bestätigt:

Det gennemgående tema i deres [= børnenes; Anm.] reaktioner er slutningen på romanen – dén kan de ikke lide, fordi den er åben. De så helst, at der var kommet en afklaring på romanens situation (og fortrinsvis en lykkelig én). Én skoleklasse, som havde arbejdet med bogen, sendte

²³⁷ Unter www.dansklf.dk ist es auch möglich, Unterrichtsmaterialien zum Roman zu downloaden.

mig en stak alternative slutninger – hver elev havde skrevet en ny slutning, sådan som vedkommende mente historien skulle ende.²³⁸

Interessant ist der Problemlösungsansatz, dass die Protagonistin nicht durch das Durchleben von Abenteuern Abhilfe schafft, sondern durch ein so rationales und biederes Mittel wie Herstellung eines Impfstoffes, besonders da dieser quasi auf jeder Heizung zubereitet werden kann.

Als Impulstext für das Verfassen von Schulaufsätzen mag *De levende døde* durchaus geeignet sein, als Roman wirkt er unfertig, wie eine gute Idee, die nicht konsequent durchgedacht und ausgeführt wurde.

8 Vindæg

Der Lyrikband *Vindæg* besteht aus 27 Gedichten und einem Prosatext. Neben Gedanken zu Sprache und Schreiben beschäftigt sich Mette Thomsen in *Vindæg* hauptsächlich mit der Interaktion von Natur und Zivilisation sowie von Dynamik und Stillstand, wobei sie meist verstörende oder Ekel erregende Szenarien entwirft. Leichen werden von Insekten aufgefressen (27, 34), Spinnen schlüpfen in menschlicher Haut (20-21), die Herstellung von Trockenfrüchten wird mit der von Schrumpfköpfen, die für menschliche Erfahrungen stehen, verglichen (33).

Bereits der Titel *Vindæg*, der dänische Begriff für ein unbefruchtetes Ei, sowie das erste Gedicht *Kausalitet*: weisen darauf hin, dass es hier nicht um Idyllen geht: „en kogle falder af fyrren/ firbenet flytter sig i et ryk over muren/ et barn smider sin cykel/ – ja, hvad som helst kan forårsage en storm på den anden siden af kloden“ (5).

Die Autorin bezieht sich hier direkt auf den aus der Chaosforschung bekannten, von Edward N. Lorenz geprägten Schmetterlingseffekt, der besagt, dass der Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen kann. Bei Thomsen wird der Sturm jedoch nicht von etwas Zartem, Leichtem ausgelöst, sondern von schnellen, ruckartigen Bewegungen. Gleichzeitig klingt auch die sich durch das Buch ziehende Verbindung von Natur und Kultur an: Nicht nur Naturereignisse können den Sturm verursachen, sondern auch ein umgeworfenes Fahrrad.

²³⁸ Larsen, Lisbeth: Hvad er der blevet af dem? – Interview med Mette Thomsen. www.litteratursiden.dk/sw43453.asp

Formal sind die meisten Gedichte von kurzen Versen geprägt: Einerseits erzeugt das ein Stakkato, das unvollständige Sätze wie schnell hingeworfene Gedankenketten wirken lässt, andererseits ziehen sich lange Sätze über viele Verse, so dass die jeweiligen Gedichte an Prosa erinnern. Der Eindruck von eruptiver Expressivität wird durch die manchmal klein geschriebenen Gedichtanfänge sowie den fast vollständigen Verzicht auf Gedichttitel und Interpunktion verstärkt. Auch die oft verstörenden Inhalte werden formal ausgedrückt, wenn scheinbar zufällige Verswechsel den Lese- und Satzfluss unterbrechen. Bei einigen Gedichten experimentiert Thomsen mit dem typographischen Fluss des Textes: „en flod, en/ strøm“²³⁹ (42), dessen Bildsprache im Bereich des Wassers angesiedelt ist, hat z.B. eine leicht schräge, gewellte Form, die an einen Flusslauf oder Wellen erinnert.

Die Literaturkritik reagiert auf Thomsens erste Lyrikversuche eher verhalten. Nur Jørgen Falkesgaard meint im *Literaturmagasinet Standart*:

[D]igtene repræsenterer en kontinuitet i et forfatterskab, som sagtens kan føres tilbage til den episke genre – nu med den sans for præcision og knaphed, som den poetiske form overbevisende har lært hende. Vindæg« er frugtbare digte.²⁴⁰

Erik Svendsen ist sich hingegen nicht sicher, ob Thomsen eine Zukunft als Künstlerin haben wird und bezeichnet *Vindæg* als „lille firben, der har tabt halen.“²⁴¹

Mikkel Bruun Zangenberg nennt seine Rezension vielsagend *Vind, vind, vind*²⁴² und meint sinngemäß, dass die Gedichte nicht schlecht, aber etwas langweilig sind und das Leben zu kurz dafür ist. Eine gewisse Ermüdung tritt beim Lesen tatsächlich auf, da neben den verrottenden Leichen, Insektenschwärmen, Echsen und dem lakonisch hingeworfenen deprimierten und deprimierenden Blick auf die Welt wenig Abwechslung geboten wird. Dennoch ist es unfair, die Gedichte als Einzelkunstwerke im Hinblick auf den gesamten Band nicht zu würdigen. Jørgen Johansen kommt zu einer treffenden Schlussfolgerung: „’Vindæg’ er velovervejet og dygtigt poetisk håndarbejde, men den undren, der brænder direkte igennem, er for længst sat til.“²⁴³

²³⁹ Wenn ein Gedicht keine Überschrift hat, wird hier und im Folgenden ersatzweise der erste Vers als Titel zitiert. Zur Unterscheidung werden die Gedichtanfänge nicht kursiv, sondern unter Anführungszeichen gesetzt.

