universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Chick Lit. Das lächelnde Aas einer misogynen Gesellschaftskonzeption?"

verfasst von / submitted by

Madeleine Span, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	Ao. Univ.-Prof., Univ.-Doz. Dr. Murray G. Hall

Inhalt

1. Einleitung. Wozu eine Arbeit über *Cappuccino Fiction* verfassen? 5

2. Theoretischer Unterbau

2.1. Die Gattungsfrage - Arbeiten zu einem Genre im ständigen Wandel 9

2.1.1. Möglichkeiten zur Personalisierung der Protagonistin 16

2.1.1.1. Rezipientensteuerung und Leserhaltung nach Bridget Jones und Co - die präsentierten Emotionsspektren 20

2.1.2. Zur Absteckung von Genregrenzen - Definitionsversuche 33

2.1.2.1. Zum Marriage plot - ein uraltes Evergreen-Motiv 34

2.1.2.2. Übergreifende Dachdefinition zum Genre - Trivialliteratur 43

2.1.3. Das Genre als nach Anpassung an sich wandelnde soziokulturelle Anforderungen strebende Weiterentwicklung der *romance novels*? 46

2.1.3.1. Humor als ‚Lebensphilosophie der ‚Chicks' und distinktives Merkmal von Genrezugehörigkeit? 52

2.2. Feminismus aus heutiger Sicht und in Hinblick auf den Diskurs der Chick Lit 58

2.3. Chick Lit als Medium zur marktwirtschaftlichen Konsumsteuerung 83

2.4. Kulturwissenschaftliche Perspektive. Bourdieu als Versuch eines soziologischen Erklärungsansatzes zum Phänomen 97

2.4.1. Die Platzfrage. Versuch zur Verortung von Chick Lit in der Gegenwartsgesellschaft 104

3. Analyseteil - Diskussion ausgewählter Primärliteratur in Hinblick auf Gültigkeit der vorgestellten Rollenkonzeptionen in der Gegenwartsgesellschaft

3.1. Analyse in Hinblick auf das vertretene Frauenbild 110

3.2. Analyse in Hinblick auf das soziale Umfeld der Protagonistinnen 117

3.3. Analyse in Hinblick auf die vertretenen Partnerschaftskonzeptionen 123

3.4. Analyse in Hinblick auf berufliche Perspektiven 129

4. Ertrag aus der vorliegenden Arbeit und Ausblick

4.1. Zwanzig Jahre lang Motive im loop? Vergleich mit den ‚Urwerken' Bridget Jones's Diary und Sex and the City 136

4.1.1. Zur Aktualität des Urmotivs Bridget Jones 137

4.2. Zur Arbeitshypothese - Beantwortungsmöglichkeiten aus der vorliegenden Analyse 142

4.3. Ausblick 144

5. Literaturverzeichnis 146

6. Appendix 151

7. Zusammenfassung 155

Alle Formulierungen in der vorliegenden Arbeit sind auf jeden Fall als geschlechtsneutral zu verstehen. Im Sinne der sprachlichen Vereinfachung wurde auf eine genderkonforme Ausdrucksweise verzichtet.

1. Einleitung. Wozu eine Arbeit über *Cappuccino Fiction* verfassen?

Seit Mitte der 1990er Jahre nimmt, ursprünglich ausgehend vom angloamerikanischen Raum, das Genre Chick Lit mit seinen immer neuen, jedoch in den Grundzügen stets ihren Schwestern ähnlich bleibenden Protagonistinnen expansiv Platz am belletristischen Buchmarkt ein. Bekannte Spitzentitel der ersten Phase stellen der bis heute populäre Roman *Bridget Jones's Diary* von Helen Fielding sowie Candace Bushnells Anthologie *Sex and the City* dar, welche beide 1996 erstveröffentlicht wurden und vielfältige Adaption für Fernsehserien und Kinofilme erfuhren, wobei das hinter ihnen liegende Konzept bis heute vielfältige Weiterentwicklung findet.

Die vorliegende Arbeit orientiert sich grundsätzlich an der weit gefassten Definition von Chick Lit nach Caroline Smith, aus welcher einerseits gut die dynamische Progression des Genres, andererseits jedoch auch die konservative Grundhaltung ihren Protagonistinnen gegenüber klar hervorgeht: „*Loosely defined, chick lit, which arguably began with [Helen] Fielding's text [Bridget Jones's Diary], consists of heroine-centered narratives that focus on the trials and tribulations of their individual protagonists. At its onset, the genre was narrowly defined in that the protagonists depicted in these texts were young, single, white, heterosexual British and American women in their late twenties and early thirties, living in metropolitan areas. Very often, these protagonists not only mirror the authors of these texts, but they also reflect the demographic of their reading audience, connecting the text directly to their readers. Additionally, chick lit seems to unite readers across genre lines (…). (…) Largely, because of its commercial viability, the demographic for chick lit has grown; it now chronicles the lives of women of varying ages, races, and nationalities. And, not only has the demographic expanded, but also chick lit texts have been adapted for television, the film industry, and the World Wide Web.*"[1]

Chick Lit erfreut sich als scheinbar neues, zahlreichen damit verbundenen Marketingstrategien nach offensichtlich spezifisch auf die Bedürfnisse junger, urbaner, eigenständiger und selbstbewusster Frauen ausgerichtetes Literaturgenre immer größerer Beliebtheit und nimmt dabei nicht nur teils starken Einfluss auf die Konsum- und Lesegewohnheiten seiner Rezipientinnen, sondern wirkt mitunter auch in nicht zu unterschätzendem Maß auf Wertvorstellungen und jene Anforderungen ein, welche diese an ihre eigene, private wie berufliche Existenz stellen. Annette

[1]Caroline Smith: Cosmopolitan Culture and consumerism in chick lit. New York: Routledge 2008, S. 2.

Peitz eruierte in ihrer Dissertation 2010 Grenzen sowie zentrale Eigenschaften des Genres und konnte eine allgemein gültige Formel ermitteln, nach der die Motive und Funktionen dieser Texte angelegt werden und auf welche im Rahmen der Analyse der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen werden soll.[2] Immer wieder stellt sich im Diskurs zur Chick Lit die Frage, ob die in ihr großflächig vertretenen, und für die Rezipientin als erstrebenswert dargestellten Ideale sich an einem antiprogressiven, konservativen Wertebild orientieren, welches die untergeordnete Rolle der Frau im Patriarchat idealisiert, oder stattdessen als Spiegelung eines modernen, pro-feministischen Frauenbilds angesehen werden können, das unabhängige und selbstständige Frauen zeigt, die in einem westlich orientierten Werte- und Sozialkomplex ihre Existenz selbstbestimmt gestalten.[3] Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll diese Frage dezidiert aufgegriffen und anhand einer empirischen Analyse ausgewählter Primärliteratur erörtert werden. Dabei soll zuerst in Hinblick auf die situative Gegenwartsgesellschaft sowie bereits hinführend an die später noch eingehend zu analysierende Primärliteratur eine Verortung des Phänomens der Chick Lit sowie seines Renommees in aktuellen Feminismusdebatten erfolgen, an welche sich ein soziologisch verorteter Erklärungsansatz nach Pierre Bourdieu über den ungebrochenen Erfolg des Genres anschließt, der in Hinblick auf soziokulturelle Dynamiken im sozialen Feld sowie insbesondere im traditionellen westlichen, vorherrschend patriarchal geprägten Gesellschaftsmodell den gegenwärtigen Status des Genres sowie dessen Genese nachzuvollziehen versucht. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die geschlechtsspezifische Rollenverteilung im Patriarchat gelegt werden, bevor schließlich ausgewählte, dem Genre zugehörige Romane untersucht werden.

Die Auswahl der Primärliteratur erfolgte größtenteils unter Verwendung eines unabhängigen, da von Rezipientinnen auf dem online frei einsehbaren Rezensionsportal lovelybooks.de selbst erstellten, einschlägigen Rankings für dem Genre der Chick Lit zugehörige Literatur. Wie aus den im Anhang beigelegten Screenshots des Rankings hervorgeht, stellen die untersuchten Titel nicht nur zum Zeitpunkt der Auswahl geeigneter Primärliteratur für die vorliegende Arbeit, sondern - obgleich in geringfügig veränderter Reihung - ebenfalls noch vier Monate später zum

---

[2]Annette Peitz: Chick Lit. Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss. Frankfurt a.M.: Lang 2010, S. 14f.

[3]Peitz: S. 245ff., außerdem: Suzanne Ferriss u. Mallory Young: Introduction. In: dies. (Hgg.): Chick lit. The new woman's fiction. New York: Routledge 2006, S. 1-16, hier S. 9.

jenem Zeitpunkt, als die vorliegende Arbeit beendet wurde, die in der Onlinecommunity populärsten Titeln dar, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass der Anspruch auf ihre Repräsentativität für das Genre gerechtfertigt ist (vgl. Appendix 1-3). Neben gleich drei Werken der Autorin Petra Hülsmann, welche mit *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen*, *Hummeln im Herzen* und *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* unter den insgesamt acht im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysierten Titeln vertreten ist, qualifizierten sich durch das Onlineranking auch Kerstin Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* sowie die Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* von Carina Bartsch für eine Analyse. Weiters konnte auf eine eigens angefertigte Auswertung der Stadtbücherei Wien Bezug genommen werden, welche Chick Lit zwar nicht als eigenständiges, in ihrer Beschlagwortung aufscheinendes Genre führt, jedoch in einer speziell für die Zwecke der vorliegenden Arbeit angefertigten Auswertung der populärsten deutschsprachigen Romane dennoch mit Dora Heldts *Wind aus West mit starken Böen* sowie Hera Linds *Eine Handvoll Heldinnen* Titel führt, die unter Bezugnahme auf die oben angeführte Definition von Chick Lit ebenfalls der Gattung zugeordnet werden können (vgl. Appendix 4).

Die primäre Arbeitsthese stellt den Verdacht auf, dass im Genre eine infantilisierte Darstellung der Frau vorherrscht, die als dauerhaft nicht alleine lebensfähig dargestellt wird, weshalb sie patriarchatsgetreu der Obhut eines männlichen Wesens bedarf, das sie von einer ökonomisch allzu verheerenden Anzahl von teuren, irrationalen sowie emotiv motivierten Spontankäufen abhält und ihr die dringend benötigte Vergewisserung über die Liebenswertigkeit ihrer Persönlichkeit sowie ihres physischen Äußeren angedeihen lässt, die sie benötigt, um vor dem endgültigen Absturz in die eigenen Neurosen sowie die durch das gesellschaftlich vorherrschende und medial propagierte, weibliche Idealbild hervorgerufenen Komplexe bewahrt werden zu können, währen gleichzeitig die kommerzielle Konsumkultur und damit eben jene überflüssigen Kaufgewohnheiten stilisiert werden. Aus der Literatur, insbesondere der Belletristik, spricht weiters immer auch didaktisches Potenzial zur persönlichen Weiterentwicklung und Bereicherung der Rezipientinnen im Zuge einer freiwilligen Lektüre, welche auf persönlichem Gefallen am Lesestoff basiert, sodass die Frage erörtert werden soll, wie das gegenwärtige, aufgeklärte Alltagsbild mit dem konservativen, eigentlich schon als misogyn zu wertenden Grundbild, welches in den Romanen stilisiert wird, zusammenpassen kann. Der Darlegung dieser Frage sowie einem Erklärungsansatz über die

Einpassung derartiger Handlungskonzeptionen in die gegenwärtige, westliche Gesellschaft der Postmoderne, welche über ein im Alltag sichtbares, nicht geringes Maß an feministischer Sensibilisierung verfügt, ist die vorliegende Arbeit geschuldet.

2. Theoretischer Unterbau

2.1. Die Gattungsfrage - Arbeiten zu einem Genre im ständigen Wandel

Die Definition jenes Bereichs literarischen Schaffens, welcher als Chick Lit bezeichnet werden kann, variiert in der einschlägigen Sekundärliteratur je nach Autor sowie Fassungszeitpunkt im Diskurs und ist konstanter Veränderung unterworfen. Ausgehend von den in den 1970er Jahren aufkommenden *romance novels* sowie in weiterer Linie der Tradition des Bildungsromans des 18. und 19. Jahrhunderts und dem Motiv der amour courtis der höfischen Minneliteratur entstammend, etablierte sich nach gemeinhin vorherrschender Auffassung spätestens 1996 mit der Veröffentlichung von Helen Fieldings Roman *Bridget Jones's Diary* im angloamerikanischen Raum das Phänomen der Chick Lit als Weiterentwicklung der in ihrer Umsatzstärke schwächelnden *romance novels*, deren Handlungsbogen in unterschiedlichsten Variationen auf ein finales *happily ever after*-Motiv ausgerichtet ist.[4] Während das Genre der *popular romance* seine Blüte ab den 1970er Jahren und bis in die 1990er Jahre hinein erlebte, als die nachkommende Generation von Leserinnen sich schließlich nicht länger mit den bisher populären Motiven identifizieren konnte oder wollte, und das Genre mit Rückbezug auf den sich nunmehr im Diskurs etablierenden Postfeminismus Verdrängung erlebte, fand dessen neues Sub-Genre der Chick Lit großen Anklang. Das Konzept der als scheinbar dynamisch und selbstständig gezeichneten Protagonistinnen, welche nunmehr allein im Fokus der Handlung standen und diesen nicht länger mit einer männlichen Hauptfigur zu teilen hatten, stieß von Beginn an in der Massenkultur auf großen Anklang.[5] Smith attestiert den Hauptfiguren der Romane in ihrer Monografie *Cosmopolitan Culture And Consumerism In Chick Lit* eine direkte Transmitterfunktion zwischen den Autorinnen, der fiktiven Textebene sowie seinen Rezipientinnen selbst und verweist damit auch auf die Motive des Genrewechsels in einer Gesellschaft, in welcher ein traditionelles Rollenbild vorherrscht, das als höchste persönliche Erfüllung der Frau ihre eheliche Vereinigung mit einem im Vergleich zur Realwelt gnadenlos überzeichneten Idealbild von Ehemann sieht, während zu Beginn der Handlung eventuell noch vorhandene Karrierepläne und Perspektiven beruflicher Selbstverwirklichung spätestens ab jenem Zeitpunkt vollkommen zurücktreten, ab welchem die Vereinigung mit jenem adäquaten, da die vollkommen überzeichneten

---

[4]Stephanie Harzewski: Chick Lit and Postfeminism. University of Virginia Press: 2011. (Robert Newman (Hg.): Cultural Frames, Framing Culture) S. 26.

[5]Harzewski: S. 26ff., außerdem S. 31.

Kriterien eines perfekten Mannes erfüllenden Partners absehbar wird.[6] Ihr Bedürfnis nach einer stabilen, dem *happily ever after*-Motiv entsprechenden partnerschaftlichen Bindung ist dabei nach Harzewski so groß, dass die Protagonistin sämtliche anderen, eventuell vormals existenten Anforderungen an ihre Existenz in ihrer Bedeutsamkeit drastisch zurückstuft und hinter jene Anforderungen stellt, welche die nunmehr ihre Denkweise und Handlungsmaximen bestimmende Beziehung an sie zu stellen scheint, sodass „(…) at the end of most career romance stories the female protagonist quits her demanding job and chooses a simpler one instead so that she can enjoy time with the hero."[7] Weiblichkeit und beruflicher Erfolg scheinen im Genre der romance novel dauerhaft nicht miteinander kompatibel zu sein, sodass die Protagonistin, um die ihre Weiblichkeit letztendlich bestätigende Verbindung mit einem Partner halten zu können, dieser zugunsten auf sich ihr eventuell bietende Aufstiegsmöglichkeiten der Karriereleiter oder - allgemeiner - die Möglichkeit jeglicher uneingeschränkten, beruflichen Selbstverwirklichung verzichtet.

In Chick Lit, der postfeministisch ausgerichteten Weiterentwicklung des Genres der *romance novels*, erfährt die Protagonistin der vorherrschenden Auffassung nach keine derartige, unmittelbar evidente Subordination unter eine zweite, männliche Hauptfigur, stattdessen existieren zwei verschieden konzipierte Typen von Frauenrollen, „those committed to the idea of career but dissatisfied with their jobs, and those who are successful in their careers but unfeminine".[8] Weiblichkeit und gesellschaftliches Ansehen in Form von Macht scheinen gesellschaftlich nach wie vor nicht miteinander vereinbar, wie auch Bourdieu aufzeigt, wogegen auch die zwischenzeitliche Aufwertung des Frauenbilds und die noch weiter fortschreitende weibliche Emanzipation nicht viel auszurichten vermag. Der Frau ist im Patriarchat und damit in jeglicher Gesellschaftsform, in welcher dem Mann durch seine biologische sowie auf deren Basis kulturell als der Frau überlegen stilisierte Männlichkeit per se höheres Ansehen zukommt, der Zugang zu sozialem Kapital und somit gesellschaftlichem Prestige in ihrer Eigenschaft als Frau selbst grundlegend verwehrt. Stattdessen personifiziert sie und mit ihr der häusliche Wirkungsbereich, in welchem sie traditionell ihre Einflusssphäre findet, das symbolische Kapital, sodass

---

[6]Smith: Cosmopolitan Culture and consumerism in chick lit, S. 2.

[7]Harzewski: S. 15, zit. nach Alina Ilief-Martinescu: Postfeminist Fiction in Chick Lit Novels. In: Gender Studies. The Journal of West University, Timisoara, Interdisciplinary Centre for Gender Studies Bd.14(1) 2015, S. 119-137, hier S. 131.

[8]Gill u. Herdieckerhoff: S. 16, zit. nach Ilief: S. 131.

sie zur repräsentativen wie präsentierenden Instanz wird, die „zur Erhaltung und Mehrung des sozialen Kapitals an Beziehungen und des symbolischen Kapitals [beiträgt]“, während der Mann als gesellschaftlich hauptsächlich Erwerbstätiger sowohl finanzielles wie soziales Kapital akquiriert.[9] Ihr wird in der konservativ-patriarchalen Gesellschaft die „Sphäre des Scheins [sowie] des Gefallens zugeordnet“.[10]

Die Ursache für diese Unvereinbarkeit von Weiblichkeit mit Macht liegt in der dem weiblichen Geschlecht kulturell zugeschriebenen Unterlegenheit gegenüber dem Mann, wodurch ein im nennenswerten Rahmen vorgehender Aufstieg der Frau in eine Position gesellschaftlich ungleich höherer Stellung und somit der Zugang zur Riege der Führungskräfte, verunmöglicht wird, wenn sie gleichzeitig nicht das Attribut der Weiblichkeit einbüßen möchte. „[V]on einer Frau, die Macht hat, zu sagen, daß (sic!) sie >>sehr weiblich<< sei, ist nur eine besonders subtile Form, ihr das Recht auf dieses ureigene männliche Attribut, wie die Macht es ist, abzusprechen.“[11] Stattdessen ist die wie auch immer geartete Zuschreibung von Weiblichkeit Initiator für eine Klassifizierung, wenn nicht Degradierung, von Errungenschaften jedweder Art, welche eben jene in Relation mit dem gesellschaftlich vorherrschenden Konzept von Weiblichkeit setzt, was eine Relativierung der erbrachten Leistung initiiert, aus der klar hervorgeht, dass diese erbracht wurde, *obwohl* die Urheberin weiblichen Geschlechts ist.

Gill und Herdieckerhoff bieten ein auf einer derartigen, konstant erfolgenden Diskriminierung der Frau basierendes Erklärungsmodell für die Popularität von *romance novels*, welche insofern als rein fiktiv erfolgendes Aufbegehren gegen das männlich dominierte Patriarchat und somit als Verweigerung seiner Idealbilder interpretiert werden können, als dass die Literatur hier eine Möglichkeit bietet, in welcher Frauen gewissermaßen als passive Beobachterinnen an einer Situation teilhaben können, „in which the woman obtains power and vengeance from the conviction that she is bringing the hero to his knees; by the end, he is grovelling with her to accept his love and forgiveness.“[12] Da es ihr im Realleben und unter den Rahmenbedingungen der Gegenwartsgesellschaft unmöglich ist, eine derartige

---

[9]Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp[3] 2016. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2031), S. 173.

[10]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 171.

[11]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 171.

[12]Gill u. Herdieckerhoff: Rewriting The Romance, S. 491.

Genugtuung zu erfahren, wird der Wunsch nach Dominanz und Aufbegehren in die fiktive Lebenswelt der Protagonistin verlagert, wobei deren Figur als Projektionsfläche für die während der Lektüre vorgehende, persönliche Ersatzbefriedigung ihres Wunsches nach Auflehnung gegen ein nach wie vor an konservativen Werten orientiertes, patriarchales System sowie, spezifizierter, in variierender Form ihrer eigenen lebensweltlichen Situation als solcher dient, worauf die geringe Dichte an Zuschreibungen von personifizierenden Eigenschaften spricht, welche die Protagonistin zumeist erfährt. Die Möglichkeit zur direkten Identifizierung mit der Protagonistin scheint für die Lektüre von Belletristik für Frauen eine große Rolle zu spielen, welche auch den Rückgang der Popularität der bisher populären *romance novels* ab den 1990er Jahren erklären könnte. Als die realweltlichen Bedingungen für die Leserinnen nicht mehr jene Bedürfnisse entwickelten, welche diese bisher in der Folge an ihre Lektüre gestellt hatten, veränderte sich, wie in einem folgenden Kapitel aufzuzeigen sein wird, das Lese- und damit auch Konsumverhalten einer neuen Generation von Rezipientinnen, deren Interessenbereich sich nunmehr im Zuge der fortschreitenden Emanzipierung geweitet hatte.

Die soziokulturell verankerte traditionelle Lebensplanung, nach welcher das höchste, für die Frau zu erreichende Ziel die Verbindung mit einem adäquaten Partner darstellte, in der Verbindung mit welchem sie vollständige Erfüllung erfahren würde, weshalb sie sich mit ganzem Einsatz und jeglicher verfügbarer Energie der Suche nach diesem widmen sollte, wich dem Bild einer scheinbar eigenständigen, selbstbestimmten Protagonistin, die sowohl ihren Karriereweg als auch ihre persönliche Biografie selbst gestaltet, und deren Glückseligkeit sowie mit ihr das Ende des jeweiligen Handlungsbogens zumindest dem Anschein nach nicht länger direkt vom Wohlwollen einer männlichen Figur abhängt, welche dem das Genre dominierenden Mr. Right-Schema zuzuordnen ist. Stattdessen sollte mit jenem für die Entwicklung einer tieferen, empathischen Bindung an die Protagonistin benötigten Mindestmaß an Alltagsnähe aufgezeigt werden, wie die Generation des Postfeminismus mit den Anforderungen und Hürden ihres Alltags umgeht. Die Leserinnen wollen sich bei der Lektüre in der Gewissheit ihrer scheinbaren Selbstbestimmtheit wiegen und nicht mit alternativen Konzepten von Weiblichkeit und dem Umgang mit gesellschaftlichen Anforderungen konfrontiert werden, welche sie ihre persönlichen Handlungsmotive kritisch hinterfragen lassen könnten, was sowohl die Existenz des Genres an sich in seiner vorliegenden Form als auch die

Lesehaltung vieler seiner Rezipientinnen plausibilisiert: „(…) like many other genres, Chick Lit is simply a product of its time and hence duplicates aspects and messages of the society that begets it (…).“[13] Seine Ausformung führt Ilief direkt auf zeitgenössische gesellschaftsdynamische Entwicklungen zurück und verankert die Charaktere der Protagonistinnen sowie die Wirkungsweise der Literatur selbst damit in jenem Bild, welches gesellschaftlich in ihrem Einzugsbereich vorherrscht: „[h]aving a negative self-perception and being anxious and frustrated, women accept subordinate jobs and lower wages than those paid to men. In this way women are made to be more concerned with their looks than with public affairs.“[14] Durch diese Fügung in den Aktionsrahmen des traditionellen Patriarchats wird Potenzial für ein ganzes Forum an profitorientierten wirtschaftlichen wie nicht zuletzt auch medialen Möglichkeiten geschaffen, die kontinuierlich zur Sanierung des weiblichen Selbstwerts beizutragen versprechen. Fielding schuf mit Bridget Jones, einer der maßgeblichen Vorreiterin des Genres, nicht zuletzt eben diesen Frauen ein literarisches Denkmal, indem sie, einer soziologischen Gesellschaftsstudie gleich, potenzielle Alltagswelten einer Gesellschaftsgruppe nachzeichnet, sodass dieser einerseits beispielsweise am Buchmarkt Möglichkeiten zu einer umsatzsteigernden Identifikation mit ihresgleichen geboten werden kann und andererseits weiterführend die Basis für eine eigene, identitätsbekräftigende Subkultur geschaffen wird, welche die Interessen- und Erfahrungshorizonte der den Protagonistinnen gleichenden, realweltlichen Pendants von Bridget mit ihren fiktiven Genreschwestern vereint.

Dennoch attestiert Montoro dem neuen Genre eine dynamischere Leichtherzigkeit, welche sich in einer humoresken, selbstironischen Haltung der Protagonistinnen jenen Unannehmlichkeiten gegenüber manifestiert, mit welchen der Handlungsstrang für sie aufwartet und der allen ihm zugehörigen Publikationen eigen sei.[15] Im Gegensatz zu seiner Vorgängerin, der Form der *romance novels*, mit welcher Chick Lit oft verglichen, respektive teils sogar noch identifiziert wird, bricht es mit den starren, engen Handlungskonventionen, nach welchen es sich bei der Protagonistin um eine unfehlbar perfekte Frauenfigur handeln muss. Stattdessen werden ihre Protagonistinnen in bisher unbekanntem Maß ihren Leserinnen angepasst, da sie

---

[13]Rocío Montoro: Chick Lit. The stylistics of cappuccino fiction. London: Bloomsbury, 2013, S. 68, vgl. auch Smith: Cosmopolitan Culture and consumerism in chick lit, S. 16, zit. nach Montoro: S. 67.

[14]Ilief: S. 123.

[15]Montoro: S. 12.

ebenfalls Unzufriedenheit mit ihrer beruflichen Karriere, ihrem Liebesleben sowie ihrem Aussehen an sich und ihren zahlreichen Lastern aufweisen und dadurch, wie bereits dargelegt wurde, dem Bedürfnis der Rezipientinnen nach Identifikation nachkommen.

Aus dieser Wendung vom bisher etablierten Konzept der romance novels hin zur quasi-dynamischeren, an ein generationsmäßig verjüngtes Publikum angepassten Form der Chick Lit lässt sich klar determinieren, dass die Ausrichtung und Gestaltung des Genres direkt am Interessenhorizont der von ihm adressierten Rezipientinnen und damit an Handlungsverläufen orientiert sind, welche nur eine unbedeutende Abweichung von jenen Geschehnissen und Ereignissen aufweisen, mit welchen diese tatsächlich in ihrem Alltag unmittelbar in Berührung kommen könnten. Das Bedürfnis der Rezipientinnen nach einer Möglichkeit zur Einfühlung sowie einer eventuellen Projektion eigener Bedürfnisse auf die Protagonistin kann somit als weiterhin gültig angesehen werden, wie auch Montoro durch den Verweis auf jene mediengesellschaftliche Resonanz ausführt, die von der Publikation von *Bridget Jones's Diary* ausgeht.[16] Whelehan führt den Erfolg des Romans auf die subjektiv empfunden große Realitätsnähe der fiktionalen Figur Bridget zur realen Gedankenwelt der Rezipientinnen zurück, woraus bei der Lektüre eine großflächige Überblendung der eigenen Persönlichkeit mit jener der Protagonistin resultiert, welche sie als ‚that's me' phenomenon bezeichnet.[17] Die Figur Bridget sowie eine Vielzahl ihrer Genreschwestern wird dabei nicht länger nur als Figur wahrgenommen, sondern zur - obgleich fiktiven - Personifikation eines soziokulturellen Zeitgeists erhoben, mit welcher sich ein Großteil der Rezipientinnen identifizieren kann, wodurch reichlich Potenzial für Projizierungsmöglichkeiten geboten wird, im Rahmen derer lebensweltliche Bedürfnisse der Rezipientinnen ersatzweise Befriedigung finden können, wie Gill und Herdieckerhoff es den *romance novels* attestierten und wodurch ein direkter Konnex zu diesem der Chick Lit vorausgehenden Genre gespannt werden kann.[18]

Literatur wird damit zu einem Spiegel jener soziokulturellen Umstände, welche eine Kultur zum gegebenen Zeitpunkt aufweist, wodurch sie zum logischen Produkt ihrer Zeit wird und im Falle einer Interpretation immer primär in diesem Rahmen

---

[16]Montoro: S. 68.

[17]Whelehan, zit. nach Gill u. Herdieckerhoff: S. 489, zit. nach Montoro: S. 68.

[18]ebd.

verstanden werden muss, wie etwa Smith aufzeigt: „it could be argued that, like many other genres, Chick Lit is simply a product of its time and hence duplicates aspects and messages of the society that begets it".[19] Auch mit Bourdieu kann argumentiert werden, dass die Ausformung von Kultur, respektive an dieser Stelle insbesondere Literatur, immer auch im Kontext ihres gesellschaftlichen Umfelds gesehen werden muss und diese demnach den geistigen Ansprüchen und Bedürfnissen ihrer Zeit zu genügen intendiert, wobei neben die Sphäre der unmittelbar durch den Urheber intendierten Aussage noch die Bedeutung jenes soziokulturellen Umfelds tritt, in welchem der Rezipient diese dechiffriert und insbesondere seine Position im sozialen Feld unbedingt Berücksichtigung finden muss.[20] Zwar fallen die Perspektiven von Rezipient und Autor bei zeitgenössischer Literatur, wie das Genre der Chick Lit sie darstellt, oftmals nahezu überein, jedoch werden die Informationsgehalte beider Seiten immer differieren, da das soziokulturelle Umfeld beider Instanzen nie vollkommen deckungsgleich beschaffen sein wird und sich ihre Erfahrungshorizonte trotz eventuell ähnlicher Klassenzugehörigkeit mit variierender Signifikanz unterscheiden werden, da sie mit unterschiedlichen Anforderungen an den Text herantreten.

Die Funktion, welche für Autorin und Rezipientin die in den im Genre dominierenden Thematisierungen von Missständen im Umgang mit Berufstätigkeit und Karrierewünschen von Frauen einnehmen, können etwa zwischen einerseits bewusst geübter Kritik und dem Aufzeigen von Mangelzuständen von Seiten der Autorin sowie empathischer Einfühlung in die geschilderte Situation und dem Bestreben, aus der Situation der Protagonistin Anregungen für den eigenen Umgang mit Problemen in der persönlichen Lebenswelt zu ziehen, andererseits liegen, wobei sowohl die Generierung der fiktiven Sachverhalte wie auch deren auf realweltlich durchlebte Situationen zurückgreifende Interpretation vom sozialen Umfeld der codierenden sowie de-codierenden Instanzen abhängt. Aus diesem Grund kann der Inhalt ein und desselben Werks eine Vielzahl an Funktionen annehmen, da sich je nach der persönlichen Situation der Rezipientin sowie ihrer eigenen Position im sozialen Feld und mit diesem den Gesichtspunkten, unter welchen sie die Lektüre betreibt, verschiedenartige Lesarten und somit Auslegungen der Motive ergeben.

---

[19]Montoro: S. 67, vgl. auch Smith: Cosmopolitan Culture and consumerism in chick lit, S. 16, zit. nach Montoro: S. 67.

[20]Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 466.

2.1.1. Möglichkeiten zur Personalisierung der Protagonistin:

Die Möglichkeit für die Rezipientin, aus der Lektüre Bereicherung oder Anregungen für ihr eigenes Privatleben zu ziehen wird dabei in Hinblick auf jenen Grad determiniert, nach welchem Individualisierung der geschilderten Handlungselemente möglich ist, wobei geringere Dichten an inhaltlichen Vorgaben proportional mehr Angriffsfläche für eigene Interpretationen bieten. In den im Zuge der vorliegenden Arbeit untersuchten Romanen wurde etwa stark augenfällig, dass die Protagonistinnen mit vergleichsweise wenigen persönlichen Attributen versehen werden, sondern ihnen vielmehr Beschreibungen zuteil werden, in welchen sich die meisten Leserinnen ohne größere Probleme selbst wiederfinden könnten. Gleich dem Inhalt eines Horoskops, welcher zumeist mit ein wenig Anstrengung auf die Situation eines Großteils der dem jeweiligen Sternzeichen Angehörigen anwendbar ist, werden auch in der Chick Lit einige wenige Eckpunkte vorgegeben, während es der Rezipientin selbst obliegt, die Lücken zwischen diesen unter Rückgriff auf die eigene Erfahrungsbiografie auszufüllen. Ein Großteil der Protagonistinnen kommt ohne respektive mit einigen wenigen, sehr allgemein gehaltenen Attributen aus, während der Fokus bei der vorwiegend impliziten Figurenbeschreibung zumeist auf inneren Werten liegt, die jenem Muster entsprechen, dem auch das Mädchen von Nebenan entspricht und mit welchem die gewöhnliche Rezipientin selbst ebenfalls zu einem Großteil übereinstimmt.

Evident wird diese Bemühung um größtmögliche Verallgemeinerung bereits in der Namenwahl der Figuren, wie sich deutlich in den im Zuge der vorliegenden Arbeit analysierten Werken abzeichnet. Die Protagonistinnen hören auf gewöhnliche, häufig vertretene Vornamen wie Emily, Karo, Katharina oder Lena und auch die Namen der männlichen Hauptfiguren glänzen nicht durch besondere Exotik, sondern lauten Elyas, Ben und Patrick, wodurch leicht Anknüpfmöglichkeiten zum eigenen Umfeld geschaffen werden und so eine Identifizierung und Überblendung der Handlung mit dem eigenen Erfahrungshorizont erleichtert wird. Auch die Beschreibung der äußeren Erscheinungsmerkmale der Figuren zielt, mit Ausnahme einiger weniger Details, nicht darauf ab, diese zu individualisieren, sondern verstärkt noch mehr den Eindruck, dass es sich bei ihnen um gewöhnliche Durchschnittstypen handelt, wodurch der persönliche Wiedererkennungswert noch gesteigert und gleichzeitig durch den Mangel an präzisen Angaben eine individualisierte Ausgestaltung der Figuren ermöglicht wird. Emily in *Kirschroter Sommer* mit ihren „dunklen Haaren, die […] bis unters Schulterblatt reichten, der … na ja, sagen wir halbwegs passablen

Figur und den braunen Augen“ beurteilt ihren Kleidungsstil als im Vergleich zu jenem ihrer stil- und trendbewussten Freundin ausgesprochen unmodisch.[21] In ihren Kombinationen aus Jeans, dunklen T-Shirts und Turnschuhen dürfte sich ein Großteil der Leserinnen an ihre eigene Garderobe erinnert fühlen und ihr Empfinden nachvollziehen können, während der romantische Kleidungsstil von Isabelle in *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* ebenso viel Anklang finden dürften wie ihre Abneigung gegen Instantsuppe sowie ihre Begeisterung für die aus alten Schraubgläsern und lackierten Glasflaschen recycelten Blumenvasen, welche sie zur Dekoration des Restaurants verwendet.

Auch die Berufsfelder und Qualifikationen der Protagonistinnen folgen dem selben Schema und lassen sich leicht mit der Realwelt der Leserinnen verbinden, die, wenn sie nicht selbst in den angeführten Tätigkeiten beschäftigt sind, so doch zumindest Sympathien für die Berufe hegen. Während Emily studiert und nebenbei klischeetreu als Kellnerin arbeitet, strebt Karo mit ihrem gerade erlangten Universitätsabschluss eine Karriere in einer Firma für Unternehmensberatung an und erhält stattdessen mit Mühe eine praktikumsähnliche Anstellung, in welcher sie vorwiegend als Sekretärin beschäftigt ist. Auch Kati und Katja, die Protagonistinnen in *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* und *Eine Handvoll Heldinnen* haben zumindest zum Handlungsbeginn Positionen als Sekretärinnen inne, für welche sie allem Anschein nach überqualifiziert sind.

Smith erklärt die Funktion dieser Überblendungsmöglichkeiten als Mechanismus zur Einbindung der Rezipienten in die Handlung: „Very often, these protagonists not only mirror the authors of these texts, but they also reflect the demographic of their reading audience, connecting the text directly to their readers.“[22] Ähnlich dem Genre der *romance novels*, in welchem sich Gill und Herdieckerhoff zufolge der Leserin die Möglichkeit bietet, stillen Protest gegen die ihr von der Gesellschaft und ihrem Partner auferlegten Zwänge zu üben, indem sie eine Protagonistin dabei beobachten kann, wie diese den männlichen Protagonisten bezwingt, sodass ihr jener schließlich zu Füßen liegt, kann auch das Verfolgen der Situation der Protagonistin von Chick Lit als eine sich in die mentalen Ansprüche und soziokulturellen Gegebenheiten ihrer Zielgruppe einpassende Ersatzbefriedigung für Bedürfnisse der Rezipientin gelten.[23]

---

[21]Carina Bartsch: Kirschroter Sommer. 1. Band. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag[6] 2013, S. 12.

[22]Smith: Cosmopolitan Culture and consumerism in chick lit, S. 2.

[23]Gill u. Herdieckerhoff: S. 491.

Wie diese fühlt sich ein großer Teil heutiger junger Frauen in Anbetracht der gegenwärtigen Lage am Arbeitsmarkt sowie durch den Wandel, in welchem sich die gesellschaftlich vorherrschende Partnerschaftskonzeption befindet, unsicher ob ihrer persönlichen Zukunftsperspektiven. Indem sie bei der Lektüre fiktive Persönlichkeiten verfolgen, welche sich in derselben Lage befinden, können sie Zuversicht gewinnen und ziehen aus dieser die benötigte Bestätigung, dass sie mit ihrem vermeintlichen Einzelschicksal nicht alleine sind und sich ihre eigene Situation außerdem schließlich ebenfalls in Wohlgefallen auflösen wird. „Some argue (…) that behind Chick Lit chicks lies an attempt at a quasi-faithful representation of certain female values and beliefs drawn from our social world which would subsequently invite the readership to recognize, sympathize and maybe even empathize with those real-life values," resümiert Montoro entsprechend und zeigt damit eine in Hinblick auf die dominierende Reaktion der Leserschaft weit verbreitete Funktionsweise des Genres auf.[24]

Dennoch obliegen die Mechanismen der Wirkungsweisen eines Kunstwerks, respektive in Hinblick auf die vorliegende Arbeit konkreter auch des Romans, nicht einzig der deskriptiv-vorgebenden Seite, sondern erstrecken sich in mindestens ebenso signifikantem Ausmaß auch auf die Rezipientinnen selbst, welche den vorliegenden, dem Roman immanenten Konzeptionen und Motiven ihre eigenen, biografisch-persönlichen Interpretationen angedeihen lassen, wodurch das Kunstwerk an sich schlussendlich nicht nur „einem räumlich und zeitlich situierten gesellschaftlichen Universum verpflichtet [wird, sondern seine] Benutzung (…) durch die soziale Position der Benutzer [ebenfalls] gesellschaftlich gekennzeichnet [ist]".[25]

Die Faszination an der Fiktion, welche die Rezeption von Literatur und - in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit konkret von Chick Lit - maßgeblich katalysiert, begründet sich auf die „Objektivierung der romanesken Illusion und vor allem ihres Verhältnisses zur sogenannten realen Welt, die sie voraussetzt, [wodurch] daran erinnert [wird], daß (sic!) die Realität, an der wir alle Fiktionen messen, lediglich der anerkannte Referent einer (nahezu) universell geteilten Illusion ist."[26] Zwischen den Rezipientinnen (und der Autorin) herrscht eine stillschweigende Übereinkunft darüber, dass das Geschilderte zwar illusionär ist,

[24]Montoro: S. 68.

[25]Bourdieu: die Regeln der Kunst, S. 466.

[26]Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 69.

wenngleich es jedoch ebenfalls eine mögliche Spielweise der Realität darstellt, an welcher sich alle Beteiligten kollektiv zu ergötzen vermögen. Die „[m]assenhafte Distribution (…) impliziert [jedoch] freilich noch nicht massenhafte, d.h. stereotype Rezeption: es ist durchaus eine individuell unterschiedliche, facettenreiche Aneignung der Objekte möglich“, unterstreicht Vogt den multivariaten Charakter der Rezeptionsstruktur, welcher auch einer dergestalt „massenhafte[n] Distribution“ innewohnt, wie sie das Phänomen der Chick Lit in seiner Eigenschaft als Komponente der Kommerzkultur allgemein erfährt.[27]

[27]Ludgera Vogt: Kunst oder Kitsch: Ein „feiner Unterschied“? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung. In: Soziale Welt 45(3) 1994, S. 363-384, hier S. 364, sie verweist in diesem Kontext außerdem auf Pross.

2.1.1.1. Rezipientensteuerung und Leserhaltung nach Bridget Jones und Co - die präsentierten Emotionsspektren

Eine kurze und rein exemplarische, vergleichende Analyse der Textkorpora von *Bridget Jones' Diary* sowie *Bridget Jones. The Edge of Reason* mit Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* ergibt weitere bemerkenswerte Aufschlüsse über in der Chick Lit vorherrschende Stimmungsbilder und die dominierenden Gemütslagen der Protagonistinnen. In Bartschs Dilogie finden sich zu den willkürlich ausgewählten negativ konnotierten Stichwörtern ‚schämen', ‚peinlich', ‚furchtbar' und ‚Hass' sowie den zugehörigen, analysierten Wortstämmen 163 Nennungen auf einer Gesamtzahl von 974 Seiten, dies entspricht allein für die ausgewählten Lexeme im Durchschnitt einer Nennung von negativ konnotierten Sachverhalten oder der Beschreibung einer solchen Situation auf alle 5,98 Seiten. Der Anteil an den ebenso willkürlich gewählten, positiven spezifischen Suchbegriffen ‚wunderbar', ‚glücklich', ‚Freude' sowie ‚wunderschön' und ihren jeweiligen bedeutungsverwandten Variationen beläuft sich auf insgesamt nur 133 explizite Nennungen auf die Gesamtseitenzahl von 974, sodass in Hinblick auf die verwendeten Schlagwörter alle 7,32 Seiten mit der Erwähnung einer positiv attribuierten Situation oder eines wünschenswerten Sachverhalts ausgegangen werden kann. Im Vergleich dazu erreichen Fieldings Romane eine Dichte von 5,74 respektive 6,27 Seiten auf die Nennung bedeutungsäquivalenter englischer Begriffe (untersucht wurde der Korpus auf die Wortstämme ‚embarrass', ‚shame', ‚terrible' und ‚hate' sowie , wonderful', ‚happy', ‚beautiful' und ‚joy').

Wie kann bei einem derartig vorbelasteten Vokabular von einem positiv bereichernden Leseerlebnis ausgegangen werden? Allein in Bartschs Dilogie findet das Wort ‚peinlich' in direkter Verbindung mit Situationen, in welchen sich die Protagonistin unwohl fühlt oder an ebensolche Momente erinnert wird, auf 974 Seiten 47 Mal Nennung. Die Literatur wird dabei zu einem Spiegel jener in unterschiedlichem Ausmaß ausgeprägteren Bruchlinien und Schäden im Selbstwertgefühl einerseits der Protagonistinnen sowie andererseits ebenfalls der Rezipientinnen dieser Literatur, welche sich, wie bereits an einer anderen Stelle ausgeführt wurde, intensiv mit den Figuren, ihren Gedankenwelten sowie den teilweise zu Neurosen hochstilisierten Verhaltensweisen und Ängsten identifizieren können, wodurch der Blick frei liegt auf eine Gesellschaftsgruppe, welche obsessiv fixiert ist auf die Wirkung des eigenen Auftritts, Verhaltens und nicht zuletzt auch des

omnipräsenten, zur Quelle und Lösung allen Übels erhobenen, äußeren Erscheinungsbildes.

Wenn eine Lektüre, welche derartige Fixierungen schildert, auch nicht in jedem einzelnen Fall zur initialen Impulsgebung für die Etablierung eines solchen Blickwinkels auf die eigene, realweltliche Existenz der Rezipientinnen zu fungieren vermag, so kann sie dennoch bereits vorhandene Unsicherheiten weiter ausprägen, indem sie suggeriert, dass diese zu jenem Kreis ‚hässlicher Entlein' gehören, welcher - ganz im Stil der Genreikone Bridget Jones - nicht befähigt ist, die Diät- sowie Flirt-, geschweige denn Beziehungstips zu folgen, die der medial oft in Zeitschriften gebündelt werden, welche mitunter jedoch durch die immer weiter fortschreitende Digitalisierung auch als Plattformen und webbasierte Journale in Erscheinung treten und für eine ganze Generation direkt als Instanzen zum Austausch von und Impulsgeber für Trends jeglicher erdenklicher Art fungieren. In der Kombination mit den oft gezielt an der selben Stelle positionierten Werbeeinschaltungen sowie co-finanzierten Artikeln, welche im Moment der Rezeption nahtlos aneinander gereiht werden, ergibt sich für die Rezipientin der in der Situation verstärkte Eindruck, dass sie einzig mit Hilfe der beworbenen Waren aus der ihr noch im Moment zuvor bisweilen überdeutlich demonstrierten, groß dimensionierten Unterlegenheit im Vergleich zu dem omnipräsent stilisierten, makellosen *Cosmo girl* aufzusteigen vermag. Das unausgesprochene Versprechen der Werbung, welche in jedem ihrer einzelnen Sujets mit dem Erwerb der Ware ein eigentlich viel größeres, bedeutsameres Lebensgefühl in Aussicht stellt, kann somit durch gezielte Steuerung und die Adaption für scheinbar nicht in den Werbeprozess direkt eingebundene Medien noch verstärkt werden. Das rezipierte Magazin wirkt gleichsam einem Resonanzboden, welcher die Impressionen der Werbung noch verstärkt - und zwar in einem Moment, in welchem sich die Rezipientin dieser Wirkung nicht voll bewusst sein kann, da sich ihre Leseaufmerksamkeit auf einen anderen Aspekt fokussiert. Peitz beschriebt die in der Chick Lit operierende Transmitterfunktion zur direkten Weitergabe von zeitgenössisch aktuellen Trends und der etablierten „Markenidentitäten der benannten Produkte" gar als „eine eindeutigere Identifikationsfläche mit Vorbildfunktion".[28] Die Funktion dieses Cross-Marketings leitet sie mit Rückgriff auf Ken Gelder aus dem soziokulturell verankterten Bedürfnis der Rezipientinnen nach einer allumfassenden Identifikationsmöglichkeit ab, nach

[28]Peitz: S. 72.

welchem diesen nicht einzig die Identifikation mit einzelnen Buchtiteln oder Autoren ausreicht, sondern, ganz im Sinn der materialistisch ausgelegten Marktwirtschaft westlicher Kulturen, auch den Erwerb von Waren sowie in weiterer Linie die fiktive Co-Identifikation von Rezipientin und Protagonistin mit bestimmten Marken, welche in direkter Relation zu den Stoffen und Protagonistinnen der Chick Lit stehen, umfasst.[29] Gelder sieht darin einen allgemeinen Trend der Gegenwartsgesellschaft, welche nicht länger eine Identifikation mit spezifischen Gütern und Stoffen anstrebt, sondern „one that can build itself around (…) the entire genre and culture that imbues it.“[30] Dieses Ansinnen greift direkt ineinander mit dem in zahllosen Werbesujets in Aussicht gestellten Erwerb eines zufriedenstellenden Lebensgefühls mit dem eigentlich angebotenen Produkt.

Ferriss und Young schließen aus dieser starken kommerziellen Orientierung von Chick Lit, dass das Genre als Zwischenform vom Medium zur Unterhaltung im Sinne der Populärkultur fungiert, welches besonders die Spannungen der wechselhaften Beziehung zwischen Kommerz und Populärkultur aufzeigt.[31] Es spezialisiert sich in dieser Hinsicht auf Gesellschaftsstudien und ist in weiterer Folge durch seine enge Bindung an seinen Rezipientenkreis als nahezu direkter Zeitzeuge relevant, welchem eine nicht zu unterschätzende Bedeutsamkeit bei der Dokumentation der Generierung von Trends und ganzen ideologischen Strömungen zukommt, da es für die Rezipientin im Moment ihrer Lektüre aktuell relevante Problematiken aufgreift und sie auf eine ihr bekannte, eingängige Art beleuchtet. Das große Potential, welches dem Genre in dieser Hinsicht jedoch zur Aufklärung seiner Leserschaft über zeitgenössische frauenrechtliche Diskurse sowie die damit verbundenen Emanzipationsbestrebungen zukommen könnte und zu einer kollektiven Sensibilisierung über jene Themen beitragen würde, verbleibt jedoch weitgehend ungenutzt. In großen Teilen der Bevölkerung scheint ein Bewusstsein über die gegenwärtig noch stark zu optimierende Rolle der Frau zwar latent vorhanden zu sein, jedoch wurzelt dieses nicht so tief in der gesellschaftlichen Kollektivaufmerksamkeit, dass ihr Ausmaß in seiner tatsächlichen Bedeutsamkeit sowie die Ernsthaftigkeit der von feministisch aktiven Kreisen vorgebrachten

[29]Peitz: S. 73.

[30]Ken Gelder: Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field. New York: Routledge 2004, S. 81, zit. nach Peitz: S. 73.

[31]Stephanie Harzewski: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. In: Ferriss u. Young (Hgg.): Chick lit. The new woman’s fiction. New York: Routledge 2006.S. 29-46, hier S. 33.

