

Die Verteilung von Macht kann dabei nicht nur einseitig gelesen werden: In beiden Perspektiven drückt sich Macht aus. Sowohl Damon als auch Stefan scheinen ihre Rollen lustvoll einzunehmen und finden auch in der Rolle des jeweils anderen Lust. Indem Stefan Damon oral befriedigen will, verschafft er ihm bereits auf der nicht-körperlichen Ebene Befriedigung. Er will vor ihm knien und nimmt so die untergeordnete Rolle ein. Interessant hierbei ist jedoch, wie Stefan in seiner Fantasie nicht auf die Zustimmung von Damon angewiesen ist, jedoch seine eigene Freiwilligkeit in Bezug darauf betont, wie Damon sein Blut trinkt.

Hier findet sich ein entscheidender Moment queeren Potenzials: Denn zum einen wird Freiwilligkeit mit einem ›unbeschreiblichem Gefühl‹ in Verbindung gesetzt. Konsens scheint entsprechend der Schlüssel zu ›höchster Ekstase‹ zu sein. Zum anderen kommt dem:der Vampir:in in Bezug auf sexuelle Handlungen ein Mehr an Möglichkeiten zu: Im Gegensatz zu heteronormativen Vorstellungen über Sexualität, die auf binäre Geschlechtskörper angewiesen sind, die penetrieren und penetriert werden, finden sich hier vielfältige Formen von Penetration, die nicht auf einen Penis angewiesen sind. Dies birgt das Potenzial, geschlechtsspezifische Kategorien zu unterlaufen und Sex neu zu denken. Zähne, Hände, Münder, Nacken, Schenkel – die Möglichkeiten aufzunehmen, zu penetrieren und/oder Erregung zu spüren, scheinen schier unendlich.

Im Producersage zeigen sich insbesondere Aus- und Verhandlungen von medizinisch-vitalisierenden sowie die sexuell-erotisierenden und hierarchisierenden Konnotationen von Blut. Da es jedoch das Blut des Anderen, des Verworfenen ist, dass zu Heilung, Lust, Erregung und Verbundenheit führen kann – in einem Ausmaß, in dem es dem menschlichen Blut nicht möglich ist – zeigen sich hierin zugleich Destabilisierungen gesellschaftlicher Ordnungen. Entsprechend wird deutlich, dass der:die Vampir*in als Verkörperung eines*r lebenden Toten eine heteronormative gesellschaftliche Ordnung stört und durch die starke Sexualisierung und Exzessivität, wie sie auch in den Beispielen deutlich werden, Grenzen überschreitet. Diese Grenzen finden sich dabei insbesondere in Bezug auf Liebe und Sexualität: Der Bluttausch ermöglicht eine Verbundenheit, die weit über den Bund der Ehe hinausgeht und so den Status der Ehe als heiliges Sakrament zu destabilisieren vermag. Ebenso verwischt die vom Geschlecht unabhängige Penetration die Grenzen binärer Geschlechterkonstruktionen und Geschlechtszuschreibungen. Auch am Beispiel des Blutes werden so Möglichkeiten queerer Sexualität und Verbundenheit les- und lebbar.

7.1.3 Geschlechter und Sexualitäten – Bilder, Prozesse, Kritik

Nachdem zuvor der Fokus auf den Aus- und Verhandlungen von Hetero- und Homonormativität entlang von Familien, Verwandtschaft, Vampirismus und Blut lag, werden im Folgenden die Entwürfe von Geschlecht(lichkeit) und Sexualität im Producersage fokussiert. Die Kategorie Geschlecht gilt heute sowohl in den Cultural Studies als auch in den Medien- und Kommunikationswissenschaften als bedeutsame Analysekategorie. Ricarda Drüeke und Elisabeth Klaus führen dies u.a. auf die theoretischen Arbeiten zur Wirkung und Macht der Kategorie Geschlecht sowie auf Studien zur medialen Repräsentation von Geschlecht zurück (vgl. Klaus 2008; Drüeke 2016). Auch Tanja Thomas verweist auf die Bedeutung der Kategorie Geschlecht in den Medien- und Kommunikationswissen-

schaften und betont gleichzeitig die vielfältigen feministischen Debatten und Ansätze in dieser Disziplin (vgl. Thomas 2013, S. 402ff.).

Um die Bedeutung und die Verhandlungen der Kategorie Geschlecht im Produzieren zu beleuchten, sind die oben genannten Arbeiten ebenso von Bedeutung wie die von Manfred Mai und Rainer Winter. Mai und Winter fragen in ihrer Einleitung zum Sammelband *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos* (2006a) danach, was Filme über die soziale Wirklichkeit aussagen und welchen Einfluss das Kino im Alltag entfaltet (vgl. Mai & Winter 2006b, S. 7–8). Sie beschreiben, wie das Kino als Freizeitaktivität bereits in den Anfängen des Hollywoodfilms einen Einfluss auf das Sprechen, die Kleidung, das Handeln (vgl. Hepp & Winter 1997) und die Inszenierung von Menschen hatte (vgl. Mai & Winter 2006b, S. 8). In den Kinofilmen wurden/werden u.a. Träume, Ängste, Fantasien und soziale Probleme von potenziellen Zuschauer:innen thematisiert, um diese möglichst zahlreich anzusprechen. Bereits die ersten kritischen Analysen, so Mai und Winter (vgl. 2006b, S. 8), weisen demnach darauf hin, dass Hollywoodfilme »die sozialen und kulturellen Lebensweisen, Konflikte und Ideologien reflektieren und so ein Spiegel der psychischen und sozialen Befindlichkeit seien« (Mai & Winter 2006b, S. 8). Medientexte beeinflussen demnach auch die Wahrnehmung der Kategorie Geschlecht, reflektieren diese und spiegeln darin Fantasien, Ängste und soziale Probleme wider. Was also für die Figur des:der Vampir*in gilt, gilt in ähnlicher Weise auch für die Kategorie Geschlecht in Medientexten.¹⁹

Das, was von Winter und Mai für das Kino diagnostiziert wurde, lässt sich auch auf andere Medien wie TV-Serien oder Zeitschriften ausweiten: Medien sind ein Schauplatz für Werte und Normen, Verhaltensregeln und Vorstellungen über Geschlecht. Medien haben demgemäß Einfluss darauf, was als Norm, was als natürlich und normal, aber auch, was als Abweichung gilt. Dies konstatieren auch Margreth Lünenborg und Tanja Maier in ihrer Arbeit, in der sie aufzeigen, wie Geschlecht in den Medien dargestellt wird, welche Stereotype konstruiert werden, und auch, wer und was nicht dargestellt wird (vgl. Lünenborg & Maier 2013). Sie arbeiten heraus, dass die Mediennutzung im Alltag als Ausdruck geschlechtsgebundenen Verhaltens begriffen werden kann. Gleichzeitig können sich verändernde Kommunikationsmodi in digitalen Netzwerken auch mit sich verändernden Praktiken des Geschlechterhandelns einhergehen (vgl. Lünenborg & Maier 2013, S. 13).

Anschließend an diese sowohl an den Medien- und Kommunikationswissenschaften, den Kulturwissenschaften als auch an den Gender Studies orientierten Positionen (vgl. hierzu auch Kap. 1.2 und 2.1 dieser Arbeit) wird in den folgenden Kapiteln danach gefragt, welche alternativen, also von der Norm abweichenden, Geschlechterbilder sichtbar werden, und wie die Produzent:innen die ihnen dargebotenen Geschlechterrepräsentationen in Fanfictions verhandeln. Daneben kommt aber auch der Repräsentation von Sexualität und Begehren eine zentrale Rolle zu. Denn, Sexualität, Begehren und sexuelle Orientierung sind sowohl gesellschaftlich als auch medial verknüpft mit der Repräsentation von Geschlecht (vgl. Lünenborg & Maier 2013, S. 22–23).

In den folgenden Kapiteln erfolgt die Auswertung dementsprechend entlang der (Sub-)Kategorien »Geschlecht« sowie »Sexualität« und sexuelle Orientierung«. Hierbei

19 Zur Darstellung von Vampir:innen in Medientexten vgl. Kapitel 2.2. dieser Arbeit.

wird in der Analyse erstens deutlich, dass Fanfictions für viele Produzier:innen einen Einfluss auf die Entwicklung ihres sexuellen Begehrens und ihre Geschlechtsidentität haben können, und dass dieser Einfluss ganz unterschiedlich aussehen kann: Von ersten Berührungspunkten mit Sexualität und Geschlecht abseits einer cis-heterosexuellen Norm bis hin zum Ausleben nicht-normativer Fantasien. Zweitens wird deutlich, dass sich Ansätze alternativer Konstruktionen/Repräsentationen von Männlichkeiten finden, die zu einer VerUneindeutigung (vgl. Engel 2002) und Entselbstverständlichung (vgl. Degele 2005) führen können. Ähnliches lässt sich drittens in Bezug auf die Repräsentationen von Weiblichkeiten in den Entwürfen der kollektiv und kollaborativ Schreibenden herausstellen: Hier finden sich in den untersuchten Fanfictions Alternativen zu traditionellen und stereotypen Rollenbildern, die das Potenzial bergen, rigide Zweigeschlechtlichkeit zu subvertieren. Viertens kann gezeigt werden, dass die Repräsentation von trans* Figuren und Themen in Fanfictions für die Produzier:innen die Möglichkeit bietet, mit Lebenswelten abseits einer cis-geschlechtlichen Norm in Kontakt zu kommen.

7.1.3.1 »es war ein erster Einstieg für mich, [...]« – Auseinandersetzung mit Geschlecht und Begehren

Anknüpfend an die theoretische Diskussion zu queerer Fanfiction (vgl. Kap. 2.4.5. dieser Arbeit) wird entlang der Aus- und Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität im Prodisage und der Online-Gruppendiskussion der Frage nachgegangen, welchen Einfluss Fanfictions auf die Entwicklung des sexuellen Begehrens oder der Geschlechtsidentität haben können. Hierzu wird davon ausgegangen, dass, wie in Kapitel 2.1.2. dieser Arbeit bereits ausführlich behandelt wurde, die heterosexuelle Matrix ein zentrales Element der gesellschaftlichen Ordnung darstellt. Innerhalb einer heteronormativen Gesellschaftsordnung werden bestimmte Formen von Sexualität und Geschlecht entsprechend privilegiert und normalisiert (cis-Geschlechtlichkeit und Heterosexualität), andere jedoch abgelehnt und stigmatisiert (vgl. Rubin 2007, S. 151; Wagenknecht 2007, S. 17). Die Annahme liegt nahe, dass entsprechend die Aus- und Verhandlungen von Sexualität und Geschlecht auch im Prodisage eine zentrale Rolle einnehmen.

Ausgehend vom Eröffnungsthread (FD1) im Online-Diskussionsforum scheint das Erproben und Erfahren von Sexualität jedoch nicht der vorrangige Grund für eine Beschäftigung mit Fanfictions zu sein. Im Verlauf der Diskussion sprachen aber immer mehr Teilnehmer:innen Fanfictions einen Anteil an ihrer sexuellen und/oder geschlechtlichen Entwicklung zu. Das lässt vermuten, dass Ann Jamisons These bestätigt werden kann: Jamison beschreibt, dass Fanfictions Raum schaffen für Sexualitäten und Geschlechter, die außerhalb einer Entweder-oder-Ordnung existieren, die rebellieren und von einer Norm abweichen. Fanfictions würden so, auch durch die Anonymität des Internets, die Möglichkeit bieten sich auszuprobieren (vgl. Jamison 2013e, S. 18–20). Jamisons Überlegungen gehen in eine ähnliche Richtung wie die von Angela Thomas: Thomas weist in ihrem Aufsatz *Fanfiction online: Engagement, critical response and affective play through writing* (2006) ebenfalls darauf hin, dass Fanfictions insbesondere für junge »Frauen« und »Mädchen« eine Möglichkeit darstellen, verschiedene Geschlechterentwürfe oder sexuelle Orientierungen zu erproben und auszudrücken, ohne dabei Angst vor negativen Reaktionen zu haben (vgl. Thomas 2006, S. 235).

Und auch wenn diese Arbeiten bereits Hinweise darauf liefern, dass Fanfictions durchaus einen Einfluss auf den Umgang mit Geschlecht und sexuellem Begehren haben können, soll in diesem Kapitel der Fokus noch einmal deutlicher auf queere Produzier:innen gelegt werden. Denn: Ein Großteil der Arbeiten, die sich mit Fanfictions und Geschlecht befassen, nehmen cis-weibliche Produzier*innen und ihren Umgang mit Fanfictions in den Blick. Dies blendet allerdings anders positionierte Identitäten wie queere Produzier:innen aus. Konkret soll es daher um die Frage gehen, welchen Einfluss das Lesen/Schreiben von Fanfictions auf die Sexualität und die Geschlechtsidentität der queeren Produzier:innen der Online-Gruppendiskussion hat.

Im Thread mit dem Titel *Wirkung von Fanfictions auf Leser*innen* (FD7) berichtet Teilnehmer:in Peete davon, welchen Einfluss Fanfictions auf die eigenen sexuellen Präferenzen und Gefühle hatten. Peete gab an, sich als schwule Frau zu definieren und in der »eigenen Realität« eine feste Beziehung zu führen. Damit grenzt Peete sich auch von einer normativen Wirklichkeit ab, in der Peete nicht in einer Partner*innenschaft wäre. In Bezug auf die Wirkung von Fanfictions schrieb Peete:

Eine Wirkung, die mir sehr wichtig ist, ist die Auseinandersetzung mit meinen sexuellen Präferenzen, die ich durch das Lesen von FFs erlebt habe. Ich habe dadurch ein sehr viel vertrauterer Verhältnis zu meiner eigenen queeren Sexualität bekommen, nat. auch weil ich erst da gesehen habe, dass ich nicht alleine damit bin (Peete, FD7: Abs. 74).

Die Auseinandersetzung mit den eigenen sexuellen Präferenzen ist für Peete ein zentrales Moment in Bezug auf die Wirkung von Fanfictions. Explizit benennt Peete hier als Folge ein vertrauterer Verhältnis zur eigenen queeren Sexualität, das auch aus dem Gefühl der Gemeinschaft bzw. aus dem Gefühl, nicht alleine mit einer queeren Sexualität zu sein, erwachsen ist. Diesem Gefühl kommt in der gesamten Online-Diskussion eine bedeutende Rolle zu. Insbesondere in der Diskussion zu den Begriffen »Girlfag« und »Guydyke« zeigt sich, wie wichtig der Austausch zwischen Menschen ist, deren sexuelle Orientierung und Geschlechtsidentität von einer heterosexuellen Norm abweichen. Peete benennt hier also zwei wichtige Punkte: Die Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität im Zuge der Beschäftigung mit Fanfictions sowie das Erkennen und Wahrnehmen von anderen queeren Menschen in Fanräumen (vgl. hierzu auch Kap. 7.2.2 dieser Arbeit).

Online-Fandoms können, wie Ulf Brüdigam am Beispiel von Star-Trek-Fans (2013) herausarbeitet, Universen zur Selbstinterpretation darstellen, in denen Selbstentwürfe erprobt und Facetten der eigenen Identität (re)definiert werden können (vgl. Brüdigam 2013, S. 157). Diese Möglichkeit der Selbstinterpretation wird auch an Peetes Aussage deutlich. Hervorzuheben ist ebenfalls, dass Peete angibt erst über Fanfictions und den Austausch mit anderen Produzier:innen, erkannt zu haben, nicht allein zu sein mit der Identität einer schwulen Frau. Die Relevanz des Austauschs über Gemeinsamkeiten, über bisher Unbekanntes und Neues zeigt sich auch im weiteren Verlauf der Online-Diskussion im Thread *Girlfag/Guydyke*, der von Teilnehmer:in Odea eröffnet wurde:

Nachdem in ein paar anderen Threads das Thema schon angeschnitten wurde, würde mich mal interessieren, ob es unter euch eigentlich auch noch Girlfags oder Guydykes gibt.

Girlfags sind schwule Frauen, Guydykes lesbische Männer. Das bedeutet, man ist zwar eigentlich kein Transgender, wenn es aber um die sexuelle und/oder romantische Orientierung geht, identifiziert man sich mit dem biologischen Geschlecht, dem man selbst nicht angehört, und ist dann homosexuell und/oder homoromantisch. D.h., ein weiblicher Mensch steht auf männliche Menschen, aber als Mann bzw. aus männlicher Perspektive, und umgekehrt. Richtig verwirrend wird es dann, wenn man z.B. hetero oder bi ist, dann steht man (auch) auf das »eigene« biologische Geschlecht, aber aus »entgegengesetzter« Perspektive.

In den Threads über Identität und Fetische ist das schon ein bisschen angeklungen, aber ich dachte, wir könnten mal einen eigenen darüber haben.

Ich bin über diese Begriffe überhaupt erst im Zusammenhang mit Slash-FFs gestolpert (insbesondere zu Queer as folk), weil da jemand einen Essay drüber geschrieben hatte, die sich selbst so identifiziert. Es gab auch mal ein Girlfag-Forum, das ist aber, denke ich, nicht mehr da. Eine Weile lang dachte ich ernsthaft, ich hätte mich hierin »gefunden«. Später habe ich zwar bemerkt, dass ich eigentlich asexuell bin, würde aber immer noch sagen, dass ich starke Girlfag-Tendenzen habe. Wenn ich mir schon vorstelle(n muss), irgendwelche zwischenkörperliche Interaktion mit Anderen auszuüben bzw. Beziehungen zu haben, dann kann ich das nur aus männlicher Perspektive bzw. ich bin wahrscheinlich stark Girlfag-romantisch und eben asexuell.

Gleichzeitig identifiziere ich mich am ehesten als Nongender, mit dem Konzept Cisgender kann ich emotional überhaupt nichts anfangen; eine Weile dachte ich mal, ich »müsste« dann ja trans sein (weil man »irgendwas sein muss«), bis ich dann auf Girlfags stieß.

In der Praxis überschneidet sich das zumindest bei mir ein bisschen mit einer Art Fiktophilie (ich glaube, dazu mach ich auch mal einen Thread auf, wenn niemand was dagegen hat), weil man es ja technisch nun nicht ausleben kann.

Wie sieht das bei euch aus? (Odea, FD11: Abs. 3–9).

Odeas Beitrag verdeutlicht darüberhinaus die Fluidität und Prozesshaftigkeit von Geschlechtsidentitäten und Begehren sowie die vielfältigen Möglichkeiten, die damit einhergehen. Diese Prozesshaftigkeit beschreibt auch Connell in ihrer Monographie *Der gemachte Mann* (2015) als »Geschlechterprojekte, als Prozesse der konfigurierenden Praxis in der Zeit, die ihren Ausgangspunkt in den Geschlechterstrukturen transformieren« (Connell et al. 2015, S. 125, H.i.O).