²⁴⁰ Falkesgaard, Jørgen: Vært for en skabelse. – In: *Literaturmagasinet Standart* 2006/1. [http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search="vindæg"](http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search=).

²⁴¹ Svendsen, Erik: Mette Thomsen: *Vindæg*. – In: *Jyllandsposten*, 27.10. 2005.

²⁴² Zangenberg, Mikkel Bruun: *Vind, vind, vind*. – In: *Politiken*, 4.11. 2005.

²⁴³ Johansen, Jørgen: Lyrik: *Vindæg*. »Digte«. – In: *Berlingske Tidende*, 9.3. 2006.

Etwas befremdlich ist, dass die Weltsicht in *Vindæg* als spezifisch weiblich gesehen wird: „Og går man bag om fabeldyrene, anes der en kvindelig psykologi, hvor afmagt og magt smelter sammen.“²⁴⁴ oder „verden, set gennem et sensibelt (kvinde)øje“²⁴⁵. Abgesehen davon, dass derartige Zuschreibungen ohnehin problematisch sind, lassen die beiden Rezensenten offen, was genau das Weibliche an den Gedichten ist.

8.1 *Mikro- und Makrokosmos*

der er mosklædte sten
 og stammer
 planter
 slynger sig
 vedbend, snerle, vin
 der er planker, trappestiger, hængebroer
 platforme, reb og kroge
 et helt system til at bevæge sig rundt i (39)

Aus einfachen Wildpflanzen und einem moosbedeckten Stein entsteht nicht einfach ein Geflecht oder Dickicht, sondern eine kleine Welt aus Bauwerken, ein „ganzes System“, in dem man sich sogar bewegen kann.

In „I det dampende indre af et æg“ (19) wird das Innere eines befruchteten (Vogel-)Eis genau beschrieben: Dieses Ei mit seinem Embryo steht nicht nur für sich, sondern repräsentiert die Welt. So wird der Dotter als „klode“ bezeichnet, an dem das entstehende Wesen „som en drøm i et hoved“ hängt und „fremmed og alligevel ét med sin skvulpende verden“ ist, wie es im letzten Vers heißt, was dem sonst beschreibenden Gedicht eine melancholische Note verleiht und, umgelegt auf den Menschen, von gehörigem Pessimismus zeugt. Selbstverständlich erinnern derlei Gedichte an symbolistische Visionen wie etwa die Malerei Alfred Kubins.

8.2 *Schöpfung und Zerstörung*

Dass aus Tod und Verwesung neues Leben entstehen kann, zeigt das Gedicht „fluer summer over den døde“ (34), in dem beschrieben wird, wie sich Ameisen und Fliegen über eine Leiche hermachen und sich nicht nur von dem verrottenden Fleisch ernähren,

²⁴⁴ Falkesgaard, Jørgen: Vært for en skabelse. – In: Literaturmagasinet Standart 2006/1. [http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search="vindæg"](http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search=).

²⁴⁵ Zangenberg, Mikkel Bruun: Vind, vind, vind. – In: Politiken, 4.11. 2005.

also sich am Leben halten, sondern dass, sobald sich der tote Körper auflöst, neues Leben entsteht:

[...]
 så er liget
 lutter stofskifte
 en nødtørftig hinde om en flydende grød
 lugten løsnes i bobler
 det blotter tænderne, synker
 ind i sig selv
 luften går ud
 og resterne opløses i en sværm af fluer
 nye, unge
 stiger de op og spredes til alle sider (34)

Um Schöpfung und Zerstörung als impliziten Kreislauf geht es in „Der er dage hvor jeg bærer“ (20-21). Das lyrische Ich sieht alle verunglückten, verstümmelten Insekten seines Lebens um sich herum, um dann zu erläutern, dass über Obstimporte aus exotischen Gebieten ebensolche Spinnen ins Land kämen, die ihre Eier in die Haut der Menschen legen würden. Beim Schlüpfen der Jungen bekäme man Ausschlag und würde ein Stechen spüren, aber man könne sich den Grund für diese Wahrnehmung nicht erklären – „og man ved ikke, at man har været vært for en skabelse“ (21).

Ob das aufgrund der Schaurigkeit des Szenarios einfach als schwarzer Humor zu verstehen ist oder ob die Bezeichnung des Schlüpfens von Spinnen als Schöpfung einfach eine etwas übertriebene Darstellung eines Mikrokosmos ist, bleibt dahingestellt.

8.3 Dynamik und Stillstand

Bis auf die Zeit steht alles still in „Dér står de“ (7), wie in einer Momentaufnahme, einem Foto. Mitten in der Bewegung ist alles erstarrt. Seien es die zum Sprechen geöffneten Münder der Menschen, die Vögel am Himmel oder der Rauch, der aus den Rauchfängen kommt und sich nicht verflüchtigt:

[...]
 ingenting rører sig
 der er stille
 alting blev standset med ét
 urenes visere
 men ikke tiden
 irettesættelse
 men ordene hænger
 foran læberne
 parat til at falde fra hinanden
 og gå i stykker mod asfalten (7)

Die Sprache hat offenbar einen Sonderstatus, denn würde sich die Erstarrung lösen, würde nicht einfach weitergesprochen werden, sondern die Wörter würden zerbrechen. Betrachtet man als Gegenstück den bemerkenswerten Prosatext (13-15) in *Vindæg*, so wird klar, dass Sprache Bewegung bedeutet: Atemlos und ohne Punkt am Ende schlingt sich ein einziger Satz über knapp drei Seiten. Beschrieben wird ein Tag in der Natur und im Leben verschiedener Menschen. Wie in einem schnell geschnittenen Film werden Szenen zunächst scheinbar zusammenhanglos aneinander gereiht, die „Handlung“ kehrt immer wieder zu den bekannten „DarstellerInnen“ zurück, wechselt vom Banalen ins Surreale. Eine alte Dame kocht Tee, Mütter spielen Badminton, Käfer graben sich in den Sand, Vampire stehlen Autos usw. Die Ausschnitte stehen jeder für sich und sind – nicht nur im Satz – miteinander verbunden. Dadurch entsteht der Eindruck, dass alles, um nicht zu sagen das Leben, unglaublich schnell abläuft, aber auch, dass sich alles wiederholt, weil der Text dort endet, wo er anfängt.