Anliegen adäquat begriffen würden. Stattdessen scheint es vielmehr dem Hauptanliegen von Verlagen, Autoren sowie nicht zuletzt dem der westlichen Gesellschaft zugrunde liegenden System der Marktwirtschaft zu entsprechen, über einen weiteren Kanal die Konsumgewohnheiten ihrer Leserinnen zu steuern sowie zusätzliche Nachfrage nach ihren Produkten zu generieren, wodurch der kommerzielle Ursprung des Genres allzeit gegenwärtig bleibt, dessen noch immer prägendes Wesen jegliche Feminismusdebatte zu überdauern scheint.[32] Ferriss und Young verweisen im Kontext damit auf die Schwierigkeiten des Genres, sich von diesem immer wieder durchscheinenden, kommerziellen Grundcharakter sowie seinen Ursprüngen zu distanzieren, welche signifikant zur allgemeinen Abwertung des Genres durch die Kritiker und in Folge weiter Teile der Gesellschaft beitragen: „Chick lit's denigration stems in part from its gendered reclamation of the novel's commodity roots".[33] Dabei betonen sie weiter, dass diese Verbindung weit tiefgreifender sei als das durch das Medium des Genres geförderte Interesse an Modetrends sowie am Versuch, im Zuge der Lektüre bei der Rezipientin das Bedürfnis zu etablieren, ständig an deren neuesten Entwicklungen teilzuhaben, sondern stehe in direkter Relation zu einem „full-fledged embracing of commercialism in all its manifestations".[34]

Selbst Teil des Systems, ist den ökonomisch profitierenden Interessenvertretern des Buchmarkts einerseits an der Schaffung von Identifikationspotenzial und damit von der Möglichkeit für Umsatzsteigerung der von ihnen auf wirtschaftlichen Profit hin ausgerichtet angebotenen Waren bei einem zusätzlichen Kundensegment, sowie andererseits auch an einer maximalen Ausschöpfung des potenziell zu erzielenden wirtschaftlichen Gesamtvolumens gelegen. Besonders deutlich tritt die Verknüpfung des Handlungsflusses mit marktwirtschaftlichen Interessenfeldern bei Becky in *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* in Erscheinung,

Auch in jenen Romanen, welche im Zuge der vorliegenden Arbeit analysiert werden, stehen zuvor noch als unsinnig oder unnötig charakterisierte Käufe sowie die damit verbundenen Waren, welchen die Protagonistinnen schließlich doch erliegen, in direktem Kontext zu einer markanten Handlungswendung. Katharina in *Wind aus West mit starken Böen* entschließt sich nach langem Zögern und auf Zusprache ihrer

[32]Harzewski: Chick Lit and Postfeminism, S. 50.

[33]Harzewski: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners, S. 35.

[34]ebd.

Schwester schließlich doch für den Kauf des, wie sie zuvor noch urteilte, vollkommen überteuerten und eigentlich nicht in ihre ansonsten klassisch-streng gehaltene Garderobe passenden roten Sommerkleids, in welchem sie anschließend bei jenem Abendessen mit ihrer alten Lehrerin erscheinen wird, im Zuge dessen es endlich zu einer Aussprache zwischen ihr und ihrem Exfreund Hannes kommt. Durch den Kauf des Kleides wird somit gleichzeitig die fundamentale Wendung im Handlungsstrang initiiert, da Katharina im Verlauf der Szene zu jener Einsicht kommt, welche sie dazu veranlasst, ihren alten Job zu kündigen, sich von ihrem bisherigen Freund Jens zu trennen und wieder zu ihrer Familie nach Sylt zu ziehen. Bereits vor diesem den Handlungsverlauf verändernden Kauf erwirbt sie außerdem in einer Parfümerie eine große Anzahl teurer Pflegeprodukte, wie aus einer entsprechenden Textstelle hervorgeht: „(…) fing die Verkäuferin an, die Päckchen und Tuben einzuscannen, bis sie zur Endsumme kam, die sich positiv auf ihren Gesichtsausdruck auswirkte. >>228,60 Euro.<<“[35] Bereits der Hinweis, dass der Einkauf in einer Parfümerie getätigt wird, in welcher eine Fachverkäuferin arbeitet und, wie es zumeist einzig bei hochpreisigeren Einkäufen üblich ist, Katharina zusätzliche Produktproben anbietet, lässt dem Text entnehmen, dass es sich um eine der Rezipientin mit größter Wahrscheinlichkeit luxuriös anmutende Transaktion in einem teureren Geschäft handelt, als diese üblicherweise für den Erwerb von alltäglich verwendeten Körperpflegeprodukten eher aufzusuchen tendieren wird. Die Nennung einer spezifischen Summe, auf welche sich der Einkauf beläuft, verdeutlicht diesen Eindruck einerseits durch die Erwähnung der dadurch bei der Verkäuferin hervorgerufenen Zufriedenheit mit dem erzielten Umsatz, sowie andererseits anhand des nunmehr explizit ausgewiesen, vergleichsweise hohen Warenwerts noch. Katharinas Reaktion beinhaltet jedoch keine Art des Innehaltens oder Missmuts über die Höhe ihres Einkaufs, sondern wird nahezu kommentarlos einzig dadurch signalisiert, dass sie bereitwillig die Zahlung ausführt, wodurch bei der Rezipientin jegliches Zögern sowie die bisher vorhandene Skepsis ob der tatsächlichen Notwendigkeit so teurer Alltagskosmetika endgültig ausgehebelt werden kann. Die Haltung der Protagonistin gegenüber der hohen Summe entspricht einer bemerkenswerten Gleichgültigkeit, welche eine unausgesprochene Legitimität des für das Genre allgemein so charakteristischen Kaufs derartiger Luxusgüter suggeriert.

[35]Dora Heldt: Wind aus West mit starken Böen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag[3] 2015, S. 236.

Weniger einschneidend, aber dennoch für den weiteren Handlungsverlauf höchst signifikant, da sie dadurch zu einer Einsicht über Elyas' Charakter kommt, welchen sie bisher einzig für manipulativ, selbstgefällig und eingebildet hielt, wirkt der Kauf jener schwarzen Spitzenunterwäsche in Bartschs *Kirschroter Sommer*, die Emily nach einigem Zögern schließlich doch erwirbt, und welche sie in einer Einkaufstasche bei sich hat, als sie sich anschließend mit ihren Freunden in einem Lokal trifft. Elyas entdeckt die Plastiktüte und interessiert sich für ihren Inhalt, sodass er sie ihr entwendet, hineinsieht und die Wäsche findet, deren Entdeckung sie eigentlich unbedingt verhindern wollte. Anstatt der befürchteten Reaktion stellt er Emily jedoch nicht vor den Anderen bloß, sondern überspielt die Situation und raunt ihr einzig zu: „Ich hoffe, du bist dir im Klaren darüber, dass ich allein von der Vorstellung, du würdest diese Unterwäsche tragen, nie wieder ein Auge zumachen kann", woraufhin sie ein angenehmer Schauer durchfährt.[36] Im Weiteren wundert sich Emily über sein Verhalten und wird erstmals im Handlungsfluss dazu animiert, über ihre Konzeption seines Charakters nachzudenken.

Während bei Becky in *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* auf jeden ihrer impulsiv getätigten Spontankäufe, von welchen sie sich die Verbesserung ihrer gegenwärtigen Lebensqualität erhofft, nahezu unmittelbar die Ernüchternung folgt, da ihre ökonomischen Probleme, welche einen großen Stressfaktor für sie darstellen, noch immer bestehen - woran sie etwa durch die scheinbar täglich eingelangenden Rechnungen, Mahnungen und zahlreiche telefonische Versuche der Kontaktaufnahme von Seiten eines Kreditinstituts erinnert wird, wird der Rezipientin in beiden Sequenzen illustriert, dass jenen spontanen, impulsiven und, wie sowohl bei Emily als auch Katharina aus einem dem Kauf vorangehenden mentalen Zwiegespräch hervorgeht, eigentlich vollkommen unvernünftigen Investitionen schließlich doch eine entscheidende Funktion zukommen kann, wodurch sie die Vergewisserung erhält, dass ihr in ökonomischer Hinsicht wenig wünschenswertes bis vollkommen inadäquates Kaufverhalten durchaus legitim sei. Das schlechte Gewissen beim Gedanken an den eigenen Gefallen an teuren Luxusartikel sowie jene vernunftgesteuerte und daher kritische bis ablehnende Grundhaltung, mit welcher manch eine Rezipientin somit noch zu Beginn der Lektüre diesem hochpreisigen Kauf von Waren gegenübersteht, die in abgewandelter Form zumeist durchaus auch zu Normalpreisen zu erwerben sind, tritt somit in den Hintergrund, da

[36]Bartsch: Kirschroter Sommer, S. 203.

sich die Rezipientin nunmehr auf den direkten Nutzen der Investition konzentriert, welcher jeweils in einer positiven Progression des Handlungsverlaufs liegt. Dieser wird in Hinblick auf das Wohlbefinden der Protagonistin und die Fortführung des Erzählstrangs für einen sich in unterschiedlicher Intensität im Budget niederschlagenden Schaden erkauft, wodurch das medial omnipräsente Versprechen, mit dem Erwerb bestimmter Produkte gleichzeitig auch an Lebensqualität zu gewinnen, noch verstärkt wird.

Auch abstraktere, da auf den ersten Blick weniger deutlich sichtbare Investitionen, wie der kurze Nordseeurlaub in *Glück ist, wenn man trotzdem liebt*, auf welchen Isabelle sowie letztendlich auch ihre Chefin Brigitte von Jens und seiner Schwester eingeladen werden, wodurch wieder die finanziellen Einbußungen evident werden, welche die Reise in dieser Situation für den ökonomisch bereits stark strauchelnden Blumenladen bedeutet, die auch von Isabelle getragen werden, da es ihrem Interesse entspricht, das Geschäft wirtschaftlich zu sanieren um es schließlich selbst übernehmen zu können, tragen zur signifikanten Weiterentwicklung des Handlungsstrangs bei. Isabelle und Jens nähern sich im Verlauf des Urlaubs nicht nur mental, sondern auch körperlich einander an, wodurch der Grundstein für jenen Ausgang der Haupthandlung gelegt wird, auf welchen diese unweigerlich zusteuern muss. Trotz ihrer Schwärmerei für den Schuldnerberater, welcher den sich bereits deutlich abzeichnenden Konkurs des Blumengeschäfts abwenden soll, entwickelt sie während des Aufenthalts eindeutige Gefühle für Jens, welcher dem klassischen Erzählmuster des Genres folgend - wie für die Rezipienten deutlich erkennbar - bereits zu Beginn der Handlung klar als der eigentlich zu favorisierende Partner für die Protagonistin dargestellt wird, und beginnt, ihre bisherige Konzeption der freundschaftlichen Beziehung zwischen ihnen zu hinterfragen, während sich in ihrem Bewusstsein gleichzeitig bereits ein starkes, nahezu partnerschaftlich anmutendes Wir-Gefühl ausprägt.[37]

Katjas Entscheidungen in Linds *Ein Handvoll Heldinnen*, sowie die mit ihnen verbundenen, von der Protagonistin hingenommenen Entbehrungen, als sie zuerst ihre lukrative Anstellungen bei der Deutschen Bank aufgibt, um sich besser um ihre minderjährige schwangere Tochter Juli kümmern zu können, und schließlich mit dieser überstürzt zu einer mehrwöchigen Wanderung am Jakobsweg aufbricht, werden großzügig entlohnt, als zum Abschluss des Handlungsstrangs nicht nur ihre

[37]vgl. Petra Hülsmann: Glück ist, wenn man trotzdem liebt. Köln: Bastei Lübbe 2016, S. 259, S. 261, S. 264, S. 266 sowie S. 272f.

Tochter mit deren Freund wiedervereint wird, sondern auch sie selbst scheinbar in Richard ihren Seelenverwandten sowie die echte große Liebe findet. Darüber hinaus kann sie unerwartet nun doch das Erbe ihrer Eltern antreten und verfügt so neben der durch ihre Beziehung mit dem Arzt erfolgenden, gesellschaftlichen auch über eine finanzielle Absicherung. Der vorangehende Handlungsverlauf belegt an dieser Stelle deutlich ein Mal mehr, dass seine positive Weiterentwicklung üblicherweise durch eine Inkaufnahme von Verzicht sowie persönlicher Krisensituationen erwirkt wird. Nicht nur das sich stetig verschärfende Profil der Tochter und deren kontinuierlich magerer werdende Gestalt, auf welche wiederholt verwiesen wird, sondern besonders die immer schmerzhafter werdenden Blasen an Katjas Füßen, welche schließlich medizinischer Versorgung sowie einer ärztlich verordneten Wanderpause bedürfen, indizieren die körperlichen Entbehrungen, um deren Preis das abschließende *happily ever after*-Motiv schlussendlich erlangt wird.

Auch in Hülsmanns Roman *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* erlangt die Protagonistin Karo ihre Beziehung mit dem Fußballspieler Patrick, welcher aus der Handlung schließlich als ihr Partner hervorgeht, über Einbußungen im beruflichen Bereich. Anstatt wie ursprünglich von ihr vorgesehen, eine Stelle in der Unternehmensberatungsbranche mit guten Chancen auf einen prestigeträchtigen Karriereweg annehmen zu können, arbeitet sie schließlich als Praktikantin für den lokalen Fußballverein, wo sie von ihren Qualifikationen im Wirtschaftsbereich kaum Gebrauch machen kann. Anstatt sich jedoch sofort umzuorientieren, gegebenenfalls wieder aus Hamburg wegzuziehen und andere Möglichkeiten zu suchen, um dennoch in die von ihr favorisierten Branche einsteigen zu können, nimmt sie die deutlich weniger prestigeträchtige Stelle an und geht dafür mit einer Beziehung mit dem als ultimativen Traummann stilisierten Fußballspieler sowie geklärten Verhältnissen in ihrem familiären Umfeld aus der im Roman dargestellten Handlung hervor. Indem Karo ihre Ansprüche an ihre Karriere zumindest mittelfristig stark beschränkt, kann sie ihren Traummann kennenlernen und zieht aus der Situation insgesamt einen beachtlichen Gewinn, da sie ihre persönliche Glückseligkeit erlangt hat und damit dem exakt selben Konzept folgt, wie etwa Katharina, als sie das teure Sommerkleid kauft. In beiden Fällen wird durch die Inkaufnahme einer persönlich respektive ökonomisch weniger vorteilhaften Situation die Bedingung gelegt für die entscheidende Wendung im Handlungsverlauf, wobei beide Episoden der wenn gleich fiktiven Realisierung von eigentlich aus Werbesujets übermäßig bekannten

Versprechungen eines vorrangigen, und mit dem Erwerb des entsprechenden Produkts unmittelbar einhergehenden Zugewinns an Lebensqualität entsprechen.
Noch stilisierter findet sich dasselbe Konzept in Giers Roman *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner*, im Zuge dessen die realtweltlich ungewöhnliche Situation eines Zeitsprungs der Protagonistin verdeutlicht, dass ihre bisherige Ehe, an welcher sie zu zweifeln begonnen hatte, ihre beste Alternative ist und der ihr überaus sympathische Mathias sich für sie nicht als adäquater Partner in einer längerfristigen Beziehung eignen würde. Katja verzichtet, wenn auch gezwungener Maßen, da sie die Situation nicht willentlich herbeigeführt hat, auf ihr gewohntes, angestammtes Umfeld in seiner ihr aus 2011 bekannten Konstellation und kann dadurch gewissermaßen als kurzfristig heimat- wie orientierungslos angesehen werden, da sie sich erst neu auf die sich ihr nun bietenden Lebensumstände einstellen muss. Indem sie sich nach dem Zeitsprung zurück in das Jahr 2006 scheinbar selbstlos um das Wohlergehen der anderen Figuren kümmert sowie einige peinliche Episoden der Familiengeschichte vermeiden kann, erlangt sie gleichsam das Recht darauf, die veränderte Beziehungskonstellation auszuprobieren, wie es ihr als verheiratete Frau nicht möglich gewesen wäre, ohne eine moralisch verwerfliche Affäre zu beginnen. Zusätzlich konnte sie, wie aus einem der beiden Epiloge hervorgeht, durch die Nutzung ihres der Zukunft entstammenden Vorwissens mit Fußballwetten ihre ökonomische Situation verbessern und wird schließlich beim zweiten Durchleben jenes Zeitpunkts, an welchem der Handlungsstrang ursprünglich einsetzte, als perfekte Ehefrau mit einer harmonischen Partnerschaft, einer dem Anschein nach erwünschten Schwangerschaft sowie einer tiefen Freundschaft zu Mathias und nicht zuletzt der Gewissheit entlohnt, dass ihre bisherige Ehe die für sie richtige Wahl ist.
Die Rezipientin, welcher über ihre Identifikation mit den Figuren suggeriert wird, wie sich derartige Investitionen schließlich lohnen und denen somit eine die Werbebranche unterstützende Funktion zukommt, indem - wenngleich fiktiv - illustriert wird, dass der in den Sujets vermittelte und über das eigentliche Produkt hinausgehende, zusätzlich mit diesem erworbene Gewinn an Lebensqualität tatsächlich eintritt, wird jedoch getäuscht und erliegt schließlich einer desillusionierenden Enttäuschung. Das Vorbild der Figuren motiviert sie dazu, unter zum Teil markanter Schädigung ihres Budgets in teure Kleidung, Pflegeprodukte oder andere Annehmlichkeiten zu investieren, oder, in weitaus abstrahierterer Form, eine unangenehme, ihr nicht unmittelbar zum Vorteil gereichende Situation in Kauf zu nehmen, da sie sich von der Erduldung dieser zum Ausgleich eine Verbesserung

ihrer eigenen Alltagssituation erhofft. Dennoch muss sie schließlich feststellen, dass auch die in der Lektüre erfahrene Versicherung letztendlich ein Trugbild darstellt, sodass in Hinblick auf das suggestive Lektüreerlebnis von einer möglicherweise noch tiefer greifenden Ent-Täuschung gesprochen kann, als sie die Werbesujets unmittelbar bieten.

Es lässt sich auf diesen Befund nur Bridget Jones selbst zitieren: „Is it any wonder girls have no confidence?“[38] Wenn vorwiegend Stoffe rezipiert werden, in welchen die Selbstkritik der Protagonistinnen, mit denen sich die Leserinnen, worauf bereits hingedeutet wurde, oft zu einem an die vollkommene Überblendung mit dem eigenen Selbst grenzenden Grad identifizieren, omnipräsent ist, kann davon ausgegangen werden, dass derartige Lektüregewohnheiten das Selbstvertrauen und die damit zusammenhängende allgemeine Zufriedenheit der Rezipientinnen dauerhaft untergraben. Eine so umfangreiche, monopolistisch anmutende Konzentration der Leseaufmerksamkeit auf ein einziges Genre wird etwa an entsprechenden Marketingstrategien des Buchmarkts und mit ihm an der gesamten mediendistribuierenden Wirtschaftssparte sichtbar. Trotz ihrer Eigenschaft als allein für sich stehende Werke mit zu einem Großteil in sich abgeschlossenen Handlungssträngen werden diese dennoch oft im Kontext thematischer Schwerpunktreihen beworben und vertrieben, oder aber weisen gar - wie beispielsweise die im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysierten Werke von Petra Hülsmann - kleine inhaltliche Überschneidungen sowie das subtil erfolgende, erneute Aufgreifen bereits bekannter Handlungskonzepte auf, sodass schließlich die Autorin zu einem Qualitätsgaranten avanciert.

Neben den großen Versandhändlern und ihren nationalen Dependancen sowie auch den niedergelassenen Buchhandlungen vertreten ebenfalls Werbeeinschaltungen und Beiträge in von den Verlagen unterstützten, respektive solchen Verlagsgruppen zugehörigen Zeitschriften die Interessen des von ihnen forcierten Zielpublikums und spiegeln dabei zu einem nicht unbeträchtlichen Teil oft jene Inhalte wider, welche auch in den Werken der Chick Lit aufgegriffen werden. Oft werden jahreszeitlich angepasst und entsprechend vermarktet ganze Empfehlungspakete in Form haptisch vorhandener respektive virtueller Büchertische generiert, welche thematischen Schwerpunkten folgen und oft auch in eine Reihe von Untergruppen geteilt werden können. Ab dem Zeitpunkt, an dem die Ersten ihre Koffer für den Urlaub packen und

[38]Helen Fielding: Bridget Jones’s Diary. London: Picador[2] 1998, S. 30.

bis zu jenem, ab welchem langsam die Lebkuchen und Weihnachtsdekorationen in den Geschäften auftauchen, werben sie beispielsweise alle für die beste Urlaubslektüre, verträumte Sommerbücher oder ‚ultimate beach reads', deren Inhalte allzu oft dem Genre der Chick Lit entstammen. Die Lesegewohnheiten der Rezipientinnen werden demnach direkt durch die Marketingstrategien des Kommerzes gesteuert und generieren sowie beeinflussen zu einem nicht unbeachtlichen Teil durch die in den Werken vertretenen Ideale sowie partiell auch über gezieltes product placement die Warennachfrage ihrer Konsumentinnen. Oft erwähnte Marken, welche in weiterer Folge sowohl für die Protagonistinnen wie ihre Rezipientinnen als Gütesiegel für eine erfüllte Existenz sowie als Versicherung für das Erreichen globaler, in einer Vielzahl von Hinsichten auf die eigene Person sowie das gesellschaftliche Umfeld abzielende Zufriedenheit fungieren, umfassen neben dem *Cosmopolitan Magazine*, das in einer Vielzahl von Publikationen namentlich und oft auch im direkten Kontext mit seinen explizit als Teil der Ratgeberliteratur angelegten Inhalten Erwähnung findet, auch die Namen großer Designerlabels wie Victoria's Secret, Jimmy Choo und Manolo Blahnik, welche vom Hype um bestimmte Titel des Genres großflächig profitieren.[39] Die Umsätze Letzterens erreichten durch die Obsession der Protagonistin Carrie aus *Sex and the City* einen entscheidenden Impuls und florieren seither in bisher unbekannten Höhen, obwohl die Firma bereits seit den 1970er Jahren im High-end-Preissegment Schuhe und Handtaschen produziert.[40]

Populäre Formate, wie sie auch in der Chick Lit entstehen, wirken als Katalysatoren für Marktentwicklungen und können die Nachfrage von Kunden nach bestimmten Produkten sowie, damit verbunden, die Aufwertung bestimmter Marken nahezu direkt mitbestimmen. Für den auf der gleichnamigen Anthologie basierenden Film *Sex and the City* schloss HBO unter Anderem lukrative Exklusivverträge mit „Glacéau VitaminWater, Mercedes Benz and Skyy vodka, whose products are mentioned by the actors or appear in the film", aber auch Einzelpersonen wie der Schauspielerin Sarah Jessica Parker ab, welche für sämtliche von HBOs Produktionen die Protagonistin Carrie Bradshaw verkörpert, und die im Zuge der Erfolgswelle der Marke *Sex And The City* erfolgreich als Designerin tätig wurde sowie in Kollaboration mit dem amerikanischen Parfum- und Kosmetikkonzern Coty zwei Parfums

[39]Harzewski: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners, S. 35.

[40]Helen Coster: The Sex (And The City) Economy. http://www.forbes.com/2008/05/22/twx-hbo-movies-biz-media-cz_hc_0522sexinc.html, Zugriff zuletzt am 9.8.2016.

entwickelte.[41] Aber auch abseits von medienübergreifenden Adaptionen für Fernsehserien oder Spielfilme dient das Buch selbst als mittel- wie unmittelbar in Erscheinung tretender Werbeträger, wie etwa unmissverständlich aus einem Roman Carole Matthews hervorgeht, die für einen Vertrag mit der Ford Motor Company eine ihrer Protagonistinnen in einen roten Ford Fiesta setzt und das Auto dabei im Text wiederholt mehr oder weniger subtil bewirbt.[42] Harzewksi attestiert dem Genre eine enge Verzahnung mit der gegenwärtigen Konsumgesellschaft und sieht in der ausführlichen Behandlung dieser in den Publikationen einen weiteren Anreiz für ihre Leserschaft: „Chick lit's fashion and shopping fetish further genders this by-women, for-women genre and compounds its affiliations with mass culture, however upscale."[43] Auch die Lektüre nimmt Anteil an der gegenwärtigen Konsumgesellschaft, wodurch sich den Rezipientinnen einerseits, wie bereits erwähnt wurde, ein alltagsnahes Handlungsbild mit umfassenderen Identifikationsmöglichkeiten bietet, welches andererseits auch durch die explizite Nennung bestimmter Marken und Produkte verstärkt wird.[44] Die neue Greifbarkeit eines Fiktionsgenres, welches in den Schilderungen der ihm zugehörigen Werke einerseits seinen Rezipientinnen im Lektürevorgang einen höheren Wiedererkennungswert ihrer eigenen Alltagssituation bietet, sowie andererseits auch Unternehmen ein bisher nicht bekanntes, jedoch ungleich hohes Potenzial zur eigenen Umsatzsteigerung bietendes Medium zur Verfügung stellt, liegt mitunter in der Nähe zum Kommerz seiner Autorinnen begründet, welche oftmals als Journalistinnen für teils einschlägige Print- und Onlineformate tätig sind, respektive direkt in ihrer vielfältig ursprünglichen textuellen Form als Kolumnen in Frauenzeitschriften, auf welcher etwa auch die zum Urgestein des Chick Lit zählende Anthologie *Sex and the City* von Candace Bushnell beruht. Beide Felder gehen einher mit der ständigen Bestrebung, Lesern in Form von product placement spezifische Waren schmackhaft zu machen, sodass der Sprung vom noch realitätsverankerten Medium des Zeitschriftenbeitrags hin zu seinem von der Realwelt völlig losgelösten, fiktiven Gegenstück geringer ist, als er seinen Rezipientinnen zunächst erscheint. Das Genre entsteht selbst aus dem

---

[41]Helen Coster: The Sex (And The City) Economy.

[42]Harzewski: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners, S. 35.

[43]Janice Radway: Reading the romance. Women, patriarchy. and popular literature. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1991, S. 193, zit. nach Harzewski: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners, S. 36.

[44]Peitz: S. 72.

kommerzlastigen Umfeld einer spätestens bei näherer Betrachtung omnipräsenten Bestrebung, konstant über jegliche als signifikant gewertete Entwicklung der Fashionindustrie sowie der ihr entspringenden Trends unterrichtet zu sein, worauf auch Harzewski deutlich verweist: „This [new visual] contribution reveals, for some, embarrassingly, a strong interplay with advertising and commodity culture.“[45] Der mediale Hybrid greift, wie bereits aufgezeigt werden konnte, deutlich weiter aus, als sich einzig auf die Modeindustrie zu beschränken, als sie weiters aufzeigt: „The connection [between Chick Lit and consumerism] goes beyond an interest in fashion to a full-fledged embracing of commercialism in all its manifestations.“[46]

[45]Harzewski: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners, S. 33.

[46]ebd. S. 35.

2.1.2. Zur Absteckung von Genregrenzen - Definitionsversuche

Zum Genre der Chick Lit existieren mittlerweile unzählige Definitionen, welche in ihrer Aktualität und der jeweiligen Weite ihrer Fassung variieren. Sie folgen gleichsam alle der selben Bestrebung, nämlich der Schaffung einer möglichst treffsicheren Determination von genrezentralen Kriterien, welche somit zu einer akkuraten Einteilung jener Bereiche der Gegenwartsliteratur beitragen soll, die Chick Lit umfasst und diese gleichzeitig möglichst exakt von ihren Nachbargenres abzugrenzen intendiert. Auf diese Weise kann einerseits für den Buchmarkt und die Konsumenten eine möglichst zuverlässige Einteilung getroffen werden, während andererseits auch das Anwendungsfeld des wissenschaftlichen Diskurses zum Genre eine exakte Determination findet, wodurch erst jener Konsens über das zu untersuchende Feld geschaffen werden kann, welcher essentiell ist für die weitere Erörterung seiner Wirkungssphären. Eine Großzahl renommierter Lexika der Literaturwissenschaft führt jedoch keine eigenen Einträge zum Genre, sondern schreibt dieses, wie exemplarisch etwa an der entsprechenden Definition aus *Metzlers Literaturlexikon* aufgezeigt werden kann, meist als Subgenre der Unterhaltungs- bis Trivialliteratur zu.[47] Eingehendere, spezifizierende Definitionen können oft einzig einschlägigen wissenschaftlichen Publikationen entnommen werden, deren Autoren ihren Arbeiten gewöhnlich einen für sie gültigen Definitionsversuch voranstellen, respektive sich diesem in ihrem Rahmen annähern, indem sie jene Einflussbereiche und Sphären erörtern, die auf eine konkrete Ausformung der Chick Lit in ihrer gegenwärtig vorliegenden Form prägenden Einfluss hinterließen.

[47]Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff (Hgg.): Metzlers Lexikon Literatur. Stuttgart: Verlag J. Metzler[3] 2007, S. 782 u. 794.

2.1.2.1. Zum Marriage plot - ein uraltes Evergreen-Motiv

Das Konzept des *marriage plot* steht in seiner Genese in engem Zusammenhang mit den zeitgleich vorherrschenden politischen Gegebenheiten, sodass die ehelichen und politischen Strukturen zu einander in direkte Beziehung gesetzt werden können, wie Psomiades in ihrem Aufsatz The Marriage Plot In Theory hervorhebt.[48] Seinen Ursprung hat es Psomiades zufolge im ‚marriage by capture'-Phänomen, das sich aus einer Unterpopulation an Frauen evozierte, welcher wiederum durch die epochen- und kulturweise gesellschaftlich verbreitete Praktik des Infantizids an weiblichen Säuglingen bedingt ist und kann daher als stilisierte Version von historisch generierten, soziokulturellen Praktiken gesehen werden.[49] Dieses lässt sich mit Bourdieu auf die Begründung der Unterscheidung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit in ihrer kulturell verankerten Ungleichheit zurückführen, welche sich als ursprünglich zugrunde liegendes Motiv für die verschiedene Einpassung von ihrem biologischen Geschlecht nach weiblichen und männlichen Individuen in die Gesellschaft beruft, worauf in einem späteren Kapitel noch detailliert eingegangen werden soll.[50] Im *marriage plot* lässt sich nunmehr ein stilisiertes Relikt von Vorgängen und Praktiken finden, welche zu einem Zeitpunkt aus der Not entwickelt wurden, als die Sicherung des Fortbestands von familiärem Geschlecht sowie des daran gekoppelten Besitzes nicht selbstverständlich garantiert war, sondern der von einem Mann vorgebrachte Anspruch auf eine Frau, die eben diese Kontinuität seiner Linie absichern sollte, möglichst schnell und verbindlich legitimiert werden musste. Psomiades weist beispielsweise den noch heute gängigen Brauch, nach welchem eine Braut von ihrem neu angetrauten Mann über die Schwelle des Hauses getragen wird, als Rudiment solcher vormals existenter Konventionen aus, die, in ihrer ursprünglichen Funktion bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit verändert, bis in die Gegenwartsgesellschaft beibehalten wurden.[51] Das verklärte Konzept der Institution Ehe sowie aller mit ihm direkt oder indirekt verbundenen Verpflichtungen und Privilegien kann aus dieser Perspektive in seiner puristischsten Form auf rein bürokratische und juristische Eigenschaften reduziert werden, während jegliche Assoziation, welche auf eine emotive Ebene abzielt und deren Wertigkeit je nach den

[48]Kathy Alexis Psomiades: The Marriage Plot in Theory. In: NOVEL. A Forum on Fiction. Bd. 43(1) 2010, S. 53-59, S. 53ff.

[49]Psomiades: S. 54.

[50]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 22f.

[51]Psomiades: S. 54.

soziokulturellen Gegebenheiten ihrer jeweiligen Umgebung variiert, als psychologisch motivierte Beigabe fungiert, deren Hintergründe in der generellen menschlichen Emotivität zu verorten sind, welche den Aufstieg der Institution zur festen lebensweltlichen Konstante ermöglichten, die über eine Vielzahl von Epochen hinweg gültig bleibt und zur kulturell fest verankerten Konstante wurde. Im Austausch gegen die politische Kontrolle, welche dem männlichen Teil des Haushalts obliegt, kam der Frau dabei die „exclusive authority over domestic life, emotions, taste and morality“ zu, wodurch eine neue Form sozialer Gefüge und Netzwerke, sowie nicht zuletzt auch ein breites Band neuer soziokultureller Rollenkonzeptionen entwickelt wurde.[52] Am historischen Wendepunkt der 1860er Jahre wird auch die Gestalt des Romans und mit ihm jene Anforderungen, welche seine Rezipienten an ihn sowie an das Wesen fiktiver Stoffe als Solchen stellen, neu konzipiert.[53] In diesem Zusammenhang wird oft Jane Austens Œuvre als direkter Bezugspunkt von Fieldings *Bridget Jones's Diary* angeführt, welches damit als eigentlicher Grundstein des Genres zu sehen ist. Im Gegensatz zu diesen „heroine-centered, nineteenth-century novels such as *Pride and Prejudice*“ steht in der Chick Lit jedoch nicht länger die Schilderung einer inneren Gliederung sozialer Netzwerke im Vordergrund, da sich der Fokus stattdessen auf die Darlegung von fiktiven Einzelschicksalen verschoben hat.[54] Dennoch zentriert sich die Handlung nach wie vor auf vergleichbare Eckpunkte und stellt unter Berücksichtigung der in Hinblick auf die als erstrebenswert verkörperten Ideologien und Gesellschaftsmuster zeitgenössischen Adaptierungen nach wie vor Gesellschaftsstudien in den Mittelpunkt, deren Handlung sich unmittelbar um das Schicksal einer Protagonistin dreht, welches unabwendbar auf die geglückte Verbindung mit einer im Handlungskonzept prominent hervortretenden männlichen Figur hinführt. Im Gegensatz zu ihren viktorianischen Gegenstücken können Bridget und ihre Genreschwestern daher einerseits traditionelle Werte und Rollenbilder hinterfragen und sezieren, während der Handlungsbogen um ihre eigene Biografie andererseits ebenfalls auf nahezu das selbe Schicksal zusteuert.

Auch O'Connell zieht in diesem Zusammenhang eine direkte Analogie zwischen der ursprünglichen viktorianischen Unterhaltungsliteratur und moderner Chick Lit sowie -

---

[52]Nancy Armstrong: Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel. New York: Oxford University Print 1987, S. 41, zit. nach Psomiades, S. 57.

[53]Psomiades: S. 58.

[54]Smith: The Girl's Guide to Creating Community. Analyzing Reading Communities in Chick Lit. In: Roxanne Harde (Hg.): Narratives of Community. Women's Short Story Sequences. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 352-371, S. 353.

mit ihr - dem adaptierten *marriage plot*. Diesen zeigt er exemplarisch an Richardsons Roman *Pamela* sowie Fieldings *Bridget Jones's Diary* auf und begründet seine These in der Tatsache, dass beide Gattungen nach wie vor dieselben „original conditions of possibility, along with its forms and meanings" aufweisen. Diese wurden durch eine ursprünglich anglikanische Kirchenpolitik konstituiert und präsentieren sich in ihrer neueren Ausprägung wenngleich nicht als unmittelbar konserviert, so dennoch einzig oberflächlich an die Anforderungen einer modernen Rezipientengemeinschaft angepasst und minimal auf ihre wenig gewandelte Weltsicht zugeschnitten. Es bietet sich somit das Bild einer in ihren Grundmanifesten ureigentlich christlichen Literatur, welche noch heute in ihrem Wesen zwischen ihrer Determinierung als „emulative fictions, on the one side, and a literature committed to the parish-based imaginary of a certain nostalgic English nationalism" oszilliert.[55] Das moderne Genre der Chick Lit, welches sich als angloamerikanischer Exportschlager global verbreitet hat, steht somit ideologisch in unmittelbarem Zusammenhang mit den Wertvorstellungen eines viktorianischen England, in welchem dem Schluss einer standesgemäßen Ehe eine weitaus bedeutsamere Rolle zukam, als es in der soziokulturell westlich geprägten Gegenwartsgesellschaft augenscheinlich der Fall ist, wobei dennoch auch die aktuell vorliegende Form des Motivclusters noch eindeutiger zu determinierende Anlagen aus ihren früheren Vorgängerformen aufweist, wie auch Peitz mit einem Blick auf den für die 1990er Jahre im angloamerikanischen Raum zu datierenden Ursprung des Genres der Chick Lit aufzeigt.[56] Thematisch hat sich die einschlägige Romankonzeption seit Richardsons *Pamela* (1740) über mehr als zweihundertfünfzig Jahre nicht fundamental verändert, denn es herrschen auch in den heutigen Publikationen hinter der zeitgenössisch angepassten Aufmachung mit ihren nahtlos an die übrige Konsumlandschaft des 21. Jahrhunderts angepassten Buchumschlägen und den Protagonistinnen, die von ihren Autoren nicht länger auf verschlafenen Landgütern drapiert, sondern in dynamischen Metropolen der Gegenwartsgesellschaft als Inbegriff eines urbanen, glamourösen Lebensgefühls stilisiert werden: „The book jackets and vernacular may have

[55]Lisa O'Connell: Vicars and Squires. Religion and the Rise of the English Marriage Plot. In: The Eighteenth Century. Bd. 52(3-4), S. 383-402. S. 399.

[56]Peitz: S. 30.

changed, but thematically the modern novels continue the historical focus on daily trials, fashion challenges, (…), relationship issues and family problems.“[57]

Nach Francine Prose liegt der Grund für diese ungebrochene Popularität des *marriage plots* partiell in der im Rahmen der Lektüre erfolgenden Versicherung eines gesicherten Fortbestands der menschlichen Spezies, während sie andererseits jedoch auch eine zentrale, psychisch wirksame Komponente hervorhebt, da in der Lektüre das Bedürfnis nach emotionaler Stabilität und einer harmonischen Existenz in einem Zustand, welcher einem dauerhaften *happily ever after*-Motiv geschuldet ist, zumindest teilweise befriedigt werden kann, wobei dessen Faszination besonders von seinem starken Kontrast zur menschlichen Existenz selbst ausgeht, die gemeinhin von Schicksalsschlägen, Diskontinuitäten und verschiedenartigen Unannehmlichkeiten geprägt ist.[58]

Dennoch folgt das Motiv in der zeitgenössischen Literatur einer abgeänderten, dem soziokulturellen Diskurs angepassten Form, wobei seine differierende Wirkung und Anwendungsweise nicht unterschätzt werden darf und die direkte Verbindung zwischen der Institution Ehe im soziokulturellen Wandel sowie dem ebenfalls in konstantem Wandel begriffenen Motiv des *marriage plot* zu jeder Zeit bestehen bleibt. Stephens attestiert ihm einen zeitlich gebundenen Wandel, welcher das Konzept selbst verändert und so direkt zu dessen unterschiedlichsten Ausformungen beiträgt. Sie sieht das bisher vorherrschende Bild des populären *happily ever after*-Motivs als im Wandel und Aufbruch begriffen und attestiert dem *marriage plot* des 21. Jahrhunderts großflächige Unbeständigkeit: „it’s a tradition as much in flux as the institution of marriage itself.“[59]

Stephens führt diese oberflächliche Dynamik auf einen der Gesellschaft selbst innewohnenden kontinuierlichen Wandel zurück und erklärt die heutige Ausformung des *marriage plots*, sowie damit die ‚Weiterentwicklung‘ von Austens *Pride and Prejudice* hin zu Fieldings *Bridget Jones’s Diary* als direkt gebunden an die veränderte Rolle und Instanzenmacht der Institution Ehe an sich: „Even if a dispiriting number of contemporary love stories - including those involving same-sex partners -

---

[57]Joanna Webb Johnson: Chick Lit Jr. More Glitz And Glamour For Teens And Tweens. In: Ferriss u. Young: Chick Lit. The New Women’s Fiction, S. 141-158, hier S. 143.

[58]Francine Prose in: Francine Prose u. Dana Stevens: ‚How does the classic marriage plot stand up in 2014? http://www.nytimes.com/2014/02/09/books/review/how-does-the-classic-marriage-plot-stand-up-in-2014.html?_r=0, Zugriff zuletzt am 25.4.2016, außerdem Harzewski: S. 26.

[59]Dana Stephens: ebd.

do continue to hew to that same rigid format, there are also signs that our common understanding of 'happily ever after" is beginning to shift."[60] Mit der Entwicklung der Gesellschaft hin zu einem liberaleren Umgang mit sowie den soziokulturell epochenprägenden Neukonzeptionen von Sexualität und Partnerschaft entwickelte sich aus dem ursprünglichen Motiv eines *happily ever after*, in welchem das heterosexuelle Paar endlich miteinander ehelich und damit vor der Gesellschaft dauerhaft vereint wird, wodurch auch seine Verbindung letztendlich Legitimierung erfährt, ein auf mehr Fluktuation ausgelegtes Sujet, das - in den meisten Fällen zumindest nicht länger für seine Rezipienten unmittelbar sichtbar - in einer als ewig während suggerierten Verbindung abgeschlossen wird, sondern öffnet sich nach Stephens hin zu einem mehr temporär ausgelegten Konzept. „The freeze-frame kiss that's marked the end of so many Hollywood romances (…) is coming unfrozen", folgert sie und verweist damit nicht nur auf die gesellschaftliche Aufweichung bisher soziokulturell festgefahren gültiger Normierungen der Institutionen Ehe und Partnerschaft, sondern auch auf ihre mediale Adaption, welche mehr Spielraum offen lässt, als das Schicksal um Bridgets viktorianische Pendants, denn nunmehr gelte vielmehr: „what happens after those two pairs of lips separate is ours to decide."[61]
Dennoch erlaubt die Analyse der vorliegenden Primärliteratur, welche als repräsentative Auswahl für die gegenwärtigen Lesepräferenzen des dominierenden Rezipientenstamms angesehen werden kann, nur einen weitaus weniger progressiven Befund, denn ausnahmslos alle der sieben Romane suggerieren der Rezipientin einen im *happily ever after* gipfelnden Handungsbogen, welcher somit schlussendlich wieder mit dem *marriage plot* konform ist, denn einzig die unmittelbare Ausformulierung dieser abschließenden Bilder variiert je nach Band. Als am wenigsten progressiv sind dabei eindeutig Hülsmanns Roman *Hummeln im Herzen* sowie Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* einzustufen, denn beide Handlungsstränge resultieren unmittelbar in einer glücklichen Ehe für die Protagonistin, wobei in letzterem der zweite männliche Protagonist, aufgrund der Bekanntschaft mit welchem Kati vor dem Zeitsprung ihre Ehe in Frage stellte, im abschließenden Ausblick wieder alleinstehend ist und nach wie vor große Gefühle für diese hat. Dieses Motiv einer zum Abschluss des Handlungsstrangs partnerschaftlich ungebundenen Hauptfigur könnte als durchaus progressiv gewertet werden, wobei er

[60]Stephens: How Does the Classic Marriage Plot Stand Up in 2014?
[61]ebd.

jedoch gleichzeitig keine ernsthaften Bestrebungen zu haben scheint, seine Gefühle für die Protagonistin zu überwinden, sondern dem Anschein nach noch immer auf eine Chance bei ihr spekuliert. Es handelt sich bei Mathias demnach im doppelten Sinn nicht um eine Protagonistin, welche im Sinn eines feministisch aufgeklärten Gesellschaftsbild aus der Handlung als ihr Single-Dasein genießend hervorgeht und damit dem gesellschaftlich etablierten *marriage plot* trotzt, um so einer Großzahl an Rezipientinnen direkt in denkanstoßender Vorbildfunktion gegenüberzustehen, sondern um einen ernüchterten Mann, welcher sich emotional nicht von einer allem Anschein nach glücklich verheirateten Frau loszusagen vermag. Auch die übrigen fünf Romane enden nicht unmittelbar in einer Dechiffrierung des männlichen Protagonisten als „Mr. Wrong or Mr. Maybe", sondern suggerieren vielmehr ebenfalls eine schließlich erlangte Ordnung in allen bisher uneindeutigen Angelegenheiten, die oft gleichsam dem Ende einer langen Reise durch die bisherigen Irrungen und Wirren des Erzählstrangs angelegt ist, und im Zuge derer endlich alle bisher bestandenen Missverständnisse oft in einer finalen Aussprache der Protagonisten geklärt und die Spannungen gelöst werden, während nach wie vor das Motiv des finalen *happily ever after*-Kusses bestehen bleibt.[62] Obwohl der Handlungsbogen in einer Großzahl der untersuchten Fälle nicht länger direkt in einer Eheschließung resultiert, kann dennoch davon ausgegangen werden, dass es sich bei jenen partnerschaftlichen Verbindungen, welche schließlich etabliert werden konnten, um eine den Sitten der Gegenwartsgesellschaft angepasste Adaption handelt, in welcher die Ehe lange nicht mehr so weit verbreitet und unmittelbar einzugehen ist, wie es das soziokulturelle Umfeld der klassischen Formen des *marriage plots* forderte. Dennoch finden sich in keinem der untersuchten Werke eindeutige Hinweise darauf, dass die Protagonistinnen wissentlich Bindungen eingehen würden, über deren potenziell temporären Charakter sie sich zu diesem Zeitpunkt bewusst sind. Stattdessen herrscht, wie bereits dargelegt wurde, das Gefühl von Ordnungsschaffung und in direktem Zusammenhang damit eines schließlich erreichten Ziels vor.

Die von Harzewski außerdem attestierte, nahezu gleichwertige Importanz von Karriere- oder anderen Lebensbereichen der Protagonistin, um deren situative Verbesserung sie sich im Zuge der Handlung ebenfalls bemüht, kann jedoch für einen Großteil der Romane als gültig angesehen werden. Kati aus Giers *Auf der*

[62]Harzewski: S. 28.

anderen Seite ist das Gras viel grüner betreibt am Ende des Handlungsbogens erfolgreich eine eigene Agentur, Katharina in Heldts *Wind aus West mit starken Böen* hat sich zufrieden als Restaurantleiterin sowie mit einem Recherchedienst selbstständig gemacht und auch Katja in Linds Roman *Eine Handvoll Heldinnen* scheint mit ihrer neuen, unkonventionellen Anstellung als Domina berufliche wie persönliche Selbstverwirklichung gefunden zu haben. Im Gegensatz zum klassischen *marriage plot* hängt die Zufriedenheit der Figuren nunmehr nicht einzig von einer auf die Ewigkeit ausgelegten Bindung mit dem ihren Anforderungen letztendlich doch genügenden Partner ab, wie etwa noch in der klassischen romance novel, sondern kann auch an anderen Faktoren festgemacht werden. Die globale Zufriedenheit der Protagonistinnen konstituiert sich somit aus diesen in ihrer Gesamtheit, wobei in der parallelen Darstellung von karrierebezogenen, familiären, persönlichen und partnerschaftlichen Differenzen jene Schwierigkeiten aufgezeigt werden können, mit denen emanzipierte Frauen auch in der Gegenwartsgesellschaft konfrontiert werden. Die Bestrebung, alle vier dieser Bereiche möglichst kompromisslos miteinander zu vereinbaren, könnte - in Anbetracht des sonstigen, traditionell orientierten Handlungsverlaufs - mit Einschränkung als ein feministisch progressives Moment gesehen werden: „a romantic resolution is not compulsory: romance should comprise "a piece of the pie, rather than the whole one."[63]

Das Hauptanliegen moderner Adaptierungen des *marriage plots* scheint sich somit auf die allgemeine Herstellung von Ordnung im Leben der Protagonistinnen zu konzentrieren, worin jedoch eine stärkere Nähe zu den entsprechenden Konzepten seiner ursprünglichen Ausformung zu sehen ist, als auf den ersten Blick evident wird. Für Richardson und Austen liegt die Herstellung von Ordnung für ihre Protagonistinnen in der Konstituierung geordneter Verhältnisse, welche sich im Einklang mit den bereits erwähnten kirchenpolitischen Bestrebungen in einer standesgemäßen sowie letztendlich auch der Ideologie des Patriarchats entsprechenden Eheschließung äußern. Modernen Adaptionen dieser Protagonistinnen bietet sich ein erweitertes Feld, in welchem ihre Biografien, wie gesellschaftlich erwartet, in geordneten Bahnen zu führen sind, sodass neben ihren Anforderungen an eine soziokulturell und nicht zuletzt epochal variierend ausgeprägt ideale Partnerschaft auch Karrierewünsche und das Bedürfnis nach individueller Selbstverwirklichung ins Zentrum treten, welche den persönlichen Anforderungen der

[63]Harzewski: S. 29, vgl. außerdem S. 31.

Figuren wie auch jenen der Gesellschaft und mit ihr nicht zuletzt auch denen der Rezipientinnen genügen sollen. Dennoch wird immer wieder das Motiv einer einzig wahren Liebe evident, welcher keine der Regeln und Konventionen gerecht werden kann, die ihr sowohl die Gesellschaft als auch die Protagonistinnen selbst auferlegen: „in virtually every novel the rulebook is thrown out when The One comes through, and the romance breaks every convention as the narrative draws to a close. This notion that true love breaks all the rules of course returns us to the precepts of classical romance“ und damit zum traditionellen *marriage plot*.[64]

Als Weitentwicklung aus dem Genre der popular romance, die direkte Verbindungen zur mittelalterlichen amour courtois aufweist sowie in weiterer Folge an das Œuvre Jane Austens und Samuel Richardsons angelehnt ist, kann Chick Lit eindeutig mit der Tradition des klassischen *marriage plot* in Relation gestellt werden, welcher in seiner Konzeption „that (…) considers romantic love an ennobling, transcendent force“ die höfischen Minnekonzepte mit den Idealisierungen der romance novel unmittelbar in Verbindung setzt, wobei ungebrochen die moralische Prämisse vorherrscht, nach welcher ein guter, edler Charakter sowie ein ethisch korrektes, ehrenhaftes Verhalten mit dauerhafter Zufriedenheit und beständigem Glück vergolten würden, welche in erster Linie die Vereinigung mit dem einzig wahren Partner bedeuten.[65] Dieses Motiv wird in der Chick Lit erweicht, denn neben ihm treten nun auch andere Interessensbereiche in die Aufmerksamkeit der Protagonistinnen wie auch der Rezipientinnen, während jedoch die einzig wahre Liebe, die, wie bereits erwähnt, noch immer als „ennobling, transcendent force“ stilisiert wird, auf der Suche nach welcher sich die Protagonistinnen bewusst oder nicht ständig befinden und deren Erringung auch ihnen auf eine lebensbereichernde Weise zu Gute kommt, welche sie zuvor nicht für möglich gehalten hätten.[66] Dennoch, „[i]f we compare chick lit with romance novels, romance novels almost always end with the couple together, while chick lit offers a more realistic look at romance and the single woman“, womit jedoch keineswegs gesagt sein soll, dass, wie aus der im Zuge der vorliegenden Arbeit analysierten Primärliteratur evident wird, das Genre tendenziell weniger konsequent in - wenn gleich weniger verbindlichen -

---

[64]Imelda Whelehan: The feminist bestseller. From „Sex and the single girl“ to „Sex and the city“. New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 179.