In der Definition, die Odea liefert, erfolgt zudem eine Abgrenzung zu trans* Geschlechtlichkeit in dem Sinne, als dass es bei den Konzepten Girlfag und Guydyke nicht um die Geschlechtsidentität, sondern die romantische/sexuelle Anziehung gehe. Gleichzeitig finden sich in den wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich, wenn auch eher marginal, mit dem Thema Girlfags und Guydykes auseinandersetzen, durchaus Inbezugsetzungen von Girlfags/Guydykes und trans* Identität/Geschlechtlichkeit (vgl. hierzu Thörn 2003, S. 15). Dass eine eindeutige Abgrenzung nicht leicht ist, wird auch in der folgenden Aussage von Teilnehmer:in Zen deutlich:

Also ich habe mich eine Zeit lang als girlfag verstanden bzw. geguckt, ob der für mich passend sein könnte. Das war in der Zeit, als ich gemerkt habe, dass mir Darstellungen von schwulem Sex und entsprechende Fantasien irgendwie »mehr bringen« als hetero, lesbische oder andere und gleichzeitig auch überlegt habe, ob ich nicht ein schwuler TransMann sein könnte. Girlfag hat für mich perfekt meine Situation wiedergegeben. So sehr, dass ich beim Lesen von einem Text über Girlfags (Almost Homosexual von Uli Meyer) auf die Knie ging. Wenn ich mich selbst als schwul gesehen habe, das aber in der Vorstellungen der Menschen um mich rum scheinbar überhaupt keine Option war, weil sie mich als Frau gelesen haben, dann hat Girl/fag sehr gut gepasst. Es ging für mich dann eine Weile hin und her zwischen TransMann und Girlfag (und noch ein paar anderen Begriffen), bis ich mich mit mir selbst auf non-binary geeinigt habe. Ein Punkt war für mich, dass ich das Gefühl hatte, dann »immer« schwul empfinden zu müssen und jegliche Art weiblicher sexueller Empfindungen dann die Labels in Frage gestellt hat. Mit non-binary ist da eine Offenheit. Außerdem ist es ein Begriff auf der Ebene Geschlecht (und nicht sexuelle Orientierung), der einen wichtigen Punkt für mich (aber nicht alle Leute, die sich als Girlfags verstehen) trifft (Zen, FD11: Abs. 165–166)

Am Beispiel der Aushandlungen der Geschlechtsentwürfe zeigt sich auch: Es kann nicht von körperlichen Merkmalen auf eine (Geschlechts-)Identität und auch nicht auf das sexuelle Begehren einer Person geschlossen werden. Es braucht demzufolge einen Raum für Austausch und Gemeinschaft, den die queeren Produzierenden sowohl in Fanfictions als auch in ihren Fangemeinschaften finden. Doch auch außerhalb des Fandoms können Fanfictions im Alltag der Produzierenden und deren Umfeld einen Einfluss auf die Auseinandersetzung mit dem eigenen Begehren und der sexuellen Orientierung haben, wie Peete in der Online-Diskussion berichtet:

Etwas, das ich mit einer Freundin miterlebt habe: Diese Freundin ist glücklich mit einem Mann verheiratet, hat aber durch den Einfluss einer Kollegin eine gewisse lesbische und unterwürfige Seite an sich entdeckt, was sie sehr verwirrt hat. Ich las zu der Zeit gerade eine FF mit ähnlichem Thema und habe sie meiner Freundin, die bis dahin nichts mit FF am Hut hatte, empfohlen. Sie hat sie gelesen, und es ging ihr ähnlich wie mir, sie ist sich über ihre eigenen Gefühle klar geworden, konnte sie viel besser einordnen. Seitdem ist sie ebenfalls auf ff.de registriert (Peete, FD7: Abs. 75).

Peetes eigene, positive Erfahrungen im Online-Fandom wirken sich auch auf die sozialen Beziehungen zu anderen – auch abseits des Online-Fandoms – aus. Durch Peetes Empfehlung wurde Fanfiction auch für die Freundin zu einem Türöffner, sich mit den eigenen Gefühlen zu befassen, diese zu reflektieren und einzuordnen. Fanfiction, so lässt sich festhalten, bietet für viele Menschen die Möglichkeit, sich mit Themen abseits einer heterosexuellen Mainstreamgesellschaft zu befassen und so neue Perspektiven auch auf die eigene Identität zu gewinnen. Entsprechend lassen sich Fanfictions im Anschluss an Brüdigam als eben diese Universen der Selbstinterpretation und -(re)definition fassen (vgl. Brüdigam 2013, S. 157)

Auch Teilnehmer:in Lucian weist Fanfictions die Funktion eines Türöffners zu, wenn er_sie berichtet, dass diese ein Einstieg waren, um sich näher mit Hetero- und Homo-

sexualität auseinanderzusetzen und den eigenen Horizont in Bezug auf sexuelle Orientierungen zu erweitern. Dabei kamen insbesondere queeren Fanfictions, die Lucian hier als queere Geschichten beschreibt, eine besondere Bedeutung in der Repräsentation von vielfältigen Begehrens- und Beziehungskonstellationen zu:

Wenn ich sagen müsste, welchen Einfluss queere Geschichten auf das Finden meiner sexuellen Orientierung hatte, dann würde ich sagen, es war ein erster Einstieg für mich, ohne den ich in meinem Alltag wohl nie einen Zugang zu Homosexualität und ähnlichem gefunden hätte. Mit der Zeit erweiterte sich auch hierbei mein Horizont – zuerst dachte ich, es gäbe nur Homosexualität und Heterosexualität –, erst viel später entdeckte ich Begriffe wie Asexualität und Bisexualität (ich brauchte von da an nicht lange, um für mich zu erkennen, dass ich bisexuell bin, da ich vorher schon darüber nachdachte, ob ich mich eher zu Frauen oder zu Männern hingezogen fühle und da lange zu keinem Ergebnis kam) (Lucian, FD3: Abs. 35).

Ähnlich wie Peete beschreibt auch Lucian Fanfictions als Möglichkeit und vor allem als Einstiegspunkt, sich mit der eigenen Sexualität und dem eigenen Begehren auseinanderzusetzen. Lucians Aussage macht daneben deutlich, dass Fanfictions einen Raum des Wissens eröffnen, zu dem im Alltag für viele Menschen nicht unbedingt ein Zugang vorhanden ist. Lucian ermöglichte dieser Zugang zu Wissen die Auseinandersetzung mit und die Reflexion der eigenen sexuellen Orientierung. Gleichzeitig benennt Lucian die Vielfältigkeit von Themen, die in Fanfictions angesprochen werden und die bei Lucian selbst zu einer Sensibilisierung in Bezug auf nicht-heterosexuelle Lebens- und Liebesweisen geführt haben. A_sexualität²⁰, Homosexualität und Bisexualität²¹ sind Themen, die in den meisten medialen Texten nicht viel Aufmerksamkeit erfahren. Insbesondere in Bezug auf die Repräsentation von Bisexualität finden sich in Mainstream Medien eher wenig Bezugspunkte (vgl. Ritter & Voß 2019, S. 9). So gibt auch die Organisation GLAAD in ihrem Bericht *Where we are on TV?* an, dass die Zahl der Repräsentation bisexueller Charaktere zwar leicht gestiegen sei, jedoch immer noch unter 30 % liege (vgl. GLAAD 2019, S. 26).

Darüber hinaus finden sich Repräsentationen von A_sexualität bislang kaum in medialen Texten wieder: In TV-Serien von ›Broadcast Networks‹ fanden sich 2018 bis 2019 keine a_sexuellen Figuren, in TV-Serien von ›Cable Networks‹ war immerhin ein Charakter a_sexuell gezeichnet (vgl. GLAAD 2019, S. 9ff). Fanfictions und die dazugehörigen Diskussionen können also durch die Thematisierung nicht-normativer Liebes- und Begehrensformen zu einer Reflexion dieser beitragen und Einblicke in verschiedene Reali-

20 A_sexualität und A_romantik beschreiben sexuelle Orientierungen mit keiner oder geringer sexueller/romantischer Anziehung gegenüber anderen Menschen (vgl. Profus 2016, S. 226). Dabei, so steht es auf der AVENde Infoseite, erlebe jeder Mensch A_sexualität unterschiedlich und individuell (vgl. AVENde 2005).

21 Christian Klesse bezeichnet Bisexualität als eine umstrittene Kategorie, resultierend aus den vielfältigen und uneindeutigen Definitionen. So könne Bisexualität eine Begehrensform beschreiben, die geschlechtliche und/oder sexuelle Dichotomien unterwandert, gleichzeitig aber auch verstärken kann. Ebenso kann Bisexualität binär aber auch nicht-binär gedacht und gelebt werden, was eine eindeutige Definition erschwert (vgl. Klesse 2007, S. 292).

täten gewähren. Wie an den obigen Beispielen bereits deutlich wurde, wirken diese Geschichten auch in den Alltag der Produzier:innen hinein, indem sie dazu führen können, sich mit der eigenen Sexualität und dem eigenen Begehren auseinanderzusetzen.

Für eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Begehren, der eigenen Identität und den damit verbundenen Möglichkeiten braucht es allerdings Repräsentationen, die nicht nur cis-heterosexuelles Begehren darstellen. Dies wird auch am Beispiel der Aussage von Teilnehmer:in Odea in dem Thread zu *sexueller Orientierung, Geschlecht und Beziehungsformen* deutlich. Odea stellt im folgenden Beispiel eine Beziehung zwischen sexueller Aufklärung und Fanfiction her, die vor allem die zahlreichen Möglichkeiten von Fanfictions für die Produzier:innen betont:

Da meine Eltern zu der ›ich hab nicht[s] gegen Nichtheteros, aber bitte nicht mein eigenes Kind‹-Fraktion gehören, hat Fanfiction überhaupt erstmal dazu beigetragen, dass ich alles in Richtung Queer überhaupt ernsthaft kennengelernt habe. Ich habe mich als Kind immer schon gewundert, was daran so schlimm sein soll, es aber nicht weiter hinterfragt, weil ich eben dachte, meine Eltern hätten schon Recht. Dadurch konnte ich natürlich überhaupt erstmal herausfinden, wie und was ich selbst bin. Es gibt mir auch die Möglichkeit, gedanklich Ideen von z.B. Polyamourie mal auszutesten, weil ich da im echten Leben einfach mit Niemandem richtig drüber reden kann, meine Eltern stehen auf dem Standpunkt »wenn es dich nicht betrifft, verschwende gefälligst auch nicht deine Zeit damit, dich damit zu beschäftigen und mach lieber was Sinnvolles (Odea, FD3: Abs. 52).

In Odeas Beschreibung zeigt sich, dass es in der Gesellschaft immer noch wirkmächtige Dichotomien gibt, die Ein- und Ausschlüsse entlang einer heteronormativen Ordnung strukturieren (vgl. Butler 1991 [1990], S. 219; Rubin 2007), und die auch den Alltag queerer Produzier:innen kennzeichnen. Aufgrund dessen gab es für Odea im Kindesalter keine Berührungspunkte mit nicht-heterosexuellen Lebens- und Liebesweisen und kein Hinterfragen der elterlichen Ansichten bezüglich Homosexualität. Odea beschreibt weiter, wie er_sie erst durch das Lesen von Fanfictions ›alles in Richtung Queer‹ kennengelernt hat und in Folge dessen die eigene sexuelle Orientierung und Identität erforschen konnte [vgl. Odea, FD3: Abs. 52).

Besonders hervorzuheben ist, dass Odea auf die Möglichkeit gedanklicher Experimente eingeht, die Fanfictions für Produzier:innen bieten. Unabhängig vom persönlichen Umfeld der Produzier:innen können in Fanfictions poly*-Beziehungen, um bei Odeas Beispiel zu bleiben, gedanklich erprobt werden. Für die Produzier:innen besteht bei diesem Experimentieren und Erproben alternativer Liebes-, Begehrens- und Beziehungsformen keine Gefahr negativer Reaktionen in ihrem Umfeld. Das Eröffnen von interpretativen Spiel- und Möglichkeitsräumen, wie sie von Nieland und Hoffmann beschrieben werden, findet sich entsprechend nicht nur beim Schreiben von Fanfictions, sondern auch beim Lesen dieser (vgl. Nieland & Hoffmann 2018, S. 80–81). Frei von gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen können in Fanfictions Alternativen erprobt und getestet werden, die eigenen Gefühle dazu reflektiert und eingeordnet werden – auch im kollektiven und kollaborativen Austausch mit anderen Produzier:innen (vgl. hierzu Kap. 7.3.2). Fanfictions eröffnen so für eine Vielzahl an Produzier*innen

neue – auch queere – Horizonte und mögliche Zukünfte, die über den ›charmed circle‹ (vgl. Rubin 2007, S. 152) hinaus, die eigene Identität les- und lebbar werden lassen.

7.1.3.2 »Du kannst schwach sein« –

Perspektiven auf und Repräsentationen von Männlichkeiten

In Bezug auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität und dem eigenen Begehren, so wurde im vorherigen Kapitel deutlich, eröffnen die kollaborativ entwickelten Verhandlungen und Fortsetzungen durch Fans, queere Horizonte und mögliche Alternativen für die Leser*innen von Fanfictions. Doch gilt dies auch für die Konstruktion und Repräsentation von Geschlechtsidentitäten und Rollenbildern? Die Frage, die diesem Abschnitt zugrunde liegt, ist die nach den Aus- und Verhandlungen von Männlichkeiten im Producersage. Im Zentrum stehen dabei folgende Forschungsfragen: Werden im Producersage alternative Formen von Männlichkeit inszeniert und, wenn dies zutrifft, wie geschieht dies? Welche Möglichkeiten von Männlichkeit werden geschaffen und welche dieser Varianten werden positiv besetzt, welche verworfen oder abgelehnt? Analysiert wird damit, welche differenzierten und widerständigen Bilder abseits der Norm gezeigt werden, und entsprechend auch, was damit an Möglichkeiten und Alternativen sichtbar und denkbar wird.

Die sich positiv auf (queer-)feministische Theorien beziehende Kritische Männlichkeitsforschung bildet den zentralen Bezugspunkt für die Analyse der Männlichkeitskonstruktionen im Producersage. Aktuelle sozial- und kulturwissenschaftliche Forschungen beziehen sich dabei zumeist auf Raewyn Connells Konzept der ›hegemonialen Männlichkeit‹ (vgl. Connell et al. 2015). Dabei wird Männlichkeit als eine Dimension der Kategorie Geschlecht begriffen, herrschaftstheoretische Perspektiven aufgegriffen und die Über- und Unterordnungsbeziehungen in den Handlungsmustern von Männlichkeiten berücksichtigt (vgl. hierzu u.a. Bereswill et al. 2009). Männlichkeit begreife ich hier in Anschluss an Raewyn Connell, die schreibt:

Statt zu versuchen, Männlichkeit als ein Objekt zu definieren (ein natürlicher Charakterzug, ein Verhaltensdurchschnitt, eine Norm), sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Prozesse und Beziehungen richten, die Männer und Frauen ein vergeschlechtlichtes Leben führen lassen. ›Männlichkeit‹ ist – soweit man diesen Begriff in Kürze überhaupt definieren kann – eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur (Connell et al. 2015, S. 124).

Dabei müsse auch das Zusammenspiel von Körper_Biologie und sozialen Einflüssen_Prozessen berücksichtigt werden, denn »[f]ür Männer, wie für Frauen, bilden die körperreflexiven, geschlechtsbezogenen Praxen auch ein Feld der Politik – der Kampf der Interessen unter ungleichen Bedingungen. Geschlechterpolitik ist verkörperlichte und soziale Politik zugleich« (Connell et al. 2015, S. 118).

Connell benennt drei bzw. vier Strukturen, in denen die Geschlechterverhältnisse organisiert sind²²: Machtbeziehungen (die Unterordnung von ›Frauen‹ und die Dominanz von ›Männern‹, z.B. patriarchale Strukturen), Produktions- bzw. Arbeitsbeziehungen (geschlechtliche Arbeitsteilung und Kapitalverteilung), emotionale Bindungsstrukturen (Begehren, das an ein Objekt geheftet wird) sowie Symbolisierungen (Geschlechtersymbole und symbolische Geschlechterverhältnisse). Relevant erscheinen deshalb auch die Bezugsrahmen, in denen Formen von Männlichkeit ihre Wirkung entfalten können. Einen solchen Bezugspunkt setzt Connell mit dem Konzept ›hegemonialer Männlichkeit‹, die sie als die Form von Männlichkeit definiert, die in den gegebenen Strukturen der Geschlechterverhältnisse eine bestimmende Position einnimmt (vgl. Connell et al. 2015, S. 130). Hegemoniale Männlichkeit kann so als die Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definiert werden, »welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)« (Connell et al. 2015, S. 130).

Ebenfalls populär sind Forschungsarbeiten, die Pierre Bourdieus Konzept ›männlicher Herrschaft‹ (1997) zugrunde legen. Insbesondere Michael Meusers Arbeiten (2003, 2008, 2010) sind für den deutschsprachigen Raum als zentrale Grundlage kritischer Männlichkeitsforschung zu nennen, die Connells und Bourdieus Ansätze miteinander verbinden. Trotz einiger bekannter Schwächen und Lücken in Connells Überlegungen²³, liefert das Konzept der hegemonialen Männlichkeit ein Gerüst zur Analyse von Männlichkeitskonstruktionen im Producersage, das mit einer Erweiterung durch Michael Meusers Überlegungen zu hegemonialer Männlichkeit als generatives Prinzip der Männlichkeitskonstruktion in der Lage ist, eine Hintergrundfolie für die Analyse alternativer_queerer_utopischer Männlichkeiten zu bilden.

Ebenso wird bei der Analyse der Männlichkeiten auf den bereits skizzierten Forschungsstand u.a. zu Heteronormativität und der drei TV-Serien selbst zurückgegriffen. Für die Analyse der Repräsentationen sind entsprechend folgende Punkte zentral: Erstens werden Männlichkeiten über die Relation zum Weiblichen gekennzeichnet und zweitens über die Relation zu anderen Männlichkeiten. Dabei sind diese Beziehungen hierarchisch angeordnet und stehen in Konkurrenz zueinander. Die Hierarchisierung wird dabei ebenso durch weitere gesellschaftliche Kategorien wie Klasse, Sexualität, *race* u.a. bestimmt. Innerhalb dieser Relationen können bestimmte Formen von Männlichkeiten sich als hegemoniale konstituieren, andere Formen von Männlichkeit werden hingegen – ebenso wie Weiblichkeiten – abgewertet oder marginalisiert.

Im vorliegenden empirischen Material werden sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit nicht direkt thematisiert. Vielmehr wird über die Zuweisung bestimmter Eigenschaften definiert und so auch normiert, was vermeintlich männlich ist und was nicht.

22 Die ersten drei Strukturen beschreibt Connell in *Der gemachte Mann* (2015). Sie erweitert diese Dimensionen in *Gender* (vgl. Connell 2013, S. 118f.) jedoch um eine vierte Struktur: die Symbolisierungen.

