

3. *Beyond ethnic chick lit* oder neue Welt-Frauen*-Literaturen

»In its attention to cultural traffic, translation, and transplantation, the circulation approach considers the collision of differences and the resultant hybridization through processes of cultural mimesis – the imitation of others' representational forms, *with a difference*.« (F 512; Hervorhebung im Original)

3.1 *Circulation: chick lit* als globales Genre

Der Diskurs einer neuen Welt-Frauen*-Literatur unter der Ägide der *chick lit* wurde spätestens durch Rachel Donadios Essay *The Chick-Lit Pandemic* (2006) in der *New York Times* begründet:

In the near decade since Bridget Jones first hit the world stage [...] an international commuter train of women has been gathering speed close behind. From Mumbai to Milan, Gdansk to Jakarta, regional varieties of chick lit have been sprouting, buoyed by the demographic that's both their subject and readership: 20- and 30-something women with full-time jobs, discretionary income and a hunger for independence and glamour. (P)

Donadio spricht von *chick lit* als einem »extremely adaptable genre« (P), das geholfen habe, einen neuen globalen Markt zu kreieren. Autorinnen aus Indien, Ungarn, Polen, Skandinavien, Italien und Frankreich hätten das Genre mehr oder minder erfolgreich adaptiert und mittlerweile gebe es »signs of daring writing by young women in some unexpected corners of the world« (P). Damit ist die indonesische *sastra wangi* gemeint, was auf Deutsch so viel heißt wie »duftende« oder »parfümierte Literatur« – ein ausschließlich jungen Autorinnen zugeschriebenes Genre, das nach dem Fall des autoritären Suharto-Regimes (1998) an Popularität gewann.

Zur Existenz und Ausbreitung globaler *Chick-lit*-Varianten äußerten sich beinahe zeitgleich auch die ersten Wissenschaftler*innen. Ferriss und Young weisen in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) bereits auf das Aufkommen internationaler Versionen hin. Sie führen neben der indonesischen *sastra wangi*, die lediglich erwähnt wird, auch ungarische *chick lit* an,¹ die Nóra Séllei in einem

1 Vgl. Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 6.

eigenen Beitrag bespricht.² In einer der ersten *Chick-lit*-Monographien von Katarzyna Smoczyńska heißt es, die Bekanntheit des Genres »has spread around the world and has sparked a fad for fictional Bridget-like characters in many countries«.³ Auch in einer aktuellen Publikation zur *chick lit* hält die Autorin Heike Mißler fest, dass diese derzeit von Frauen* überall auf der Welt geschrieben werde, »its formula [is] being adapted to various cultural backgrounds, which has made the genre more diverse and more inclusive of identities marginalised and stereotyped in the white, western, heterosexual, middle-class universe of Bridget Jones and Carrie Bradshaw and Co«.⁴ Mit Ausnahme des Sammelbandes von Ferriss/Young und Annette Peitz' Monographie über deutschsprachige im Vergleich zu anglo-amerikanischer *chick lit* hat sich die einschlägige Forschungsliteratur bis dato jedoch primär auf anglophone *chick lit* aus den USA und Großbritannien konzentriert.⁵ Das Forschungsdefizit wird zwar oft explizit benannt, aufgrund von mangelnder Expertise in Bezug auf Sprach- und Kulturkenntnisse jedoch kommenden Forscher*innengenerationen überlassen. So spricht Caroline J. Smith von einem »fertile ground for future, scholarly examination«⁶ und Stephanie Harzewski ermutigt Wissenschaftler*innen »to explore especially the overlaps and divergence of chick lit with its non-Western counterparts«.⁷ Bei Pamela Butler und Jigna Desai findet sich die zwar generell emphatisch begrüßte, jedoch als unzureichend erforscht befundene Zirkulation dieses »globalized feminine genre«⁸ als Problem und Appell formuliert:

Framing chick lit as a white women's problem leads to a domestication of the genre that seems especially problematic in the context of the genre's explosive globalization – both in terms of dominant American and British chick lit being consumed outside of the U.S. and UK, and in the creation of chick-lit genres in multiple languages and national contexts throughout Asia, South America, and Eastern Europe.⁹

Diese Domestikation des Genres als weiß und US-amerikanisch/britisch wird in der Forschungsliteratur weitgehend (re)produziert, insbesondere durch den Fokus auf anglophone *chick lit* aus den USA und Großbritannien. Dieser wird auch innerhalb jener – zunehmenden – *Chick-lit*-Forschung aufrechterhalten, die sich auf »women-of-color and diasporic subgenres«¹⁰ konzentriert. Ein aktuelles Beispiel stellt der von Erin Hurt herausgegebene Sammelband *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019) dar, der Aufsätze und Interviews zu anglophoner *chick lit* von/über nicht-

2 Vgl. Nóra Séllei: »Bridget Jones and Hungarian Chick Lit«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 173–188.

3 Smoczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 23.

4 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 4.

5 Diese Aussage bezieht sich auf selbständige, buchlange Publikationen, die sich der *chick lit* widmen. Vgl. Smoczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007); Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008); Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011); Montoro: *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction* (2012); Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016).

6 Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008), S. 143.

7 Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 17.

8 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 5.

9 Ebd., S. 6.

10 Butler/Desai: »Prologue« (2019), S. 30.

weiße(n) Frauen*, insbesondere aus den USA (afroamerikanische, asiatisch amerikanische, lateinamerikanische *chick lit*), aber beispielsweise auch aus Australien (australische Aborigines-*chick-lit* bzw. *koori lit*) versammelt. Zwar nimmt der Band in Bezug auf englischsprachige, nichtweiße *chick lit* und die darin thematisierte Ethnizität und/oder Nationalität eine Pionierrolle ein, verbleibt, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, jedoch innerhalb der englischen Sprache und auch größtenteils im globalen Norden. Die Ausnahmen beschränken sich auf einzelne, ins Englische übersetzte *Chick-lit*-Titel wie *Girls of Riyadh* (2007 [2005]) der saudischen Autorin Rajaa Alsanea, *Shanghai Baby* (2001 [1999]) und *Marrying Buddha* (2005 [2004]) der chinesischen Autorin Wei Hui oder *Saman* (2005 [1998]) der indonesischen Autorin Ayu Utami, die von Hurt am Ende des Bandes in einer »bibliography of chick lit novels, grouped by ethnicity and/or nationality«¹¹ zur Verfügung gestellt werden, um eine wissenschaftliche Beschäftigung damit anzuregen (vgl. Tab. 16).¹²

Tab. 16: Global-chick-lit-Bibliographie (nach Hurt: »Bibliography« [2019])

Chick-lit-Kategorien	Anzahl der Titel
Aboriginal Australien chick lit (koori chick lit)	5
Arabic chick lit	1
Black chick lit (sistah lit, girlfriend lit, sisterfriend lit)	22
East Asian and East Asian American	20
Latina chick lit (chica lit)	36
Muslim chick lit	2
South Asian and South Asian American (desi lit, ladki-lit)	58
white chick lit	37

Bis auf die bewusst niedrig gehaltene Anzahl von Titeln weißer *chick lit* kann die Liste als repräsentativ für den Bekanntheitsgrad bestimmter Varianten des Genres im anglophonen Westen bzw. globalen Norden angesehen werden. Südasiatische bzw. vor allem südasiatisch amerikanische *Chick-lit*-Romane führen quantitativ mit einigem Vorsprung, während arabische *chick lit* das Schlusslicht bildet. Die Abgrenzung der Ordnungskategorien ist dabei oft nicht klar; beispielsweise wird *Girls of Riyadh* als einziger Titel arabischer *chick lit* angeführt, während der aus Blogbeiträgen hervorgegangene und in englischer Sprache verfasste Roman *Desperate in Dubai* (2011) der in den Emiraten lebenden Schriftstellerin Ameera Al Hakawati in der südasiatischen/südasiatisch amerikanischen Kategorie platziert wurde. Auch bezieht sich eine Ka-

11 Hurt: »Introduction« (2019), S. 22.
12 Vgl. Hurt: »Bibliography«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 225-229. Die Bezeichnungen der *Chick-lit*-Kategorien in Tab. 16 wurden wortwörtlich von ebd. übernommen.

tegorie wie *muslim chick lit*, unter der sich nur zwei Titel (beide von pakistanischen Autorinnen) finden, weder konkret auf die Ethnizität noch auf die Nationalität der Autorinnen und/oder Protagonistinnen und könnte auch auf einige der in anderen Kategorien platzierten Titel wie *Girls of Riyadh* angewandt werden. Die Gegenüberstellung von solch ethnisch, national, sprachlich und religiös motivierten Kategorien mit einer nicht weiter differenzierten *weißen chick lit* stellt den Versuch einer Umkehrung der verbreiteten binären Einteilung in anglo-amerikanische (»der Westen«) und globale (»der Rest«) *chick lit* dar, bei der *weiße chick lit* fast nie als *weiß* oder als ethnische Kategorie ausgewiesen wird. Das führe der Herausgeberin Erin Hurt zufolge dazu, dass *race*/Ethnizität zu einem Synonym für »nichtweiß« und Weißsein selbst dagegen unsichtbar werde.¹³ Solch ein Bild vermitteln auch Wissenschaftlerinnen wie Eva Chen, die sich mit der transnationalen Zirkulation des Genres beschäftigen:

[G]lobal chick lit works, springing up in Latin America, Asia and Eastern Europe, generally feature young urban women who pursue Western-style, individualistic pleasure and greater degrees of sexual freedom in an expanding urban commodity culture, often against a more constraining local tradition.¹⁴

Diese Tendenz, »to flatten the distinction between an Anglo-American version on the one hand and »the global chick lit« on the other«,¹⁵ wird teils auch unter dem bereits in Kap. 2.2.1.3 eingeführten Label der *ethnic chick lit* betrieben. Wurden darunter zunächst englischsprachige Titel von Autorinnen bzw. mit Protagonistinnen zusammengefasst, die in den USA oder seltener auch in Großbritannien leben und einer nichtweißen (innerhalb der größeren und sozioökonomisch dominanten *weißen*) Bevölkerungsgruppe angehören, setzte sich die Subgenrebezeichnung allmählich auch für *chick lit* von Autorinnen bzw. mit Protagonistinnen *of color* aus dem globalen Süden und aus nichtwestlichen Ländern des globalen Nordens durch. Diese Verwendungsweise von »ethnisch« verstärkt die bereits in Zusammenhang mit der *ethnic chick lit* im engeren Sinn genannte Problematik von Ethnisierung (»der Westen« vs. »der Rest«, *weiß* vs. *nichtweiß*) und Hierarchisierung (Genre vs. Subgenre, *chick lit* vs. ethnische oder globale *chick lit*). Im Web wird *ethnic chick lit* bereits seit längerem auch in diesem weiten Sinne verwendet. So erschien im Blog *The Private Library* ein dreiteiliger *Chick-lit*-Gastkommentar von Linda Hedrick, in dem sie sich u.a. mit den verschiedenen Subgenres auseinandersetzte. Neben Terry McMillans Roman *Waiting to Exhale* (1992), der als Prototyp *ethnischer chick lit* genannt wird, führt Hedrick auch »Asian

13 Vgl. Hurt: »Introduction« (2019), S. 10.

14 Eva Chen: »Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit«. In: *Feminist Media Studies* 12/2 (2012), S. 214–228, hier S. 215. <https://doi.org/10.1080/14680777.2011.597102>. Mit Verweis auf Chen (ebd., S. 217) heißt es ganz ähnlich bei Radha S. Hegde: »Global »chick lit« is springing up in Latin America, China, India, and Eastern Europe, with similar themes that unite young urban women in a global community of consumers who, as Chen argues, are eager to imbibe a »Western-style cosmopolitan lifestyle, coded as progress, empowerment and freedom«. Radha S. Hegde: »Gender, Media, and Trans/National Spaces«. In: Cynthia Carter/Linda Steiner/Lisa McLaughlin (Hg.): *The Routledge Companion to Media and Gender*. London et al.: Routledge 2014, S. 92–101, hier S. 98.

15 Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016), S. 244.

Chick Lit, and even Sastra Wangi« als »sub-sub-genres«¹⁶ an. Dieser Logik zufolge, die ein West-Ost-/Nord-Süd-Gefälle mit einem Subhierarchisierungsschema kurzschließt, ist nichtwestliche *chick lit* (*Asian chick lit*, *sastra wangi*) als Unterkategorie der in den USA angesiedelten afroamerikanischen *chick lit* (McMillan) zu betrachten. In einer Diskussion auf Goodreads wird diese fragwürdige Hierarchisierung – je weiter aus dem Osten/Süden die Literatur stammt, desto mehr Subgenre ist sie – quasi umgedreht, wenn eine Userin nach »Genuine Ethnic Chick Lit Books« bzw. »true ethnic-themed chick lit« fragt und damit Bücher meint, deren Handlung nicht in den USA spielt: »Most ethnic chick lit books like for instance, Asian Lit, take[s] place in the US; the main character is Asian, but the story is based on an Asian→American« adjusting to American life.«¹⁷ Mit »echten« *Ethnic-chick-lit*-Büchern meint sie hingegen solche, deren Plot »actually takes place in other countries as themed«.¹⁸ Sandra Ponzanesi, die sich in *The Postcolonial Cultural Industry* (2014) auch mit *chick lit* beschäftigt hat, bezeichnet afroamerikanische, lateinamerikanische und asiatisch-amerikanische *chick lit* ebenfalls als »light version[s] of »ethnic chick lit«, da sie immer schon in Beziehung zum »Westen« »or even more reductively to the US«¹⁹ stehen. Um zu betonen, dass über diese Art der *ethnic chick lit* zwar nicht hinweg-, aber doch hinausgegangen werden soll, führt Ponzanesi den Terminus *postcolonial chick lit* ein. Exemplarisch wird indische *chick lit* – auch *ladki lit*²⁰ oder, vor allem wenn es sich um diasporisches Schreiben handelt, *desi lit*²¹ – untersucht, deren Entstehung und Ausbreitung Ponzanesi auf die populären anglo-amerikanischen Prototypen und deren Verfilmung zurückführt, ohne jedoch von einer einfachen Übernahme zu sprechen. Sie verweist z.B. auch auf indische Vorläufergenres der 1980/1990er Jahre. Wenngleich Ponzanesi eingesteht, dass die kommerziell erfolgreichsten Beispiele postkolonialer indischer *chick lit* transnationale Lebensläufe, meist in den USA, beschreiben, so weist sie dennoch auch auf die aktive Literaturproduktion in Indien selbst und auf eine im Entstehen begriffene Genrevariation hin, in deren Mittelpunkt nach Indien zurückkehrende Emigrant*innen stehen. An ihre Forschungsfrage: »[H]ow far and by what means can we establish whether the new mechanism behind globalization merely rehearses the colonial dynamics, or whether it tends

16 Linda Hedrick: »Guest Editorial: Chick Lit and The Private Library (Part III)«. In: *The Private Library* [Blog] (25.6.2010), https://web.archive.org/web/20201016142508/http://privatelibrary.typepad.com/the_private_library/2010/06/guest-editorial-chick-lit-and-the-private-library-part-iii.html [1.10.2021].

17 Lorrie Paige: »Genuine Ethnic Chick Lit Books (Chick Lit Book Club – Archive)«. In: *goodreads.com* (7.7.2010), https://www.goodreads.com/topic/show/363860-genuine-ethnic-chick-lit-books#comment_form [1.10.2021] (Goodreads-Konto und Login erforderlich, um diese Diskussion lesen zu können).

18 Ebd.

19 Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry* (2014), S. 174.

20 Der Begriff *ladki* (Hindi für »Mädchen«) *lit* wird oft als Synonym für indische *chick lit* verwendet, so bspw. in Sunaina Kumar: »The Rise of Ladki-Lit«. In: *The Indian Express* (7.10.2006), <https://web.archive.org/web/20201017131301/http://archive.indianexpress.com/news/the-rise-of-ladkilit/14234/0> [1.10.2021]. Diese Analogie findet sich auch in der Wikipedia: »Indian chick lit« (14.5.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Indian_chick_lit&oldid=956602069 [1.10.2021].

21 *Desi/desi lit* bezieht sich nicht spezifisch auf eine indische Herkunft (vgl. Kap. 2.2.1.3, S. 169f.). Ponzanesi verwendet den Begriff hier jedoch für indische *chick lit* im weitesten Sinne und unterscheidet zwischen »US desi lit« (vgl. Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry* [2014], S. 209–213) und »Diaspora desi lit« (vgl. ebd., S. 213–225) von Inder*innen, die vom Ausland, bspw. den USA, wieder »nach Hause«, d.h. nach Indien, zurückkehren.

to offer new differentiated forms of resistance and ›subversive misappropriation‹?,²² wird hier insofern angeschlossen, als nicht primär Gemeinsamkeiten, sondern auch lokale Eigenheiten und insbesondere widerständige, subversive Momente der globalen *Chick-lit*-Varianten im Fokus stehen. Die vorliegende Untersuchung geht jedoch auch über dieses bis zu einem gewissen Grad immer noch in einem Zentrum-Peripherie-Denken verhaftete Ziel hinaus, indem die anglo-amerikanische *chick lit* nicht als einziger Angelpunkt betrachtet wird, auf den andere, nichtwestliche Literaturen immer nur reagieren. Dabei wird, mit Bezugnahme auf die Forderung Erin Hurts, »a more expansive literary history of the genre«²³ angestrebt, die sowohl über sogenannte *ethnic chick lit* von in den USA/Großbritannien auf Englisch publizierenden Autorinnen hinausgeht als auch aufzeigt, dass hinter den Labels für jene *chick lit*, die um nicht-westliche/nördliche und/oder weiße Protagonistinnen kreist, in der Regel multiple literarische Traditionen stehen. Der dritte Teil dieser Untersuchung versteht sich dementsprechend als erster Schritt in Richtung einer »fully developed genealogy for chick lit«.²⁴ Wenn auch logischerweise nicht sämtliche Welt-Frauen*-Literaturgeschichten für alle ›globalen‹ *Chick-lit*-Labels aufgearbeitet werden können, findet die Bandbreite der literarischen Einflüsse jenseits der weißen *Chick-lit*-Genealogie doch in weit größerem Umfang als bisher Berücksichtigung. Neben dem Ziel, zu modellieren, wie eine Literaturgeschichte aussehen könnte, die mehrere vermeintlich ethnische bzw. globale Kategorien von *chick lit* berücksichtigt, gilt es – wie schon im vorhergehenden Kapitel und bezogen auf die anglo-amerikanische *chick lit* – zu hinterfragen, inwiefern es überhaupt sinnvoll ist, von Genres, Subgenres oder auch Varianten zu sprechen – oder aber vielmehr von Labelingpraktiken, die das vielseitige zeitgenössische Schreiben von Frauen* weltweit homogenisieren und oftmals gleichzeitig abwerten.