[65]Harzewski: S. 26.

[66]ebd.

happily ever after-Motiven endet.[67] Alleinstehende Frauen sind, wie etwa Whelehan aufzeigt, besonders im urbanen Raum, schon lange kein Einzelphänomen mehr und werden im Rahmen von Chick Lit aus einer Vielzahl von Perspektiven in ihrem natürlichen Habitus wie ihrem sozialen Umfeld beleuchtet.[68] Dennoch werden sie, obwohl die Bestrebung besteht, ein dynamisches, selbstbewusstes Bild dieser Frauen zu zeichnen, welche ihre eigene Zufriedenheit nicht von ihrem Familienstand abhängig machen und den Gipfel ihrer Selbstverwirklichung nicht so sehr hinter Herd und Kinderwagen, als viel mehr in einer zu ihrer finanziellen Selbstbestimmung beitragenden Karriere sehen, noch immer als frustrierte, von zahlreichen zum Teil wahnwitzigen Neurosen bestimmte *spinsters* porträtiert, deren Dasein ihren Lichtblick schließlich doch in einer adäquaten Partnerschaft findet, welche Ordnung und einen gesunden, realitätsnäheren Menschenverstand samt einer angemessenen Lebenshaltung in ihre Existenz bringt.[69]

[67]Ilief: S. 125.

[68]Whelehan: S. 181.

[69]ebd.

2.1.2.2. Übergreifende Dachdefinition zum Genre - Trivialliteratur

Während sich das Medium der Unterhaltungsliteratur nach Metzler noch einer „schematischen Erfüllung von lit[erarischen] Mustern und der klischeehaften Darstellung von Wirklichkeit annähern kann“, ist die Trivialliteratur in Abgrenzung dazu von diesen Mustern vollends dominiert.[70] Die Trivialliteratur wird - besonders in Hinblick auf den Aufbau ihrer Figuren sowie des Handlungsverlaufs - zu einem Großteil von „ein[em] relativ feste[n] Ensemble prototypischer schematischer Strukturen charakterisiert“, wobei speziell bei ihren Figuren „der mutige Held [sowie] die geduldig leidende Frau“ dominieren, welche allgemein „mit einer Neigung zur Schwarz-Weiß-Zeichnung [typisiert sind].“[71] Auch die schematische Anlage der Handlungsverläufe, welche ihren Rezipienten in den dargelegten Ausgangssituationen noch ein Übermaß an Identifikationsmöglichkeiten bietet, indem diese „mit einer Nähe zu den Gewohnheiten und Einstellungen der anzusprechenden Rezipienten“ gezeichnet werden, geschieht auf eine eingängige, leicht verständliche Weise, welche „ein einfaches Weltbild entstehen [lässt], das die Komplexität von Wirklichkeit in unangemessener Weise reduziert.“[72]

Während bei der Rezeption von Unterhaltungsliteratur noch das Potenzial für den Leser besteht, aus den beschriebenen Handlungskonzepten „neue Sichtweisen auf [die] Wirklichkeit“ zu erlangen[73], sodass die Lektüre zumindest mit Einschränkung einer persönlichen Bereicherung dienlich sein kann, folgt das dominierende traditionelle Rezeptionsmuster der klassischen Trivialliteratur einem „Bedürfnis nach Orientierung, nach Affektlösung und nach Bestätigung eigener Werturteile“.[74] Während der Rezipient von Unterhaltungsliteratur neben Zerstreuung auch geistige Bereicherung aus seiner Lektüre zieht, besteht die Funktion von Trivialliteratur in einer stützenden Bestätigung von Idealen und Weltanschauungen, welche beim Rezipienten bereits vor der Lektüre dominierten und deren Legitimität nunmehr durch die Instanz der Literatur Bescheinigung findet. Dennoch räumt die Definition nach Metzler auch ein, dass der aktuellen Trivialliteratur gleichsam eine scheinbar diesem Muster widersprüchliche Entwicklung zu entnehmen ist, da die traditionell vorherrschenden Figuren- und Handlungskonzeptionen zum Teil aufgebrochen

[70]Burdorf et al.: Metzlers Lexikon Literatur, S. 794.

[71]ebd. S. 782.

[72]ebd. S. 782.

[73]ebd. S. 794.

[74]ebd. S. 782.

werden, während jedoch gleichzeitig „Bilder von der Wirklichkeit gezeichnet [werden], die […] neue Klischees [generieren]“.[75] Im Vergleich mit ihrer eigenen Genese birgt die Trivialliteratur somit progressive Tendenzen, da beispielsweise und worauf auch Metzler explizit verweist, nicht länger die selben konservativen Frauenbilder stilisiert werden.[76] Stattdessen finden neue, soziokulturell zeitgemäßere Ausformungen Anwendung, welche jedoch im Vergleich mit der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur noch immer starken Sanierungsbedarf aufweisen, wie etwa auch ein exemplarischer Vergleich der im Zuge der vorliegenden Arbeit analysierten Romane sowie - in besonderem Maße - die Architektur ihrer Protagonistinnen verdeutlicht. Emily, Katja sowie Isabelle und ihren Genreschwestern wird durchaus eigenständiges, scheinbar kritisches Denken zugestanden, welches sie zum Aufbrechen und der kritischen Hinterfragung von bisher dogmatisch geltenden Institutionen, wie jener der Ehe und das lange tabuisierte Alleinstehen erwachsener Frauen befähigt, welche keine herausragenden sozialen Randpositionen bekleiden, die ihnen den Umgang mit der Gesellschaft - sowie insbesondere den sozialen Verkehr mit Männern - verunmöglichen. Gleichzeitig zentrieren sich ihre Handlungsabsichten jedoch noch immer auf spezifische männliche Figuren, respektive die Normen eines vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftssystems als solchem. Hinter seiner oberflächlichen Anpassung an zeitgenössische Diskurse und die allgemeine Alltagsgestaltung birgt das Genre im Vergleich mit der übrigen zeitgenössischen Literatur somit noch immer den selben konservativen Kern, während es plakativ im Vordergrund an den von wechselnden Trends gesteuerten Strömungen und Tendenzen der Alltagsgesellschaft teilnimmt.

Vor dem dargelegten Hintergrund der Trivialliteratur bietet sich ein reiches Feld vielfältigster Definitionsansätze und Blickpunkte auf das Genre der Chick Lit. In ihrem Kern weisen alle der untersuchten Definitionen das Genre als eine auf ein junges, weibliches Publikum zugeschnittene, literarische Gattung aus, welche - geprägt durch die gesellschaftlichen Entwicklungen der Postmoderne sowie als Kind der zweiten feministischen Welle - zum Teil zu ihrem eigenen Leidwesen selbstständig und zumeist alleinstehend in urbanen Umfeldern lebende und agierende Frauen anspricht. Diese weisen ihrer subjektiven Eigenauffassung nach große charakterliche Übereinstimmungen mit den dargestellten Protagonistinnen auf und greifen auf diese

[75]ebd. S. 783.

[76]ebd. S. 783.

einen spezifischen urbanen Lifestyle illustrierende und gleichzeitig verkörpernde Literatur nicht nur zum Zweck der Unterhaltung zurück, sondern sehen in ihr vielfach ebenfalls eine Möglichkeit zur Identifikation und zum wenngleich fiktiven Austausch über für sie zentrale Elemente aus ihrem eigenen Alltag. Es erhärtet sich somit der Verdacht, das Genre und all seine Entwicklungen würden nicht zuletzt durch sein Zielpublikum selbst generiert und damit letztendlich zum Symbol einer ganzen gesellschaftlichen Gruppe von *chicks* erhoben werden, die fest in der westlichen Gesellschaft der Konsumkultur verankert sind.

2.1.3. Das Genre als nach Anpassung an sich wandelnde soziokulturelle Anforderungen strebende Weiterentwicklung der *romance novels*?

Im Gegensatz zu den Protagonistinnen der *romance novels* sind jene seiner Weiterentwicklung, der Chick Lit, scheinbar nicht länger unmittelbar auf der konstanten Suche nach dem für die persönliche Erfüllung obligaten Partner, welcher - wie auch im Genre der *romance novels* - allzu oft wahnwitzigen Idealvorstellungen entspricht, sondern streben vielmehr eine globale, persönliche Zufriedenheit an, welche sich nicht einzig auf diesen Bereich und damit eine Frauenrolle im Sinn präemanzipierter Maximen beschränkt, sondern auch die personelle Verwirklichung und Entfaltung sowie den Erfolg im Beruf und dem den Figuren eigenen Sozialsystem umfasst. In herkömmlichen Liebesromanen, welche in direkter Verbindung zur Tradition der höfischen Minneliteratur stehen, wird das Idealbild einer die Existenz veredelnden und komplettierenden Liebe dargestellt, welche als ultimative Auszeichnung jenen Figuren zusteht, die sich moralisch unbescholten verhalten und in ihren Existenzen entsprechende Stadien durchlaufen haben. Als primäre Erkenntnis aus der Lektüre bietet sich den Rezipientinnen die Aussage, dass - ähnlich jener Lehre, welche aus einer Vielzahl von Märchen gezogen werden kann - durch entsprechende Tugendhaftigkeit, Strebsamkeit und Demut Zugang zu dauerhafter, globaler Zufriedenheit erworben wird, welche in direkter Relation zu ihrer letztendlich obersten Bedingung steht, nämlich einer erfüllenden Liebesbeziehung. Die Berechtigung auf diese kann ebenfalls durch moralisch korrektes Verhalten erworben werden, dessen Illustration und die schließlich erfolgende Erfüllung das hauptsächliche Konzept einer Vielzahl der zugehörigen Publikationen darstellt. Die Handlungs- und Aktionsfelder des Genres beschränken sich entsprechend häufig auf das private Umfeld der Protagonistinnen, während die Handlung einem klar hervorstechenden Hauptstrang folgt, welchem partiell zusätzliche, in ihrer Spanne überschaubare Nebenarme beigefügt werden.

Im Kontrast dazu charakterisieren sich Werke der Chick Lit durch eine ungleich vielfältigere Handlungsstruktur, wobei die noch immer obligate Liebeshandlung um zusätzlich mindestens einen weiteren Hauptstrang erweitert wird, im Zuge dessen die Protagonistin sich nicht nur um das Wohlwollen einer und somit die persönliche Bestätigung durch diese männliche Figur bemüht, sondern sich auch im beruflichen respektive persönlichen Umfeld engagiert, sodass evident wird, dass die emotionale, personelle Erfüllung als von einer Vielzahl unterschiedlicher Faktoren abhängig dargestellt werden soll und die grundlegende Philosophie des Genres verdeutlicht

wird, nach welcher gilt: „a romantic resolution is not compulsory: romance should comprise ‚a piece of the pie, rather than the whole one'".[77] Das traditionelle *happily ever after*-Ende erfährt eine in Hinblick auf bisherige Liebesromane nahezu gewagte Überarbeitung und wird häufig entweder neben das Ergebnis anderer, scheinbar gleich relevanter Handlungsstränge gestellt, oder diesen teilweise sogar untergeordnet, da „Mr. Right [frequently] turns out to be Mr. Wrong or Mr. Maybe".[78] Gleichzeitig erfahren andere Lebensaspekte der Protagonistinnen ebenfalls große Berücksichtigung, sodass etwa eine berufliche Weiterentwicklung neben den nunmehr modifizierten *marriage plot* gestellt wird und den Ausgang der Erzählung zumindest co-dominiert. In *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* geht die Protagonistin Isabelle mit einer beruflichen Entwicklung aus dem Handlungsbogen hervor, da sie nunmehr nicht als angestellte Floristin tätig ist, sondern zur semi-selbstständigen Dekorateurin avanciert. Auch an Sozialkompetenzen scheint sie gewonnen zu haben, wie der letzten Szene des Romans zu entnehmen ist, in welcher sie vollkommen unbefangen ihr Erstaunen über das tatsächlich fliegende Flugzeug mit einer ihr unbekannten Mitreisenden teilt.[79]

Diesem Bild stehen die Ikonen des Genres teilweise entgegen, denn während Candace Bushnells Anthologie *Sex and the City* mit der endgültigen Trennung der Protagonistin Carrie von ihrem Freund Mr. Big endet und im Epilog dezidiert betont wird, dass sie zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses fiktiven Nachtrags „happily single" ist, wohingegen die vorgehenden Kapitel der Anthologie jedoch eher den Eindruck einer schmerzvollen Trennungsphase hinterlassen, welche diese erschöpft und traurig zurücklässt, konstatiert *Bridget Jones's Diary* im Beginn der Beziehung der Protagonistin Bridget mit Mark Darcy, wie aus dem „summary" jenes Jahres hervorgeht, über das sich der erzählte Zeitraum des Romans spannt.[80] Rein formal können demnach beide Werke dem Genre der Chick Lit zugeordnet werden, da in beiden das Wohlbefinden der Protagonistinnen zu einem nicht unwesentlichen Teil von ihrem Liebesleben abhängt. Das, wie etwa von Gamble attestierte, Bild jener selbstständigen, geistig gereiften jungen Frauen der Postmoderne, deren persönliche Erfüllung noch immer zu einem großen Teil abhängt von „the most limited and

---

[77]Learn to Write. http://www.harlequin.com/articlepage.html?articleId=973&chapter=0, Zugriff zuletzt am 19.7.2016, zit. nach Harzewski, S. 29.

[78]Harzewski: S. 28.

[79]Hülsmann: Glück ist, wenn man trotzdem liebt, S. 410.

[80]Candace Bushnell: Sex and the City. London: Abacus[11] 2013, S. 245.

hackneyed of objectives: romantic fulfillment“ spiegelt sich in einer großen Zahl der dem Genre zugehörigen Publikationen wider.[81] Wie Wells konstatiert, baut sich jeder Roman der Chick Lit um eine Liebesgeschichte respektive die romantischen Interessen der Protagonistin und oft auch jene ihrer nächsten Bezugspersonen auf, und erreicht im Laufe des Erzählflusses zumal über Umwege schließlich den scheinbaren Mann ihrer Bestimmung und damit jene Partnerschaft, welche der Rezipientin als ultimativ erstrebenswert präsentiert wird.[82] Peitz attestiert dem Genre eine noch immer hohe Verbundenheit zum traditionellen *happy end*, von welchem „in 90 Prozent der Fälle auszugehen [ist]“.[83] Dieses umfasst jedoch, wie auch von ihr aufgezeigt, nicht einzig die Erfüllung auf emotionaler, zwischenmenschlicher Ebene, sondern wird auch als von anderen Faktoren abhängig gezeigt, sodass das Phänomen eines „the burden of Having It All“ sichtbar wird, welches den Rezipientinnen das Bild einer in all ihren Aspekten perfekten Existenz vorhält, woran diese im Realleben scheitern und darin den Protagonistinnen ähneln.[84]

Wie Peitz erfasst und sich in Hinblick auf sämtliche der im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysierten Primärwerke bestätigen lässt, können die Charakteristika des Genres auf folgende Eckpunkte komprimiert werden: „[e]inheitlich lässt sich die Handlung wie folgt zusammenfassen: ‚*Es geht den Protagonistinnen um Selbstverwirklichung im Sinne eines gelungenen Lebens und darum, persönliches Glück zu finden und zu bewahren.*‘ Die Zentralfigur wird zunächst in ihrer täglichen Routine, ihrem Alltagsleben gezeigt, was sich plötzlich und unerwartet radikal durch ein einschneidendes Erlebnis verändert - den Konflikt, den die Heldin während des Romans zu bewältigen und zu lösen hat und der sie zum Umdenken zwingt. Dieser Konflikt kann im privaten aber auch im beruflichen Bereich bestehen, meist sogar aus einer Kombination beider“.[85]

---

[81]Sarah Gamble: Growing Up Single. The Postfeminist Novel. In: Studies in the Literary Imagination Bd. 39(2) 2006, S. 61-78, hier S. 63.

[82]Juliette Wells: Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. In: Ferriss u. Young (Hgg.): Chick Lit. The new woman’s fiction. S. 47-70, hier S. 49.

[83]Peitz: S. 44.

[84]Whelehan: S. 177, zit. nach Peitz: S. 44.

[85]Peitz: S. 43, Kursivgesetztes ebd. zitiert v. Heike Paul: „Feminist Chicks?: Chick Lit als (post)feministische Populärliteratur.“ In: Heike Paul, Alexandra Ganser. (Hrsg.). *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur.* Münster: LIT 2007. S.59-74, hier S. 63.

Die Architektur der Protagonistin folgt ebenfalls zumeist einem verbreiteten Schema, bei ihr handelt es sich zumeist um eine mehr oder weniger neurotisch gestaltete Figur „(…)in ihren 20ern oder 30ern, meist aus gutbürgerlichem Milieu, häufig mit Universitätsabschluss, die im Medienbereich arbeitet und in einer Großstadt lebt. Sie ist alleinstehend, neudeutsch Single, hat einen festen Kreis von guten Freunden und ist an Mode und Lifestyle interessiert.“[86] Neben Bridget Jones und Carrie Bradshaw, den Protagonistinnen jener beiden Publikationen, welchen gemeinhin attestiert wird, das Genre begründet zu haben und auf welche zahlreiche nachfolgenden Werke dezidiert oder auch nur implizit Bezug nehmen, folgt eine Vielzahl anderer Figuren - und mit ihnen auch die Protagonistinnen jener Romane, auf welche die vorliegende Arbeit Bezug nimmt - ebenfalls diesem Schema. Diese unterscheiden sich teilweise stark in ihrer jeweiligen Situation sowie den ihnen zugeschriebenen Lebensumständen, jedoch lassen sich alle der untersuchten Handlungsverläufe auf die oben nach Peitz definierten Handlungsmaximen niederbrechen, sodass sie geschlossen eindeutig dem Genre zugeschrieben werden können. Trotz der ansonsten vielfältigen Szenerie und den unterschiedlichsten Situationen, aus welcher die Erzählungen aufgebaut werden, verfügen alle für die Arbeit ausgewählten Werke über dieselben Kernpunkte des Genres. Jeder der Romane weist die von Peitz als signifikant definierten Kriterien auf, da jeder der untersuchten Handlungsstränge auf die individuelle Selbstverwirklichung seiner jeweiligen Protagonistin als zentrales Handlungselement abzielt. Diese konstituiert sich aus einer Vielzahl verschiedener Elemente und wird sowohl von Konstituenten aus deren beruflichen wie privaten Lebensbereichen bedingt, wobei die Handlung sich mit Abstand deutlich auf den Teilstrang des *marriage plots* zentriert. Die Bestätigung der Persönlichkeit durch einen männlichen Protagonisten, welche über die Versicherung seines Interesses an der Protagonistin erfolgt, wodurch diese die für ihre Selbstwertigkeit benötigte Bestätigung ihrer Attraktivität sowie Liebenswertigkeit erfährt und aus der sich üblicherweise eine partnerschaftliche Verbindung entwickelt, stellt für das Genre noch immer die Hauptkonstituente dar und stellt auch ein unverkennbares Merkmal aller untersuchten Romane dar.

Für einen Großteil der Romane wird eine solcherart erfolgende Bestätigung evident, da das Moment der durch die Protagonistinnen an ihnen selbst übermäßig vollzogenen Selbstkritik im Handlungsverlauf durch den erfolgenden männlichen

[86]Peitz: S. 39.

Zuspruch kontinuierlich abgebaut wird, während gleichzeitig eine in ihrer Intensität variierende Selbstwertschätzung aufgebaut werden kann. Am stärksten wird dieser Einfluss in Carina Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* sichtbar. Während die Protagonistin Emily zu Beginn des ersten Teils stark von ihren Selbstzweifeln und persönlichen Unsicherheiten geprägt ist, wird dieses Element im Handlungsverlauf abgebaut und weicht einem latent vorhandenen, wenn auch selten offen sichtbaren Selbstvertrauen, welches diese in weiterer Folge dazu befähigt, stärker als bisher für ihre eigenen Interessen einzutreten und im Vergleich mit der bisherigen Handlung selbstbestimmter zu handeln. Auch in Petra Hülsmanns Roman *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* erfährt das Selbstwertgefühl der Protagonistin Karo, die aus dem Ruhrpott stammt und sich vor der scheinbar ungleich gehobeneren Gesellschaftsschicht, in welcher sie in Hamburg verkehrt, für ihre Herkunft aus vergleichsweise einfachen Verhältnissen schämt, durch ihre Bekanntschaft mit der Figur des aus dem scheinbar zumindest ebenso bodenständigen Bayern stammenden, angesehenen Fußballers Patrick schließlich merkbare Aufwertung. Während sie zu Beginn der Handlung noch ihre Herkunft sowie das Verhalten ihrer Eltern als peinlich empfindet und zwischenzeitlich Anschluss bei ihren zum Snobismus neigenden Kollegen sucht, emanzipiert sich die Figur im weiteren Erzählverlauf und bekennt sich schließlich wieder zu sich selbst. Das *happily ever after*-Motiv lässt sich allgemein in allen der analysierten Werke ausmachen und bestätigt somit definitiv die Genrezugehörigkeit aller Publikationen. Im Gegenzug zu den Handlungsbögen der vorgehenden Genres enden jene der Chick Lit zum Großteil nicht länger dezidiert mit den vormals von Austen bis in die Gattung der romance novels obligaten Eheschließungen, sondern präsentieren verstärkt lockerere partnerschaftliche Verbindungen, was dem gegenwärtigen soziokulturellen Ansehen des Konzepts der Ehe sowie deren herabgestufter Aktualität für die Zielgruppe geschuldet sein dürfte.

Seit nunmehr zwanzig Jahren wird der Büchermarkt durchzogen von jenen Publikationen, deren farbenprächtige, zum Großteil stark stilisierte Gestaltung ihre Zusammengehörigkeit und damit das Genre repräsentiert, wobei die visuelle Aufmachung der diesem zugehörigen Werke tendenziell nahtlos an jene des Jugendbuchsegments anschließt, sodass unter Umständen nicht auf Anhieb evident wird, welchem der beiden Gattungen ein Exemplar zuzuordnen ist. Die infantilisierende Degradierung der Konsumentin und somit schlussendlich der Leserin zum ‚Chick' wird demzufolge bereits vor dem eigentlich initiativen

Lesevorgang evident, wenn sie von der nahezu grotesk stilisierten, bunten Aufmachung der Romane, die stark an die Kinder ansprechende, optische Produktgestaltung in Spielwarenabteilungen zu erinnern vermag, angesprochen zu einem Kauf selbiger animiert werden kann.

2.1.3.1. Humor als ‚Lebensphilosophie der ‚Chicks' und distinktives Merkmal von Genrezugehörigkeit?

Vielfältig wird den dem Genre der Chick Lit zuzuordnenden Titeln von Kritikern ein ausgeprägtes Moment von Situationskomik sowie einer humoresk gezeichneten Lebensanschauung attestiert, welche das Genre klar als der Unterhaltungsliteratur zugehörig identifizierbar machen. Einschlägige Rankings und Empfehlungslisten werden wie an dieser Stelle exemplarisch anhand einer Onlineplattform illustriert werden soll, häufig von Begleittexten wie „Hilarious Chick-lit you shouldn't read in public. Gut-busting-funny-books that literally make you 'LOL'. The books that you really shouldn't read in public places in fear of the crazy glances you get because of giggling, snorting, 'Did she really just say that?!' moments. Enjoy!" eingeleitet, welche einerseits explizit auf die eingeschworene Gemeinschaft ihrer Rezipientinnen verweisen, die im Gegensatz zur Mehrheitsbevölkerung eben jene angepriesene Form von Humor zu verstehen scheint, sowie andererseits auch die scheinbar primär auf Erheiterung abzielende Funktion des Genres aufzeigen.[87]

Der explizite Verweis, dass die Lektüre aufgrund von scheinbar irrationalen Reaktionen wie lautem Lachen und anderen spontanen Gefühlsausbrüchen nicht für die diesen kein Verständnis entgegenzubringen vermögende Öffentlichkeit bestimmt sei, verstärkt durch eine nach außen hin abzielende Abschottung jene Gefühle von Zugehörigkeit und Identifikation, welche bei den Leserinnen im Rahmen der Lektüre evoziert werden, und wie sie bereits an anderer Stelle ausgeführt wurden. Aus der Konsumgesellschaft wird eine scheinbar durch Lebensphilosophien und Weltanschauungen verbundene, eingeschworene Gemeinschaft, welcher sich jede einzelne Rezipientin durch ihre Lesebeziehung zu Bridget und ihren Genreschwestern gleichermaßen zugehörig fühlen darf. Jene Ideale der Gegenwartsgesellschaft, sowie die durch sie evozierten Tendenzen zu einem Anspruch auf globale, allzeitige *self-perfection*, welchen scheinbar weder Protagonistinnen noch Rezipientinnen je ernsthaft zu genügen erhoffen können, werden auf eine ironische Weise verarbeitet, die das ihnen anhaftend Irrationale scheinbar kritisieren soll, wie die Autoren selbst und auch ihre Kritiker vielfach attestieren. „[Fieldings] novels recall (…) the world of Jane Austen's fiction, in which self-perfection is treated ironically. Bridget records with humor the many factors that influence her to change - not only her mother and her rivals, but also self-help books,

[87]http://www.goodreads.com/list/show/39462.
Hilarious_Chick_lit_you_shouldn_t_read_in_public_, Zugriff zuletzt am 22.8.2016.

diets, and other imports from American popular culture“, wie Marsh resümiert.[88] Auch Fielding selbst bezieht in ihren Büchern nach eigener Aussage eine als scheinbar gesellschaftskritisch zu wertende Stellung, welche zeitgenössische Frauen so zeigen soll, wie sie im Realleben abseits von jenen Idealen und den artifiziellen Rollenbildern der Modeindustrie in all ihren Facetten existieren: „Helen Fielding writes with characteristic aplomb that ‚(…) [sometimes] it is good to be able to represent women as they actually are in the age in which you are living'.“[89] Außerdem fügt sie mit Bezug auf den humoresken Gehalt ihrer Werke hinzu: „‚[i]f we can't laugh at ourselves without having a panic attack over what it says about women, we haven't got very far with our equality'.“[90] Fielding sieht somit die Notwendigkeit, die Frauenfiguren des Genres ironisch als lachhafte und nicht vollständig zurechnungsfähige Individuen darzustellen, als unablässig für einen gesunden, zeitgenössischen Feminismus und scheint im Humor und dem Maß seiner publikumstauglichen Verwendbarkeit offenbar eine Messlatte für das graduelle Fortschreiten in der Entwicklung einer feministisch nicht nur sensitiven, sondern ebenfalls aufgeklärten Gesellschaft zu sehen. Nach ihrem Standpunkt handelt es sich bei der textgebundenen Einschreibung von Humor sowie dem damit verbundenen Vermögen, über sich selbst zu lachen, um die einzig korrekte Möglichkeit, jene abgebildete Groteske der Gegenwartsgesellschaft korrekt zu dechiffrieren, durch welche mit dem Text an dieser Kritik geübt werden soll.

Gleichzeitig jedoch existiert auch ein beachtliches Kontingent an Gegenstimmen, welche den humoresken, selbstironischen Tonfall, in welchem die Protagonistinnen von den Geschehnissen ihres Alltags sowie den aus ihrer Sicht subjektiv als unerklärlich peinlich wie unterhaltsam dargestellten Ereignissen bei den Begegnungen mit ihren jeweiligen Mr. (Semi-)Rights erzählen, weniger als Mittel für ein Lachen über Figuren mit in der Rezipientengruppe subjektiv großem Identifikationspotenzial, und somit letztendlich über *sich selbst* als viel mehr als Möglichkeit zur Belustigung über *die Anderen* und damit über eine Personen- wie Figurengruppe interpretieren, welche für die Rezipientinnen deutlich erkennbar als im Kontrast zu diesen unreflektierte, den für sie scheinbar übermächtigen Dogmen der

[88]Kelly Marsh: Contextualizing Bridget Jones. In: College Literature. Bd. 31(1) 2004, S. 52-72, hier S. 53.

[89]Stéphanie Genz u. Benjamin Brabon: Postfeminism. Cultural Texts and Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, S. 87f., zit. nach Ferriss u. Young: S. 9.

[90]Helen Fielding: The Making Of Bridget Jones (Interview), zit. nach Ferriss u. Young: Introduction, S. 9.

Konsumgesellschaft folgende Gruppe tendenziell neurotischer Kleinbürgerinnen in Erscheinung tritt. Gamble konstatiert dazu in Hinblick auf die intendierte Rezipientenhaltung für Fieldings Roman *Bridget Jones's Diary* sowie unter Berücksichtigung der aus dem Medienecho tatsächlich hervorgehenden Reaktion auf diese satirischen Elemente: „The book is clearly meant to be read as a satire in the Austen mode: you're meant to laugh *at* Bridget Jones, not *with* her. However, the extent to which the book has become regarded as a genuine embodiment of the predicament of the modern woman indicates that the satirical element of the text has not quite come off."[91] Anstatt in ihrer Lektüre also in Hinblick auf deren didaktische Qualitäten sowie die in Kontext mit Chick Lit oft mit aufgegriffene Diskussion zu seiner Funktion als respektive Verwertung von Ratgeberliteratur ein im besten Fall satirisches, und daher klar erkennbar abschreckendes Beispiel zu sehen, wird das Genre als Destillat in Druckform für einen einschlägigen Lebensstil gesehen, welchen neben seinen fiktiven Protagonistinnen auch eine Vielzahl ihrer Rezipientinnen zu führen scheint. An die Stelle eines jeglichen intendiertermaßen im Zuge der Lektüre evident werdenden satirischen Untertons tritt die „[uneasy celebration of] romance while [simultaneously] anatomizing the ways in which romance makes dupes of perfectly rational single women", wie auch Whelehan feststellt.[92] Sie erörtert das in den Romanen entworfene Frauenbild jedoch als einerseits vollkommen der Normalität entsprechend, wenn die Protagonistinnen von ihren Konsumations- sowie Kaufzwängen und den zu einem Großteil auf ihr äußeres Erscheinungsbild sowie ihr unter Anderem damit verbundenes Wirken auf ihr soziales Umfeld zentrierten Neurosen getrieben ihren Alltag zu bestreiten versuchen, während sie andererseits die ausnahmezustandsartige Situation hervorhebt, in welcher die Figuren durch ihre Gefühle für (potenzielle) Partner in ihrem Handeln direkt beeinflusst werden.

Isabelle in Hülsmanns Roman *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* wird etwa in ihrer temporären, von vielfältigen Impulshandlungen bestimmten Schwärmerei für den Schuldnerberater Alexander Lange dargestellt, während sie gleichzeitig ihre neurotisch anmutende Beharrlichkeit auf eingefahrene Verhaltensmuster und Handlungen zur Schau stellt, wie etwa bereits zu Beginn des Romans aus jener Episode hervorgeht, in der sie in dem an der Stelle ihres alten Lieblingsimbisses, in

[91]Gamble: S. 66, Kursivsetzung ebd.

[92]Whelehan: S. 186.

dem sie elf Jahre lang mittags immer die selbe Nudelsuppe gegessen hat, neu eröffneten Lokal nicht nur keinen adäquaten Ersatz für dieses ihr mittlerweile bereits traditionelle Mittagessen bekommt, sondern ihre Erkenntnis auch noch von einem mittleren Nervenzusammenbruch begleitet zu werden scheint, wobei sie sich schließlich auch mit Jens, dem Besitzer des Restaurants streitet und eine allen übrigen Beteiligten gleichermaßen peinliche Szene evoziert. Nach Whelehan ist dieses Verhalten sowie die damit verbundene störrische Beharrung auf festgefahrenen Gewohnheiten, welche stellenweise auch von anderen Figuren kritisch angesprochen wird[93] als vollkommen normal für „perfectly rational single women“ anzusehen, während sie gleichzeitig erst jenes Verhalten der Protagonistin als von der Norm abweichend einstuft, welches diese bei ihren Begegnungen mit dem von ihr umschwärmten Schuldnerberater vorweist, als nicht nur ihrem anwesenden Umfeld, sondern auch ihr selbst auffällt, dass sie sich in ihrer eigenen Verlegenheit unbeholfen und hölzern benimmt.[94] In dieser Situation verfügt sie jedoch über genügend Fähigkeit zur Selbstreflexion, um zu erkennen, dass ihr Verhalten nicht angebracht ist und versucht zumindest, dieses zu ändern.[95] Nach Whelehan handelt es sich dabei, wie bereits erwähnt wurde, um eine Reaktion der „perfectly rational single women“ auf „romance“, die sie sich wie „dupes“ verhalten lässt, wobei jedoch beispielsweise mit Bezug auf Hülsmanns eben analysierten Roman keine größeren Unterschiede ins Auge fallen, als dass sich die Protagonistin in zweiterer Situation über ihr teilweise inadäquates Verhalten bewusst wird und, im Vergleich zu den anderen Situationen, in ihrem Interesse an einem möglichst vorteilshaften Auftritt darum bemüht ist, dieses zu ändern.[96]

Whelehan verweist allerdings gleichzeitig auch auf die erschreckende Ernsthaftigkeit, mit welcher dieser ihrer Ansicht nach bewusst erstellte, humoristische Kontext andererseits von Kritikern des Genres aufgegriffen und beurteilt wird, da „[c]hick lit, in common with the feminist bestsellers, is generally written with selfdeprecating humour“, sodass den „fairly run-of-the-mill plots“, welche im Genre behandelt werden, eigentlich nicht mit jener „general anxiety about what the fact of their existence in fiction can mean“ begegnet werden sollte, sondern vielmehr ihrer Alltagsnähe breitere Akzeptanz entgegengebracht werden müsste, in welcher, wie in

[93]vgl. Hülsmann: Glück ist, wenn man trotzdem liebt, S. 11ff. sowie S. 32.

[94]Whelehan: S. 186.

[95]vgl. Hülsmann: Glück ist, wenn man trotzdem liebt, S. 146f. u. S. 211.

[96]Whelehan: S. 186.

Hinblick auf feministische Bestseller ebenfalls von ihr betont wird, die Kritik an einem feministisch nicht-aufgeklärten Gesellschaftsbild zu sehen ist.[97] Auch Ilief spricht von einem ähnlichen Ansatz, wenn sie attestiert, dass „[i]n popular culture, the postfeminist critique of neo-liberalism is predominantly articulated through humour, irony and overemphasising.“[98] Dennoch bleibt zu hinterfragen, ob eine solche Anschauung wirklich sinnvoll sein kann, wenn für einen Großteil der Rezipientinnen scheinbar jener Aspekt der Identifizierung mit den, wie von den Befürwortern einer humoresken Lesart von Chick Lit vertreten wird, satirisch überzeichneten Protagonistinnen vorherrscht. Im Gegensatz zu seinen Vorgängergenres will Chick Lit als Phänomen der feministischen Bewegung nicht ernsthafte Inhalte vermitteln, sondern „(…) after earnestness of both Mother Earth feminism in the 70s, and 80s careerism, what women most want is a good laugh - at their own expense as much as others‘. ‚What the readers live‘, the author notes, ‚is to find their own terminal dissatisfaction with their men (or lack of), their bums and jobs, transformed from chronic neurosis into comedy’“, wie auch Guenther dem Genre attestiert.[99]

Dennoch fällt es schwer, diese Anschauungen auf ein ganzes Genre zu übertragen, dessen Rezipientinnen mit ihrer Lektüre vorwiegend ein Identifikationsmoment mit ihrem eigenen Alltag anstreben. Feministisch aufgeklärte und sensibilisierte Frauen sollen nach all diesen Autoren plötzlich nicht länger für eine im besten Fall sogar post-patriarchale, gesellschaftlich gleichberechtigte Behandlung ihrer Geschlechtsgenossinnen einstehen, sondern sich der Stilisierung ihrer mit einem Mal wieder klischeehaft als typisch weiblich stilisierten Schwächen und Laster widmen, um damit einer dem Feminismus und seinen Forderungen gegenüber noch immer kritisch eingestellten, patriarchalen Gesellschaft nachzugeben, sowie sich selbst eine Blöße zuzugestehen, welche nur schwerlich mit einer adäquaten politisch engagierten Argumentationsführung zu verdecken sein könnte? Guenther konkludiert aus der Entwicklung des Genres seit seinen Anfängen mit Fieldings *Bridget Jones's Diary* gar, dass die anfänglich vorherrschende Ironie und die parodistischen Elemente dem Genre noch immer inhärent seien, während jedoch gleichzeitig evident wird, dass „chick-lit has grown into a community of writers and readers who

[97]Whelehan: S. 176.

[98]Ilief: S. 135.

[99]Women want a laugh. https://www.theguardian.com/news/2001/aug/24/leadersandreply.mainsection, Zugriff zuletzt am 3.11.2016, zit. nach Leah Guenther: Bridget Jones's Diary and post-feminism. In: Jo Gill (Hg.): Modern Confessional Writing. New Critical Essays. New York: Routledge 2009, S. 84-99, S. 96.

share the goal of telling more stories about women“, wobei jedoch nicht stringent nachzuweisen ist, ob diese noch immer über das selbe Maß an Selbstironie verfügen.[100] Ein entsprechender Befund ist auch in Anbetracht einer deutlich überwiegenden Medienresonanz, welche die Identifikation mit den Protagonistinnen in den Vordergrund stellt, stark anzuzweifeln.

In Hinblick auf den Gehalt der Romane an Selbsthilfeliteratur sowie die Vehemenz, mit welcher teilweise für diese gesprochen wird, wie etwa aus Fieldings Romanen um Bridget Jones hervorgeht, die nicht nur stellenweise direkt aus ihnen ganze Textpassagen zitiert, sondern auch ein ganzes Geflecht an persönlichen Ideologien und Weltanschauungen aufgebaut hat, welches sich auf den Inhalt dieser Bücher stützt, und das sie mit ihren Freunden zu teilen scheint, wenn sie sich mit diesen über persönliche Krisenmomente sowie deren Bewältigung austauscht, stellt auch Harzewski fest, dass derartige, teilweise - wie etwa bei Bridget Jones - auch explizit ausgeführten Elemente, so sehr sie stellenweise ins Lächerliche gezogen der Erheiterung von Rezipienten dienen sollen, dennoch gleichzeitig auch das Phänomen der Konsultation dieser Ratgeberlektüre akzeptieren oder gar als Bestandteil einer Chick-Kultur stilisieren, zu deren Lebensgefühl eben auch diese zählt.[101]

Aus diesen Gründen können die dem Genre zuzuordnenden Publikationen nicht vollständig als Humoresken gesehen werden, da das Identifikationsmoment der Rezipienten - sei es intendiert oder nicht - zu umfassend ist, als dass von einer satirischen Literaturform gesprochen werden könnte, deren Überzeichnung für alle Beteiligten gleichermaßen evident ist. Stattdessen ist eher in Betracht zu ziehen, ob es sich bei der dem Genre scheinbar omnipräsent inhärenten Selbstironie, mit welcher die Protagonistinnen aufwarten, nicht eher um eine Resignation gegenüber dem Patriarchat im Konflikt um eine gleichberechtigende Haltung Frauen gegenüber handelt, welche sich in einer unterwürfigen Herabsetzung der eigenen Person durch jede einzelne Rezipientin wie Autorin sowie ferner des gesamten eigenen Geschlechts ausdrückt.

---

[100]Guenther: S. 96.

[101]Harzewski: Chick Lit and post feminism, S. 20ff.

2.2. Feminismus aus heutiger Sicht und in Hinblick auf den Diskurs der Chick Lit

Die feministische Bewegung zur Gleichberechtigung von Frauen und Männern in ihrer heutigen Ausgestaltung blickt auf eine lange Entwicklung zurück, im Zuge derer in mühevoller Kleinarbeit und in zahllosen Konflikten minutiös aus historischer Sicht scheinbare Privilegien für den weiblichen Gesellschaftsanteil errungen wurden. Die neue Frauenbewegung seit den 1970er Jahren zentriert sich stark auf das Recht der Frau zur Selbstbestimmung und genau an diesem Punkt soll für die vorliegende Arbeit angesetzt werden, denn in vielen aktuellen Publikationen aus dem Genre der Chick Lit, einem Literaturgenre, welches von vielen Frauen rezipiert und in den Populärmedien oftmals als Ergänzung zum perfekten, weiblichen Lebensgefühl stilisiert wird, tritt diesen feministischen Errungenschaften ein neo-konservatives, nur scheinbar modernes Frauenbild entgegen.[102] Die großteils weiblichen Rezipienten sollen sich mit unscheinbaren, vorgeblich selbstständigen jungen Frauen identifizieren, welchen erst der richtige männliche Partner die entsprechende Sicherheit zu verleihen vermag, um sich mit ihrem eigenen Körper, Schicksal und Charakter auszusöhnen. Die vorgeblich so selbstbewusste Protagonistin versucht parallel zu ihrer Romanze, auf welcher selbstverständlich das Hauptaugenmerk der Romane liegt, als vermeintlich selbstbewusste, eigenständige Frau durchzustarten, indem sie Cafés eröffnet, einen neuen, adäquateren Job sucht, um sich von ihren bisherigen, unzumutbaren Arbeitsbedingungen zu emanzipieren, auswandert, ihr im weiteren Familienbesitz vererbte Häuser renoviert, sich nach ewig währenden Rosenkriegen doch endlich von bisherigen Liebhabern trennt oder ein weiteres von hunderten möglichen Projekten zur ultimativen Selbstverwirklichung in Angriff nimmt. Spätestens durch die Begegnung mit dem männlichen Protagonisten verwandelt sie sich jedoch in ein von Selbstzweifeln zernagtes Häufchen Elend, das ohne die männliche Bestätigung offenbar nicht länger zu existieren vermag. Der gesamte Handlungsstrang des Romans zielt schließlich darauf ab, dass die Protagonisten erst zueinander in Kontakt treten, sich emotional annähern und sich nach einigen mehr oder weniger dramatischen Handlungswendungen sowie dadurch evozierte Krisenmomente zu einander bekennen und zumeist eine offizielle Liebesbeziehung eingehen. Handelt es sich bei diesem Typus um eine Rück-Verweiblichung der im Zuge der Emanzipation und Gleichberechtigung immer weiter „vermännlichten“ Frau, welche nunmehr nicht länger auf ihre Attribute der Weiblichkeit verzichten müssen

[102]Michaela Karl: Die Geschichte der Frauenbewegung. Stuttgart: Reclam 2011. (Reclam Sachbuch 18788), S.11.

soll, um zu einem Rang an Macht und Autorität zu gelangen, welcher jenem der Männer gleicht, wie Bourdieu es dem patriarchal geprägten Gesellschaftskonzept attestiert?[103]

Auf der anderen Seite attestiert Susan Faludi im Zuge ihrer backlash theory dem Postfeminismus eine tendenziell rückläufige Entwicklung, welche die moderne Frauenfigur wieder scheinbar traditionelleren Verhaltensmustern zuführt, indem sich die Figuren sowie das Genre der Chick Lit sich, wie Ilief resümiert, allgemein durch die folgenden Phänomene auszeichnen: „1) negative reaction to second wave feminism; 2) attention paid to the individual rather than to a collective sisterhood; 3) desire for more traditional femininity over domesticity, consumerism, romance, and motherhood; 4) female identity crisis causing fears of a man shortage, a loudly ticking biological clock, and career tension; and 5) feelings of anxiety regarding ability to make correct decisions about the future.“[104]

Dieser Frauentypus durchzieht schematisch nicht nur jene sieben Primärwerke, welche im Rahmen dieser Arbeit exemplarisch für die gegenwärtig vorherrschende Ausformung des Genres analysiert werden sollen, sondern auch allgemein die unter dem Begriff Chick Lit vermarktete Literatur, welche sich als essentielles Element modernen Lifestyles darstellt und in enger Verbindung steht zu Konsumgütern und weiteren Elementen, die jenen in den Werken als erstrebenswert idealisierten Lebensstil ausmachen, der als grundlegende Voraussetzung für das Erreichen persönlichen Glücks und Erfüllung dargestellt wird. Es kann davon ausgegangen werden, dass die in den Romanen sichtbaren Idealvorstellungen und Konzepte von Frau-Sein und Weiblichkeit den Bemühungen der feministischen (Gleichberechtigungs-)Bewegungen widersprechen, indem die Frau erneut im Sinn eines patriarchal geordneten Gesellschaftssystems dem Mann unterstellt wird, wobei dies freilich auf andere Weise als in der Ausgangssituation der Frauenbewegungen geschieht. Dennoch sind in der Fügung der weiblichen Protagonistinnen unter männliche Figuren antifeministische Tendenzen klar zu erkennen, welche kommentarlos von den Rezipientinnen akzeptiert und ohne kritische Hinterfragung angenommen werden, wie aus zahlreichen Rezensionen hervorgeht, die auf einschlägigen digitalen Leserrezensionsportalen veröffentlicht werden.

---

[103]Karl: S. 25.

[104]Susan Faludi: Backlash. The undeclared war against American women. New York: Crown Publishing Group 1991, zit. nach Ilief: S. 120.

Nicht abzuweisen sind jene Ansätze, welche dieses eben geschilderte Frauenbild als Äußerung der postfeministischen Weiterentwicklung eines ‚reinen', in den 1970er und 80er Jahren praktizierten Feminismus erklären und damit seinen antifeministischen Beigeschmack von der Hand zu weisen versuchen, wie etwa neben Faludi auch Ferriss und Young aufzeigen.[105] Feminismus soll nicht länger als eine asketische, anti-weibliche Bewegung wahrgenommen und erlebt, sondern als eine *trotzdem*-Haltung verstanden werden, welche es Frauen - wie etwa exemplarisch aus den dem Genre zugehörigen Werken hervorgeht - ermöglicht, einerseits in rosaroten Rüschenschürzen am Herd zu stehen und sich mit vollster Überzeugung den Freuden von Hausarbeit und Kindererziehung zu widmen, während sie andererseits selbstbewusst als Karrierefrauen auftreten und sich ihrer hohen, gesellschaftlichen Position sowie der mit ihr einhergehenden Verpflichtungen und Privilegien vollends bewusst sind. Er soll nicht länger in der Bestrebung ausgedrückt werden, sich als Frau bei gleichzeitiger Aufgabe von gesellschaftlich verankerten Aspekten von Weiblichkeit der männlichen, gesellschaftlichen Machtposition so weit als möglich anzunähern, sondern diese stattdessen mit dem Wesen der Fraulichkeit zu vereinen bestreben, sodass die Frau ihre weiblichen Eigenschaften nicht verleugnen muss, um zu mehr gesellschaftlicher Autorität zu gelangen, wie es ihr noch von Bourdieu attestiert wird.[106]

Chick Lit kann dementsprechend als Kondensationspunkt einer Vielzahl von „some of the most important cultural issues women are currently engaged in addressing" gesehen werden, wie Ferris und Young in ihrer Essaysammlung *Chick Lit. The New Women's Fiction* verdeutlichen.[107] Als Spiegel der Gegenwartsgesellschaft vereint Chick Lit damit die Ansprüche ihrer Rezipientinnen an das Genre[108] mit einer gleichzeitig möglichst großen Fläche von Gemeinsamkeiten mit deren Alltagswelt, um ihnen genügend Identifikationspotenzial bieten zu können, worauf etwa auch die Aufspaltung in diverse Subgenres hindeutet, die sich aus dem ursprünglichen Genre bereits entwickelt haben und mittlerweile einer weit größeren Leserschaft Zugang zu Lektüreereignissen bieten, welche ihrer eigenen Alltagssituation gleichen, wie etwa

[105]Montoro: S. 120.

[106]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 171.

[107]ebd. S. 254.

[108]Gill u. Herdieckerhoff: S. 491.

eine Vielzahl neuer Subkategorien verdeutlicht, zu welchen unter Anderen *mommy lit*, *lad lit* oder auch *bride lit* und *Christian chick lit* zählen.[109]

Heather Hewett attestiert in ihrem Essay spezifisch der *mommy lit* eine gemeinschaftsstiftende, bestätigende Funktion, welche ihren Rezipientinnen das fiktiv begründete Gefühl von Zugehörigkeit zu einer Großgruppe „der Mütter schlechthin“ vermittelt und durch welche außerdem die Nachfrage nach einer kontextuell dem alltäglichen Lebensumfeld nahestehenden Unterhaltung gedeckt werden kann. *Mommy Lit* „ (…) alleviate[s] anxiety, produce[s] laughter and expose[s] cultural ideologies of parenting“, wodurch eine Vielzahl jener Themenbereiche abgedeckt wird, mit welchen sich die Rezipientinnen mental täglich in unterschiedlicher Intensität befassen.[110] In lockerem, eingängigem Stil bietet *mommy lit* ihren Leserinnen Kurzweile und Unterhaltung, während sie gleichzeitig Thematiken bespricht, welche diese auch realweltlich tangieren. Das Leseereignis wird dabei zu einem Moment der Gemeinschaftsstiftung und eines zumindest einseitig möglichen Austauschs, in welchem die Leserin Anregungen und damit auch Vorbilder für ein thematisch weit gefächertes Feld ihrer eigenen Mutterrolle findet.[111] Besondere Nachfrage erfährt dabei ein ungeschönter, subjektiver Zugang ohne jegliche sentimentale Verklärung oder Stilisierung, welcher sich aus der Perspektive der Mutter mit Themen wie dem arbeitsweltlichen Karriereweg, der Identitätsdefinition und dem Konzept von Mutterschaft an sich befasst, wie Hewett aus ihrer eigenen Erfahrung als Rezipientin des Genres konstatiert.[112]

Mommy lit bietet also Müttern einen umfassenden Zugang zu Thematiken, mit welchen sich diese eventuell primär auf sich selbst gestellt fühlen oder bei welchen sie auf wenig Resonanz aus ihrem eigenen persönlichen Umfeld hoffen können. Das Lesen bietet somit, nicht zuletzt auch durch das soziokulturell erfolgende Hochhalten des gedruckten Worts über die Instanz des Buches an sich im Vergleich mit realweltlichen Diskursen eine Möglichkeit für Mütter, sich für ihre eigene Befassung mit spezifischen Themen, welche sie realweltlich beschäftigen, Anregungen für die eigene Meinungsbildung sowie ihren persönlichen Umgang mit diesen zu beschaffen. Die Anforderungen, welche Rezipientinnen an Chick Lit stellen, scheinen

---

[109]Ferriss u. Young: Introuction, S. 6f.