23 Connells Konzept liefert einen zentralen Beitrag zu kritischer Männlichkeitsforschung, der vielfach auch hinsichtlich der Schwachstellen diskutiert wurde. Für eine ausführliche Diskussion siehe u.a. Brandes 2002, Meuser 2010 oder Schwanke 2020.

Diese Prozesse der Zuweisung sind durch Paradoxien und Ambivalenzen gekennzeichnet, die in den folgenden Abschnitten beleuchtet werden. Dabei wird gefragt, welche Darstellungsweisen und Inszenierungen von Männlichkeiten sich in den Fanfictions finden und ob diese auch widerständige und/oder differenzierte Bilder abseits der Norm hervorbringen. Hervorzuheben ist, dass sich neben den stereotypen Entwürfen hegemonialer, traditioneller Männlichkeiten im Zuge der queeren Inhaltsanalyse auch Momente der Dekonstruktion und VerUneindeutigung aufspüren lassen, die auf dieser fiktionalen Ebene nicht nur bestehendes, sondern auch neues, alternatives, queeres möglich denkbar/lebbar werden lassen. Diese VerUneindeutigungen finden sich auch hier in der Paradoxie der Abweichung vom und dem Scheitern am Ideal einer stereotypen d.h. weißen, heterosexuellen Männlichkeit.

Die Fanfictions zeigen sich dabei hinsichtlich der Darstellungen von Männlichkeiten durchaus divers. So finden sich vor allem in den, von den Produzent:innen entworfenen Figuren Spike aus der *Buffy*-Fanfiction *Nur die Jägerin* sowie den Figuren Damon und Stefan aus der *Vampire Diaries*-Fanfiction *Große Worte, Wetten und andere Schwierigkeiten* Möglichkeitsräume alternativer Männlichkeitsentwürfe. In den Momenten, in denen die Figuren ihre Männlichkeit reflektieren, sich der scheinbaren Natürlichkeit heterosexuellen Begehrens entziehen, Schwäche zulassen oder ihre Gefühle offenbaren, werden alternative Lesarten möglich, die queere Männlichkeitskonstruktionen hervorbringen.

Der folgende Abschnitt widmet sich einer der zentralen männlich gezeichneten Figuren in der Fanfiction *Nur die Jägerin*, dem Vampir Spike. Auf den ersten Blick lässt sich Spike sowohl in der TV-Serie als auch in der Fanfiction nicht eindeutig dem Ideal einer hegemonialen Männlichkeit zuordnen: Zwar ist er weiß, heterosexuell und gehört dem Bildungsbürgertum an, andererseits ist er untot, effeminiert und kastriert (er kann keine Menschen beißen). In der Forschungsliteratur ist es insbesondere die Figur Spike, die als Paradebeispiel queerer Geschlechtlichkeit herangezogen wird (vgl. Amy-Chinn 2005; Simbürger 2010). Entsprechend liegt ein Fokus darauf, wie die Produzent:innen Spikes Männlichkeit verhandeln. Bereits im ersten Kapitel der *Buffy* Fanfiction *Nur die Jägerin* findet sich die Figur Xander in einer gedanklichen Auseinandersetzung mit den eigenen Gefühlen gegenüber Spike wieder. Als Vampir kann Spike dem Bereich des Verworfenen, des Nicht-Intelligiblen, des Queeren zugeordnet werden.²⁴ In Xanders Gedanken jedoch wird deutlich, dass dieser Spike als Verkörperung einer Männlichkeit und somit als Konkurrenten durchaus ernst nimmt, wenn er sich in einen Vergleich mit ihm begibt:

Xander hingegen hatte es nie verstehen können. Wie konnte sie nur. Sie war die Jägerin und er ein gefährlicher Vampir. Jetzt versuchten die zwei Freunde zu sein. Das geht doch gar nicht. Wie denn? Na gut, vielleicht war er schon immer etwas eifersüchtig auf Spike gewesen. Denn auch wenn er es nicht gerne zugab, er hatte was, er hatte was auf das die Frauen stehen. Etwas das er nicht hatte. Vielleicht waren es seine gefärbten Haare, sein Waschbrettbauch, sein dreckiger, britischer und doch charmanter Humor oder es waren einfach nur seine blauen Augen. Xander wusste, dass er sich

24 Selbst auf Grundlage einer »vampirischen Norm« lässt sich Spike nicht zu dieser zählen: In der TV-Serie hindert ihn ein Chip in seinem Kopf daran, Menschen zu verletzen und zu beißen. Spike ist ein kastrierter Vampir, der seine Fangzähne und damit seinen Phallus nicht nutzen kann, um zu penetrieren.

Gedanken machte wie ein verliebtes Schulmädchen und dass es schwul war, aber er war eifersüchtig (Nd): Abs. 7).

Indem Xander auf das Vampirische und das Monströse rekurriert, versucht er Spike als das Andere, das Verworfenen der Gesellschaft zu markieren und ihn so auch aus der männlichen Sphäre zu verbannen. Infolge seines Eingeständnisses von Eifersucht auf Spike wird jedoch deutlich, dass er Spike sehr wohl als Gegner in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs²⁵ (vgl. Bourdieu 1997, S. 203) anerkennt und ihm somit auch eine Form von Männlichkeit attestiert. Spike wird von Xander als heterosexuell begehrenswert beschrieben, wobei er auf seine Körperlichkeit und seinen Geist (Charakter, Humor etc.) verweist. Die immer wiederkehrenden Konfrontationen zwischen Spike und Xander im Verlauf der Fanfiction, die sich zumeist um Buffy drehen, zeugen zugleich von einem homoerotischen Begehren. Dieses Begehren nach dem Gegenüber kommt auch in Xanders Gedanken zum Ausdruck (»sein dreckiger, britischer und doch charmanter Humor [...]« [Nd]: Abs. 7)). Spike wird von Xander als begehrenswert angesehen, weil er das verkörpert, was in Xanders Augen hegemonial ist, auch wenn er zu Beginn seines Gedankenganges versucht, ihn über das Vampir-Sein abzuwerten. Auch wenn er den Versuch unternimmt, sich von einer schwulen Männlichkeit abzugrenzen, indem er Homosexualität und auch Weiblichkeit abwertet, gelingt es ihm nicht, sich vollständig dem Begehren zu entziehen. Letztendlich gesteht er sich seine Eifersucht und damit auch sein Begehren ein und erkennt zugleich Spikes Männlichkeit an.

Trotz der Tatsache also, dass Spike als Vampir im Bereich des Anderen, des Verworfenen und somit auch im Bereich einer verworfenen Männlichkeit anzusiedeln ist, stellt er eine Gefahr für Xanders eigene Männlichkeitsperformanz dar, indem er es ist, auf den sich Buffys Begehren richtet. Diese Anerkennung von Spikes Männlichkeit ist vor allem mit Blick auf das folgende Beispiel gewinnbringend. Denn in der Unterhaltung zwischen Spike und Buffys Schwester Dawn wird eine Abweichung vom Stereotyp einer rationalen, harten und emotionslosen Männlichkeit sichtbar:

Jetzt musste Spike grinsen. Na ja. Kann ich verstehen. Kann es sein, dass du auch dafür gerne einen Freund hättest?, fragte Spike und grinste weiter.

Dawn wurde rot. Hör zu Krümel. Ich wundere mich zwar grad über mich selbst, dass ich sowas mit dir berede. Das passt sonst gar nicht zu mir. Aber ich will dir was sagen: das kommt alles von selbst. und wenns mal soweit ist und du was wissen möchtest, kannst du zu mir kommen. Und zu Buffy sicher auch. Außerdem kannst du froh sein, zu meiner Zeit, als ich so alt war wie du, da hat man sowas totgeschwiegen., grinste Spike sie weiter an.

25 Michael Meuser (vgl. 2008, S. 5174) beschreibt die ernstesten Spiele des Wettbewerbs als Prozess, in dem Männlichkeit geformt, bestärkt und inkorporiert wird. Meuser hält hierzu fest: »Die Spiele des Wettbewerbs haben eine große Bandbreite. Sie reichen vom verbalen Wettstreit bis zu gewalttätigen Formen. In diesen Spielen erfolgt die Konstruktion von Männlichkeit vor den und für die anderen Männer. Ein zentraler ›Spieleinsatz‹ vor allem in den verbal ausgetragenen Wettbewerben ist die männliche Hegemonie in der heterosozialen Dimension. Im Wettbewerb der Männer untereinander hat die Behauptung männlicher Hegemonie gegenüber Frauen einen zentralen Stellenwert« (Meuser 2008, S. 5173).

[...]

Na ja. Ich hab gedacht, ich hätte niemanden mit dem ich reden kann und so. Jetzt wo Janice einen Freund hat, hat sie nicht mehr soviel Zeit. Aber du bist ja da. Auch wenn du [d]er Freund meiner Schwester bist. Komm lass uns Pizza holen., sagte Dawn wie selbstverständlich und stand auf.

Spike stand ebenfalls auf und ging ihr hinterher. Was hatte er da gerade getan? Er hatte mit einem Teenager über Beziehungen und Sex gesprochen. Häh. Das passte irgendwie nicht. Schließlich war er immer noch Spike. Ein Vampir. Na ja. Das macht wahrscheinlich die Seele. Man erhält immerhin ein Stück Menschlichkeit zurück (NdJ: Abs. 1536–1543).

Spike setzt in dieser Szene seine Männlichkeit in Bezug zu seinem vampirischen Dasein, was für ihn scheinbar keinen Widerspruch darstellt. Es scheint, als sehe er sich trotz oder gerade aufgrund dessen als Verkörperung einer hegemonialen Männlichkeit. Dabei ist er als Vampir mit Seele (durch einen Chip in seinem Kopf) chemisch kastriert. Er kann keine Menschen angreifen, kann seine vampirische Macht und Stärke weder gegenüber ›Frauen‹ noch gegenüber anderen ›Männern‹ einsetzen. Doch Spike selbst wirkt überrascht von seinem Ausbruch aus einer geschlechterstereotypen Rollenverteilung, während er mit Dawn über Sex redet. Indem er hier die in der traditionellen geschlechtlichen Arbeitsteilung vorrangig von ›Frauen‹ ausgeführte Care-Arbeit übernimmt, überschreitet er die Grenze zwischen familiärer (reproduktiver) und beruflicher (produktiver) Sphäre (vgl. Buschmeyer & Lengersdorf 2017). Ebenfalls übernimmt er die Sorgearbeit außerhalb eines Verwandtschaftsverhältnisses, wodurch zugleich auch die Grenzen der Ausübung der Sorgearbeit innerhalb der eigenen familiären Verwandtschaftsbeziehungen überschritten werden. Im weiteren Verlauf der Fanfiction gibt es immer wieder Momente, in denen Spike seine Gefühle offenbart, auf Konsens besteht und Care-Tätigkeiten übernimmt, wenn er bspw. seinen ›Kummer‹ loswerden will, indem er ein Gedicht in sein Notizbuch schreibt (vgl. NdJ: Abs. 2752).

An Spikes Beispiel wird sichtbar, was Anna Buschmeyer und Diana Lengersdorf auch für ihre Fallstudie über die *Sphärentrennung und die Neukonfiguration von Männlichkeiten* (2017) feststellen: Es findet sich eine »Ausdifferenzierung möglicher und legitimer Männlichkeitsmuster jenseits von bisher als hegemonial geltenden Männlichkeiten« (Buschmeyer & Lengersdorf 2017, S. 103). Im Fall der Figur Spike eröffnet sich ein »Möglichkeitsraum alternativer, inklusiver und_oder Nicht- Männlichkeiten« (Buschmeyer & Lengersdorf 2017, S. 103), die weniger in eine patriarchale Logik eingebunden sind, sondern vielmehr auch Elemente von Weiblichkeiten integrieren, ohne dass diese in der Folge als männlich umgedeutet werden (vgl. Buschmeyer & Lengersdorf 2017, S. 103).

Zugleich wird Spike allerdings von Buffy als Männlichkeit anerkannt und im Zuge dessen mit männlich konnotierten Attributen belegt:

Langsam öffnete Buffy die Augen. Auch sie stellte fest, dass sie nackt war. Das einzige was sie trug, war eine Kette. Da fiel es ihr wieder ein. Spike. Da war er. Groß, stark, beschützend und ihr Freund. Der, den sie liebte. Und sie fühlte sich sicher. Sicher und geschützt. Sie lächelte und Spike erwiderte es. Buffy flüsterte ein Guten Morgen, mein Schatz. und küsste ihn (NdJ: Abs. 863).

Anders als im vorherigen Beispiel ist es Buffy, die Spike mit stereotypen Attributen von Männlichkeit belegt: groß, stark, beschützend. In der Figur Spike finden sich in diesem Entwurf entsprechend sowohl Stereotype einer traditionellen, hegemonialen Männlichkeit als auch einer eher alternativen, gequeerten, aber dennoch anzustrebenden Männlichkeit. Dass diese Form der Männlichkeit anzustreben ist, wird an den Reaktionen der anderen Figuren (Buffy und Xander) deutlich, die ihn als begehrenswert kennzeichnen. Spike ist durch sein vampirisches Dasein bereits als das Andere markiert, was in diesem Fall die Chance einer Aushandlung einer alternativen Männlichkeit bietet. Die Grenzlinien zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit verschwimmen in der Figur von Spike und lassen in diesem Entwurf eine Aushandlung einer hybriden Form von Geschlechtsidentität zu Tage treten. Die von Spike verkörperte Form von Männlichkeit entzieht sich einem Entweder-oder. Gleichzeitig bleibt jedoch der heteronormative Rahmen bestehen, indem Heterosexualität als unhinterfragbare Norm reproduziert wird, wie durch Xanders Gedankengang deutlich wurde. Hervorzuheben ist vor allem der Aspekt, dass Spike als kastrierter Vampir gesellschaftlich eher der Sphäre einer marginalisierten oder untergeordneten Männlichkeit zuzuordnen ist. In der Fanfiction hingegen ist es die von ihm verkörperte Form der Männlichkeit, die von den anderen Figuren anerkannt und begehrt wird. Spike verkörpert trotz der Abweichungen vom eigentlichen Ideal die Männlichkeit, die es anzustreben gilt. Entlang dieses Figurenentwurfes, dem das Potenzial innewohnt, hegemonial zu werden, wird ein neues Ideal geformt. Bereits hier findet sich insofern ein utopisches Moment, als das scheinbar Unmögliche möglich_lesbar_denkbar wird.

Auch in der *Vampire Diaries*-Fanfiction *Große Wetten, Worte und andere Schwierigkeiten* eröffnen die Aushandlungen von Männlichkeiten neue Perspektiven auf die Konstruktionen von Geschlecht. Insbesondere die Figuren Damon und Stefan zeichnen sich dabei durch Paradoxien und Ambivalenzen in der Konstruktion ihrer Männlichkeit aus. Zum einen stellen sie ihre Männlichkeit über heterosexuelles Begehren her, indem sie sich selbst als sog. »Frauenhelden« inszenieren und vor allem Damon homosexuelles Begehren ablehnt. Internalisierte Homofeindlichkeit wird damit zu einem zentralen Teil von Damons Identität. Die Kategorie Sexualität dient entsprechend dazu, sich über Potenz und Kontrolle zu definieren.

Zum anderen kommt dem Vampirischen eine zentrale Bedeutung bei der Konstruktion und der Privilegierung von Männlichkeit zu, indem es mit Autonomie, Rebellion, Kraft und Macht verbunden wird und so die eigene Männlichkeit über den Bezug zu patriarchalen Bewertungsmaßstäben sicherstellt. Diese Verbindung von Vampirismus und Männlichkeit findet sich auch in der Repräsentation der Salvatore-Brüder. Auch die Konkurrenz zwischen den Brüdern spielt eine zentrale Rolle bei der homosozialen Vergemeinschaftung²⁶ und der hierarchischen Relation zueinander.

Zuletzt jedoch finden sich vor allem in aus den Prozessen der Vergemeinschaftung und den ersten Spielen des Wettbewerbs hervorgehende, in den Verhandlungen des

26 Die homosoziale Vergemeinschaftung findet sich, wie Bourdieu (vgl. 1997, S. 201) ausführt, in den ersten Spielen des Wettbewerbs. Die in den homosozialen Räumen ausgetragenen Wettbewerbe dienen nicht nur zur Etablierung homosozialer Hierarchien, sondern auch als Mittel einer Vergemeinschaftung.

homoerotischen Begehrens sich wandelnde, ambivalente und flexibilisierte Konstruktionen von Männlichkeiten. In *Die männliche Herrschaft* (1997) beschreibt Bourdieu diese ernstesten Spiele als ›Männern‹ vorbehaltender Raum. Die ernstesten Spiele eröffnen »in den differenzierten Gesellschaften der *libido dominandi* in all ihren Formen, der ökonomischen, politischen, religiösen, künstlerischen, wissenschaftlichen usw., mögliche Handlungsfelder [...]« (Bourdieu 1997, S. 203 H.i.O.), von denen ›Frauen‹ ausgeschlossen und auf die Rolle der Zuschauer*innen oder schmeichelnden Spiegeln verwiesen werden.²⁷²⁸ Hierbei kommt der individuellen Entwicklung der beiden Brüder eine entscheidende Rolle zu. Die Reihenfolge der folgenden Beispiele ist dementsprechend chronologisch angeordnet, um eben diese Entwicklungslinien nachvollziehbar zu machen.

Die Fanfiction *Große Worte Wetten und andere Schwierigkeiten* beginnt damit, dass die Brüder beide eine Trennung hinter sich haben – von der gleichen ›Frau‹. Auf die Frage von Stefan, wie Damon vor hat, Elena zu vergessen, antwortet er: »Sex, Sex und noch mehr Sex« (GWWS, Abs. 53). Daraufhin begeben sich die beiden Brüder in die ernstesten Spiele des Wettbewerbs. Das Duell (vgl. Meuser 2006, S. 169) zwischen den Brüdern dient hier als Strukturübung eines männlichen Geschlechtshabitus, wie die folgende Szene verdeutlicht:

»Ich glaube dir kein Wort«, gestand Stefan unter lachen.
 »Und warum nicht?«
 »Du hast niemals so viel Sex, wie du behauptest.«
 »Wie kommst du denn auf den Mist? Ich habe verdammt viel Sex, mehr als du jemals haben wirst.«
 »Du weißt gar nicht, was Sex bedeutet«, spottete Stefan.
 »Ich hatte schon Sex, da wusstest du noch gar nicht, dass es Frauen gibt«, knurrte Damon.
 »Große Worte...«
 »Ja klar, und du bist absolut erfahren, was Sex anbelangt«, meinte Damon ätzend.
 »Mehr als du. Zumindest weiß ich, dass Sex nicht nur im Dunkeln unter der Decke stattfinden muss.«
 »Bevor du Sex hast, machst du doch eh erst einen Heiratsantrag. Du würdest nie eine Frau nur um des Sex willen flachlegen.«
 Stefan richtete sich auf und sah Damon mit einem spöttischen Lächeln an. »Woher willst du das wissen? Beobachtest du mich, weil du sonst keinen hochkriegst?«
 Wütend fuhr Damon zu ihm herum. »Du miese, kleine Ratte«, zischte er und merkte erst in dem Moment, dass er Stefan auf dem Leim gegangen war

27 Bourdieu geht dabei ebenso wie Connell von einer doppelten Dominanzlogik aus. Diese beschreibt sowohl die Distinktion und Dominanz gegenüber und unter ›Männern‹ als auch die gegenüber ›Frauen‹. Meuser greift diesen Ansatz ebenfalls auf, konzentriert sich dabei aber insbesondere auch auf den vergemeinschaftenden homosozialen Modus der ernstesten Spiele. Damit sind Solidarität und Wettbewerb gleichermaßen als zentrale Funktionen ernstester Spiele des Wettbewerbs zu begreifen (vgl. hierzu Meuser 2003; Schwanke 2020).