Neben der bei Ponzanesi bereits in einiger Ausführlichkeit behandelten indischen *chick lit*, die auch in *The Chick-Lit Pandemic* als einziges außereuropäisches Länderbeispiel in einem Atemzug mit erfolgreichen Adaptionen aus Europa genannt wurde, ist gerade auch die indonesische *sastra wangi* von Interesse. Diese findet im selben Artikel zwar erst gegen Ende Erwähnung, wurde jedoch nicht nur in den Medien, sondern auch in der Forschungsliteratur immer wieder als Paradebeispiel global zirkulierender *chick lit* im weitesten Sinne – »[t]he genre isn't chick lit per se« (P) – genannt. Obgleich das Label *sastra wangi* bereits nach der Publikation von Ayu Utamis erstem Roman *Saman* (1998) aufkam und es sich folglich um eines der ältesten global zirkulierenden und immer wieder mit *chick lit* in Zusammenhang gebrachten Phänomene handelt, wurde es bislang kaum je in Zusammenhang mit anglo-amerikanischer *chick lit* untersucht. Ähnlich steht es um die Literatur der chinesischen *meinü zuojia* (»schönen Schriftstellerinnen«), die auch als Schönheits- oder Körperschreiben bezeichnet wurde, »a significant, although short-lived, literary trend for urban youth in twentieth century fin-de-siècle Chinax.«²⁵ Im selben Jahr wie die *sastra wangi*, 1998, eingeführt, erlangte die Gruppierung junger Autorinnen unter dem Banner ihrer Schönheit insbesondere in Verbindung mit Wei Huis Roman *Shanghai baobei* (1999) internationale Popularität. Rachel Donadio, die der chinesischen *chick lit* keine Aufmerksamkeit schenkte, be-

22 Ebd., S. 7.

23 Hurt: »Introduction« (2019), S. 10.

24 Hurt: »Conclusion« (2019), S. 162.

25 Kay Schaffer/Xianlin Song: *Women Writers in Postsocialist China*. New York et al.: Routledge 2014, S. 77.

schließt ihren Artikel mit Helen Fieldings Statement, »the really interesting thing [...] would be to see chick lit coming out of Africa« (P), an das sie folgende Beobachtung anschließt: »Not to mention another great frontier: Neither ›Bridget Jones's Diary‹ nor any of Fielding's other books have been translated into Arabic« (P). Es wird unter Annahme einer Teleologie angedeutet, dass es zeitgenössische, mit *chick lit* vergleichbare Literatur von, über und/oder für Frauen* in Afrika und der arabischen Welt noch nicht gebe. Im Hinblick auf afrikanische Literatur scheint dies so offenkundig zu sein, dass keine weitere Begründung für notwendig erachtet wird. Für die Nichtexistenz des Genres im arabischen Raum werden hingegen die noch ausständigen Übersetzungen anglophoner *Chick-lit*-Titel ins Arabische verantwortlich gemacht.²⁶ Sowohl afrikanische als auch arabische *chick lit* haben sich jedoch in den Folgejahren in den *Chick-lit-gone-global*-Diskurs eingeschrieben. Während von arabischer *chick lit* primär als Reaktion auf die skandalumwitterte Publikation *Banat al-Riyadh* (2005) der saudischen Autorin Rajaa Alsanea bzw. die englische Übersetzung *Girls of Riyadh* (2007) die Rede war, hat sich afrikanische *chick lit* zunächst in Zusammenhang mit der Gründung eigener *Chick-lit*-Imprints in Südafrika und Kenia sowie später durch die Verfilmung (2016) von Cynthia Jeles Roman *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010), der als (süd-)afrikanische Version von *Sex and the City* gilt, einen Namen gemacht.

Im Folgenden werden die eben genannten Genres/Labels zeitgenössischer Literatur von, über und/oder für Frauen* – in chronologischer Reihenfolge nach dem Jahr der Ersterscheinung der mit *chick lit* in Zusammenhang gebrachten Publikationen – einer eingehenden Untersuchung und insbesondere auch einem Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* unterzogen.

3.1.1 Indonesische Welt-Frauen*-Literatur

»[W]omen« as an analytical category is far from adequate to accommodate such a multiplicity of voices. This means that each woman writer who emerged in the *Reformasi* era has a unique perspective on the nation, and therefore their works cannot be sweepingly grouped together by narrow labels, such as *sastra wangi* (fragrant literature), which mixes up the lifestyles and appearances of the writers with their choice of themes, or ›women's fiction‹ – a term referring to the works of women during the New Order era, with its belittling connotations.«²⁷

»Gibt es eine indonesische Literatur? (Und wenn ja, wie viele ...?).«²⁸ In diesen Fragen, die Martin Jankowski am Beginn seiner Notizen zur indonesischen Literatur

26 Diese Argumentationslinie in Bezug auf afrikanische und arabische *chick lit* findet sich bereits in Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018).

27 Manneke Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period«. In: Melani Budianta/Yvonne Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers*. Berlin: regiospectra 2015, S. 143-166, hier S. 159.

28 Martin Jankowski: »Gibt es eine indonesische Literatur? (Und wenn ja, wie viele ...?).«. In: Ders.: *Indonesien lesen. Notizen zu Literatur und Gesellschaft*. Berlin: regiospectra 2014, S. 7-15.

und Gesellschaft stellt, steckt bereits einiges an Information über die indonesische Literaturlandschaft bzw. über die Art und Weise, wie diese »große Unbekannte«²⁹ im »Westen« wahrgenommen wird. Seine primär auf ein deutschsprachiges Publikum bezogene Aussage, dass die »Literatur der drittgrößten Demokratie der Welt [...] in unserer Wahrnehmung von Weltliteratur keine Rolle [spielt]«,³⁰ lässt sich auf weite Teile des globalen Nordens übertragen.³¹ Dorothea Rosa Herliany's Antwort auf die Frage, welche Bücher man gelesen haben sollte, »um die Literatur Indonesiens kennenzulernen«,³² verdeutlicht zudem, dass sich dieses Nichtwahrnehmen im Hinblick auf die Literatur indonesischer Frauen* lange Zeit potenziert hat. Die als Feministin geltende indonesische Lyrikerin nennt sieben männliche* Autoren und begründet ihr Ausklammern von Autorinnen damit, dass es »in der indonesischen Literatur [...] insgesamt relativ wenige [Frauen gebe], und noch weniger, die wirklich überdurchschnittlich gut sind«. ³³

Ist heute außerhalb von philologischen Expert*innenkreisen von der indonesischen Literatur im Singular die Rede – wie hier bei Jankowski und Herliany –, so ist damit in aller Regel nicht die »vielsprachige und heterogene Vorgeschichte der lokalen Literaturen«³⁴ gemeint, sondern jene moderne Literatur, die in der indonesischen Nationalsprache (*Bahasa Indonesia*) verfasst ist. So definiert, handelt es sich um ein junges Phänomen, dessen Aufkommen eng mit den nationalistischen Unabhängigkeitsbestrebungen Indonesiens im vergangenen Jahrhundert verschränkt ist. Für die angestrebte nationale Unabhängigkeit schien es unabdinglich, die Sprachenvielfalt – im multiethnischen Indonesien werden über 700 Sprachen gesprochen³⁵ – einzudämmen bzw. die als Staatsmotto fungierende »Einheit in der Vielfalt« (*Bhinneka Tunggal Ika*) zu betonen. So wurde bereits 1928, auf dem zweiten Kongress der Jugend Indonesiens, die Forderung nach einem »(Vater-)Land, ein[em] Volk, eine[r] Sprache«³⁶ laut. Mit der *Bahasa Indonesia* – einer Variante des Malaiischen, das seit vielen Jahrhunderten als eine Art Lingua franca der interinsularen Kommunikation fungierte³⁷

29 Ebd., S. 7.

30 Ebd.

31 Ausgenommen werden kann, zumindest langfristig betrachtet, allenfalls die ehemalige Kolonialmacht der Niederlande, deren Bande zur indonesischen Literatur etwas engere sind.

32 Martin Jankowski: »Die Gegenwartsliteratur Indonesiens. Gespräch mit der Dichterin Dorothea Rosa Herliany«. In: Ders.: *Indonesien lesen* (2014), S. 159-174, hier S. 173.

33 Dorothea Rosa Herliany zit. in ebd., S. 173f.

34 Martin Jankowski: »Indonesische Literaturgeschichte. Ein kurzer Überblick«. In: Ders.: *Indonesien lesen* (2014), S. 143-151, hier S. 144.

35 Diese lassen sich in zwei große Sprachgruppen einteilen: Die von einer absoluten Mehrheit gesprochenen Sprachen der austronesischen Sprachfamilie (z.B. Javanisch, Sundanisch, Madurisch, Balinesisch und Bahasa Indonesia) und die insbes. im Osten Indonesiens verbreiteten Papua-Sprachen (z.B. Western Dani oder Laani, Galela, Bunaq, Ternate, Tobelo und Tidore), die jedoch verschiedenen Sprachfamilien angehören. Vgl. Holger Warnk: »Die Sprachen Indonesiens – Vielfalt in der Einheit«. In: Gunnar Stange/Rolf Jordan/Kristina Großmann (Hg.): *Handbuch Indonesien*. Angermünde: Horlemann 2015, S. 160-168.

36 Diese Forderung war Teil des berühmten Schwurs der Jugend (*Sumpah Pemuda*), der am 28. Oktober 1928 in Batavia (dem heutigen Jakarta) von jungen Nationalist*innen verabschiedet wurde. Vgl. ebd., S. 165.

37 Das gilt sowohl für die Kommunikation unter Indonesier*innen mit unterschiedlichen Sprachen als auch zwischen Indonesier*innen und Ausländer*innen (z.B. im Gewürzhandel; ab 1900 verstärkt mit

– »wurde eine Sprache gewählt, die nicht per se ethnisch definiert war und somit dem multikulturellen Charakter des zukünftigen Nationalstaates eher entsprach«³⁸ als beispielsweise die nach absoluten Zahlen der Erstsprecher*innen größte indonesische Sprache Javanisch. Seit der indonesischen Unabhängigkeit 1945 wird *Bahasa Indonesia* in allen staatlichen Schulen unterrichtet und hat sich als führende Literatursprache durchgesetzt.³⁹ Varianten des Malaiischen konnten sich jedoch bereits im 19. Jahrhundert und damit lange vor Erlangung der Unabhängigkeit als Literatursprachen etablieren.

Für einen ersten Aufschwung zeichnete die Literatur der *Peranakan*-Gemeinschaft (Nachkommen chinesischer Immigrant*innen, die in Indonesien leben) verantwortlich, die jedoch infolge eines lange vorherrschenden Orientalismus und eines am westlichen Geschmack orientierten, sprachlich-stilistischen Ästhetizismus in Vergessenheit geriet – mit ihr auch die ersten dokumentierten Autorinnen der indonesischen Literaturgeschichte, die Claudine Salmon in den 1980er Jahren wiederentdeckte. Salmon konnte nachweisen, dass sich innerhalb der von ihr dokumentierten Gruppe von 800 chinesisch-malaiischen Autor*innen und Übersetzer*innen mindestens 30 Frauen* befanden, deren Schreiben sie in drei Perioden einteilte:

[T]he first from the beginnings to 1924 which is c[h]aracterized by the writing of poetry and later on by the appearance of the first translations of Chinese novels ever done by women; the second from 1925 to 1928 during which the women tried to organize themselves in order to improve their social status and use their literary talents to express their tentative resistance to the social order mostly in novels; and the third from 1929 to 1942 during which gradually the feelings of despair replaced those of revolt.⁴⁰

Die niederländische Kolonialmacht reagierte auf die aus ihrer Sicht sensationalistische, moralisch zweifelhafte und teils sogar als politisch gefährlich eingestufte »wilde Literatur«⁴¹ des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit der Gründung der Kommission für Volkslektüre (Commissie voor de Volkslectuur, 1908) und dem Verlag Balai Pustaka (1917).⁴² Dabei handelte es sich um einen ideologischen Staatsapparat, der den kolonialen Markt mit geeigneter Literatur versorgen sollte.⁴³ Diese war im Gegensatz zur an der gesprochenen Sprache orientierten, keiner normierten Rechtschreibung oder Syntax folgenden malaiischen Literatur – pejorativ auch als Niedermalaiisch,

den niederländischen Kolonisator*innen). Vgl. ebd. Vgl. auch: A[n]dries Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature«. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 35/1 (1972), S. 111-127, hier S. 114.

38 Warnk: »Die Sprachen Indonesiens« (2015), S. 165f.

39 Vgl. ebd., S. 164.

40 Claudine Salmon: »Chinese Women Writers in Indonesia and their Views of Female Emancipation«. In: *Archipel* 28 (1984), S. 149-171, hier S. 152. <https://doi.org/10.3406/arch.1984.1925>.

41 Melani Budianta/Yvonne Michalik: »Introduction: Indonesian Women's Writing: From Invisibility into the Limelight«. In: Dies. (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 11-27, hier S. 17; Übersetzung S.F.

42 Vgl. Martina Heinschke: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch über die Nation«. In: Stange/Jordan/Großmann (Hg.): *Handbuch Indonesien* (2015), S. 436-443, hier S. 437f.

43 Vgl. Tineke Hellwig: *Women and Malay Voices. Undercurrent Murmurs in Indonesia's Colonial Past*. New York et al.: Peter Lang 2012, S. 3.

Basarmalaiisch oder, nach Herkunft der Sprecher*innen, als chinesisches oder Betawi-Malaiisch bezeichnet – »in einer Art Schulmalaiisch verfasst, einer von kolonialen Philologen standardisierten Sprache«. ⁴⁴ Der dadurch propagierte literarische Kanon auf »Hochmalaiisch« beinhalten originär indonesische Publikationen, insbesondere in der neuen Gattung des modernen indonesischen Romans im Sinne einer »story connected with a specific region, which in the form of imagined reality deals with current social situations and problems, and which has a clear didactic tendency«. ⁴⁵ Auf die ersten Veröffentlichungen in diesem Genre, Merari Siregars *Azab dan Sengsara* (1921) und Marah Ruslis *Sitti Nurbaja* (1922), folgten ein Jahrzehnt später Selasihs (Ps. v. Sariamin Ismail) *Kalau tak Untung* (1933) und Hamidahs (Ps. v. Fatimah Hasan Delais) *Kehilangan Mestika* (1935), die »[t]he earliest appearance of woman writers in Indonesia's canonical literary history« ⁴⁶ markieren.

Neben solchen in standardisiertem Malaiisch verfassten Romanen waren viele Übersetzungen europäischer Literatur, vor allem von Klassikern, im Programm enthalten und zu einem kleineren Teil auch Übersetzungen von javanischen, sundanischen oder auf Niederländisch verfassten Texten indonesischer Autor*innen. Ein Beispiel sind jene von Armijn Pane – dem späteren Gründer der mit Balai Pustaka in Konkurrenz tretenden, nationalistisch ausgerichteten Literaturzeitschrift *Pujangga Baru* (1933-1942) – vom Niederländischen ins Indonesische übersetzten Briefe der javanischen Adligen und Frauenrechtlerin Raden Adjeng Kartini (1879-1904). Bevor sich Kartini, der javanischen Tradition (*pingit*) folgend, in ihr Elternhaus zurückziehen musste, um sich auf die Ehe vorzubereiten, besuchte sie als eines der ersten indonesischen Mädchen* die niederländische Grundschule. Während dieser Zeit las sie viel, korrespondierte mit Brieffreund*innen in den Niederlanden und publizierte Artikel in dort erscheinenden Zeitschriften. Ihr vorrangiges kritisches Interesse galt dabei der Abschaffung der Polygamie und dem Bildungszugang für indonesische Mädchen*. Bei letzterem Unterfangen wurde sie schließlich von der Kolonialregierung unterstützt, »which adopted the ethical policy of girls' education and attempted to modernize the colony«. ⁴⁷ Aus den Erlösen ihrer posthum veröffentlichten Briefe in der Sammlung *Door Duisternis Tot Licht* (1911) konnten die nach ihr benannten Kartini-Schulen für Mädchen* mitfinanziert werden. Der Band erschien zehn Jahre später in Auszügen auch auf Englisch (*Letters of a Javanese Princess*, 1921) und ein Jahr darauf in der von Pane besorgten indonesischen Übersetzung bei Balai Pustaka (*Habis Gelap*

44 Heinschke: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert« (2015), S. 438. Dieses »Hochmalaiisch« stellte, wie Teeuw betont, eine wichtige Basis für die Ausbildung der heutigen indonesischen Nationalsprache dar. Vgl. Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature« (1972), S. 124. Balai Pustaka publizierte nur Texte in standardisiertem Malaiisch und setzte damit die Norm, was zur Folge hatte, dass Texte in sogenanntem Niedermalaiisch lange Zeit marginalisiert und auch in der Forschung vernachlässigt wurden. Hellwig zufolge waren jedoch Texte in sogenanntem Betawi- oder chinesischem Malaiisch ebenfalls wichtige Etappen auf dem Weg vom klassischen Malaiisch zum modernen Malaiisch/Indonesisch. Vgl. Tineke Hellwig: *In the Shadow of Change: Images of Women in Indonesian Literature*. Berkeley: Center for South and Southeast Asia Studies, University of California at Berkeley 1994, S. 2.

45 Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature« (1972), S. 120.

46 Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 16.

47 Yerry Wirawan: »Independent Woman in Postcolonial Indonesia: Rereading the Works of Rukiah«. In: *Southeast Asian Studies* 7/1 (Apr. 2018), S. 85-101, hier S. 88. https://doi.org/10.20495/seas.7.1_85.

Terbitlah Terang, 1922). Die Briefsammlung wurde zum Bestseller und erlangte in der stetig wachsenden Gruppe gebildeter indonesischer Frauen* große Bekanntheit: »It seemed that the book inspired Indonesian women to fight for their esteem and dignity to be equal to men. At this point we grew to be familiar with the term ›women's emancipation‹, and R. A. Kartini herself was considered to be a feminist figure in her era.«⁴⁸

Die Publikation eines derartigen frühfeministischen Manifests stellte jedoch eine Ausnahme dar und war nur aufgrund des hohen sozialen Status und der prowestlichen/-kolonialen Haltung Kartinis überhaupt möglich. Ihre auf die Rolle der Frau* in der indonesischen Gesellschaft bezogene Prognose, dass die jahrhundertealten Traditionen wohl erst in drei oder vier Generationen überwunden sein würden,⁴⁹ sollte sich bewahrheiten. Zwar wurde bereits 1912 in Jakarta die erste indonesische Frauenorganisation Putri Mardika (dt. »Freie Tochter«) gegründet⁵⁰ und im Dezember 1928 ein erster gemeinsamer Kongress unterschiedlicher Frauenorganisationen veranstaltet; oberste Priorität blieb neben der Reform des Eherechts, der Abschaffung bzw. Reglementierung der Polygamie und einem besseren Zugang zu Bildung jedoch vor allem die Befreiung von der niederländischen Kolonialmacht.⁵¹ Die eher zögerlichen bzw. sich der nationalistischen Bewegung unterordnenden Emanzipationsbestrebungen indonesischer Frauen* spiegeln sich auch in der geringen Zahl und mangelnden Sichtbarkeit indonesischer Autorinnen wider.

Außerhalb der lokalen Presse und der Frauenzeitschriften,⁵² die vor allem in großen Städten einen Raum schufen, in dem Frauen* öffentlich ihre Kritik an den »constraining traditions and regulations, along with their dreams for emancipation«,⁵³ äußern konnten, war es schwierig, nationalistische und/oder feministische Inhalte zu publizieren. Ein prägnantes Beispiel dafür stellt die verspätete Rezeption Suwarasih Djojopuspitos (1912-1977) dar, die sich selbst als »a writer who writes about trivial

48 Gadis Arivia/Nur Iman Subono: *A Hundred Years of Feminism in Indonesia. An Analysis of Actors, Debates and Strategies*. Jakarta: Friedrich Ebert Stiftung 2017, S. 9. <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/indonesien/13830.pdf> [1.10.2021].

49 Raden Adjeng Kartini: »To Stella Zeehandelaar (25 May, 1899)«. In: Ders.: *The Complete Writings, 1898-1904*. Hg. u. übers. v. Joost Coté. Clayton: Monash University Publishing 2014, S. 67-74, hier S. 67.

50 Vgl. Wirawan: »Independent Woman in Postcolonial Indonesia« (2018), S. 88.

51 Vgl. Sita Aripurnami: »Women Movements in Indonesia: From Class Struggle to Participation and Representation«. In: Ayu Anastasia et al.: *Indonesian Women's Movements: Making Democracy Gender Responsive*. Jakarta: Women Research Institute 2013, S. 9-40, hier S. 13.

52 Ein nennenswertes Beispiel stellt die Kolumne *Teman Wanita* (dt. »Freundin der Frau«) in der indonesischen Zeitschrift *Penyebar Semangat* dar. Sie war auf kreative literarische Erzeugnisse von Frauen* spezialisiert und viele frühe indonesische Autorinnen – darunter die bereits genannten ersten modernen Romanautorinnen Selasih und Hamidah, aber auch Saadah Alim, Adlin Affandi, Maria Amin, Nursjamsu und Marlupi (Utari Kusno) – publizierten zuerst hier. Vgl. Norhayati Ab. Rahman: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia. A Gynocritics Reading*. Ins Engl. übers. v. Siti Nuraishah Ahmand u. Tanja Jonid. Kuala Lumpur: ITBM/Penerbit 2015 [2012], S. 59.