8.4 *Natur und Zivilisation*

Das Zusammentreffen dieser Gegensätze verheißt nichts Gutes. Weil die Kälte und die Wärme im Weltraum zusammenstoßen („Kulden og varmen“, 8-10) friert die Welt ein und wird von Stürmen heimgesucht. Das bewirkt nicht nur, dass allerlei Materialien – seien es Flaschen, Planken, Planen oder Zweige durch die Straßen wirbeln und sich die Bäume biegen, es brechen auch die Tiere aus dem Zoo aus und mischen sich unter den Straßenverkehr, Giraffen laufen ins Villenviertel. Thomsen zeichnet hier recht episch ein apokalyptisches Bild, wie die Naturkraft Wetter im Begriff ist, eine Stadt zu zerstören, und die exotischen Tiere, die nicht von Natur aus in der Kälte angesiedelt sind, bezahlen mit dem Leben.

Skurril und dennoch verstörend mutet das längste Gedicht in *Vindæg* an, das eigentlich als narrativer Text in Versform zu bezeichnen ist. Das lyrische Ich findet in „Der er nogen, der efterlader fedtede fodspor på køkkenbordet“ (45-49) eine kleine Echse. Zuerst ist ihm das Tier leicht suspekt, aber es wird aufgenommen und bald wie ein Kind behandelt. Erst als das Reptil so groß ist, dass es ein kleines Mädchen verschlingt und in Folge vor der Polizei versteckt werden muss, erkennt das lyrische Ich, das aber immer noch an dem Tier hängt, dass es ein Monster im Haus hat, das sogar im selben Bett schläft:

Duknakket følger den mig rundt
 med tunge skridt
 der får alt løvsøre til at vibrere
 mens den pruster og
 fnyser og svinger hovedet fra side til side
 og underboerne klager: hun har hund deroppe
 og det er imod husordenen
 den slæber maden ud på gulvet og rusker den
 inden den fortærer den
 den lægger sine ekskrementer allevegne
 den øjer mig tavst om natten
 fra den anden halvdel af sengen
 og jeg er træt af altid at have skruet op for varmen (49)

8.5 *Sprache und Schreiben*

Die Werkzeuge der Dichterin, die Sprache sowie das Schreiben sind ebenfalls Themen in *Vindæg* und mit Qualen und Zwang verbunden. „På det sprog verden blev skabt med“ (31-32) behauptet, dass die Sprache die Welt erschafft. Was man sagt, auch wenn man lügt, wird wahr, entsteht. Worte, die man wie Klötze vor sich aufbaut werden zu krakenartigen Riesenrebussen. Doch dann folgt die Warnung:

[...]
 På det sprog må man nægte at tale
 skrive og aldrig læse op
 for at holde ordene svævende
 for at kunne danne billeder og strege dem ud igen
 kun sådan kan man bevare
 mørket før skabelsen
 lege med ordene
 nørkle med sine kladder
 hviske hemmeligheder til hinanden
 rundt om blækspruttens arme (31-32)

Offenbar ist es gefährlich, die Sprache zu benutzen, mit der die Welt geschaffen wurde, man muss diesem „Tintenfisch“ ausweichen. Was die Alternative sein könnte, falls es eine gibt, wird nicht thematisiert. Eine mögliche Lesart legt nahe, dass die Schriftstellerin – der Verweis auf das Schaffen von Bildern und das Verwenden eines Heftes deuten darauf hin – sich nicht der gängigen Sprachpraxis anpassen darf, sondern ihren eigenen Wortgebrauch finden muss.

Dem Schreiben überlegen ist die mündliche Tradition:

[...]
 hun så det selv
 og siger det videre
 som fortællere gør

fra mund til øre
hurtigere end øjet kan registrere
med 50 vingeslag i sekundet (27)

Das Erzählen, auch das eines Kindes, ist wichtig. Dennoch muss sie schreiben, wie das letzte Gedicht „Dette ægteskab“ (51-52), zeigt. Das lyrische Ich ist mit seiner Literatur verheiratet, muss jeden Tag sein Leben retten, kann aber nicht fliehen:

[...]
Hver dag fletter jeg mine egne lænker
de bliver længere og længere
men stadig raslende om mine ankler
får mig til at snuble hvis jeg bevæger mig for langt væk
fra en vægelsindet konge
en mistænksom basilisk
med døden i blikket [...] (51-52)

„Sig mig noget, Sheherezade“ (52) verlangt er von ihr. Dass es nicht nur ums Erzählen, sondern auch ums Schreiben geht, zeigen diese Verse:

[...]
Hver aften...
hver aften klemmer jeg en væske ud af papirrifterne
og vander mine arabesker for at de skal gro
stænglerne langsomt sno sig op
frugterne skyde
de skal pilles forsigtigt og tørres
deres kernehuse males til sort
og fyldes i blækhuse. (51)