28 Bourdieu beschreibt mit der *libido dominandi* den Wunsch von ›Männern‹ sowohl andere ›Männer‹ zu dominieren als auch ›Frauen‹ als Instrument des symbolischen Kampfes zu nutzen (vgl. Bourdieu 1997, S. 215).

Lachend sah Stefan ihn an. »Oh, der arme Junge ist in seiner Männlichkeit gekränkt. Soll ich dir beibringen, wie es wirklich geht, damit du nicht mehr selbst Hand anlegen musst?«

Damon beugte sich vor, bis sich ihre Gesichter fast berührten. »Kleiner, ich mache Sachen, von denen wagst du es noch nicht einmal in deinen dunkelsten Fantasien zu träumen!« (GWWS: Abs. 56–69).

Michael Meuser (vgl. 2003) beschreibt, wie die ernsten Spiele insbesondere in Zeiten großer Verunsicherung als Ort dienen können, um habituelle Sicherheit zurückzugewinnen. Diese Verunsicherung resultiert aus der Trennung von und der Zurückweisung durch Elena. Der Kategorie Sexualität kommt hier als Ausdruck von Potenz, Wissen und Erfahrung eine bedeutende Rolle bei der Konstruktion der jeweils eigenen Männlichkeit bei gleichzeitiger Abwertung der anderen zu. Ferner erfolgt die Versicherung der eigenen Männlichkeit über die Abwertung von Weiblichkeiten bzw. die Objektifizierung von »Frauen« und die Hierarchisierung von Männlichkeiten über Abwertung von Homosexualität bzw. der Verweis auf diese. Stefan kann darauf nur mit der Verteidigung seiner Heterosexualität, die in diesem Fall auch für Männlichkeit steht, reagieren. Bemerkenswert ist vor allem auch Damons direkte Aufrufung von Männlichkeit, die zwar dazu dienen soll, Stefan über die Bezeichnung als »Junge« unterzuordnen, zugleich aber Männlichkeit aus der Unbewusstheit herausholt (vgl. Degele 2005, S. 22–23) und direkt thematisiert. Gleiches gilt für die Aufrufung von Homosexualität. Denn üblicherweise erfolgt die Konstruktion einer Universalität von Heterosexualität nicht durch die Aufrufung und Verteidigung dieser, sondern durch deren Selbstverständlichkeit. Heterosexualität wird nicht betont, sondern als Norm vorausgesetzt. In diesem Entwurf jedoch wird direkt zu Beginn der Fanfiction Homosexualität durch Damon als das Andere gekennzeichnet.

Beide beanspruchen für sich die Vorherrschaft im Kontext ihrer sexuellen Potenz. Eine Situation, aus der es keinen Ausweg zu geben scheint. »Wenn zur Konstruktion klassischer Männlichkeit Mut, Tapferkeit und Kraft gehört,« schreibt Nina Degele, »beißt sich ein richtiger Mann [...] durch schwierige Situationen durch und gibt nicht auf [...]« (Degele 2007, S. 34). Um diese schwierige Situation zu lösen und endgültig zu klären, welcher der beiden nun der männlichere und potentere ist und die hierarchischen Position auszuhandeln, einigen sich die Brüder schließlich auf einen Wettkampf:

Stefan schnaubte. »Ich habe genauso viel Sex wie du, wenn nicht sogar mehr und ich mach sicher kein harmloses Zeug. Wenn es darum geht, kann ich nicht nur mit mithalten, sondern dich sogar übertrumpfen.«

»Beweis es«, verlangte Damon.

»Wenn du beweist, dass du überhaupt Sex hast!«

Keiner von beiden war bereit, den Blick abzuwenden. Die Herausforderung war ausgesprochen, derjenige, der als erster den Blick senkte, hatte verloren und dazu waren sie beide nicht bereit. Keiner wollte nachgeben, nicht vor dem Bruder. Sie wussten beide, dass sie irgendwie aus der Sache raus kommen mussten, ohne ihr Gesicht zu verlieren.

»Ein Wettkampf«, stieß Stefan hervor.

[...]

Große Worte von beiden. Ihre einzige Chance bestand darin, sich Aufgaben einfallen zu lassen, die so waren, dass der andere sie nicht ausführte, während man selbst es schaffte sie zu erfüllen. Es kam also weniger auf den Sex und den eigenen Mut an, als eher auf die Einschätzung des Bruders und die Kenntnisse über seine Grenzen (GWWS: Abs. 72–92).

Bereits im ersten Satz wird die Distinktions- und Dominanzlogik der ernstesten Spiele deutlich, indem Stefan betont Damon »sogar übertrumpfen« zu können. Der Wettkampf soll entsprechend nicht durch den eigenen Mut gewonnen werden, sondern durch Rationalität, indem die Grenzen des anderen ausgelotet und überschritten werden. Deutlich wird entlang dieser Aushandlungen, dass – wie Connell (2015) es auch im Konzept der hegemonialen Männlichkeit festgehalten hat – Männlichkeit eben nicht nur über die Abgrenzung zu Weiblichkeit hergestellt wird, sondern auch auf der Basis der Abgrenzung gegenüber anderen Männlichkeiten. Die Brüder werden in diesem kollektiven und kollaborativen Entwurf mit stereotypen Attributen von Männlichkeiten wie Risikoverhalten und Kampfbereitschaft (in der Form, dass sie den Wettkampf miteinander eingehen), Coolness und Potenz belegt. Ihre sexuelle Orientierung wird dabei schon zu Beginn als heterosexuell gekennzeichnet. Genau hier jedoch zeigt sich das verunsichernde Potenzial. Die Brüder stellen sich gegenseitig Aufgaben, in denen sie ihre Potenz und damit vermeintlich ihre Männlichkeit beweisen müssen. In diesem Modus der homosozialen Vergemeinschaftung, die dem Wettkampf inhärent ist, nähern sie sich jedoch einander, aber auch anderen ›Männern‹ an.

Erschrocken sah Stefan seinen Bruder an. »Oh, Damon«, meinte er voller Mitleid und zog ihn in seine Arme.

»Was tust du da?«, verlangte Damon zu wissen und versuchte sich zu befreien.

»Ich tröste dich«, erklärte Stefan leise. »Ich will, dass du weißt, dass du nicht alleine bist. Du musst das nicht alleine schaffen und du musst nicht alles in dich rein fressen. Ich bin bei dir und werde dir helfen. Du kannst schwach sein.« (GWWS: Abs. 369–371).

Es sind dementsprechend die Aufgaben, bei denen es um gleichgeschlechtliche sexuelle Kontakte geht, die den jeweils anderen an seine Grenzen und somit zum Aufgeben bringen sollen. Da sich jedoch keiner der beiden eine Schwäche eingestehen will, stellen sie sich auch diesen Aufgaben und entdecken nach und nach die Lust an homoerotischen Kontakten bis hin zum inzestuösen Begehren aufeinander (vgl. hierzu Kap. 7.1.1.3 dieser Arbeit). Damon hat im Gegensatz zu Stefan jedoch mit internalisierter Homofeindlichkeit und eigenen Vorurteilen zu kämpfen. Denn Zwangsheterosexualität kann als entscheidendes Kriterium einer hegemonialen Männlichkeit ausgemacht werden (vgl. Connell et al. 2015, S. 163). Schwule Männlichkeiten hingegen werden durch Stigmatisierung und Diskriminierung untergeordnet (vgl. Connell et al. 2015, S. 131–132). Gleichfalls wird die Homosexualität von ›Männern‹ mit Weiblichkeit assoziiert und eben diese gilt es für Damon von sich zu weisen. Die Aufgabe, Sex mit einem ›Mann‹ zu haben, führt bei Damon entsprechend zu einer Dissonanz, der er sich stellen muss:

Ohne aufzublicken verließ Damon das Haus. Er musste einfach alleine sein und seine Gedanken sortieren. Stefan hatte das Einzige gefunden, das er nicht zu tun bereit war. Er konnte keinen Sex mit einem Mann haben, alleine der Gedanke daran brachte ihn an seine Grenze.

Ziellos lief er durch die Straßen und versuchte einen Weg zu finden, die Aufgabe zu lösen. Er musste es schaffen, die Aufgabe zu erfüllen. Er konnte nicht gegen seinen Bruder verlieren, nicht gegen Stefan. Er musste es schaffen, über seinen eigenen Schatten zu springen, etwas zu wagen. Auch wenn [es ein Zufall war, dI], so hatte er doch vor kurzem seinen ersten, durch einen Mann ausgelöst, Orgasmus gehabt, der von einem Mann ausgelöst worden war. Es war nichts anderes, als mit einer Frau, vielleicht war Stefan sogar ein wenig besser gewesen, als jede Frau, die ihn mit dem Mund verwöhnt hatte. Dann würde er es auch schaffen mit einem Mann Sex zu haben, es konnte nicht so schwer sein.

[...]

Er konnte es nicht. Er schaffte es nicht die Stimme seines Vaters los zu werden, die ihn sein ganzes Leben lang verfolgt hatte. Ihm wurde Schwarz vor Augen und er spürte Übelkeit in sich aufsteigen. Sofort presste er die Arme vor seinen Bauch und versuchte tief durchzuatmen. Er kannte das Gefühl und er wusste, dass es wieder vergehen würde, wenn er es nur schaffte, sich zu beruhigen. Seine Beine gaben unter ihm nach, als die Erinnerungen über ihn herein brachen. [...] (GWWS: Abs. 563–566).

Damon gerät beim Gedanken daran, Sex mit einem ›Mann‹ zu haben, an seine Grenzen. Doch nicht nur an seine Grenzen, sondern auch an die Grenzen des ›charmed circle‹ (vgl. Rubin 2007, S. 153). Die Dissonanz besteht nun darin, dass er einerseits eben genau diese Grenze nicht überschreiten will und kann, andererseits aber unter keinen Umständen als Verlierer aus den ersten Spielen hervorgehen will, insbesondere nicht gegen seinen Bruder. Im Gedanken an den ersten zufälligen, ungewollten sexuellen Kontakt mit einem ›Mann‹ – seinem Bruder – wird jedoch auch deutlich, dass Damon diesen homoerotischen Kontakt als ›besser‹ empfunden hat als bisherige heterosexuelle Kontakte.

Dem Vater kommt hier eine besondere Rolle zu. Raewyn Connell sieht in der Beziehung zum Vater einen zentralen Moment des sich Einlassens mit einer hegemonialen Männlichkeit (vgl. Connell et al. 2015, S. 182). Entscheidend hierbei sind die Themen Konkurrenzdenken, Leistungsdruck, Unterdrückung von Emotionen und Homofeindlichkeit (vgl. Connell et al. 2015, S. 182). Entsprechend sind es eben diese Themen, die Damon bewegen, als er sich mit der Aufgabe konfrontiert sieht. Auch nach dessen Tod wird Damon weiter von den Idealen und Regeln seines Vaters bestimmt. Homosexualität wird entsprechend als verwerflich gekennzeichnet. Als Damon aus seiner Ohnmacht erwacht, findet er sich in einem Schwulenberatungszentrum wieder. Er nutzt die Gelegenheit und bittet um eine Beratung:

Zögernd begann Damon von seinem Vater erzählen, wie er ihn behandelt und ihn bestraft hatte. Selbst nach dem Tod des Vaters, schaffte er es nicht seinen strengen Regeln zu entkommen. Er hielt sich immer noch an alle Vorgaben und hatte weiterhin das Gefühl, nie zu genügen, alles falsch zu machen und den hohen Idealen seines Vaters nicht genügen zu können. Auch wenn er sich gegen viele Konventionen aufgelehnt hatte und seinen eigenen Weg ging, ohne auf die Meinungen anderer zu achten, konnte er sich nicht von den Anforderungen seiner Geburt, seines Namens, seiner Er-

ziehung und der Religion entziehen. Er war ein Gefangener seiner Vergangenheit. Er musste sie endlich hinter sich lassen und er hoffte, dass der Sex mit einem Mann der erste Schritt dazu sein würde (GWWS: Abs. 593).

Während der Beratung wird Damon bewusst, wie sehr sein Verhalten durch die Beziehung zu seinem Vater geprägt ist. Im Verlauf der Unterhaltung mit Lars – dem Berater des Zentrums – wird die Distanzierung zu seinem Vater und die Hinwendung zu seinem Bruder immer erkennbarer. Connell beschreibt dies als Akt der Negation und Distanzierung gegenüber dem Vater (vgl. Connell et al. 2015, S. 184). Besonders deutlich wird diese extreme Distanzierung gegenüber dem Vater in der Szene, in der Damon dessen Grabstätte aufsucht, sich vor dessen Grab stellt und beginnt auf dieses zu onanieren, während er an seinen Bruder Stefan denkt. Zu einem späteren Zeitpunkt berichtet er seinem Bruder Stefan von diesem Erlebnis:

Damon schüttelte leicht den Kopf. »Ich musste nur daran denken, wie ich in der Gruft gestanden und unsere Särge angeschaut habe. Ich musste mir sagen, dass du lebst und, dass es dir gut geht. Das war es dann auch, was ich zu Vater gesagt habe, dass wir leben, während er vermodert.« Für einen Moment verlor sich Damons Blick noch einmal in der Ferne, doch dann fuhr er fort: »Ich habe ihm auch noch eine Menge mehr gesagt. Alles, was ich mich nie getraut hatte ihm zu sagen, was er mir angetan hatte und was für ein verbitterter, böser Mann er gewesen war und was ich von seiner Doppelmoral halte und irgendwann habe ich begonnen ihn zu verhöhnen, weil du, sein Liebling, an meiner Seite bist. Dass du ein Mörder, ein Bestie, eine Ausgeburt der Hölle bist, genauso wie ich. Das wir uns lieben und uns der Sünde hingeben und es genießen, und während ich das alles sagte, hörte ich zum ersten Mal nicht Vaters Stimme, die mich verhöhnte« (GWWS: Abs. 1251).

Indem Damon sich von seinem Vater abwendet, wendet er sich ebenso von den tradierten Geschlechtervorgaben ab und kann entsprechend die Gefühle zu seinem Bruder zulassen und akzeptieren. Diese Akzeptanz geht einher mit der Anerkennung des Verworfenen, der Sünde, wie Damon es benennt. In der Abwendung vom Ideal einer hegemonialen Männlichkeit, das Damon von seinem Vater übernommen hat, folgt die Entwicklung von Qualitäten wie z.B. die Auseinandersetzung mit Emotionen (vgl. Connell et al. 2015, S. 192). Damon schafft es, sich Stefan gegenüber zu öffnen, seine Gefühle zu artikulieren und insbesondere auch zu reflektieren. Denn der Prozess der Abwendung von einer »vertrauten traditionellen Form von Männlichkeit« (Connell et al. 2015, S. 190) führt zu einer Umformung der eigenen Persönlichkeit. Damit ist der Moment der Abwendung in dieser Fanfiction gleichzeitig als ein individueller Moment gekennzeichnet, der auch einen Möglichkeitsraum eröffnet, indem Formen alternativer, queerer Männlichkeiten denkbar sichtbar werden.

In einer der letzten Szenen der Fanfiction begegnen Stefan und Damon ihrer Ex-Freundin Elena sowie der gemeinsamen Freundin Bonnie. Zu Beginn verbergen Damon und Stefan ihre Beziehung vor ihnen und versuchen sich an einer geschlechtskonformen Performanz heterosexuellen Begehrens. Zuletzt jedoch wenden sie sich eindeutig gegen eine heterosexuelle Beziehung und kehren dieser, aller Proteste zum Trotz, den Rücken zu:

Zart küsste er Stefan noch einmal und zog ihn dann mit sich. Gemeinsam verließen sie den Parkplatz. Sie ignorierten Elenas schrille Stimme, die verlangte, dass Stefan zurückkam und sie nicht so stehen lassen konnte. Doch Stefan ging weiter, ohne noch einmal zurückzuschauen. Er würde niemals töten und auch keine Menschen jagen, aber er gehörte nicht ins Licht. Seine Welt war die Dunkelheit, die er mit offenen Armen empfing. Er war bereit alles anzunehmen, was Damon ihm gezeigt hatte und ihm bereitwillig zu folgen, egal wohin sie der Weg noch führen würde. Und wenn sie dabei Menschen benutzten, um sich zu amüsieren, dann war es halt so. Er war nicht gut. Er war ein Vampir – und endlich konnte er es genießen! (GWWS: Abs. 1443).

Entlang dieser Aus- und Verhandlungen zeigt sich, dass Stefan und Damon keine Alternative zur hegemonialen Männlichkeit in dem Sinne verkörpern, wie Connell sie für homosexuelle Männlichkeit beschreibt (vgl. Connell et al. 2015, S. 223–224). Denn insbesondere schwule Männlichkeiten werden häufig mit Effeminierungen belegt, derer sich hier trotz der Betonung von Emotionalität und Verletzlichkeit nicht bedient wird. Die Figuren büßen trotz ihres homosexuellen Begehrens ihre Männlichkeit nicht ein: Autonomie, Risikobereitschaft und Dominanz bleiben erhalten. Bemerkenswert daran ist, dass es eben diese Form der Männlichkeit ist, die als begehrenswert inszeniert wird, indem Elena ›verlangt‹, dass Stefan zu ihr zurückkommt. Schlussendlich gelingt beiden der Ausbruch aus der Zwangsheterosexualität.

Das queere Potenzial, dass die Entwürfe der kollektiv und kollaborativ Schreibenden hier für die Konstruktion von Männlichkeiten bereithalten, liegt in der Pluralisierung von Männlichkeiten. Wie Nina Degele (vgl. 2007, S. 38) schreibt, ist Männlichkeit im Singular im Alltag immer noch eine wichtige Orientierungsgröße, umso wichtiger erscheint es, Möglichkeiten der Pluralisierung zu benennen und den vereinheitlichenden Diskurs von Männlichkeit im Singular aufzubrechen (vgl. hierzu auch Connell et al. 2015).