53 Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 18. Dass dieser Raum etwas weiter und vor allem freier war als jener, den das koloniale Verlagshaus gewährte, wird dadurch belegt, dass nicht nur konforme, bei Balai Pustaka publizierende Autorinnen wie Selasih und Hamidah, sondern bspw. auch die Unabhängigkeitskämpferin Soerastri Karma Trimurti für indonesische Zeitschriften schrieben bzw. diese herausgaben.

things on women's emancipation«⁵⁴ beschrieb. Sie besuchte zunächst Kartinis Schule und gehörte zu den wenigen indonesischen Frauen*, die nicht adelig waren und dennoch eine höhere Bildung und Kenntnisse in mehreren Sprachen – neben *Bahasa Indonesia* und Sundanisch sprach sie Französisch, Niederländisch, Deutsch und Englisch – erwerben konnte.⁵⁵ Ihr erster, auf Sundanisch verfasster Roman wurde von Balai Pustaka abgelehnt – offiziell aufgrund des schlechten Stils, tatsächlich dürfte jedoch die darin enthaltene explizite Kritik an der kolonialen Situation eine tragende Rolle gespielt haben. Schließlich erschien 1940 eine von der Autorin selbst verfasste niederländische Version unter dem Titel *Buiten het gareel* in Utrecht.⁵⁶ Obgleich der Roman die nationalistische Bewegung (unter dem späteren, ersten indonesischen Präsidenten Sukarno) befürwortet und in ein positives Licht rückt, wird an der Protagonistin Sulastri deutlich, »how women are marginalized not only in the domestic space (polygamy, domestic abuse and domestic harassment), but also in the national movement where women's and personal interests are relegated secondary to the nationalist movement«.⁵⁷ Dadurch, dass der Roman zuerst auf Niederländisch erschien, wurde Suwarsih international bekannt, »even before her penwomanship was recognized in Indonesia«.⁵⁸ Dies trat erst 35 Jahre später ein, mit Erscheinen der von ihr selbst besorgten Übersetzung ins Indonesische (*Manusia Bebas*, 1975).

Während der japanischen Besatzung (1942-1945) brachte das Verbot des Niederländischen »einen enormen Entwicklungsschub für die indonesische Sprache«, was jene Literatursprache vorbereitete, »die zum Markenzeichen einer neuen Generation von Schriftstellern wurde, die nach der Proklamation der Unabhängigkeit (17.8.1945) enthusiastisch den Bruch mit der Vergangenheit forderte und die nicht nur politisch, sondern auch kulturell an einen Neuanfang glaubte«.⁵⁹ Dieser Bruch betraf jedoch auch die prominentesten indonesischen Schriftstellerinnen der Kolonialzeit – sowohl die beiden zunächst auf Niederländisch publizierten Autorinnen Kartini und Suwarsih als auch die bei Balai Pustaka verlegten Autorinnen Selasih und Hamidah – und trug zu deren Vergessen bei. Obgleich ab den 1940er Jahren und insbesondere nach der Unabhängigkeit zunehmend Indonesierinnen publizierten, konnten sich nur wenige Autorinnen der sogenannten *Angkatan 45* (»Generation 1945«)⁶⁰ einen pro-

54 Suwarsih Djojopuspito: *Sahabat yang tidak pernah mati Kian Kemari: Indonesia dan Belanda dalam Sastra*. Jakarta: Penerbit Djambatan 1973, S. 102-112, zit. in Aquarini Priyatna: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers: Reading Novels and Short Stories by Suwarsih Djojopuspito«. In: *Journal of International Women's Studies* 19/2 (2018), S. 230-243, hier S. 232. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol19/iss2/15>.

55 Die geringe Anzahl indonesischer Autorinnen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts korreliert mit dem niedrigen Bildungsgrad, den Frauen* damals in der Regel erlangten. Vgl. Maman Suryaman et al.: *Sejarah Sastra Indonesia Berperspektif Gender* (2011), <http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/Dr.%20Wiyatmi,%20M.Hum./Buku%20Sejarah%20Sastra-Gender.pdf> [1.10.2021].

56 Vgl. Teeuw: »The Impact of Balai Pustaka on Modern Indonesian Literature« (1972), S. 123.

57 Priyatna: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers« (2018), S. 234.

58 Ebd.

59 Heinschke: »Indonesische Literatur im 20. Jahrhundert« (2015), S. 440.

60 Die Einteilung indonesischer Literatur in Generationen ist weit verbreitet. H. B. Jassin versuchte dieses Klassifizierungsschema mit seiner Hypothese zu belegen, dass alle 15 bis 25 Jahre eine neue literarische Generation entstehe. Vgl. H. B. Jassin: »Bangkitnya Satu Generasi«. In: Ernst Ulrich Kratz (Hg.): *Sumber Terpilih Sejarah Sastra Indonesia Abad XX*. Jakarta: KPG 2000, S. 513-539.

minenten Platz in der indonesischen Literaturgeschichte sichern – allen voran Nh. Dini (1936-2018),⁶¹ die als feministische Autorin »a far cry from the more subdued protests and depiction of the tragic stories of women written by her predecessors«⁶² gilt. Dass ihre Werke dennoch meist in einer privaten »Frauenwelt« spielen, die persönliche Entwicklung der Charaktere fokussieren und keine strukturelle Kritik am Gesellschaftssystem üben, entspricht der sich während der *Neuen Ordnung* (1967-1998)⁶³ noch verstärkenden Tendenz zur »housewifization« (*ibuism*)⁶⁴ mit ihrer Propagierung der fünf Pflichten von Frauen* als Gefährtinnen ihrer Ehemänner*, Produzentinnen von Nachwuchs, Erzieherinnen, Hausfrauen* und Bürgerinnen⁶⁵: »Female narratives of involvement in national, political events are rare indeed in the discouraging ideological climate of post-1965 Indonesia, the era of the flourishing ›ladies‹ novel.«⁶⁶ Bekannte Namen dieser Ära wie La Rose, Marianne Katoppo, Maria A. Sardjono, Ike Soepomo, Marga T. und Mira W., deren Werke oft um heterosexuelle Beziehungen aus einer weiblichen* Perspektive kreisen, wurden denn auch meist der Unterhaltungsliteratur zugeschrieben.⁶⁷ Auch wenn den Werken gewisse ästhetische (z.B. schlechter Stil, Formelhaftigkeit) und/oder gesellschaftspolitische Unzulänglich-

61 Einige weitere überlieferte Namen von Autorinnen dieser Generation sind: Saadah Alim (auch S'adah Alim), Maria Amin, Ida Nasution, Walujati (Supangat), Siti Rukiah (Kertapati) und St. Nuraini (Sani). Vgl. Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 16.

62 Ebd. Diese Ansicht vertritt auch der indonesische Literaturkritiker Sapardi Djoko Damono. Er beschreibt Nh. Dini als die am radikalsten mit sexuellen Tabus brechende Autorin ihrer Generation. Vgl. Sapardi Djoko Damono: »Meninjau Perempuan Dalam Sastra«. In: Dewi Lestari et al.: *Prosa: Yang Jelita Yang Cerita*. Jakarta: Metafor 2004, S. 173-184, hier S. 182, zit. in Rahman: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia* (2015), S. 66.

63 Der von Suharto geprägte Begriff der *Neuen Ordnung* (indonesisch: *Orde Baru*) sollte von der »gelenkten Demokratie« des ersten indonesischen Präsidenten Sukarno (1945-1966, im Folgenden auch als *Alte Ordnung* bezeichnet) und seiner *Nasakom*-Doktrin – das Akronym steht für die Kombination von *Nasionalisme*, *Agama* (Religion) und *Komunisme* – abgrenzen. Vgl. Michael Leifer: »Nasakom (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia*. 3. Aufl. London/New York: Routledge 2001, S. 195; Michael Leifer: »New Order (Indonesia)«. In: ebd., S. 202.

64 Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 200. Julia I. Suryakusuma spricht von *Ibuisme Negara* (»staatlichem Ibuismus«). Vgl. Julia I. Suryakusuma: »The State and Sexuality in New Order Indonesia«. In: Laurie J. Sears (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia*. Durham/London: Duke UP 1996, S. 92-120, hier S. 101f.

65 Saskia Wieringa beschreibt die fünf Verhaltensregeln von Frauen* (*panca dharma wanita*) in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit folgendermaßen: »1. the wife as supporting her husband, 2. as provider of offspring, 3. as rearing her children, 4. as housewife, 5. as member of the community.« Saskia Wieringa: *The Perfumed Nightmare. Some notes on the Indonesian Women's Movement*. Den Haag: Institute of Social Studies 1985 (= Working Paper – Sub-Series on Women's History and Development, Nr. 5), S. 27. Die staatlich verordnete Ideologie der *panca dharma wanita* schloss an den älteren, religiös inspirierten und von einer natürlichen Veranlagung der Frau* ausgehenden Moralkodex der *kodrat wanita* an. Vgl. Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 202. Vgl. auch Saskia Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia. Sexual Politics and Nationalism«. In: *Journal of Women's History* 15/1 (Frühling 2003), S. 70-91, hier S. 70, 72, 75. <https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0039>.

66 Barbara Hatley: »Nation, ›Tradition‹, and Constructions of the Feminine in Modern Indonesian Literature«. In: Jim Schiller/Barbara Martin-Schiller (Hg.): *Imagining Indonesia. Cultural Politics and Political Culture*. Athens: Ohio UP 1997, S. 90-120, hier S. 109.

67 Vgl. Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period« (2015), S. 152.

keiten (z.B. mangelnde Gesellschaftskritik) nachgesagt wurden, trafen sie den Geschmack des Publikums und halfen somit die Leser*innenschaft auszuweiten.⁶⁸ Toeti Heraty spricht den Autorinnen gar die Rehabilitation des Unterhaltungsromans in Indonesien zu, der aufgrund vermeintlich pornographischer Tendenzen männlicher* Kollegen in Verruf geraten war.⁶⁹

Die Distanz zwischen Literatur und Gesellschaft – sei es zwischen einer nach ästhetischen Kriterien bestimmten Höhenkammliteratur oder einer nach ideologischen Kriterien ausgewiesenen feministischen Literatur und den tatsächlichen Lesegewohnheiten der Indonesier*innen – wurde ab den 1980er Jahren zunehmend hinterfragt. Dennoch klassifizierten Literaturkritik, Verlagshäuser und Buchhandel noch bis in die 1990er Jahre beinahe alle Werke indonesischer Autorinnen als *sastra pop* (»Unterhaltungsliteratur«), wodurch ihnen »a place in the realm of male dominated *sastra berbobot*, Literature with a capital »L««,⁷⁰ verwehrt wurde. Die mangelnde Wertschätzung von Autorinnen innerhalb des nationalen Kanons⁷¹ multiplizierte sich im Hinblick auf Weltliteratur, die sich lange Zeit aus den vermeintlich besten und daher auch übersetzenswerten nationalen Werken zusammengesetzt hat – eine Schiefelage, die sich erst in den letzten Jahrzehnten allmählich zu verschieben begann. Der auf indonesische Gegenwartsliteratur spezialisierte Literaturwissenschaftler Ian Campbell hält in einem Artikel über die indonesische Literatur seit 1998 fest, dass die Überschneidung von lokalen, nationalen und transnationalen Einflüssen noch nie stärker war. Fast alle Literaturkritiker*innen seien sich außerdem einig, »that it has been in the area of »women's writing«, where major new trends have emerged that cast new light on the influence of global ideas in the development of Indonesian literature«.⁷²

68 Ebd. Auch Henk Maier betont den großen Einfluss der Unterhaltungsliteratur (*sastra pop*): »Books were becoming relatively cheap, more people were willing and able to spend their money on buying and reading books; a new creative energy emerged in the big cities«. Henk Maier: »Indonesian Literature: A Double History«. In: Jan van der Putten et al. (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017, S. 19–43, hier S. 37.

69 Vgl. Toeti Heraty: »Women's Issues in a Patriarchal Society: Novels by Indonesian Women«. In: Thelma B. Kintanar et al.: *Emergent Voices: Southeast Asian Women Novelists*. Quezon City: University of the Philippines Press 1994, S. 121–165, hier S. 122.

70 Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 16.

71 Dieser nationale Kanon konstituierte sich durch indonesische Literaturgeschichten, insbes. H. B. Jassin: *Gema tana air. Prosa dan puisi 1942–1948*. Jakarta: Balai Pustaka 1948; [Andriens]. Teeuw: *Modern Indonesian Literature*. Bd. 1. Den Haag: Nijhoff 1967; Teeuw: *Modern Indonesian Literature*. Bd. 2. Den Haag: Nijhoff 1979; Ajip Rosidi: *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia*. Bandung: Bina Cipta 1986. Neben klassischen Literaturgeschichten spielen gerade in Bezug auf Gegenwartsliteratur auch Anthologien eine wichtige Rolle. Ein umfangreiches und aus literaturgeschichtlicher Perspektive relativ aktuelles Beispiel stellt die *Angkatan-2000*-Anthologie (2000) dar, die Gedichte, Kurzgeschichten, Auszüge aus Romanen und Essays von Autor*innen versammelt, die in den 1960er Jahren geboren wurden. Das Geschlechterverhältnis – unter den 76 Autor*innen sind nur 18 Frauen* (darunter u.a. Ayu Utami und Oka Rusmini) – ist trotz der zunehmenden Präsenz von Autorinnen am indonesischen Literaturmarkt jedoch sehr unausgeglichen. Vgl. Korrie Layun Rampan: *Angkatan 2000 dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia Widiasarana Indonesia 2000.

72 Ian Campbell: »Some Developments in Indonesian Literature since 1998«. In: *rima – Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 36/2 (2002), S. 35–80, hier S. 36.

In Bezug auf die Dissemination indonesischer Literatur als Weltliteratur spielte die Gründung der Lontar Foundation (1987) und deren Förderung indonesischer Literatur durch Übersetzungen eine wichtige Rolle. Laut dem Stiftungsvorsitzenden John McGlynn, dem »most prominent and powerful individual on the Indonesian-literature-in-translation scene«, ⁷³ geht es Lontar sowohl darum, Indonesier*innen mit Stolz auf ihre Literatur zu erfüllen, als auch darum, diese einem internationalen Publikum zugänglich zu machen. ⁷⁴ Dieses Ziel wird u.a. mit der 2010 initiierten Modern Library of Indonesia verfolgt, die mit Stand September 2019 49 Titel – zwölf davon von Autorinnen – umfasst. Es handelt sich dabei um den Versuch, einen modernen indonesischen Literaturkanon zu generieren, mit dem fast vergessene indonesische Klassiker, aber auch aktuellere Werke einer anglophonen Leser*innenschaft – oft sogar erstmals auf Englisch – zugänglich gemacht werden (vgl. Anhang B, Tab. B1, S. 433⁷⁵). In einem Interview betonte McGlynn, dass er bei der Auswahl von Autor*innen und Themen darauf achte, ein breites Spektrum aus dem ganzen Land abzudecken, und dass mögliche Verkaufszahlen dabei kein Kriterium darstellen. ⁷⁶ Seine Aussage, dass potenzielle Geldgeber*innen dennoch lieber in schöne indonesische Frauen* als in einen alten *weißen Mann** – wie ihn – investieren würden, liefert ein ebenso banales wie verkürztes, aber, wie im Folgenden noch deutlicher werden wird, durchaus oft bemühtes Erklärungsmuster (*sex sells*) dafür, dass zeitgenössische Autorinnen der

73 Tiffany Tsao: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?«. In: *Electric Lit* (11.4.2019), <https://web.archive.org/web/20200618045826/https://electriclitliterature.com/indonesian-translation-colonialism/> [1.10.2021]. Neben seiner Position als Übersetzer und Vorsitzender bei Lontar ist McGlynn auch Mitglied des nationalen Buchkomitees und betreut dessen Übersetzungs- und Literaturförderprogramme. Er war für die Koordination des Literaturprogramms auf der Frankfurter Buchmesse 2015 und auf der Londoner Buchmesse 2019, auf denen Indonesien als Ehrengast geladen war, verantwortlich und hat in den letzten Jahren die Mehrheit der Beiträge, die in Literaturzeitschriften zu Indonesien erschienen sind, (ko-)kuratiert.

74 Vgl. John McGlynn zit. in William Gibson: »Clove Cigarettes and Indonesian Books: An Armchair Traveler's Pleasure«. In: *popmatters.com* (16.2.2015), <https://web.archive.org/web/20201016133148/https://www.popmatters.com/189981-clove-cigarettes-and-indonesian-books-2495567794.html> [1.10.2021]. Die Lontar Foundation beschreibt ihr Ziel als dreigliedrig: »Stimulate the further development of Indonesian literature; Make Indonesian literature accessible to an international audience; Preserve Indonesia's literary record for future generations.« O.A.: »About Us«. In: *lontar.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017081826/https://lontar.org/about-us-4/> [1.10.2021]. Neben dem Lontar- und BTW (»by the way«)-Imprint, die sich auf Übersetzungen vom Indonesischen ins Englische konzentrieren (Ersteres eher auf Klassiker und Meilensteine, Letzteres auf kurze, ganz aktuelle Texte), werden unter dem Amanah-Imprint Bücher in lokalen Sprachen publiziert und unter dem Godown-Imprint Bücher, die auf Englisch über Indonesien geschrieben werden. Vgl. o.A.: »Publications«. In: *lontar.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201026152702/https://lontar.org/publications/> [1.10.2021].

75 Tabelle B1 listet alle 49 Titel auf, die zwischen 2010 und 2019 (Stand: Sept. 2019) in der Lontar Modern Library of Indonesia erschienen sind, und gibt so einen Überblick über einen zeitgenössischen indonesischen – ins Englische übersetzten – Kanon. Die Titel der englischen Übersetzungen wurden um die bibliographischen Angaben der indonesischen Erstausgaben ergänzt und, wenn vorhanden, Übersetzungen in weitere Sprachen angeführt, um einen besseren Eindruck der Zirkulation der Titel zu vermitteln (S.F.).

76 Vgl. John McGlynn zit. in Gibson: »Clove Cigarettes and Indonesian Books« (2015).

Angkatan 2000 in der Modern Library of Indonesia vergleichsweise stark repräsentiert sind.⁷⁷

Darauf, dass die indonesische Gegenwartsliteratur zunehmend von Frauen* mitbestimmt wurde, verweist auch die Prognose des Dichters und Literaturprofessors Sapardi Djoko Damono, »[d]ie Zukunft des indonesischen Romans [liege] in den Händen von Frauen«.⁷⁸ Damit kommentierte er das zuvor noch nicht dagewesene Ereignis, dass im Jahr 2003 alle drei Hauptgewinne des prestigeträchtigen Romanwettbewerbs des Kunstrats in Jakarta (*Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta*) an Frauen* gingen.⁷⁹ Die drittplatzierte Autorin Ratih Kumala bzw. ihr Roman *Tabula Rasa* wurden auch der *sastra wangi* zugerechnet und damit einem jener »narrow labels«,⁸⁰ die Manneke Budiman im kapiteleleitenden Zitat (vgl. S. 205) beanstandet. Die von ihm kritisierte, vereinheitlichende und abwertende Verwendung der Kategorie Frau* im Literaturbetrieb ist der *sastra wangi* zwar nicht wortwörtlich eingeschrieben wie der *chick lit* oder der *women's fiction*, aber über den stärker weiblich* konnotierten Duft bzw. das Parfüm dennoch präsent. Wie Helen Fielding als »Mutter« und *Bridget Jones's Diary* (1996) als Urtext der *chick lit* gilt, so werden Ayu Utami und ihr Debütroman *Saman* (1998), der im Romanwettbewerb des Kunstrats mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden war, als unbestrittene Initiator*innen der *sastra wangi* angesehen.⁸¹ Der nationale Er-

77 Insgesamt sind Autorinnen (elf mit insgesamt zwölf Titeln) gegenüber Autoren (29 mit insgesamt 33 Titeln) stark unterrepräsentiert. Mit Blick auf zeitgenössische Autor*innen verschiebt sich dieses Bild jedoch. Unter den zwölf von Autorinnen verfassten und in die Reihe aufgenommenen Titeln befindet sich nur einer – Selasihs *If Fortune Does Not Favor* (1933) – aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dafür gleich sechs Titel – drei Romane (Oka Rusminis *Earth Dance*, Dewi Lestaris *Supernova* und Leila S. Chudoris *Home*), zwei Kurzgeschichtensammlungen (Lily Yulianti Farids *Family Room* und Leila S. Chudoris *The Longest Kiss*) und ein Gedichtband (Dorothea Rosa Herliany's *Morphology of Desire*) – von Autorinnen der *Angkatan 2000*. Es findet sich hingegen kein einziger Autor, dessen literarischer Output schwerpunktmäßig im ausgehenden 20. bzw. im 21. Jahrhundert verortet werden kann (vgl. Anhang B, Tab. B1, S. 433).