Zangenberg bringt dieses Gedicht mit dem bereits besprochenen vorigen Gedicht über die Echse in Verbindung:

[E]n yngre kvinde [...] finder en øgle og efterhånden tager den til sig som sit eget barn, hvorefter det hele ender lidt småskummelt og tvetydigt — til det afsluttende digt, der blotlægger et ikke synderligt lykkeligt ægteskab, hvor den kvindelige part hver dag som Sheherazade må tiltuske sig livet ved at give en historie til bedste til sit livs behårede kalif.²⁴⁶

Falkesgaard sieht eine noch engere Verbindung: „Den [øglen; Anm.] er blevet den elskede, som i samlingens sidste digt er blevet den basilisk af en ægtemand, hun som en anden Sheherazade må fortælle fantastiske historier for at overleve endnu en dag.“²⁴⁷

Es ist eine interessante Deutungsvariante, „Dette ægteskab“ als Fortsetzung des

246 Zangenberg, Mikkel Bruun: Vind, vind, vind. – In: Politiken, 4.11. 2005.

247 Falkesgaard, Jørgen: Vært for en skabelse. – In: Literaturmagasinet Standart 2006/1. [http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search="vindæg"](http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search=).

„Echsen-Gedichtes“ zu lesen, aber es gibt im Text keinen Anhaltspunkt dafür, es sei denn, man würde die Echse mit dem Fabelwesen Basilisk gleichsetzen. Auch steht im „Echsen-Gedicht“ nirgendwo, dass die Echse und das lyrische Ich eine erotische Beziehung unterhalten. Haustiere, die im Bett ihrer Besitzer übernachten, sollen ja keine Seltenheit sein, auch wenn es bei einem Reptil recht bizarr ist. Und warum sollte die Echse sie zwingen, ihr Geschichten zu erzählen?

Möglich wäre auch, den Fund der Echse als Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit oder als Beginn eines Werkes zu sehen, das immer monströser wird und der Autorin über den Kopf wächst. Verlockend ist es in diesem Zusammenhang, die Titelseite des Buches mit einzubeziehen, auf der eine Eidechse abgebildet ist. Jedoch gibt es im „Echsen-Gedicht“ selber keinerlei Hinweis auf diese Metaebene, so dass die beiden letzten Gedichte des Bandes, zwischen denen sich überdies eine Leerseite befindet, als von einander unabhängig zu betrachten sind.

9 Schluss

Mit *Plastic* hat Mette Thomsen Mitte der 1990er Jahre einen beinahe visionären Roman geschaffen, wenn man bedenkt, dass der Boom der plastischen Chirurgie erst einige Zeit später eingesetzt hat und einige Eingriffe, die die Autorin in satirischer Übertreibung ihrer Protagonistin zumutet, heute schon als Normalität gelten bzw. gibt es heute schönheitschirurgische Maßnahmen bzw. Varianten, die mittlerweile zum schönheitschirurgischem Standardprogramm gehören, damals nicht einmal literarisch vorstellbar waren. Man denke nur daran, wie viele Menschen sich ganz selbstverständlich das Nervengift Botox spritzen lassen, um Gesichtsmuskeln zu lähmen und dadurch Falten temporär zu glätten. In den USA wird dies gleichsam „im Vorbeigehen“ bereits in Einkaufszentren angeboten.

Aber Mona ist nicht die einzige Romanheldin ihrer Zeit, für die das postmoderne Credo „if you don't feel it, fake it“ zutrifft. Die dänische Autorin Kirsten Hammann lässt ihre Vera Winkelvir im gleichnamigen Roman (1993) in einer Welt agieren, die klebrig süß und bonbonrosa anmutet, aber von Gewalt und Krankheit geprägt ist. Vera Winkelvir verschafft sich ihre „Echtheitsgefühle“ durch hobbymäßiges Morden, und ihre Sozialkontakte bestehen hauptsächlich aus ihren jeden zweiten Tag absolvierten

Friseurbesuchen.

Barbara Kirchner lässt in ihrem Kriminalroman *Die verbesserte Frau* (2001) Frauen entführen und serienmäßig einer Gehirnwäsche unterziehen. Operationen, Medikamente und spezielle Therapien sollen sie zu hoch gebildeten, polyglotten Objekten machen, die starken Schmerz aushalten und als lustvoll empfinden, um sie als Männerträume verkaufen zu können.

Thomas Berger lässt in seiner köstlichen Satire auf die Medienwelt, die Filmbranche, die Politik und auf Weiblichkeitsstereotype *Adventures of the Artificial Woman* (2004) den Techniker Ellery mit Phyllis eine „animatronische“ Frau bauen, die von einem echten Menschen nicht zu unterscheiden ist. Natürlich ist sie wunderschön, hat einen „perfekten“ Körper, eine wohlklingende Stimme (man denke hier an Monas sorgfältig einstudiertes perlendes Lachen) und einen feminin eleganten Gang. Ihr „Gehirn“ ist ein hochleistungsfähiger Computer, der Informationen blitzschnell aufnehmen und verarbeiten kann. Eigentlich baut Ellery Phyllis für sich als Partnerin, sie entkommt ihm aber und macht Karriere als sexy Actionfilmstar. Schließlich wird sie mit dem Wahlprogramm „Alles wird gut“ sogar zur Präsidentin der USA gewählt. Als Ellery, der inzwischen wieder an ihrer Seite ist, erkennt, dass Phyllis die Demokratie abschaffen und sich zur allmächtigen Alleinherrscherin küren will, überlistet er sie und schaltet sie ab. Hier handelt es sich nicht um einen plastischen Chirurgen, der sich als Schöpfer einer Frau betätigt, sondern um einen Techniker, aber wieder ist es ein Mann, der die Frau erschafft und – in diesem Fall – auch vernichtet.