In Bezug auf die Aushandlungen von Männlichkeiten und mögliche Entwürfe positiv besetzter alternativer Bilder von Männlichkeiten wird deutlich, dass das Ideal der hegemonialen Männlichkeit als generatives Prinzip bei den meisten männlichen Figuren Bestand hat. Denn auch bei der Pluralisierung von Männlichkeiten bleibt die Abgrenzung zu Weiblichkeiten grundlegend für eine inhaltliche Gestaltung dessen, was Männlichkeit ist. Ebenso werden insbesondere den Figuren Damon und Stefan durch den Vampirismus Attribute wie Kontrolle und Macht zuteil. Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass Männlichkeiten wie Spike, Stefan oder Damon erst durch die Brüche mit den jeweiligen kulturellen Standards als gequeerte Männlichkeiten erfahrbar werden. In der Repräsentation der Figuren Damon und Stefan jedoch findet sich insofern eine queere Lesart, als dass hier eine untergeordnete, schwule und zugleich ebenfalls inzestuöse Männlichkeit letztlich vollumfänglich akzeptiert und positiv besetzt wird, und deren Status sogar durch die schmeichelnden Spiegel Elena und Bonnie bestätigt wird. Und auch wenn die Fanfiction inhaltlich auf der individuellen Ebene verhaftet bleibt, bietet diese für Produzent:innen die Möglichkeit, alternative Bilder von Männlichkeiten zu imaginieren und mögliche Zukünfte zu erproben. Gleichzeitig jedoch sind alle männlich gezeichneten Figuren des analysierten Produkts weiß und körperlich unversehrt. Offen bleibt entsprechend, ob die Pluralisierung von Männlichkeiten allein weißen Figuren vorbehalten ist oder ob sich entsprechende Schwarze Männlichkeiten (sowohl in

den TV-Serien als auch im Produsage) finden, denen ebenfalls ein hegemonialer Status zugesprochen wird.

7.1.3.3 »Ihre Unterlippe zittert in den richtigen Momenten, [...]« – Konstruktionen von Weiblichkeiten

Im vorangegangenen Abschnitt wurde bereits deutlich, dass hegemoniale Männlichkeiten sich insbesondere in Relation zu und über den Ausschluss von Weiblichkeit konstituieren und »Frauen« lediglich als schmeichelnde Spiegel in einer patriarchalen Ordnung fungieren. Gleichzeitig wurde aber auch deutlich, dass die männlich gezeichneten Figuren in den Entwürfen der Produzent:innen trotz ihres homosexuellen und inzestuösen Begehrens positiv besetzt sind. Vielmehr noch werden sie in ihrem Status durch das Begehren der weiblichen Figuren bestätigt. Im Produsage finden sich also durchaus queere Utopien, die Widersprüche aushalten und neue Horizonte eröffnen.

Die Relation zu Weiblichkeit nimmt hierbei allerdings weiterhin eine zentrale Stellung ein, indem es die weiblich gezeichneten Figuren sind, die diese Formen von Männlichkeiten weiterhin als begehrenswert erscheinen lassen. Doch verbleiben die weiblich gezeichneten Figuren in der Rolle des schmeichelnden Spiegels verhaftet, oder schaffen die Fanfictions einen Raum für vielfältige(re) Bilder von Weiblichkeiten? Im Zentrum dieses Kapitels steht dementsprechend die Frage nach den Aus- und Verhandlungen von Weiblichkeit im Produsage. Die Forschungsfrage, die dieser Abschnitt beantworten will, ist daher die Folgende: Welche Bilder von Weiblichkeit werden im Produsage konstruiert und wie werden diese Bilder besetzt? Analysiert wird, welche Bilder abseits einer Norm produziert werden und damit auch, welche Möglichkeiten und Alternativen dadurch in den kollaborativen Verhandlungen der TV-Serien durch die Produzent:innen sichtbar_denkbar_lebbar werden. Insbesondere die Tatsache, dass die Quelltexte der Fanfictions einen hohen Anteil weiblicher Hauptfiguren vorzuweisen haben, lässt diese Fragen so relevant werden. Einen zentralen Bezugspunkt für die Analyse der Konstruktionen von Weiblichkeit liefern die Arbeiten von Jack Halberstam (2006 [1998]), Mimi Schippers (2007) und Angela McRobbie (2010).

In seiner erstmals bereits 1998 veröffentlichten Arbeit plädiert Jack Halberstam dafür, Männlichkeit nicht nur auf einen vermeintlich als männlich deklarierten Körper und dessen Effekte zu reduzieren. Vielmehr versucht Halberstam mit dem Begriff *female masculinity* Menschen zu beschreiben, denen bei ihrer Geburt ein weibliches Geschlecht zugewiesen wurde und die sich im Verlauf ihres Lebens männlich konnotierte Verhaltensweisen, einen männlichen Habitus oder andere z.B. äußerliche Merkmale, die mit Männlichkeit assoziiert werden, aneignen. *Female masculinity* ist dabei für Halberstam mehr als eine bloße Nachahmung von Männlichkeit: »[F]ar from being an imitation of maleness, female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity« (Halberstam 2006 [1998], S. 1). Als Beispiele führt Halberstam u.a. Tomboys, Butches, FtM trans* und Drag Kings²⁹ an, deren Performanz nicht nur

29 Der Begriff »Tomboy« beschreibt Kinder und Jugendliche, denen bei der Geburt eine weibliche Geschlechtsidentität zugeschrieben wurde, die aber in ihrer Geschlechterperformanz davon abweichen. Dieser Begriff überschneidet sich teilweise mit dem Begriff »Butch«, der eine eher männlich konnotierte Geschlechterrepräsentation bei lesbischen und queeren »Frauen« beschreibt. Bei-

rigide Geschlechterverhältnisse infrage stellt, sondern die auch nationalstaatliche Vorstellungen von Reproduktion und Familie durchkreuzen können. Bei der Frage danach, ob sich auch weibliche Figuren Männlichkeit aneignen können, liefert Halberstams Arbeit mit der Entkopplung von Männlichkeit von einem bestimmten Körper eine zentrale Konzeptualisierung für die Analyse von Weiblichkeiten im Prodisage.

Mimi Schippers beschreibt in ihrem 2007 veröffentlichten Aufsatz *Recovering the feminine Other* mit den *pariah femininities* eine solche Verkörperung von *female masculinity*. Schippers ist dabei auf eine Erweiterung von Connells Konzept bedacht und ergänzt dieses um *hegemonic femininity* and *multiple femininities*, was eine differenziertere Perspektive auf Geschlechterverhältnisse ermöglicht. Dabei positioniert Schippers die *hegemoniale Weiblichkeit* komplementär zur hegemonialen Männlichkeit. Mit dem Begriff hegemonialer Weiblichkeit beschreibt sie dabei das, was Connell als *emphasized femininity* benennt – nämlich eine Weiblichkeit, die die dominante Position von Männlichkeiten aufrechterhält (vgl. Schippers 2007, S. 94).

Julia Grulich, die sich mit der Frage befasst, ob weibliche Topführungskräfte die hegemoniale Geschlechterordnung infrage stellen, schlägt indes den Begriff der *betonten und bewahrenden Weiblichkeit* vor, um deutlich zu machen, dass diese Form der Weiblichkeit zwar hegemonial, aber keineswegs dominant ist, da sie nicht über »die machtvollen gesellschaftlichen Ressourcen und Positionen verfügt« (Grulich 2013, S. 70). Die *pariah femininities*, die Schippers beschreibt, bilden den Gegenpol zu diesen betonten Weiblichkeiten (vgl. Schippers 2007, S. 95). Diese Weiblichkeiten stellen dabei eine Kontaminationsgefahr für die hegemonialen Geschlechterbeziehungen dar (vgl. Grulich 2013, S. 70). Schippers weist den *pariah femininities* – oder wie Grulich sie bezeichnet, »den ausgestoßenen und geächteten Weiblichkeiten« (vgl. Grulich 2013, S. 70) – Attribute wie »women-desire for the feminine object (lesbian), authority (bitch), being physically violent (»badass« girl), taking charge and not being compliant (bitch, but also »cockteaser« and slut)« (Schippers 2007, S. 95) zu. Dabei wird deutlich, dass viele dieser Attribute sich als Bestandteile hegemonialer Männlichkeiten ausmachen lassen. Verkörpert nun eine Weiblichkeit eines dieser Attribute besteht die Gefahr der Abwertung.

Angela McRobbies *Top Girls* liefern einen weiteren Ansatzpunkt für die Analyse der weiblich gezeichneten Figuren. Die britische Kulturtheoretikerin identifiziert in Anlehnung an Foucault vier Konzepte *postfeministischer*³⁰ Weiblichkeit. Diese vier Konzepte

de Begriffe werden als Selbstbezeichnung und als Fremdzuschreibungen genutzt. Die Abkürzung »FtM« steht für »female to male« und wird von und für Personen verwendet, denen bei der Geburt das Geschlecht »weiblich« zugewiesen wurde, obwohl sie männlich sind – also für trans* Männer. »Drag Kinging« stellt eine Bühnenperformance dar, die sich durch »theatralische, oft überzeichnende und persiflierende Inszenierungen unterschiedlicher »Männlichkeiten« – zumeist (wenn auch nicht notwendigerweise) aufgeführt von Menschen, die bei ihrer Geburt als weiblich klassifiziert wurden« (Schirmer 2010, S. 15) – auszeichnen.

- 30 McRobbie beschreibt mit dem Begriff Postfeminismus aktuelle Entwicklungen, die bestrebt sind, die Errungenschaften von Feminismen für ihre Zwecke einzusetzen, Feminismus zugleich aber als veraltet und nicht mehr notwendig betrachten (vgl. McRobbie 2010, S. 31). Postfeminismus kann so verstanden werden als Ersatz für den Feminismus sowie der Aushöhlung der Errungenschaften des Feminismus (vgl. McRobbie 2010, S. 47–48). Gleichzeitig beruht der Postfeminismus auf einem »neuen Geschlechtervertrag«, der »Frauen« zugesteht, an Teilen der Öffentlichkeit teilzuha-

stellen »Technologien [dar], die jungen Frauen im Rahmen eines Prozesses der Ersetzung und Verdrängung zur Verfügung gestellt werden und die ihnen gleichzeitig mehr Freiheiten und eine Veränderung ihres Status und ihrer Identität zu versprechen scheinen« (McRobbie 2010, S. 25).

Als erstes Konzept beschreibt McRobbie die *postfeministische Maskerade*, die aus dem Aufmerksamkeitsraum des Mode- und Schönheitskomplexes hervortritt. Diese postfeministische Maskerade äußert sich darin, dass ›Frauen‹ ihr Streben nach Macht mit der Betonung ihrer Weiblichkeit und Zurschaustellung ihres Geschlechtes maskieren. Damit verbleiben sie in der Logik männlichen Begehrens erkennbar, restabilisieren die Geschlechterverhältnisse und die heterosexuelle Matrix und lassen männliche Machtstrukturen unangetastet (vgl. McRobbie 2010, S. 105). Letztlich geht es darum, »die Rivalität mit den Männern in der Arbeitswelt (also ihren Wunsch nach Männlichkeit) [zu] maskieren und die Konkurrenz, die sie nun darstellt, [zu] verbergen« (McRobbie 2010, S. 103).

Im zweiten Aufmerksamkeitsraum der Bildungs- und Erwerbstätigkeit findet die postfeministische Maskerade ihre Entsprechung in der *hoch gebildeten und berufstätigen Frau*, die McRobbie als zweites Konzept nennt. Berufsfähigkeit wird für ›Frauen‹ zur höchsten Priorität, um am von ihnen verlangten Konsum teilnehmen zu können. Die hoch gebildete und berufstätige ›Frau‹ kann zwar als Subjekt in der Arbeitswelt agieren und somit in ein gewisses Konkurrenzverhältnis zu ›Männern‹ treten, muss sich jedoch zurückhalten, da ihr bei zu viel Macht, Sicherheit und Selbstbewusstsein ihre Weiblichkeit aberkannt wird und sie in der heterosexuellen Matrix nicht mehr als begehrenswert gilt. Dieser Anspruch mündet darin, dass die gebildete und berufstätige ›Frau‹ fragil bleiben muss. Denn nur wenn sie eine konventionelle weibliche Verletzbarkeit an den Tag lege, könne sie sicher gehen, weiterhin für ›Männer‹ attraktiv zu bleiben (vgl. McRobbie 2010, S. 117).

Als drittes Konzept benennt McRobbie die *phallische Frau*. Die Strategie der phallischen ›Frau‹ bestehe darin, »junge Frauen mit der Fähigkeit auszustatten, sich den Phallus anzueignen und so eine Mimikry ihrer männlichen Pendanten zu performen« (McRobbie 2010, S. 122). Dabei beinhaltet diese Aneignung des Phallus jedoch keine Kritik an der männlichen Hegemonie. Vielmehr muss trotz der verkörperten Männlichkeit darauf geachtet werden, die Weiblichkeit, die ›Frauen‹ in der heteronormativen Ordnung begehrenswert erscheinen lässt, nicht aufzugeben. Die Literaturwissenschaftlerin Julia Schwanke hält hierzu jedoch fest,

[...], dass diese Strategie Frauen eine Teilhabe an männlicher Performanz ermöglicht, wenngleich sie nur innerhalb der männlichen Herrschaft und unter der Voraussetzung, dass die phallische Frau weiterhin von ihrem heterosexuellen männlichen Gegenüber begehrt werden kann, geduldet wird. Ähnlich wie Schippers dies für die pariah femininities beschreibt, ist hier langfristig dennoch von einer Gefahr für die männliche Herrschaft auszugehen, da entsprechende Handlungsmuster nicht mehr ausschließlich den als männlich wahrgenommenen Personen vorbehalten sind (Schwanke 2020, S. 96).

ben. Im Gegenzug für öffentliche Sichtbarkeit jedoch werde von ›Frauen‹ (implizit) erwartet, auf feministische Positionen und Politiken zu verzichten (vgl. McRobbie 2010, S. 37).

Die vierte Strategie, die McRobbie (vgl. 2010, S. 126) als *globale Frau* benennt, bezieht sich auf nicht-weiße ›Frauen‹. Die vorherigen Konzepte hingegen setzen allesamt ein weißes weibliches Subjekt voraus. Die globale ›Frau‹ als vierte Form des Sichtbarmachens von Frauen jedoch repräsentiert Frauen aus Drittweltstaaten, die keine Bedrohung des Westens durch Migration oder Ähnliches darstellen, da sie dort bleiben, wo sie sind und ihr Begehren auf Mode- und Schönheitsprodukte richten, »die zu der westlichen Weiblichkeit und Sexualität gehören« (McRobbie 2010, S. 129). Letztlich manifestiert sich im konsumorientierten Diskurs um die globale ›Frau‹ »eine Rekolonialisierung und Reproduktion rassistischer Hierarchien im Feld der normativen Weiblichkeit« (McRobbie 2010, S. 128).

Die vier Figurationen, die McRobbie benennt, schließen einander nicht aus und sind entsprechend nicht immer voneinander abzugrenzen. Vielmehr finden sich auch Mischformen. Insbesondere im Hinblick auf das Konzept der phallischen ›Frau‹ liefern McRobbies beschriebene Handlungsmuster von Weiblichkeiten vielversprechende Anhaltspunkte für die Analyse der Aus- und Verhandlungen von Weiblichkeiten im Prodsage.

Deutlich wird sowohl an den Ausführungen Halberstams, Schippers als auch McRobbies, dass alle Konzepte das Potenzial bereithalten, patriarchale Strukturen und Herrschaftsverhältnisse zu bedrohen_subvertieren und entsprechend auch heteronormative Logiken zu verUneindeutigen_entselbstverständlichen. Denn ›Frauen‹ wird über diese Strategien der Zugang zu männlich konnotierten Territorien gewährt, ihnen wird der Subjektstaus zuerkannt, aus dem heraus durchaus emanzipatorische, verunsichernde oder entselbstverständlichende Effekte zu Tage treten können. Ob und wie im Prodsage Weiblichkeiten konstruiert werden, die eben dazu im Stande sind, soll anhand der folgenden Beispiele entlang der Kategorie ›Weiblichkeiten‹ diskutiert werden.

Um die Frage nach den Aus- und Verhandlungen von Weiblichkeiten im Prodsage zu beantworten werde ich mich in den folgenden Beispielen auf die Repräsentationen von Buffy in den Fanfictions mit dem Titel *Cut no Ice* und *How to tame a Shrew* konzentrieren. Denn beide Figurenkonzeptionen versprechen aufgrund ihrer Komplexität über einiges subversives Potenzial zu verfügen, welches sich u.a. in der Aneignung männlich konnotierter Verhaltensweisen äußert. Die Geschichte *Cut no Ice* ist dabei die einzige Femslash-Fanfiction im Sample, sodass hier der Fokus der Analyse auf der Repräsentation von lesbischer Weiblichkeit liegt. Das Hauptthema der Fanfiction ist die Beziehung zwischen Buffy und Faith, die geprägt ist von Konkurrenz, Dominanz und Unterwerfung. Da für beide Figuren das Pronomen ›sie‹ verwendet wird, werde ich im Folgenden von ›Frau(en)‹ sprechen, wenn es um eine der beiden Figuren geht. Buffy wird als zentrale Protagonistin entworfen und erfüllt die Funktion der Handlungsträger*in. Gleichzeitig ist Buffy auch diejenige, die die Geschichte aus ihrer Sicht erzählt. Beide weiblich gezeichneten Figuren in dieser Geschichte werden als Jägerinnen bezeichnet, was insbesondere für die Interpretation von Bedeutung ist. Denn durch die Kennzeichnung als Jägerin werden die beiden Figuren im Kontext der TV-Serie und der Fanfiction als übernatürliche Wesen erkennbar, wodurch ihre Weiblichkeit in ein anderes Licht gerückt wird. Sie verfügen über übernatürliche Sinne, Stärke, Beweglichkeit, Geschwindigkeit und Belastbarkeit.

Bereits zu Beginn der Fanfiction wird Buffys Sexualität in den Fokus gerückt (»Buffy Anne Summers ist das, was man gemeinhin unerfahren nennt. Aber sie ist nicht so unschuldig, dass sie nicht erkennt, wenn sie angemacht wird«, [CnI: Abs. 11]), sodass das Thema der Geschichte bereits erkennbar und Buffys Figur deutlich sexualisiert wird. Die folgende Passage knüpft an diese Sexualisierung an und gibt erste Hinweise auf das Frauenbild, dass in der Fanfiction reproduziert wird:

Etwas in ihr der versuchung nicht widerstehen kann, die Faith für sie symbolisiert. Und so bringt sie zögernd ihre Hände auf unvertraut warmes und weiches Terrain, stöhnt in den Mund. Die Wärme und Feuchtigkeit, das Aneinandergleiten ihrer Zungen. Und die Küsse beginnen immer zärtlich, forschend und enden immer mit Faith gegen die Wand gepresst. Zwischenzeitlich mit Faith unter ihr auf dem Boden niedergedrückt, ihre Oberschenkel ineinander verschlungen und mit einem entsetzten Aufstöhnen ihrerseits, wenn sie an eine Grenze stoßen, die ein anständiges Mädchen nicht ohne zögern überwindet.