[110]Heather Hewett: You Are Not Alone. The Personal, the Political, and the “New“ Mommy Lit. In: Ferriss u. Young: Chick Lit. The New Women’s Fiction, S. 119-140, hier S. 130.

[111]Hewett: S. 130.

[112]Hewett: S. 121.

direkt zu diesem Profil parallel zu verlaufen, woraus sich umgekehrt schließen lässt, dass der Nutzen und die weitere Funktion des Genres in seiner Befähigung zur individuellen, biografischen Hilfestellung liegt, wodurch Chick Lit in die Nähe der Ratgeberliteratur zu stellen ist und mitunter als Zwischengenre zur Belletristik und der Selbsthilfeliteratur in Erscheinung tritt - eine Qualität, auf welche auch Smith verweist.[113] Während Magazine und Selbsthilfeliteratur explizit Hilfestellung und oft sogar Punkt-für-Punkt-Pläne vorgeben, durch deren Befolgung ihre Rezipientinnen mehr Attraktivität auf das andere Geschlecht, gesteigerten Erfolg im Berufsleben oder eben endlich *den* adäquaten Partner erlangen sollen, verfolgt aus diesem Grund auch Chick Lit ein ähnliches Ziel, wenn auch mittels einer differierenden Strategie. Den Rezipientinnen werden Figuren gegenüber gestellt, welche diese Ratschläge in ihre eigenen, wenn gleich fiktiven Lebensentwürfe einflechten, wodurch sie ebenfalls als Ratgeber-Leserinnen identifiziert werden können, wie beispielsweise an *Bridget Jones's Diary* ersichtlich wird, in welchem auf eine Vielzahl von Diät-, Beziehungs- und sonstigen Selbsthilferatgebern namentlich sowie teilweise sogar in Form von kurzen Zitaten explizit Bezug genommen wird.[114]

Die Rezipientinnen erfahren, dass auch andere, (fiktive) Charaktere dieselben Verunsicherungen und Problemstellungen erleben, von welchen sie selbst sich durch die Lektüre von einschlägiger Ratgeberliteratur zumindest Hilfe zur Errettung ihrer eigenen Person erhoffen und entwickeln darüber Sympathie mit ihnen. Im Lauf der Handlung wird evident, dass das eine Universalrezept für eine erfüllte, zufriedene Existenz sowie damit zur Erringung all jener Symbole, an welchen diese festgemacht wird, und wie sie weiters von der Gesellschaft oder auch den Ratgebern propagiert wird, in den meisten Fällen nicht unmittelbar umsetzbar ist, sondern stattdessen einigen persönlichen Modifikationen unterzogen werden muss, bevor das angestrebte Ziel erreicht werden kann. Wie Bridget und sämtliche ihrer Genreschwestern soll sich auch die Rezipientin nicht vollständig auf jene Hilfestellung verlassen, welche ihr die Lektüre von Ratgebern scheinbar zu bieten vermag, sondern sie muss ihren eigenen Weg finden, indem sie sich die Freiheit nimmt, diese Erfolgsrezepte auf ihre eigene Situation anzupassen, welche allzu oft scheinbar nicht jenen konventionellen Standards entspricht, wie sie die Ratgeber

[113]Smith: Cosmopolitan Culture And Consumerism in Chick Lit, S. 11 sowie 45ff.

[114]vgl. ebd. S. 11 u. S. 52.

vorgeben.[115] Für die Leserinnen können die Figuren daher als Beispiele und letztendlich sogar emotionale Versicherungen zur Möglichkeit einer Erreichung der von ihnen gesellschaftlich motiviert angestrebten Ideale fungieren, welche sie für sich vielleicht bereits aufgegeben haben.[116]

In Chick Lit wird somit nicht eigentlich der Standpunkt vertreten, dass eine subjektiv wahrgenommene Abweichung von gesellschaftlichen Normen durch die eigene Person vollkommen akzeptabel sei oder eventuell sogar einer wünschenswerten Eigenschaft entsprechen kann, sondern vielmehr suggeriert, dass sie unter entsprechenden Umständen *trotzdem* liebenswert und schätzenswert genug sein kann, um weiteren gesellschaftlichen Standards genügen zu können, deren Voraussetzungen sie einschlägigen Ratgebern zufolge nicht erfüllt.[117] Smith schließt daraus, dass „[t]hese novelists depict female characters who ultimately realize that they can „cook up“ a home even if they do not have the „essential“ ingredients. All it takes is a little adjustment to the recipe.“[118] Einerseits wird den Rezipientinnen dargelegt, dass Diversität sowie, mit ihr direkt verbunden, eine Abweichung von medial als höchst erstrebenswert stilisierten Idealwerten im Normbereich liegt und auch von den Protagonistinnen der Romane vertreten wird, während andererseits ein Anpassungsprozess stattfindet, welcher demonstriert, dass die Figuren trotz ihrer vermeintlichen charakterlichen Fehler und Mängel in bestimmte gesellschaftlich vorgegebene Rollenkonstrukte einzupassen sind, anstatt dass diese eine Plattform zur kritischen Hinterfragung und Dekonstruktion ebenjener Normierungen etablieren würden.

Die neu entstehenden Subgenres der bisherigen Chick Lit, welche klassischer Weise auf weiße, alleinstehende angloamerikanische Mittzwanzigerinnen abzielte, signalisieren nach Rasmusson das Ende des einteiligen Genres, während sie gleichzeitig seine Grenzen weiten und damit auch die Vielfalt seiner Rezipienten sowie ihrer unterschiedlichen Situationen aufzeigen, deren Diversität nunmehr letztendlich auch aus der verschiedenen Gestaltung der Bücher selbst ersichtlich ist: „[t]he covers of these novels are not pink nor do they feature skinny white women; they feature an array of skin colors and background hues“, jedoch ist fraglich, ob diese neugestaltete Weiterentwicklung tatsächlich auch ideologische Neuerungen

[115]Smith: Cosmopolitan Culture And Consumerism in Chick Lit, S. 123.

[116]ebd. S. 133.

[117]ebd. S. 132.

[118]ebd. S. 133.

bietet oder unter verändertem Aussehen letztendlich noch immer dieselben Konzepte von jener *how to accomplish everything you need in life right now to be treated like a success*-Trivia umfasst, welche vor der Chick Lit bereits *romance novels* repräsentierten.[119]

Peitz vertritt den Standpunkt, dass Chick Lit insofern traditionelle Konzepte vertritt, als dass „weibliche Verhaltensweisen bestätigt [werden], die als besonders feminin und typisch empfunden werden. Somit bestärkt [Chick Lit] teilweise Klischees und Stereotype wie mangelnde Selbstdisziplin oder Kontrolle über das eigene Verhalten in Form von überhöhtem Alkoholgenuss, Übergewicht, Kaufrausch oder verzweifeltem Warten auf den Anruf eines Mannes.“[120] Die Leserinnen können so durch die sympathieheischende Präsentation protagonisteneigener Charakterschwächen zu tiefer Empathie animiert werden, wodurch eine Bestätigung dieser neurotischen Marotten stattfindet, welche die Rezipientin in ihrer persönlichen Eigentümlichkeit bestätigt und sie eventuell sogar noch zur Stilisierung sowie zum Ausbau dieser ermuntert. Peitz argumentiert, dass „unterschwellig bestimmte Tipps und Verhaltensmuster als beispielhaft vorgegeben [werden]“, während Chick Lit andererseits jedoch auch Möglichkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit bestehenden medial vermittelten Schönheits- und Rollenidealen einer Gesellschaft bieten können, welche in unterschiedlicher Intensität aus dem Handlungsbogen evident wird.[121] Bridget Jones protokolliert etwa obsessiv und großteils sogar minutiös die Progression ihres Körpergewichts sowie ihrer Kalorienzufuhr und stellt nahezu im selben Moment die Sinnhaftigkeit ihres eigenen Handelns in Frage, indem sie die Schönheitsindustrie sowie die dieser hörige Gesellschaft auf ihre tatsächliche Realitätsnähe hin analysiert, während sie jedoch gleichzeitig weiterhin an ihren bisherigen Aufzeichnungsgewohnheiten festhält.

Auch Ferriss und Young resümieren, dass Chick Lit ein Füllhorn an Möglichkeiten liefert, um einer neuen, dem Feminismus und seiner ursprünglichen Form nicht länger unmittelbar verbundenen Generation von Frauen Denkanstöße zu „subjectivity, sexuality, race [and] class“ zu bieten, welche auch aus feministischer Perspektive überaus gewinnbringend sein können, da sich der Umgang mit

---

[119]Sarah Rasmusson: Chick Lit. In: Claudia A. Mitchell und Jacqueline Reid-Walsh (Hgg.): Girl Culture. An Encyclopedia. Volume 1. Westport: Greenwood Press, 2008. S. 227-233, hier S. 233.

[120]Peitz: S. 230.

[121]Peitz: S. 231.

Feminismus, sowie mit ihm die Art, auf welche die Genese weiblicher Emanzipationsbestrebungen und ihre gegenwärtigen, respektive bisherigen Errungenschaften behandelt werden, seit der Zweiten Welle der 1970er Jahre stark verändert haben.[122] Das Genre stellt somit auch eine zeitgenössische, aktuelle Plattform dar, um Weiblichkeit neu zu erörtern und den feministischen Diskurs weiterzuführen, der noch immer im gesellschaftlichen Bewusstsein heutiger junger Frauen verankert ist, jedoch in Abgrenzung von der tendenziell ostentativen, direkt fordernden Vorgehensweise ihrer Müttergeneration einen neuen Umgangston sucht, um in einer Generation, die in einer Welt aufgewachsen ist, in welcher jene Privilegien, welche ihre Vorgängerinnen hart erkämpften, nahezu selbstverständliche Geltung besitzen, großflächige Identifikation und Unterstützung zu erlangen. Die Aufgabe der feministischen Bewegung hat sich verändert und konzentriert sich auf immer neue Aufgaben, mit welchen sie sich durch ihren diskursiven Fortschritt zeitgenössisch konfrontiert sieht. Gamble kontextualisiert den Wirkungsbereich von Chick Lit, hier unter Anderem spezifisch *Bridget Jones's Diary*, als Reflexionsfläche postfeministischer Ideologie, die in einer Welt ankert, „in which feminism is no longer an acknowledged presence. Their heroines live alone and go out to work simply because that's what women do, not because they are trying to make any particular point regarding female access to independence".[123] Den bisherigen Erfolgen feministischer Bewegungen kommt nicht länger eine Sonderstellung zu, sondern sie sind überwiegend zu einem als selbstverständlich erscheinenden Teil des lebensweltlichen Alltags geworden. Frauen verfügen heutzutage über einen Großteil jener Rechte, für deren Durchsetzung sich ihre Geschlechtsgenossinnen zwanzig bis dreißig Jahre zuvor vehement einsetzten und gestalten dadurch eine neue Welle des Feminismus mit, der sich, gestärkt durch die bisherigen Erfolge, neue Ziele setzt und diese auf eine innovative Art anstrebt, welche sich nicht nur der Gegenwartskultur und ihren veränderten medialen Möglichkeiten angepasst hat, sondern auch aus der Perspektive und nach den Vorstellungen einer Generation entsteht, welche mit den Wurzeln des Feminismus und besonders der Zweiten Welle kaum mehr Berührungspunkte aufweist.[124]

---

[122]Ferriss u. Young: S. 12.

[123]Gamble: S. 69.

[124]vgl. auch Gamble: S. 61.

Der Diskurs der Frauenbewegung verändert sich konstant durch sich selbst sowie ihr eigenes Aktivitätenprofil und mit dieser entwickeln sich auch ihre Anforderungen an die Gesellschaft weiter sowie die Möglichkeiten und soziokulturell als vertretbar angesehenen Mittel, diese und ihre nunmehr neuen Ziele zu unterstützten. Chick Lit kann in diesem Bezug als Teil der Populärkultur und somit als Zeugnis der Gegenwartsgesellschaft gewertet werden, welches aufzeigt, wie selbstbestimmt und frei moderne Frauen gegenwärtig ihre Biografie bestimmen können. *Bridget Jones's Diary*, ein Werk, welches gemeinhin als wichtigster Impulsgeber für die Entwicklung des Genres genannt wird, „reflect[s] a postfeminist ideology in the sense that [it] locate[s] [its] action in a world in which feminism is no longer an acknowledged presence."[125]

Fielding vertritt mit ihren Romanen eben diesen Standpunkt und betont, dass „[sometimes] it is good to be able to represent women as they actually are in the age in which you are living."[126] Eine solche Position gegenüber Chick Lit schreibt dieser vorwiegend unterhaltende anstatt denkanstoßende Funktion zu, Warhol und Montoro unterstreichen in ihren Untersuchungen die große emotionale Wirksamkeit des Genres: „popular forms [of literature] are particularly and especially apt to elicit emotional responses from its consumers."[127] Die Arbeiten beider Autorinnen gelangen jedoch - vermutlich mitunter induziert durch ihren von einander abweichenden Schwerpunkt der Untersuchungen - im Detail zu unterschiedlichen Resultaten: während Warhol Chick Lit eine zum Weinen animierende Funktion im Rezeptionsprozess zuschreibt (vgl. ‚having a good cry'), weisen die Befragten von Montoros Untersuchung auf eine Lektürehaltung hin, welche positive Emotionen hervorruft: „[the] expectations regarding which affective outcome they mostly desire to gain concern the feel-good factor that only a pleasurable, agreeable and congenial resolution of the novels can provide them with."[128]

Eine solche, vordergründig rein auf Unterhaltung ausgelegte Anforderung an das Genre ist leicht mit der geistigen Haltung der Postmoderne zu vereinen und damit als Phänomen in sich stimmig. Die Ideologien und Überzeugungen der zweiten Welle

---

[125]Gamble: S. 71, zit. nach Brenda Bethman: Generation Chick. Reading Bridget Jones's Diary, Jessica, 30, and Dies ist kein Liebeslied as Postfeminist Novels. In: Studies in 20th and 21st Century Literature. Bd. 35(1) 2011, S. 136-154, hier S. 148.

[126]Genz u. Brabon: S. 87, zit. nach Ferriss u. Young: S. 9.

[127]Montoro: S. 164.

[128]ebd.

des Feminismus werden im Gegensatz zum Gedankengut des Postfeminismus als starr, dogmatisch und überholt angesehen, während diese durch ihre Dynamik und den Pragmatismus jener modernen Weiterentwicklung einer Bewegung punkten, deren ursprüngliche Beweggründe für die meisten ihrer Anhänger nicht länger klar ersichtlich sind.[129] Auch Yardley vertritt in Hinblick auf das Genre der Chick Lit den Standpunkt einer primär auf Unterhaltung ausgelegten Literatur, die, wenn man sie an Hewetts Ansprüche an deren Subkategorie *mommy lit* misst, vorrangig Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft suggerieren und Erheiterung sowie teilweise bei persönlichen Problemen auch mentale Zuflucht bieten und in weiterer Folge eventuell ebenfalls als ein motivierendes sowie bestärkenden Zuspruch bietendes Refugium aus einem dem lebensweltlichen Alltag nahestehenden Kontext fungieren soll.[130] Yardley räumt Chick Lit eine stilistische Seichtigkeit und thematische Untiefe ein, welche dem vorrangigen Existenzzweck des Genres geschuldet sei, nämlich der Unterhaltung. Jegliche Intention zur Motivation der mentalen Befassung mit Hochgeistigerem tritt weit hinter dieses zurück, sodass ihrer Ansicht nach Genrezugehörigkeit nahezu automatisch jeglichen Anspruch auf eine Klassifizierung der entsprechenden Werke als „literary heavyweights“ verwehrt, was jedoch durchaus im Sinn ihrer Autoren und Leserschaft geschieht, denn „our primary job is to entertain“, wie Yardley dezidiert betont.[131]

Dennoch stellt sich die Frage, wie die in den der Chick Lit zugehörigen Werken dargelegten, misogynen Frauendarstellungen von Personen, welche sich abseits der Lektüre und damit ihres Bedürfnisses nach *entertainment* für Frauenrechte und den Anspruch auf Gleichberechtigung der Geschlechter einsetzen, als *entertaining* angesehen werden kann, wenn davon ausgegangen wird, dass diese nicht gewillt oder bestrebt sind, ihren gesamten Kulturkonsum ironisch auszulegen, wie es etwa landläufig für die Lektüre von *Bridget Jones's Diary* partiell verlautbart wird.

Gamble stellt jedoch fest, dass trotz genügend Indikatoren, die auf eine satirische Leseweise hindeuten, gemeinhin eine solche Auffassung dominiert, welche die Handlung als Abbild ihrer erweiterten eigenen Erfahrungshorizonte und gleichzeitig deren Protagonistin Bridget als Verkörperung ihrer selbst und somit einer Generation

---

[129]Gamlbe: S. 62.

[130]Hewett: S. 130.

[131]Cathy Yardley: Will Write for Shoes. How to Write a Chick Lit Novel. New York: Thomas Dunne Books 2006, S. 4-5, zit. nach Montoro: S. 165.

von realweltlich existenten jungen Frauen stilisiert.[132] Für die Anhängerinnen des neuen Genres barg die Fehlbarkeit der Protagonistin, welche ungeschönt alltagsnahe Situationen bestreitet, die ein Großteil der Rezipientinnen aus ihrer eigenen Lebenswelt kannte, ein für die zeitgenössische Medienlandschaft überdimensionales Wiedererkennungspotenzial, welches ihnen ein scheinbar einzigartiges Zugehörigkeitsgefühl bot zu jener Gruppe, welche mit ihr selbst die Rezipientinnen von Fieldings Roman bildeten. Die Identifikation mit der Protagonistin von der Chick Lit zugehörigen Literatur stellt eines jener ursprünglichsten Kriterien dar, welche schließlich zur Genregenerierung beitrugen. Anstatt in die perfekten Traumwelten von als makellos inszenierten Figuren einzutauchen, bieten *Bridget Jones* und mit ihr ein Heer weiterer lebensnaher, nach vorherrschenden Gesellschaftsidealen scheinbar unvollkommener Figuren die Möglichkeit zu einer wertfreien Identifikation mit einem fiktiven Alter Ego, welches gegen die von der Gesellschaft gestellten Ansprüche mit differierender Intensität Widerstand leistet und sich schließlich mit unterschiedlichem Erfolg über diese hinwegsetzt, während sie dennoch schlussendlich mit einem *happy end* belohnt wird, das jedoch nie ganz den schalen Beigeschmack eines *trotzdem* errungenen Siegs von sich weisen kann. In Kombination mit der Darstellung von alltäglichen, in der Folge von ihren Anhängern und durch das Genre selbst als ‚typisch weiblich' stilisierten Ängsten und mentalen Auseinandersetzungen, zu welchen, wie bereits *Bridget Jones* anschaulich illustriert, an erster Stelle Selbstzweifel, allgemeine Unsicherheit sowie Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper zählen, bietet sich den Rezipientinnen so - wenn feministische Diskurse und die sich gleichzeitig bietende, kritische Hinterfragung der in diesen Publikationen idealisierten Rollenkonzepte außer Acht gelassen werden, ein potenziell zutiefst befriedigendes Leseereignis.[133] Chick Lit, und mit ihr namentlich ihre Begründerinnen Helen Fielding und *Bridget Jones's Diary*, sowie Candace Bushnell mit *Sex and the City*, trugen so maßgeblich dazu bei, das Lebensgefühl einer ganzen, postfeministischen Generation publik zu machen und im größeren Rahmen Bewusstsein zu schaffen für sowie den Einzelnen Vergewisserung zu bieten über die Tatsache, dass jede einzelne Frau, welche von den Anforderungen, die ihr postmoderner, feministisch aufgeklärter, selbstbestimmter Alltag an sie stellt, zeitweise überfordert ist und sich im Angesicht ihres subjektiv wahrgenommenen

[132]Gamble: S. 66.

[133]Ferriss u. Young: A Generational Divide Over Chick Lit. http://www.chronicle.com/article/A-Generational-Divide-Over/1668, Zugriff zuletzt am 3.11.2016.

Zwiespalts zwischen einem konservativ-traditionellen, althergebrachten Wertesystem sowie seiner experimentell-unkonventionellen Entsprechung orientierungslos fühlt, nicht allein so empfindet, sondern neben den popularisierten Protagonistinnen der Romane noch eine Vielzahl von realweltlichen Schwestern im Geiste existiert, welche ebenfalls tagtäglich mit gesellschaftlichen Konventionen und auferlegten Idealen kämpfen und hadern.

„[Bridget Jones] became an icon, a recognisable emblem of a particular kind of femininity, a constructed point of identification for women", wie auch Gill und Herdieckerhoff der Figur attestieren, die ihren Einflussbereich weit über das Buch und den Film hinaus erweitern konnte und in einer Vielzahl von Medien Präsenz erlangte, wobei die Figur als Gütelabel eines sich neu etablierenden Figurenkonzepts fungierte und in Referenzen im Stil von „If you liked *Bridget Jones's Diary*, you'll love this" oder „This year's *Bridget Jones*" verwendet wurde, welche eine Vielzahl von Publikationen zierten, die in rascher Folge im Stil dieses Urwerks aufkamen, bis das Genre schließlich in den späten 1990er Jahren fest etabliert war und derartige Querverweise obsolet wurden, da sich die stilistische Ähnlichkeit mit Fieldings Roman längst zu einem natürlich anmutenden Zugehörigkeitskriterium verselbstständigt hatte.[134]

In ihrer postfeministischen Darstellung emanzipierter Frauenfiguren greifen die Autoren der genrezugehörigen Literatur jedoch konsequent auf zwei Rollenbilder zurück, wie Gill und Herdieckerhoff feststellen: „there are two kinds of heroines: those committed to the idea of career but dissatisfied with their jobs, and those who are successful in their careers but unfeminine."[135] Diese Beobachtung deutet auf zwei unterschiedliche Problemstellungen der Rollenkomposition hin, wobei auf die hier implizit angesprochene, scheinbare Unvereinbarkeit von Weiblichkeit mit einer gesellschaftlichen Vormachtstellung, wie sie auch Bourdieu in der patriarchisch gegliederten Gesellschaft beobachtet, in einem folgenden Kapitel noch näher eingehen werden soll.[136] Einen weiteren Aspekt stellt die augenscheinliche, im Genre allgemein vermittelte Unvereinbarkeit von Weiblichkeit, höheren Karrierebestrebungen und der Ausübung einer zufriedenstellenden beruflichen Tätigkeit dar, die nicht besonders von der ansonsten postulierten postfeministischen

[134]Gill u. Herdieckerhoff: S. 489.

[135]Gill und Herdieckerhoff: S. 16, zit. nach Ilief: S. 131.

[136]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 171.

Freiheit der Frau zeugt, wie sie der gegenwärtigen Populärkultur etwa von Ilief zugeschrieben wird.[137]

Gill und Herdieckerhoff stellen fest, dass Chick Lit hinsichtlich ihrer Rolle im postfeministischen Diskurs ein in sich widersprüchliches Genre darstellt, welches sich einerseits in Hinblick auf weibliche Sexualität für allgemeine Freiheit in partnerschaftlicher Ungebundenheit, sexueller Selbstbestimmung sowie das auch weibliche Bedürfnis nach der Empfindung von Vergnügen an der eigenen Sexualität ausspricht, und andererseits nahezu im selben Atemzug jedoch betont, „that married heterosexual monogamy more truly captures women's real desires", sodass schlussendlich doch wieder ein konservatives, dem Patriarchat unterstelltes Idealbild verkörpert wird, wenn Leserin und Protagonistin zum Ende des Handlungsstrangs mit einem *happy end* ‚belohnt' werden.[138] Auch Gamble ist sich dieser Gegensätzlichkeit bewusst, denn sie stellt ebenfalls fest, dass Chick Lit in ihren Protagonistinnen einerseits das selbstbestimmte, in vieler Hinsicht aufgeklärte Frauenbild der Postmoderne porträtiert, welches diese als die Einflüsse der zweiten Welle des Feminismus verinnerlicht habende Figuren zeigt, die mit einer neuen Art von Problemen und Hindernissen konfrontiert werden, die ihrer Vorgängergeneration unbekannt war, während jedoch andererseits ihr persönliches Lebensglück noch immer als von der Erfüllung ihrer romantischen Bedürfnisse abhängig dargestellt wird, welche in der Verbindung mit ihrem persönlichen Idealpartner liegt, wodurch sie zu einer aus postfeministischer Perspektive „lamentable kind of heroine" degradiert werden.[139]

Die Charaktere stellen in den meisten Fällen geringfügig verbesserte Versionen der Leserinnen dar und erfüllen somit deren Bedürfnis nach einer wenn auch temporär auf die Lesedauer beschränkten Substitution für ihr eigenes Alltagsleben. Die Leserin erhält durch die Lektüre Zugang zu einer traumweltartig verzerrten Version ihres eigenen Alltags, in welcher sie sich selbst zumindest temporär mit einer scheinbar aufgewerteten Version ihrer Selbst überblenden kann und in der Illusion von einer verbesserten Existenz schwelgen kann.[140] Insofern kann die Lektüre von Chick Lit auch als zutiefst destruktiver Vorgang gesehen werden, wobei die immer selben Motive, die verklärt geschönten Versionen des Alltags ihrer Zielgruppe und somit

[137]Ilief: S. 124.

[138]Gill u. Herdieckerhoff: S. 500.

[139]Gamble: S. 63f.

[140]Jessica Jernigan (Interview?), zit. nach Ferriss u. Young: S. 7.

letztendlich rezipientenverachtende Konzepte darstellen sollen und diesen in ihrer stetigen, nur einer geringen Varianz unterliegenden Repetition die Legitimität bestimmter gesellschaftlich manifestierter Ideale und Rollenbilder suggerieren, wodurch sie in ihrem eigenen, subjektiv empfundenen und im Vergleich mit den Charaktereigenschaften der Protagonistinnen schlechterem Anders-Sein eine Begründung für ihre gesellschaftliche Außenposition abseits der Norm erkennen könnten.[141] Gleichzeitig stellen die fiktiven Handlungsräume einer Vielzahl der dem Genre zugehörigen Publikationen außerdem eigentlich weniger die erhofften Fluchtfantasien aus einem der Rezipientin eventuell trostlos erscheinenden Alltag dar, sondern spiegeln stattdessen eigentlich ernüchternd realweltliche Bedingungen wider, mit welchen diese alltäglich konfrontiert werden.[142] Whelehan attestiert dem Genre trotz dieser Möglichkeiten außerdem die Stilisierung einer globalen Orientierungslosigkeit, da aus den einzelnen Werken nur überaus eingeschränkt zu realisierende und somit für die Rezipientin verwertbare Lösungsansätze entnommen werden können, und die geschilderten Probleme und aufgezeigten Paradoxa, welche zu einem Großteil auch direkte Verbindungen zu den realweltlichen Situationen ihrer Rezipientinnen haben, unaufgeklärt stehen bleiben.[143] Ein Anstoß zur Selbstreflexion für die Rezipientin, welchen diese benötigen würde, um über ihre eigene Situation konstruktiv sowie aus einer veränderten Perspektive nachdenken zu können und somit die Möglichkeit für eine wahrhaftig stattfindende Veränderung von Strukturen ihres Alltags zu finden, die sie sich in einem Großteil der Fälle von ihrer Lektüre erhoffen wird, bleibt daher letztendlich ausgespart.

„Chick lit may be offering women the prospect of connecting with characters who go through the same experiences“, wie Ilief und mit ihr eine Vielzahl bereits genannter Autorinnen beobachtet, jedoch handelt es sich dabei letztendlich um leere Versprechungen an die Konsumentinnen respektive Rezipientinnen, denn während die Erzählung um die Protagonistin in 90 Prozent der Fälle mit einem *happy end* abgeschlossen wird, bleiben diese mit ihren persönlichen Problemen zurück und können aus der durch die Lektüre erfolgten Beiwohnung an der Erfüllung des Glücks der Protagonistin einzig die fiktiv erfahrene Vergewisserung ziehen, dass sich auch ihre Situation zum Guten wenden wird, wie etwa die Lektüre von *Bridget Jones's*

---

[141]Jessica Jernigan (Interview?), zit. nach Ferriss u. Young: S. 7.

[142]Ferriss u. Young: S. 7.

[143]Genz u. Brabon: S. 88.

Diary verdeutlicht.[144] Bridget findet zum Abschluss des Romans schließlich in Mark Darcy jenen Mann, welcher sie um ihrer selbst willen liebt und nicht wie Daniel Cleaver primär auf die Befriedigung seiner eigenen, egozentrierten Bedürfnisse aus ist, woraus die Rezipientin ablesen kann, dass sich auch für sie eines Tages dieses Wunder vollziehen wird - und zwar selbst dann, wenn sie ihren gegenwärtigen, scheinbar so lasterhaft wie gesellschaftlich verpönten Lebenswandel nicht nennenswert überarbeitet, da auch Bridget, wie in ihrem letzten Tagebucheintrag vermerkt ist, weder wesentlich an Gewicht verloren noch sonst einen ihrer ursprünglichen Vorsätze für das nunmehr vergangene Jahr dauerhaft umgesetzt hat und weiterhin jenen Lastern frönt, welche ihr Leben eigentlich bisher geprägt haben und die sie zu Beginn des Romans als für ihre Partnersuche kontraproduktiv eingestuft hatte. Mit einer eindeutigen Erklärung, wie sie selbst zu innerer Ruhe und Zufriedenheit aus sich selbst heraus gelangen könnte, wartet der Roman nicht auf, stattdessen lautet die unmissverständliche Botschaft an die Rezipientin schlicht, dass auch Frauen wie sie und Bridget die Erfüllung ihrer Wünsche erreichen können.

In den seltenen Fällen, in welchen die Handlung dezidiert nicht auf die Erfüllung eines *happily ever after*-Motivs zusteuert und ein solches demnach auch ausdrücklich nicht aus einer offenen Gestaltung ihres Abschlusses ablesbar ist, bleibt der Rezipientin zumindest die Gewissheit, dass ihr Gleichgesinnte existieren und sie mit ihrer persönlichen, privaten Situation nicht allein ist, sodass sie aus diesem Zugehörigkeitsgefühl Mut schöpfen und neue Motivation zum Umgang mit jener zu ziehen vermag, was besonders gewinnbringend sein kann, wenn die Protagonistin im Handlungsverlauf zumindest eine merkbare psychische Veränderung durchlaufen hat, von welcher die Rezipientin im Sinne der Leseefahrung eines Selbsthilferratgebers Nutzen ziehen könnte, um ihre eigene Perspektive zu erweitern. Da jedoch in den meisten Fällen das Augenmerk der Romane nicht auf der Darstellung einer charakterlichen Weiterentwicklung der Protagonistin liegt, welche für ihre Leserinnen wahrhaft erbaulich sein könnte, sondern vielmehr die Darstellung von einschlägigen, schemagetreuen Handlungsverläufen fokussiert wird, muss davon ausgegangen werden, dass auch diese restlichen zehn Prozent, welche nicht in einem *happy end* gipfeln, nicht maßgeblich zur Erbauung der Rezipientinnen beitragen können.[145] Carrie, die Protagonistin von Candace Bushnells Anthologie

---

[144]Ilief: S. 120, außerdem Peitz: S. 44.

[145]Harzewski: Chick Lit and Postfeminism, S. 28.

Sex and the City, trennt sich zu Ende des Erzählverlaufs zwar von ihrem Freund und beendet damit eine für sie emotional belastende Beziehung, jedoch geht auch aus dem angeschlossenen Epilog nur kurz notiert hervor, *dass* sie zum Zeitpunkt von dessen Niederschrift „happily single“ ist, während sich der Verfasser dieses Nachkapitels über den genaueren Hergang dieser Entwicklung sowie den Weg zu Carries Erkenntnis, dass für sie nicht die Beziehung mit einem Mann das ultimativ höchste Glück darstellt, sondern sie auch ohne Partner innere Zufriedenheit erlangen kann, auffällig ausschweigt.[146]

In diesem Zusammenhang könnte eventuell in weiterem Rahmen von einem Treuebruch an der Rezipientin gesprochen werden, da dieser zwar die Möglichkeit zur Identifikation und Entwicklung einer empathischen Bindung mit den fiktiven Protagonistinnen geboten wird, deren Ausgangssituation auf unterschiedlichste Weise mit ihrer eigenen übereinstimmen kann, sie jedoch, während den Protagonistinnen zum Abschluss des Handlungsbogens zumeist ein deus ex machina-ähnlich evoziertes *happy end* serviert wird, selbst ohne größere Anhaltspunkte für die Lösung ihrer eigenen, realweltlichen Situation bleibt und blind darauf vertrauen muss, dass sich durch eine schicksalshafte Wendung auch ihre eigene Angelegenheit zum Besten wenden wird.[147]

Harzewski attestiert dem Genre der *romance novels* eine allgemeine Fokussierung auf die Elemente des Handlungsstrangs und damit auf die gattungsbildende Liebeshandlung selbst, während die charakterliche Weiterentwicklung der Figuren zu einem Großteil hintangestellt wird, beziehungsweise teils ganz ausgespart bleibt und somit auch die Möglichkeit der Rezipientin, aus der Lektüre Impulse für ihren Umgang mit persönlichen Problemen zu ziehen und ihre eigene Perspektive im Lesevorgang zu erweitern, grob vernachlässigt wird. Diese Beobachtung lässt sich in Hinblick auf die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten, der Chick Lit zugehörigen Werke weitgehend bestätigen und somit mit Vorbehalt für das Genre an sich übernehmen.[148] Zwar wird häufig eine persönliche Selbstverwirklichung der Protagonistinnen mit in die Handlungsstränge einbezogen, jedoch stellen die Autorinnen schlussendlich dennoch die Suche nach sowie das abschließend errungene *happily ever after*-Motiv, für welches vor jeglichem anderen Kontent für die

[146]Bushnell: S. 245.

[147]Harzewski: Chick Lit and Postfeminism, S. 28.

[148]ebd.

Zufriedenheit der Protagonistin das Eingehen einer adäquaten Partnerschaft ausschlaggebend ist, wie exemplarisch an der im Rahmen der vorliegenden Arbeit analysierten Primärliteratur aufgezeigt werden kann, an die vorderste Stelle ihrer Prioritäten. Kati in Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* erlangt durch den Zeitsprung, welcher es ihr ermöglicht, vollkommen ohne sich des Ehebruchs schuldig zu machen, die Möglichkeit, probeweise eine Beziehung mit Mathias auszutesten, und gelangt schließlich zu dem Schluss, dass ihre Ehe mit Felix doch die beste Alternative für sie ist, während ihr beruflicher Erfolg kaum ins Gewicht zu fallen scheint. Im Nachwort wird lediglich kurz erwähnt, dass sie erfolgreich eine eigene Agentur führt, ihre Tätigkeit in dieser jedoch wegen der Geburt ihres Kindes bald einschränken wird, sodass davon ausgegangen werden kann, dass ihre familiäre wie partnerschaftliche Situation und damit eine traditionelle Frauenrolle, welche besser in das unaufgeklärte Patriarchat als in eine scheinbar emanzipierte Gesellschaft passt, schwerer wiegt als berufliche Karriereaussichten und Selbstverwirklichung. Karo in *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* gibt die ihr in Aussicht stehende Position im Management des Fußballclubs ebenfalls auf, um ihrem Freund Patrick nach München nachzuziehen und dort auch beruflich neu anzufangen, wobei sie dort vorerst noch keine Zusage für eine Stelle hat und scheinbar ihr ganzes Leben neu auf ihn ausrichtet. Während der schließlich erfolgenden Aussprache gesteht sie ein, dass „es circa 348 Punkte gibt, die [gegen einen Umzug nach München] sprechen und nur einen einzigen dafür“, wobei sie diesem Argument, welcher in ihrem Wunsch nach einer Partnerschaft mit Patrick liegt, sogar ihre Karriere hintanstellt, auf die sie über den gesamten Handlungsverlauf eigentlich hingearbeitet hat.[149] Und auch die bisher so gewissenhafte Katharina in Heldts Roman *Wind aus West mit starken Böen* gibt durch die Aussprache mit ihrem Exfreund Hannes motiviert ihren beschaulichen Lebensstil in Bremen auf, wo sie neben einer gesicherten Anstellung als Rechercheurin auch einen Sicherheit ausstrahlenden Freund hat und zieht auf die Insel Sylt, um dort vollkommen ungewiss eine neue Existenz aufzubauen, wobei sie vorgeblich nicht primär für Hannes dorthin zieht, der ursprünglich als ausschlaggebender Punkt für ihren Entschluss zu einer drastischen Veränderung ihres Lebenswandels fungierte, sondern für eine patriarchatstreue Familienkonstellation, zu welcher sich auch ihre Eltern wieder einfinden.

[149]Hülsmann: Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen. Köln: Bastei Lübbe 2015, S. 406f.

Augenscheinlich ist auch die allgemeine Gebundenheit der Protagonistin und ihres persönlichen Wohlergehens sowie der Erfolg ihres Strebens nach Glück und Erfüllung an die ihr entgegengebrachte Sympathie und das Interesse, welches ihr durch eine männliche Hauptfigur zuteil wird, und mit dem sie in der Folge eine Beziehung eingeht oder ihr dies zumindest in Aussicht gestellt wird. Eine eigenständige Lösung bestehender Missstände in ihrer bisherigen Lebensgestaltung ist der Protagonistin in den meisten Fällen nicht möglich, stattdessen verhilft ihr erst die Bekanntschaft mit der männlichen Hauptfigur zur Einsicht und einem damit verbundenen Umdenken respektive einer Neuausrichtung ihrer Existenz, welche zumeist mit einer verbesserten Ordnung ihrer Prioritäten einhergeht. Grundsätzlich scheint von den Bekanntschaften, die zumeist als Schicksalsschlag stilisiert werden, und von deren Verlauf die Romane gemeinhin vorrangig handeln, ein Erkenntnismoment auszugehen, welches ohne diese nicht möglich gewesen wäre.

In *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* ermöglicht es Isabelle die von Beginn an emotional stark aufgeladene Bekanntschaft mit dem Koch Jens, ihre Neurosen abzulegen. Im Verlauf der Handlung muss sie von einer Vielzahl jener eingefahrenen Vorstellungen Abstand nehmen, die in ihrer Gesamtheit bisher maßgeblich ihren Alltag sowie ihre Weltwahrnehmung prägten, wobei auf den anfänglichen Konflikt um ihre Ernährungsgewohnheiten und die damit verbundene, ablehnende Skepsis gegenüber bestimmten Nahrungsmitteln und Gerichten, die durch diesen sukzessive abgebaut wird, noch die Widerlegung ihrer bisherigen Perspektive auf ihren beruflichen Werdegang sowie ihre Anforderungen an einen potenziellen Partner und damit einhergehend das bisher gültige, stilisierte Konzept ihres Vater, an dem sie jeglichen Kontakt mit Männern misst, und das sich schließlich als ungültig erweist, folgen. Am Ende des Handlungsstrangs steht jener Konzeption Isabelles, welche zu Beginn des Romans dargestellt wird, ihre neue, scheinbar generalüberholte Version gegenüber, deren Entwicklung auf die Bekanntschaft mit Jens, mit welchem sie schließlich höchstwahrscheinlich die für das finale *happily ever after*-Motiv obligate Beziehung eingehen wird, und alle in weiterer Folge von dieser ausgehenden Begebenheiten zurückzuführen ist.

Wie in einer Vielzahl weiterer Werke des Genres tritt auch hier eigentlich eine männliche Figur als Initiator für den Entwicklungsprozess der Protagonistin in Erscheinung, welcher in der Folge jenes Element darstellt, das sie den Anforderungen der Gesellschaft entsprechend „normalisiert“ und jene Neurosen

abzubauen vermag, welche eingangs als für die Protagonistinnen des Genres so charakteristisch stilisierte ‚Macken' und Charaktereigenheiten glorifiziert werden. Isabelles Essgewohnheiten zeigen deutlich ihre ganzheitliche Verwandlung auf, denn von ihrer anfänglichen Ernährungsform, welche vorrangig aus Tomatenbroten und Suppe bestanden zu haben scheint, emanzipiert sie sich über eine neugierig-aufgeschlossene Konsumationshaltung den ihr von Jens und seiner Schwester kredenzten Speisen gegenüber hin zu einem Status, welcher sie schließlich selbst als kulinarisch versiert zeigt. Anhand dieser Progression wird auch ihr allgemeiner mentaler Entwicklungsprozess deutlich, da sie sich allmählich von jenen althergebrachten Vorstellungen abkehrt, um welche sie ihre Existenz aufgebaut hat, und losgelöst von deren Sicherheit eine neue, von den bisher vorherrschenden Zwängen befreite und somit selbstbestimmtere Existenz führen kann.

Auch in *Wind aus West mit starken Böen* trägt die Wiederbegegnung mit ihrem Exfreund Hannes maßgeblich dazu bei, dass die Protagonistin Katharina ihr bisheriges Leben gründlich überdenkt und jene nach Auffassung ihres Umfelds bereits lange überfälligen Änderungen vornimmt. Ihre psychische Progression ist dabei an dem Grad an Unordnung ablesbar, welchen sie in ihrem direkten Umfeld erträgt. Während sie zu Beginn noch starke Ablehnung gegen das bei ihrer Schwester zuhause herrschende Chaos empfindet und zur Vermeidung jeglichen auch räumlichen Kontakts mit diesem keinen regelmäßigen Austausch mit ihr pflegt, sowie auch die Arbeit ihrer eigenen Putzfrau noch ordnet, kann sie später doch zwischenzeitlich bei ihr wohnen und sich dort soweit wohlfühlen, dass sie mit ihr über Vertraulich-Persönliches spricht. Auch die neuerliche Hinwendung zu ihrer Familie, die im Gegensatz zu Katharina stark hippieske Züge aufweist, sowie ihre gleichzeitige Trennung von Jens, mit welchem sie über Jahre eine harmonische, jedoch trockene, überaus pragmatische Beziehung führt, sind Zeichen für die ‚Genesung' der Protagonistin von ihrer eingangs illustrativ geschilderten Ordnungsneurose und dem Bestreben nach maximaler Kontrolle über jegliche Geschehnisse in ihrem Leben.

Es lässt sich aus jenen Primärtexten, welche im Rahmen der vorliegenden Arbeit einer eingehenden Analyse unterzogen wurden, schließen, dass die Protagonistinnen aus den der Chick Lit zugehörigen Werken zwar oberflächlich als selbstbestimmte, emanzipierte Frauen dargestellt werden, die Erlangung ihres persönlichen Glücks und eines Zustands umfassender Zufriedenheit jedoch letztendlich von der Einwirkung einer männlichen Figur abhängt und erst durch die

Bekanntschaft mit dieser ermöglicht wird, wodurch eine bestehende, patriarchal geprägte Gesellschaftskonzeption Bestätigung findet, anstatt im Sinn einer postfeministischen Ideologie die Eigenständigkeit der weiblichen Figuren weiter hervorzuheben und so den Rezipientinnen Bestätigung zu vermitteln über ihre Unabhängigkeit, welche die Möglichkeit der Erreichung von Zufriedenheit und Glück aus ihnen selbst heraus demonstriert und nicht länger als vom Interesse und der damit zusammenhängenden Bestätigung durch einen Mann abhängig abgebildet wird.

Auch Ilief beobachtet für das Genre eine nur oberflächlich realisierte Emanzipation von konservativ-patriarchalischen Mustern, denn „[a]lthough the female character is represented as financially independent and even determined to build herself a career, she is still in need of a male hero to care for her and protect her.“[150] Der Mann wird nach wie vor als oberster Wohltäter stilisiert, wobei unklar bleibt, wie Frauen sich eigenständig und freiwillig mit den präsentierten Konzepten identifizieren können, da die Hauptaussage des Genres somit eigentlich lautet, dass in einer jeden Problemsituation nur lange genug ausgeharrt werden müsse, bis ein männlicher Held käme, der schließlich den bestehenden Misstand beseitige und die Probleme löse. In *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* tritt etwa ein männlicher Schuldenberater in Erscheinung, um das Blumengeschäft finanziell vor dem Konkurs zu retten, in welchem Isabelle arbeitet, obgleich eine weibliche Beraterin viel progressiver wäre und nicht den Eindruck hinterlassen würde, dass Isabelle und ihre Chefin - oder gar ein männlicher Chef - auf männlichen Beistand für ihre Probleme angewiesen sind. Der initiale Impulsgeber für Katharinas Gesinnungswandel in *Wind aus West mit starken Böen* ist der männliche Schriftsteller Bastian des Jong, für dessen Rechercheauftrag sie auf die Insel reist. Auch Katharinas Schwester Inken kommt aus einer patriarchalischen Perspektive erst zur Vernunft und passt sich in das gesellschaftlich vorgegebene Frauenbild ein, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt. Erst ab diesem Moment kann sie die Verpflichtungen ihrer Beziehung mit ihrem Exmann akzeptieren und ihre nunmehr besiegelte Position als Mitglied einer „deutsch-dänischen Kleinfamilie“ annehmen.[151]

Montoro zeigt in ihrer Studie auf, dass Rezipientinnen von Chick Lit vorwiegend nach einem ‚feel good‘-Moment suchen, welches sie sich von der Lektüre erhoffen, „that

[150]Ilief: S. 131.

[151]Heldt: S. 491.

only a pleasurable, agreeable and congenial resolution of the novels can provide them with“, wobei in Anbetracht der gerade dargelegten Beschaffenheit des Genres sowie bei Berücksichtigung gegenwärtiger öffentlich mannigfaltig geäußerter Forderungen nach mehr weiblicher Selbstbestimmung und Gleichberechtigung der Geschlechter nicht evident wird, wie sich diese Interessengruppen miteinander vereinbaren lassen.[152] Wie können Rezipientinnen, welche sich allgemein für Frauenrechte sowie die Gleichstellung der Geschlechter in der modernen Gegenwartsgesellschaft einsetzen, im nächsten Moment zu einem Buch greifen, in welchem eben diese Rechte so großflächig unterminiert werden?

Ilief verweist auf Radway, welche beobachtet, dass „independence and a secure individual ‚identity‘ are never compromised by the paternalistic care and protection of the male.“[153] Sie schlussfolgert, dass die in den Romanen als finanziell unabhängig dargestellten, auf eine Karriere ausgerichteten weiblichen Protagonistinnen dennoch eines männlichen Helden bedürften, welcher ihr ureigenes Bedürfnis nach Schutz und Sicherheit befriedigt, während sie jedoch in ihrer Untersuchung zu dem Schluss kommt, dass Chick Lit ganz im Zeichen einer Gesellschaft stehe, welche postmoderne sowie postfeministische Interessen vertritt.[154] Frauen, welche Gesellschaftssystemen zugehören, in denen diese Gültigkeit besitzen, sehen sich so mit der Aufgabe konfrontiert, ihrem emanzipatorisch aufgeklärten Alltag mehr weibliche Attribute zu verleihen, wobei die entstehende Diskrepanz, die sich aus jener Bemühung evoziert, ganz im Sinn ebendieser postmodern-postfeministischen Paradigmen ist, welche sich gemeinhin durch Widersprüchlichkeit und Zwiespältigkeit auszeichnen.[155] Die Bemühung der Postmoderne sind demnach nicht in der Schaffung widerspruchsfreier Verhältnisse zu suchen, sondern vielmehr in ihrer Intention, bisherige Diskurse und die aus ihnen entstammenden, sichtbar gewordenen Auswirkungen zu ordnen und miteinander in Bezug zu setzen. Für die Literatur der Chick Lit ergibt sich in diesem Sinn die Funktion, den gegenwärtigen Zustand von Irritation, Sorge und die durch diese Entwicklung bedingte Orientierungslosigkeit abzubilden sowie dabei jene Versuche aufzuzeigen, welche Frauen realweltlich unternehmen, um die sich neu entwickelnden Wertebilder ihrer Generation mit jenen konventionellen Idealen zu vereinen, welche als soziokulturell

[152]Montoro: S. 164.

[153]Radway: S. 79, zit. nach Ilief: S. 131.

[154]Ilief: S. 131.

[155]Ilief: S. 135.

verankerter, anerkannter Teil jener Gesellschaftsstruktur auftreten, der sie selbst entstammen.