Bei Kirchner sind Männer und Frauen gleichermaßen an dem biotechnischen Wahnsinn beteiligt, was dem feministischen Tenor des Buches keinen Abbruch tut. Anders als in diesen Texten ist es bei Mette Thomsen allerdings die betroffene Frau selbst, die aus eigenem Entschluss ein „Plastikleben“ anstrebt und keine äußere Instanz, die sie zwingt oder kreierte. Bergers Roman scheint jedoch von derselben Grundidee wie Thomsen auszugehen und Monas These Recht zu geben, dass eine optisch vollkommene, aber innerlich leere, eben künstliche Frau es am weitesten bringt. Schließlich ist es auch in *Plastic Barbie*, die am Schluss gewinnt. Die Erschaffung künstlicher Frauen ist in der Literaturgeschichte selbstverständlich nicht neu, man denke nur an Pygmalion in Ovids Metamorphosen und die verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes bis hin zu den in den

USA sprichwörtlich gewordenen *The Stepford Wives* (1972) von Ira Levin und Angela Carters *The Passion of New Eve* (1978).

Einen anderen Weg geht Marie Darrieussecq in ihrem Debutroman *Schweinerei* (Truismes; 1996): Hier verwandelt sich eine junge, arbeitslose Frau, die als Sexarbeiterin tätig ist, langsam in ein pralles, rosiges Schwein. Die physische Metamorphose wird von allerhand psychischen Prozessen begleitet. Am Ende findet das Schwein sein Glück im Wald bei einem Wildschwein. Der Ausgangspunkt ist ein ähnlicher wie in *Plastic*: Eine junge Frau muss in der patriarchalen Welt bestehen und versucht ihr Glück zu finden. Beide Protagonistinnen definieren sich über ihren Körper und schließlich „entmenschlichen“ sich auch beide. Während die eine zur Barbiepuppe werden möchte und nichts Echtes, Natürliches mehr erleben möchte, findet die andere zu ihren animalischen Grundinstinkten.

Betrachtet man Mette Thomsens bisheriges literarisches Schaffen, so lässt sich zusammenfassend bemerken, dass sie in ihren Anfängen ihre Hauptfiguren aus der „normalen“ menschlichen Sphäre ausbrechen, ja übernatürlich werden lässt, damit sie ihre Ziele anstreben können. Erzählt sind sowohl *Plastic* als auch *Af en superhelts bekendelser* in einem flotten, amüsanten Stil, der sich jedoch in gleich bleibender Qualität wohl nicht über mehrere Romane hätte weiterführen lassen, ohne bald trivial zu wirken. Nach einem missglückten Abstecher in den Realismus (*Hajfyldte farvande*) kehrt sie mit ihrem Jugendbuch wieder in irrealen Sphären zurück, allerdings ohne zum Humor zurück zu finden: Nach einer Pause von einigen Jahren wechselt sie nicht nur das Genre, sondern sie verbindet nun Natur mit Surrealem und lässt dabei eine gewisse Sensibilität erkennen. Da ihre Gedichte eher epischen Charakter haben, ist vielleicht in Zukunft wieder Prosa von Mette Thomsen zu erwarten, eine weitere grundlegende Wandlung ihres Stils wäre ihr zuzutrauen.

10 Bibliographie

10.1 Primärliteratur

Thomsen, Mette: *Af en superhelts bekendelser*. København: Linhardt og Ringhof 1994.

Thomsen, Mette: *De levende døde*. København: Dansk lærerforeningen ²2002.

Thomsen, Mette: *Hajfyldte farvande*. København: Linhardt og Ringhof 1996.

Thomsen, Mette: *Plastic*. København: Linhardt og Ringhof 1995.

Thomsen, Mette: *Vindæg*. [Viborg:] Samleren 2005.

10.2 Sekundärliteratur zu Mette Thomsen

Jørgensen, John Chr.: *Mette Thomsen. Portræt af en ung forfatter*. København: Linhardt og Ringhof 1998.

Jørgensen, John Chr.: Reception af moderne dansk prosa. Med baggrund i en Mette Thomsen-studie. – In: *Nordica. Tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetik* 1 (1998). S. 237-256.

Pedersen, Katja: „Thomsen, Mette“ – In: *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind 5. Liv og værk*. Hrsg. von Elisabeth Møller Jensen, Unii Langås, Anne-Marie5., Anne Brigitte Richard og Maria Schottenius. København: Munksgaard-Rosinante 1997. S. 256.

Slot, Marie Fallesgaard: Mellem ironi og ensomhed. Om Mette Thomsens *Af en superhelts bekendelser*. – In: *Synsvinkler* 14 (1996). S. 32-96.

10.2.1 Rezensionen und Interviews

Andersen, Carsten: Debutantens superhelt går til filmen. Interview med Mette Thomsen. – In: *Politiken*, 29.12. 1994.

Andersen, Hans: Den fuldkomne kvinde. – In: *Jyllandsposten*, 26.10. 1995.

Andersen, Lotte Tyrring: Mona af plastik. – In: *Kristeligt dagblad*, 28.10. 1995.

Bjertrup, Susanne: Er der en Prins til stede? – In: *Weekendavisen*, 27.10. 1995.

Bredal, Bjørn: Proportioner. – In: *Politiken*, 3.9. 1998.

Bukdahl, Lars: Døgnflueknepperi. – In: *Weekendavisen* 11.9. 1998.