Nicht in einer einzigen Nacht.

Einem vorwurfsvollen Blick und Buffy weiß, dass Faith von dem Blick ebenso angemacht wird, wie von ihren Händen, die sich langsam unter Stoff wagen. Vipern gleich, zwischen die Stofflagen gleiten und das Jagdrevier austesten. Damit vertraut werden, um im richtigen Moment zu zuschlagen (CnI: Abs. 22–24).

Deutlich wird hier, dass bisexuelles bzw. lesbisches Begehren als Versuchung, als etwas Verbotenes und dennoch Unumgängliches eingeführt wird. Dass Buffy dieser Versuchung nicht widerstehen kann, korreliert mit der stereotypen Repräsentation von »Frauen« als schwach, leicht verführbar und entsprechend auch kontrollierbar. Faith symbolisiert für Buffy diese Versuchung, was ebenfalls als stereotype Repräsentation von Weiblichkeiten gewertet werden kann. Stereotype Repräsentationen bedienen sich häufig des Motivs von »Frauen« als Verführerinnen. Dieses Bild der *femme fatale* als Vamp, als dämonische Verführerin ist geprägt durch die erotische Ausstrahlung, die insbesondere für die männlich gezeichneten Figuren gefährlich werden kann. Carola Hilmes stellt fest:

[D]ie *Femme fatale*, Grenzgängerin und Grenzüberschreiterin, erscheint heute wieder als die »wahre« Frau: Unangepaßt und eigenwillig, streng durchgestylt und cool kalkuliert sie eiskalt den eigenen Vorteil und erobert männliches Terrain. [...] Getrieben von einem Willen zur Macht ist sie bereit, über Leichen zu gehen. Ihre Attraktivität ist dabei lediglich Fassade, der Wunsch nach Leidenschaft und Erotik eine männliche Projektion (Hilmes 1990, S. XIII).

Die weiblichen Figuren werden gleichzeitig als Verführer*innen und als verführbar eingeführt. Hierdurch brechen die Figuren mit stereotypen Weiblichkeitskonstruktionen, die »Frauen« als passiv und heteronom kennzeichnen. Gleichzeitig wird Heterosexualität als unsichtbare Norm erkennbar, insofern der erotische körperliche Kontakt zwischen Faith und Buffy als Grenze markiert wird, »die ein anständiges Mädchen nicht ohne Zö-

gern überwindet« (vgl. CnI: Abs. 22).³¹ Damit werden beide Figuren aber auch als unanständig und nicht- mädchenhaft entworfen – eben als Grenzgängerinnen, als *femme fatale*, die tradierte Weiblichkeitsbilder unterwandern. Noch deutlicher wird dies im Bild der Hände, die als Schlangen, als ›Vipern« (vgl. CnI: Abs. 24) bezeichnet werden, die sich unter dem Stoff bewegen, die auf der Jagd und zum Angriff bereit sind. Verstärkt durch das gleichgeschlechtlich ausgerichtete Begehren erscheint ein Blick auf die Möglichkeit des lesbischen Phallus – auf die Hand als Phallus, die Fetischisierung der Hand – gewinnbringend.

Judith Butler verwendet den Begriff des Phallus für die symbolische Funktion eines bestimmten Körperteils. Ausgehend von der Übertragbarkeit (vgl. Butler 1997 [1993], S. 96) des Phallus lassen sich Buffys Hände als eben solcher begreifen. Die Hand als Geschlechtsorgan löst sich aus einem zweigeschlechtlichen Rahmen und stört die Ordnung des ›Habens« und ›Nicht-Habens«, wie auch Antke Engel in Bezug auf Butler feststellt (vgl. Engel 2002, S. 178): Butler greife dabei Lacans Behauptung auf, dass der Phallus kein Organ sei, sondern ein Zeichen. Der Phallus symbolisiere zwar den Penis, falle aber nicht mit diesem zusammen. Entgegen seiner Behauptungen installiert Lacan dennoch eine Abhängigkeit des Phallus vom Penis wie Engel mit Blick auf die an den Penis gekoppelte Genealogie des Phallus deutlich macht. Auch Butler nimmt diesen Widerspruch auf und verdeutlicht, dass der Phallus der imaginäre Effekt einer narzisstischen Besetzung des Penis als männliches Genital ist. Diese Idealisierung lässt den Penis als Zeichen (token) für körperliche Integrität und Kontrolle stehen und somit als Bezugnahme zum anderen und zum Objekt (vgl. Engel 2002, S. 169). Vor diesem Hintergrund beharrt der lesbische Phallus darauf, dass der Phallus, mit oder ohne Penis, eine Idealisierung ist, der kein Körper gerecht werden kann. Der lesbische Phallus beansprucht für ›Frauen«_Lesben die Position des Phallus- Habens, indem dieses Haben durch alle möglichen Körperteile, Fetische oder diskursiven Praktiken symbolisiert werden kann. Dies verschaffe auch ›Frauen«_Lesben ohne Penis Zugang zur Macht des Phallus und destabilisiere den Status des Habens (vgl. Engel 2002, S. 169–170).

Die Anfechtung der heteronormativen Ordnung erfolge in diesem Fall über Aneignung der Position des Phallus- Habens und über die Infragestellung der kontradiktoryschen Ordnung von Haben und Sein, insofern bspw. Lesben immer auch Phallus ›sind«. Somit stellt der lesbische Phallus durch den Zugang bisher verworfenen Begehrens zum Symbolischen, die binäre Geschlechterordnung in Frage. Er stellt sich damit als produktive Antwort auf zwei Verbote dar: Er widersetzt sich der feministischen Norm, den Phallus als Zeichen für cis- Männlichkeit und Verrat an einer lesbischen Besonderheit zu werten. Daneben verweigert der lesbische Phallus den Respekt gegenüber einer heterosexistischen Logik, die die phallische Lesbe als Bestätigung der Unüberwindbarkeit der heterosexuellen Ordnung ansieht (vgl. Engel 2002, S. 169–171).

31 Gleichzeitig wird diese Grenze jedoch als durchlässig gekennzeichnet, indem davon gesprochen wird, diese Grenze – zwar nicht ohne Zögern, aber dennoch übertreten zu können. Ein anständiges Mädchen ist also durchaus in der Lage, die Grenze der Heterosexualität zu übertreten und dabei anständig zu bleiben, sofern sie wenigstens etwas zögert.

Das Phallus-Haben im Sinne einer Kontrolle und Bezugnahme zum anderen Objekt findet sich auch in der Szene, in der Buffy mit weiteren traditionell männlich konnotierten Attributen belegt wird:

Buffy Anne Summers ist das, was man gemeinhin einen Kontrollfreak im Bett nennt. Sie ist erfahren genug, dass sie nicht die Kontrolle verliert und ihre Beherrschung. Niemals. Das ist ihre Erfahrung der Vergangenheit, sie gibt sich niemals auf. Niemals vollkommen hin. Auch wenn sie den Tanz auf dem Drahtseil genießt und den Höhenrausch.

Sie genießt ihre Dominanz über Faith in den vier Wänden ihres Motelzimmers und auf den nächtlichen Friedhöfen in einer gutversteckten Ecke. Ihre Überlegenheit ist nicht einmal in Worte gekleidet, sondern in das Gewand von Unschuld und großen grünen Augen. Ihre Unterlippe zittert in den richtigen Momenten, wenn Faith beginnt Forderungen zu stellen und Klarheit fordert. Für sich und den Rest der Welt (CnI: Abs. 67–68).

Die Erzählinstanz beschreibt Buffy als ›Kontrollfreak‹, als ›beherrscht‹, als ›dominant‹ und ›überlegen‹. Damit wird Buffys Figur mit vermeintlich männlich konnotierten Eigenschaften belegt, die auch das Phallus-Haben noch einmal verdeutlichen. Buffy übernimmt in der Beziehung mit Faith den aktiven Part und strebt eine Machtposition an, die auch die Dominanz über Faith beinhaltet. Ihre Überlegenheit demonstriert Buffy dabei nicht auf der sprachlichen Ebene (›Ihre Überlegenheit ist nicht einmal in Worte gekleidet« [CnI: Abs. 68]), sondern im Sinne einer postfeministischen Maskerade hinter dem ›Gewand von Unschuld und großen grünen Augen« (CnI: Abs. 68). Die postfeministische Maskerade, so McRobbie, bestünde darin, dass ›Frauen‹ ihr Streben nach Macht mit der Betonung ihrer Weiblichkeit maskieren und so in der Logik männlichen Begehrens als weiblich erkennbar blieben (vgl. McRobbie 2010, S. 105). Für Buffy jedoch stellt die postfeministische Maskerade in diesem Fall nicht die Anerkennung ihrer Weiblichkeit innerhalb einer heterosexuellen Matrix sicher, vielmehr dient sie hier der Versicherung ihrer Freiheit und Unabhängigkeit sowie der Verschleierung ihres Herrschaftsanspruchs über eine andere Weiblichkeit. Dabei verbleibt Buffys Figur in ihrem Streben nach männlicher Dominanz jedoch an heterotopischen Orten wie dem Friedhof³². Das Begehren, aber auch das Streben nach Macht und Kontrolle bleiben dementsprechend unsichtbar vor dem Rest der Welt und auch vor Angel, der sich als ›Mann‹ in diesem erotischen Dreieck mit Faith und Buffy befindet, verborgen:

In ihr klingt Angels »Bist du noch mein Mädchen?« nach.

In ihr klingt noch immer Faiths »Du hast mich ausgespielt.« nach.

Die beiden Neins, die sie innerlich ausgelöst haben, weil sie nicht Angels Mädchen ist, sondern seine Jägerin. Weil sie nicht Faith ausgespielt hat, sondern sich selbst ins

32 Foucault (1992) beschreibt Friedhöfe als Heterotopien, indem sie Fremdkörper der Gesellschaft darstellen, denen zugleich eine besondere Bedeutung zukommt. Früher waren Friedhöfe ein zentraler Ort in der Stadt, in der Moderne wurden sie hingegen in die Vorstädte verlagert und bilden dort eine ›andere Stadt‹.

Aus befördert hat. Dorthin, wo sie der Wahrheit gegenübersteht und die Wahrheit ist, dass sie kein Mädchen ist (CnI: Abs. 91–92).

Die Bezeichnung von ›Frauen‹ als ›Mädchen‹ stellt eine Form der Verniedlichung dar, die ›Frauen‹ ihre Handlungsfähigkeit und Unabhängigkeit abspricht. ›Mädchen‹ sind passiv, süß, unbedarft und unreif, so die stereotype Darstellung. Und erst recht stehen ›Mädchen‹ in der Hierarchie ganz unten – unter ›Frauen‹, unter Jungen und vor allem unter ›Männern‹. Diesem Versuch der Abwertung, der Rückerlangung männlicher Dominanz steht Buffys klares »Nein« entgegen. Buffy ist kein ›Mädchen‹, erst recht nicht Angels. Ganz im Gegenteil ist sie vielmehr seine Jägerin (vgl. CnI: Abs. 92). Er der Gekjagte, ihre Beute. Ihr deutliches »Nein« sowie die Bezeichnung als Jägerin, markieren Buffy als aktiv und handlungsfähig. Zugleich gibt sie in Bezug auf Faith an, »sich selbst ins Aus befördert« (CnI: Abs. 92) zu haben. An diesem Ort, diesem Außerhalb, steht Buffy der Wahrheit gegenüber: Sie ist kein Mädchen. Der Verweis auf ein Außerhalb markiert dabei zugleich das Innere, das Akzeptierte und den ›charmed circle‹ (vgl. Rubin 2007, S. 153). In diesem Fall die heterosexuelle Matrix, das heterosexuelle Begehren, eine passive, unterwürfige Weiblichkeit, der Buffy aleirdings nicht entsprechen kann und will.

Buffy wird in der Fanfiction als *femme fatale* inszeniert, deren Begehren sich einem Entweder-oder entzieht und das weder eindeutig heterosexuell noch homosexuell ausgerichtet ist. Vielmehr wird sich das Begehren hier als ein bisexuelles entworfen, das vor allem durch das Streben nach Macht und Kontrolle definiert ist. Das Bild der *femme fatale* so resümiert Carola Hilmes, könne

[...] in der Kunst doch auch als Zeichen von Utopie gedeutet werden. In den an sie geknüpften Wünschen artikuliert sich die Hoffnung auf Erfüllung. Auch als Objekt der Begierde verführt sie zum Träumen. Ihr schönes Erscheinungsbild hält die Visionen von Glück wach. Darüber hinaus gestatten die *Femme fatale*-Gestalten Einsichten in Unzulänglichkeiten, Widersprüche und schicksalhafte Folgen traditioneller Weiblichkeitsbilder, aus denen sie zusammengesetzt sind. Gerade im Sperrigen und Widerständigen dieser Figur liegen Elemente von Befreiung. Mit der *Femme fatale* wird der quasi naturhafte Charakter des Weiblichen negiert, die Funktion der Frau als Sitten- und Tugendwächterin aufgegeben. Stattdessen wird ein künstlerisches Spiel der Inszenierungen präsentiert, das sich bis zum tödlichen Ende einem bestimmenden und funktionalisierenden Zugriff immer wieder entzieht (Hilmes 1990, S. 73).

In diesem Sinne wird auch Buffys Figur zu einem Zeichen von Utopie: Die Figur regt in der Fanfiction dazu an, die vermeintlich naturgegebenen weiblichen Eigenschaften zu hinterfragen und zeigt Widersprüche auf. Sie entzieht sich einem Entweder-oder und somit auch einem bestimmenden und funktionalisierenden Zugriff, schließlich ist Buffy hier auch Trägerin des Phallus. Engel (vgl. 2002, S. 171–172) verdeutlicht, dass der lesbische Phallus ›Frauen‹_Lesben die Möglichkeit eröffnet, den Phallus ›zu haben‹, eben dieses ›Phallus-Haben‹ als privilegierte Position in der symbolischen Ordnung aber nicht in Frage gestellt wird. So lässt sich der lesbische Phallus zwar als Entprivilegierung des Penis werten, aber nicht als Entprivilegierung des Phallus. Butler realisiere, dass die Macht des Phallus nicht allein über die Idealisierung des Penis, sondern gleichzeitig

über die Abwertung und Entwertung von cis-weiblichen Körpern gesichert wird, zieht daraus aber nicht den Schluss, Affirmationen eines Frauenkörpers zu entwickeln. Dementsprechend lässt der lesbische Phallus die auf Frauenkörper gerichteten Entwertungsmechanismen unangetastet und die fortwährende Gewichtigkeit des Zeichens ›Phallus‹ im Kontext kultureller Bedeutungsproduktion bleibt unangetastet. Engel hält hierzu fest: »Statt nach der Imago eines Frauen-Körpers oder gar einem ›weiblichen Imaginären‹ zu suchen, beraubt [Butler] die männliche Körper-Imago ihres Privilegs und stellt den illusionären Charakter der daran geknüpften Integrität und Kontrolle heraus. Sie enthüllt das Phallus-Haben als eine Fiktion, eine permanent gefährdete, ja nie zu erreichende Position« (Engel 2002, S. 176).

Hiermit jedoch, blicken wir zurück auf Angela McRobbies *Top Girls* und die *phallische Frau*, wird deutlich, dass die Figur Buffy in zweierlei Hinsicht als phallisch entworfen wird: Sowohl über den lesbischen Phallus als auch über die Aneignung männlich konnotierter Eigenschaften. Zusammen mit der Verkörperung einer *femme fatale* wird Buffy als phallische ›Frau‹ allerdings nicht abgewertet oder verworfen. Vielmehr tritt eine uneindeutige, differenzierte und vielschichtige Weiblichkeit zum Vorschein, die es vermag, auf dem männlichen Feld der Sexualität Geschlechterkonstruktionen zu decouvrieren und zu subvertieren. Dabei nutzt sie die postfeministische Maskerade nicht als Mittel, um innerhalb heteronormativer Strukturen als ›Frau‹ zu bestehen, sondern zur Aneignung von Handlungsfähigkeit, Macht und Dominanz. Buffys Figur orientiert sich dabei jedoch am Ideal der hegemonialen Männlichkeit. Dies kann nur bedingt queer sein, da dennoch eine im binären Geschlechtersystem verortete Männlichkeit reproduziert wird.

Durchaus finden sich jedoch auch einige Aspekte, die für ein queeres Moment in der Figur Buffy stehen und die hier noch einmal hervorgehoben werden sollen: Sowohl Buffy als auch Faith werden als begehrenswerte Frauenfiguren entworfen, die nicht nur einander begehren, sondern auch von den männlichen Figuren (Spike und Angel) begehrt werden. Dabei wird sich in Bezug auf die Darstellung ihrer Körper (als unverehrt, weiß, schlank) an traditionellen Frauenbildern orientiert, die dem voyeuristischen männlichen Blick entsprechen. Gleichzeitig jedoch wird mit dieser stereotypen Darstellung von ›Frauen‹ insofern gebrochen, als das sowohl Buffy als auch Faith traditionell männliche Attribute wie Stärke, Kontrolle und Dominanz zugestanden werden. Dies führt nicht dazu, dass die beiden weiblich gezeichneten Figuren weniger attraktiv und begehrenswert erscheinen, wie dies bei Darstellungen von bspw. Butches häufig der Fall ist. Vielmehr eröffnen diese beiden weiblich gezeichneten Figuren einen Möglichkeitsraum, der über traditionelle Frauenbilder hinausgeht, der Widersprüche und Ambivalenzen aushält und für eine VerUneindeutigung von Weiblichkeiten sorgt.

In der *Buffy*-Fanfiction *How to tame a Shrew* findet sich ebenfalls das bereits im vorherigen Abschnitt aufgegriffene Motiv des Mädchens und die damit einhergehende Verniedlichung von Weiblichkeiten. In dieser Fanfiction werden die Figuren in ein märchenhaftes Setting (›Es war einmal ...‹) eingebettet, sodass von einem Alternativen Universum gesprochen werden kann. Buffys Figur wird auch hier als Handlungsträgerin entworfen, wobei ebenfalls das Pronomen ›sie‹ verwendet wird. Daher wird hier ebenfalls von Buffy als ›Frau‹ gesprochen. Vielmehr als bei *Cut no Ice* geht die Konstruktion von Weiblichkeiten mit der Bewertung durch andere Figuren und der Orientierung an äußeren Merkmalen einher. In der Kurzbeschreibung der Fanfiction werden sowohl Buffy

als auch ihre Schwester Dawn als weibliche Figur eingeführt, wenn es heißt, »Es waren einst zwei Töchter« (HttaS, Kurzbeschreibung). Dabei wird bereits im ersten Absatz der Fanfiction, die Abwertung von Weiblichkeiten evident:

Es war einmal ein reicher Fürst. Er besaß ein Schloss in den Bergen und eines an der See. Er hatte sich nicht entscheiden können, wo die Schönheit überwog. Er besaß alle guten Dinge, die ein Fürst besitzen könnte. Er war gütig, anständig und ein gerechter Herrscher. Er besaß aber auch schlechte Dinge, wie er sagte.