Der Nutzen, welchen die Rezipientin in diesem Sinn aus ihrer Lektüre von Chick Lit zu ziehen vermag, liegt in der - wenn auch fiktiv vermittelten - Vergewisserung, dass sich neben ihr auch andere mit eben jenen Schwierigkeiten konfrontiert sehen, welche sie selbst in ihrem Alltag erfährt, womit wieder ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer Großgruppe evoziert wird, welches die eigene Lage zumindest emotional vereinfachen soll, da sie den präsentierten inhaltlichen Mustern entnehmen kann, dass mit ihr auch andere ähnliche Situationen durchleben. Whelehan kontextualisiert die Gründe für die Ausgestaltung des Genres in ihrer vorliegenden Form ebenfalls in der multivariaten Gestalt der Postmoderne: „[it] is essentially an ‘anxious genre‘ that ‘does not know what to do‘ with the problems and paradoxes it unearths about contemporary women’s lives and experiences.“[156] Eine solche Auslegung impliziert jedoch auch, dass sich die Rezipientinnen der Chick Lit bewusst sind über ihre zweiseitige Lage im zeitgenössischen Geistes- und Kulturgeschehen, durch welche ihnen die Vereinung bisher konträr anmutender Werte und Konzepte obliegt, wie sie sich situativ erstmalig in der Postmoderne bieten. Von einer derartig selbstreflexiven Lesehaltung kann jedoch nicht ausgegangen werden, da, wie bereits erwähnt, auch Yardley attestiert, dass der Hauptzweck einer Lektüre von Chick Lit in der Unterhaltungsmöglichkeit liegt, welche diese ihren Rezipientinnen offenbar auch primär bieten möchte, während ein ernster Diskurs über Frauenrechte oder patriarchale Gesellschaftspolitik bestenfalls im Hintergrund zu operieren vermag und dieser überhaupt nur bei einer entsprechend schwerpunktgesetzten Lektüre ins Auge fallen wird, weshalb davon ausgegangen werden muss, dass sie einem Großteil verborgen bleibt.[157]

Chick Lit spiegelt jene Realwelt wider, welche sich gegenwärtig im Umbruch befindet und deren Problemstellungen ihre Rezipientinnen aus ihren eigenen Alltagserfahrungen wiedererkennen. Aus kulturwissenschaftlich-soziologischer Perspektive spiegeln die Werke somit ein, zwar den Konventionen des Büchermarkts folgendes, jedoch hinsichtlich jener Ideale und den sich daraus entwickelnden Bedürfnissen, welche die Gegenwartsgesellschaft prägen, nahezu unverzerrtes Abbild einer zeitgenössischen Bevölkerungsgruppe wider, welche in ihrer

[156]Whelehan: S. 218, zit. nach Genz u. Brabon: S. 88.

[157]Yardley: S. 4-5, zit. nach Montoro: S. 165.

Einflussstärke nicht unterschätzt werden sollte. Die in den Werken nachgezeichnete Art des Umgangs junger Frauen, welche neben den Protagonistinnen auch das Zielpublikum des Genres ausmachen, mit vielfältigen Aspekten realweltlichen Alltagslebens umzugehen, sowie ihre damit verbundene Weltsicht, die zwischen einem für das Selbst sowie die eigenen Bedürfnisse eintretenden Kampfgeist sowie der Emanzipation von den zum Teil überaus realitätsfremd anmutenden Idealen einer Gesellschaft, der sie entstammen einerseits, und einer subjektiv gefühlten Schuldigkeit ob fehlender Disziplin, welche sie davon abhält, diese Ideale vollständig zu inkorporieren, andererseits, wie sie in Fieldings genrebegründendem Roman *Bridget Jones's Diary* par excellence Darstellung finden, oszilliert, spiegelt jene Situation wieder, wie sie unter diverser Medieneinwirkung im Alltag erzeugt wird und deren untereinander kollidierende Charakteristika typisch für die aktuelle soziokulturelle Stimmung der Postmoderne sind.[158] Das Genre zeigt, wie Harzewski attestiert, dabei in einer teils auch textuellen, im Lektürevorgang erkennbaren, collagenähnlich gestalteten Amalgamierung vormals getrennter literarischer Gattungen den Umgang einer zeitgenössischen Frauengeneration mit der Epochenwende, sowie auch deren Versuche, sich in einer Gesellschaft zu orientieren, welche zeitgleich ihre Ideologien neu entwickelt, und in welcher bisher gültige Konzepte der Alltagsgestaltung und des zwischenmenschlichen Umgangs nicht länger Gültigkeit besitzen können, sondern überarbeitet werden müssen und deren Zwischenstationen ihrer Suche sowie teilweise auch die dabei gewonnenen Erkenntnisse ihrer Protagonistinnen die Autorinnen abbilden.[159] Eine der Hauptfunktionen, welche die Lektüre in dieser Zeit wandelnder gesellschaftlicher Rollenkonzeptionen von Weiblichkeit, Männlichkeit und den damit einhergehenden geschlechtsgebundenen, sozialen Verpflichtungen einnimmt, ist eine an die Rezipientin gerichtete Vermittlung von Geborgenheit und Sicherheit, welche ihr die Zugehörigkeit zu einer ganzen Gruppe von Gleichgesinnten schließlich suggeriert, die sich ebenfalls bemühen um ein persönlich voranbringendes Verständnis der „complexities of dealing with relationships in a morass of shifting roles, and a bombardment of idealised images of modern womanhood".[160] Whelehan sieht in diesem Bedürfnis nach Sicherheit und Zugehörigkeitsgefühl den Grund für die

[158]Ilief: S. 135.

[159]Harzewski: Chick Lit and Postfeminism, S. 53.

[160]Fielding, 2001 (Interview?), zit. nach Whelehan, S. 176f.

Popularität der Chick Lit, das dem Wunsch nach einer weiblichen Erfahrungssphäre entgegenkommt, in welcher die Versuche, die nach wie vor grundsätzlich nach Geschlechtszugehörigkeit getrennten Bereiche der männlich geprägten Berufskarriere und der weiblich konnotierten Häuslichkeit miteinander zu vereinen sowie die verschiedenartigen Kompromisse, welche diese mit sich bringen, Sichtbarkeit erlangen und die Möglichkeit zum Austausch mit Gleichgesinnten geboten werden soll.[161] Die Rezipientin nimmt durch ihre Lektüre zumindest passiv an dem entstehenden Diskurs teil und könnte anhand des sich ihr bietenden, obgleich fiktiven Erfahrungsschatzes ihre eigene mentale Perspektive erweitern und in der Folge eventuell bestehende, eigene Identitätskrisen abbauen.

Chick Lit bietet somit eine Ansammlung von immer gleichen Protagonistinnen, welche in ihrer lebensweltlichen Orientierungslosigkeit und Verwirrung Stilisierung erfahren, und denen von der Presse sowie in Leserezensionen oft attestiert wird, dass sie „sehr sympathisch (…) und ein bisschen wie das nette Mädchen von nebenan [sind], mit [denen] man gern befreundet ist.“[162] Die Rezipientinnen präferieren demnach selbst solche Handlungskonzepte und entscheiden sich bewusst für die Lektüre solcher Stoffe, deren teils als überaus einfältig dargestellte Protagonistinnen genug Identifikationsfläche aufweisen, um die Handlung für diese wirklich lebendig werden zu lassen. Anstatt jedoch Denkanstöße zur Selbsthilfe zu bieten, wie sie ein Großteil der Leserinnen bestrebt ist, aus der Lektüre zu ziehen, werden ihnen stattdessen gesellschaftlich desorientierte, tendenziell neurotisch dargestellte Figuren gegenübergestellt, welche ihnen nicht in der erweiterten Tradition von Ratgeberliteratur generell gültige Lösungsansätze bieten können, sondern vielfach einzig mit der Erkenntnis aufwarten, dass die bestehende Situation durchstanden werden muss, bevor schließlich in den Armen eines rettenden, männlichen Wesens die ultimative Glückseligkeit sowie der Schlüssel zu einer verbesserten Existenz liegt. Whelehan konstatiert, dass die in den Werken des Genres klassisch gezeichneten Protagonistinnen und mit ihnen das durch sie stilisierte Frauenbild einen in der aktuellen Gesellschaft existenten Zustand beschreiben, dessen Abbildung die Rezipientinnen entweder als Darstellung der

---

[161]Whelehan: S. 177.

[162]amazon.de-Leserezension von maikesternchen zu *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen*, URL: https://www.amazon.de/review/R1SQONCJ87H9JS/ref=cm_cr_dp_title?ie=UTF8&ASIN=3404172728&channel=detail-glance&nodeID=299956&store=books, Zugriff zuletzt am 29.7.2016.

gegenwärtigen Situation ihrer eigenen Existenz sehen oder in ihr eine Detailstudie jener soziokulturellen Umstände erkennen, welche Figuren wie etwa die Begründerinnen des Genres, Bridget und Carrie, in exakt dieser vorliegenden Gestalt sowie mit ihnen vermutlich auch ihre realweltlichen Pendants, hervorbrachten.[163] Es kann jedoch voraussichtlich nicht davon ausgegangen werden, dass ein Großteil der Rezipientinnen ihr Primärinteresse an den Details der soziologischen Architektur sowie der Genese ihnen vorliegender Charakterbauten findet und diese zum Anlass für eine krisenhafte, kritische Selbstreflexion nimmt, sondern im Sinn von Yardley und Hewett vorwiegend in den Darstellungen von scheinbar universalen Alltagsgeschichten nach zerstreuender Unterhaltung und einer temporären, jedoch nicht zu weit abseits führenden Flucht aus dem eigenen realweltlichen Lebensbereich sucht.[164]

[163]Whelehan: S. 183.

[164]Yardley: S. 4f., zit. nach Montoro: S. 165, vgl. außerdem Hewett: S. 130.

2.3. Chick Lit als Medium zur marktwirtschaftlichen Konsumsteuerung:

An ebenjener durch die Rezipientinnen realweltlich empfundenen Orientierungslosigkeit hakt neben dem Buchmarkt und zu einem nicht unwesentlichen Teil durch diesen reguliert, eine Vielzahl weiterer Wirtschaftszweige und Branchen ein, welche mit eben diesen Emotionen und Ängsten ihrer potenziellen Konsumentinnen spielen und ihre Produkte im Optimalfall erfolgreich so zu vermarkten wissen, als böten diese den ersehnten Ausweg aus der scheinbar so dringend optimierungswürdigen Lage ihrer Käuferinnen, indem ihr Erwerb gleichzeitig zu mehr Selbstbewusstsein, einem gesteigertem gesellschaftlichen Ansehen, einer höheren beruflichen Position sowie, in Anlehnung an die primäre Thematik des Genres, einen ungleich verbesserten Erfolg bei der Partnerwahl verhelfen könnte, womit eigentlich im Grunde immer das Versprechen gegeben wird, besser in der bestehenden Gesellschaft navigieren zu können und ihre ungeschriebenen Gesetze zu durchblicken sowie über Lösungsansätze für jegliche potenziell in dieser auftretenden Komplikationen zu verfügen. An die Intention des Genres, Literatur zur Selbsthilfe in einer neuen, alltagsnäheren und vor Allem indirekteren Aufmachung zu präsentieren, welche nicht länger den zweifelhaften Charme eines trockenen Lehrbuchs, sondern vielmehr die bunte Welt eines fiktiven *girl next door* bieten soll, mit welchem die Rezipientinnen unvermittelt Sympathien entwickeln können und das ihnen ein breites Feld an Identifikationsmöglichkeiten vorlegt, schließt somit eine weitere, wirtschaftlich überaus einflussreiche Funktion an, die in ihrer Bedeutsamkeit nicht unterschätzt werden sollte.[165] Harzewski beobachtet in der dem Genre der Chick Lit innewohnenden Verherrlichung des Materialismus die realweltlich gesteigerte weibliche Kaufkraft, welche auch durch die Verbreitung der Single-Haushalte bedingt ist, die Frauen allein in Amerika einen Anteil an der Durchführung von Transaktionen von nunmehr achtzig Prozent zuweist, und auch die ständig expandierende Sparte der Luxusartikel miteinschließt sowie mit ihr hochpreisige Markenprodukte und jene erweiterten Komfortbedürfnissen geschuldeten Dienstleistungen wie Massagetherapien und Schönheitsbehandlungen umfasst, deren Ansehen bei der Mittelschicht deutlich gestiegen ist, wodurch Einkäufe in diesem Segment nicht länger mit übermäßigen Schuldgefühlen ob grundsätzlich unnötiger Ausgaben assoziiert werden.[166]

---

[165]Harzewksi: Chick Lit and Postfeminism, S. 52f.

[166]ebd., S. 52.

Diese Entwicklung kann in nicht geringem Maß direkt auf Mechanismen zur Steuerung von Kaufkraft und der Glorifikation von ‚typisch weiblichen' Shoppingräuschen zurückgeführt werden, welche direkt in den Werken der Chick Lit thematisiert werden und als hauptsächliches Charakteristikum einer Vielzahl von Figuren karikierte Darstellung finden. Alex, die beste Freundin der Protagonistin in Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* sowie *Türkisgrüner Winter*, welche von dieser als viel weiblicher als sie selbst eingeschätzt wird, verfügt über ein ausgeprägtes Interesse für Mode und ist beim Einkaufen „völlig in ihrem Element. Sie liebt es, stundenlang von Laden zu Laden zu schlendern (…)."[167] Katharina, die Protagonistin von *Wind aus West mit starken Böen*, erfährt ihre Transformation von einem strengen, sachlich-resoluten und vernunftbestimmten Ich hin zu deren neu überarbeiteten und im Roman eindeutig als gesellschaftlich erstrebenswerter dargestellten Version, welche sich durch mehr Spontaneität und Emotionalität auszeichnet, ebenfalls beim Einkaufen, als ihre Schwester Inken sie zum Kauf eines Kleides überredet, das nicht zu ihrer bisherigen, pragmatisch-praktisch orientierten Kleidungsweise passt. Dennoch befolgt sie die Empfehlung ihrer Schwester zum Kauf und erfährt dabei eine ähnliche Situation, wie sie auch Carrie in *Sex and the City* beim Kauf eines ihrer vielen Paar Schuhe der Marke Manolo Blahnik durchlebt, die einerseits selbst zur Belohnung oder als Trost erstanden werden, andererseits steht jedoch mit dem Erwerb der Waren scheinbar das Versprechen eines Neuanfangs oder zumindest eines aufregenden Wandels in der eigenen Biografie bevor, an welchen sich auch Becky in *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* immer wieder berauscht.

Der Erwerb eines im Einkaufsbudget nicht vorgesehenen Luxusartikels, dessen herausstechende preisliche Gewichtung nicht nur durch seine Qualität oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Marke gerechtfertigt wird, sondern auch eine emotive Sonderstellung innehat, da er etwa, wie bereits erwähnt wurde, als Trostspender oder Auszeichnung erstanden wird, wenngleich die vorgebrachten Umstände, welche Trost oder Belohnung erfordern, noch so unbedeutend sein können, wird als Besonderheit zelebriert und erhält oft, wie etwa im Fall Katharinas, die sich in dem neu erstandenen Kleid schließlich mit ihrer Jugendliebe Hannes aussöhnen und so endlich beginnen kann, ihre sie belastende Vergangenheit aufzuarbeiten, wodurch schließlich die den Roman bestimmende

[167]Bartsch: Kirschroter Sommer, S. 187.

Gesinnungswendung initiiert wird, eine Sonderstellung. Das Tuch, welches Inken ihr zum Kleid schenkt, symbolisiert außerdem die allmählich wieder erfolgende, emotionale Annäherung der Schwestern, welche sich im Folgenden auch auf weitere Bereiche ausdehnt, sodass Katharina sich etwa erstmals im Haus ihrer Schwester uneingeschränkt wohlfühlen kann.

Auch Emily, die, wie noch wenige Seiten zuvor betont wird, bei Kleidung und der Tätigkeit des Einkaufens überaus pragmatisch veranlagte Protagonistin in *Kirschroter Sommer* sowie *Türkisgrüner Winter*, erlaubt sich ausnahmsweise den Kauf der von ihr im Schaufenster bewunderten Spitzenunterwäsche, deren Erstehen durch spontanen Gefallen an der Ware sowie außerdem durch einen kaufrauschähnlichen Impuls ausgelöst wird, als sie durch eine innere Stimme, welche ihrer Shopping-affinen Freundin Alex zu gehören scheint, dringend zum Kauf aufgefordert wird. In der anschließenden Szene wird die Wäsche zum Initiator für die allmählich einsetzende Revision ihrer Meinung von Elyas, welcher den Fund der Wäsche nicht - wie sie es erwartet hätte - publikumswirksam inszeniert, sondern mit größter Diskretion behandelt, als er sie nach ihren Einkäufen fragt.

Der Vorgang des Einkaufens sowie die scheinbar unnötig erstandenen, da keinen direkt erkennbaren Nutzen erfüllenden Waren nehmen in der Chick Lit eine wichtige Rolle ein, welche immer wieder den Vorgang des Einkaufens und mit diesem besonders das impulsgesteuerte, einem Rauschzustand gleichende Shoppingerlebnis thematisieren und als typisch weibliches Attribut stilisieren, wodurch die bejahende Akzeptanz dieser an sich lasterhaften, unwirtschaftlichen und von wenig Vernunft oder der Verwendung eines klaren Verstandes zeugenden Verhaltensmuster erfolgt. Selbst in den Kurzbiografien zur Autorin, welche die Romane üblicherweise ergänzen, lassen sich Verweise auf deren Konsumfreudigkeit sowie ihren damit verbundenen Überfluss an bestimmten Produkten finden, welche den Rezipientinnen versichern, dass sie ohne Schuldgefühle jenem als typisch weiblich stilisierten Zeitvertreib frönen können. In diesem Aspekt liegt einer der großen Kritikpunkte am Genre, welches nicht nur eine konservativ anmutende Feminisierung seiner Rezipientinnen selbst forciert, sondern gleichzeitig ebenfalls die konsumorientierte Wegwerfgesellschaft des Westens verherrlicht, an welcher neben ihren Protagonistinnen oft nicht nur die Autorinnen, sondern ebenfalls die Rezipientinnen selbst teilhaben sollen. Durch diese Glorifikation wird der literarische Aspekt des Genres vollkommen der Konsumgesellschaft und dem Kommerz geschuldet, da die Literatur plötzlich zum Werbeträger einerseits für explizit genannte

Waren und Markennamen avanciert, sowie andererseits allgemein einen gesteigerten wirtschaftlichen Umsatz individueller Endverbraucher verherrlicht.[168]
Die Rezipientin sowie eigentlich noch vor ihr die Protagonistin wird üblicherweise zu einer wirtschaftlich nicht tragfähigen Person degradiert, welche Impulskäufen erliegt und nicht im Stande zu sein scheint, bei klarem Verstand an einem Ausverkauf oder wie immer gearteten Sonderangeboten vorbeizukommen. Der Vorgang des Erwerbs sowie die Ware selbst werden oft zur Projektionsfläche von Hoffnungen der Kundin an das Produkt, welche sich vom Kauf nicht nur eine sinnvolle Bereicherung ihres Besitzes verspricht, sondern in nahezu noch verstärkter Intensität auch die Verbesserung ihrer persönlichen Situation erhofft. Die Figuren kaufen somit nicht eigentlich die Waren, sondern gleich kleinen, unerfahrenen Mädchen vorrangig jenes bestimmte Lebensgefühl, welches in der kommerziellen Werbung täglich in Aussicht gestellt wird, und investieren zumeist ohne dass ihnen die Notwendigkeit des Besitzes der betreffenden Waren oder ein Bedürfnis nach diesem vor jenem Augenblick bekannt wäre, in welchem sie ihnen nach sämtlichen bekannten Regeln der Marketingkunst vollendet in Szene gesetzt präsentiert werden.[169]
Im Kaufvorgang wird die zur Kundin gewordene Protagonistin in der Absprechung ihrer Zurechnungsfähigkeit entwürdigt, sowie der Rezipientin in weiterer Folge verdeutlicht, dass sie auf sich selbst gestellt eigentlich wirtschaftlich nicht überlebensfähig wäre, sodass sie dringend bereits der Beaufsichtigung ihres Konsumverhaltens und ihren Finanzen wegen der wohltuenden Nähe eines Mannes bedarf, welcher sie von allzu törichten Käufen abhalten kann, indem er ihr durch seine Fürsorge und die in seinem Interesse an ihr zum Ausdruck kommende Bestätigung ihrer Persönlichkeit im besten Fall jegliches Grundbedürfnis für diese Projektionen zu entziehen vermag. Die Darstellung der patriarchatstreuen Unmündigkeit der Frau findet ihren Gipfel somit nicht nur in der Prämisse, dass neunzig Prozent der Handlungsstränge mit einem *happily ever after*-Motiv enden, sondern auch in der legitimierenden Darstellung ihrer impulsiven Konsumgewohnheiten. Die dargestellten Frauen sind keine kritisch hinterfragenden, sondern einzig dem Materialismus verfallene Konsumentinnen, welche sich den als für das Erreichen jenes gemeinhin glorifizierten, allumfassende Zufriedenheit und

---

[168]Harzewksi: Chick Lit and Postfeminism, S. 50.

[169]vgl. Beckys impulsive Obsession über einen von ihr auf einem Einkaufstrip entdeckten ‚little grey cardigan' in Sophie Kinsella: The Secret Dreamworld of a Shopaholic. London: Black Swann 2000, zit. nach Smith, S. 39.

Glück verheißenden Lebensstils, wie ihn die aktuelle Medienlandschaft in einer Vielzahl von Formaten als immer den selben Maximen folgend stilisiert, inszenierten, wechselnden Trendartikeln augenscheinlich bar jeglicher subjektiven Reflexion hingeben.

In der Chick Lit wird die Protagonistin zunächst oft als „knowing consumer of culture" in Szene gesetzt, jedoch wird spätestens auf den zweiten Blick klar, dass sich auch ihr Geschmack sowie ihre konsumatorischen Vorlieben an jenen der Massen des Mainstreams orientieren.[170] Bridget Jones und, für die analysierte Primärliteratur exemplarisch herausgegriffen, etwa auch Katharina, die Protagonistin in Heldts *Wind aus West mit starken Böen*, sind sich einerseits der Mechanismen von Werbung und Kommerz bewusst, erliegen diesen jedoch schließlich dennoch. Bridget weiß, dass ihre Angewohnheit, Lotterielose zu kaufen, ein unnötiges Laster ist und es kann zumindest davon ausgegangen werden, dass sie sich auch im Klaren darüber ist, wie niedrig ihre Chancen auf einen Gewinn stehen, für welchen sich ihre Ausgaben schließlich rentiert haben werden, aber dennoch spielt sie weiterhin. Auch übt sie einerseits massive Kritik an jenem artifiziell makellosen Frauentyp, welcher von Zeitschriften wie dem von ihr scheinbar regelmäßig rezipierten *Cosmopolitan Magazine* idealisiert wird, aber andererseits versucht sie dennoch, diesem nach Kräften nachzueifern und kauft auch weiterhin die überzogen künstliche Zeitschrift. Katharina hat die Angewohnheit, teure Kosmetika zu verwenden, wie aus einer entsprechenden Szene hervorgeht, in welcher sie nach dem Brand im Hotel ihre gesamte Reiseausstattung erneuern muss. Der Umsatz, den die sie bedienende Parfümerieverkäuferin dabei macht, ist so hoch, dass diese ihre Zufriedenheit nur schwerlich zu verbergen vermag.[171] Einerseits ersteht sie jedoch auf ihrem weiteren Einkaufstrip einzig scheinbar funktionelle, zweckmäßige Kleidung, sodass auch diese Angewohnheit der ansonsten so rational veranlagten Protagonistin ins Auge sticht aber spätestens, als sie dem im Vergleich mit ihrer übrigen Garderobe bunten Sommerkleid erliegt, dessen Kauf ihrer Ansicht nach vollkommen inadäquat und außerdem viel zu hochpreisig wäre, wird evident, dass auch Katharina dem Kommerz erliegt. Bridget mag ihre Rezipientinnen zum kontinuierlichen Kauf von Frauenmagazinen und Zigaretten der Marke *Silk Cut* sowie allgemein von Alkohol animieren, aber Katharina verdeutlicht, dass auch jene Frauen, welche ansonsten

[170]Whelehan: S. 182.

[171]Heldt: S. 236.

pragmatischer veranlagt sind und kaum derartige Kleinausgaben haben, in teure Markenwaren investieren „dürfen“, da - wie aus einer folgenden Szene evident wird - diesen in jedem Fall eine bestimmte Schlüsselfunktion zuzukommen vermag, wodurch jener emotive Aspekt des Kaufs, durch welchen die Konsumentinnen davon ausgehen, mit der Ware nicht nur diese sondern auch die Voraussetzung für ein bestimmtes Lebensgefühl zu erstehen, gerechtfertigt wird.

Eine der größten Widersprüchlichkeiten besteht in dem in der Chick Lit immer wieder zum Ausdruck kommenden Sachverhalt, dass ihre Protagonistinnen einerseits emanzipatorisch aufgeklärt das etwa von Magazinen und Werbung vorgegebene Frauenidealbild eines „flawless *Cosmo girl*“ kritisch in Frage zu stellen vermögen und deren augenscheinliche Realitätsferne für die als Konsumentin aktive Rezipientin als Leitbilder stilisierter Konzepte aufzeigen, während sie jedoch im nächsten Atemzug ihrer inneren Monologe eben diesen Leitmotiven Folge leisten und sich so den gesellschaftlichen, durch Medien und Kommerz etablierten und unterfütterten Zwängen von vermeintlichen Vorgaben und Standards bezüglich eines erstrebenswerten äußeren sowie charakterlichen Erscheinungsbilds nahezu widerstandslos beugen.[172] Die Protagonistin in *Bridget Jones's Diary* beanstandet etwa im Rahmen ihrer Vorbereitung auf das Date mit dem von ihr umschwärmten Daniel Cleaver in einem Moment die künstliche Beschaffenheit jener Anforderungen, welche die Gesellschaft an eine präsentable Frau stellt, welche überhaupt erst die Möglichkeit erhalten kann, bei einem Date einen Mann zu beeindrucken. Sie stellt fest, dass „being a woman is worse than being a farmer - there is so much harvesting and crop spraying to be done: (…)“, während sie gleichzeitig jedoch ebenfalls und gegenüber der Rezipientin in nahezu verschwörerischem Tonfall, als ginge es mehr um Vorbereitungen für den alles entscheidenden Kampf am Schlachtfeld und weniger um eine lockere, unverbindliche Verabredung mit einem ihr bekannten Mann, welcher ihrer Ansicht nach sogar als potenzieller Partner in einer längerfristigen Beziehung in Erwägung käme, eingesteht, dass auch sie sich letztendlich diesen Erwartungen beugt.[173] Aus ein und demselben Eintrag ihres fiktiven Tagebuchs, in welchem sie ebendieses Ideal hinterfragt, indem sie indirekt die an sich provokativ anmutende Frage aufwirft, wie die Gesellschaft und im Speziellen deren männlicher Teil auf die ‚nicht-kultivierte‘ Version von Frauen

[172]Whelehan: S. 182.

[173]Fielding: S. 30.

reagieren würde, spricht so gleichzeitig auch eine Resignation gegenüber diesen, von der modernen Gesellschaft scheinbar an Frauen gestellten Anforderungen. Bridget bekennt, dass sie selbst ihr ur-eigentliches, natürliches und letztendlich ‚wahrstes' Erscheinungsbild, respektive gar den damit einhergehenden, vollkommen unverhüllten Teil ihrer Persönlichkeit nicht kennt, da sie ständig darum bemüht ist, ihren Körper sowie ihren Charakter gesellschaftlichen Standards anzupassen. Emanzipatorisch korrekt stellt sie dabei die provokative Frage: „Is it any wonder girls have no confidence?"[174]

Dennoch tritt Bridget letztendlich nicht als Verfechterin eines aktiven Feminismus ein, welcher sich zu einer Veränderung sowie einer die gegenwärtige, von ihr selbst als unzureichend beurteilte Situation von Frauen beitragenden Verbesserung einbringen könnte. Sie zeigt Missstände auf, um im nächsten Moment dennoch der breiten Masse zu folgen, welche - unbeachtet der jeweiligen Realitätsgebundenheit ihrer zahlreichen Aspekte - der von den vielfältigen Medien ausgelegten Idealkonzeption von Weiblichkeit nacheifert. Über alle drei Bände, in welchen Fielding den Werdegang ihrer Protagonistin Bridget Jones zeichnet, hält sie konsequent an der peniblen Auflistung von Kalorieneinnahme, aktuellem Körpergewicht sowie der Konsumation von als gesellschaftlich lasterhaft angesehenen Genussmitteln wie Alkohol und Zigaretten fest. Auch die Vorreiterin der Chick Lit, deren Romane bereits millionenfach rezipiert wurden sowie Adaptionen für Kinofilme erfuhren, erfährt somit keinerlei mentale Weiterentwicklung im Bezug auf die Kultivierung bezüglich der von ihr an manchen Stellen so dezidiert geforderten Zufriedenheit mit dem eigenen Körper sowie deren Erkennen der Utopie gesellschaftlicher Idealbilder, sondern folgt diesen treu ergeben weiter bis zur letzten Seite.

Es scheint demnach eine klare Trennlinie zwischen der Theorie des Sich-Bewusstseins über bestimmte Sachverhalte sowie einer tatsächlichen, aktiven Betätigung beispielsweise für die gesellschaftliche Aufwertung der Frau sowie ihre Gleichberechtigung mit dem ihr patriarchal vorstehenden Mann zu existieren, welche augenscheinlich in keinerlei Bezug zu der den Feminismus der dritten Welle, wie so oft hervorgehoben wird, auszeichnenden weiblichen Wahlfreiheit steht. Bridget begehrt zwar an vielen Stellen gegen den öffentlich betriebenen Schlankheitskult und Gesundheitswahn auf, indem sie immer wieder spontan mit ihren unzähligen selbstverordneten Diäten sowie den vielen alkohol- und nikotinbezogenen

[174]Fielding: S. 30.

Entzugskuren bricht, jedoch geschieht dies augenscheinlich aus mangelnder Selbstbeherrschung sowie zur spontanen Bedürfnisbefriedigung und folgt keinen ideellen Überzeugungen, wodurch das kindliche, von Impulsen und Gelüsten sowie deren Befriedigung gesteuerte Wesen ihres sowie etwa auch Beckys Charakters in *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* deutlich hervorgehoben wird. Bridget und mit ihr eine Vielzahl ihrer Genre-Schwestern ebenso wie Scharen von Rezipientinnen erkennen die herrschenden Missstände im Gesellschaftsbild, jedoch agieren sie nicht kontraindizierend, sondern nehmen diese soziokulturellen Anforderungen letztendlich - zwar vereinzelt und dabei noch in unterschiedlicher Intensität murrend - zur Kenntnis.

Chick Lit tritt damit als Spiegel einer Gegenwartsgesellschaft in Erscheinung und dokumentiert die realweltlichen Ängste, Sorgen und auch Bedürfnisse von Frauen, jedoch geschieht dies im größeren Rahmen unkommentiert sowie ohne die für einen Großteil der Rezipientinnen wohl überaus konstruktive Präsentation von Lösungsansätzen, welche zu einer Verbesserung der Situation ihrer Protagonistinnen sowie letztendlich auch von deren Rezipientinnen beitragen könnte. Bridget zeigt in ihrem zwar von zeitweiser Kritik und Lamentation begleitetem Erdulden der Situation keinerlei tatsächliche Bereitschaft, selbstmotiviert an dieser auf ihre längerfristige Gültigkeit hin ausgerichtete Änderungsversuche vorzunehmen, wodurch einerseits die höchstwahrscheinlich in der Gegenwartsgesellschaft selbst vorherrschende Lethargie porträtiert wird, während sie andererseits jedoch letztendlich auch jegliche Möglichkeit für die dem Genre zugehörende Literatur unterbindet, selbst als Impulsgeber für eine gesellschaftliche Wende in Aktion zu treten.

Die stellenweise attestierte Funktion der Chick Lit als Medium für Protest und Widerstand gegen die medial vorgegebenen Idealisierungen sowie die alle Klassen und Schichten durchziehenden Bestrebungen von Frauen, diesen so gut als möglich gerecht zu werden, ist somit zu widerlegen, denn jegliches Argument, welches Bridget und ihresgleichen im Sinn eines progressiven Feminismus hervorbringen, welcher in der vielzitierten gegenwärtigen ‚Dritten Welle' vor Allem die Selbstbestimmung der Frau fordert, wird nahezu im selben Satz entkräftet, wenn die Protagonistinnen so vorbildlich gearteten Gehorsam unter sowie Einfügung in die eben erst beanstandeten Umstände demonstrieren.[175]

[175]vgl. etwa Whelehan: S. 182.

Auch Emily, die Protagonistin aus Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* sowie *Türkisgrüner Winter* besteht einerseits auf ihre Individualität und distanziert sich stellenweise dezidiert von der Begeisterung ihrer besten Freundin für modische Trends und die möglichst perfekte Einpassung in soziale Netze, während sie jedoch andererseits wie diese letztlich darauf bedacht ist, gesellschaftlichen Idealen zu entsprechen, um auf ihre Umwelt einen bestimmten Eindruck zu hinterlassen, indem sie sich für ihren subjektiv als ‚mangelhaft' empfundenen äußeren wie charakterlichen Auftritt, ihr Verhalten in zwischenmenschlicher Interaktion und die ihrem eigenen Ermessen nach unangebrachten Emotionen ständig selbst kritisiert.[176]

In der Gesinnung der meisten Protagonistinnen ist latent ein in variierender Ausprägung entwickeltes Bewusstsein für die Artifizialität von Werbesujets sowie über die medial propagierten und von der Gesellschaft übernommenen Maximen in Hinblick auf Schönheitsideale, wünschenswerte Charakterzüge, adäquates Verhalten sowie eine Vielzahl weiterer Persönlichkeitszüge zu determinieren, welchen Frauen in den westlichen Gesellschaften zu folgen haben, die in vereinzelten Momenten kritischer Reflexion des eigenen Verhaltens sowie des gesellschaftlichen Systems hinter diesem erkennbar werden. Bridget bereitet sich einerseits akribisch für ihre Verabredung vor, und ist dabei peinlichst darauf bedacht, schließlich den Eindruck der rundum perfekten Frauenfigur zu vermitteln, stellt jedoch im nahezu selben Moment auch fest, dass sich ihr potenzieller Partner eigentlich nicht für diese von Frauenmagazinen und Werbung stilisierten Eigenschaften interessieren, sondern um ihrer selbst und ihres Charakters willen Zuneigung zu ihr empfinden sollte, anstatt sich vorrangig für jene vorherrschenden Schönheitsideale zu interessieren, die von den Medien hochgehalten werden und neben garantiert seidenweich glatten Beinen auch eine - im Zweifelsfall durch Produkte der Firma *Spanx* modellierte - makellose Silhouette umfassen: „Wise people will say Daniel should like me just as I am, but I am a child of Cosmopolitan culture, have been traumatized by supermodels and too many quizzes and know that neither my personality nor my body is up to it if left to its own devices."[177] Es scheint dennoch unbeirrt jene Auffassung vorzuherrschen, nach welcher zumindest die Schaffung der Illusion jener als perfekt und demnach erstrebenswert angepriesenen, äußeren Ideale notwendig wäre, um überhaupt eine

[176]vgl. exemplarisch etwa Bartsch: Kirschroter Sommer, S. 12, S. 18, S. 85, S. 216, S. 241 u. S. 476.

[177]Fielding: S. 59.

Chance auf gesellschaftliche Akzeptanz sowie die Möglichkeit zu erhalten, die Aufmerksamkeit und damit das Interesse eines potenziellen Partners zu erlangen. Auch Whelehan stellt diese Beobachtung auf, konstatiert jedoch weiter: „[Bridget Jones] still falls for the seductions of magazines such as *Cosmopolitan*, while acting as testimony to the fact that the flawless *Cosmo* girl simply does not exist; and in this way Bridget and other chick lit heroines represent a resistance to magazine woman. Chick lit, while representing the anxieties women suffer because they don't match up to the ideal femininity on display in popular culture, champions the ordinary and everyday (…).“[178] Whelehan sieht die Tatsache, dass die meisten Protagonistinnen des Genres keine Versionen des stilisierten *Cosmo girls* sind, als einen Akt des Protests sowie eine Möglichkeit des Aufbegehrens gegen diese vorherrschenden Ideale, welche beide aus den Reihen der Konsumentinnen selbst laut werden, zu welchen auch die - obgleich fiktiven - Figuren der Romane gehören. Sie vernachlässigt dabei jedoch die Tatsache, dass „Bridget and other chick lit heroines“ trotzdem versuchen, den Idealen nachzueifern und ihre Werte für ungeschriebene Gesetze halten, welche die meisten zu befolgen versuchen, wie etwa aus zahlreichen von Bridgets Tagebucheinträgen hervorgeht, in welchen sie nicht nur penibel die von ihr verzehrte Kalorienmenge und konsumierten Alkohol-Einheiten sowie ihr Gewicht vermerkt, sondern gleichzeitig auch Kritik an ihren übermäßigen Konsumgewohnheiten übt, welche sie als nicht ‚normkonform‘ mit jenen Idealen ansieht, die Werbung und Medien aufstellen, und obwohl sie sich in einem Moment über deren Irrsinnigkeit bewusst ist, ordnet sie sich ihnen doch im nächsten wieder unter, sodass der Eindruck entsteht, die Infragestellung würde nur in jenen Momenten passieren, in welchen Bridget aufgrund von emotionalen Stresssituationen ihr eigenes, strenges Reglement an maximalem Kalorienverbrauch, Nikotin- und Alkoholkonsum unerträglich wird, das sie sich letztendlich selbst auferlegt hat. In diesen Momenten finden sich diejenigen Notierungen, die bei der entsprechenden Lesehaltung von jener gesellschaftskritischen Haltung zu zeugen vermögen, welche beispielsweise Whelehan dem Text attestiert.[179] Der Eintrag zu „Tuesday 18 April. (…) alcohol units 7 (oh dear), cigarettes 30, calories (cannot bear to think about it) (…)“, begleitet einen desaströsen Tag, an welchem Bridget mehrere mental herausfordernde

[178]Whelehan: S. 182.

[179]ebd.

Situationen erlebt, sodass sie schließlich erneut von ihrem Versuch, das Rauchen aufzugeben, abkommt und als Therapeutikum für den von ihr durchlebten Stress zu Zigaretten, Alkohol und hochkalorischer Nahrung greift.[180] Es scheint sich bei diesem Verhalten um einen von ihr selbst in diesem Moment nicht länger kontrollierbaren Affekt zu handeln, welcher einzig auf die Linderung des von ihr durchlebten mentalen Krisenmoments abzuzielen scheint und in Momenten auftritt, in welchen sich Bridget so weit von jeglicher medienverherrlichten Magazinschönheit entfernt fühlt, wie nur irgend möglich, wie aus jenen Situationen hervorgeht, in welchen sie mit ihr unangenehmen, da scheinbar an vermenschlichte Perfektion grenzenden Bekannten zusammentrifft. In einem Verhaltensmuster, welches an Infantilität grenzt, sucht sie schließlich Trost im übermäßigen Konsum von Alkohol und Nikotin, da ihr Selbstvertrauen den an jenen idealisierten Magazinstandards gemessenen Wertungen ihrer Persönlichkeit nicht standhalten konnte, denen sie selbst in ebenjenen Situationen ebenfalls nachzueifern bestrebt war.

Gleichzeitig räumt Whelehan jedoch auch die Widersprüchlichkeit der beiden Haltungen ein, wenn das real nicht zu erreichende Ideal einer scheinbar vollkommenen Frauenfigur stilisiert, gleichzeitig jedoch diesem auch Widerstand entgegengesetzt wird, der sich einerseits in einer kritischen Grundhaltung gegenüber den vorherrschenden Wertebildern äußern kann und andererseits auch in der tatsächlichen Lebensführung der Figuren liegt, denn obwohl Bridget und ihre Artgenossinnen die anscheinend lebensechte, makellose Erscheinung von Models bewundern und ihr eigenes Äußeres nahezu ständig mit diesen vergleichen, klagen sie auf der anderen Seite auch oft genug über ihr vermeintliches Übergewicht und lasterhafte Eigenschaften wie etwa Heißhungerattacken, unverantwortungsvollen Umgang mit Alkohol- sowie Nikotinkonsum, erfolglos betriebene Crashdiäten und allgemein mangelnde Selbstdisziplin, sodass nicht davon ausgegangen werden kann, dass ihr Ansinnen, dem von den scheinbar so perfekten Models idealisierten Lebensstil tatsächlich zu folgen, ein seriös betriebenes ist. „This tendency to revive the image of unattainable femininity while resisting it sets up tensions in reading *Bridget Jones's Diary* (…)“, folgert auch Whelehan, denn anstatt eine klare mentale Haltung ihrer Protagonistinnen sowie damit verbunden ein Bild bei ihren Rezipientinnen zurückzulassen, für oder wider welches sich diese als Vorbildfunktion oder Möglichkeit zur Selbstidentifikation entscheiden können, bleibt nach der Lektüre

[180]Fielding: S. 98.

einzig der Eindruck zurück, eine desillusionierte, jedoch durch das richtige Maß an sozialem Zuspruch in groben Zügen zumindest temporär sanierte Persönlichkeit vor sich zu haben, welche sich noch immer nicht mit sich selbst konfrontieren kann und in dieser Auseinandersetzung mit der eigenen Person ihre eigene Zufriedenheit aus sich selbst gefunden hat, sondern noch immer unumgänglich von der Bestätigung durch andere abhängig ist, welche ihr im besten Fall durch einen entsprechenden männlichen Partner zuteil wird, der nicht nur, wie ihre Freundinnen, ihren Charakter akzeptiert und wertschätzt, sondern sie auch sexuell - und damit ihren Körper in seiner, an vorherrschenden Schönheitsidealen gemessen, scheinbar so mangelhaften Form - als weiblich und begehrenswert anerkennt.[181]

Fiedlings Roman *Bridget Jones's Diary* sowie in weiterer Folge das gesamte Genre der Chick Lit tragen durch ihre mediale Reichweite nicht unwesentlich zum Handelsvolumen der Modeindustrie bei, wodurch sich die Frage ergibt, inwieweit diese eventuell sogar empfindliche Einbußen erfahren könnte, wenn das literarische Segment der Chick Lit wegfallen würde, welches seine Rezipientinnen in teils überaus subtiler Form die Legitimität, wenn nicht sogar eine Notwendigkeit des Kaufs bestimmter Produkte und Marken suggeriert, indem ihnen immer wieder vor Augen geführt wird, wie stark essentiell „consumer goods are (…) to chick-lit heroine's [sic!] self-conception and self-presentation (…)."[182]

Die Betonung des starken Zusammenhangs von Chick Lit „mit Konsum und der Warenwelt" wird daher nicht einzig durch die Kritiker des Genres ausgewiesen, sondern vielfach auch bewusst von den Autorinnen selbst angewendet, da „[e]ben diese Konsumgüter von Mode über Schuhe, Handtaschen und Kosmetik (…) zum Lebensgefühl oder „Lifestyle" der CL Heldinnen, aber auch dem ihrer Leserinnen fest hinzu [gehören]."[183] Montoro erklärt diese übermäßige Präsenz an „values embodied in the Cosmopolitan and consumer culture" als Stilmittel, welches direkt zur Identifikation der Rezipientinnen mit dem von ihnen Gelesenen beiträgt, da sie so „those already-existing elements of their social knowledge" mit einbeziehen können, wodurch der Lesevorgang für diese an Realitätsnähe und damit direkter Präsenz gewinnt.[184] Auch Peitz verweist auf diese Technik, welche zur Authentifizierung der Protagonistinnen Anwendung findet, denn „Elemente aus der realen Welt, wie die

[181]Whelehan: S. 182.

[182]Wells: S. 62, zit. nach Peitz: S. 36.

[183]Peitz: S. 36.

[184]Montoro: S. 67.

Nennung konkreter Markennamen und Designer in der Beschreibung des Äußeren der Charaktere unterstützt [diese] und vor allem mit der Betonung bestimmter Schwächen und Neurosen (...)“ wird die realweltliche Lebensnähe der Protagonistinnen besonders betont, sodass sich der Rezipientin ein weites Feld an Identifikationsmöglichkeiten bietet.[185] Dabei ist besonders zu beachten, dass die Protagonistinnen selbst, ebenso wie die Leserinnen, nicht als die konsumfreudigsten Figuren unter ihren Freundinnen hervorstechen, sondern in einem sicheren Mittelfeld positioniert werden, in welches sich auch die Rezipientin selbst tendenziell am Besten einfühlen kann, wie Wells aufzeigt.[186]

Die Protagonistinnen ebenso wie ihre Rezipientinnen sind somit untrennbar in einer Gesellschaft des Materialismus verhaftet, in welcher der Besitz und Konsum von Gütern mit einem spezifischen Gesellschaftswert der Konsumenten einhergeht, „[they] embrace yet are imprisoned by materialist culture“.[187] Durch die feste Verzahnung mit der materiellen Güterwelt birgt das Genre, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, lukratives Potenzial als Werbeträger für Einzelprodukte wie auch ganze Markennamen, da die Konsumation von Chick Lit sowie im weiteren Sinn auch der *Chick Culture* als Gesamtkonstrukt neben Literatur auch Filme und Fernsehserien und ganze Produktlinien umfasst. Sie alle appellieren durch die Vermittlung eines spezifischen Lebensgefühls sowie die gleichzeitig suggerierte Garantie der Teilnahme an einer dieses praktizierenden Gemeinschaft an die Rezipientinnen, welche damit noch weiter in die materialistische Konsumgesellschaft verankert werden.So fördert die ideelle Komponente der *Chick Culture* in einem nicht zu unterschätzenden Maß breite Sparten der Mode- und Fashionindustrie und deren wirtschaftliche Interessen, welche reziprok ein literarisches Genre, das eine patriarchalische Gesellschaftskonzeptionen verherrlicht, stützen und zu dessen Erhalt beitragen.

Abschließend lässt sich nunmehr, wie auch Montoro aufzeigt, noch die Frage stellen, ob die durch das Medium der Chick Lit katalysiert verstärkte Annahme und Kultivierung eines konsumgesellschaftlich ausgerichteten Habitus aus einem selbstironischen, reflektierten Verhalten der Rezipientinnen hervorgeht, welche dadurch eine subtile Form von Kritik spezifischen Einstellungen einer

[185]Peitz: S. 42 u. S. 72.

[186]Wells: S. 62.

[187]Whelehan: S. 183.

marktwirtschaftlichen Materialismuskultur gegenüber äußern, oder ob diese Begeisterung für sie auf eine missverstandene Auslegung des Genres selbst zurückgeht.[188]

[188]Montoro: S. 67.

2.4. Kulturwissenschaftliche Perspektive. Bourdieu als Versuch eines soziologischen Erklärungsansatzes zum Phänomen

Um das Phänomen der Chick Lit gegenwartsgesellschaftlich zu verorten, soll auf ein Modell zur Erklärung von gesellschaftsintern wirksamen Mechanismen sowie der soziokulturellen Typenbildung Pierre Bourdieus zurückgegriffen werden. Er erzeugt ein Modell nahtlos ineinander greifender Typen von Personengruppen, welchen Individuen einer Gesellschaft in Hinblick auf die ihnen eigene Verfügbarkeit über die für Bourdieus Konzept grundlegenden und die jeweilige Existenz in ihrer individuellen Form ausprägenden Kapitalsorten kulturellen, ökonomischen sowie sozialen Vermögens zugeordnet werden können, aus deren Zusammenspiel sich die Platzierung im sozialen Raum generiert, indem sie einen je großgruppenspezifischen, Verhaltensmuster sowie Denkweisen umfassenden Habitus ausprägt, auf die sich gruppenspezifische Charakteristika wie Konsumgewohnheiten und mediale Rezeptionsformen aufbauen, auf welche Wirtschaft und Werbesujets gezielt Bezug nehmen können.

Im Bezug auf die Rezeption von Kunst ergibt sich daraus für Bourdieu: *„Die durchschnittliche Lesbarkeit eines Kunstwerks (in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit) ist ein Resultat der Distanz zwischen dem Code, den das betreffende Werk objektiv erfordert, und dem sozialen Code als einer historisch bedingten Institution. Die Lesbarkeit eines Kunstwerks hängt also für ein bestimmtes Individuum von dem Abstand zwischen dem mehr oder weniger komplexen und verfeinerten Code, den das Werk erfordert, und dem individuellen Sachverständnis ab. Dies wiederum richtet sich danach, in welchem Grade der ebenfalls mehr oder weniger komplexe und verfeinerte soziale Code von den Individuen beherrscht wird.*“[189]

Die primär vorausgesetzte Rezeptionsfähigkeit von Kunst wie auch Literatur sowie ihre jeweilig gruppenspezifisch möglichen Dimensionen hängen damit zu einem überwiegenden Maß von jenem Habitus ab, welchem der einzelne Rezipient zuzuordnen ist. Das Kunstwerk stellt einerseits bestimmte, das Inhaltsverständnis betreffende Prämissen an sein Publikum, jedoch können diese nicht ohne einen auf Eigeninitiative basierenden Interpretationsvorgang durch den so Adressierten verstanden werden. Da die Interpretation sich auf eine Anknüpfung und Einpassung von präsentierten Sachverhalten in einen persönlich-biografischen, bereits existenten

[189]Pierre Bourdieu: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4. Berlin: Suhrkamp 2015 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 65.