Falkesgaard, Jørgen: Vært for en skabelse. – In: *Literaturmagasinet Standart* 2006/1. [http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search="vindæg"](http://www.standart.nu/arkiv/pdf/Standart2006_1.pdf#search=).

- Heltberg, Bettina: Kvindelig superhævner. – In: Politiken, 29.10. 1994
- Huang, Marianne Ping: Angelic Avenger, a Celestial Body. Übersetzt von W. Glyn Jones. – In: Danish Literary Magazine 9 (1996). S. 10.
- Johansen, Jørgen: Lyrik: Vindæg. »Digte«. – In: Berlingske Tidende, 9.3. 2006.
- Jørgensen, John Chr.: Talentet skuffer. – In: Politiken, 26.10. 1995.
- Kofoed, Helle: Monalisa med siliconesmilet. – In: Litteraturmagasinet Standart 2/1996. S. 21.
- Kragh, Hans Fl.: En plastik-roman. – In: Ekstra Bladet, 7.11. 1995.
- Kyndrup, Morten: Ingen hajer i sigte. – In: Litteraturmagasinet Standart 2/1997. S. 27.
- Larsen, Erik Kjær: Væk med det kunstlede og tilbage til det enkelte. – In: Information, 8.1. 1998.
- Lassen, Nikolaj M.: Find din indre haj. – In: Weekendavisen, 22.1. 1996.
- Lønstrup, Lars: Udfordring. Indledning til sommerens novelle-serie af Naja Maria Aidt, Charlotte Wetze, Mads Brenøe, Simon Fruelund, Mette Thomsen. – In: Berlingske Tidende, 29.6. 1997.
- Levy, Jette Lundbo: Haj i formaldehyd. – In: Politiken, 17.1. 1997.
- Misfeldt, Mai: Plasticliv. – In: Information, 26.10. 1995.
- Misfeldt, Mai: Ufarligt ophold blandt hajer. – In: Berlingske Tidende, 19.11. 1996.
- Nielsen, Karsten: Jagten på den perfekte liv. – In: Det fri aktuelt, 26.10 1995.
- Pold, Søren: En engel i mediernes lys. – In: Litteraturmagasinet Standart. 5/1994-95. S. 26.
- Rebendorff, Jens: Reklamer har ikke al magten. – In: Berlingske Tidende, 28.10. 1995.
- Staub, Jørgen og Søren Heuseler: Livet efter ironien. Interview med Mette Thomsen i anledning af bogen „Hajfyldte farvande“. – In: Information, 9.11. 1996.
- Svendsen, Erik: Mette Thomsen: Vindæg. – In: Jyllandsposten, 27.10. 2005.
- Tetzlaff, Marie: Misbrugte hajer. – In: Politiken, 22.11. 1996.
- Weinreich, Martin: Når pigedrømme får superkræfter – In: Billedstorm. Magasinet om tegneserier. 21/22 (1995). S. 26-29.
- Wiemer, Lieselotte: Et spiddende tidsbillede. – In: Berlingske Tidende, 26.10. 1996.

Zangenberg, Mikkel Bruun: Vind, vind, vind. – In: Politiken, 4.11. 2005.

10.2.2 Elektronische Ressourcen

Larsen, Lisbeth: Hvad er der blevet af dem? — Interview med Mette Thomsen.
www.litteratursiden.dk/sw43453.asp

Materialien zu *De levende døde*: www.dansklf.dk.

zu Damien Hirst: <http://www.artchive.com/artchive/H/hirst.html>

10.3 Allgemeine Sekundärliteratur

Bacchilega, Christina: Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies.
Pennsylvania: University of Pennsylvania Press 1997.

Battersby, Christine: The Phenomenal Woman. Feminist Metaphysics and the Patterns
of Identity. Cambridge: Polity Press 1998.

Balàka, Bettina: Messer. Graz u.a.: Literaturverlag Droschl 2000.

Benhabib, Seyla: Subjektivität, Geschichtsschreibung und Politik. Eine Replik.
Übersetzt von Vincent Vogelvelt. – In: Dies., Judith Butler, Drucilla Cornell und
Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der
Gegenwart. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993. S. 105-121.

Benard, Cheryl og Edith Schläffer: Let's Kill Barbie! Wie aus Mädchen tolle Frauen
werden. München: Heyne 1997.

Bordo, Susan: Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystalization of Culture. –
In: Irene Diamond und Lee Quinby (Hrsg.): Feminism & Foucault. Reflections on
Resistance. Boston: Northeastern University Press 1988. S. 87-117.

Brooks, Ann: Postfeminism. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms. London
u.a.: Routledge 1998.

Butler, Judith: Für ein sorgfältiges Lesen. Übersetzt von Barbara Vinken. – In: Dies.,
Seyla Benhabib, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz.
Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993.
S. 122-132.

Butler, Judith: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der
Postmoderne“. Übersetzt von Katharina Menke. – In: Dies., Seyla Benhabib, Drucilla
Cornell und Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in
der Gegenwart. Frankfurt/Main: S. Fischer 1993. S. 31-58.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übersetzt von Katharina Menke.
Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