78 Sapardi Djoko Damono: »Antara Marrakesh, Moskow dan Spinoza«. In: *TEMPO* 3 (9.5.2004), S. 66, zit. in Monika Arnez/Edwin Wieringa: »Vorwort: Anrühige Duftliteratur versus Gottes Wort. Einige Bemerkungen zu neuen Entwicklungen in der indonesischen Literatur«. In: Dies. (Hg.): *Duft der Asche. Literarische Stimmen indonesischer Frauen*. Aus dem Indones. u. mit einem Vorwort v. Monika Arnez u. Edwin Wieringa. Bad Honnef: Horlemann 2008, S. 7–11, hier S. 7.

79 Für eine Auflistung der Preisträger*innen seit Etablierung des Preises 1974 vgl. Wikipedia: »Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta« (22.9.2020), https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Sayembara_Novel_Dewan_Kesenian_Jakarta&oldid=17427646 [1.10.2021].

80 Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period« (2015), S. 159.

81 Nicht ganz unbestritten: Monika Arnez und Cahyaningrum Dewojati (2010) schreiben Oka Rusmini, die sonst kaum in Zusammenhang mit der *sastra wangi* gebracht wird, eine diskursbegründende Funktion zu: »In fact, it was Oka Rusmini, who has opened the discourse about the female body and sexuality before the so-called pioneer of *sastrawangi*, Ayu Utami.« Monika Arnez/Cahyaningrum Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role: Observations on Recent Indonesian Women's Literature«. In: *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft/Études Asiatiques: Revue de la Société Suisse-Asie* 64/1 (2010), S. 7–38, hier S. 20/Anm. 54. <https://doi.org/10.5167/uzh-35186>. Die Autorinnen führen diese in einer Fußnote untergebrachte Hypothese zwar nicht näher aus, spielen aber vermutlich auf den früheren Erscheinungszeitpunkt von Oka Rusminis Roman *Tarian bumi* (dt. *Erdentanz*) an, der bereits 1997, drei Jahre vor der Publikation in Romanform (2000), als Serie in der islamischen Tageszeitung *Republika* erschienen war.

folg von *Saman* hat dazu beigetragen, den Status der Literatur von Frauen* »from an area of marginalization to being a visible force in modern Indonesian literature«⁸² zu verschieben. Sein internationaler Erfolg – der Roman wurde in neun Sprachen übersetzt (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436) und verschaffte Ayu (als erster Frau*) einen Platz unter den zehn meistübersetzten Autor*innen Indonesiens⁸³ – kann darüber hinaus als eine Art Zäsur in Bezug auf den bis dato marginalen weltliterarischen Status indonesischer Autorinnen gewertet werden. In Anbetracht des dadurch angezeigten Prestiges verwundert es, dass die *sastra wangi* international als »Chick-lit Indonesian style«⁸⁴ Bekanntheit erlangte. Der Vergleich mit dem in Verkaufszahlen zwar überaus erfolgreichen, hinsichtlich seiner literarischen Qualität aber doch eher verrufenen anglo-amerikanischen Genre beginnt sich allerdings über den sexistischen Gehalt des Labels zu erschließen.

3.1.1.1 *Sastra wangi* zwischen betörendem Duft und parfümiertem (Alp-)Traum

Mit dem Label *sastra wangi* wurde ab den frühen 2000er Jahren eine neue Generation überaus erfolgreicher indonesischer Schriftstellerinnen »at the heart of mainstream literature«⁸⁵ bezeichnet, die sich Diah Ariani Arimbi zufolge deutlich von ihren Vorläufer*innen unterschied:

If the *Balai Pustaka* generation of the 1920s is marked by the conflict between the individual and *adat*,⁸⁶ the *Pujangga Baru* with the nationalist movement, the 1945 with humanism, 1966 with social and political protest, and the 1970s-1980s with popular fiction, generation 2000 is identified with liberalism in every aspect of their writings. The writings are often harsh with no pretence of morality, and full of everyday slang and social reference.⁸⁷

Was Anthony Johns jedoch bereits vor über einem halben Jahrhundert zu damals kursierenden literaturgeschichtlichen Schlagworten wie der *Angkatan 45* anmerkte, gilt auch für die 2000er Generation und deren Aushängeschild, die *sastra wangi*: »Landmarks of this kind in literary history are labels more of convenience than of fact; in adopting them uncritically one runs the danger of mistaking an undefined part for a

82 Budianta/Michalik: »Introduction« (2015), S. 13.

83 Der *Index Translationum* listet Ayu Utami als einzige Frau* unter den zehn meistübersetzten Autor*innen in indonesischer Sprache. Vgl. UNESCO (Hg.): »Top 10: Authors Translated for a Given Original Language (Indonesian)« (1.10.2021). In: *Index Translationum*, <https://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx?m=11> [1.10.2021].

84 Becky Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia«. In: *BBC News* (10.9.2003), <https://web.archive.org/web/20201016154707/http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/3093038.stm> [1.10.2021].

85 Diah Ariani Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers. Representation, Identity and Religion of Muslim Women in Indonesian Fiction*. Amsterdam: Amsterdam UP 2009, S. 80.

86 *Adat* bezeichnet das Gewohnheitsrecht (insbes. in indonesischen Kulturen). Diah bezieht sich hier folglich auf den Zwiespalt zwischen Individuum und gesellschaftlichen Erwartungen, die sich aus altergebrachten Bräuchen und Traditionen speisen.

87 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 80; Hervorhebung im Original.

complex whole.«⁸⁸ Neben Ayu Utamis Roman *Saman* (1998) und der Fortsetzung *Larung* (2001) gelten Dewi (Dee) Lestaris erster Teil der *Supernova*-Reihe *Kesatria, Putri dan Bintang Jatuh* (2001) und Djenar (Nay) Maesa Ayus Kurzgeschichtensammlung *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2002) als ebenso frühe wie populäre *Sastra-wangi*-Titel.⁸⁹ Die von den Autorinnen aufgegriffenen Themen reichen von (Homo-)Sexualität, sexualisierter Gewalt, Emanzipation, Inzest, Alkoholismus und Drogenmissbrauch über Religion und Spiritualität bis hin zu staatlicher Repression und politischer Korruption. In ihrer Vielfalt und Brisanz spiegeln sie vielmehr den politischen Umschwung vom rigiden, von Zensur gekennzeichneten Militärregime Suhartos zur liberaleren *Reformasi*-Ära⁹⁰ wider als einen in der *sastra wangi* steckenden »Duft«, der mehr eine »tongue-in-cheek reference to the writers themselves« war – »30-something women whose handbags and hairstyles are straight out of Vogue and Cosmopolitan«,⁹¹ wie es in einer Rezension hieß. Die starke Personenbezogenheit des Labels kann mitunter darauf zurückgeführt werden, dass einige der *Sastra-wangi*-Autorinnen bereits vor ihren Buchpublikationen »celebrity status«⁹² genossen: Ayu⁹³ war durch ihre journalistische Tätigkeit für verschiedene indonesische Zeitschriften (u.a. *Humor*, *Matra*, *Forum Keadilan* und *D&R*) bekannt und hatte sich zudem als Aktivistin für Pressefreiheit einen Namen gemacht, nachdem sie 1994, als Suharto das Boulevardblatt *Detik* und die Zeitschriften *TEMPO* und *Editor* verboten hatte, der Allianz Unabhängiger Journalist*innen (*Aliansi Jurnalis Independen*) beigetreten war.⁹⁴ Dewi sang im Pop-Trio *Rida Sita Dewi*⁹⁵ und Djenar arbeitete als Ko-Moderatorin einer »celebrity gossip show«⁹⁶ im indonesischen Fernsehen. Die verstärkte mediale Aufmerksamkeit war somit im Hinblick auf die *Sastra-wangi*-Pionierinnen bis zu einem gewissen Grad vorprogrammiert und wurde von den Verlagen entsprechend genutzt – u.a. durch aufwendige Buchpräsentationen in Diskotheken luxuriöser Hotels oder Lesungen mit Fernsehstars.⁹⁷

88 Anthony H. Johns: »Genesis of a Modern Literature« [Kap. 9]. In: Ruth T. McVey (Hg.): *Indonesia*. 2., revid. Aufl. New Haven: HRAF Press 1967, S. 410–437, hier S. 428.

89 Für eine chronologische Auflistung dieser und einiger weiterer der populärsten *Sastra-wangi*-Titel inkl. bibliographischer Angaben und Informationen zu Übersetzungen in andere Sprachen vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436.

90 Als *Reformasi* wird jene Ära bezeichnet, welche die *Neue Ordnung* unter Präsident Suharto 1998 ablöste. Vgl. S. 211, Fußnote 63 in dieser Arbeit.

91 Sadanand Dhume: »Spice Island Girls«. In: *Foreign Policy* 143 (Jul./Aug. 2004), S. 76ff., hier S. 76, <https://www.jstor.org/stable/pdf/4152916.pdf>.

92 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 80.

93 Ich beziehe mich auf Ayu Utami häufig als »Ayu«, da Indonesier*innen in der Regel mit ihrem Vornamen und nicht mit ihrem Familiennamen genannt werden. Auch haben längst nicht alle Indonesier*innen einen Familiennamen. Bei wiederholten namentlichen Nennungen werde ich daher nicht wie in westlichen Kontexten üblich den Nachnamen, sondern den Vornamen anführen.

94 Vgl. O.A.: »Ayu Utami«. In: *satupena.id* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017083815/http://satupena.id/anggota/ayu-utami/> [1.10.2021].

95 O.A.: »Dewi »Dee« Lestari«. In: *satupena.id* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017083913/http://satupena.id/anggota/dewi-dee-lestari/> [1.10.2021].

96 Dhume: »Spice Island Girls« (2004), S. 76.

97 Vgl. ebd., S. 77.

Ayu betrachtet das Label darüber hinaus als Ausdruck einer generell vorherrschenden Tendenz, literarische Werke zu kategorisieren: »The media came up with the name because we weren't the typical writers who used to lead the local literary scene.«⁹⁸ Die typischen Autoren – und das gilt auch für die Literaturkritiker, die diese besprachen⁹⁹ – waren in Indonesien bis dato Männer* wie die mehrmals für den Literaturnobelpreis nominierten Autoren Pramoedya Ananta Toer und WS Rendra, die wie viele weitere »either from jail or through receiving grants from abroad«¹⁰⁰ schrieben. Waren Autor*innen auf Unterstützung aus Indonesien angewiesen, wurde eine gewisse Systemkonformität vorausgesetzt, was während der *Neuen Ordnung* auch die Wahrung der vorherrschenden patriarchalen Genderideologie (vgl. die fünf Pflichten der Frau*, S. 211) inkludierte.¹⁰¹ Dass kurz vor dem Rücktritt Suhartos und dem Ende seiner *Neuen Ordnung* eine indonesische Autorin einen Roman publizierte, der grundlegend mit dieser Ideologie brach, führte zunächst – noch bevor das Label *sastra wangi* überhaupt in Verwendung war – dazu, dass Ayus Autorinnenschaft angezweifelt wurde. In den Medien gab es Spekulationen darüber, ob nicht vielleicht der regierungskritische Dichter und Herausgeber Goenawan Mohamad der wahre Autor des Skandalromans *Saman* sei, der sich stilistisch durch einen experimentellen, episodischen und antilinenaren »collating« style (*kolase*)¹⁰² auszeichnet. Mit seiner Respektbekundung für Ayus Schreibkunst dementierte Goenawan das Gerücht jedoch effektiv.¹⁰³

Wie bereits Ayu bezeichnete auch die Autorin Nova Riyanti Yusuf, die nach der Publikation ihres Romans *Mahadewa Mahadewi* (2003) mit der *sastra wangi* in Verbindung

98 Ayu Utami zit. in Maggie Tiojakin: »Change, She Wrote«. In: *The Jakarta Post Weekender* (29.3.2010), <https://web.archive.org/web/20100617181300/https://www.thejakartapost.com/news/2010/03/29/change-she-wrote.html> [1.10.2021].

99 Tineke Hellwig beschreibt die Literaturkritik in Indonesien als relativ jung und rückständig. Frauen* seien in diesem Bereich stark unterrepräsentiert. Vgl. Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 6.

100 Vgl. Ayu Utami zit. in o.A.: »Novelist Ayu finds writing a labor of love«. In: *The Jakarta Post* (27.8.2000), <https://web.archive.org/web/20160304213456/https://www.thejakartapost.com/news/2000/08/27/novelist-ayu-finds-writing-a-labor-love.html> [1.10.2021].

101 Hellwig schreibt im Hinblick auf die Literaturszene der *Neuen Ordnung*: »In Indonesian society, publicly attacking the prevailing ideological constructs propagated by the state can result in censorship and restrictions on publication and circulation. Most writers, readers, and critics therefore resign themselves to the rules, reaffirming what is prescribed.« Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 207. Hellwig kommt in ihrer Analyse von Frauenbildern in insgesamt 28 indonesischen Romanen (erschieden zwischen 1937 und 1987) zu dem Schluss, dass sich diese Konformität auch in den darin abgebildeten Geschlechterverhältnissen (die Dominanz von Männern* über Frauen*) widerspiegelt. Die weiblichen* Charaktere seien bis auf wenige Ausnahmen als unterwürfig und fügsam gezeichnet. Die wenigen Frauenfiguren, die sich der patriarchalen Herrschaft widersetzen, würden bestraft. Vgl. ebd., S. 204. Zu ähnlichen Schlüssen kommt Monique Zaini-Lajoubert: *L'image de la femme dans les littéraires modernes indonésienne et malaise*. Paris: Association Archipel 1994.

102 Darunter fällt bspw. die Verknüpfung von Roman-, Essay- und Gedichtelementen sowie der häufige Einsatz von Rückblenden und wechselnden Erzählstimmen. Vgl. Rochayah Machali/Ida Nurhayati: »Challenging Tradition: The Indonesian Novel *Saman*«. In: *GEMA Online. Journal of Language Studies* 5/1 (2005), S. 1-19, hier S. 3, <http://ejournal.ukm.my/gema/article/view/199/172> [1.10.2021]. Für eine genauere Analyse des Erzählstils auf Basis des indonesischen Originaltexts vgl. ebd., S. 11f.

103 Seine Worte waren: »I wish I could write the kind of prose which Ayu uses.« Goenawan Mohamad zit. in o.A.: »Novelist Ayu finds writing a labor of love« (2000).

gebracht wurde, ihre Generation als »totally different from the previous one«,¹⁰⁴ da sie und auch die meisten anderen jungen Autorinnen über moderne Lebensrealitäten schrieben, wobei »[t]he one similarity everyone points out is that we talk about sex in a liberal way.«¹⁰⁵ Novas Anmerkung lässt auf einen Überdruß darüber schließen, dass *sastra wangi* häufig auf das Sexuelle reduziert wurde. Sie fügte jedoch auch rechtfertigend hinzu, dass Sexualität mit gutem Grund eines von mehreren wichtigen Themen in zeitgenössischer Literatur indonesischer Frauen* darstelle: »[O]bviously we have reasons for including sex in our stories, and they're not just commercial ones.«¹⁰⁶ Auch Ayu wies die Vorwürfe einer rein kommerziellen Absicht hinter der Thematisierung von Sexualität (*sex sells*) entschieden zurück. Als wichtigen Grund für einen offeneren Umgang mit Sexualität in der Literatur von Frauen* führte sie an, dass, »if the crime and punishment of indulging in sex or fantasizing about it were removed, many of the psychological and social risks would also be lessened.«¹⁰⁷

Diese Kommentare zum Label *sastra wangi* und zu möglichen Bedeutungsnuancen verweisen auf ein Paradox, das für das Sprechen über diese Art von Literatur und ihre Schöpferinnen kennzeichnend ist: Auf der einen Seite wurden sie als schöne junge, oft auch prominente Frauen* abgetan, die nun eben auch schrieben, auf der anderen Seite galt Ayus Schreibstil als zu elaboriert für eine junge Frau*. Einerseits wurde den Autorinnen unterstellt, dass sie hauptsächlich über Sex schrieben, weil sich das gut verkaufe und es bei ihnen für mehr vielleicht auch gar nicht reiche, andererseits galt diese Liberalität aber auch als Zäsur und Bruch einer Autorinnengeneration mit überlieferten Moralvorstellungen. Im Folgenden wird diesen zwei Argumentationssträngen – dem Duft als Ablenkung und Verharmlosung wie auch als Betörung und politische Gefahr –, deren Widersprüchlichkeit bereits im Label *sastra wangi* selbst angelegt ist, nachgegangen.

Duft als Ablenkung und Verharmlosung

Der Literaturkritiker Nurzain Hae sah im Schreiben über Tabuthemen zwar eine Gemeinsamkeit der *sastra wangi*, stand dem Label aber ähnlich skeptisch gegenüber wie viele der Autorinnen selbst. Deren Literatur (*sastra*) als »duftend« (*wangi*) auszuweisen, stelle eine zynische List dar, die den Eindruck erwecke, »that they're all beautiful and hang out in cafes«. ¹⁰⁸ Ibnu Wahyudi bezeichnete das Label als »an expression tending to lower rather than praise«, ¹⁰⁹ und Becky Lipscombe sprach von einer »marketing man's fantasy made real«, ¹¹⁰ wovon auch die träumerischen Schwarz-Weiß-Fotografien der Autorinnen zeugen würden, die sowohl Buchumschläge als auch die Wände von Buchhandlungen zierten. ¹¹¹ Die visuellen, das Label *sastra wangi* begleitenden

104 Nova Riyanti Yusuf zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

105 Ebd.

106 Ebd.

107 Ayu Utami zit. in o.A.: »Novelist Ayu finds writing a labor of love« (2000).

108 Nurzain Hae zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

109 Ibnu Wahyudi: »Kiprah Perempuan Pengarang di Indonesia Pasea-Saman« (The Post-Saman Performance of Women Writers in Indonesia). In: *Srinth!* 8 (2005), S. 93-111, hier S. 100, zit. in Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 12.

110 Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

111 Vgl. ebd.

Strategien reichten vom kleinen und relativ traditionell platzierten Autorinnenfoto bis hin zu Porträts, welche die Buchrückseiten vertikal in ganzer Länge oder horizontal in der ganzen Breite einnahmen.¹¹²

Autorin Nukila Amal verzichtete ganz auf den Abdruck ihres Porträtfotos auf dem Buchumschlag ihres Romans *Cela Ibi* (2003), da sie nicht umgehend mit der *sastra wangi* in Verbindung gebracht werden wollte: »That label is really negative. Writers should be categorised in genre or style and spirit, not on their physical appearance.«¹¹³ Neben der visuellen Darstellung wurde auch in den biographischen Anmerkungen häufig auf das gute Aussehen der Autorinnen verwiesen – so in einer Rezension von Djenars *Jangan Main-Main (dengan Kelaminmu)* (2004), in der Leser*innen noch vor etwaigen Inhalten erfahren, dass die Autorin früher als Badebekleidungsmodel tätig war und bei der Präsentation ihres aktuellen Buches in einem schwarzen Lederrock und kniehohen Stiefeln für Fotograf*innen und Kamerateams posierte.¹¹⁴ Auch dass Ayu vor ihrer Schriftstellerinnenlaufbahn Finalistin in einem indonesischen Schönheitswettbewerb (*Wajah Femina*, 1990) war, eine Modelkarriere jedoch aufgrund ihrer Abneigung gegen Kosmetika ausschlug, stellt ein oft wiederholtes biographisches Detail dar.¹¹⁵ Damit wird suggeriert, dass es sich bei ihrer Entscheidung für die in Indonesien nicht gerade florierende Literaturbranche und gegen ein glamouröses Modelldasein um eine Art Märtyrerinnenakt handelte. Ein ähnliches Bild vermitteln an den Sensationsjournalismus in Boulevardmagazinen erinnernde Beschreibungen der Autorin:

On a rainy Sunday, Ayu Utami arrives at Salihara [...] in a halter-top, tights and heels. She has long dark hair that falls loosely about her shoulders, and as she walks across the verandah-slash-café facing the building's entrance, Ayu looks less like the stereotypical erudite literary figure and more like a trendy, young (she's 41) Indonesian woman of to-day. She is, of course, a mix of both.¹¹⁶

Im Gegensatz zu dieser geradezu voyeuristisch anmutenden Beschreibung von Ayus Aussehen, ihrer körperbetonten Kleidung und ihrer Frisur, wirken die ersten Eindrü-

112 Nova Riyanti Yusuf's *Mahadewa Mahadewi* (Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama 2003) und Ratih Kumalas *Tabula Rasa* (Jakarta: Penerbit PT Gramedia Widiasarana Indonesia 2004) sind Beispiele für *Sastra-wangi*-Titel, auf denen das Autorinnenporträt die gesamte Länge (Yusuf) oder Breite (Kumala) der Buchrückseite einnimmt.