Erfahrungshorizont stützt, zeugt die schlussendlich vorliegende, individuell durchgeführte Dechiffrierung des Kunstwerks immer auch zu einem bestimmten Maß von den individuellen Lebensumständen des Dechiffrierenden sowie seiner jeweiligen Lokalisierung im Feld. Das Genre der Chick Lit sowie jener Diskurs, der sich um sein potenzielles Selbst- respektive Fremdverständnis als ironisches Genre spannt, welches subtile Gesellschaftskritik am Materialismus des westlich geprägten Kulturkreises übt, lässt sich mit Bourdieu als feldspezifisches Phänomen erläutern, womit beide Auslegungsarten legitimiert werden. Nach der Feldertheorie lässt sich die Rezipientengruppe so einerseits in eine gesellschaftskritische Avantgarde, welche sich der Entwicklungen im soziokulturellen Gesellschaftsdiskurs bewusst ist und diese aufmerksam verfolgt, sowie andererseits eine weniger reflektierte Folgegruppe einteilen, die die visuell wahrnehmbaren, materiellen Vorlieben und konsumatorischen Gewohnheiten dieser Elite ohne weitere Infragestellung ihrer Funktion oder der mit ihnen verbundenen Aussagen übernimmt. Eine derartige Hinterfragung wird für sie obsolet, da sich ihr gesamtes Streben auf den klassenbezogenen Aufstieg im sozialen Feld ausrichtet, welcher je nach Stand in unterschiedlicher Intensität durch die Verfügung über materielle Güter verwirklicht werden soll, deren Bedeutung und Funktionsweise jedoch aufgrund eines niedrigeren Bildungsgrades zumeist nicht weiter hinterfragt werden kann, wodurch eine initial eventuell nicht vorgesehene Eingängigkeit in der Rezeption aufscheint. Durch diese Verwandlung im Charakter der Dechiffrierung sowie im weiteren Sinn einer spezifischen Ausprägung von Kunst an sich entsteht bei der Avantgarde eine ihr in ihrer Eigenschaft als geistige Elite eigene Ablehnung des von ihr vormals Präferierten durch dessen sich zumindest partiell vollziehende inhaltliche Entwertung. „Ablehnung alle[n] Leichten im Sinne von >>einfach<<, >>ohne Tiefe<<, >>oberflächlich<< und >>billig<< [erfährt die nunmehr von ihr abgewertete ‚Kultur' des Proletariats durch die Avantgarde] deshalb, weil seine Entzifferung mühelos geschieht, von der Bildung her wenig >>kostet<<, [und] führt ganz natürlich zur Ablehnung alles im ethischen oder ästhetischen Sinn Leichten, was *unmittelbar zugängliche* und deshalb als >>infantil<< oder >>primitiv<< verschriene Freuden bietet (…)"[190]

[190]Pierre Bourdieu: Der Ekel vor dem >>Leichten<<. In: Ute Dettmar, Thomas Küpper (Hgg.): Kitsch. Texte und Theorien. Stuttgart: Reclam 2012 (Reclams Universalbibliothek Nr. 18476), S. 265-278, hier S. 266, Kursivsetzung ebd.

Der Rezeption von Chick Lit könnte somit durchaus ein ursprünglich primär ironischer Charakter innegewohnt haben, welcher der Avantgarde, die regen Anteil nimmt an den Entwicklungen feministischer Diskurse, durch ihre intellektuelle Vormachtstellung möglich ist, während die nachkommenden, nach sozialer Anerkennung strebenden und daher ihren Konsumgewohnheiten nacheifernden Unterschichten, welche nicht über eine vergleichbare Sensibilität für abstrakte Chiffrierungscodes oder die noch viel grundlegendere Einsicht in zeitgenössisch aktuelle intellektuelle Diskurse verfügen, die Kunst ent-täuschen, indem sie ihre Rezeption unter die Prämisse der Annehmlichkeit sowie eine damit verbundene Eingängigkeit stellen.[191]

Es ließe sich nach diesem Ansatz exemplarisch am Beispiel von Fieldings Genrevorreiter *Bridget Jones's Diary* in den Raum stellen, dass zunächst ein Lesepublikum vorherrschte, welches in seiner Lektüre weniger einen Transmitter identitätsstiftender Momente für eine ganze Gruppe von der zur *Chick Culture* stilisierten, in den Mikrokosmen der einzelnen Romane verbildlichten *singleton*-Kultur fand. Stattdessen könnte die Ergötzung an einer subtil geübten Kritik an eben jenen kleinbürgerlichen, wenig bis zur Gänze unkritischen Unterschichten vorgeherrscht haben, die in den Verheißungen der Konsumgesellschaft unreflektiert ihre eigene Zufriedenheit suchen, dabei jedoch unmerklich dem endgültigen Untergang ihrer eigenen Persönlichkeit entgegensteuern.

Bridgets Aufzeichnungen sind deutlich ihre naive Grundhaltung, ihre stark widersprüchliche Haltung zu Feminismus und gesellschaftlich-medialen Schönheitsidealen, ihre unbedarften Eskapaden um die kindliche Schwärmerei für ihren Vorgesetzten, die scheinbar ihr selbst peinliche kleinbürgerliche Herkunft, sowie auch ihre Einstellung Angehörigen der höheren Mittelschicht bis mittleren Oberschicht gegenüber, welche nicht nur geistig sondern auch physisch über eine vorgeblich größere Nähe zu jenen gesellschaftlichen Idealen verfügen, wie sie von Bridget und ihresgleichen nur erträumt werden kann, zu entnehmen. Das Maß, in welchem die Figur in dieser Darstellung überzeichnet wird, lässt dabei darauf schließen, dass der Roman und mit ihm das gesamte Genre zunächst als eine kritisch-überzogene und deutlich ins Satirische driftende Gesellschaftskritik aufgefasst werden sollte, wenn der Roman nicht schließlich doch Anschluss an die Massenkultur gefunden hätte, wodurch das Genre plakativ zu einem, so scheint es

[191]Bourdieu: Der Ekel vor dem >>Leichten<<, S. 271, sowie außerdem Bourdieu: Kunst und Kultur, S. 69.

mit Blick auf die überwiegende Resonanz von Kritikern wie Rezipientinnen, mittlerweile längst etablierten Lebensgefühl stilisiert werden konnte.

Das soziale Feld sowie mit ihm die Konsumenten an sich erzeugen so in einer top-down-Bewegung von der Avantgarde initiiert bestimmte, auch literarische Vorlieben, welche sich, nach den Idealen der Marktwirtschaft, schließlich im Idealfall in Bestsellern widerspiegeln.[192] Das künstlerische Feld existiert somit nicht losgelöst vom Materialismus als Konzeption des l'art pour l'art, sondern wird fest eingebunden in die Dynamiken des Feldes und unterliegt in all seinen Dynamiken „>>weltlich<< beherrschte[n]" Motivationen, da auch in diesem Bereich der immerwährende Machtkampf um die Hegemoniebestrebungen einzelner Parteien in Hinblick auf die Kapitalsorten, sowie mit ihnen um „ökonomischen oder politischen Profit" allgegenwärtig sind.[193] Spätestens, wenn sich ein Werk als - zumindest genreinterner - Bestseller etablieren konnte, folgen breite Massen an Rezipienten seinen Charakteristika bei der Auswahl ihrer weiteren Lektüre, da nicht nur dem Vorgang des Lesens, sondern auch dem rezipierten Inhalt selbst eine prestigetransmittierende Funktion zugesprochen wird, welche die Stellung im sozialen Feld katalysieren kann, sodass neue Konsumentenansprüche generiert werden, die sich in der weiteren Entwicklung des Genres respektive des Buchmarkts selbst signifikant niederschlagen können.

Die grundlegende Faszination an Belletristik, sowie im Allgemeinen an der fiktiven Literatur, lässt sich nach Bourdieu ableiten aus einem dem Rezeptionsvorgang inhärenten Moment der dem Leser eine diesem angenehme, zeitweilige Unmündigkeit auferlegt, indem er sich im Zuge seiner Lektüre nicht einzig auf seine eigene Seriosität respektive die des von ihm Gelesenen konzentriert, sondern stattdessen an Motivkonstellationen und Handlungssträngen teilhaben kann, welche frei erfunden sind und aus deren Verfolgen in den meisten Fällen kein direkter Nutzen gezogen wird, sondern welches rein unterhaltender Zerstreuung gewidmet ist. Das Spiel mit Fiktion und der gleichzeitig für den Rezipienten omnipräsenten Möglichkeit, das Gelesene an Wissensbestände aus dem eigenen Erfahrungsschatz anzuknüpfen, bildet nach Bourdieu primär den „Zauber des literarischen Werks", welcher „dem Autor selbst wie dem Leser die Möglichkeit eines verleugnenden Verstehens [des Textes], das kein halbes Verstehen ist", ermöglicht. Im Gegensatz

[192]Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 97.

[193]Bourdieu: Kunst und Kultur, S. 346.

zu Sach- oder Informationsliteratur muss sich der Rezipient nicht kontinuierlich der inhaltlichen Aufbereitung von Fakten sowie deren textuellen Mechanismen widmen, sondern kann sich legitimer Weise im Textfluss verlieren und muss sich „den ernstesten Dingen“ nicht mit einer Lesehaltung widmen, welche erfordert, „daß [sic!] man [das Gelesene] vollkommen ernst nimmt.“[194]

Chick Lit könnte demnach für den avantgardistischen Leser, welcher sich einerseits der in den Romanen subtil geübten Gesellschaftskritik, sowie andererseits der auch ihm selbst durch die Lektüre auferlegten Unverantwortung eines auf Fiktion beruhenden Leseerlebnisses bewusst ist, ein Medium bieten, in welchem Gesellschaftskritik in einem fiktiven und daher großteils wertungsbefreiten Rahmen geübt werden kann, weshalb das Genre bei einer avantgardistischen Rezipientengruppe auf Gefallen stoßen könnte. Durch die Orientierung anderer Leserschichten an deren Präferenzen wird das gleichzeitig durch seine nunmehr vergrößerte Popularität aufgewertete Genre profanisiert und verliert durch den ungleich verengten Aufnahmewinkel seinen ursprünglichen Charakter. Ähnlich dem Kunstwerk, welches nicht nur die durch seinen Künstler intendierte Botschaft an seine Rezipienten vermittelt, sondern gleichzeitig auch Gegenstand unterschiedlichster Dechiffrierungsprozesse wird, die von deren jeweiligem soziokulturellen Standpunkt abhängig eine große Diversität an Dekodierungsmöglichkeiten aufweisen kann, wird die Art der Rezeption und damit die Position, welche es schussendlich im Feld einnehmen kann, signifikant von seinen Rezipienten beeinflusst. Durch die Popularisierung, die im Sinne eines marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaftssystems von den entsprechenden Antagonisten im sozialen Feld angestrebt und auch vorangetrieben wird, verliert das initiativ Exklusive nicht nur seinen Intellekt, sondern nähert sich in seinen weiteren Ausprägungen auch der Erwartungshaltung der von der kommerziellen Massenkultur gefrönten, eingängigen Homogenität an, welche als ihr größtes Ansinnen eine möglichst hohe Wiedererkennbarkeit anstrebt, die unter Einbuße jeglichen intellektuell ansprechenden Gehalts, jedoch einer gleichzeitig und antagonistisch agierenden Verbreiterung ihres Rezipientenkreises errungen wird.

Konsumationspräferenzen und damit letztendlich auch der ‚Geschmack‘ der einzelnen Gesellschaftsgruppen, welcher sich durch ihre jeweilige Manifestierung im sozialen Raum sowie damit einhergehend die ihr eigene Verfügbarkeit über die

[194]Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 68.

einzelnen Kapitalsorten generiert, stellt somit einerseits ein Medium zur Distinktion sozialer Klassen dar, indem er in seinem Modell des sozialen Raums für den Geschmack einerseits als polarisierende Distinktionsgewalt von Gesellschaftsgruppen sowie andererseits auch als Klassifizierer des Klassifizierenden selbst plädiert.[195] Indem ein bestimmter Standpunkt zu einem Phänomen eingenommen wird, klassifiziert sich der in diesem Moment Klassifizierende im sozialen Feld selbst, da er sich einer bestimmten Schicht zuordnet, was nicht nur für das Phänomen der Chick Lit einen in Hinblick auf seine Rezeption sowie die aus ihr schichtenspezifisch gezogene Dichte und Beschaffenheit des Informationsgehalts stark intellektuell polarisierenden Effekt nach sich zieht. Smyczynska folgert im weiteren Rahmen daraus, dass „popular texts may be seen as ‚uncultured' or unsophisticated, but they are social discourses looked upon in terms of messages they mediate concerning various kinds of identity, and more generally social and cultural knowledge."[196] Die Art, auf welche mit dem Genre der Chick Lit schichtenspezifisch umgegangen wird, spiegelt somit direkt die Gegebenheiten der sie hervorbringenden und im weiteren Sinn generierenden Gesellschaft wider sowie auch das Ansehen und die Positionierung der Schicht selbst im Feld.

Auf eine derartige Pluralität und die gleichzeitig nicht zu vernachlässigenden Rahmenbedingungen, unter welchen Texte generell, respektive Populärtexte insbesondere, entstehen, geht auch Roland Barthes ein: „[t]he text cannot be thought of as a defined object; instead, it is plural and interdeterminate."[197] Ohne eine Bezugnahme auf soziokulturelle Umstände, als deren Produkt wie auch Impuslgeber der Text verstanden werden muss, kann keine fundierte Aussage über seine Tragweite und damit über sein Verständnis in einer spezifischen Gesellschaft getätigt werden. Indem jedoch diese Auslegung vorgenommen wird, tätigt der Betrachter selbst auch eine Aussage über seine eigene Position im Feld sowie schlussendlich

---

[195]Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp[24] 2014. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 658), S. 56, zit. nach Katarzyna Smyczynska: The world according to Bridget Jones. Discourses of identity in chicklit fictions. Frankfurt a.M.: Lang 2007, S. 37.

[196]Smyczynska: S. 37.

[197]Roland Barthes: From Work to Text. Rptd. in: Josué V. Harari (Hg.): Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism. Ithaca: Cornell University Press 1979, S. 73-81, hier S. 74, zit. nach Smyczynska: S. 36.

ebenfalls über dieses selbst, womit wieder Bourdieus Konzeption der Positionierung von Individuen im gesellschaftlichen Raum greift.

Mit Bezug auf das Genre der Chick Lit ergibt sich ein aufschlussreiches Bild über die im soziokulturellen Feld jeweils gültigen aktuellen Diskurse zum Feminismus sowie außerdem eines im Genre stilisierten materialistischen Gesellschaftsentwurfs, welcher sich als Verdichtung von zeitgenössischen Konzeptionen und Ansätzen aus einer Vielzahl jener Bereiche auffassen lässt, welche direkt relevant sind für die Alltagsgestaltung eines nicht zu unterschätzend dimensionierten Teils der Gegenwartsgesellschaft, wie auch Ferriss konkludiert: „the genre raises issues of major concern to contemporary cultural and feminist studies: the issues of commodification and consumerism, of race and class, of appearance and success.“[198] Sie schließt ferner, dass in den dem Genre zugehörigen Publikationen „some of the most important cultural issues women are currently engaged in“ in konzentrierter Form vorliegen, wodurch diese intellektuell zum Teil wenig fordernden Populärtexte zu direkten Zeugen soziokultureller Gesellschaftsgruppen werden sowie auch Aufschlüsse geben können über die zeitgenössisch in der Rezipientengruppe und damit der Gesellschaft als solcher relevanten Diskurse in Hinblick etwa auf Feminismusdebatten und wertvolle Informationen zu liefern vermögen über Haltungen und Umgangsformen der Gesellschaft selbst als solcher mit diesen. „In sum, the chick lit narrator frequently serves as an ethnographic guide and point of comparison with the reader’s knowledge of courtship and material culture“, konkludiert Harzewski schließlich und betont damit nicht nur die Legitimität eines auf das Genre ausgerichteten wissenschaftlichen Diskurses, sondern unterstreicht ebenfalls die zentrale Rolle der entsprechenden Autorinnen, welche als soziologische Feldbetrachter gesehen werden können, die - gemessen an ihrem Erfolg sowie der einschlägigen Resonanz der Rezipienten - direkt authentische Gesellschaftsstudien hervorbringen und damit gewinnbringende Aufschlüsse geben können über die Funktionsweise des sozialen Feldes, indem sie in wenngleich fiktiven Handlungssträngen Gedankenkonzepte aufbereiten, welche in unmittelbar derselben Form im Feld relevant sind.[199]

---

[198]Shari Benstock: Afterword. The New Woman’s Fiction. In: Ferriss u. Young: Chick Lit. The New Women’s Fiction, S. 253-256, hier: S. 254.

[199]Harzewski: Chick Lit and Postfeminism, S. 56.

2.4.1. Die Platzfrage. Versuch zur Verortung von Chick Lit in der Gegenwartsgesellschaft

Die westliche Gegenwartsgesellschaft unterliegt trotz ihrer teils heftigen Emanzipationsbestrebungen noch immer zu einem Großteil einer patriarchalen Konzeption, welche sich um eine allumfassende „Ratifizierung der männlichen Herrschaft, auf der sie gründet“ bemüht.[200] Geschlechterspezifische Arbeitsteilung, die Zuschreibung bestimmter, scheinbar spezifisch weiblicher respektive männlicher Charaktereigenschaften, von Privilegien wie Verpflichtungen geschieht jeweils mit starkem Rückbezug auf „*biologische* [wie] (…) *anatomische* Unterschied[e] [und] kann so als die natürliche Rechtfertigung des gesellschaftlich konstruierten Unterschieds zwischen den Geschlechtern (*genres*) und insbesondere der geschlechtlichen Arbeitsteilung erscheinen.“[201] Das System ermöglicht seine eigene Legitimierung somit durch die Zuschreibung, respektive letztendlich die Konstruktion eines „anatomischen Unterschied[s]“, dessen natürliche Originarität auch das sich auf ihn berufende Gesellschaftsmodell legitimieren soll.[202]

Ihren unmittelbaren Ursprung nimmt das Patriarchat Bourdieu zufolge in der biologischen Unterscheidung der natürlichen Geschlechtsfunktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Während in den archaischen Gesellschaften dem Mann im Zeugungsakt gemeinhin die aktive, ungleich mächtigere da eine Befruchtung initiierende Kraft zugesprochen wird, stellt die Frau den passiven, anschwellenden Part dar, und erlangt in ihrer Eigenschaft als austragende zu Befruchtende eine untergeordnete Rolle, worauf nach diesem Konzept letztendlich auch der geschlechtlich festgemachte, divergierende gesellschaftliche Stellenwert von Männern und Frauen beruht.[203] „Das gesellschaftliche Deutungsprinzip konstruiert den anatomischen Unterschied“, wie Bourdieu konkludiert, wodurch das patriarchale System seine eigene artifizielle Konstruktion hinter durch die von ihm selbst generierten, nicht weniger artifiziellen Konzeptionen von biologischer wie anatomischer Weiblich- und Männlichkeit stellt, die als Argumentation für seine jeweils aktuelle Ausprägung dienen.[204] Die gesamte soziokulturell gültige, geschlechtsspezifische Rollenkonzeption ist dabei jedoch keine bloße Distinktion

[200]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 21.

[201]ebd., S. 23.

[202]ebd., S. 22f.

[203]ebd., S. 21ff. sowie S. 27.

[204]ebd., S. 23.

zwischen natürlichen Vorgängen aus der Körperbiologie, sondern präsentiert sich als „das Produkt einer Konstruktion, die um den Preis einer Reihe von (…) Hervorhebungen bestimmter Unterschiede und Unterschlagungen bestimmter Ähnlichkeiten durchgeführt wird.“[205]

Auch die in westlichen, mittlerweile tendenziell aufgeklärten, jedoch noch immer in ihrer Grundform am Patriarchat orientierten, modernen Gesellschaften praktizierte Unterscheidung der Geschlechter sowie, noch eigentlicher, die Unterteilung von Menschen nach ihrem biologischen Geschlecht und mit dieser einhergehend die Zuschreibung bestimmter, *gender*-spezifischer Eigenschaften unterliegt somit unmittelbar „den Einteilungsprinizpien der androzentrischen Vernunft“ und wird zum Katalysator der jeweiligen soziokulturellen Ideologien und Gesellschaftsnormen an sich, wie sie auch in den Publikationen des Genres der Chick Lit evident sind.[206]

Das gesellschaftlich verankerte, den Androzentrismus stilisierende Ideal der sich fügenden, tugendsamen und sich selbst bedeckt haltenden Frau, welche zur Sicherung ihrer eigenen Existenz wie auch des Fortbestands der menschlichen Spezies initial auf den zumeist als ungleich mächtigeren, da ihr bereits grundlegend körperlich überlegen dargestellten Mann angewiesen ist, findet sich nicht nur bei den indigenen Urvölkern, sondern ist auch in modernen Gesellschaftskonzeptionen des Westens vertreten. In einer Vielzahl von Unterhaltungsmedien werden dabei Ideale vermittelt, an welchen sich sowohl Männer als auch Frauen zu orientieren haben, um als vollwertige und nicht zuletzt mündige Gesellschaftsmitglieder angesehen werden zu können, wobei sie in ihrer Gesamtheit und oft für ihre Rezipienten nicht unmittelbar evident patriarchale Gesellschaftsmuster stilisieren und so zur ideologischen Sicherung ihres Fortbestands beitragen. Eine Vielzahl von Werbesujets zielt etwa auf die Vermittlung eines spezifischen weiblichen, respektive männlichen Idealtyps ab. Auf Frauen zugeschnittene Sujets verfolgen tendenziell eine passivere, weniger aggressive stilistische Linie und zeigen Frauen in unselbstständigen Positionen, welche jenes weibliche Rollenbild repräsentieren, das in der patriarchalen Gesellschaftsordnung idealisiert wird. Männer werden im Gegenzug häufig als fachkundige, proportional verstärkter verantwortungstragende Informationsvermittler abgebildet, welche - im Gegensatz zu Frauen - weniger auf emotionaler Ebene als freundschaftlich beratende Bekannte, als viel mehr als

[205]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 29.

[206]ebd,, S. 31.

professionell Sachkundige Produkte anpreisen.[207] In direkten Zusammenhang mit den beworbenen Produkten tritt im Mechanismus der Werbewirkung auch der Wunsch nach einer bestimmten emotionalen Bereicherung, welcher Idealen der patriarchalen Gesellschaft angepasst ist, wodurch sich mit dem Verlangen nach einem bestimmten Produkt auch der Wunsch nach Einpassung in diese Strukturen verbindet, welche zu einem bestimmten Grad gleichsam angestrebt wird.

In der Literatur lässt sich dasselbe Phänomen beobachten, denn auch im - wie gemeinhin über die Konzeptionen der Handlungsstränge suggeriert wird und manche Kritiker vertreten - so progressiven Genre der Chick Lit passen sich die weiblichen Figuren nach allen Bestrebungen um Eigenständigkeit und die Erlangung vollständiger gesellschaftlicher Mündigkeit schlussendlich wieder in das vorherrschende Patriarchat ein und nehmen somit die für sie in dessen Ideologie vorgesehene Rolle ein, wie die im Zuge der vorliegenden Arbeit analysierte Literatur deutlich illustriert. Am Extremsten ist die Rückentwicklung und damit eine Bewegung zurück ins konventionelle Patriarchat bei Katharina in Heldts *Wind aus West mit starken Böen* zu erkennen. Die Protagonistin ändert ihren Lebensmittelpunkt von Bremen, wo sie eine jahrzehntelang andauernde, gesicherte Existenz aufgibt, auf ihre Heimatinsel Sylt, und bindet sich durch die nunmehr überwundene räumliche Distanz wieder verstärkt in ihr familiäres Privatleben ein. Diese familienbejahende und damit letztendlich auch das Patriarchat befürwortende Bewegung wird noch zusätzlich verdeutlicht, indem neben Katharina in ihrer nunmehr neuen Rolle als Tante des noch ungeborenen Kindes, auch ihre Eltern, welche zwischenzeitlich nach Mallorca ausgewandert waren, zurückkehren, und so das Idealvorbild der traditionellen Familienkonzeptionen noch stärker betont wird. Gleichzeitig steigt die Protagonistin außerdem als Gastronomin in den Familienbetrieb der Segelschule ein, wofür sie ihren vorherigen, größtenteils eigenständigen Beruf als Rechercheurin, deren Arbeit eine obligate Voraussetzung für jene ihrer Klienten bildet, aufgibt und sich stattdessen einer zutiefst weiblichen Tätigkeit widmet, nämlich jener der Bewirtung und Verpflegung.

Auch die sich von ihrer bisherigen Rolle als Ehefrau emanzipierende Katja in Linds Roman *Eine Handvoll Heldinnen* verändert die ihr eigene Stellung in der patriarchalen Gesellschaftsordnung schlussendlich nur geringfügig, als sie zwar ihren egomanischen Ehemann verlässt, dem Anschein nach jedoch nahezu im selben

[207]Valerie Fröhlich: Geschlechterrollen und -stereotype in der österreichischen TV-Werbung. Eine Bestandsaufnahme. Diplomarbeit. Univ. Wien 2015, S. 62ff.

Moment bereits eine beinahe gleichartige Bindung zu einem anderen Mann eingeht und diese zum Abschluss sogar entsprechend kommentiert: „[…] und plötzlich kam ich mir vor wie eine glückliche Braut.“[208] Allein dieser Kommentar verdeutlicht, dass sich die Protagonistin in keinster Weise von ihrer bisherigen Weltanschauung und damit dem Patriarchat emanzipiert, sondern einzig den unpassenden, da sich ihr gegenüber in deutlichem Maß inadäquat verhaltenden Ehemann ausgewechselt hat, während sie gleichzeitig noch immer ihre bisherige, patriarchatstreue Rolle als Frau innehat. Ihre neugefundenen Freundschaften sowie die damit einhergehende tiefe emotionale Verbindung, etwa zu Undine, welche sich am Jakobsweg schließlich ihrer und ihrer Tochter annimmt, kategorisiert sie nicht als solche, sondern erklärt sie zur Familienkonstruktion.[209] Ihre bisherigen Lebensumstände sieht sie dementsprechend auch nicht als eine unglückliche Familienkonstellation, sondern deklariert sie als ungültig, während sie „echte[n] Familienzusammenhalt“ erst durch ihre neuen Bekannten kennengelernt hat und diese zu ihrer eigentlichen Familie erhebt, anstatt dass sie ihre bisherige Idealvorstellung von Familie respektive der ihr im Zuge dieser eigenen Rolle aufgibt und nach einer Neuausrichtung für ihre Lebenskonzeption strebt.[210] Da sie stattdessen ihre bisherige Familie verdrängt und einen globalen, jedoch in seiner allgemeinen Rollenkonzeption dieser bisherigen Existenz analogen Neuanfang anlegt, bleibt sie ihr schlussendlich treu, weshalb nicht von einer signifikanten Veränderung im Sinne tatsächlicher Emanzipation gesprochen werden kann, da der Roman seine traditionell-konventionelle Ausgangssituation nur geringfügig ändert.

Auch die übrigen Protagonistinnen bleiben dem Patriarchat grundsätzlich verbunden und setzen sich nicht in nennenswertem Ausmaß über dessen Bestimmungen der für sie vorgesehenen Rollen hinweg. Kati in Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* entscheidet sich schlussendlich doch wieder für die Ehe, welche sie vor dem Zeitsprung bereits eingegangen ist, und wird zum Ende des Handlungsbogens sogar Mutter, wodurch die nunmehr von ihr getragene, traditionelle Rolle noch weiter gefestigt wird, wie einem Kommentar im Anhang zu entnehmen ist, aus dem hervorgeht, dass sie ihre berufliche Karriere hinter ihre Rolle als Ehefrau und Mutter

[208]Hera Lind: Eine Handvoll Heldinnen. München: Diana Verlag 2015, S. 380.

[209]ebd., S. 359.

[210]ebd., S. 359f.

stellen wird.[211] Auch die Protagonistin in Hülsmanns *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen*, welche zu Beginn des Handlungsstrangs noch überzeugt ist, eine glanzvolle Kariere im Management-Bereich anzustreben, modifiziert diesen Wunsch und sagt ein lukratives Jobangebot ab, als sich abzeichnet, dass ihr neuer Freund in eine andere Stadt ziehen wird. Stattdessen beschließt sie nun zwar, wieder studieren zu wollen und in der neuen Stadt eine andere Stelle zu finden, jedoch folgt auch sie eigentlich dem Patriarchat, wenn sie ihre Lebensplanung erstrangig auf die ihres Partnern abstimmt und keine Kompromisslösung beider Parteien gezeigt wird.

Erzählkonzepte, welche im Sinne einer feministisch aufgeklärten und um Gleichstellung bemühten Gesellschaft stünden, würden eher mit unkonventionelleren Lösungsansätzen aufwarten, welche einerseits nicht unweigerlich auf ein *happy end*-Motiv zusteuern müssten, oder andererseits zumindest dessen Bedingungen modifizieren könnten. Es ist besonders augenfällig, dass in keinem der untersuchten Romane besonders viel Entgegenkommen von den männlichen Protagonisten aufgebracht wird. Zwar beteuert der männliche Protagonist Patrick in Hülsmanns *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* die Einsicht seines Fehlers: „Ich wollte dich ja geradezu zwingen, mit nach München zu kommen“ und bietet ihr schließlich stattdessen an, gemeinsam nach einer Lösung zu suchen, aber dennoch fügt sich Karo schlussendlich unter seine Pläne, anstatt dass beide gemeinsam einen Kompromiss erarbeiten würden.[212] Auch die Protagonistin in *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* entscheidet sich schlussendlich doch auch bei ihrer zweiten Möglichkeit für ihren Ehemann, wodurch nicht nur das häusliche, patriarchal geprägte Bild der gesellschaftlichen Frauenrolle betont, sondern auch die Legitimität und Unantastbarkeit der Institution Ehe an sich hervorgehoben wird, anstatt dass sie beispielsweise desillusioniert feststellt, dass letztendlich keiner der beiden Männer ihren Ansprüchen genügt und sie alleinstehend zurückbleibt. Auch die Lösung, dass sie sich beim zweiten Versuch für den anderen Mann entscheidet, hätte der Frau allgemein für eine patriarchale Gesellschaftskonzeption zu viel Selbstbestimmungsmöglichkeit zugesprochen, da sie die Rechtmäßigkeit von ehelicher Scheidung eingestanden, sowie weiters eingeräumt hätte, dass die Möglichkeit besteht, sich bei der Partnerwahl grob zu irren. Emily, die Protagonistin in Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* lässt sich schließlich

[211]Kerstin Gier: Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner. Köln: Bastei Lübbe 2013, S. 278.

[212]Hülsmann: Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen, S: 408.

genau genommen von den Avancen Elyas' breitschlagen und legt ihre ursprünglich starke Ablehnung gegen ihn ab, anstatt dass sie bis zum Abschluss des Handlungsbogens auf ihrem Standpunkt ihm gegenüber beharren dürfte. Stattdessen gesteht sie vor ihm und den Rezipientinnen ein, einen Fehler begangen zu haben, und wird dadurch in ihrer Urteilsfähigkeit untergraben. Eine feministisch progressivere Lösung hätte beispielsweise vorsehen können, dass sich Elyas schließlich doch von ihr abwendet und Emily in Eigeninitiative einen anderen potenziellen Partner kennenlernt oder in sich selbst Zufriedenheit und Ausgeglichenheit findet, sowie eigenständig ihren ausgeprägten Selbsthass überwindet.

Indem die Rezipientinnen mit diesen Lösungskonzepten konfrontiert werden, erfährt die patriarchale Gesellschaftsordnung umfassend Bestätigung in ihrer gegenwärtigen Form, da die Protagonistinnen allesamt mit einer für das Leseerlebnis offenbar zutiefst befriedigenden *happy end*-Konstellation verabschiedet werden, welches auch den lektüreimmanenten, sowie in weiterer Folge augenscheinlich in divergierendem Maß realweltlichen Bedürfnissen der Leserinnen zu entsprechen scheint.

3. Analyseteil - Diskussion ausgewählter Primärliteratur in Hinblick auf Gültigkeit der vorgestellten Rollenkonzeptionen in der Gegenwartsgesellschaft

3.1. Analyse in Hinblick auf das vertretene Frauenbild

Das Frauenbild, welches in der untersuchten Primärliteratur gezeigt wird, ist stark an traditionelle Wertvorstellungen angelehnt und folgt, wie bereits allgemeingültig für das Genre als solches dargelegt wurde, nur äußerst oberflächlich progressiveren Konzepten, die sich ideologisch in eine feministisch sensibilisierte, moderne, westliche Gegenwartsgesellschaft adäquater einpassen würden. Bourdieu konkludiert in Hinblick auf das soziale Feld der Macht, in welchem Frauen noch immer „im wesentlichen in den untergeordneten Regionen“ Ränge zukommen, dass sich im traditionellen Konzeptionen des patriarchalen Machtgefüges zwischen Männern und Frauen trotz aller feministischen Aktivismusbewegungen nur wenig Veränderung durchsetzen konnte, wie auch in der analysierten Primärliteratur deutlich evident wird, da keine der Protagonistinnen dauerhaft eine weder beruflich noch sozial höhere Position einzunehmen vermag als ihr männlicher Counterpart, wie in einem späteren Unterkapitel zum beruflichen Werdegang der Figuren noch aufzuzeigen sein wird.[213]

Das allgemein vorherrschende Frauenbild sämtlicher analysierter Primärwerke ist markant geprägt durch eine grundlegende Unsicherheit der Protagonistinnen sowie eine damit einhergehende Unzufriedenheit mit sich selbst, welche sich teilweise in variierender Intensität sogar bis zu ausgeprägtem Selbsthass weiterentwickeln kann. Emily in *Kirschroter Sommer* sowie *Türkisgrüner Winter* verfügt über ein ausgesprochen geringes Maß an Selbstzufriedenheit, weshalb sie in den meisten der geschilderten Situationen nicht nur ihr Umfeld sowie ihre eigenen Reaktionen auf dieses wertet und herabwürdigt, sondern damit verbunden gleichzeitig auch ständig zu einer überzogenen, globalen Selbstkritik neigt, welche ihr eigenes Selbstbild konstant maßgeblich in Mitleidenschaft zieht. Emily lässt selbst kaum ein gutes Haar an sich und ist auch mit Komplimenten anderer schnell überfordert, wie aus einer entsprechenden Textstelle zu Beginn der Dilogie hervorgeht: „*Keine Beleidigung der Welt konnte eine so furchtbare Wirkung wie ein Kompliment haben. Fand ich zumindest, denn mit Beleidigungen wusste ich wenigstens umzugehen. (…) Ich konnte nicht sagen, dass ich mich hässlich fand, mein Gesicht zum Beispiel mochte ich - warum genau, wusste ich nicht, aber es gefiel mir. Dennoch war es keins von*

[213]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 160.

der Sorte, mit dem man auf der Straße von einem Modelscout angesprochen wurde.“[214] Einerseits versichert sie zwar sich selbst und damit auch den Rezipientinnen immer wieder, dass sie sich nichts aus modischen Trends mache und mit der unterdimensionierten Ausprägung ihres Stilbewusstseins gut zurecht käme, andererseits wertet sie sich selbst dennoch an den ausbleibenden Anfragen der Modelscouts, welche ihr Gesicht ihrer eigenen Aussage nach auf der Straße nicht als interessant genug klassifizieren würden.[215]

Auch bei Katharina in Heldts *Wind aus West mit starken Böen* sowie Katja in Linds *Eine Handvoll Heldinnen* werden deren geringe Achtung sich selbst sowie ihren eigenen Bedürfnissen gegenüber evident. Beide verharren über Jahre in partnerschaftlichen Beziehungen, welche - wenngleich in variierendem Maß - für beide nicht über jenes Maß an Bereicherung verfügen, welches den Figuren als wünschenswert erscheint. Während Katjas Beziehung zu ihrem Mann Albert geprägt ist von teilweise sogar mutwilliger psychischer wie auch physischer Geringschätzung, die stellenweise stark an Misshandlung grenzt, verweilt Katharina in einer eintönigen, wenn auch in ihrem Wesen gut absehbaren Beziehung, die sie nicht in jenem Maß geistig fordert, wie es ihren Bedürfnissen entsprechen würde. Katja macht sich selbst klein vor ihrem Mann sowie ihrer Tochter und stellt deren Bedürfnisse vor ihre eigenen, während sie gleichzeitig nicht immer selbst von dieser Haltung profitiert und teilweise starke Nachteile in Kauf nimmt, um sich um deren Wohlergehen kümmern zu können, wie etwa auch in jener Szene evident wird, in der Katja am Jakobsweg trotz der schmerzenden Blasen auf ihren Füßen mit ihrer Tochter dennoch ein hohes Wandertempo einhält, um möglichst schnell große Etappen zurückzulegen.

Isabelle in *Glück ist, wenn man trotzdem liebt*, verfügt, offenbar hervorgerufen durch die Abwesenheit ihres von der Mutter hochgradig idealisierten Vaters, ebenfalls über ein ausgesprochen geringes Selbstwertgefühl, welches sie durch die Etablierung fester Verhaltensformeln nivelliert, wie etwa aus ihrem Kontrollzwang hervorgeht, den sie etwa sowohl in der den Roman eröffnenden Szene zeigt, als sie sich mit dem nunmehr definitiv unvermeidbaren Ende ihrer langjährigen Mittagstradition konfrontiert, als auch aus dem Umfang ihres Gepäcks evident wird, welches sie in

---

[214]Bartsch: Kirschroter Sommer, S. 12, vgl. auch S. 291f.

[215]vgl. hierzu etwa Bartsch, Kirschroter Sommer, S. 230: „Seufzend lehnte ich mich zurück und versuchte zumindest, ihr mit meinem nicht vorhandenen Gespür für Mode eine kleine Hilfe zu sein…“ sowie S. 231: „Ich war vermutlich der schlechteste Ansprechpartner, den sie in Modefragen hätte wählen können.“

Hinblick auf sämtliche nur möglichen Eventualitäten für den kurzen Wochenendausflug an die Nordsee vorbereitet hat.

Jedoch ist nicht nur das in den Romanen entworfene Frauenbild von Interesse, sondern ebenso jenes, welches die Autorinnen von scheinbar gesellschaftlich legitimen Männertypen konstruieren. Ein Großteil der männlichen Figuren folgt ebenso strikt einem patriarchal geprägten Gesellschaftsbild, welches für sie nicht nur die Rolle der an gesellschaftlichem Prestige Begüterteren und somit sozial Überlegenen vorsieht, sondern ihnen ebenfalls in der Paarbeziehung selbst ausnahmslos den superioren Part zuspricht, welcher die Funktion einer für die Protagonistinnen Ordnung sowie geklärte Verhältnisse schaffenden, paternalistisch fürsorglichen Instanz übernimmt. Wie beispielsweise auch Emily oder Isabelle verfügt Karo, die Protagonistin aus *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen*, über einen ausgeprägten Selbstschutzmechanismus, welcher sie im ersten Teil des Handlungsbogens für die Avancen der männlichen Figuren unnahbar macht und ihr vor den Rezipientinnen zugleich einen amüsant schroffen Charakterzug verleiht, welcher diesen zur Unterhaltung gereicht. Im Zuge der fortschreitenden Handlung sowie - in deren direktem Zusammenhang - mit der sich nunmehr immer deutlicher abzeichnenden emotionalen Bindung, welche sie zu dem männlichen Protagonisten Patrick eingeht, wird diese Abwehrhaltung immer schwächer, bis schließlich von jenem Charakterzug der Protagonistin, welcher sie zuvor noch am Meisten auszeichnete, nichts mehr übrig ist, sondern gleichsam einem missratenen Phönix aus der Asche vor den Augen der Rezipientinnen eine großteils neue, patriarchatstreu traditionell ausgerichtete Figur erschaffen wird, deren grundlegendste Handlungsmaxime nicht länger in der Vertretung ihrer eigenen Interessen zu bestehen scheint, sondern welche stattdessen primär auf ihren Partner ausgerichtet operiert.

Lena in *Hummeln im Herzen* und mit ihr ebenfalls Emily aus *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* erfahren eine ähnliche Verwandlung, denn im letzten Drittel des Handlungsbogens dominieren auch bei ihnen nicht länger jene Charakterzüge, welche ihnen noch zuvor Profil verliehen und jenes Bild dominierten, das die Rezipientinnen sich von ihnen im Zuge der Lektüre machten, sondern sie werden schlussendlich mit neuen, den Konzepten konventioneller Frauenrollen folgenden Figuren konfrontiert, die mit den eingangs noch als selbstbestimmt, feministisch sensibilisiert und emanzipiert dargestellten Charakteren außer der die Handlungsbeschreibung dominierenden Erzählerstimme nicht mehr viele

Gemeinsamkeiten aufweisen. Lena verwandelt sich im Zuge der Handlung von einem subjektiv von ihr selbst empfunden hässlichen Entlein zum sprichwörtlichen schönen Schwan, wobei mit dieser Veränderung in ihrem Fall auch eine äußerlich wahrnehmbare Typenveränderung einhergeht, die sich in der Verwandlung vom braven Mädchen zu einer sich ihrer Sinnlichkeit bewussten Frau äußert, die nicht länger einen verkrampften Umgang mit ihrer Eigenwahrnehmung, ihren Interessen oder ihrer persönlichen Sexualität führt, sondern aus der geschilderten Handlung und ihren Entwicklungen als ungleich abgeklärt auftretende, erwachsene Figur hervorgeht, wie es auch bei Karo, Emily, Isabelle sowie in weniger starker Intensität auch bei Kati respektive - wenngleich auf geringfügig divergierende Weise - Katharina und Katja zu beobachten ist. Alle sieben Protagonistinnen verdanken der letztendlichen Bestätigung durch eine bedeutungstragende männliche Figur ihre neu gefundene soziale Sicherheit sowie eine von ihrer bisherigen, wie den Rezipientinnen hinlänglich demonstriert wird, fehlerhaften Wesensart differierende Persönlichkeitsstruktur, worin eindeutig die misogyne Konzeption des Genres evident wird. Anstatt moderne, selbstbestimmte Frauenfiguren mit gesunden, gefestigten Charakteren zu entwerfen, die konstant über ein ausgeprägtes, gesundes Maß an Selbstbestimmung verfügen sowie ungeachtet ihrer übrigen persönlichen Situation für ihre eigenen Interessen einstehen und in einer Partnerschaft wenn, dann eine zusätzliche Bereicherung ihrer Persönlichkeit sowie Impulse zur intellektuellen Weiterentwicklung finden, werden in den Romanen des Genres viel zu oft neurotische, von Komplexen und einer hartnäckigen Kindlichkeit gezeichnete Figuren gezeigt, die weniger eine persönliche Bereicherung in ihren Partnern finden, als viel mehr Rettungskräfte, die Schlimmeres als ihren Persönlichkeiten bisher zuteil Gewordenes abzuwenden verstehen und ihnen so in weiterem Sinne helfen, jene Ressourcen einzusparen, welche sie andernfalls wohl in absehbaren Zeiträumen in psychiatrische Behandlungen investieren hätten müssen. Die männliche Figur tritt als Ordnungsschaffender in Aktion, wodurch ihre der Frau übergeordnete Rolle deutlich hervorgehoben werden kann, denn während ein ehrbarer, moralisch einwandfrei handelnder Mann scheinbar selbstständig seine Existenz zu bestreiten vermag, mangelt es den weiblichen Figuren an einer derartigen Selbstständigkeit, wie etwa in jenen Szenen verdeutlicht wird, in denen Elyas in *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* die zur Ungeschicklichkeit neigende Emily mehrfach verarztet

und ihr gleich einem unmündigen Kind ein maximales Maß an Fürsorge angedeihen lässt.[216]

Weniger offensichtlich, jedoch ähnlich ausgeprägt ist auch der Retterkomplex in *Glück ist, wenn man trotzdem liebt*, welchen Jens Isabelle angedeihen lässt. Sie ist derartig festgefahren in ihren starren Verhaltensweisen und Gewohnheiten, dass sie nicht sieht, wie stark sie dadurch selbst ihre Lebensqualität beeinflusst, indem sie sich beispielsweise freiwillig mit der seiner Ansicht nach bestenfalls zweitklassigen Suppe zufrieden gibt, welche sie in der Vergangenheit vor dem Ansatz des Handlungsbogens jeden Mittag konsumiert hat. Stück für Stück baut er ihre Vorbehalte gegen bestimmte Lebensmittel und auch ihren nur wenig Spontaneität zulassenden mentalen Eigensinn ab, sodass sie ihm schließlich nach seinen Anforderungen und Bedürfnissen verwandelt als potenzielle Partnerin gegenübertreten kann und nicht länger die Rolle des scheinbar gänzlich neurotischen, realitätsentfremdeten Naivchens innehat, in dessen Eigenschaft sie die Handlung erstmals betreten hat.

Trotz des signifikanten Altersunterschieds lässt sich auch für Katharina in *Wind aus West mit starken Böen* dasselbe Phänomen attestieren. Durch ihre unvermittelte Begegnung mit Hannes nach mehr als zwanzig Jahren werden in ihr nicht nur neuerlich starke, leidenschaftliche Gefühle für ihn geweckt, sondern auch eine tiefgreifende Verunsicherung über ihre bisherige Existenz evoziert. Plötzlich genügt Katharina jenes leicht überschaubare Leben, das nur überaus beschränkt Spielraum für Zufälligkeiten und impulsgesteuerte Handlungsmuster lässt, welches sie über die letzten Jahrzehnte geführt hat, nicht länger und sie gibt auf einen Impuls hin nach ihrer gemeinsam verbrachten Nacht und der zuvor erfolgten Aussprache mit Hannes spontan und entgegen jegliche ihrer Überzeugungen ihr bisheriges geistig nahezu steriles Leben auf. Während ihre Schwester, deren bisherige Lebenskonzeption mit der lockeren Beziehung, welche sie noch immer zu ihrem Exmann unterhalten hat, und ihrer beruflichen Selbstständigkeit als Leiterin einer eingangs unter ihrer alleinigen Führung stehenden und - wie mehrfach betont wird - wirtschaftlich nicht allzu profitablen Segelschule, sich noch weniger in patriarchale Gesellschaftskonzeptionen einpasste, schwanger wird und somit schlussendlich ebenfalls dazu gebracht wird, sich der ihr traditionell zugedachten Mutterrolle zu widmen, zieht die Protagonistin zurück zu ihrer Familie auf die Insel Sylt, wo sie im

[216]vgl. etwa Bartsch: Kirschroter Sommer, S. 75ff., S. 281ff. sowie S. 239ff.

Sinne des Patriarchats ebenso wie ihre zeitgleich von ihrer Auswanderung nach Mallorca zurückkehrenden Eltern (erneut) ihre traditionelle Rolle im Familienverbund einnimmt.

Katharinas ehemalige Lehrerin Martha, welche bisweilen mit - besonders im Vergleich mit anderen Figuren ihrer Altersklasse - erstaunlich progressiven Charakterzügen dargestellt wird, zu welcher sie über den Handlungsverlauf ein freundschaftliches Verhältnis aufgebaut hat, segnet schließlich als ihrem Alter und Bildungsstand nach sowie in ihrer nach wie vor validen Eigenschaft als geistige Mentorin gesellschaftlich höhergestellte Instanz die erneute Verbindung Katharinas mit Hannes sowie damit auch ihre neue, patriarchatskonforme Lebenskonzeption ab. Sie attestiert ihr, endlich erwachsen geworden zu sein, und befürwortet damit noch zusätzlich die Tatsache, dass die achtundvierzigjährige Protagonistin schlussendlich doch in ihre konservativ-traditionelle Rolle gefunden hat, mit welcher der Roman abgeschlossen wird: „Ich trinke auf dich, Katharina, auf das Kind, das du gewesen bist, und auf die Frau, die du jetzt endlich wirst. Es kommen schöne und vor allen Dingen endlich leichtere Zeiten auf ich zu.“[217]

Als einzige entwirft Lind in ihrem Roman *Eine Handvoll Heldinnen* einen - wenn auch von erheblichen Einschränkungen begleiteten - vergleichsweise geringfügig emanzipierteren Handlungsstrang, denn anders als in den bereits analysierten Romanen wird das Umdenken Katjas ursächlich nicht durch eine männlichen Figur evoziert, sondern durch die von ihr in ihrem Verhalten zunächst als in unsäglichem Maß provokativ eingestufte Erna, welche vor Katja nicht nur als Erste offen Kritik an deren Mann Albert übt. Sie ermöglicht dieser außerdem zumindest temporär, ihre berufliche Karriere voranzutreiben und bietet ihr später eine Stelle als Domina in ihrem Etablissement an, wodurch Katja sich endgültig sowie nicht zuletzt auch materiell von ihrem bisherigen Leben emanzipieren kann. Im nahezu selben Moment, in dem sie ihre Freiheit und Selbstbestimmung gefunden hat und sich schließlich nach langjähriger Unzufriedenheit über die misslungene Beziehung mit ihrem bisherigen Ehemann hinwegsetzt, geht sie jedoch bereits eine neue emotionale Verbindung zu einem anderen Mann ein, in die sie große Hoffnungen setzt, wobei zum Abschluss des Handlungsstrangs ihre Perspektive auf diese mit den Worten „[…] und plötzlich kam ich mir vor wie eine glückliche Braut“ beschrieben wird.[218] Es

[217]Heldt: S. 483.

[218]Lind: S. 380.

scheint sich also auch bei Katjas fiktiver Biografie nicht um die Schilderung eines erfolgreichen Emanzipationsvorganges sowie das Hinwegsetzen über patriarchale Gesellschaftsstrukturen zu handeln, sondern letztendlich rein um eine Korrektur von, wie den Rezipientinnen deutlich ausgewiesen wird, auch objektiv unaushaltbarer, systeminterner Missstände, wobei das System als solches keine bis wenig Kritik erfährt, sondern als unangetastetes Idealmodell für Katja einzig einen neuen, qualitativ verbesserten, jedoch in seiner Funktion ihrer bisherigen Rolle gleichwertigen Platz vorsieht. Ihre Rolle als geistig wenig geforderte, leicht einfältige und ihrem Mann nahezu vollständig hörige Hausfrau, welche sie in all diesen Eigenschaften umstandslos in ein traditionell geprägtes, patriarchalisch konzipiertes Gesellschaftsmodell einpasst, und in der sie zu Beginn der Handlung vorgestellt wird, ändert trotz einer leichten Modifikation des Umfelds sowie jener spärlich gesäten Momente, in welchen sich die Protagonistin gegen ihr bisheriges Lebenskonzept sowie damit verbunden auch teils direkt gegen das Patriarchat auflehnt, nicht ihre Einstellung jenem Gesellschaftssystem gegenüber, in welches sich ihr Alltag einfügt.
Auch für ihre Tochter Juli, deren mit ihrem Umfeld vergleichsweise unkonventioneller Werdegang in einem Gutteil der Handlung Thematisierung findet, sieht das Handlungskonzept keine veränderte, emanzipatorisch verbesserte Gesellschaftsstellung vor, wie aus einer Randbemerkung Katjas an sich selbst sowie gleichzeitig auch an die Rezipientinnen hervorgeht: „Eigentlich sah Juli einem guten Leben entgegen: bei dem Mann und der Schwiegermutter!“[219] Die Tochter selbst vertritt ebenfalls kein dezidiert progressiveres Weltbild, sondern stellt sich als Neunzehnjährige bereits darauf ein, durch die Beziehung mit ihrer - wie vielfach betont - ersten großen Liebe, eine langjährige, im besten Fall gar lebenslange Bindung einzugehen, welche auch ihrer eigenen Vorstellung nach ähnlichen Konventionen folgen wird, wie jene ihrer Mutter.[220]

[219]Lind: S. 146.