- Chapkis, Wendy: Schönheitsgeheimnisse – Schönheitspolitik. Frankfurt/Main: S. Fischer 1995.
- Chow, Rey: Postmodern Automaton. – In: Judith Butler und Joan W. Scott (Hrsg.): *Feminists Theorize the Political*. New York u.a.: Routledge 1992. S. 101-120.
- Connor, Stephen: Postmodernism and Literature. – In: Ders. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press 2004. S. 62-81.
- Coppock Vicky, Deena Haydon und Ingrid Richter: *The Illusions of "Post-Feminism". New Women and Old Myths*. London u.a.: Taylor and Francis 1995.
- Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut. — In: Sabine Hark (Hrsg.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. Opladen: Leske + Budrich 2001. S. 35-50.
- Eagleton, Terry: *Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay*. Übersetzt von Jürgen Pelzer. Stuttgart: Metzler 1997.
- Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. – In: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie² 1994. S. 75-78.
- Ensel, Angelica: *Nach seinem Bilde. Schönheitschirurgie und Schöpfungsphantasien in der westlichen Medizin*. Zürich u.a.: eFeF 1996.
- Gamble, Sarah: Postfeminism – In: Dies. (Hrsg.): *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London u.a.: Routledge 2001. S. 43-54.
- Greer, Germaine: *The Whole Woman*. London u.a.: Double Day 1999.
- Gronow, Michael: „Post-Feminist“ Poetry in Britain and Ireland. – In: Theo D’Haen und Hans Bertens (Hrsg.): *Liminal Postmodernisms. The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*. Amsterdam u.a.: Rodopi 1994. S. 301-315.
- Grünwald, Dietrich: *Comics*. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Hanke, Alexandra: Erweist sich die Suche nach dem „weiblichen Subjekt“ als Seifenblase? Beobachtungen zum feministischen Diskurs. – In: Dies., Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Melanie Schröter (Hrsg.): *Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2002. S. 7-30.
- Hassan, Ihab: Postmoderne heute. – In: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Verlag² 1994. S. 47-56.
- Hein, Michael: Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. – In: Ders., Michael Hüners und Torsten Michaelsen (Hrsg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt 2002. S. 51-58.

- Heywood, Leslie und Jennifer Drake: Introduction. – In: Dies.: *Third Wave Agenda. Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press 1997. S. 1-20.
- Hof, Renate: *La Fête est finie? Literaturwissenschaft und (Post)Feminismus*. – In: Frank Griesheimer und Alois Prinz (Hrsg.): *Wozu Literaturwissenschaften? Kritik und Perspektiven*. Tübingen: A. Francke 1991. S. 277-296.
- Hoffmann, Gerhard: *Emotion and Desire in the Postmodern American Novel*. – In: Ders. und Alfred Hornung (Hrsg.): *Emotion in Postmodernism*. Heidelberg: Winter 1997. S. 177-224.
- Hutcheon, Linda: *Coda. Incredulity toward Metanarrative. Negotiating Postmodernism and Feminisms*. – In: Kathy Mezei (Hrsg.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill u.a.: The University of North Carolina Press 1996. S. 262-267.
- Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London u.a.: Routledge 1994.
- Irigaray, Luce: *Neuer Körper, neue Imaginationen. Interview mit Martine Storti*. Übersetzt von Gerburg Treusch-Dieter. – In: *Das Lächeln der Medusa*. Berlin 1976 (= alternative 108/109). S. 123-127.
- Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*. Frankfurt/Main: Klostermann 1983.
- Lammer, Christina: *Die Demaskierung des freien Körpers. Disziplin und Weiblichkeit*. Diplomarbeit: Wien 1992.
- Lubitz, Kerstin: *Romancing Altery: Zeitgenössische englische Romane im Spannungsfeld von Feminismus und Postmoderne*. Essen: Die blaue Eule 2001.
- Lucy, Niall: *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Osford und Malden (Mass.): Blackwell 1997.
- Mann, Patricia S.: *Micro-Politics. Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis (Minn.) u.a.: University of Minnesota Press 1994.
- Nagelschmidt, Ilse: *Der Frauentext ist tot, es lebe der Frauentext! Blicke und Zugänge*. – In: Dies., Alexandra Hanke, Lea Müller-Dannhausen und Melanie Schröter (Hrsg.): *Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2002. S. 1-6.
- Nicholson, Linda J. (Hrsg.): *Feminism/Postmodernism*. New York u.a.: Routledge 1990.
- Perlinger, Sissi: *Die geheimen Tips der Sissi Perlinger. Ein Handbuch für die moderne Frau*. Düsseldorf u.a.: Econ 1997.

- Phoca, Sophie: Feminism and Gender. – In: Sarah Gamble (Hrsg.): The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism. London u.a.: Routledge 2001. S. 55-65.
- Posch, Waltraud: Körper machen Leute. Der Kult um die Schönheit. Frankfurt/Main u.a.: Campus 1999.
- Rogers, Mary F.: Barbie Culture. London u.a.: Sage 1999.
- Sceats, Sarah: Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Vinken, Barbara: Puppe und Automat. Das fetischistische Szenario der Modefotographie. – In: Gerhard Lischka (Hrsg.): Kunstkörper, Werbekörper. Beiträge der beiden Symposien „Kunstkörper“ am 2. Oktober 1999 im Kunstmuseum Bern und „Werbekörper“ am 27. November 1999 im Kornhaus – Forum für Medien und Gestaltung in Bern. Köln: Wienand 2000. S. 81-90.
- Warnecke, Dieter: Barbie im Wandel der Jahrzehnte: Ein ausführliches Handbuch für Liebhaber und Sammler. München: Heyne 1995.
- Wagh, Patricia: Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern. London und New York: Routledge 1989.
- Welsch, Wolfgang: Einleitung. – In: Ders. (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie ²1994. S. 1-43.
- Williamson, Judith: Woman is an Island an Colonization. – In: Tania Modleski (Hrsg.): Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture. Bloomington (Ind.) u.a.: Indiana University Press 1994. S. 99-118.
- Wolf, Naomi: Der Mythos Schönheit. Aus dem Englischen von Cornelia Holfelder-von der Tann, Sabine Hübner und Ursula Locke-Groß. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991.
- Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen u.a.: A. Francke. ²2001.