Zwei an der Zahl. Denn der Fürst hatte zwei Töchter. Es wurde ihm kein Sohn geschenkt und seine geliebte Frau starb bei der Geburt der zweiten unseligen Tochter (HttaS: Abs. 20–21).

Neben all dem Reichtum und Besitz des Fürsten, die als ›gute Dinge‹ gekennzeichnet werden, werden die beiden Töchter des Fürsten als ›schlechte Dinge‹ bezeichnet. Buffy und ihre Schwester Dawn wohnen bei ihrem Vater, dem Fürsten, auf dem Schloss. Die ›Tradition‹, wie die Erzählinstanz uns wissen lässt, besagt, dass die ältere Tochter vor der jüngeren verheiratet werden muss und so lädt der Fürst immer neue ›Männer‹ ein, die um die Hand von Buffy anhalten sollen. Jedoch verlieben sich alle ›Männer‹ in die jüngere Tochter Dawn, die als das »schönste Geschöpf, was jemals den Himmel verlassen hatte« (HttaS: Abs. 104) beschrieben wird, deren Augen »jeden noch so strahlenden Edelstein« (HttaS: Abs. 105) übertreffen und die wie »süße Pflaumen« (HttaS: Abs. 115) riecht. Buffys Haare hingegen sind »kurz, dünn, gelb und glanzlos« (HttaS: Abs. 115), ihren Körper schmückt keine Zier, ihre Wangen sind gebräunt und ihr Gesicht birgt kein Geheimnis (vgl. HttaS: Abs. 115). »Im Vergleiche – nur im Vergleiche – erschien sie ihm wie eine... Dirne« (HttaS: Abs. 117) resümiert Monsieur de la Compte, der ebenfalls zum Schloss gereist ist, mit der Absicht die ältere Tochter zu heiraten. Doch auch er verliebt sich in Dawn und reist unverrichteter Dinge ab. So ist es Buffy, die in der Geschichte immer wieder durch Abweichungen von einer traditionellen, stereotypen Weiblichkeit auffällig und infolgedessen abgewertet oder bestraft wird. Am Beispiel der Auseinandersetzung mit ihrer Schwester Dawn wird dies besonders deutlich:

»Du legst es doch regelrecht darauf an, Buffy! Du trägst Vaters alte Reithosen. Du schneidest deine Haare. Deine Kleider sind Kleider, die nicht einmal die Zofen anziehen würden. Du willst doch gar nicht heiraten. Du willst diesen Ort hier nicht verlassen. Und in all deiner Arroganz siehst du nicht einmal, dass du hier nicht mehr willkommen bist!« Die Tür flog wieder zu (HttaS: Abs. 181).

Wenn von Buffy und Dawn als ›zwei Töchter‹ gesprochen wird, wird zwar erkennbar, dass es sich um weiblich gezeichnete Figuren handelt. Indem das Aussehen beider Figuren stetig verglichen wird (»Du trägst Vaters alte Reiterhosen. Du schneidest deine Haare.« [HttaS: Abs. 181]), werden Abweichungen vom Ideal sichtbar, das hier von Dawn verkörpert wird. Hosen und kurze Haare gelten nicht als Merkmale von Feminität, zumindest nicht nach den Maßstäben ihrer Schwester Dawn, die hier die traditionellen gesellschaftlichen Konventionen widerspiegelt.

Dabei kommt auch der Kategorie Klasse eine zentrale Bedeutung zu, wenn es darum geht, was angemessene Kleidung sei: Selbst die Zofen, die den niedrigen Schichten angehören, und deren Kleidung sicher nicht angemessen ist für die Tochter eines Fürsten, würden Buffys Kleider nicht tragen (vgl. HttaS: Abs. 181). Und Monsieur de la Compté vergleicht sie mit einer Dirne. Hier werden sowohl Zofen als auch Dirnen abgewertet, denen ihr ›Frau‹-Sein abgesprochen wird, allein weil sie nicht zum Adel gehören. Deutlich wird hierbei, dass Buffy regelmäßig Bewertungen durch andere Figuren erfährt. Diese Tatsache allein spricht schon für eine Weiblichkeit der Figur. Denn, wie Nina Degele (vgl. 2004, S. 138) deutlich macht, sind klare männliche Attraktivitätserwartungen an ›Frauen‹ sowie Konkurrenz unter ›Frauen‹ hinsichtlich ihrer äußerlichen Schönheit kennzeichnend für Weiblichkeiten. Und eben diese Bewertungen erfährt Buffy sowohl durch ihren Vater als auch durch Monsieur de la Compté. Und auch das Verhältnis zu ihrer Schwester ist statt durch Solidarität durch Konkurrenz gekennzeichnet.

Doch statt diese Erwartungen an Weiblichkeit zu erfüllen, sich schön zu machen, um anderen (›Männern‹) zu gefallen, verweigert Buffy sich diesen Erwartungen und Anforderungen an eine heterosexuelle, begehrenswerte Weiblichkeit; eben mit dem Ziel, nicht verheiratet zu werden. Buffy selbst beschreibt sich als »Wild und stürmisch. Unbezwingbar und unabhängig« (HttaS Text: 192). Dabei führt dieses Zurückweisen der Erwartungen an eine Weiblichkeit zur Infragestellung ihrer sexuellen Orientierung, wie im folgenden Beispiel sichtbar wird:

»Ein Mädchen auf die Jagd mitzunehmen... bringt das nicht Unglück?« Sie verzog den Mund.

»Nein. Es bringt Unglück, Frauen mit auf ein Schiff zu nehmen, aber auch das halte ich für höchst fragwürdig, denn weshalb sollten Frauen weniger Glück bringen als Männer? Weil sie nicht jagen können? Weil sie nicht segeln können? Weil sie...« Sie biss sich auf die Zunge. Was tat sie denn? Sie stritt sich mit einem Fremden! Schon mit ihrer Zofe zu streiten, schickte sich nicht. Dabei fing Anya die Streitereien meisten[s] an (HttaS: Abs. 252–253).

Entlang des Entwurfs der Figur Buffy, wird eine Weiblichkeit verhandelt, in der sich emanzipatorische Ansichten sowie ein Zurückweisen einer vorgesehenen Geschlechterrolle ausdrücken. Buffy stellt sich der Auseinandersetzung mit William und tritt für sich und auch für andere ›Frauen‹ ein, sie leistet Widerstand. Dennoch merkt sie zugleich an, dass sich ein Streit für eine ›Frau‹ weder mit einem Fremden (einem ›Mann‹) noch mit einer Zofe gehört. Trotz ihrer Konfrontationsbereitschaft sieht Buffy also in einer angepassten Weiblichkeit einen Bezugspunkt für ihr eigenes Handeln. Im weiteren Verlauf der Jagd lädt der Fürst William und seinen Vater auf sein Schloss ein, sodass es zu weiteren Auseinandersetzungen zwischen William und Buffy kommt:

Aus den Augenwinkeln entdeckte er Gesellschaft. Er ließ die Armbrust sinken. Seine Mundwinkel hoben sich entsprechend. Sie trug eine Hose. Wahrscheinlich eine Hose ihres Vaters. Er hätte fast nicht damit gerechnet, sie noch einmal zu sehen, nach ihrem bühnenreifen Abgang zu Pferde gestern. Er wusste, weshalb Angel von ihr nicht angetan war. Sie war beinahe ein Mann. Vielleicht zog sie ja die intime Gesellschaft von Frauen vor. Das wäre interessant, überlegte er lächelnd (HttaS: Abs. 316).

Buffys äußeres Erscheinungsbild und ihr Verhalten lassen sie für William in die Nähe eines ›Mannes‹ rücken. Gleichzeitig wird deutlich, dass Buffy für ihn und so auch für andere ›Männer‹ aufgrund dieser Nähe nicht begehrenswert erscheint. Entsprechend kommt er zu dem Schluss Buffy fühle sich zu ›Frauen‹ hingezogen. Buffys Verweigerung, sich weiblichen Schönheitsnormen und Verhaltensweisen anzupassen, führt zu einem Ausschluss aus der heterosexuellen Matrix. Bei einer maskulinisierten Geschlechterpraxis, so betont Antke Engel, ginge es zum einen um die Erarbeitung von Positionen im Feld rigider binärer Geschlechterordnung, zum anderen um Ausdrucksformen und Praktiken des Begehrens (vgl. Engel 184). Dabei stellt das Experimentieren mit dem Umschlagspunkt einen entscheidenden Moment für Engel dar: »Wie viel und was an männlich Codiertem lässt sich in Existenzweisen von Frauen/Lesben einarbeiten, ohne das Schreckgespenst der Vermännlichung aufzurufen?« (Engel 2002, S. 184–185). Bei Buffy, so wird es deutlich, folgt die Vermännlichung direkt auf die Verweigerung weiblich kodierter Kleidung.

Zu ihrem Körper und der Kleidung hat sie entsprechend eher ein funktionales Verhältnis: Die Haare sind praktisch zu einem Zopf gebunden, die Kleidung passend zum Reiten (vgl. Httas Text: 136). Alles was auf ihre Weiblichkeit hinweisen könnte, wird durch männlich konnotierte Kleidung verschleiert.

Dabei zeigt sich, dass Buffy diese Strategie bewusst und aktiv einsetzt, um nicht verheiratet zu werden. Die Wahl der männlich konnotierten Kleidung kann dabei auch als Ausdruck des Wunsches nach dem Verwischen sozialer Geschlechterrollen und der Anerkennung eines Subjektstatus betrachtet werden. Da Buffy sich durch diese ›Vermännlichung‹ sowohl William als auch anderen ›Männern‹ entzieht (und sie durch ihre männlichen Attribute in ihrem heterosexuellen Begehren erschüttert), spricht er sie direkt auf seine Vermutung an:

»Ich habe eine Frage, wenn Ihr erlaubt.« Er kam näher und sah, wie sie komplett überfordert war, mit seiner Forschheit und seinen scheinbar völlig falschen Antworten auf alle Fragen. »Ich machte mir bereits meine Gedanken«, erläuterte er glatt und sah, wie ihre Haltung defensiver wurde, als ahne sie bereits seine Beleidigung. »aber zieht Ihr die Gesellschaft von Frauen vor?« Er hatte sich näher zu ihr gelehnt und sah, wie sanfte Erkenntnis ihre straffen Züge erschlaffen ließ. »Ihr wisst schon.... Insgesamt. Körperlich, geistig...«, schloss er vielsagend, und ihr Mund öffnete sich schließlich.

»Wie... wie könnte Ihr...!« Sie war sprachlos vor Entsetzen. Und sie wurde rot. Schrecklich rot, in den gebräunten Wangen. »So etwas von mir zu...!« Er hatte sich also anscheinend geirrt. Aber es war fast zu komisch, wie bestürzt sie war. »Und so etwas von meiner Schwester zu denken! Und zu behaupten, dass...« Wieder schnappte sie empört nach Luft, und wie deutlich ihre Ablehnung für ihn war, war genauso amüsant wie ihr Ausbruch. Sie hatte sogar die Hände zu schmalen Fäusten geballt.

[...]

»Ich denke, darin ist Eure Schwester auch besser. Männer wollen nicht von Männern erobert werden...« Ihr Mund hatte sich noch immer nicht geschlossen. »Ihr seid doch ein Mann, nicht wahr Buffy?« Der Name war zu absurd, als dass er ihn nicht ständig wiederholen musste (Httas: Abs. 335–337).

Neben der Abwertung, die Buffy über den Vorwurf der Homosexualität erfährt, wird auch hier erkennbar, dass William auf Buffys Begehren angewiesen ist, um sich als ›Mann‹ zu behaupten. Indem Buffy ihm dieses verweigert, bleibt William nichts anderes übrig als ihr ihre Weiblichkeit abzusprechen und sie zu vermännlichen. Doch ihre männliche Performanz ist nicht überzeugend wie Buffys Zofe Anja feststellt:

»Was? Reiten, wie ein Mann? Schießen, wie ein Mann? Aber die Meinung sagen, wie ein Mann, das geht nicht?« Anya musterte sie kopfschüttelnd. Und Buffy war kurz verstört. Ja, sie tat all diese Dinge, aber dennoch widerstrebte etwas Primitives in ihrem Innern, dem Wunsch, einen Mann vielleicht zu schlagen, wie ein anderer Mann es tun würde. Fast war sie enttäuscht über sich selbst (HttaS: Abs. 350).

Deutlich wird, dass Buffy selbst erstaunt ist über ihr Verhalten und nicht zuletzt über die Tatsache, dass sie dennoch nie auf männliches Gewalthandeln zurückgreifen würde, um ihre eigenen Wünsche und Ansprüche durchzusetzen.

Schon zu Beginn der Fanfiction werden entlang der Figur Buffy feministische Ideen sowie die Ungerechtigkeit von Traditionen, die ›Frauen‹ benachteiligen und in eine Ehe zwingen, die sie nicht eingehen wollen, verhandelt. Buffy wird dabei als eigenständig und selbstbewusst, unangepasst und selbstbestimmt entworfen. Zumindest wäre sie es gerne. Denn schlussendlich zwingt ihr Vater sie in die Ehe mit William, nachdem letzterer sexualisierte Gewalt gegenüber Buffy ausgeübt hat. Buffy wird hier zur Ware, zum Konsum- und Tauschobjekt. Die Ehe dient der Sicherung der Ehre (der ›Frau‹) und des Reiches. Dennoch findet sich in Buffys Figur der Versuch einer alternativen Weiblichkeit. Sie eignet sich männlich konnotierte Verhaltensweisen an und nutzt dies als Strategie der Abgrenzung gegenüber traditionellen Weiblichkeiten, aber auch, um sich vor männlichen Übergriffen zu schützen. Auch wenn Buffy am Ende dem Druck des Patriarchats unterliegt, finden sich in der Performanz der Figur dennoch Möglichkeiten, abseits rigider Anforderungen im Kontext von Zweigeschlechtlichkeit zu agieren. Damit birgt dieser Figurenentwurf großes subversives und auch verUneindeutigendes Potenzial und eröffnet mit Blick auf die (De-)Konstruktion von Geschlechterentwürfen queere Horizonte, die sich einer eindeutigen Zuweisung widersetzen.

7.1.3.4 »Vielleicht lassen sich ja die cringey Aspekte, die doch schon einige Trans-Filme haben, umschreiben, so dass der Film wieder Spaß macht?« – Genderswap, Genderfuck und Trans*-Repräsentationen

Nach dem Blick auf die Repräsentationen und Möglichkeiten der weiblich und männlich gezeichneten Figuren in den Fanfictions folgt nun eine Fokussierung auf die Aus- und Verhandlungen von trans*. Dabei ist hervorzuheben, dass sich in keiner der Fanfictions, die ins Sample aufgenommen wurde, trans* Charaktere finden. Jedoch, und auch das soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, wurde die Repräsentation von trans* Charakteren und Themen in Fanfictions in der Online-Diskussion aufgegriffen. Entsprechend dem Anspruch, offen für Leerstellen zu sein, folge ich hier der Relevanzsetzung der Teilnehmer:innen in der Online-Diskussion, auch wenn die ausgewählten Fanfictions bzgl. der Repräsentation von trans* eine Leerstelle abbilden. Denn abseits dessen findet sich durchaus eine steigende Anzahl an Fanfictions und auch freien Arbeiten zu trans* The-

matiken und mit trans* Charakteren.³³ Und auch wissenschaftlich kommt dem Thema in jüngerer Zeit immer mehr Beachtung zu, wie die Arbeiten von Kristina Busse und Alexander Lothian (2009), Vera Cuntz-Leng (2015), Anson Koch-Rein, Elahe Haschemi Yekani und Jasper J. Verlinden (2020) sowie Jonathan A. Rose (2020) zeigen.

Vera Cuntz-Leng widmet sich in ihrer Arbeit zu *Harry Potter* dem Thema, wenn sie auf die Möglichkeiten des Geschlechterwechsels durch den Vielsafttrank eingeht (vgl. Cuntz-Leng 2015, S. 254). Cuntz-Lengs Arbeit bietet insbesondere für die Auseinandersetzung mit der Online-Diskussion einen passenden Anknüpfungspunkt, da auch diese sich inhaltlich auf *Harry Potter*-Fanfiction bezieht.³⁴ In ihrer Einleitung mit dem Titel *Representing trans: Visibility and its discontents* (2020) schreiben Koch-Rein, Haschemi Yekani und Verlinden, dass die 2010er-Jahre durch eine entscheidende Verschiebung in der Repräsentation von trans* in Kunst und Medien gekennzeichnet sind. Dass dabei jedoch die steigende trans* Sichtbarkeit auch von anhaltender trans*feindlicher Gewalt in der Gesellschaft begleitet wurde (und wird), die insbesondere wirtschaftlich benachteiligte Gemeinschaften und PoCs trifft. Die steigende Sichtbarkeit von trans* Personen in den Medien, in Filmen und TV-Serien (die zumeist von cis-Darsteller:innen gespielt werden) hat entsprechend nicht zu verbesserten Bedingungen für trans* Personen insgesamt geführt. Dennoch: »[R]epresenting trans is a crucial debate that includes concerns about who can speak for trans people and how trans lives should be represented. But it is also testament to the fact that representation expands the realm of the intelligible« (Koch-Rein et al. 2020, S. 2). Die Repräsentation von trans* bliebe dabei jedoch häufig in Binaritäten gefangen, was auch zu einer Unsichtbarmachung von z.B. trans* Maskulinitäten und nicht-binären Menschen führe (vgl. Koch-Rein et al. 2020, S. 4). Im Hinblick darauf stellt sich die Frage nach der Repräsentation von trans* Personen und Themen auch in deutschsprachigen Fanfictions und Fandoms, die hier anhand der geführten Online-Diskussion beantwortet werden soll.