113 Ebd.

114 Vgl. Dhume: »Spice Island Girls« (2004).

115 Diese Erzählung findet sich u.a. in Gie Goris: »Indonesian writer Ayu Utami: »Love is still the name of the game«. Übers. v. Thys Storme. In: *MO – Mondiaal Nieuws* (2.8.2012), <https://web.archive.org/web/20201016133311/https://www.mo.be/en/article/indonesian-writer-ayu-utami-love-still-name-game> [1.10.2021]; Martin Jankowski: »Alte Männer, junge Frauen – Indonesiens Gegenwartsliteratur in Bewegung«. In: Ders.: *Indonesien lesen* (2014), S. 175-192, hier S. 175; Wikipedia: »Ayu Utami« (1.9.2019), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ayu_Utami&oldid=913479189 [1.10.2021].

116 Tiojakin: »Change, She Wrote« (2010). Oder auch: »Ayu Utami, 35, a slender Javanese beauty with sharp features and an open smile«. Peter Janssen: »Indonesia's Literary Ladies«. In: *The Daily Beast* (19.10.2003), <https://web.archive.org/web/20120117233250/https://www.thedailybeast.com/news-week/2003/10/19/indonesia-s-literary-ladies.html> [1.10.2021].

cke eines Journalisten von der ebenfalls zur *sastra wangi* zählenden Autorin Dinar Rahayu geradezu nüchtern, wenn nicht sogar enttäuscht:

T[o] those who judge books by their covers, Rahayu would appear an unlikely champion of risqué writing. She met to talk about her novel conservatively dressed in a floral-print head scarf, or hijab, and with loose-fitting, modest clothes that covered her arms and legs. In downtown Bandung, a city about 110 miles southeast of Jakarta, she was in the minority among women wearing hip-hugging jeans, short-sleeved tops and other Western fashions.¹¹⁷

Eine Hidschab tragende, konservativ gekleidete Frau* scheint nicht ins Bild der liberalen, oft westlich und nichtmuslimisch imaginierten *Sastra-wangi*-Autorinnen zu passen. Der Nachsatz, dass Dinars Roman *Ode Untuk Leopold von Sacher Masoch* (2002) kein Bestseller war, wirkt fast so, als würde ein Zusammenhang zwischen dem Aussehen bzw. der mangelnden Selbstvermarktung im Sinne einer *Sex-sells*-Strategie und dem ausbleibenden Erfolg des Romans nahegelegt. Die Gegenüberstellung von Bildern »seriöser« Autor*innen auf der einen Seite (»erudite«, »conservatively dressed«, »modest clothes«) und provokanten »Duft«-Autorinnen (»trendy«, »young«, »Western«) auf der anderen ist auch dem Label *sastra wangi* eingeschrieben. Der *sastra*, die im indonesischen Literaturbetrieb ernste, anspruchsvolle Literatur (im Gegensatz zum »leichteren« *roman* oder *novel*) bezeichnet,¹¹⁸ wird mit *wangi* – ähnlich wie schon im Falle der *sastra pop* in den 1970er Jahren (vgl. S. 212) – ein pejoratives Adjektiv zur Seite gestellt, das in diesem Zusammenhang insbesondere an die parfümierten Seiten von Hochglanz-Frauenmagazinen erinnert, nicht jedoch an Literarizität. »Richtige« Literatur duftet nicht, sie riecht höchstens nach Druckerschwärze oder Papier. Mikael Johani zufolge diene das Oxymoron *sastra wangi* dazu, die Literatur junger, gutaussehender Gegenwartsautorinnen, die, im Gegensatz zu den »stereotypical impoverished, living-on-the-street, male Indonesian writers«,¹¹⁹ Parfüm nicht abgeneigt seien, zugunsten ihres gepflegten Äußeren abzuwerten: »The suggestion was that the only thing »wangi« about these writers was their body odour. Who knows (or cares) about their writing?»¹²⁰ Die Kategorisierung als *sastra wangi* zeigte einmal mehr an, dass Frauen* primär über ihre Körper beurteilt werden, und trug somit zur Unterschätzung ihrer Literatur bei,

117 Paul Watson: »Beneath the burqas«. In: *Los Angeles Times* (25.2.2007), <https://web.archive.org/web/20160306104425/http://articles.latimes.com/2007/feb/25/entertainment/ca-taboo25> [1.10.2021].

118 Vgl. Maier: »Indonesian Literature« (2017), S. 21. Die Unterscheidung zwischen *sastra* und *roman/novel* kann in etwa mit jener zwischen *literature* bzw. *literary fiction* und *fiction* im anglophonen Raum bzw. zwischen Höhenkamm- und Unterhaltungsliteratur im deutschsprachigen Raum verglichen werden. Es handelt sich jedoch spätestens seit den 1970er Jahren nicht mehr um eine definitive Abgrenzung. Ähnlich wie im anglo-amerikanischen Raum nicht nur *literature* und *fiction* in Verwendung sind, sondern Letztere wiederum in *literary fiction* und *popular fiction* unterteilt wird, ist es in Indonesien üblich, die *sastra* in »höhere« bzw. »ernste« (z. B. *sastra berobot*, *sastra serius*) und »niedere« bzw. primär unterhaltende (z. B. *sastra pop*, *sastra wangi*) Formen zu untergliedern.

119 Mikael Johani: »Kebaya or bolero: Which one is more English?«. In: Hanne Jansen/Anna Wegener (Hg.): *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 – Editorial and Publishing Practices*. Montreal: Éditions québécoises de l'œuvre 2013, S. 25–39, hier S. 26.

120 Ebd.

»as though other literary works, especially those by male writers, were more substantive.«,¹²¹ Sogar wohlwollende, dem Labeling skeptisch gegenüberstehende Kritiker wie Nurzain Hae waren mit Lob vorsichtig – »The way they write actually needs more editing, because they're still learning their writing techniques.«¹²² – und reduzierten den Wert der *sastra wangi* auf ihren Gegenwartsbezug und ihre tabubrechende Funktion bzw. auf den daraus hervorgehenden Effekt, dass mehr Indonesier*innen zum Lesen gebracht wurden. Es ist bezeichnend für den (nicht nur) im indonesischen Literaturbetrieb vorherrschenden doppelten Standard, dass die gefeiertste der *Sastra-wangi*-Autorinnen selbst davon sprach, den Erfolg eher als »chance to improve the quality of our work«¹²³ zu sehen: »Generally, our standard of writing is still low.«¹²⁴ Während Ayu sich bescheiden und aufgrund der generellen Voreingenommenheit der Medien in Geschlechterfragen wenig überrascht von der sexistischen Kategorisierung als *sastra wangi* gab – »Of course. It's very sexist, in fact. But then the media has always been biased when it comes to gender issues.«¹²⁵ –, betonten Nova Riyanti Yusuf, Linda Christanty und Djenar Maesa Ayu ihre Verwunderung darüber, mit diesem Etikett belegt zu werden.¹²⁶ Laut Djenar könne die Bezeichnung als »sexual harassment of her work«¹²⁷ betrachtet werden, da schließlich weder sie noch ihre Werke »duften« würden: »Criticisms such as »sastra wangi«, »literary celebrities«, or »literary groin«, that's all we have to expect, even if they have nothing to do with our work as writers. And such labeling arises only because we don't dress like previous writers, or because we often appear in the media.«,¹²⁸

Die Herabsetzung und Verharmlosung der Literatur (*sastra*) indonesischer Frauen* zugunsten eines »Duftes« (*wangi*), der abwechselnd und austauschbar auf deren gepflegtes, jugendliches Äußeres und deren duftig-leichtes Schreiben bezogen wurde, war allerdings nicht neu und hatte mit Kartini schon eine der ersten publizierten indonesischen Autorinnen betroffen. Trotz ihrer bereits im frühen 20. Jahrhundert erschienenen Briefe, die feministisches Gedankengut beinhalten (vgl. S. 208f.), lebt sie in der kulturellen Erinnerung vor allem als ideale indonesische Ehefrau und Mutter (beides Funktionen, die sie nicht lange innehatte¹²⁹) weiter. So ist das beispielsweise in einem jener Lieder (*lagu wajib*), die Schulkinder in Indonesien auswendig lernen, um sie bei offiziellen Anlässen wie dem Mutter-Kartini-Tag (*Hari Ibu Kartini*) vorzutragen:

121 Mariana Amiruddin, ehemalige Chefredakteurin der ersten feministischen Zeitschrift Indonesiens *Jurnal Perempuan* (gegründet 1996), zit. in A[hmad]. Junaidi: »Women reject categorization, defend literary voice«. In: *The Jakarta Post* (23.3.2005). Der Artikel ist mittlerweile offline und wurde nicht im Internet Archive gespeichert. Daher findet sich im Anhang B dieser Arbeit (S. 431) eine Kopie.

122 Nurzain Hae zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

123 Ayu Utami zit. in Junaidi: »Women reject categorization« (2005).

124 Ebd.

125 Ayu Utami zit. in Tiojakin: »Change, she wrote« (2010).

126 Vgl. Nova Riyanti Yusuf zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003); Linda Christanty zit. in Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 12; Djenar Maesa Ayu zit. in Junaidi: »Women reject categorization« (2005).

127 Djenar Maesa Ayu zit. in Junaidi: »Women reject categorization« (2005).

128 Djenar Maesa Ayu zit. in Yvonne Michalik/Melani Budianta: »Interview with Djenar Maesa Ayu«. Ins Engl. übers. v. Dens. In: Dies. (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 51ff., hier S. 53.

129 Kartini starb bereits im ersten Jahr ihrer Ehe, bald nach der Geburt ihres ersten Kindes.

Ibu kita Kartini
Putri sejati
Putri Indonesia
Harum namanya.

Unsere Mutter Kartini
Eine echte Prinzessin
Eine Prinzessin aus Indonesien
Duftend ist ihr Name.¹³⁰

An jenem Feiertag, an dem Kartinis wohlriechender Name besungen wird, kleiden sich viele indonesische Mädchen* im schulpflichtigen Alter zu Ehren ihrer Nationalheldin in traditionell javanische Kleider, bestehend aus dem *kain*, einem mehrmals eng um den Körper gewickelten Batikstoff, der einen engen Rock formt, hochhackigen Schuhen, einer aufwendigen Hochsteckfrisur und Schmuck. Bei dieser vermeintlich traditionellen, die Bewegungsfreiheit stark einschränkenden Kleidung handelt es sich jedoch, wie die Forschungen Jean Gelman Taylors ergeben haben, um eine Erfindung der 1950/1960er Jahre. Kartini selbst habe formlose lange *kebayas* oder Tuniken, flache Sandalen und kaum je Haarschmuck getragen.¹³¹ Das ›duftende‹ Bild der Ehefrau, Mutter und Prinzessin sollte jenes in ihren Briefen dominierende Bild der westlich orientierten, bildungshungrigen und feministischen Kartini überschreiben; ein Konstrukt, »kept in place by oppressive government programs and policies and circulated throughout Indonesian society by modern media«.¹³² Das *wangi* in *sastra wangi* stand analog zum Synonym *harum*, dem duftenden Namen der Nationalheldin, für eine harmlose, schöne Weiblichkeit*, die vom politischen Gehalt der Werke der Autorinnen ablenken sollte.

Die *Neue Ordnung* hatte diese Ablenkungsstrategie quasi institutionalisiert bzw. ihr vorgegriffen, indem Ehefrauen von Beamten und Militärs zur Mitgliedschaft in staatlich sanktionierten Frauenorganisationen verpflichtet wurden. Darin hatten sie zahlreiche vermeintlich feminine Tätigkeiten zu übernehmen, damit sie im Idealfall gar nicht erst auf andere – feministische, politische, regierungskritische – Gedanken kamen und ihnen jedenfalls kaum Zeit blieb, diese zu verfolgen: »[A]s Indonesian women traditionally have been rather active one cannot simply shut them away. So it is better to keep them engaged with flowers, and fruit salads, while at the same time stressing their subordinate position in society.«¹³³ Die Mitglieder dieser Organisationen – »go[ing] about in beacks (pedicabs) or ch[a]uffeured cars in their very best clothes, more or less actively promoting the policy of the present government«¹³⁴ – ge-

130 Dies ist laut Sylvia Tiwon ein Vers, der allgemein bekannt ist und gesungen wird. Vgl. Sylvia Tiwon: »Models and Maniacs. Articulating the Female in Indonesia«. In: Sears (Hg.): *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (1996), S. 47-70, hier S. 54; Hervorhebungen und Übersetzung S.F.

131 Die Angaben beruhen auf persönlichen Gesprächen Laurie J. Sears mit der Historikerin Jean Gelman Taylor von 1993/1994. Vgl. Laurie J. Sears: »Introduction: Fragile Identities. Deconstructing Women and Indonesia«. In: ebd., S. 1-44, hier S. 37f.

132 Ebd., S. 38.

133 Wieringa: *The Perfumed Nightmare* (1985), S. 30.

134 Ebd., S. 29.

rieten ironischerweise unter demselben Duft-Wortfeld (*wangi-harum*), das zuvor die »unfemininen« politischen Ideale Kartinis hätte überschreiben sollen, in die Kritik: Sie waren in Indonesien weithin als »parfümierter Alptraum« (»perfumed nightmare«¹³⁵) bekannt; eine Bezeichnung, die auf den oberflächlichen und elitären Gehalt der staatlichen Ehefrauenorganisationen anspielte. Auch wenn solch ein Vorwurf der politisch engagierten *sastra wangi* wohl kaum gemacht werden kann, wurde kritisiert, dass die in ihr vermittelten Bilder von »women as holders of the world and their own destiny«¹³⁶ nur eine kleine Gruppe der in Indonesien lebenden Frauen* – »members of the burgeoning urban middle- and upper-classes with higher education and global experiences«¹³⁷ – widerspiegle und damit gewissermaßen von einer wenn auch regierungskritischen Elite für eine Elite produziert werde; ein Argument, das aufgrund der hohen Verkaufszahlen vieler *Sastra-wangi*-Titel jedoch ein Stück weit relativiert werden kann.

Duft als Betörung und politische Gefahr

Die Tatsache, dass, abgesehen von der vermeintlichen Jugend und dem guten Aussehen bzw. »Duft« der *Sastra-wangi*-Autorinnen, ein offener Umgang mit Sexualität – oft negativ – als deren einzige, potenziell bedrohliche Gemeinsamkeit hervorgehoben wurde, lässt auf eine weitere Bedeutungsebene des Labels schließen: die Verbindung von Duft, sexuellem Exzess und politischer Agitation. Begriffsgeschichtlich betrachtet, hatte sich diese bereits im »duftenden Blumentanz« der *Gerwani*-Frauen* eingeschrieben. Mitglieder der damals größten nationalen Frauenorganisation, die der Kommunistischen Partei Indonesiens zwar nicht angehörte, aber nahestand, sollen beim Putschversuch des Militärs am 1. Oktober 1965 in Lubang Buaya nackt den »obscene arousing dance« (*tarian perangsang yang kotor*), den »Dance of the Fragrant Flowers« (*Tarian Bunga Harum*)¹³⁸ getanzt haben, um die putschenden Generäle zu verführen und sie schließlich mit Messern und Rasierklingen zu kastrieren. Obgleich die in den Zeitungen erschienenen, als Augenzeug*innenberichte deklarierten Beschreibungen durch eine von Präsident Sukarno selbst angeordnete Obduktion der sieben getöteten Generäle zeitnah widerlegt werden konnten, fanden sie im Gegensatz zu den Fakten Eingang ins kulturelle Gedächtnis.¹³⁹ Dafür sorgte neben zahlreichen Medienberichten die von Suharto in Auftrag gegebene, pseudowissenschaftliche Broschüre des Studienzentrums für Sozialwissenschaften (*Lembaga Studi Ilmu-Ilmu Kemasyarakatan*, 1983). Darin wurden die vermeintlichen Taten der duftenden Blumentänzerinnen, ebenso wie im 1967 nach dem politischen Umsturz von der *Alten* zur

135 Ebd., S. 2, 29.

136 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 81.

137 Ebd.

138 Tiwon: »Models and Maniacs« (1996), S. 65; Hervorhebung S.F.

139 In ihrem *working paper* hält Wieringa fest, dass »[u]p till the present day the stories of the atrocities said to be committed by the Communist women at Lubang Buaya are still widely believed in Indonesia«. Wieringa: *The Perfumed Nightmare* (1985), S. 23. Die Ergebnisse der Obduktion bzw. der Aufruf Sukarnos an Journalist*innen, sich an die Fakten zu halten und von der Publikation von Lügen abzusehen, wurden nur in einer Zeitung, der *Sinar Harapan* vom 13. Dezember 1965, abgedruckt. Vgl. Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia« (2003), S. 81.

Neuen Ordnung errichteten Pancasila¹⁴⁰-Sakti-Denkmal, als Wahrheit ausgewiesen.¹⁴¹ Letzteres befindet sich in Lubang Buaya, jenem Vorort südöstlich von Jakarta, wo der Putschversuch stattgefunden hatte. Es besteht aus einer großen, halbrunden Konstruktion vor einer Säule und einer Statue der *Garuda Pancasila*, jenem javanischen Habichtsadler, der zum nationalen Emblem Indonesiens wurde. Unter den in einem Halbkreis angeordneten Statuen der sieben ermordeten Militärs findet sich Präsident Suhartos Version der Geschichte Indonesiens seit 1945, wobei der Hauptteil des Reliefs den Ereignissen von Lubang Buaya 1965 gewidmet ist. An zentraler Stelle, mittig platziert, sind die misshandelten Generäle dargestellt, von denen einige gerade in den Graben geworfen werden; Einzelne sind von freizügig gekleideten Frauen* umgeben, von denen eine mit einem der Männer* zu streiten scheint und eine den duftenden Blumentanz tanzt.¹⁴²

Während die Frau* unter der *Alten Ordnung* Sukarnos als Kameradin im revolutionären Kampf definiert wurde,¹⁴³ sollte sie in der *Neuen Ordnung* unter dem »Superpatriarchen«¹⁴⁴ Suharto ausschließlich die Funktion der gehorsamen Ehefrau und aufopfernden Mutter übernehmen. Demgemäß wurde in einer groß angelegten Propagandakampagne »communism (and later liberal, critical thinking in general) with fear of women's potential sexual powers, once unleashed«,¹⁴⁵ verbunden – Letzteres eine Vorstellung, die sowohl auf islamische Konzepte weiblicher* sexueller Absonderlichkeiten (*fitna*) als auch auf eine vorislamische hinduistische Weltanschauung zurückgeführt werden kann und sich in Texten wie dem *Kakawin Bharata Yudha* (einer altjavanischen Übertragung einiger Bücher des *Mahābhārata*) und einigen der malaiischen *hikayat* (»Geschichten«) findet.¹⁴⁶ Dass über 30 Jahre später, nach dem Fall

140 *Pancasila* bezeichnet die fünf Prinzipien der indonesischen Staatsphilosophie: der Glaube an einen obersten Gott (der in verschiedenen Konfessionen Ausdruck finden kann), Humanismus, Nationalismus, die Herrschaft des Volkes und soziale Gerechtigkeit. Unter Suharto wurde die *Pancasila* zur offiziellen, auch in der Verfassung verankerten Staatsideologie erhoben, wobei er sich zu bestimmen vorbehielt, was einen akzeptablen Ausdruck der Staatsphilosophie darstellte und was nicht. Vgl. Leifer: »Pancasila (Indonesia)«. In: Ders.: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia* (2001), S. 210f.

141 Vgl. Saskia Wieringa: *Sexual Politics in Indonesia*. Basingstoke: Palgrave 2002, S. 318f.

142 Vgl. Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia« (2003), S. 84. Fotografien des Denkmals inkl. Nahaufnahmen des hier besprochenen Reliefs finden sich bei Famega Syavira Putri: »Mengunjungi kembali Monumen Pancasila Sakti, Lubang Buaya«. In: *rappler.com* (16.5.2016), <https://web.archive.org/web/20170821014828/https://www.rappler.com/indonesia/133232-mengunjungi-monumen-pancasila-sakti-lubang-buaya> [1.10.2021].