11 Anhang

11.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Werk der dänischen Autorin Mette Thomsen mit einem Schwerpunkt auf ihrem Roman *Plastic* (1995), in dem ironisch vorgeführt wird, wie sich eine junge Frau mit Hilfe von plastischer Chirurgie in eine Barbiepuppe verwandeln und ein „Plastikleben“ nach dem Vorbild des Werbefernsehens führen möchte. Um die These zu untermauern, dass sich Thomsen der Stilmittel postmoderner Literatur bedient sowie einen feministischen Standpunkt einnimmt, ist der Romananalyse ein Theoriekapitel vorangestellt, das den Gebrauch der Termini Postmoderne, Feminismus und Postfeminismus im Kontext dieser Arbeit definiert. Zudem wird Judith Butlers Performanz-Theorie umrissen, die Grundlage der Erkenntnis ist, dass für die Protagonistin des Romans nicht „Frau“ als Geschlechtsidentität anzunehmen ist, sondern „Barbie“.

Plastic wird zuerst stilistisch untersucht, um dann als gesellschaftskritischer Roman aus feministischer Perspektive analysiert zu werden. Zentrales Thema dabei ist die Darstellung der Frau bzw. des weiblichen Körpers in den Massenmedien im Zusammenhang mit plastischer Chirurgie und Anorexie bzw. auf der symbolischen Bedeutung von Barbiepuppen.

Im Anschluss werden Thomsens weitere Werke vorgestellt: In ihrem ersten Roman *Af en superhelts bekendelser* (Bekenntnisse einer/s Superhelden/in; 1994) geht es um eine Frau, die im Stil von Comic-Helden (potentielle) Gewaltverbrecher überfällt und zusammenschlägt. Interessant – nicht zuletzt im Zusammenhang mit *Plastic* – ist, dass die Autorin auch in diesem Text mit Ironie und postmodernen Stilmitteln arbeitet, sowie und darüber hinaus die Gender-Performance der Protagonistin, die sich in ein androgynes Wesen verwandelt.

In ihrem dritten Roman *Hajfyldte farvande* (Von Haien bevölkerte Gewässer; 2006) entfernt sich Thomsen von der Ironie und zeigt die psychologische Entwicklung ihrer Hauptfigur, einer Meeresbiologin, anhand deren trauriger menschlicher Beziehungen von Kindheit an auf.

Den drei Romanen folgten noch das Jugendbuch *De levende døde* (Die lebenden Toten; 1999) und der Lyrikband *Vindæg* (Unbefruchtete Eier; 2005). In Ersterem versucht ein ca. 13-jähriges Mädchen mittels einer Impfung vampirähnliche Wesen zu bekämpfen. Ob ihr das gelingt, bleibt offen.

Thomsens Gedichte in *Vindæg* befassen sich hauptsächlich mit dem Verhältnis von Natur und Zivilisation, Dynamik und Stillstand sowie Schöpfung und Zerstörung und basieren auf der Beobachtung von Fauna, Flora und Naturphänomenen.

11.2 Summary

This thesis is a portrait of the Danish author Mette Thomsen, especially of her second novel *Plastic* (1995). It tells ironically how a young woman puts much effort into becoming a living Barbie-doll by abusing plastic surgery and into living a “plastic-life“ as shown on tv-commercials. At first various approaches to controversial terms such as postmodernism, feminism and postfeminism are discussed in order to explain how they will be used in this paper. There is also a short introduction to Judith Butler’s performance-theory, which is central for the hypothesis, that in *Plastic* the main character’s gender identity is not “woman“ but “Barbie“

The analysis of *Plastic* focuses on stylistics in the first place, then presents the novel as a piece of social criticism from a feminist perspective. The main emphasis lies on the representation of women or the female body in mass media in context with plastic surgery and anorexia, respectively on the symbolic meaning of Barbie-dolls.

The analysis of *Plastic* is followed by an introduction to Thomsen’s other books. Her first novel *Af en superhelts bekendelser* (Confessions of a Superhero; 2004) is about a woman who changes into a comicstrip-hero for taking revenge on violent criminals. In this text the author uses irony and postmodern means of stilistic devices such as in *Plastic*. The gender performance of the main character is interesting, too, since by acting as an avenger she turns rather androgynous.

In her third novel *Hajfyldte farvande* (Sharkinfested Waters; 1996) Thomsen leaves irony and postmodernism behind and shows the psychological development of her main character by depicting her sad social relationships from childhood.

De levende døde (The Living Dead; 1999) is a book for young people and tells the story

of a girl, who fights vampire-like creatures with a special vaccine. It remains uncertain whether she succeeds or not.

The poems in *Vindæg* (Unfertilized Eggs; 2005) are about the relations between nature and civilisation, dynamics and standstill as well as creation and destruction. Their metaphors are mainly based on the observation of plants, animals and natural phenomena.

11.3 Lebenslauf

Name: Monika Niehsler

Geburtsdatum: 06. 06. 1976

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

1982-1986 Volksschule, Schillgasse 31, 1210 Wien

1986-1994 Allgemeinbildende Höhere Schule, BG/BRG Franklinstraße 21,
1210 Wien (Humanistisches Gymnasium)

1994 Reifeprüfung mit Auszeichnung

seit 1994 Studium der Skandinavistik und Deutschen Philologie an der
Universität Wien

Auslandsaufenthalte:

Juli 1996 Sommerkurs „Danmark, Danskerne, Dansk“ an der Askov
Højskole, Dänemark

Sept. 1998 – Aug. 1999 Studium an der Universität Kopenhagen
(ERASMUS-Stipendium)