Aus dem Ausgangsposting von Teilnehmer:in Tony zu der Frage, ob queere Beziehungen in Fanfictions realistisch dargestellt werden, entwickelt sich eine rege Diskussion, in der auch das Thema trans* Charaktere in Fanfictions von anderen Teilnehmer:innen aufgegriffen wird. Tony schreibt:

Mir ist gerade spontan noch dieses neue Thema eingefallen.
Findet ihr, dass queere Beziehungen in Fanfictions realistisch dargestellt werden?
Mich selbst stört es zum Beispiel, dass die Pärchen oft viel zu schnell eine Beziehung beginnen und auch sehr schnell intim werden.
Leider habe ich noch keine Fanfiction mit einem Trans* Chara gelesen, aber vielleicht einer von euch? Ich finde, da kann man sehr einfach das komplett falsche ›will Mann/Frau/etc sein‹ einbauen oder eben dem Chara Körper Dysphorie und ähnliches geben.
Natürlich kann der Autor nur seine eigenen Vorstellungskraft benutzen, egal ob er

33 trans* wird hier verstanden als *Umbrella term*, der alle Geschlechtsidentitäten und -ausdrücke einschließt, die sich nicht mit dem ihnen bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren. Entsprechend können unter trans* auch nicht-oder a-binäre Menschen gefasst werden, sofern sie sich mit diesem Begriff identifizieren.

34 Im Thread ›Realität und Fantasie‹ berichtet z.B. Teilnehmer:in Zen davon, dass es im Harry Potter-Fandom die Theorie gibt, dass Snape ein trans* Mann ist (vgl. Zen, FD6. Abs. 269).

queer ist oder nicht, aber gerade deswegen finde ich es interessant, diesen Aspekt zu untersuchen (Tony, FD6: Abs. 3–9).

Tony selbst gibt an, bisher keine Fanfictions mit einem trans* Charakter gelesen zu haben, äußert aber die Vermutung, dass es beim Schreiben einer solchen Fanfiction dazu kommen kann, Klischees und Stereotype zu reproduzieren. Damit spricht Tony einen Punkt an, den auch Koch-Rein, Haschemi Yekani und Verlinden (vgl. 2020, S. 4) betonen, nämlich die Binarität, in denen trans* Repräsentationen häufig changieren. Und auch Kristina Busse greift diesen Aspekt in ihrem Artikel auf. Hinsichtlich ihrer Überlegungen zu trans* Repräsentationen in Slash-Fanfictions betont sie, dass

Fan fiction-writing communities have historically been made up over-whelmingly of women (who tend to be mainly white, middle-class and straight or bisexual, though significant and vocal minorities of otherwise identified fans exist); it is scarcely surprising, then, that questions of gender presentation, representation, and equality are central to fan fiction and discussions. Fan writers use the characters, plots, and bodies from their chosen texts as raw material which can be manipulated to explore questions of most interest to them as well as issues and plot points raised by the source: manipulations of gendered embodiment frequently lead to the exploration of feminist concerns (Busse 2017, S. 60).

Davon ausgehend, dass ein überwiegender Teil der Produzierenden einer weißen, heterosexuellen, cis-geschlechtlichen Mittelschicht angehört (vgl. Jamison 2013e, S. 18), stellt sich die Frage nach der Bedeutung von trans* Repräsentationen in Fanfictions. Wie bereits in den vorherigen Unterkapiteln deutlich wurde, bietet Fanfiction einen Raum zum Experimentieren und Erforschen und das auch abseits binärer Geschlechterkonstruktionen. Busse und Lothian stellen in Bezug darauf heraus, dass vor allem *Genderfuck*³⁵-Fanfictions, in denen männliche Figuren gezwungen sind, soziale, kulturelle, physische und emotionale Realitäten eines vermeintlich weiblichen Körpers zu erleben, einen Raum für Fragen danach eröffnen, ob soziobiologische Fakten Weiblichkeiten konstituieren (vgl. Busse 2017, S. 61). Damit würden – so lässt sich vermuten – auch *Genderswap*³⁶ und Trans*Geschichten, die von (cis-)weiblichen Produzierenden geschrieben werden, eine Reflexion von Geschlechterkonstruktionen anregen.

Genderswap then further complicates crossgendered identification by turning the identificatory (male) object into a (false) female, thus forcing characters and readers to address the constructed gender not just of the protagonist but of all of us (Busse 2017, S. 62).

So finden sich neben den Genderfuck-Fanfictions, die patriarchale Strukturen und heteronormative Wünsche (vgl. Busse 2017, S. 63) reproduzieren, auch solche, die den Be-

35 Genderfuck kann als Synonym für Fanfiction-Tropen verwendet werden, in denen die Figuren ihr Geschlecht wechseln oder normative Repräsentationen von Geschlecht herausfordern.

36 Genderswap bezeichnet eine Fanfiction-Trope, in der ein oder mehrere Charaktere das Geschlecht wechseln.

zug zu Trans*Diskursen herstellen und den Anspruch haben, eine queere Lesart klassischer *Genderfuck*-Narrative anzubieten (vgl. Busse 2017, S. 72). Neben *Genderfuck*- und *Genderswap*-Geschichten finden sich aber auch solche, die sich dezidiert mit den Herausforderungen von trans* Identitäten und Transitionen befassen, und auf die auch Kay in seiner Antwort hinweist:

[...] Am Anfang dieses Threads wurde auch über Trans-Charaktere geredet und darüber, dass sowas gerne mal gelesen werden würde. Im FF-Bereich habe ich sowas tatsächlich auch schon mal gesehen, allerdings eher auf AO3. Da war es dann so, dass ein Charakter, der im Canon ein Kerl ist, auch in der FF ein Kerl war – allerdings ein [trans* Mann, dl]. Und die [Angleichung, dl] war auch noch nicht richtig abgeschlossen. Was ja theoretisch sogar im Canon dann sein könnte, wenn man den entsprechenden Charakter nie nackt sieht – wer weiß dann schon, wie er untenrum aussieht oder was er mal war? ^^ Allerdings habe ich diese FF eher überflogen und weiß nicht, wie explizit mit dem Thema da noch umgegangen wurde. Müsste ich vielleicht mal nachholen, wenn ich von dem Fandom das nächste Mal geflasht bin.

Bei Animexx lese ich zurzeit einen Doujinshi³⁷, der sich sehr ausführlich mit dem Thema befasst. Der Hauptcharakter wurde anatomisch als Mädchen geboren, fühlt sich aber als Junge und muss seinen Alltag mit diesem Problem bewältigen. Auch wenn es sich hier nicht um eine Fanfiction handelt und es deshalb vielleicht nicht GANZ zu diesem Forum passt, würde ich die Story hier gerne empfehlen, denn das Thema ist ja dasselbe. ^^ (Kay, FD6: Abs. 118–120).

Interessant dabei ist, dass Kay darauf hinweist, Trans*Fictions eher auf der Plattform ›Archive of Our Own (AO3)‹³⁸ gelesen zu haben. Ebenfalls wird deutlich, dass auch die erste Fanfiction, auf die Kay sich bezieht, in einer dichotomen, binären Geschlechterordnung angesiedelt ist. Der Charakter, von dem Kay spricht, befindet sich in einer Transition und hat diese, sofern binäre und körperliche Maßstäbe angesetzt werden, noch nicht abgeschlossen.³⁹ Bemerkenswert ist, dass Kay selbst den Bezug zum Kanon herstellt und auf Leerstellen verweist (›Was ja theoretisch sogar im Canon dann sein könnte, wenn man den entsprechenden Charakter nie nackt sieht – wer weiß dann schon, wie er untenrum aussieht oder was er mal war?« [Kay, FD6: Abs. 118]), die eine queere Lesart ermöglichen würden. Auch wenn Geschlecht hier an biologischen Merkmalen festgemacht zu werden scheint, so eröffnet die Dethematisierung dieser Leerstellen und Auslassungen einen Raum für Trans*Repräsentationen in Fanfictions.

37 Der Begriff Dōjinshi ist eine Abkürzung des Begriffs dōjin zasshi (›Zeitschrift von und für Gleichgesinnte‹) und bezeichnet von nichtprofessionellen Zeichnern im Selbstverlag herausgegebene Mangas, ähnlich wie Fanzines. Dōjinshi-Zeichnungen werden auch als Fan-Art bezeichnet. Dōjinshi werden in Japan hauptsächlich auf Dōjinshi-Messen verkauft, sind also Werke kommerzieller Natur. Die größte solcher Messen ist der zweimal jährlich stattfindende Comic Market (Comiket) in Tokio, zugleich auch die größte Comic-Messe der Welt.

38 AO3 ist eine multilinguale Plattform, die sich insbesondere an eine englischsprachige Zielgruppe richtet, da die meisten Texte in englischer Sprache veröffentlicht werden. Die Anzahl der Fanfictions dort ist insgesamt deutlich höher als auf *fanfiction.de*.

39 Es gibt verschiedene Arten von Transitionen: körperlich, sozial, rechtlich.

Auch die zweite Fanfiction, die Kay anspricht, scheint sich auf binäre Kategorien zu beziehen und ein binäres Bild von Trans* zu vermitteln. Zugleich erscheint es jedoch, als würde hier ein differenzierteres Bild bezüglich der individuellen und gesellschaftlichen Herausforderungen, die im Zusammenhang mit der Transition stehen, gezeichnet werden. Deutlich wird, dass Fandoms und Fanfictions die Chance bieten, mit Trans*Lebenswelten in Kontakt zu kommen und sich mit diesen auseinanderzusetzen, allein schon über die Beschäftigung mit dem Fandom und nicht nur über die gezielte Suche nach Trans*Fictions, wie Teilnehmer:in Zen sie beschreibt:

Zum Thema Trans* Charaktere:

Sowas hab ich auch schon gesucht, aber bisher nur mäßige Texte gefunden, wo es entweder nur am Rande vorkam oder meiner Ansicht nach nicht gut dargestellt wurde. Ich suche also noch und habe auch noch ein paar Stories auf der To-Read-List. Im Harry Potter Fandom gibt es ja die Theorie, dass Snape ein Transmann ist (weil an einer Stelle mal gesagt wird, er sei als Schüler immer in zu großen Sachen rumgelaufen und weil er seinen Unterarm versteckt, was auf eine OP-Narbe hinweisen könnte). Ich finde die Theorie interessant und würde gerne ein paar fics darüber lesen. Bisher habe ich aber eher nach Fics über einen Trans Charakter aus meiner eigenen Fantasie gesucht: Ginny, als schwuler Transmann in einer Beziehung mit Harry. Das würde ich echt gerne lesen... :D Ansonsten habe ich auch mal nach FF zu Filmen gesucht, in denen Trans-Leute vorkommen. Vielleicht lassen sich ja die cringey Aspekte, die doch schon einige Trans-Filme haben, umschreiben, so dass der Film wieder Spaß macht? Auch da hatte ich leider noch keinen Erfolg, aber ich habe auch eher unbekanntere Filme gesucht (Zen, FD6: Abs. 268–269)

Im Gegensatz zu Kay berichtet Zen davon, explizit nach Fanfictions mit trans* Charakteren gesucht zu haben, dabei jedoch nur auf ›mäßige‹ Texte gestoßen zu sein. Als Gründe für diese Bewertung gibt Zen an, dass das Thema Trans* dort nur am Rande angesprochen oder »nicht gut dargestellt wurde« (Zen, FD6: Abs. 269). Wie eine gute Darstellung aussehen würde, bleibt in Zens Ausführung jedoch unklar. Darüber hinaus nimmt Zen Bezug zu einer im *Harry Potter*-Fandom verbreiteten Lesart von Severus Snape. Die Bezeichnung trans* Mann zusammen mit dem Verweis auf die OP-Narbe an seinem Unterarm und die weite Kleidung, könnte auf eine FTM-Transition hinweisen. Begünstigt wird diese Lesart vieler Fans von Snape als trans* Mann durch die eher unklare und wandelbare Position, die Snapes Figur in den *Harry Potter*-Büchern und Filmen einnimmt und die viele Leerstellen und Lücken aufweist (vgl. hierzu Cuntz- Leng 2015, S. 271–273). Für Fans ermöglicht dies eigene Interpretationen und Lesarten, die sich in Fanfictions widerspiegeln können.

Zens Hoffnung, dass sich »die cringey Aspekte, die doch schon einige Trans-Filme haben, umschreiben [lassen], so dass der Film wieder Spaß macht?« (Zen, FD6: Abs. 269) verweist dabei auf das Potenzial, das Fanfictions innewohnt: Die Möglichkeit zur Kritik, zur Korrektur und zur Veränderung von Geschlechterrepräsentation abseits einer cis-heterosexuellen Norm. Auf diese Möglichkeiten geht auch Kay in der Antwort an Zen ein:

@Zen

Keine Ursache. ^^ (Wegen des Links.) Ich finde auch, dass es eigentlich mehr Geschichten oder sonstwie zu verbreitende Informationen (falls das jetzt verständlich klang xD) über Transmänner- und Frauen geben sollte, damit auch Leute, die sich da vielleicht nicht so gut hineinfinden können, einen Einblick in deren Gefühlswelt und Alltag bekommen können. Leider gibt es ja immer noch viele, die das überhaupt nicht verstehen oder anerkennen, sogar als psychische Störung betrachten. Ich habe letztes ein Video bei YouTube gesehen; ich glaube, es hieß »There are only two genders – change my mind«, in dem darüber diskutiert wurde, ob es tatsächlich nur zwei Geschlechter gibt bzw. geben sollte oder ob auch dazwischen noch etwas ist. Ich konnte mir das Video nicht zu Ende ansehen, weil ich sowohl in dem Video an sich als auch in den Kommentaren zu wenig Unverständnis erlebt habe... Selbst die Tatsache, dass es für einen Transmenschen sehr verletzend sein kann, mit den falschen Pronomen angesprochen zu werden, wurde anscheinend nicht verstanden. >_>

Die Sache mit Snape finde ich übrigens auch sehr interessant und wusste ich bisher auch noch nicht. Ich muss zu meiner Schande gestehen, dass ich die Harry Potter-Bücher nie gelesen habe und nur die Filme kenne, aber bei dieser Theorie stellen sich mir dann schon zwei Fragen irgendwie: Hatte er diese Angleichung dann schon als Kind? (Was ja durchaus möglich ist, nur meistens führt man sowas ja meines Wissens nach eher im Teenager-oder Erwachsenenalter durch...?) Und andererseits leben die da ja in einer Welt mit Magie, was mich auch auf den Gedanken bringt, ob die da nicht den Vorteil hätten, ihr Geschlecht ohne richtige Operation und mit »magischer Hilfe« ändern zu können?

Aber da komme ich jetzt vom eigentlichen Thema dieses Threads ab. XD [...].

Ich antworte mal kurz (sorry für Off-Topic)

Kay hat geschrieben:

»Hatte er diese Angleichung dann schon als Kind? (Was ja durchaus möglich ist, nur meistens führt man sowas ja meines Wissens nach eher im Teenager-oder Erwachsenenalter durch...?)«

Das kannst du dir natürlich selbst ausdenken, ist ja schließlich fiction. :P Wenn es mit der Story im Buch im Einklang bleiben soll, müsste er als Kind schon als Junge unterwegs gewesen sein, aber dafür braucht man ja nicht unbedingt medizinische Maßnahmen. Außerdem ist Snape ein guter Zauberspruchmeister und hat vielleicht entsprechende Tränke erfunden. Die Vorstellung, dass in der HP-Welt die Trans-Sache anders laufen könnte als im Real Life finde ich auch interessant. In meinem Kopf funktioniert das dann wie bei den Animagi mit staatlicher Registrierung. Damit ist es zwar noch relativ ans Real Life angelehnt, aber auch das kann ja noch anders ausbuchstabiert werden. (Damm, ich glaube ich muss jetzt mal recherchieren, was es dazu schon an FFs gibt...) (Kay, FD6: Abs. 276–288).

In der Antwort an Zen hebt Kay den sensibilisierenden und auch informativen Charakter von Fanfictions hervor. Denn zum einen, so betont Kay, besteht so die Möglichkeit, dass Menschen sich in die Situation von trans* Personen hineinfinden können und zum anderen können über solche Geschichten auch Vorurteile abgebaut und Informationen gegeben werden. Kay spricht hier einen Punkt an, den auch Kristina Busse in ihrem Aufsatz beschreibt und der das queere, verUneindeutigende und gleichzeitig auch gesellschaft-

liche Potenzial von Fanfictions hervorhebt, unabhängig davon, ob diese eine Trans*Thematik oder andere nicht-normative Geschlechterkonstruktionen verhandeln:

Micropolitical interventions take place in even the most hedonistic sex scenes, as we hope that we have shown. And what puts them there in fan fiction is their communal context: the fact that the writing is never spoken to a vacuum but engages in a constant process of revising and trans-forming the fictional and nonfictional world (Busse 2017, S. 77).

Obwohl sich in den untersuchten Fanfictions keinerlei explizite Trans*Repräsentationen oder *Genderswap*-Tropen finden, wurde entlang der obigen Ausführungen deutlich, dass diesen Geschichten in der Online-Diskussion eine zentrale Rolle zugewiesen wurde. Es wurde evident, dass *Genderswap*- und *Genderfuck*-Geschichten einen Raum eröffnen, in dem soziale, kulturelle und emotionale Realitäten erprobt und reflektiert werden können, die abseits binärer und dichotomer Geschlechterkonstruktionen existieren. Gleichzeitig wurde ebenfalls deutlich, dass die Ausgangstexte entlang von Leerstellen, Lücken und »cringey Aspekte[n]« (Zen, FD6: Abs. 269) die Möglichkeit eröffnet, Geschlechterkonstruktionen im Sinne einer queeren Lesart abseits binärer cis-Geschlechtlichkeit zu erforschen. Dies eröffnet insbesondere für queere Produzent:innen, deren Geschlechtsidentität nicht einer binären Norm entspricht, aber auch für nicht-queere Produzent:innen (vgl. hierzu Kap. 8.1 dieser Arbeit), Räume zur Selbsterforschung und Reflexion.

7.2 Kollektivität, Kollaboration und Gemeinschaft

Fandom is one of those spaces where people are learning how to live and collaborate within a knowledge community. We are trying out through play patterns of interaction what will soon penetrate every other aspect of our lives
(Jenkins 2006c, S. 134).

Nachdem das vorherige Kapitel die Aus- und Verhandlungen von Hetero- und Homonormativität entlang der Kategorien ›Normierung/Normalisierung‹ sowie ›Othering‹ am Beispiel von Familien- und Verwandtschaftsverhältnissen, Liebe(sbeziehungen) und Geschlechterkonstruktionen fokussierte, folgt nun der Blick auf die kollektiven und kollaborativen Schreibprozesse der queeren Produzent:innen.

Was bereits in den theoretischen Ausführungen dargelegt wurde, wird hier zur Erinnerung noch einmal konzise zusammengefasst werden, um den Blick auf die Ergebnisse der Analyse zu schärfen: Das Verhältnis von Autor:in und Benutzer:in hat sich aufgrund der verbesserten und weiterentwickelten Partizipationsmöglichkeiten verändert. Durch das Internet und vor allem durch das Web 2.0 wurde die klare Unterscheidung zwischen Konsument:innen und Produzent:innen fast vollkommen aufgehoben. Auf Plattformen wie *YouTube*, *tumblr* oder *twitter* können User:innen selbst erschaffene Inhalte veröffent-