143 Sukarnos Regime verkörperte dennoch eine, wenn auch eine andere, patriarchale Ordnung. Frauen* erfüllten in der als ideal propagierten Familie eine Doppelrolle. Sie unterstützten ihre Männer* »as revolutionary fighters for a bright socialist future, while struggling along in their own women's organization, Gerwani, which also claimed a role in the national political arena. They combined political, socialist, and nationalist activities with their duties in the household«. Ebd., S. 73.

144 Ebd., S. 72; Übersetzung S.F.

145 Ebd.

146 Vgl. Wieringa: »The Birth of the New Order State in Indonesia« (2003), S. 75. Sowohl im *Kakawin Bharata Yudha*, das eine wichtige Grundlage des *wayang* (ein traditionelles Schauspiel, Masken- oder Puppenspiel; auf Java meist ein Schattenspiel mit Stabpuppen) darstellt, als auch in malaiischen *hikayats* kommen Szenen vor, in denen Massen von rasenden, oft entblößten Frauen* ihre Ehemän-

der *Neuen Ordnung* Suhartos, die ob ihrer politischen wie auch sexuellen Explizitheit polarisierende Literatur indonesischer Autorinnen mit dem Label *sastra wangi* belegt wurde, lässt auf einen erneuten Aktivierungsversuch des sich im duftenden Blumentanz auch sprachlich manifestierten Klischees schließen; eine Herleitung, die umso plausibler erscheint, als die Erotik und Macht tanzender Frauen* – z.B. der Tänzerin Shakuntala in Ayu Utamis *Saman* (1998)¹⁴⁷ und *Larung* (2001)¹⁴⁸ und zweier Generationen von Tänzerinnen in Oka Rusminis *Tarian bumi* (2000)¹⁴⁹ – gleich in mehreren frühen *Sastra-wangi*-Titeln eine zentrale Rolle einnimmt. In Djenar Maesa Ayu Kurzgeschichte *Melukis Jendela in Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2002) wird hingegen die Kastrationsphantasie eines Mädchens* beschrieben, in der sie sich nach mehrmaligen sexuellen Übergriffen durch fünf ihrer Mitschüler an diesen rächt, indem sie sie zum Sex auf der Schultoilette animiert und ihnen ihre erigierten Penisse abschneidet.¹⁵⁰ Eine explizite Bezugnahme auf die Mythenbildung um die verführerisch tanzenden

ner* und Kinder verlassen. Entsprechende Textauszüge aus dem *Kakawin Bharata Yudha* und zwei *hikayats* finden sich in Tiwon: »Models and Maniacs« (1996), S. 60ff.

- 147 Shakuntala, eine der drei Erzählerinnen, stellt sich selbst über das Tanzen vor. Nachdem sie anmerkt, dass ihr Vater und ihre Schwester sie eine Hure nennen, weil sie mit einigen Männern* und Frauen* geschlafen habe, und dass kein gegenseitiger Respekt vorhanden sei, fährt sie fort: »For me, to live is to dance and dancing begins with the body. [...] My body dances. It submits not to lust but rather to passion. Passion that is sublime, libidinal. Labyrinthine.« Ayu Utami: *Saman*. Aus dem Indones. übers. v. Pamela Allen. Jakarta: KPG 2015, S. 114f. Für Ayu Utamis in diesem Kapitel noch häufiger zitierten Roman *Saman* wird in der Folge nur noch die Sigle S (+ Seite/-n) direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat angegeben. Für diesen Roman wie auch für die anderen in den nächsten Kapiteln eingehender besprochenen Primärwerke wurde die englische Übersetzung gewählt, da Vergleiche mit der *chick lit* vor allem im anglo-amerikanischen Raum angestellt wurden und sich sowohl Rezensionen als auch wissenschaftliche Sekundärtexte in der Regel auf die englischen Übersetzungen beziehen. Handelt es sich hingegen um kurze Verweise auf oder punktuelle Zitate aus Primärwerken, die nicht eingehender und vor allem nicht in Zusammenhang mit der anglophonen Rezeption analysiert werden, wurde meist auf die deutsche Übersetzung zurückgegriffen.
- 148 In *Larung* bringt Shakuntala ihrer Freundin Laila den Tango bei und verführt sie währenddessen. Vgl. Ayu Utami: *Larung*. Aus dem Indones. übers. v. Peter Sternagel. Angermünde: Horlemann 2015, S. 185ff. In diesem Fall stellte sich die Frage nicht, mit welcher Übersetzung gearbeitet wird, da der Roman (noch) nicht ins Englische übersetzt wurde.
- 149 Niemand kann den Oleg, »diese[n] Tanz, der über das Entfachen der Liebe und die erotische Spannung zwischen Mann und Frau erzählt«, besser tanzen als Telaga: »Weil sie eine Brahmana ist, haben ihr die Götter Taksu verliehen, eine innere Kraft, die nicht mit bloßem Auge zu erkennen ist. [...] Wenn sie tanzt, starren alle wie gebannt auf ihren Körper, verschlingen ihn förmlich.« Oka Rusmini: *Erdentanz*. Aus dem Indones. übers. v. Birgit Lattenkamp. 2. Aufl. Bad Honnef: Horlemann 2015, S. 8. Telagas Mutter Luh Sekar, eine geborene Sudra (die unterste der vier Kasten auf Bali), hatte durch ihre Schönheit und ihren verführerischen Tanz in die (höchste) Brahmana-Kaste eingeheiratet. Vgl. ebd.
- 150 Mayra hat eine Art Vision, in der sie sich selbst an einem Schulmorgen sieht. Sie ist fröhlich, blutverschmiert und hat ein Messer in der rechten Hand: »And in her left hand she clutched a black plastic bag full of blood.« Djenar Maesa Ayu: »Painting a Window«. In: Dies.: *They Say I'm a Monkey*. Aus dem Indones. übers. v. Michael Nieto Garcia. Jakarta: Metafor 2005, S. 27-36, hier S. 34. Eine Seite später wird der Inhalt der Plastiktüte angedeutet: »And each [of the boys] got his turn, just as the one in front of him had, right down to the one in the fifth stall. Mayra put her school uniform back on, staining it with the blood on her hands. Before she left, she glanced at Anton stretched out on the bathroom floor—with no penis.« Ebd., S. 35.

und kastrierenden *Gerwani* findet sich in Ayus zweitem Roman *Larung* (2001), als die Mutter des Protagonisten bezichtigt wird, ein Mitglied derselben zu sein: »Sie hätte die Frauen zusammengerufen und sie dazu gebracht, nackt zu tanzen, hätte sie in die Kaserne geschickt, damit sie mit wiegenden Hüften die Soldaten verführten und sie dazu brachten, anstatt den Göttern dem Kommunismus zu huldigen.«¹⁵¹ An späterer Stelle merkt der titelgebende Protagonist Larung an, er habe gehört,

dass sich bei der Leichenschau der in Lubang Buaya ermordeten Generäle kein Hinweis darauf ergeben hatte, dass sie misshandelt wurden, wie es in dem Monument und in dem Diorama dargestellt wird. Ihre Haut war unverletzt, ihre Penisse waren es ebenso, ihre Augen nicht ausgestochen. Sie wurden »nur« ermordet, sagte er zu sich selbst, »wie im Krieg«. Er fühlte sich getäuscht. Wenn ein Regime Geschichte in kleinem Stil fälscht, dann kann sie [sic!] das auch im großen Stil.¹⁵²

Diese Geschichtsfälschung »im kleinen Stil«, gegen die sich Larung explizit positioniert, hatte über die Verbindung von Kommunismus und weiblicher* Sexualität »the whole box of Pandora of associations with ritual killings, sexual orgies, and maybe more important, with ruthless repression by the military«¹⁵³ geöffnet. Der duftende Blumentanz fungierte dabei als Bild im übertragenen (Pars pro Toto) wie auch im wörtlichen Sinne (vgl. Pancasila-Sakti-Denkmal) für die Angst vor der potenziellen sexuellen und politischen Macht der Frauen*.

Eine ähnliche Engführung dieser Macht mit der Literatur findet sich in Bre Redanas Kurzgeschichte *Banjar Tampak Gangsul* (2002), auf die Stefan Danerek das *Sastra-wangi*-Label zurückführt.¹⁵⁴ Bres Satire handelt von Sufis, die über Jahrhunderte nach der Wahrheit suchten, bis sie schließlich auf die schöne und verführerische Nymphe des Flusses, die *Dewi Sastrawangi* (»Göttin der duftenden Literatur«), stießen. Diese verzauberte sie, sodass sie ihre Suche aufgaben und weltlich wurden. Danerek deutet die Geschichte als »serious piece of literary criticism directed towards the literary establishment, the »Sufi« writers, D.[jenar] M.[aesa] Ayu and indirectly the whole trend of liberal women's writing. True literature is now endangered is the message.«¹⁵⁵ Gegen diesen Trend der liberalen Frauenliteratur sprach sich auch ein bestimmter Strang der islamischen Rezeption aus, der sich – ähnlich wie bei der Darstellung der *Gerwani* – ganz auf die vermeintliche Immoralität der *sastra wangi* konzentrierte. Taufiq Ismail, ein bekannter muslimischer Poet der *Angkatan 1966*, bezeichnete sie abfällig als lüsterne (*sastra syahwat*) und rein auf die Leistengegend fokussierte Literatur (*sastra selangkang*). Die Thematisierung von Sexualität und insbesondere von sexuellen Tabus (z.B. Homosexualität, vorehelicher Geschlechtsverkehr von Frauen*) wie auch die Beschreibung derselben unter Verwendung »unfemininer« Vokabeln wie Penis, Vagina,

151 Utami: *Larung* (2015), S. 89.

152 Ebd., S. 225.

153 Wieringa: *The Perfumed Nightmare* (1985), S. 31.

154 Vgl. Bre Redana: »Banjar Tampak Gangsul«. In: *Media Indonesia* (2002), o.Pag., zit. in Stefan Danerek: *Tjerita and Novel. Literary Discourse in Post New Order Indonesia*. Lund: Centre for Languages and Literature 2006, S. 120f.

155 Ebd., S. 121.

Orgasmus oder Kondome gehöre nicht in die Literatur von Frauen*.¹⁵⁶ Diese Positionen wurden keineswegs nur von Männern* wie Taufiq Ismail oder auch Muhammad Subarkah vertreten, sondern ebenso von bekannten Literatinnen wie Medy Loekito u.a. in ihrem Artikel mit dem sprechenden Titel »Women of Male Literature« (*Perempuan Sastra Pria*),¹⁵⁷ und Helvy Tiana Rosa, die *sastra wangi* mit »billige[r] Pornographie«¹⁵⁸ verglichen hatte, da Sexualität in einer mehrheitlich muslimischen Gesellschaft in die private und nicht in die öffentliche Sphäre gehöre: »As a woman, I feel sorry that these novels only raise women's obsession with sex. Of course we don't have to be hypocrites because sex is an important matter for anyone, including women. But don't we need a high-quality novel that contributes something to this falling nation?«¹⁵⁹ Wie schon 1965 beim Putschversuch in Lubang Buaya, der den Beginn des Endes der *Alten Ordnung* markierte, wurde der Niedergang der Nation mit weiblicher* Sexualität in Verbindung gebracht. Die *sastra/fiksi Islam* oder *novel Islami* Helvy Tiana Rosas und gleichgesinnter Kolleg*innen, wie ihrer Schwester Asma Nadia, Abidah El Khalieqy oder auch Habiburrahman El Shirazy, bilden daher eine Art muslimischen »canon counter-discourse«,¹⁶⁰ in dem gute – »wahre« – Literatur, zumal wenn sie von Frauen* stammt, als nicht mit der offenen Thematisierung von Sexualität vereinbar betrachtet wird.¹⁶¹

Da Sexualität in Indonesien keineswegs pauschal als Tabuthema bezeichnet werden könne – die Boulevardzeitungen, die nächtlichen Fernsehprogramme sowie die Nachrichten seien auch damals schon voll davon gewesen –, wertet Ayu diese heftigen Reaktionen auf die *sastra wangi* als Ausdruck der in Indonesien vorherrschenden sexuellen Doppelmoral: »For a patriarchal society, the taboo is making women the

156 Vgl. Junaidi: »Women reject categorization« (2005); A[hmad]. Junaidi: »Ayu Utami on literature, sex and politics«. In: *The Jakarta Post* (13.11.2005). Erneut in: *Jurnal Toddoppuli* (14.10.2010), <https://web.archive.org/web/20201017124659/https://jurnaltoddoppuli.wordpress.com/2010/10/14/ayu-utami-on-literature-sex-and-politics/> [1.10.2021]. Arimbi hat eine Auswahlbibliographie an indonesischen Zeitungsbeiträgen zu diesem moralischen Disput über die *sastra wangi* (alle 2006/2007 erschienen) zusammengestellt. Vgl. Diah Ariani Arimbi: »Indonesian Muslim Women Writers and Their Writings: Women, Islam and Religious Identity«. In: Budianta/Michalik (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 167-192, hier S. 177/Anm. 8.

157 Medy Loekito: »Perempuan Sastra Pria«. In: *Jurnal Perempuan* 30 (2003), S. 65-76; Übersetzung S. F.

158 Helvy Tiana Rosa zit. in Budi Dharma: »Ada Apa Dengan Sastra Kita?«. In: *Tempo Interaktif* 44/XXXII (29.12.-4.1.2004) [offline]; zit. u. übers. in Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 85.

159 Helvy Tiana Rosa zit. in Watson: »Beneath the Burqas« (2007).

160 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 85. Dieser Gegendiskurs hat sich zunehmend im 1997 von Helvy Tiana Rosa, Asma Nadia und Mutmainah gegründeten Forum Lingkar Pena institutionalisiert, das Autor*innen islamischer Texte (vor allem von *dakwah*, dt. »Bekehrungsliteratur«) fördert und 2019 über 5000 Mitglieder zählte. Vgl. Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 13f.

161 Diese Ablehnung ist jedoch nicht gleichzusetzen mit einer antifeministischen Einstellung. Einige Autor*innen der *sastra Islam* wie Helvy Tiana Rosa (z.B. in ihrer Kurzgeschichte »Jaring-jaring Merah«) und Abidah El Khalieqy (z.B. in ihrem Roman *Perempuan Berkalung Sorban*) »attempt to achieve a rethinking of the female role within Islam«. Arnez/Dewojati: »Sexuality, Morality and the Female Role« (2010), S. 31. Es kann daher von einem auf dem Islam basierenden Konzept des Feminismus ausgegangen werden. Zu einem ähnlichen Schluss in Bezug auf diese beiden Autorinnen kommt auch Arimbi: »Indonesian Muslim Women Writers and Their Writings« (2015), S. 184f.

subjects in sexual matters. So far, people exploit sex, but, by objectifying women.«¹⁶² Der Bruch mit sexuellen Tabus besteht ihr zufolge weniger in der Thematisierung von Sexualität, die sich bereits in der Literatur vorhergehender Generationen – auch von Frauen*¹⁶³ – findet, als in der Art und Weise, wie und auch von wem diese thematisiert wird. Der große Unterschied zu früherer, sexuell expliziter Literatur indonesischer Frauen* besteht im Verzicht auf die Verwendung von »romantic relationships to advance the plot«:

Where Nh. Dini and other women writers of old largely constrained their narratives within accepted societal limits, new women authors seem to seek out controversy. The writers of »fragrant literature« have conscientiously rejected traditional sexual mores and tried to offer alternative moral schemes in their stead.¹⁶⁴

Dies geschieht einerseits durch die Thematisierung von Homosexualität, insbesondere auch lesbischer Liebe, andererseits durch die Umkehr einer traditionell maskulinen* Subjekt- und femininen* Objektposition in heterosexuellen Beziehungen. Diese Umkehr oder vielmehr Verschiebung erstreckt sich sowohl auf fiktionale Repräsentationen der Gegenwart und Imaginationen einer Zukunft als auch auf »the archetypal images [...] of faithful wife, alluring but threatening temptress and monstrous widow-witch«, die in einigen *Sastra-wangi*-Texten einer Neuinterpretation unterzogen wurden: »What is suggested is both a perception of ongoing social force of gender assumptions embodied in these ancient symbols, and a commitment to opening up new visions of »female« and »male« by dismantling them.«¹⁶⁵ Während liberale Feminist*innen dies als Rebellion gegen Heuchelei und einen wichtigen Schritt in Richtung Zerstörung patriarchaler Werte begrüßten,¹⁶⁶ interpretierten insbesondere islamische Kritiker*innen die Botschaft der *sastra wangi* als »call for free sex«.¹⁶⁷

Dass die *sastra wangi* von Anfang an nicht nur als harmloses Geschreibsel einiger junger, hübscher Frauen* belächelt, sondern auch als pornographische Schundliteratur gebrandmarkt und als literarischer wie politischer Meilenstein gefeiert wurde – dass sie also polarisiert hat –, trug sicherlich zu ihrem nachhaltigen Erfolg bei. Dieser äußerte sich sowohl in symbolischem als auch in ökonomischem Kapital. Ayu Utamis *Saman* (1998) verkaufte sich innerhalb der ersten drei Jahre 30.000, Dee Lestaris *Super-*

162 Junaidi: »Ayu Utami on literature, sex and politics« (2005).

163 Priyatna weist darauf hin, dass Sexualität bereits vor der *sastra wangi* explizit von Autorinnen wie Nh. Dini (in ihren Publikationen in den 1970er Jahren) und sogar bereits Suwarsih Djojopuspito (in ihren Publikationen in den 1950er Jahren) thematisiert wurde. Vgl. Priyatna: »Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers« (2018), S. 235f.

164 Michael Nieto Garcia: »More than just sex«. In: *Inside Indonesia* 80 (Okt.-Dez. 2004) [digitale Veröffentlichung am 26.7.2007], <https://web.archive.org/web/20201016132250/https://www.insideindonesia.org/more-than-just-sex> [1.10.2021].

165 Barbara Hatley: »Literature, Mythology and Regime Change: Some Observations on Recent Indonesian Women's Writings«. In: Kathryn Robinson/Sharon Bessel (Hg.): *Women in Indonesia: Gender Equity and Development*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies 2002, S. 130–143, hier S. 131.

166 Julia Suryakusuma: »Can literature act as a vanguard for gender equality?«. In: *The Jakarta Post* (29.12.2006), <https://web.archive.org/web/20160304213537/https://www.thejakartapost.com/news/2006/12/29/can-literature-act-vanguard-gender-equality.html> [1.10.2021].

167 Garcia: »More than just sex« (2004).

nova #1 (2001) bereits innerhalb des ersten halben Jahres 70.000 Mal.¹⁶⁸ Djenar Maesa Ayus Kurzgeschichtensammlung *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2002), aus der »Waktu Nayla« von der indonesischen Tageszeitung *Kompas* 2003 zur besten Kurzgeschichte gekürt wurde, erreichte innerhalb eines Jahres die vierte Auflage; der Folgeband *Jangan Main-Main (dengan Kelaminmu)* (2004) musste bereits zwei Tage nach Erscheinen nachgedruckt werden.¹⁶⁹ Das sind für ein vermeintliches »Land ohne Leser«¹⁷⁰ wie Indonesien, in dem die durchschnittliche Auflage von Belletristiktiteln 3000 bis 5000 Stück beträgt und 10.000 verkaufte Titel bereits einen Bestseller markieren, beachtliche Zahlen.¹⁷¹ Diese quantitativen Messdaten können durch qualitative ergänzt werden: Neben den bereits erwähnten Preisen, die die beiden *Sastra-wangi*-Literatinnen Ayu Utami (erster Platz für *Saman*, 1998) und Ratih Kumala (dritter Platz für *Tabula Rasa*, 2003) im Romanwettbewerb des Kunstrats in Jakarta verliehen bekamen (vgl. S. 214), erhielt Ayu außerdem den niederländischen *Prinz-Claus-Preis* (2000).¹⁷² Einige *Sastra-wangi*-Titel – 2001 Dees *Supernova*,¹⁷³ 2002 Ayu *Larung*,¹⁷⁴ 2003 und 2004 Djenars *Mereka Bilang, Saya Monyet!* und *Jangan Main main (dengan Kelaminmu)*¹⁷⁵ – schafften es zudem in die Vorauswahl des prestigeträchtigen *Khatulistiwa Literary Award* (*Kusala Sastra Khatulistiwa*), den Linda Christanty 2004 mit ihrer Kurzgeschichtensammlung *Terbang Maria Pinto* gewann.¹⁷⁶

168 Vgl. Harry Aveling: »Indonesian Literature after Reformasi: The Tongues of Women«. In: *Kritika Kultura* 8 (2007), S. 5-34, hier S. 16.