[220]ebd., S. 142f.

3.2. Analyse in Hinblick auf das soziale Umfeld der Protagonistinnen

In einem Großteil der untersuchten Primärwerke herrscht das Konzept einer engen familiären Bindung vor, aus deren Konventionen sich die Protagonistin nur mühsam lösen kann, respektive in welche sie nach längerem Ringen mit sich selbst schließlich doch wieder zurückfindet. Karo in *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* kann einerseits auf starken familiären Rückhalt bauen, wie etwa aus der engen Beziehung hervorgeht, die sie mit ihrer Großmutter verbindet, jedoch verändert sich ihre Einstellung gegenüber jenen traditionell geprägten Denkmustern ihrer Familie, als sie nach Hamburg zieht und dort temporär mit einer Gesellschaftsschicht in Kontakt tritt, deren Ideale und Konventionen im Hinblick auf Verhaltensnormen sowie Weltbild ihr zwischenzeitlich erstrebenswerter und unter Umständen sogar zeitgemäßer erscheinen als jene ihrer Familie. Die traditionell geprägten Konventionen, nach welchen die Familie funktioniert, werden bereits in den ersten Kapiteln evident. Zunächst hängen Karos Eltern noch stolz das Abschlusszeugnis über deren Bachelor in Wirtschaftswissenschaften an die Wand und sind begeistert von der Idee, dass es ihrer Tochter im Sinn des von Bourdieu als Vatermord bezeichneten Phänomens gelingen wird, durch eine prestigeträchtige Karriere aus der ihnen angestammten Gesellschaftsschicht aufzusteigen, sodass der Eindruck entsteht, die Protagonistin würde für ihren grundsätzlich emanzipierten Plan, eine berufliche Karriere anzustreben, anstatt sich in eine traditionellere Rolle zu fügen, über vollsten familialen Rückhalt verfügen. Bereits im nächsten Moment wird jedoch ersichtlich, dass ihre Eltern nach der abgeschlossenen Ausbildung nun auf eine traditionell familiäre Weiterentwicklung ihrer Tochter hoffen, wie aus gezielten Fragen nach ihrem Exfreund sowie Karos Plänen zur Familienplanung hervorgeht.[221] Als ihre Schwester schließlich schwanger wird, verdeutlicht sich der hohe Stellenwert der familiären Komponente noch, da nun nicht länger Karos schulische und universitäre Abschlusszeugnisse die Wand zieren, sondern unverzüglich durch das Ultraschallbild des noch ungeborenen Kindes ersetzt werden.[222] Karo steht den traditionellen Werten ihrer Familie zu Beginn und über den Verlauf des Handlungsbogens phasenweise durch den geistigen Austausch mit einer bestimmten Gruppe ihrer Arbeitskollegen in noch zusätzlich verstärktem Maß kritisch gegenüber und kann sich erst zum Abschluss der Handlung wieder vollständig zu diesen Werten und damit

[221]Hülsmann: Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen, S. 13.

[222]ebd., S. 388.

ihrer Herkunft bekennen, als sie sich ihrer neuen Rolle als Tante bewusst wird, sowie, indem sie sich dem Patriarchat fügt, ihre eigenen Bedürfnisse hinter jene ihres Partners stellt und diesem in der Rolle der patriarchatstreu gefügigen Frau von Hamburg in sein neues Domizil München nachzieht.

Emily in Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* wird ebenfalls besonders von ihrer Mutter immer wieder dazu angehalten, sich endlich ernste Gedanken über ihre Familienplanung zu machen und sich einen adäquaten Partner zu suchen, was sie jedoch geflissentlich zu ignorieren versteht, während diese bereits fürchtet, ihre Tochter könnte eine lesbische Beziehung mit ihrer Zimmerkollegin eingehen und demnach im Sinn des patriarchalen Gesellschaftssystems eine gescheiterte, da nicht fortpflanzungsfähige Verbindung unterhalten, wodurch sie - mit Rückgriff auf Bourdieu - die männliche Vormachtstellung im gesamtgesellschaftlichen Gefüge verleugnen und somit jeglichen, durch die soziale Position eines potenziellen Partners und ihre eigene Rolle als diesem unterstehende Frau zu akquirierenden Machtanspruch verliert, wodurch sie an einen Platz weit am Rand der Gesellschaft verschoben werden würde.[223] Emily verweigert sich dieser Auffassung und emanzipiert sich somit stückweise von den konventionellen Vorstellungen ihrer Mutter, weshalb ihre Beziehung zu dieser von Spannungen geprägt ist, während sie stattdessen Alena, die Mutter ihrer besten Freundin Alex sowie von deren Bruder Elyas als pseudo-elterliche Instanz insofern akzeptiert, als sie zulässt, dass diese ihr gegenüber in die Rolle einer mütterlichen Ratgeberin tritt.

Für Katja in Linds *Eine Handvoll Heldinnen* tritt die Familie, ganz im Sinn des Patriarchats und trotz ihrer gescheiterten, unglücklichen Ehe sowie dem zerrütteten Verhältnis zu ihren eigenen Eltern, welches ein leises emanzipatorisches Moment birgt, da sich die Protagonistin mit ihrer Partnerwahl über deren Urteilsvermögen und ihre Entscheidungsgewalt hinweggesetzt hatte, als maßgeblicher Faktor auf, weshalb sie ihre vertrautesten Bezugspersonen unmittelbar in diese inkludiert sowie zur Ersatzfamilie erhöht, und nicht als enge Bekanntschaften klassifiziert, wie aus einer Unterredung der Protagonistin mit einer ebensolchen hervorgeht.[224] Auch ihr Umgang mit ihrer Tochter Juli sowie deren Freund Jonas ist geprägt von einem patriarchatstreuen, traditionellen Rollenbild, wie klar aus jenen Gedankengängen

[223]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 41.

[224]Lind: S. 359f.

hervorgeht, welche aus Katjas Perspektive in Hinblick auf die Zukunft ihrer Tochter geschildert werden, denn noch bevor die Schwangerschaft als ein die Beziehung der beiden noch vertiefendes Element in die Handlung eingeflochten wird, stellt Katja bereits fest, dass sie ihrer Tochter zu dieser Konstellation aus Mann und Schwiegermutter gratulieren sollte.[225] Dass ihre Tochter erst neunzehn und nach den Gepflogenheiten der westlichen Gegenwartsgesellschaft somit noch lange nicht soziokulturell dazu verpflichtet ist, eine langfristige Partnerschaft einzugehen, scheint für sie nicht weiter ins Gewicht zu fallen, denn ab jenem Zeitpunkt, an welchem ihre Tochter ihr deren Freund vorstellt, werden beide in Katjas Weltbild unmittelbar zu einer festen Einheit verwoben, was etwa aus Formulierungen wie „So konnte man die Kinder nicht mehr damit fahren lassen. Ich war fast froh, dass es mir passierte. Und nicht den Kindern.“ hervorgeht.[226] Auch in der Tatsache, dass Katja offenbar von ihrer gescheiterten Ehe direkt in die nächste Beziehung wechselt, in welcher sie sich bereits als Braut sieht, verstärkt den Eindruck, dass auch für sie als Frau die traditionelle Ideologie des Patriarchats und damit einhergehend ein hoher Stellenwert der Familie gelten.[227]

In Heldts *Wind aus West mit starken Böen* wird die Wertigkeit des traditionellen Familienkonzepts ebenfalls stark hervorgehoben, denn obwohl sich zum Beginn des Handlungsbogens ein relativ unkonventionelles Bild zeigt, da die Mutter beispielsweise darauf besteht, dass Katharina und ihre Schwester sie bei ihrem Vornamen nennen, fügen sich alle Angehörigen sukzessive schließlich doch wieder in ihr traditionelles Konzept ein und überwinden dafür auch jene räumlichen Distanzen, welche sie bisher grundlegend trennten. Die neue Rolle als Tante, welche der Protagonistin schließlich zukommt, prägt sich besonders in ihre Selbstwahrnehmung ein, wie aus jener Situation hervorgeht, als sie am Tag nach dieser Entdeckung morgens aufwacht: „Der erste Gedanke, der Katharina am nächsten Morgen beim Erwachen durch den Kopf schoss, war: >>Ich bin wieder hier<<, der zweite: >>Ich werde Tante.<<“ und scheint in ihre Entscheidungsfindung bezüglich ihres Umzugs zurück auf die Insel Sylt eine nicht zu unterschätzende Rolle zu spielen.[228] Die Schwangerschaft festigt auf einen Schlag die vormals lockere Beziehung, welche Inken bisher mit ihrem bereits wieder von ihr geschiedenen Mann

[225]Lind: S. 146.

[226]ebd., S. 113.

[227]ebd., S. 380.

[228]Heldt: S. 472.

unterhalten hat und als schließlich auch die Eltern spontan von ihrer Auswanderung nach Mallorca zurückkehren und die Mutter großen Gefallen an ihrer traditionell geprägten, neuen Rolle als Großmutter findet, bietet sich den Rezipientinnen schließlich doch wieder jenes von Konventionen geprägte, traditionelle Familienbild, wie es im Sinne des Patriarchats propagiert wird, das scheinbar unumgänglich ist und - wie den Figuren durch ihren Selbstversuch verdeutlicht wird - in Wahrheit keinerlei verbessernder Adaption bedarf, sondern ohne Weiteres als ultimative Gesellschaftsordnung angepriesen werden kann.

Auch Kati in Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* wird durch einen als Zeitsprung inszenierten Selbstversuch im Handlungsbogen belehrt, dass sie bereits die richtige Partnerwahl getroffen habe und auch ohne dieses höchst illusorische Element der Zeitreise demnach eigentlich keinerlei Notwendigkeit bestünde, ihre Ehe zu lösen, um eine Beziehung mit einem scheinbar besser geeigneten Partner einzugehen, wodurch die im Sinn einer patriarchalen Gesellschaftsordnung konzipierte Institution der Ehe deutlich erkennbaren Fürspruch findet. Anstatt eine in Hinblick auf diese ernüchternde, jedoch den Konventionen der Alltagswelt ihrer Rezipientinnen entsprechende Scheidungsgeschichte darzustellen, wird verdeutlicht, dass die Wahl des Ehepartners die bestmögliche ist und kein anderer potenzieller Kandidat auch nur ansatzweise in ernsthafte Konkurrenz zu dieser Beziehung treten könnte, sodass jenes Postulat unumstritten weiterhin Gültigkeit besitzen muss, nach welchem die Ehe und mit ihr die traditionelle Familienkonstellation eine im besten Interesse beider Partner unauflösbare Verbindung darstellt, wie an der Tatsache noch verdeutlicht wird, dass Kati zum Ende des Handlungsbogens endgültig ihren Weg in die für sie traditionell vorgesehene Rolle im Patriarchat gefunden hat, da sie, wie im Epilog vermerkt wird, zwar noch höchst ehrgeizig berufstätig ist, jedoch spätestens mit der Geburt des Kindes ihre bisherige Karriere zumindest eingeschränkt verfolgen wird, um sich ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter besser widmen zu können.

Auch der Handlungsbogen von Hülsmanns *Hummeln im Herzen* resultiert in einer Eheschließung, welche sich bereits im Handlungsverlauf abzeichnet, da auch der Bruder der Protagonistin sowie deren beste Freundin im Handlungsverlauf verheiratet wird, woraus auch in diesem Roman unmissverständlich die hohe Wertigkeit der Institution Ehe und mit ihr direkt einhergehend ein traditionelles Familienkonzept evident wird. Die Eheschließung dient hier wie auch bei Gier außerdem als Versicherung eines nicht nur vorläufigen, sondern dem Ideal nach

dauerhaften, endgültigen Endes der Suche nach potenziell geeigneten Partnern, was das Ideal der patriarchal geprägten Familienkonstellation der westlichen Gegenwartsgesellschaft noch verstärkend untermauert. Sogar die zweite Ehe von Bens Vater erfährt schließlich vollständige Legitimierung durch dessen kritischen Sohn, welcher die Verbindung bislang noch immer als Verrat an seiner verstorbenen Mutter angesehen hat, wie aus einem Disput hervorgeht, der am Rand der Jubiläumsfeier zu seiner silbernen Hochzeit stattfindet. Gleichzeitig wird mehrfach betont, wie glücklich und harmonisch das Paar wirkt, sodass für die Rezipientinnen klar ersichtlich wird, dass die Verbindung ausreichend Legitimität besitzen muss.

In *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* wird eine leicht divergierende Partnerschafts- und Ehekonzeption entwickelt. Die Protagonistin Isabelle glaubt jahrelang dem von ihrer Mutter vorgebrachten Idealbild ihres Vaters, an dessen vorgeblichen Qualitäten als Partner und Vater sie auch ihre eigenen Ansprüche an einen potenziellen Partner für sich selbst aufstellt. Als sie schließlich von der in Wahrheit dystopisch anmutenden Natur der Beziehung ihrer Eltern erfährt, stürzen alle ihre bisherigen Ideologien vollständig in sich zusammen und sie fällt kurzfristig in eine ernsthafte psychische Krise. Anstatt sich wie bisher ein Vorbild an jener perfekten Beziehung zu nehmen, von welcher ihre Mutter berichtet, muss Isabelle nun ihr eigenes Konzept sowie ihre eigenen Ansprüche an eine Beziehung und damit schlussendlich einhergehend konkrete partnerschaftlichen Bedürfnisse entwickeln, wobei sie an die Grenzen ihrer bisherigen Lebensperspektive stößt, die sich blind am rein fiktiven Idealbild der Beziehung ihrer Eltern orientierte.

In dieser Hinsicht handelt es sich bei *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* in Hinblick auf die Darstellung der vertretenen patriarchal geprägten Wertvorstellungen eines erfüllenden Beziehungslebens sowie von gesellschaftlichen Rollenbildern von Frau und Mann um vergleichsweise progressive Ansätze, denn anders als die anderen Protagonistinnen muss Isabelle schließlich erkennen, dass weder die Vorbildfunktion ihrer Mutter, noch ihre eigene, davon abgeleitete und nunmehr ungültige Idealvorstellung zum Abschluss des Romans weiterhin ihren bisher gültigen Wert als Vergleichsmaß beibehalten können. Stattdessen stellt das Ende des Handlungsbogens auf eine aus feministischer Perspektive vorsichtig progressiv anmutende Weise die Symbolisierung eines auf mehreren Ebenen manifestierten Neubeginns dar, welcher in der Persönlichkeit der Protagonistin evident wird, da Isabelle sich schlussendlich mit ihrer Furcht vor dem unvorhersehbaren Umbekannten sowie ihrem Kontrollzwang konfrontiert, auf einer beruflichen, da sie

erwähnt, sich zukünftig karrieretechnisch umorientieren zu wollen, und wie auch deutlich erkennbar durch das Eingehen einer wie immer gearteten Verbindung mit Jens schließlich nach ihrem psychischen Zusammenbruch suggeriert wird, psychisch-partnerschaftlichen Ebene manifestiert.

3.3. Analyse in Hinblick auf die vertretenen Partnerschaftskonzeptionen

In Hinblick auf ihre Verhaltensweise gegenüber potenziellen Partnern ist die Rolle der Protagonistinnen in den Beziehungen, welche sie zu diesen zu unterhalten gedenken und für deren Zustandekommen sie sich daher verstärkt engagieren, konsequent demselben Muster zuzuordnen. Tritt die Protagonistin als dominante, sich aktiv um die Aufmerksamkeit einer männlichen Figur engagierende Instanz auf, kann die von ihr angestrebte Verbindung bereits in Hinblick auf das patriarchal geprägte Machtgebilde jener Gesellschaftsstruktur nicht funktionieren, in welche sie eingebettet ist. Anders verhält es sich, wenn sie den Part der dem Patriarchat vollkommen hörig unterworfenen, passiven Figur übernimmt, welche die Machtansprüche des Mannes nicht durch ihr eigenes, aktives Verhalten zu unterminieren wagt, wie besonders klar anhand von Isabelle und Alex in *Glück ist, wenn man trotzdem liebt* aufgezeigt wird. Isabelle ist überzeugt, in Alex ihren Wunschpartner gefunden zu haben, welcher alle ihre Bedürfnisse sowie jene Anforderungen erfüllen kann, welche sie an eine harmonische, ausgewogene Beziehung stellt, weshalb sie sich deutlich bemüht, seine Aufmerksamkeit zu erlangen, während sich jedoch gleichzeitig zwischen ihr und Jens, welcher sukzessive eine partnerschaftlich anmutende, fürsorgliche Obsorge für sie übernimmt, für sie kocht und sich für ihren Tagesablauf sowie die Hintergründe ihrer jeweiligen Gemütslage interessiert, jenes unsichtbare Band entwickelt, das sie unausweichlich zu einander hinzieht, wie spätestens in jenen Szenen verdeutlicht wird, als sie mit Merle und Isabelles Chefin Andrea das Wochenende an der Nordsee verbringen. Die von ihr gleichzeitig so stark ersehnten Erfolge in ihrer Beziehung zu Alex fallen stattdessen aus, was definitiv auf Isabelles starkes Engagement zurückzuführen ist, welches seine Autorität als männlicher Part in einer potenziellen Beziehung maßgeblich untergräbt.

Auf eine ähnliche Weise macht auch Kati in Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* ihr Interesse an Mathias viel zu stark deutlich, als dass sich ihre Bemühungen ernsthaft lohnen könnten. Zwar leidet Mathias dem Epilog zufolge stärker an der sich nicht vollständig entwickelten, partnerschaftlichen Verbindung zwischen den beiden, während sie selbst wie bereits vor dem Zeitsprung eine Ehe mit Felix eingeht, jedoch verunmöglicht die Protagonistin selbst deren Zustandekommen, indem sie sich auf eine grundsätzlich emanzipierte, gleichgestellte Weise Mathias annähert und dabei seiner eigenen Machtsphäre als Mann gefährlich nahekommt, weshalb zwar aufgezeigt werden kann, dass nach wie

vor gegenseitiges Interesse existiert, wie aus Mathias' Sicht mit dem Worten „Und es knistert zweifellos ganz schön zwischen uns, wenn wir uns sehen" formuliert wird, die Verbindung sich grundsätzlich jedoch nicht wie auf die - obgleich in variierender Intensität - von beiden Figuren erwünschte Weise entwickeln kann.[229]

Katja in Linds *Eine Handvoll Heldinnen* entscheidet sich bewusst und entgegen den Wünschen ihrer Eltern für ihren ersten Ehemann, wie ihrer Beschreibung der ersten Begegnung mit ihm klar zu entnehmen ist: „Ich hab alles drangesetzt, seine Aufmerksamkeit zu bekommen. (…) Als Albert sich am Ende für mich entschieden und die anderen Dorfmädchen abserviert hat, habe ich meinen Eltern insgeheim die Zunge rausgestreckt: So. Ich bin es doch wert."[230] Obwohl die Beziehung schließlich primär an Alberts Dominanz und seinem einnehmenden Wesen scheitert, kann das ebenso auf Katjas anfängliches Engagement zurückgeführt werden, auf welchem die Verbindung schlussendlich beruht. Weiters kann auch der Misserfolg jenes ersten, ihrer eigenen Einschätzung nach „verpatzten Flirts" im Biergarten zwischen ihr und Richard auf ihr eigenes, in der Perspektive des Patriarchats übermäßiges Interesse an diesem Geplänkel sowie seinem möglichst positiven Ausgang erklärt werden.[231] Erschwerend steht die Destruktion von Katjas Ehe zu diesem Zeitpunkt im Handlungsstrang erst in ihren ersten Anfängen und sie selbst sieht sich trotz ihres augenblicklichen Frustrationsmoments nach wie vor als semi-glücklich verheiratet, weshalb jeder andere Ausgang dieses Biergartenflirts vor ihren Rezipientinnen bereits an höchste moralische Verwerflichkeit gegrenzt hätte. Erst, als Katja klar wird, wie stark ihre Beziehung mit Albert geschädigt ist, wie hoch der Grad an Demütigung ist, welcher ihr durch diesen täglich zuteil wird, und dieser sich offenkundig des Ehebruchs schuldig macht, kann ihr außereheliches Interesse an Richard legitimiert werden, während die Annäherung beider Figuren aus der Sicht des weiblichen Parts wieder jenem passiv-zu erobernden Muster folgt, wie es auch die anderen, von den Autorinnen als glücklich dargestellten Verbindungen tun.

In Hülsmanns *Hummeln im Herzen* bemüht sich Lena stark um eine glückliche Partnerschaft mit dem Amateurschriftsteller Jan, und auch die von ihr ausgehenden, jedoch scheinbar keinerlei Anklang findenden Avancen dem Barkeeper gegenüber untergraben stark die grundlegende männliche Position in jenem patriarchal

[229]Gier: S. 279.

[230]Lind: S. 34.

[231]ebd., S. 82.

orientierten Gesellschaftsgefüge, welches sie umgibt. Indem Lena durch das von ihr aktiv stark bekundete Interesse Jans Vormachtstellung im Beziehungsgefüge zwischen ihnen so stark unterminiert, kann dieser garnicht anders, als vorwiegend geschäftliches Interesse an ihr - respektive ihrer Schwester - zu entwickeln. Stattdessen entsteht einmal mehr eine scheinbar überirdischen Mächten obliegende Verbindung zu Lenas Mitbewohner Ben, an welchem sie keinerlei eigeninitiatives Interesse zeigt, und der aus diesem Grund ohne um den Verlust seiner eigenen bisherigen Position im patriarchalen Machtgefüge fürchten zu müssen eine potenzielle Partnerin in ihr sehen kann. Auch das im Handlungsbogen eingangs dargestellte Scheitern der Verbindung Lenas mit ihrem späteren Ex-Verlobten Simon ist unter Berücksichtigung dieses gesellschaftlichen Machtgefüges unabweisbar, da, wie aus den dargestellten Hochzeitsvorbereitungen hervorgeht, in welchen sie die stark dominierende Oberhand gewonnen hat und ihm, wie der Szene zu entnehmen ist, nahezu keinerlei Entscheidungsgewalt mehr obliegt, Lenas Machtanspruch in der Beziehung jenes Maß deutlich übersteigt, welches ihr traditionell zugesprochen werden kann. Deshalb kann ihr Verlobter nicht anders, als sich die Bestätigung seiner männlichen Vorherrschaft in einer partnerschaftlichen Beziehung sowie weiters seiner Autorität im gesamtgesellschaftlichen Gefüge des Patriarchats abseits dieser Verbindung bei einer anderen, weniger bestimmenden Partnerin zu holen, welche ihm zwar, wie aus einer entsprechenden Replik hervorgeht, offenbar beruflich gleichgestellt ist, jedoch als Partnerin weniger hohe Ansprüche an ihre Selbstbestimmtheit zu stellen scheint.[232]

In Heldts *Wind aus West mit starken Böen* beansprucht Katharina gemessen an den traditionellen Konventionen eines patriarchisch geprägten Gesellschaftssystems ebenfalls eine übermäßige Menge an Macht, indem sie die Gestaltung ihrer Partnerschaft mit Jens in einem vergleichsweise starken Maß selbst bestimmt und diese scheinbar vorwiegend nach ihren eigenen Bedürfnissen gestaltet, während ihm jene unterwürfig anmutende Fügung unter seine männliche Autoritätsposition sowie die damit verbundene Versicherung seiner männlichen Machtansprüche scheinbar einzig durch andere weibliche Figuren wie ihre Nachbarin Sabine respektive die von ihm in seiner Eigenschaft als Lektor betreute Autorin Anne zuteil zu werden scheint. Deshalb muss die Beziehung schließlich auch an seiner Liaison mit einer der beiden zerbrechen, da diese Frauen bei Weiten geringere Machtansprüche stellen als sie:

[232]Petra Hülsmann: Hummeln im Herzen. Köln: Bastei Lübbe 2014, S. 25.

„Du hast doch die Spielregeln gemacht. Getrennte Wohnungen, keine Überraschungen, alles immer geplant.“[233] Katharina kann sich jedoch gleichzeitig auch nicht dauerhaft in ihrer mächtigen Rolle behaupten, wie aus ihrem Wiedersehen mit Hannes evident wird, dem sie - jenem Phänomen der unsichtbaren Macht, welche sie gleich der unaufhaltbaren Anziehung zweier magnetischer Gegenpole unaufhaltbar zu einander zu ziehen scheint - machtlos unterliegt, als er erneutes Interesse an ihr bekundet.

Emily flüchtet sich in der Vorgeschichte zu Bartschs *Kirschroter Sommer* sowie *Türkisgrüner Winter* offenbar als Resultat der missglückten Verbindung mit Elyas als Teenager zeitweilig in eine Beziehung mit dem partnerschaftlich wenig dominanten Sören, welcher sich unterwürfig ergibt, wodurch die Regelung des patriarchalischen Machtgefüges umgekehrt wird und die Beziehung schließlich und noch vor jeglicher anderen Belastung bereits zum Scheitern verurteilt ist. Als Elyas Jahre nach dem Vorfall erneut Interesse an ihr bekundet, gibt sich Emily lange als unnahbar, während sie jedoch gleichzeitig eigentlich überaus willig wäre, eine Verbindung mit ihm einzugehen, wie aus einer Vielzahl von Situationen klar hervorgeht.[234] Parallel dazu geht sie bei ihrer ersten Begegnung mit Nick deutlicher auf diesen zu, weshalb sie schlussendlich ein grundlegendes Desinteresse an diesem entwickeln muss, da sie die Rolle der offenkundig Aufgeschlossenen und sich in dieser Eigenschaft über das patriarchalische Konzept zwischengeschlechtlicher Rollenverteilung Erhebenden nicht dauerhaft reizen kann. Ihre Freundin Alex verfolgt stattdessen eine mustergültig patriarchatstreue Strategie, als sie sich dem von ihr favorisierten Freund ihres Bruders annähert, indem sie diesen einzig auf eine verhältnismäßig subtile Weise - etwa durch ihre Art, sich zu kleiden - auf sich aufmerksam macht und sich ansonsten hinter ihrer eigenen Schüchternheit versteckt, bis dieser schließlich ausreichend Interesse an ihr zeigt.

Auch in *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* wird eine ähnliche Machtstruktur einer auf die Rezipientin als Antibeispiel wirkenden Verbindung illustriert, als Karo ihren Mitbewohner Pekka dazu überredet, sie vorgeblich als ihr Freund auf eine Feier jenes Fußballvereins zu begleiten, für welchen sie arbeitet, um so nicht zuletzt auch Patrick zu demonstrieren, dass sie nicht auf dessen Aufmerksamkeit angewiesen sei. Durch diese an Nötigung grenzende und Pekkas männliche Autorität empfindlich

---

[233]Heldt: S. 371.

[234]vgl. dazu exemplarisch Bartsch: Kirschroter Sommer, S. 396f. und 450ff. sowie S. 498f.

beschneidende Vorgehensweise kann er jedoch grundlegend garnicht anders, als kein Interesse für die Protagonistin zu entwickeln, wohingegen Karo gleich den anderen Protagonistinnen der untersuchten Primärliteratur Patrick sowie seinen phasenweise auch relativ spärlich ausgeprägten Avancen gegenüber die sprichwörtliche Rolle der zu zähmenden Widerspenstigen einnimmt. Karos Freundin Saskia gibt sich währenddessen ihrem Mitbewohner Nils sowie dessen zaghaften Annäherungsversuchen gegenüber lange schüchtern, sodass die beiden schließlich und ohne gröbere Komplikationen nach einer nahezu lehrbuchmäßig sauber ausgeführten Eroberung glücklich eine partnerschaftliche Beziehung eingehen können, in welcher beiden Partnern von vornherein geklärte Machtpositionen erhalten, die durch die andere Partei nicht untergraben zu werden drohen, sodass sich ein im Sinn patriarchal geprägter Gesellschaftskonventionen harmonisches Beziehungskonzept entwickeln kann.

Den Rezipientinnen wird so mit für die realweltliche Anwendbarkeit ausreichenden Mitteln für die Etablierung einer nicht zu hinterfragenden Glaubwürdigkeit suggeriert, dass sich ein eigeninitiatives Suchen nach einem potentiellen Partner für die Frau letztendlich nicht rechne und das einzige, für sie adäquate Verhalten eine neutrale bis kritisch-ablehnende Haltung sei, deren einzige legitime Alternative ein subtiles, jedoch gezieltes Lenken der männlichen Aufmerksamkeit auf die eigene Person darstellt. Letztendlich liefern neben Bridget Jones auch sämtliche Protagonistinnen der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Primärliteratur, unter welchen sich nicht nur junge, als vergleichsweise unerfahren gezeichnete, sondern auch reifere und damit scheinbar verlässlichere Figuren wie Katharina und Katja befinden und den Beweis dafür erbringen, dass der weibliche Part sich - gleichgültig der Verzweiflung ob seines Alleinstehens oder seines Gefallen an einem spezifischen potenziellen Partner - zu erobern lassen habe, indem dieses Konzept als einziges dauerhaft das gewünschte Resultat, nämlich eine langfristige Partnerschaft, zu liefern vermöge, da es nicht jene männliche Autorität zu unterminieren droht, auf welcher das patriarchale Gesellschaftsmodell als solches in seiner Grundmanifestation beruht. Ein archaisches, strikt patriarchatstreues Männerbild wird höchstmöglich stilisiert, welches der Frau selbst bei dieser gravierenden, sie selbst maßgeblich betreffenden Entscheidung wenig bis kaum Spielraum für Entscheidungsfreiheit oder Mitbestimmung in ihrer Partnerwahl einräumt. Sie kann sich höchstens gegen die sich abzeichnende Verbindung wehren, wie es

beispielsweise Emily in Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* illustriert, indem sie sich über knapp neunhundert Seiten gegen Elyas' Avancen wehrt, bis sie sich schlussendlich doch eine neue Meinung über ihn bildet und damit jegliche Grundlage für die Aufrechterhaltung ihres bisherigen, ablehnenden Verhaltens ihm gegenüber verliert. Die männlichen Protagonisten, welche sich - wie es die Rezipientin über den Lektürevorgang schon lange und im Optimalfall seit deren ersten Auftritte erahnte - schließlich als die eigentlich richtigen Partner für die Protagonistinnen herausstellen, werden im Sinn einer patriarchalen Gesellschaftskonzeption konsequent als diesen intellektuell überlegene und daher grundsätzlich fürsorgliche Instanzen angelegt. Jener verworrene, in seinem Hergang einer kurvenreichen Schnitzeljagd gleichende Handlungsstrang, welcher erst durchlaufen werden muss, bevor es zwischen Protagonist und Protagonistin zu einer klärenden Aussprache kommen kann, im Zuge derer sich diese ihre gegenseitige Zuneigung kundtun und sie, den Handlungsstrang abschließend, als am Beginn einer aussichtsreichen Partnerschaft stehend dargestellt werden, erlangt dabei sprichwörtlich den Rang einer Zähmung der Widerspenstigen, welche schlussendlich doch einsehen muss, dass das Patriarchat sowie der dieses vertretende männliche Protagonist offenkundig besser über ihre eigenen Bedürfnisse und Vorlieben urteilen können, als sie selbst, wodurch die Unfähigkeit der Protagonistin, richtige sowie zuverlässige Entscheidungen zu treffen, und somit letztendlich auch ihre grundlegende Unmündigkeit als Frau deutlich veranschaulicht wird.

3.4. Analyse in Hinblick auf berufliche Perspektiven

In Hinblick auf ihre berufliche Karriere sind die Protagonistinnen der analysierten Primärliteratur allesamt einerseits ihren männlichen Gegenparts unterlegen und gehen außerdem Tätigkeiten nach, welche sie nicht im Sinne einer emanzipationsfördernden Gleichstellung von Männern und Frauen in eine führende Leitposition stellen, sondern zumeist auch in der Arbeitswelt männlichen Führungskräften unterstellen. Eine besonders eindrucksvolle Entwicklung wird an Katja in Linds *Eine Handvoll Heldinnen* aufgezeigt, welche von ihrer Stelle als einfache Sekretärin, die von einem unangenehmen Abteilungsleiter bei der als Beförderung ausgeschriebenen Vergabe einer höheren Stelle unterbevorteilt wird, zur Bankangestellten im mittleren Management aufsteigt und schließlich, da sie die Stelle bald wieder abgibt, als Domina arbeitet. Nachdem sie jahrelang einer beruflichen Tätigkeit nachgegangen ist, welche scheinbar weder ihren Qualifikationen noch ihren geistigen Kompetenzen entspricht, kündigt sie jene aussichtsvolle Stelle, die ihr schließlich das Maß an beruflicher Zufriedenheit bietet, das ihren mentalen Fähigkeiten gerecht zu werden vermag, nach kürzester Zeit wieder, um sich um ihre schwangere Tochter kümmern zu können, wobei diese Entscheidung Katjas vollständig auf die Rolle der Frau im Patriarchat zurückgeführt werden kann, da Frauen „bis heute einen entscheidenden *Beitrag* zur Produktion und Reproduktion des symbolischen Kapitals der Familie [leisten]. (…) Daher werden sie der Sphäre des Scheins, des Gefallens zugeordnet.“[235] Katja kann aus diesem Grund spätestens ab jenem Zeitpunkt, zu welchem sie von der Schwangerschaft und damit einhergehend einem verstärkten Bedürfnis ihrer Tochter nach mütterlicher Betreuung erfährt, in Hinblick auf ihre Rolle im soziokulturellen Raum keineswegs weiterhin einer Tätigkeit nachgehen, welche rein berufliches Renommee birgt, sondern muss, um jenen Ansprüchen genügen zu können, die gesellschaftlich an eine traditionellen Rollenbildern folgende, erwachsene Frau in ihrer Position gestellt werden, jenen Machtanspruch wieder aufgeben, der mit dieser beruflichen Stellung einhergeht, da die Figur ansonsten ihre weiche, sensitive und auf den Erhalt symbolischen Kapitals abzielende Weiblichkeit, sowie damit jene Attribute, welche die Rezipientinnen vorrangig mit ihr konnotieren, dauerhaft einbüßen würde.[236]

---

[235]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 170f., Kursivierung ebd.

[236]ebd., S. 171.

Auf demselben Gedankengang basiert auch die Verteilung beruflichen Ansehens zwischen den einzelnen Paaren. Bourdieu resümiert in Hinblick auf das patriarchal ausgerichtete System westlicher Gegenwartsgesellschaften, dass Unterlegenheit eine spezifisch weibliche Eigenschaft darstellt und verweist darauf, dass auch jene „herrschenden Positionen, die immer häufiger von Frauen eingenommen werden, im wesentlichen in den untergeordneten Regionen des Feldes der Macht [liegen]“, da „[i]n der Arbeit wie in der Beziehung die Fortschritte der Frau nicht über die jeweiligen Vorsprünge der Männer hinwegtäuschen [dürfen]“.[237] Die von Frauen bekleideten beruflichen Positionen können jenen ihrer Partner keinesfalls dauerhaft überlegen sein, da ansonsten die geschlechtliche Machtverteilung des Patriarchats durch nachhaltige Störungen in Mitleidenschaft gezogen werden würde, wie sich auch in Hinblick auf die analysierte Primärliteratur aufzeigen lässt.

In Bartschs Dilogie *Kirschroter Sommer* und *Türkisgrüner Winter* wird eine derartige Aufteilung nicht nur anhand jener Fächer evident, welche Emily und Elyas sowie auch ihre beste Freundin Alex und deren Freund Sebastian studieren, sondern auch anhand jener Berufe, welche die Eltern von Alex und Elyas ausüben, zu denen Emily eine in manchen Hinsichten scheinbar engere Beziehung unterhält, als zu ihren eigenen Eltern. Während die Frauen mit Bourdieus Beobachtung konform gehend in jenem „Bereich der Produktion und Zirkulation der symbolischen Güter“ tätig sind, wie sowohl aus der Studienwahl von Emily und Alex hervorgeht, die Vergleichende Literaturwissenschaft und Modedesign studieren, während Elyas und Sebastian durch die von ihnen gewählten Ausbildungen zum Arzt respektive Psychologen Berufe anstreben, die ihnen gesellschaftlich prestigeträchtigere Positionen zugänglich machen, als auch aus jenen Berufsfeldern abzulesen ist, in welchem die Eltern tätig sind, denn während Elyas’ Vater als Arzt praktiziert, arbeitet seine Frau als Krankenschwester und ist ihrem Mann damit im Sinn einer patriarchalen Gesellschaftsordnung nicht nur gesellschaftlich in ihrer Paarbeziehung, sondern auch beruflich unterstellt.[238]

Der Beruf des Arztes scheint sich im Genre der Chick Lit allgemein konstant einem ungebrochenen Ansehen zu erfreuen, denn in mehr als der Hälfte der untersuchten Primärliteratur sind die männlichen Protagonisten als hoch qualifiziertes medizinisches Fachpersonal tätig, respektive wird eine solche Position angestrebt. In

[237]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 158ff.

[238]ebd., S. 161.

Hülsmanns *Hummeln im Herzen* praktiziert der männliche Protagonist Ben ebenfalls als Arzt, während Lenas ehemaliger Verlobter, von welchem sie zu Beginn des Handlungsbogens verlassen wird, als Anwalt tätig ist, wodurch ihnen beiden direkt an ihre jeweilige berufliche Tätigkeit gekoppelt, eine ungleich höhere Stellung zukommt als der Protagonistin selbst, welche als antiquarische Buchhändlerin arbeitet und dabei ihrer patriarchal zugeschriebenen, grundlegenden Charaktereigenschaft als Frau gerecht werdend primär ordnende und organisierende Aufgaben innehat.[239] Die Protagonistin beteuert zwar über den Handlungsbogen immer wieder, wie wichtig ihr das Anstreben einer ‚Karriere' wäre, jedoch scheint es sich hierbei nicht um konkrete Berufsvorstellungen zu handeln, sondern lediglich um infantilisierte Wunschträume, welche sich offenbar vorrangig auf den Aufstieg in eine bestimmte gesellschaftliche Position fokussieren. Ausgerechnet der Vater der Protagonistin fordert sie zwar immer wieder dazu auf, ihrer Schwester nachzueifern und sich höhere berufliche Ziele zu stecken als die Betreuung eines Antiquariats, wodurch ihr Karrierewunsch noch zusätzlich und auch im Rahmen des Patriarchats legitimiert würde, aber dennoch behält sie die Tätigkeit als Angestellte ohne größere Aufstiegsmöglichkeiten bei, welche zum Ende des Handlungsstrangs in der Übernahme der Geschäftsleitung bereits zur Gänze ausgeschöpft werden.

Auch in Linds *Eine Handvoll Heldinnen* arbeiten beide männlichen Protagonisten in gesellschaftlich höher angesehenen Berufen als Katja, welche zwar zwischenzeitlich jene Stelle in einer großen deutschen Bank innehat, die nach ihrer Kündigung ihr Mann Albert bekleiden wird, jedoch gibt sie diese wieder auf, als ihre Tochter unerwartet schwanger wird und sie stattdessen den gesellschaftlichen Anforderungen ihrer Rolle als Mutter vollständig gerecht werden möchte. Der Partnerwechsel vom Leiter einer kleinstädtischen Bankfiliale, welcher bei einem renommierten Finanzunternehmen ins mittlere Management aufsteigt, hin zu einem, gemessen am Prestige seiner beruflichen Position, diesem hinreichend ebenbürtigen Arzt verändert Katjas soziale Stellung nicht maßgeblich, da ihr bisheriger Ehemann zwar im Lauf des Handlungsbogens zum Bürgermeister avanciert, jedoch als dermaßen unkultivierte und in ihrem Umgang mit ihrer Umwelt rohe Figur gezeichnet wird, dass eine Scheidung sowie der mit dieser einhergehende Partnerwechsel in jedem Fall vor den Rezipientinnen legitimiert werden kann. Katjas Tätigkeit als Domina überstellt sie zwar im sozialen Machtgefüge zumindest temporär ihren

[239]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 160f.

Kunden, unter welchen sich neben ihrem ehemaligen Vorgesetzten auch andere Männer befinden, die über mehr berufliches Prestige verfügen, als sie selbst, jedoch bleibt sie noch immer Richard unterlegen, dessen Beruf des Arztes über ein ungleich höheres gesellschaftliches Ansehen verfügt als ihr eigener. Katja setzt sich zwar temporär über die patriarchale Gesellschaftsordnung hinweg, als sie die Stelle bei der Bank annimmt, jedoch kann sie diese dauerhaft in ihrer Eigenschaft als Frau nicht halten, da sie sich noch immer vorrangig als Mutter fühlt, weshalb sie über kein derartig dimensioniertes berufliches Ansehen verfügen kann, denn in der Attestierung ihrer ausgeprägten Weiblichkeit, welche sich in ihrer bedingungslosen Bereitschaft zur mütterlichen Fürsorge sowie der von der Figur selbst empfundenen Verpflichtung gegenüber der von ihr betriebenen Haushaltsführung äußert, wird ihr gleichzeitig der Anspruch auf „dieses ureigene männliche Attribut, wie die Macht es ist", aberkannt.[240]

Auch in Giers *Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner* ist ihr Ehemann und damit der eigentliche männliche Protagonist in seinem beruflichen Prestige Kati weit überlegen, da er ebenfalls als Arzt tätig ist, während verdeutlicht wird, dass sein Kontrahent Mathias, welcher im Rang seiner Tätigkeit ein ihr etwa gleichgestellter Arbeitskollege der Protagonistin gesellschaftsdynamisch für diese nicht als dauerhafter Partner in Frage kommen kann. Sie kann zwar zwischenzeitlich beruflich von ihrer anfänglichen Tätigkeit als angestellte Trainerin aufsteigen und wird im Epilog als Leiterin einer eigenen Agentur erwähnt, jedoch wird gleichzeitig eingeräumt, dass diese Position nur temporär ist, da sie nach der Geburt ihres Kindes ihre berufliche Tätigkeit einschränken wird, wodurch - wie auch bei Linds *Eine Handvoll Heldinnen* - dezidiert die für die weibliche Existenz trotz aller emanzipierten, scheinbar selbstbestimmten Karrierebestrebung zentrale Bedeutung der Mutterrolle hervorgehoben wird. Durch die Schwangerschaft kann jenes traditionelle Rollenbild reaktiviert werden, welches zuvor in ihrer beruflichen Selbstständigkeit sowie der damit einhergehenden Emanzipation vom konventionellen, weiblichen Rollenbild des Patriarchats unterminiert wurde, da nun ihr Mann erneut denjenigen Part übernehmen kann, welcher ihm die alleinige Verfügung über die Generierung berufsgebundenen Gesellschaftsprestiges zuspricht.

Besonders offenkundig tritt die Differenz vorgesehener Karrieremuster in Hülsmanns *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen* in Erscheinung, in welchem die Protagonistin

[240]Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 171.

als Sekretärin mit praktikumsähnlichem Tätigkeitsprofil ihrem männlichen Pendant beruflich direkt unterstellt ist, welcher als Profifußballer arbeitet. Zu Beginn ist Karo gleich wie Lena darum bestrebt, ‚Karriere zu machen' und visiert dabei kein spezifisches Tätigkeitsfeld an, sondern scheint vorwiegend am Prestige einer hohen beruflichen Position Interesse zu haben, da an keiner Stelle explizit erwähnt wird, welche Stelle sie so gerne innehaben würde. Im Handlungsverlauf verdeutlicht sich jedoch das patriarchatstreue Motiv weiblicher Unmündigkeit immer stärker, welches auch in diesem Roman zur Anwendung kommt. Sowohl der Beginn als auch der Abschluss des Handlungsbogens sind von Umzügen gekennzeichnet, doch während Karo zu Beginn der Handlung noch für eine ihr scheinbar in Aussicht stehenden Ausbildung zur Unternehmensberaterin, somit karrierebedingt in eine andere Stadt übersiedelt und damit ihr bisheriges soziales Umfeld nahezu zur Gänze aufgeben muss, erfolgt der zweite Umzug aus dem Beweggrund heraus, ihre Beziehung mit Patrick weiterführen zu können. Sie unterstellt ihre eigenen Ansprüche an ihren beruflichen Werdegang sowie ihre auf die mittelfristige Lebensplanung bezogenen Wünsche zur Gänze der Karriere ihres Partners, anstatt dass beide gemeinsam eine Kompromisslösung für ihre Situation erarbeiten würden, wodurch die Fremdbestimmung der Frau im Patriarchat deutlich hervorgehoben sowie im Rahmen der Handlung noch vor dem Hintergrund der schließlich erfolgten Aussprache der Protagonisten und dem dadurch evozierten, obligatorischen *happy end* vor den Rezipientinnen romantisch verklärt stilisiert wird.

Auch Hannes in Heldts *Wind aus West mit starken Böen* ist der Protagonistin Katharina als Wissenschafter in Hinblick auf seine berufliche Stellung sowie sein Qualifikationsprofil allgemein ungleich überlegen, während ihr bisheriger Partner Jens eine etwa gleichgestellte Tätigkeit ausübt, die der Machtverteilung der Beziehung zwar ein grundlegendes Gleichgewicht verleiht, jedoch gleichzeitig nicht im Sinn eines patriarchal geprägten Gesellschaftsbilds ist, sodass sie scheitern muss. Katharina richtet ihre berufliche wie privatweltliche Neuausrichtung und damit jenen Prozess, welchen Martha im weiteren Sinn als ihr Erwachsenwerden bezeichnet, auf die Wendung in ihrer Beziehung zu Hannes aus, wobei aus dem Roman selbst nicht dezidiert hervorgeht, ob sie schließlich eine neue Partnerschaft mit diesem eingehen wird.[241] Dennoch reicht die mit ihm verbrachte Nacht für sie aus, um ihr bisheriges Leben nicht nur kritisch zu überdenken, sondern von Grund

[241]Heldt: S. 483.

auf neu zu konzipieren, indem sie einerseits ihren Lebensmittelpunkt wieder zu ihrer Familie auf die Insel Sylt verlegt, gleichzeitig ihre grundlegende Lebenseinstellung maßgeblich ändert, ihre bisherige, langjährige Beziehung jäh beendet sowie auch wiederholt ihre Profession wechselt. Besonders hervorstechend ist in Hinblick auf diese die Orientierung der Figur an ihren jeweiligen Partnern sowie eine damit einhergehend scheinbar vorliegende Ausbildungsvielfalt, denn nachdem sie zuerst jahrelang wie ihr mittlerweile geschiedener Mann in einer führenden Position der Hotelbranche tätig war, arbeitet sie anschließend wie Jens in der Buchbranche und erst die erneute Begegnung mit Hannes bringt sie schließlich dazu, im weitesten Sinn selbst einen beruflichen Bereich in Anspruch zu nehmen, wobei sich jedoch ihre Tätigkeit als Gastronomin in den familiär geführten Betrieb der Segelschule einpasst und auch die scheinbar gleichzeitig anvisierte Karriere als Autorin wieder Parallelen zeigt zur Tätigkeit ihres Partners, welcher - obzwar unter grundlegend differierenden Umständen und unter Bezugnahme auf das Material in vollkommen anderer Beschaffenheit und qualitativer Güte - ebenfalls seine Arbeit in Schriftform publiziert.
Der Unterschied zwischen Isabelle, der Protagonistin in Hülsmanns *Glück ist, wenn man trotzdem liebt*, und ihrem männlichen Pendant Jens ist in Hinblick auf ihre jeweiligen beruflichem Qualifikationen weniger ausgeprägt, jedoch ist auch sie ihm weit unterlegen, denn während Jens als gelernter Koch ein eigenes Lokal betreibt, muss sich diese im Handlungsverlauf von ihrem bisherigen Vorhaben, das Blumengeschäft, in welchem sie bisher als Angestellte tätig war, schließlich selbst zu übernehmen, aus wirtschaftsökonomischen Gründen distanzieren. Stattdessen strebt sie zum Abschluss des Handlungsbogens eine gleichgestellte Kollaboration als Dekorateurin an, wobei ihr Jens auch in dieser Position noch weit überlegen ist, da seine berufliche Autorität durch sein Verfügen über mehrere ihm direkt unterstellte Angestellte weit größer dimensioniert ist, als ihre eigene. Auffällig ist auch die Progression der Berufsfelder jener Männer, an welchen Isabelle Gefallen findet, denn nachdem sie sich zuerst mit dem ihr beruflich ebenbürtigen Friedhofsgärtner trifft, verliebt sie sich anschließend in einen Steuerberater, dessen berufliche Position noch weit prestigeträchtiger wäre, als jene des Gastronomen Jens, dessen Potenzial als Partner Isabelles sich schließlich deutlich herauskristallisiert, während den Rezipientinnen gleichzeitig keinerlei Erklärung angeboten wird, wieso sich Isabelle schließlich doch gegen den eine beruflich noch renommiertere Stellung innehabenden Steuerberater entscheidet.