169 Vgl. Garcia: »More than just sex« (2004).

170 Monika Griebeler: »Literaturwelt Indonesien. Das Land ohne Leser«. In: *qantara.de* (27.5.2015), <https://web.archive.org/web/20201016134102/https://de.qantara.de/print/20097> [1.10.2021]. Der Ruf, ein »Land ohne Leser« zu sein, eilte Indonesien beim Gastauftritt auf der Frankfurter Buchmesse 2015 voraus, noch bestärkt durch die Aussage des damaligen indonesischen Kulturministers Anis Baswedan, dass »Indonesier nicht gern [lesen]«. Anis Baswedan zit. in Marc Reichwein: »Was bringt Indonesien eigentlich literarisch mit?«. In: *welt.de* (9.10.2015), <https://web.archive.org/web/20201017163249/https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article147399787/Was-bringt-Indonesien-eigentlich-literarisch-mit.html> [1.10.2021].

171 Vgl. Hellwig: *In the Shadow of Change* (1994), S. 4.

172 Für eine Auflistung der Preisträger*innen seit Etablierung der Preise vgl. Wikipedia: »Sayembara Novel Dewan Kesenian Jakarta« (2019); o.A.: »Our Laureate Database«. In: *princeclausfund.org* (2000), <https://web.archive.org/web/20201017083146/https://princeclausfund.org/laureate?filter%5Byear%5D=2000> [1.10.2021].

173 Alfons Taryadi: »Poets and Poetesses Awarded«. In: ACCU/UNESCO (Hg.): *Trends in Books and Reading* (Mrz. 2002), https://web.archive.org/web/20160821042725/https://www.accu.or.jp/appreb/02/02-02/02-02country/previous/prev_id.html#9 [1.10.2021].

174 Alfons Taryadi: »Winner of Khatulistiwa Award 2001-2002«. In: ebd. Im Jahr 2008 erhielt Ayu Utami für ihren Roman *Bilangan Fu* (2008) den *Khatulistiwa Literary Award*. Der Roman zählt jedoch nicht mehr zu den üblicherweise als *sastra wangi* klassifizierten Werken. Für eine Auflistung der Preisträger*innen seit Etablierung des Preises im Jahr 2001 vgl. Wikipedia: »Kusala Sastra Khatulistiwa« (8.11.2029), https://id.wikipedia.org/w/index.php?title=Kusala_Sastra_Khatulistiwa&oldid=16161293 [1.10.2021].

175 Michael Nieto Garcia: »Introduction«. In: Ayu: *They Say I'm a Monkey*, S. ix-xvii, hier S. xi.

176 Vgl. Wikipedia: »Kusala Sastra Khatulistiwa« (2019).

Diese und einige weitere *Sastra-wangi*-Autorinnen hatten somit die erste von »two stages of screening to find a publisher abroad«¹⁷⁷ bestanden. Dieser Bewährungsprobe auf dem heimischen Literaturmarkt folgt laut Übersetzerin Tiffany Tsao eine zweite auf dem internationalen, »in which any accolades or rave reviews garnered may be discounted, or worse, contradicted«.¹⁷⁸ Tsaos Folgerung, dass indonesische Literatur einen Wandel durchlaufe, wenn sie die Grenzen ihres Landes überschreite, kann einerseits auf die sprachliche Ebene bezogen werden, andererseits aber auch auf jene Übersetzungen im Prozess der Vermarktung und Rezeption, die im Falle der *sastra wangi* den Vergleich »[i]n the West it's known as chick-lit; here, it's ›sastra wangi‹, or ›fragrant literature‹«,¹⁷⁹ hervorgebracht hatten.

3.1.1.2 *Sastra wangi* als chick lit im indonesischen Stil

Die sich in den frühen 2000er Jahren häufende Ausrufung einer indonesischen *chick lit* sowohl von westlicher als auch von indonesischer Seite – immer jedoch primär für ein westliches, anglophones Publikum bestimmt – scheint vor allem ein Konstrukt gewesen zu sein, um das *Sastra-wangi*-Phänomen im anglo-amerikanischen Raum besser zuordenbar zu machen. Becky Lipscombes Artikel »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003) für die BBC stellt das wohl früheste und expliziteste Beispiel für diesen Vergleich dar. Schon im ersten Satz wird die Formel *chick lit* (Westen) = *sastra wangi* bzw. *fragrant literature* (Indonesien) aufgestellt und folgendermaßen kommentiert: »Don't be fooled by the flowery description though. Chick-lit Indonesian style is urban, contemporary, and quite capable of raising a few eyebrows.«¹⁸⁰ Der Distanzierung vom indonesischen Label, das als irreführend (zu blumig) wahrgenommen wird, folgt die Beschreibung als indonesische *chick lit*. Es entsteht der Eindruck, dass aufgeholt bzw. der westliche Trend erfolgreich implementiert wurde: Indonesische Literatur von Frauen* ist endlich auch urban, am Puls der Zeit und zudem provokant. In einem Konferenzbeitrag aus Jahr 2004 wird die im Westen gebräuchliche Bezeichnung *chick lit* zwar auch registriert, allerdings betont, dass sich der Terminus *sastra wangi* primär auf die Autorinnen – ihren Geruch bzw. ihr damit assoziiertes Aussehen und ihren Lifestyle – und weniger auf deren Literatur beziehe; außerdem sei die Verwendung des anglo-amerikanischen Labels ungenau, da die *sastra wangi* die Standards der *chick lit* sowohl thematisch als auch stilistisch weit übertreffe.¹⁸¹

Im Vorfeld des Erscheinens der englischen Übersetzung von *Saman* (2005) wurde der Vergleich zwischen *sastra wangi* und *chick lit* erneut aufgegriffen. In der Ankündigung des Verlages Equinox Publishing – »Saman spearheaded Indonesia's ›chick-lit‹ phenomenon (›sastra wangi‹)«¹⁸² – liest er sich bereits wie eine wortwörtliche Über-

177 Tsao: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?« (2019).

178 Ebd.

179 Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

180 Ebd.

181 Vgl. Ibnu Wahyudi: »Dominasi Wanita Pengarang di Indonesia Pasca Saman (1998-2004)« [Konferenzbeitrag präsentiert bei der *Seminar Antarabangsa Kesusasteraan Wanita Asia Tenggara*, 7./8.9.2004, Istana Hotel, Kuala Lumpur], S. 10f., zit. in Rahman: *The Poetics of Women's Writing in Indonesia and Malaysia* (2015), S. 70.

182 Paul Smiths: »Equinox Publishing to Launch Saman, the Best-Selling Novel by Ayu Utami and Translated by Pamela Allen«. In: *Cision PRWeb* (24.8.2005), <https://web.archive.org/web/20110223113529/https://www.prweb.com/releases/2005/08/prweb275184.htm> [1.10.2021].

bzw. Gleichsetzung, die keiner näheren Begründung mehr bedarf. Und in einer Buchbesprechung im *Bali Advertiser* ist schließlich die Rede von einem »breakthrough novel for its author which virtually pioneered Indonesia's »chick-lit« genre«, »[f]alling loosely under a group of writers called sastra wangi (»fragrant letters«).«¹⁸³ Dieser etwas merkwürdigen Umkehrung – von der *sastra wangi*, die zunächst mit *chick lit* verglichen und schließlich damit über- bzw. gleichgesetzt wurde, bis hin zur indonesischen *chick lit*, die nur mehr lose unter *sastra wangi* fällt – stehen jedoch auch Kommentare gegenüber, die betonen, dass es sich bei *chick lit* um eine Fremdbezeichnung handle, die im westlichen Ausland manchmal für *sastra wangi* verwendet werde.¹⁸⁴ Rachel Donadio hütet sich davor, die »signs of daring writing by young women in some unexpected corners of the world« direkt der von ihr postulierten *Chick-lit*-Pandemie zu unterstellen, und betont, dass das Genre der *sastra wangi* nicht »chick lit per se« sei – »although it's quite frank in its treatment of sex and politics« (P). Sie nennt Sex und interessanterweise Politik, die nicht gerade als ein Merkmal des *Chick-lit*-Genres gehandelt wurde, als Gemeinsamkeiten, geht auf die Unterschiede jedoch nicht näher ein.

Ein ähnliches Bild vielmehr der Gemeinsamkeiten als der Differenzen ergibt sich beim Vergleich der ersten Wikipedia-Einträge der *chick lit* (2004) und *sastra wangi* (2011) – zwei Meilensteine, die den Bekanntheitsgrad der Labels anzeigten und mit einem zeitlichen Abstand zu deren Aufkommen festschrieben:

»Chick lit« is a slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women in their 20s, working in the business world. It was spurred on (if not exactly created) in the mid-1990s by the appearance of Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary*[.] Melissa Banks's *The Girl's Guide to Hunting and Fishing*, and *The Nanny Diaries* by Emma McLaughlin and Nicola Krause.

The genre tends to feature lonely young women in urban settings, often working in the publishing industry; [...]. The favored style is hip, stylish, bold, self-analytical, and slightly irreverent. Sexuality may be a primary or secondary theme but is always present, and often is presented as adventuresome, as in [the] Candace Bushnell's *Sex and the City* and the television series it spawned.¹⁸⁵

Sastra wangi (Indonesian literally »fragrant literature«) is a somewhat disparaging label given to a new but growing [of] body of Indonesian literature written by young Indonesian women who boldly take on issues of sex. Writer Ayu Utami began the movement when she published her first novel *Saman* (1998).

183 Toko Buku: »Saman by Ayu Utami«. In: *Bali Advertiser* (2006), <https://web.archive.org/web/20201019150954/https://www.baliadvertiser.biz/saman/> [1.10.2021].

184 Vgl. Kunang Helmi-Picard: »Indonesian author dazzles literati at Paris conference«. In: *The Jakarta Post* (13.1.2008), <https://web.archive.org/web/20201017123353/http://association-franco-indonesienne-pasar-malam.com/fr/indonesian-author-dazzles-literati-paris-conference> [1.10.2021]; Tiojakin: »Change, She Wrote« (2010).

185 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004); Kursivsetzung im Original, Unterstreichungen S.F.

Utami's first novel, a combination of sex and politics, is regarded by many as introducing a dramatic Indonesian literature, and she has been follow[ed] by other young female writers boldly taking on subjects once considered forbidden for women.¹⁸⁶

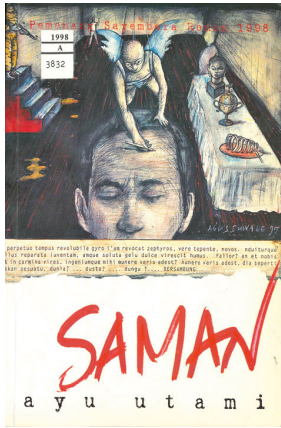
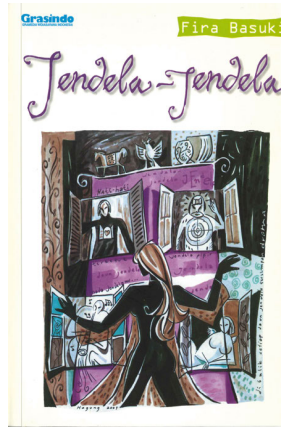
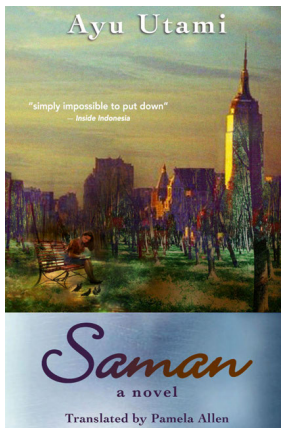
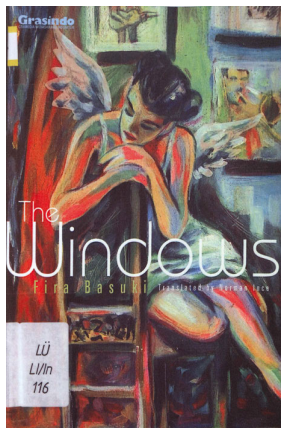
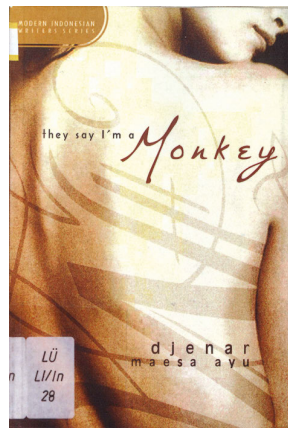
Auch wenn *sastra wangi* in der Wikipedia nicht explizit mit *chick lit* in Verbindung gebracht wird, sind die Schwerpunkte, die beiden Begriffen zugeschrieben werden, beinahe identisch.¹⁸⁷ Sowohl die *chick lit* als auch die *sastra wangi* werden gleich im ersten Satz, noch bevor auf inhaltliche Elemente eingegangen wird, als abwertende Termini (»slightly uncomplimentary«, »somewhat disparaging«) ausgewiesen. Als weitere Gemeinsamkeit fällt die »junge Frau*« auf – im Falle der *chick lit* als intendierte Leserin und Protagonistin, im Falle der *sastra wangi* als Autorin – und schließlich, auf literarischer Ebene, der gewagte Stil (»bold«) und das Schreiben über Sexualität. Diese Reihenfolge – erstens abwertende Labels für, zweitens, die Publikationen von/über/für junge(n) Frauen*, in denen drittens auf gewagte Weise Sex thematisiert wird – und die damit einhergehende Überbetonung der Bewegung (*sastra wangi*) oder des Genres (*chick lit*) und der jungen Frauen*, die damit als Produzentinnen, Protagonistinnen und/oder Rezipientinnen in Verbindung stehen, erlauben Rückschlüsse auf das vermeintliche Tertium Comparationis der beiden geographisch und kulturell weit auseinanderliegenden Phänomene. Dieses scheint sich mehr aus einem geschlechtsspezifischen, pejorativen Labeling zu speisen als aus den Texten selbst, von denen im ersten *Sastra-wangi*-Artikel auf Wikipedia nur ein einziger – Ayu Utamis *Saman* (1998) – genannt wird. Das kann zum einen darauf zurückgeführt werden, dass *Saman* als Initiator der *sastra wangi* in die Literaturgeschichte einging, hängt zum anderen aber auch damit zusammen, dass *Saman* der erste *Sastra-wangi*-Titel war, der ins Englische übersetzt wurde und »getting the attention of the English-speaking market is key to global literary success«.¹⁸⁸ Schließlich handelt es sich beim ersten *Sastra-wangi*-Eintrag in der Wikipedia um einen englischsprachigen (ein Eintrag auf Indonesisch folgte erst 2014). Auf *Saman* (engl. 2005) folgten bald zwei weitere Übersetzungen von *Sastra-wangi*-Titeln ins Englische – Djenar Maesa Ayus *They Say I'm a Monkey* (2005) und Fira Basukis *The Windows* (2006) –, die bereits von ihrem Design her in eine ähnliche Richtung deuten wie der Wikipedia-Eintrag. Obgleich es sich um unterschiedliche Co-vergestaltungen handelt (vgl. Abb. 7d-f, S. 233), ist ihnen im Vergleich zu den indonesischen Erstausgaben (vgl. Abb. 7a-c) ein stärkerer Fokus auf die weibliche* Titelfigur – die junge Frau* – gemein.

186 Wikipedia: »Sastra wangi« (18.12.2011), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sastra_wangi&oldid=466590178 [1.10.2021]; Kursivsetzung im Original, Unterstreichungen S.F.

187 Auch wenn keine explizite Verknüpfung erfolgt, besteht sehr wohl eine implizite Bezugnahme, da sich der *Sastra-wangi*-Eintrag wesentlich auf Maggie Tiojakins Artikel »Change, she wrote« (2010) stützt, in dem *chick lit* als in Gebrauch befindliche, englische Übersetzung von *sastra wangi* angeführt wird. Da dieser Artikel eine von drei Quellen des Wikipedia-Eintrags zur *sastra wangi* ausmacht, ist anzunehmen, dass der Vergleich der beiden Literaturlabels *sastra wangi* und *chick lit* dem Autor – Mathew Townsend – bekannt war. Vgl. ebd.

188 Tsao: »Why Are Indonesians Being Erased from Indonesian Literature?« (2019).

Abb. 7: Covers indonesischer (a-c) und englischer (d-f) Sastra-wangi-Ausgaben (1998-2006)

a | Ayu Utami: *Saman*. Jakarta: KPG 1998b | Fira Basuki: *Jendela-Jendela*. Jakarta: Grasindo/Gramedia Widiasarana Indonesia 2001c | Djenar Maesa Ayu: *Mereka Bilang, Saya Monyet!* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2002d | Utami: *Saman* (2005)e | Fira Basuki: *The Windows*. Aus dem Indones. übers. v. Norman Ince. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia 2006f | Ayu: *They Say I'm a Monkey* (2005)

Während die weibliche* Titelfigur auf dem englischen Cover von Firas Roman eine Vergrößerung und ‚Umfärbung‘ erfuhr – auf dem indonesischen Original hat sie blonde Haare und schwarze Haut (b), auf der englischen Ausgabe schwarze Haare und weiße Haut (e) –, wurde sie auf Djenars Kurzgeschichtensammlung stärker sexualisiert – von einer am rechten Bildausschnitt platzierten und bekleideten (c) zu einer nackten Frau* in Rückenansicht, die das ganze Cover einnimmt (f). Im Falle von *Saman* ist gar eine männliche* (a) durch eine weibliche* Titelfigur (d) ersetzt worden. Es ist jedoch nicht nur dieser Geschlechtswandel, der die englische Ausgabe von *Saman* gegenüber

den anderen beiden hervorhebt, sondern die insgesamt konsequente optische Überführung in das anglo-amerikanische *Chick-lit*-Genre.

Das Bild in der oberen Hälfte des indonesischen Covers (vgl. Abb. 7a) stammt von Agus Suwage, der als einer der wichtigsten zeitgenössischen Künstler Indonesiens gehandelt wird. Sein Œuvre kreist überwiegend um den Tod und zeichnet sich durch eine Vorliebe für Selbstporträts aus.¹⁸⁹ Beide Schwerpunkte finden sich auf dem Coverbild, das im Vordergrund das Gesicht des Künstlers zeigt, der seine Augen geschlossen hat und von einem barhäuptigen Engel beschrieben wird – von dieser Szene leitet sich auch der Titel des Bildes »Dia Seperti Sedang Menuliskan Sesuatu«¹⁹⁰ (dt.: »Er mag etwas schreiben«) ab. In seiner Funktion als Buchcover legt das Bild eine Identifikation des abgebildeten Mannes* mit dem Titelhelden und Erzähler Saman nahe. Gerahmt wird das Männerhaupt im linken oberen Bildausschnitt von einem bewaffneten Mann* in Camouflage und, auf der rechten Seite, von einem Buffet, auf dem die Büste eines menschlichen Kopfes, eine Art Pokal oder Kelch und ein Tiergerippe platziert sind. Die Signalfarbe rot deutet in Verbindung mit dem bewaffneten Mann* und den Flecken auf dem Boden in der linken Bildhälfte auf Blut hin. Der Titel *Saman* wirkt, aufgrund der angedeuteten unregelmäßigen Schriftführung und Farb- bzw. Druckverteilung, als wäre er schnell und womöglich mit Blut an eine weiße Wand geschmiert worden. Insgesamt vermittelt das Cover einen düsteren, mit politischen (Mord, Siegereverehung, Waffengewalt) wie auch religiösen Anspielungen (Engel, Kelch, Opfergaben) angereicherten Eindruck, der sich in keiner Weise mit dem freundlich-einladenden anglophonen Pendant deckt (vgl. Abb. 7d). In diesem wurden sämtliche befremdlichen Elemente des indonesischen Covers eliminiert und durch an *Chick-lit*-Konventionen gemahnende Marker wie Pastellfarben, geschwungene Schrift im Titel und die quasi obligatorische Abbildung der Protagonistin vor einer Großstadtkulisse ersetzt: Laila, eine der Protagonistinnen und Erzählerinnen in *Saman*, sitzt auf einer Bank im Central Park in Manhattan, wo der Roman zwar beginnt, jedoch keineswegs durchgängig oder auch nur hauptsächlich spielt. Bei dieser äußerlichen »*Chick-lit*-isierung« scheint es sich um eine spezifisch auf ein anglo-amerikanisches Publikum gerichtete Strategie zu handeln. Zwar entschieden sich auch einige der Verlage, bei denen weitere Übersetzungen erschienen sind, für die Abbildung einer Frauenfigur oder der Autorin selbst auf dem Buchcover, jedoch verband sich dies nie mit einer Hervorhebung des westlichen, kosmopolitischen Gehalts des Romans. Da die Handlung neben New York und Jakarta vor allem in Südsumatra spielt, insbesondere in der für Erdöl/-gas bekannten Stadt Perabumulih und in ländlichen Anbaugebieten wie dem kleinen Auswanderer*innen-Dorf Lubukrantau, verwundert es wenig, dass weitere internationale Covers eher lose an Konventionen von *romance* und (Auto-)Biographie angelehnt oder auf Exotisierung ausgerichtet sind.¹⁹¹

189 Vgl. o.A.: »Agus Suwage«. In: *arndtfineart.com* (o.D.) https://web.archive.org/web/20201017072831/www.arndtfineart.com/website/artist_10739?idx=s [1.10.2021].