Erneut lässt sich mit Bourdieu der Befund aus der vorliegenden Primärliteratur ziehen, dass jene „herrschenden Positionen, die immer häufiger von Frauen eingenommen werden, im wesentlichen in den untergeordneten Regionen des Feldes der Macht [liegen]“, während den Männern im Sinn des patriarchal geprägten Gesellschaftssystems, in welchem das Genre großteils operiert, tendenziell höhere Positionen zugesprochen werden und obwohl Frauen im Vergleich mit jenem Bild, welches in anderen respektive Vorgängergenres wie jenem der *romance novels* gezeichnet wird, bezüglich ihrer beruflichen Karriere progressivere Darstellung erfahren, herrscht dennoch noch immer jenes Motiv vor, nach welchem sie sich schließlich doch gänzlich in das patriarchal geprägte Gesellschaftkonzept einfügen und traditionelle Frauenrollen einnehmen.[242] Bourdieu erkennt die Progression in der gesellschaftlichen Bestrebung um geschlechtliche Gleichberechtigung, jedoch verweist er gleichzeitig auch darauf, dass „die Fortschritte der Frau nicht über die jeweiligen Vorsprünge der Männer hinwegtäuschen [dürfen], die, wie bei einem Handicaprennen, die Struktur der *Abstände* weiterbestehen lassen“ und auch in Hinblick auf die analysierte Primärliteratur lässt sich verifizieren, dass noch immer große Differenzen zwischen den beruflichen Tätigkeiten von weiblichen und männlichen Figuren bestehen.[243]

[242]Bourdieu, Die männliche Herrschaft, S. 160.

[243]ebd., S. 158, Kursivierung ebd.

4. Ertrag aus der vorliegenden Arbeit und Ausblick

4.1. Zwanzig Jahre lang Motive im loop? Vergleich mit den ‚Urwerken' Bridget Jones's Diary und Sex and the City

Allgemein kann in Anbetracht der Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit nicht davon ausgegangen werden, dass sich das in den Romanen propagierte Frauenbild sowie die Konzeption des in ihnen idealisierten gesellschaftlichen Rollenbilds seit der Hochzeit der *romance novels* grundlegend verbessert haben, und sich - soweit dies auch im beschränkten Rahmen der in der vorliegenden Arbeit getätigten Analyse evident wurde - jener passive Widerstand, welchen die Protagonistinnen dieses der Chick Lit vorangehenden Genres gegen das Patriarchat übten, indem sie die männlichen Protagonisten mental bezwangen, nicht maßgeblich weiterentwickeln konnte. Zwar zielen die Handlungsbogen der untersuchten Romane nicht länger auf die noch für den Vorgänger des Genres obligate Verehelichung der beiden Hauptcharaktere ab, und es kommt der weiblichen Protagonistin tendenziell um ein Vielfaches mehr Aufmerksamkeit im Erzählvorgang zu als ihrem männlichen Pendant, jedoch werden noch immer dieselben patriarchatskonformen, konservativen Ideale stilisiert, deren Konzeption jenseits der soziokulturell begründeten Adaptionen an ihr jeweils zeitgenössisches Lesepublikum noch immer auf denselben Eckpunkten basiert, wie die frühesten Begründer der Gattung, zu welchen neben den *romance novels* in jedem Fall auch in Hinblick auf die erfolgte Weiterentwicklung des marriage plots etwa die zugrunde liegenden Werke Jane Austens sowie die in ihnen vorgebrachten Gesellschaftsideale gezählt werden müssen. Bei der augenscheinlichen Weiterentwicklung des Genres, auf welche eine oberflächliche Begutachtung eventuell noch schließen ließe, handelt es sich demnach vorwiegend um zeitgemäße Anpassungen eines in seiner Grundkonzeption seit Jahrhunderten konstant gleichbleibenden literarischen Musters, das sich in seiner aktuellen Ausformung mit Bridget Jones und ihren deutschsprachigen Genreschwestern einzig so weit an die soziokulturellen Anforderungen einer postmodernen, postfeministischen Gegenwartsgesellschaft anpasst, wie es seine weitere Existenz unbedingt erfordert.

Neue Frauenbilder und progressive Partnerschaftskonzeptionen konnten den im Rahmen der vorliegenden Arbeit eingehender analysierten Romanen kaum attestiert werden, sodass bei allen aufgezeigten Aspekten, welche auf eine eventuelle Weiterentwicklung des Genres hindeuten, noch immer das patriarchatstreue Motiv einer prä-emanzipierten, feministisch wenig aufgeklärten Gesellschaft vorherrscht,

das konstant jene Auffassung vertritt, welche den Rezipientinnen die Erlangung emotionaler, mentaler sowie ökonomischer und nicht zuletzt auch gesellschaftlicher Sicherheit für Frauen als primär von ihrer Eroberung durch einen adäquaten Partner abhängig suggeriert, welcher erfolgreich und mühelos all jene Missstände tilgen wird, von denen ihre bisherige Existenz geprägt war. Es soll in der vorliegenden Arbeit nicht bestritten werden, dass eine funktionierende Partnerschaft grundsätzlich eine großflächige, individuelle Bereicherung darstellen kann, jedoch ist gleichzeitig zu beachten, zu welchem hohen Grad die Protagonistinnen der untersuchten Primärliteratur offenbar ihre gesamte Existenz am Zustandekommen einer solchen festmachen und andernfalls ihren Stand als Alleinstehende als Stigmatisierung begreifen.

Das Motiv des männlichen Retterkomplexes, welches auch in seiner gegenwärtigen Konzeption eindeutig nicht mit einem progressiv-feministischen Gesellschaftsbild einherzugehen vermag, wird so durch ein medial omnipräsentes Genre sowie die von ihm evozierte *Chick Culture*, welche vorgeblich für die Selbstbestimmung und Emanzipation der modernen Frau der Gegenwartsgesellschaft eintritt, paradoxerweise noch immer propagiert. Mit Rückgriff auf Bourdieus Erklärungsansatz der männlichen Vormachtstellung im Patriarchat lässt sich die sich gegenwärtig bietende, bipolar anmutende Einstellung im sozialen Feld dem Genre gegenüber zwar plausibilisieren, jedoch sind zweifellos noch eingehende, auch quantitative Studien direkt im Feld der Rezipientinnen des Genres erforderlich, welche im Weiteren deren tatsächliche Resonanz auf das Phänomen der *Chick Culture* sowie die mit ihm einhergehende Gesellschaftskonzeption samt ihrer geschlechtsspezifischen Rollenverteilung zu determinieren vermögen.

4.1.1. Zur Aktualität des Urmotivs Bridget Jones

Zeitgleich mit der Premiere von *Bridget Jones's Baby*, dem aktuellsten Film um die Ikone mittlerweile mehrerer Generationen von *chicks*, sowie der Veröffentlichung des entsprechenden, die ursprüngliche Handlung fortsetzenden Romans von Helen Fielding, kam auch die Diskussion um die tatsächliche Einpassbarkeit des von ihrer Protagonistin vertretenen Frauenbilds im Sinn einer aufgeklärten, feministisch sensibilisierten Gesellschaft erneut in den Fokus der medial geprägten Kollektivaufmerksamkeit. Fielding betont in einem anlässlich der Veröffentlichung des neuesten Spin-Offs von *Bridget Jones's Diary* gegebenen Interview, dass "[a]t heart, Bridget Jones is about the gap between how we all feel we're expected to be and

how we actually are; and - as Bridget discovers with her somewhat bumpy pregnancy - how we expect life to turn out and how it actually does".[244] Auch Renée Zellweger, die Hauptdarstellerin der Filmreihe, beton die große Realitätsnähe der Figur Bridget und hebt noch den hohen leitbildartigen Stellenwert ihrer Geisteshaltung hervor, denn „[Bridget] ist authentisch und hat ihre Fehler. Ihr Optimismus und die Entschlossenheit, mit der sie trotz ihrer Schwächen und Unvollkommenheit erfolgreich sein will, sind inspirierend."[245] Die Gesamtkonzeption Bridgets sowie ihr von einigen Irrungen gezeichneter Werdegang wirken scheinbar noch immer auf eine ähnliche Weise wie bereits vor fünfzehn Jahren, als der erste Film veröffentlicht wurde. Die Hauptfigur verkörpert nach wie vor eine den Rezipientinnen gut bekannte Herangehensweise an in ihren Dimensionen divergierende alltagsweltliche Krisensituationen, welche diesen aus ihren eigenen Biografien vertraut sind, wodurch eine starke, empathisch begründete Sympathie mit dieser evoziert wird. Bridget zeichnet sich nach wie vor wie ein Großteil ihres Publikums durch Unsicherheiten im Bezug auf das eigene Auftreten in der Gesellschaft, einige überzeichnet neurotische Charakterzüge und einen scheinbar nicht endenden Zwiespalt aus, in welchem diese zwischen einer charakterstärkenden, die eigenen Fehler und Schwächen akzeptierenden Selbstliebe sowie einem ständig latent vorhandenen, diese vereitelnden Bedürfnis nach Erfüllung oberflächlicher gesellschaftlicher Idealvorstellungen oszilliert, und bedarf einer umfassenden Versicherung ihrer Liebenswürdigkeit sowie letztendlich ihrer Begehrlichkeit als Frau, die sie noch immer in der Aufmerksamkeit männlicher Figuren findet. „Darcy's assertion to Bridget that she is "perfect, just the way [she is]" offers reassurance to us all", konkludiert Anna Rhodes und verweist damit nicht nur auf die Bestätigung, welche Bridget in der ihr durch den männlichen Protagonisten zuteil werdenden Aufmerksamkeit erfährt, sondern auch auf jene versinnbildlichte Bestätigung, welche eine Großzahl ihrer Rezipientinnen aus dieser für sich selbst zieht.[246] Indem auf der Leinwand sowie auf dem Papier illustriert wird, dass selbst so neurotische s*ingletons* wie Bridget, mit

---

[244]Sian Cain: Bridget Jones's Baby on the way into print, Helen Fielding says. https://www.theguardian.com/books/2016/aug/05/bridget-joness-baby-on-the-way-into-print-helen-fielding-says), Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

[245]ö1 Morgenjournal vom 20.10.2016. http://oe1.orf.at/artikel/453854, Zugriff zuletzt am 24.10.2016.

[246]Anna Rhodes: If you think Bridget Jones is no longer relevant, you have forgotten what she stands for. http://www.independent.co.uk/voices/bridget-jones-baby-helen-fielding-london-you-have-forgotten-what-she-stands-for-a7311051.html, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

welcher sich dem kollektiven Echo einer Vielzahl von Rezensionen und Pressestimmen zufolge ein Großteil ihrer Rezipientinnen nahezu uneingeschränkt identifizieren kann, schließlich ihre persönliche Erfüllung findet, erfährt darüber hinaus jede Einzelne die beruhigende Gewissheit, dass auch sie - so sehr sie sich von der Gesellschaft unverstanden und scheinbar stigmatisiert fühlen mag - dennoch genauso zu umfassender lebensweltlicher Zufriedenheit finden wird, sodass der andauernde Kampf mit dem eigenen Selbst schließlich doch beigelegt und die eigene Persönlichkeit akzeptiert werden kann.

Bridget stellt noch immer insofern eine Ikone dar, als dass sie antithetisch dem in den Medien weitläufig vertretenen, weiblichen Idealbild gegenübersteht. „Bridget always seemed bigger, boozier and always, always messier than the rest. No wonder she was, for many of us, the favorite.“, schließt Mary Elizabeth Williams in Hinblick auf Bridgets Popularität.[247] Bridget setzt sich im neuesten Spin-Off des in weiten Teilen der westlich geprägten Gesellschaft im Rahmen der Chick-Kultur hochstilisierten ursprünglichen Plotkonstrukts Helen Fieldings scheinbar über jene rein artifiziellen, medial und in Werbesujets distribuierten Idealvorstellungen hinweg und kann daher zumindest oberflächlich als emanzipatorisch aktiv gesehen werden. Rhodes betont die große Realitätsnähe der Figur: „[Bridget] remains relevant even today. The topics that she ponders and the anxieties she navigates in Bridget Jones’s Diary, The Edge of Reason and Mad About The Boy are things we’ve all been stumped by - career troubles, relationship troubles, the intersection of career and relationship troubles (a.k.a “Is it sensible to bang my flirty boss?”), financial troubles, getting too pissed on a Wednesday night troubles…“.[248] Als wahren Dreh- und Angelpunkt sieht sie außerdem weniger die zumindest teilweise wechselnden männlichen Figuren, sondern Bridgets Netzwerk an Freunden, die ihr in jeder Lebenslage Unterstützung bieten und Halt geben: „[w]hile men come and go (or get killed off - RIP Mark Darcy), her friends and their terrible advice are the real constant.“[249]

Die nunmehr bereits dritte literarische Fortsetzung des originalen Romanstoffs zeigt Bridget als „good at her job, less diet conscious, and ready to take on the challenges of turning 43“, wie Peter Travers zusammenfasst, sodass es auf den ersten Blick

---

[247]Mary Elizabeth Williams: Welcome back, Bridget Jones: Still relatable after all these years. http://www.salon.com/2016/09/15/welcome-back-bridget-jones-still-relatable-after-all-these-years/, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

[248]Anna Rhodes: If you think Bridget Jones is no longer relevant, you have forgotten what she stands for.

[249]ebd.

scheint, die Figur habe endlich die ihre bisherige Existenz hauptsächlich prägenden Neurosen überwunden, während sie gleichzeitig scheinbar ihr eigenes Schicksal bestimmt, worin Travers eine für das Genre der rom-com, welcher der Stoff cineastisch zugeordnet wird, revolutionäre Handlungswendung sieht.[250] Auch Imelda Whelehan betont die ungebrochene Aktualität der Figur, welche zwar in der Handlung nicht direkt an bisherige Handlungsstränge anknüpft, jedoch noch immer authentisch jene Entwicklungen widerspiegelt, welche für einen Großteil ihrer Rezipientinnen Sinnbilder ihrer eigenen charakterlichen Genese darstellen: „[Bridget] has represented the unformed adult in many of us — what will it take for her to really 'grow up' or does she reassure us that adulthood is a lifelong project? (…) She articulates our contradictions — our aspirations versus our pragmatic selves (particularly in romance) in ways that even Helen Fielding was unable to measure. If Bridget can survive into mid-middle age, maybe we all can."[251]

Dennoch soll gleichzeitig nicht übersehen werden, dass Bridget noch immer dieselben charakterlichen Grundzüge aufweist, welche auch ihr erstes Auftreten in *Bridget Jones's Diary* auszeichneten. „[She still] feel[s] like an idiot most of the time," wobei es ihr dennoch gelingt, auch neue Generationen junger Frauen anzusprechen und für sich zu gewinnen, indem ihr fiktiver Charakter zeigt, dass die subjektiv empfundene Nonkonformität jeder einzelnen ihrer Rezipientinnen mit den gesellschaftlich vorherrschenden Idealkonzepten von Weiblichkeit, wie sie von Medien und Werbesujets großflächig propagiert werden, einem verbreiteten Phänomen entspricht und sie nicht die einzigen sind, die sich mehr als hässliches Entlein, denn der schöne Schwan fühlen, welcher medial stilisiert wird.[252] Auch das konservative Handlungsmuster, welchem der Spin-Off letztendlich folgt, indem Bridget, die mit 43 Jahren noch immer alleinstehend und plötzlich schwanger ist, schließlich nicht als emanzipierte Alleinerziehende zurückbleibt, sondern selbstverständlich mit dem Vater des Kindes verheiratet wird und damit letztendlich doch noch in jenes traditionsverhaftet patriarchatstreue weibliche Idealbild verankert wird, lässt sie schließlich auch das repräsentativste aller Frauenklischees bedienen,

---

[250]Peter Travers: ‚Bridget Jones' Baby' Review: Renée Zellweger Is Back, Better Than Ever. http://www.rollingstone.com/movies/reviews/peter-travers-bridget-jones-baby-review-w439326, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

[251]Imelda Whelehan, zit. nach Mary Elizabeth Williams: Welcome back, Bridget Jones: Still relatable after all these years.

[252]ebd.

welchem sie sich bisher scheinbar entgegenstellte.[253] Als progressiv kann der Handlungsstrang insofern gesehen werden, als dass mit der um knapp 15 Jahre gealterten Bridget eine über Vierzigjährige gezeigt wird, welche der vorherrschenden Auffassung zufolge nicht nur durch die offene Darlegung ihrer Sexualität eine Sonderrolle einnimmt, sondern auch durch den selbst sie nicht aussparenden, ungeschönt dargestellten Alterungsprozess, welcher sie deutlich von jener Bridget kontrastiert, die noch in den vorangehenden Filmen als jugendlich anmutende Dreißigjährige gezeigt wird. Williams unterstreicht das ihrer Auffassung nach revolutionär anmutende Sujet, welches in der Fortsetzung dieses ursprünglichsten Chick Lit-Stoffs entwickelt wird: „I am entirely in favor of movies that normalize people older than 40 having a sex life. Yes, Bridget is older. No, she doesn't look like she did in 2001. […] This is very much a new Bridget for a new era."[254]

Dennoch wird trotz aller deutlich aufgezeigten, menschlichen Vergänglichkeit sowie dem damit direkt einhergehenden, sichtbaren Alterungsprozess Bridgets nicht eine „mittlerweile Erwachsene" mit „einem gesunden Selbstwertgefühl" gezeigt, welche die sie bisher charakterisierenden „emotionale[n] Abhängigkeitsmuster abgelegt" hätte, denn die Protagonistin „scheint […] nach wie vor überzeugt, Erfüllung in ihrem Leben nur mit einem Mann finden zu können." Es scheint bis auf ihre offenbar emanzipiertere Gynäkologin einschließlich den Rezipientinnen - letztlich kommt es in deren Sinn schließlich doch noch zum *happily ever after* mit dem entsprechenden Ehepartner - niemand Bridget zuzutrauen, dass sie sowohl die Geburt als auch die Erziehung ihres Kindes selbstständig bewerkstelligen könnte. Als einzige „lässt [diese] manchmal so etwas wie Modernität durchklingen, etwa als sie ihrer Patientin sagt: ‚Sie brauchen keinen Mann, um das durchzuziehen.'"[255] Eine emanzipatorisch prägnante und progressive Darstellung wäre eher eine solche, die die Handlung nicht traditionskonform in einer Eheschließung gipfeln ließe, sondern die Protagonistin schließlich mit sich selbst sowie ihrer Rolle als Alleinerziehende vollkommen zufrieden darstellen würde. Ein derartiges Konzept könnte die Rezipientinnen zum Aufbrechen wie immer geartet verbesserungswürdiger Muster ihrer eigenen realen Alltagswelt ermutigen. Anders als jenes mittlerweile zur Gänze ermüdete Muster,

---

[253]vgl. auch Alexandra Zawia: Ultraschall und Unterwerfung. Starke Nebenfiguren, schwacher Plot. http://orf.at/stories/2362804/2362384/, Zugriff zuletzt am 24.10.2016.

[254]Mary Elizabeth Williams: Welcome back, Bridget Jones: Still relatable after all these years.

[255]vgl. auch Alexandra Zawia: Ultraschall und Unterwerfung. Starke Nebenfiguren, schwacher Plot.

welches in einer Vielzahl anderer Handlungsbogen ebenfalls evident wird, in denen eine scheinbar emanzipierte weibliche Protagonistin schließlich in einer Partnerschaft doch noch die allumfassende Sicherung ihrer psychischen sowie physischen Existenz erfährt, würden diese mit der Gewissheit zurückbleiben, dass neben ihnen auch eine obgleich fiktive Figur wie Bridget, in der scheinbar sämtliche lasterhaften Eigenschaften Personifikation finden, welche diese subjektiv empfunden gemeinsam aufweisen könnten, allen anderweitigen Indikationen zum Trotz dennoch eine zufriedene, selbständige Existenz führen kann, was ihr in dieser konservativen Darstellung schlussendlich verwehrt bleibt.

4.2. Zur Arbeitshypothese - Beantwortungsmöglichkeiten aus der vorliegenden Analyse

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte eingehend dargelegt werden, dass die weibliche Selbstbestimmung, welche in einer Vielzahl von Alltagsbereichen angestrebt wird, noch immer bei Weitem nicht als vollständig etabliert angesehen werden kann und selbst scheinbar progressive Medien wie eine vorgeblich den ideologischen Ansprüchen moderner, feministisch sensibilisierter Frauen verschriebene Literatur eingehend in ihrer tatsächlichen Konzeption hinterfragt werden müssen. Die Konsumation von Chick Lit kann in Hinblick auf ihre persönliche Emanzipation durch eine dem Lesevorgang nicht immanente Reflexion bei der Rezipientin dauerhafte Schädigungen ihrer eigenen Selbstbestimmung sowie ihres persönlichen Weltbilds hervorrufen, da ihre begeisterte, vorbehaltlose Lektüre grundsätzlich der enthusiastischen Beiwohnung einer Illustration von dem männlich geprägten Patriarchat untergeordneten Frauenfiguren entspricht, wie mit Rückgriff auf Bourdieus Modell der männlichen Vorherrschaft geschlossen werden kann, sodass die scheinbar so progressiven Konzepte, welche das Genre auszeichnen, dementsprechend eigentlich als solide im Patriarchat verankert anzusehen sind. Bis tatsächlich von Chick Lit als einem buchförmigen Medium zur Distribution von Emanzipationsbestrebungen gesprochen werden kann, wie es Kritiker und Rezipientinnen bereits jetzt dem Genre vielfach attestieren, müssen im Bereich der präsentierten Idealkonzeptionen von weiblichen Berufsprofilen, den von den Protagonistinnen eingenommenen Rollen in Partnerschaften sowie dem dargestellten Sozialgefüge allgemein noch einige umfassende Änderungen stattfinden.

Wie den Romanen zu entnehmen ist, scheint das gegenwärtige Feminismusbild zwar darin zu bestehen, dass sich Frauen der bestehenden, gesellschaftlichen Missstände auf dem Weg zu ihrer emanzipierten Gleichberechtigung bewusst sind, jedoch keine tatsächliche, ernsthafte Änderung ihrer eigenen ungünstigen Lage anstreben. Stattdessen wird im Genre das akzeptierend-apathische Ausharren in der angestammten Situation legitimiert, welches schließlich durch die einer Erlösung gleichkommend stilisierte Bekanntschaft mit einem zukünftigen Partner prämiert werden wird, der nicht nur alle bisherigen charakterlichen Laster und Zweifel an der eigenen Person zu beseitigen vermag, sondern die Verbindung mit welchem sowohl der Protagonistin wie schließlich auch der Rezipientin als vollkommen ausreichende Garantie über eine global gesicherte Existenz zu genügen scheint. Ihre eigenen, bisher verfolgten Perspektiven befinden sich ab jenem Zeitpunkt, zu dem sie mit diesem in Kontakt tritt, in jähem Wandel und gleichen sich augenscheinlich den Ansprüchen und Bedürfnissen ihrer Partner an, wie exemplarisch an allen der analysierten Primärwerke aufgezeigt werden konnte. Gleichzeitig entwickelt sich jedoch mit diesem Befund auch ein Bedarf nach umfassenderen Nachforschungen im Feld der Rezipientinnen selbst, um die direkten Auswirkungen solcher Inhalte und die längerfristigen Rezeptionsmuster von *Chick Culture* allgemein auf diese zu ermitteln.

Der im wissenschaftlichen Diskurs von den Befürwortern des Genres immer wieder vorgebrachte Verweis auf den ironischen Grundton des Genres bedarf ebenfalls noch eingehenderer Untersuchungen, da sich bisher kein eindeutiger Standpunkt diesem Argument gegenüber determinieren lässt. Auch dem Klappentext von Fieldings *Bridget Jones's Diary* ist nicht eindeutig zu entnehmen, auf welche Weise die Rezeption seines Inhalts primär erfolgen soll, da er anstatt eine entsprechende, eindeutige Aussage aufzustellen, einzig auf deren Vielfältigkeit verweist: „A dazzling urban satire of modern human relations? An ironic, tragic insight into the demise of the nuclear family? Or the confused ramblings of a pissed thirty-something?“[256] Inwiefern sich somit eindeutige Indizien für eine entsprechende, intendiert ironische Lesart des Genres sowie auch von dessen tatsächlicher Realisierung ergeben, müsste somit ebenfalls im Rahmen weiterführender Analysen erörtert werden, welche für eine tatsächlich aussagekräftige Repräsentativität detaillierte, quantitative Untersuchungen im Rezipientinnenfeld einzubeziehen hätten.

[256]Fielding: Klappentext.

4.3. Ausblick

Konstruktive Chick Lit im Sinne einer patriarchatskritischen, aufklärenden Literatur sollte ihren Rezipientinnen konstruktiv selbstbewusste Protagonistinnen vorstellen, welche diesen als Impulse zur eigenen Emanzipation dienen können, wobei die Fiktion dabei zu einem Spiel der realweltlichen Möglichkeiten avancieren würde. In ihrer gegenwärtigen Form präsentiert das Genre sowie mit ihm die *Chick Culture* als Gesamtkonstrukt insgesamt jedoch mehrheitlich jene konservativen, patriarchatskonformen gesellschaftlichen Rollenkonzepte, welche eine existentielle Sicherheit der Frau in der Partnerschaft sowie damit einhergehend, eine dem Partner unterstellte und somit traditionell unmündige Frauenrolle stilisieren, sodass sich die theoretische Sensibilisierung und Aufklärung der Gesellschaft ohne ein entscheidendes kollektives Umdenken in der Praxis nur schwer durchsetzen können wird, da in den rezipierten Medien bereits die Anlagen jener Entwicklungstendenzen liegen, welche die heutige Gegenwartsgesellschaft in näherer Zukunft ausprägen wird. Eine eingehendere Untersuchung des Genres sowie seiner großflächigen Auswirkungen auf die Geisteshaltung seiner Rezipientinnen und die allgemeine, von ihm ausgehende wirtschaftliche Schlagkraft sind daher dringend anzuraten, um Prognosen über seinen zukünftigen Einfluss auf die Rezipientinnen sowie damit einhergehend letztendlich über eine potenzielle gesamtgesellschaftliche Entwicklung geben zu können, wobei den im Genre vertretenen Idealen und Stereotypen besonderes Augenmerk zuteil werden sollte, da diese durch die angebotene Identifikationsfläche der Protagonistinnen in besonderem Maß Potenzial zur direkten Einwirkung auf die Geisteshaltung ihrer Leserinnen aufweisen. Derartige Vorhersagen über Tendenzen soziokultureller Gesellschaftsentwicklungen könnten vielfältiges Anwendungspotenzial etwa für politische, soziologische sowie mediale Belange bieten.

Im Vergleich mit den frühesten Titeln des Genres dominieren noch immer ein für den Handlungsbogen zentrales *happily ever after*-Motiv sowie die Darstellung impulsiver Konsumgewohnheiten der Protagonistinnen, wobei besonders der Aspekt des Einkaufens sowie die mit ihm verbundenen Handlungskonzepte in der vorliegenden Sekundärliteratur bisher grobe Vernachlässigung erfuhren und ihre Resonanz im Rezipientinnenfeld dringend einer eingehenderen Analyse unterzogen werden sollte, da sich der Konsum zu einer immer einflussreicheren, stetig expandierenden Komponente einer Vielzahl von Alltagsbereichen der Gegenwartsgesellschaft entwickelt. Indem sich die Nutzung immer größerer Teile der *Chick Culture* als

Werbeträger verbreitet, findet eine direkte Beeinflussung von Konsumentinnen durch diese von ihnen rezipierten Medien statt, deren Einflussstärke sowie grundsätzlich auch die Entwicklungen am Buchmarkt einerseits als direkte Indikatoren soziokultureller Dynamiken für eine Bestandsaufnahme der Gegenwartsgesellschaft sowie andererseits auch als Mittel zur Beeinflussung ihrer zukünftigen Tendenzen fungieren. Ein erster Hauptfokus weiterführender Analysen sollte in jedem Fall auf die tatsächliche, realweltlich zu verortende Rolle der dem Genre zuzuordnenden Motivkonzepte sowie die aus ihnen sprechenden Ideale und ihrem Ansehen bei den Rezipientinnen gelegt werden, um zu ermitteln, wie stark der Beeinflussungsgrad durch das Medium der Chick Lit in der Gegenwartsgesellschaft momentan tatsächlich ausgeprägt ist und in welche Richtung diese sich orientiert, wodurch signifikante Einflussquellen sowie - noch viel maßgeblicher - die ihren Operationsweisen eigentlich zugrunde liegenden Mechanismen ermittelt werden könnten.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

-Bartsch, Carina: Kirschroter Sommer. 1. Band. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag[6] 2013.

-Bartsch, Carina: Türkisgrüner Winter. 2. Band. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag[5] 2013.

-Bushnell, Candace: Sex and the City. London: Abacus[11] 2013.

-Fielding, Helen: Bridget Jones's Diary. London: Picador[2] 1998.

-Fielding, Helen: Bridget Jones. The Edge of Reason. London: Picador 1999.

-Gier, Kerstin: Auf der anderen Seite ist das Gras viel grüner. Köln: Bastei Lübbe 2013.

-Heldt, Dora: Wind aus West mit starken Böen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag[3] 2015.

-Hülsmann, Petra: Glück ist, wenn man trotzdem liebt. Köln: Bastei Lübbe 2016.

-Hülsmann, Petra: Hummeln im Herzen. Köln: Bastei Lübbe 2014.

-Hülsmann, Petra: Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen. Köln: Bastei Lübbe 2015.

-Kinsella, Sophie: The Secret Dreamworld of a Shopaholic. London: Black Swann 2000.

-Lind, Hera: Eine Handvoll Heldinnen. München: Diana Verlag 2015.

Sekundärliteratur

Lexika:

-Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff (Hgg.): Metzlers Lexikon Literatur. Stuttgart: Verlag J. Metzler[3] 2007.

Monographien:

-Armstrong, Nancy: Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel. New York: Oxford University Print 1987.

-Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp[24] 2014. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 658)

-Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp[3] 2016. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2031)

-Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp[6] 2014. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1539)

-Bourdieu, Pierre: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4. Berlin: Suhrkamp 2015. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2126)

-Faludi, Susan: Backlash. The undeclared war against American women. New York: Crown Publishing Group 1991.

-Fröhlich, Valerie: Geschlechterrollen und -stereotype in der österreichischen TV-Werbung. Eine Bestandsaufnahme. Diplomarbeit. Univ. Wien 2015.

-Gelder, Ken: Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field. New York: Routledge 2004.

-Genz, Stephanie: Benjamin A. Brabon: Postfeminism. Cultural Texts and Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.

-Harzewski, Stephanie: Chick Lit and Postfeminism. Charlottesville: University of Virginia Press 2011. (Robert Newman (Hg.): Cultural Frames, Framing Culture)

-Karl, Michaela: Die Geschichte der Frauenbewegung. Stuttgart: Reclam 2011. (Reclam Sachbuch 18788)

-Montoro, Rocío: Chick Lit. The stylistics of cappuccino fiction. London: Bloomsbury 2013.

-Peitz, Anette: Chick Lit. Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss. Frankfurt a.M.: Lang 2010.

-Pross, Harry: Medium „Kitsch“ und Medienkitsch. Abschiedsvorlesung an d. Freien Universität Berlin am 6. Juli 1983. Berlin: Duncker und Humblot 1984.

-Radway, Janice: Reading the romance. Women, patriarchy. and popular literature. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1991.

-Smith, Caroline: Cosmopolitan Culture and consumerism in chick lit. New York: Routledge 2008.

-Smyczynska, Katarzyna: The world according to Bridget Jones. Discourses of identity in chicklit fictions. Frankfurt a.M.: Lang 2007.

-Whelehan, Imelda: The feminist bestseller. From „Sex and the single girl“ to „Sex and the city“. New York: Palgrave Macmillan 2005.

-Yardley, Cathy: Will Write for Shoes. How to Write a Chick Lit Novel. New York: Thomas Dunne Books 2006.

Periodika:

-Bethman, Brenda: Generation Chick. Reading Bridget Jones's Diary, Jessica, 30, and Dies ist kein Liebeslied as Postfeminist Novels. In: Studies in 20th and 21st Century Literature. Bd. 35(1) 2011, S. 136-154

-Gamble, Sarah: Growing Up Single. The Postfeminist Novel. In: Studies in the Literary Imagination Bd. 39(2) 2006, S. 61-78.

-Gill, Rosalind, Elena Herdieckerhoff: Rewriting The Romance. New Femininities in Chick Lit? In: Feminist Media Studies Bd. 6(4) 2006, S. 487-504.

-Ilief-Martinescu, Alina: Postfeminist Fiction in Chick Lit Novels. In: Gender Studies. The Journal of West University, Timisoara, Interdisciplinary Centre for Gender Studies Bd.14(1) 2015, S. 119-137.

-Marsh, Kelly: Contextualizing Bridget Jones. In: College Literature. Bd. 31(1) 2004, S. 52-72.

-O'Connell, Lisa: Vicars and Squires. Religion and the Rise of the English Marriage Plot. In: The Eighteenth Century. Bd. 52(3-4), S. 383-402.

-Psomiades, Kathy Alexis: The Marriage Plot in Theory. In: NOVEL. A Forum on Fiction. Bd. 43(1) 2010, S. 53-59.

-Vogt, Ludgera: Kunst oder Kitsch: Ein „feiner Unterschied"? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung. In: Soziale Welt 45(3) 1994, S. 363-384.

Sammelbände:

-Barthes, Roland: From Work to Text. Rptd. in: Josué V. Harari (Hg.): Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism. Ithaca: Cornell University Press 1979, S. 73-81.

-Bourdieu, Pierre: Der Ekel vor dem >>Leichten<<. In: Ute Dettmar, Thomas Küpper (Hgg.): Kitsch. Texte und Theorien. Stuttgart: Reclam 2012 (Reclams Universalbibliothek Nr. 18476), S. 265-278.

-Ferriss, Suzanne, Mallory Young (Hgg.): Chick lit. The new woman's fiction. New York: Routledge 2006.

darin:

-Benstock, Shari: Afterword. The New Woman's Fiction, S. 253-256.

-Ferriss, Suzanne u. Mallory Young: Introduction, S. 1-16.

-Harzewski, Stephanie: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners, S. 29-46.

-Hewett, Heather: You Are Not Alone. The Personal, the Political, and the “New“ Mommy Lit, S. 119-140.

-Webb Johnson, Joanna: Chick Lit Jr. More Glitz And Glamour For Teens And Tweens, S. 141-158.

-Wells, Juliette: Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History, S. 47-70.

-Guenther, Leah: Bridget Jones’s Diary and post-feminism. In: Jo Gill (Hg.): Modern Confessional Writing. New Critical Essays. New York: Routledge 2009, S. 84-99.

-Paul, Heike: Feminist Chicks? Chick Lit als (post)feministische Populärliteratur. In: Heike Paul, Alexandra Ganser (Hgg.): Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur. Münster: LIT 2007, S.59-74.

-Rasmusson, Sarah: Chick Lit. In: Claudia A. Mitchell und Jacqueline Reid-Walsh (Hgg.): Girl Culture. An Encyclopedia. Volume 1. Westport: Greenwood Press 2008, S. 227-233.

-Smith, Caroline: The Girl’s Guide to Creating Community. Analyzing Reading Communities in Chick Lit. In: Roxanne Harde (Hg.): Narratives of Community. Women's Short Story Sequences. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 352-371.

Webquellen:

-amazon.de-Leserezension von maikesternchen zu *Wenn Schmetterlinge Loopings fliegen*. https://www.amazon.de/review/R1SQONCJ87H9JS/ref=cm_cr_dp_title?ie=UTF8&ASIN=3404172728&channel=detail-glance&nodeID=299956&store=books, Zugriff zuletzt am 29.7.2016.

-Cain, Sian: Bridget Jones's Baby on the way into print, Helen Fielding says. https://www.theguardian.com/books/2016/aug/05/bridget-joness-baby-on-the-way-into-print-helen-fielding-says, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

-Coster, Helen: The Sex (And The City) Economy. http://www.forbes.com/2008/05/22/twx-hbo-movies-biz-media-cz_hc_0522sexinc.html, Zugriff zuletzt am 9.8.2016.

-Ferriss, Suzanne u. Mallory Young: A Generational Divide Over Chick Lit. http://www.chronicle.com/article/A-Generational-Divide-Over/1668, Zugriff zuletzt am 3.11.2016.

-Hilarious Chick-lit you shouldn’t read in public. http://www.goodreads.com/list/show/39462.Hilarious_Chick_lit_you_shouldn_t_read_in_public_, Zugriff zuletzt am 22.8.2016.

-Learn to Write. http://www.harlequin.com/articlepage.html?articleId=973&chapter=0, Zugriff zuletzt am 19.7.2016.

-ö1 Morgenjournal vom 20.10.2016. http://oe1.orf.at/artikel/453854, Zugriff zuletzt am 24.10.2016.

-Prose, Francine u. Dana Stevens: ‚How does the classic marriage plot stand up in 2014? http://www.nytimes.com/2014/02/09/books/review/how-does-the-classic-marriage-plot-stand-up-in-2014.html?_r=0, Zugriff zuletzt am 25.4.2016.

-Rhodes, Anna: If you think Bridget Jones is no longer relevant, you have forgotten what she stands for. http://www.independent.co.uk/voices/bridget-jones-baby-helen-fielding-london-you-have-forgotten-what-she-stands-for-a7311051.html, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

-Travers, Peter: ‚Bridget Jones' Baby' Review: Renée Zellweger Is Back, Better Than Ever. http://www.rollingstone.com/movies/reviews/peter-travers-bridget-jones-baby-review-w439326, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

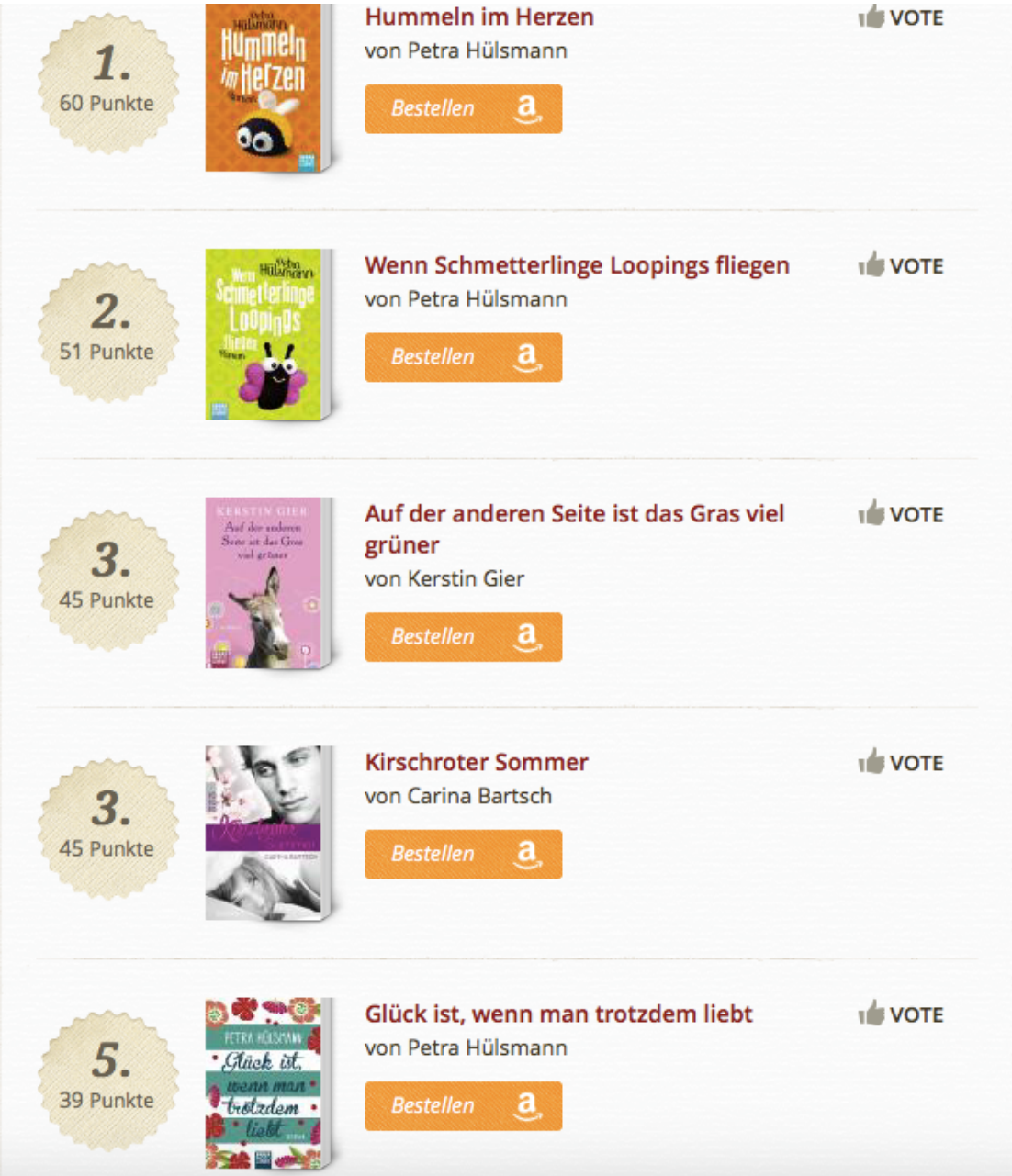
-Williams, Mary Elizabeth: Welcome back, Bridget Jones: Still relatable after all these years. http://www.salon.com/2016/09/15/welcome-back-bridget-jones-still-relatable-after-all-these-years/, Zugriff zuletzt am 11.10.2016.

-Women want a laugh. https://www.theguardian.com/news/2001/aug/24/leadersandreply.mainsection, Zugriff zuletzt am 3.11.2016.

-Zawia, Alexandra: Ultraschall und Unterwerfung. Starke Nebenfiguren, schwacher Plot. http://orf.at/stories/2362804/2362384/, Zugriff zuletzt am 24.10.2016.

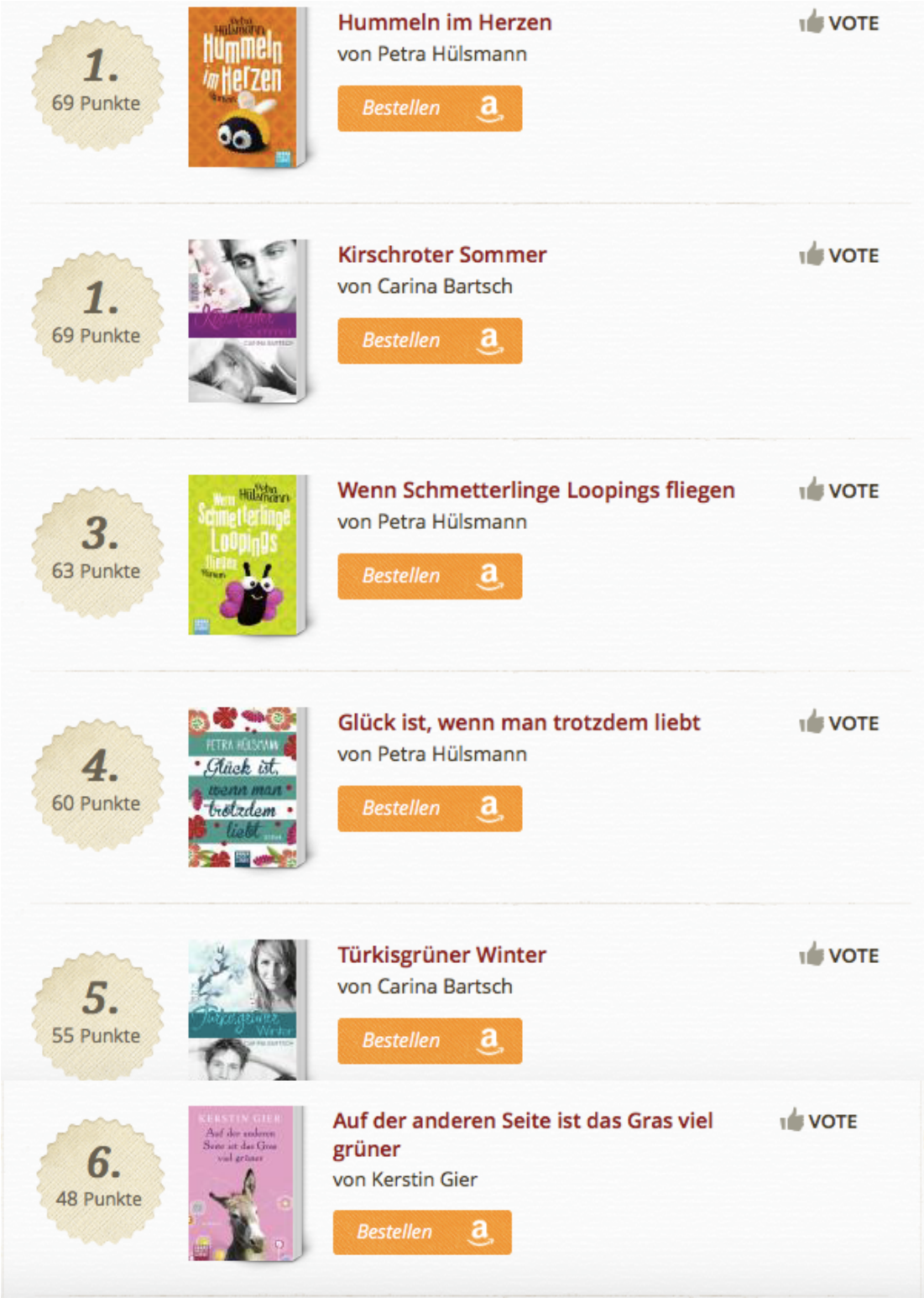
6. Appendix

Appendix 1: Unabhängige Onlinerankings von Nutzern der Plattform lovelybooks.de, Stand vom 17.6.2016.



Appendix 2: Unabhängige Onlinerankings von Nutzern der Plattform lovelybooks.de, Stand vom 20.7.2016.

Appendix 3: Unabhängige Onlinerankings von Nutzern der Plattform lovelybooks.de, Stand vom 25.10.2016.



Appendix 4: Auszug aus einer Auswertung von Entlehnungsstatistiken der Stadtbüchereien Wien, Stand vom 17.6.2016.

Zeilenbeschriftungen	M	P	W	ergebnis
Anzahl von MEDIENNR	Spaltenbeschriftungen			Gesamt-
Lind, Hera : ¬Eine¬ Handvoll Heldinnen	53	1	375	429
Dutzler, Herbert : Letzter Applaus	81	17	338	436
Fröhlich, Susanne : Wundertüte	34	2	405	441
Komarek, Alfred : Alt, aber Polt	114	20	312	446
Brett, Lily : Immer noch New York	34	8	406	448
Bannalec, Jean-Luc : Bretonischer Stolz	91	24	348	463
Rubinowitz, Tex : Irma	115	6	346	467
Falk, Rita : Funkenflieger	66	5	406	477
Loibelsberger, Gerhard : Kaiser, Kraut und Kiberer	127	15	335	477
Pittler, Andreas P. : Goodbye	132	24	328	484
Gruber, Andreas : Todesurteil	104	16	368	488
Barta, Bernhard : Sissis Gold	97	4	400	501
Maurer, Jörg : ¬Der¬ Tod greift nicht daneben	120	5	379	504
Franz, Andreas : ¬Die¬ Hyäne	103	6	398	507
Rossmann, Eva : Fadenkreuz	90	39	384	513
Hammesfahr, Petra : An einem Tag im November	53	4	461	518
Föhr, Andreas : Wolfsschlucht	105	6	413	524
Rossbacher, Claudia : Steirerland	109	17	431	557
Mayall, Felicitas : Schwarze Katzen	89	22	448	559
Pittler, Andreas : Wiener Bagage	167	6	386	559
Herrmann, Elisabeth : ¬Der¬ Schneegänger	92	5	475	572
Bauer, Hermann (Schriftsteller) : Schnitzlerlust	127	8	438	573
Aichner, Bernhard : Totenhaus	109	69	396	574
Franzobel : Wiener Wunder	172	18	407	597
Heldt, Dora : Wind aus West mit starken Böen	41	4	552	597

Zusammenfassung:

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Genre der Chick Lit, einem seit nunmehr zwanzig Jahren fest etablierten Phänomen des Buchmarkts der Gegenwartsgesellschaft. Während eine Vielzahl von Kritikern wie Rezipientinnen die große Realitätsnähe der in den zugehörigen Romanen abgebildeten Protagonistinnen sowie ihrer im Zuge der jeweiligen Handlungsstränge dargestellten Biografien lobt, stellt sich jedoch gleichermaßen die Frage, inwiefern ihre konsequent einem einzigen Muster - nämlich der Erlangung endloser persönlicher Erfüllung und Glückseligkeit, welche in markantem Maß als von einer partnerschaftlichen Beziehung abhängig dargestellt wird - folgende Konzeption sich in eine westlich orientierte, feministisch sensibilisierte Gegenwartsgesellschaft der Postmoderne einpassen kann, die in einer Vielzahl von Alltagsbereichen schier endlosen Wert auf die Gleichberechtigung von Mann und Frau legt, während sich jedoch gleichzeitig ausgerechnet die Rezeption jener literarischen Stoffe hoher Beliebtheit erfreut, welche ein nur semi-aufgeklärtes, konservatives Frauenbild zeigen, das sich bei näherer Betrachtung auf eine ähnliche Weise in die traditionell patriarchale Gesellschaftsordnung einpasst, wie es noch bei den Figurenkonzeptionen ihrer Vorgängergenres respektive auch bei Jane Austens Werken der Fall ist.
Unter Bezugnahme auf aktuelle feministische Diskurse sowie Pierre Bourdieus Konzeption gesellschaftlicher Ordnungsprinzipien wurde anhand ausgewählter Primärliteratur des Genres exemplarisch dargelegt, dass die scheinbar dynamischen, modernen Frauenrollen, welche gegenwärtig in den Romanen der Chick Lit sowie im Weiteren auch im Rahmen von Adaptionen und stofflichen Imitationen in einer Vielzahl angrenzender Medienbereiche entworfen werden, nicht eigentlich für einen Fortschritt der weiblichen Emanzipation über jene bisher etablierte patriarchale Gesellschaftskonzeption sensibilisieren, sondern grundsätzlich nach wie vor ungebrochen an deren archaisch anmutendem Wertbild festhalten.