190 Die Informationen zum Titelbild (Künstler, Bildtitel) befinden sich im Impressum der Erstausgabe von *Saman*. Vgl. Utami: *Saman* (1998).

191 An das *Romance*-Genre angelehnt scheint vor allem das pastellfarbene Cover der niederländischen Übersetzung (De Geus, 2001), das eine Frau* in Rückenansicht zeigt, die auf das Meer hinausblickt. An (Auto-)Biographien gemahnend insbes. das deutsche Cover (Horlemann, 2007), das komplett von einem Porträt Ayu Utamis ausgefüllt ist, und das koreanische Cover (청년사, 2009), das ebenfalls

Was hingegen durchaus Verwunderung stiften kann, ist der beinahe ausschließliche Fokus auf die Abbildung einer Frau* auf immerhin sieben der neun übersetzten Erstaussagen.¹⁹² Der Roman trägt schließlich den Namen seines männlichen* Hauptcharakters – Saman – im Titel, aus dessen Perspektive über die Hälfte der Handlung (115 von 193 Seiten)¹⁹³ erzählt wird. Bei den anderen beiden Erzählerinnen, der Fotografin Laila (37 Seiten) und der Tänzerin Shakuntala (41 Seiten), handelt es sich zwar – wie auch in der *chick lit* üblich – um urbane, berufstätige Frauen* Anfang 30, die gemeinsam mit der Geschäftsführerin Cokorda (Cok) und der Rechtsanwältin Yasmin eine Viererclique bilden. Die für das *Chick-lit*-Genre typische Suche nach Mr. Right bleibt aber weitgehend aus. Es ist nur eine der Protagonistinnen, die Muslimin Laila, auf der Suche nach einem Ehemann: »Laila was quite different from me [Shakuntala] or Cok, neither of us give a damn about marriage or hell, [...]. Laila was on a mission to find a suitable man with whom she could make a family and please her parents.« (S 126) Laila ist auch deshalb anders, weil sie als einzige der Protagonistinnen noch Jungfrau ist. Während sich Shakuntala, um gegen die patriarchale Doktrin ihrer Eltern aufzubegehren, bereits als Schülerin mit einem Löffel selbst entjungferte und ihr vermeintlich kostbares Hymen einem Hund zum Fraß vorwarf (S 124), möchte Laila ihre Jungfräulichkeit bewahren. Yasmin ist im Gegensatz zur unglücklich alleinstehenden Laila und ihren Freundinnen Cok und Shakuntala, die beide öfter wechselnde Partner*innen¹⁹⁴ haben, seit mehreren Jahren verheiratet, beginnt jedoch gegen Ende des Romans eine Affäre mit dem aufgrund des Zölibats sexuell unerfahrenen katholischen Priester Wisanggeni (dem späteren Saman). Die an der *sastra wangi* ebenso bejubelte wie kritisierte Umkehr traditioneller Geschlechterrollen ist für die *chick lit* weder typisch (vgl. die *Chick-lit*-Formeln in Kap. 2.1.2.1) noch gänzlich untypisch (vgl. die Kult-Phrase »[to] have sex like a man«¹⁹⁵ aus *Sex and the City*). Während in *chick lit*, wenn überhaupt, mit Geschlechterklischees gebrochen wird, indem Frauen* Männer*

ein, wenn auch kleineres Foto der Autorin zeigt. In geringerem Ausmaß an (auto-)biographische Konventionen erinnern das tschechische Cover (Dybbuk, 2007), auf dem das Gesicht einer nicht asiatisch aussehenden Frau* vor angedeuteten Landkarten bzw. Flugstrecken (Jakarta-New York) und Zeitungsausschnitten abgebildet ist, und das italienische Cover (Metropoli d'Asia, 2010) mit einem Foto mehrerer demonstrierender, asiatischer Frauen*. Eine exotisierende Strategie scheint insbesondere das ungarische Cover (Athenaeum, 2018) zu verfolgen, das eine asiatische Kriegerin mit Pfeil und Bogen zeigt; in geringerem Ausmaß auch das französische (Flammarion, 2007) mit seiner roten Seerose oder Lotusblüte und die deutsche Taschenbuch- (Horlemann, 2015) und E-Book-Ausgabe (Horlemann, 2019), auf denen eine gleichsam von der Sonne bestrahlte und mit Nebel behangene Dschungellandschaft abgebildet ist.

192 Ausgenommen werden können hier das mit roten Schriftzeichen versehene und ansonsten weiß gehaltene japanische Cover (Mokuseisha, 2007) und das französische Cover (Flammarion, 2007) mit roter Seerose/Lotusblüte.

193 Die Seitenzahlen beziehen sich auf die verwendete englische Ausgabe (Sigle: S).

194 Der Asterisk wurde hier platziert, da Shakuntala bisexuell ist und sowohl mit Männern* als auch mit Frauen* schläft (vgl. S 114).

195 Candace Bushnell: *Sex and the City*. London: Abacus 2010, S. 40. Im sechsten Kapitel wird Sam von der anonymen Erzählerin als »New York inspiration« beschrieben: »Because if you're a successful single woman in this city, you have two choices: You can beat your head against the wall trying to find a relationship, or you can say »screw it« and just go out and have sex like a man.« (Ebd.) Während der Satz im Roman erst im sechsten Kapitel vorkommt, wurde er in der Serie in den Piloten vorgezogen, wo er nicht nur als Motto der ganzen ersten Episode, sondern auch als eine Art Vorausblick auf die

imitieren – was diese im Endeffekt mehr (re)produziert als unterläuft –, findet in *Saman* eine Feminisierung und Infantilisierung des Protagonisten statt. Als Wisanggeni aufgrund seiner aktivistischen Umtriebe – er setzt sich für die ausgebeuteten Kautschuk-Plantagenarbeiter*innen in Südsumatra ein – in Gefangenschaft gerät, wacht er in »light blue women's pants, edged with lace« (S 101), auf und verkündet während der genitalen Elektroschockfolter: »It won't bother me if you chop a bit off. Because I only use it to piss.« (S 104) Auf seiner Flucht nach New York wird er schließlich von Yasmin verführt: »I became the child and buried myself between her exposed breasts, like a hungry baby.« (S 176) Er beschreibt seine Angst vor und seine Scham nach dem Geschlechtsakt, die daher rührt, dass er Yasmin masturbieren sieht. Dadurch wird ihm klar, dass er sie sexuell nicht befriedigen konnte. Im späteren EMail-Verkehr sichert sie ihm zu: »I'll teach you. I'll rape you«, worum er sie in seiner Antwort dann auch explizit bittet: »Teach me. Rape me.« (S 193)

Auf diese markante Umkehr von Geschlechterrollenbildern wird im Klappentext der englischen Ausgabe – »SAMAN is a story filtered through the lives of its feisty female protagonists and the enigmatic ›hero‹ Saman« (S Klappentext; Hervorhebung S. F.) – nur äußerst subtil, über die in Anführungszeichen gesetzte Bezeichnung »Held«, hingewiesen. Zwar kann die angedeutete, uneigentliche Verwendung des Wortes als Abweichung vom *knight in shining armor* – man denke an Mr. Darcy (*Bridget Jones's Diary*) oder Mr. Big (*Sex and the City*) – ausgelegt werden, besonders eindringlich wird potenziellen Leser*innen solch eine Interpretation jedoch nicht nahegelegt. Während auf die »playful exploration of female sexuality« (S Klappentext) eingegangen wird, bleiben das Priesteramt des Helden und seine sexuelle Erweckung unerwähnt.

Chick-lit-untypisch ist nicht nur diese Form der Geschlechterrollenumkehr, sondern auch die weitgehende Ausklammerung von Konsum. Statt Shoppingtrips, Vernissagen und teuren Restaurantbesuchen stehen die ungerechte Verteilung ökonomischer Mittel und die florierende Korruption in Indonesien im Vordergrund. Die wiederholt angestellten Vergleiche zwischen chinesischen Konzernen und den Niederlanden – »The Chinese are colonizing us.« (S 93), »They're no better than the Dutch.« (S 94) – verweisen auf die als kontinuierlich wahrgenommene (neo-)koloniale Ausbeutung. Die koloniale Vergangenheit wird auch in Bezug auf unterschiedliche Vorstellungen von Sittsamkeit heranzitiert und ironisiert. Shakuntala erzählt in einer märchenhaft anmutenden Sequenz von einem Treffen mit einem Oger, der sie beim Tanzen oben ohne beobachtet habe, und stellt seinem, sich auf eine koloniale Quelle berufenden, hypersexualisierten Fremdbild der Indonesier*innen ein moralisierendes Selbstbild gegenüber:

In his [the ogre's; S.F.] country people thought that those in the East lived according to strange customs. [...] [H]e handed me a journal.

In the Land where our Lord is not yet known the races worship the lewd. They create many concoctions from roots in a cauldron purely for contemptible pleasure, erecting statues of bodily union. Avert your gaze if you behold their women because they possess powers of magic. Their men are forced to mutilate their genitals with terrifying objects – beads from bones as well as the furs of animals – to fulfill the thirst of their witches for incubus. Because there is not a single

*being in this world who possesses a penis as large as the devil's. The girls bare their breasts without shame, suspended like two papayas, a fruit that I will bring back to Europe for all of you. The Skin of that fruit is sour. But its flesh is sweet. Seeds like nipples. (VdC, servant of our Lord who journeys, 1632) (S 134; Hervorhebung im Original)*¹⁹⁶

In this country people speak of your land and our land, your people and our people. We are the noble people of the East. You, the depraved of the West. Your women wear bikinis in the streets and have no regard for virginity. Your school children, boys and girls, love together out of wedlock. In this country sex belongs to adults through marriage even if they were married at the age of eleven and regarded as already mature. In your country people have sex on television. We do not have sex on television. We have the decent foundation of the great East. Your customs of the West are not noble. Then I handed a copy of the newspaper that I used to wrap my panties. It reported on the opinions of bureaucrats about the danger of Western culture through films and consumer products. And also tourists on Kuta Beach. *Kompas*, 1995. (S 134f.)

Der gegensätzliche Gehalt der Bilder aus der Vergangenheit und der Gegenwart, aus dem Westen und aus dem Osten, wird durch die Frage des Ogers: »How could I possibly be in two eras at the same time?« (S 135) und Shakuntalas Hinweis, dass es sich sowohl bei der Zeit als auch bei Ost-West um seltsame Konzepte handle, als diskursives Konstrukt entlarvt. In beiden medialen Berichterstattungen – sowohl im Journal-eintrag von 1632 als auch im Bericht der größten indonesischen Tageszeitung *Kompas* von 1995 – wird die vermeintliche Immoralität des jeweils anderen Kulturkreises ausgelagert. Mit dieser Auslagerung brechen jedoch einerseits die Erzähler*innen – der beobachtende Kolonisator durch seinen Voyeurismus und seine sexuell aufgeladene Sprache und Shakuntala durch die Vorführung der Hypokrisie der »noblen Völker des Ostens« (Kinderheirat) – und andererseits auch die Erzählsituation. In dieser lösen sich die Individuen von einer national-kulturellen Personifikation: Der Oger, der die europäische koloniale Vergangenheit verkörpert, und Shakuntala, die das Indonesien der Gegenwart repräsentiert, »were discussing decency while naked« (S 135).

Das in dieser Szene angeschnittene Thema Diskursmacht zieht sich durch den ganzen Roman. Bereits auf der ersten Seite fragt sich Laila, ob Pflanzen und Steine tatsächlich einen Namen und ein Alter haben: »Man gives them names, as parents give their children names, although the trees are older than man. *Rafflesia arnoldi* blooms not in Central Park but in the tropical forest of the Malay highlands and we know an Englishman is her father because he has given a name to the flower.« (S 1; Hervorhebung im Original) In den Namen von Pflanzen und Dingen ist ein Stück Kolonialgeschichte eingeschrieben, aber auch die Namen von Indonesier*innen geben Auskunft über ihre ethnische Herkunft: »Her name was Laila Gagarina, a signal to any Indonesian that she was a post-1960s child of Minangkabau origins.« (S 11) Dass der chinesische Geschäftsmann* Kong Tek seinen Namen in das indonesische klingende Teki

196 Ich (S.F.) konnte nicht eruieren, ob es sich um einen übersetzten tatsächlichen oder einen fiktiven Reisebericht handelt. Da im Jahr 1632 bereits die 1602 gegründete Vereenigde Oost-Indische Compagnie der Niederlande die dominante Macht auf dem Archipel darstellte, ist es naheliegend hinter dem Text das fiktionalisierte oder nichtfiktionalisierte Fremdbild eines niederländischen Kolonisators, sehr wahrscheinlich eines Priesters (»servant of our Lord«), zu vermuten.

Kosasih ändert (vgl. S 57), ist in Anbetracht der im Roman geschilderten Rassismen gegenüber der chinesischen Minderheit nicht verwunderlich. Der ehemalige Priester Wisanggeni nimmt bei seiner Flucht in die USA den Namen Saman an, um seine nationale Identität zu verschleiern. Dahingegen wird Shakuntala beim Ansuchen um ein Visum gezwungen, einen Familiennamen zu nennen, den sie als Javanerin gar nicht hat: »But nowadays the Javanese have started to imitate the Dutch customs. A married couple gives the father's name to their baby, [...]. In the past we were allowed to choose our own names.« (S 136) Shakuntala verwehrt sich gegen diese Patrilinearität – »Why should I take on my father's name? What about my mother's name?« – und handelt einen Kompromiss aus: »First name: Shakun. Surname: Tala.« (S 137; Hervorhebung im Original) Die Gender- und ethnische Komponente in der Namensgebung wird im Falle der jungen Frau* Upi, die aus einer armen, transmigratorischen Familie stammt und physisch wie psychisch beeinträchtigt ist (z.B. kann sie nicht sprechen und befindet sich auf dem geistigen Entwicklungsstand eines Kindes), noch durch die Diskriminierungsfaktoren Klasse und Behinderung ergänzt, was dazu führt, dass sie keinerlei Einfluss darauf nehmen kann, wie sie genannt wird: »Nobody knew her name. People called her whatever they liked: Eti, Ance, Yanti, Meri, Susi, anything. Like a dog in need of affection, she would respond to any name ending in »i«: Pleki, Boni, Dogi.« (S 66)

Diese im Roman so zentrale Debatte über Namensgebung und Diskursmacht wird auch auf Kunst übertragen. Laila fragt gleich zu Beginn des Romans, ob Schönheit bzw. Bilder und Gedichte als Repositorien von Gefühlen überhaupt einen Namen oder eine Definition benötigen, und verneint eine derartige Notwendigkeit (S 3). Mit der Etikettierung als *sastra wangi* widerfuhr Ayu Utami und einigen weiteren Autorinnen jedoch genau das, was Laila auf den ersten Seiten von *Saman* ablehnt. Die Autorinnen wurden, vielmehr noch als ihre Literatur, benannt und über ihr Aussehen und ihren kosmopolitischen Lebensstil sowie über ihre offene Thematisierung von Sexualität definiert, womit einerseits ein national spezifisches, weibliche* Sexualität und Liberalismus engführendes Bild (vgl. duftender Blumentanz) reaktiviert und andererseits das global zirkulierende, verkürzte Erklärungsmuster *sex sells* bedient wurde. Während der Fokus auf weibliche* Sexualität der Literaturkritik und den Medien im anglo-amerikanischen Raum (und darüber hinaus) – nach Bushnells Bestseller *Sex and the City* (1996) und sechs Staffeln der gleichnamigen Serie (1998–2004) – keinerlei Neuheitswert mehr bot, polarisierte er in der jungen, mehrheitlich muslimischen Demokratie Indonesien. Neben kritischen Äußerungen zum Label *sastra wangi* von Seiten der Autorinnen (vgl. den vorherigen Abschnitt, S. 221) liegen auch solche vor, die auf ein Sichabfinden¹⁹⁷ oder, wie im folgenden Zitat Ayu Utamis, auf ein Nutzbarmachen des Labelings im Sinne eines Aufmerksamkeits generierenden Sprungbretts schließen lassen: »What we can do is make more people look at our works. Hence, serious people will see that the women writers labeled as Sastra Wangi are different from one another. Totally different.«¹⁹⁸ Dieser positive Effekt der Aufmerksamkeitsgenerierung,

197 Die Autorin Nova Riyanti Yusuf merkte bspw. in einem Interview an, dass »as long as we create something that is meaningful, and people benefit from reading our books, they can call us anything!« Nova Riyanti Yusuf zit. in Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

198 Ayu Utami zit. in Junaidi: »Ayu Utami on literature, sex and politics« (2005).

den auch Peter Janssen dem Label zuschrieb (»[it] helped the movement catch on«¹⁹⁹), mag zwar durch die eingeschriebene Bagatellisierung (»Duftliteratur« statt einfach Literatur), Sexualisierung (die Verbindung zum »duftenden Blumentanz«) und Gleichschaltung (*sastra wangi* als eine Bewegung bzw. ein Phänomen) teuer erkaufte sein, kann Ayu zufolge jedoch am besten durch die Vielfältigkeit der Werke selbst widerlegt werden – eine Vielfältigkeit, die so jedoch nur in der indonesischen Sprache erfahrbar ist, da bis auf *Saman*²⁰⁰ kaum *Sastra-wangi*-Titel in mehrere Sprachen übersetzt wurden (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436). Von einer Zirkulation der *sastra wangi* kann allenfalls im anglophonen Raum gesprochen werden, da immerhin (Teil-)Übersetzungen von mindestens acht *Sastra-wangi*-Titeln ins Englische vorliegen (gefolgt von drei übersetzten Titeln ins Niederländische und Deutsche²⁰¹). Während jedoch die ersten drei englischen Übersetzungen – Ayu Utami *Saman* (2005), Djenar Maesa Ayu *They Say I'm a Monkey* (2005) und Fira Basukis *The Windows* (2006) – in relativ kurzen zeitlichen Abständen erschienen, vergingen bis und teilweise auch zwischen den folgenden fünf – Dewi Lestaris *Supernova: The Knight, the Princess and the Falling Star* (2011), Oka Rusminis *Earth Dance* (2011), einigen Kurzgeschichten Linda Christantys in *Final Party & Other Stories* (2015), Nukila Amals *The Original Dream* (2017) und Djenar Maesa Ayu *Nayla* (2018) – mehrere Jahre, was eine textbezogene Rezeption der *sastra wangi* als zusammengehöriges literarisches Phänomen zusätzlich erschwerte. Auch handelte es sich bei der *sastra wangi* um ein relativ kurzlebiges Label, das 2006 – und damit nur ca. drei Jahre nach dessen Aufkommen²⁰² – schon wieder abgeklungen war.²⁰³ Dieses Abklingen bezieht sich rein auf das Label *sastra wangi* und nicht auf die darunter zusammengefassten Autor*innen und ihre Werke. Zum einen werden ehemals als *sastra wangi* klassifizierte Titel bis heute neu aufgelegt, übersetzt und teilweise sogar verfilmt,²⁰⁴ zum anderen schrieben und publizierten einige der *Sastra-wangi*-Autorinnen

199 Janssen: »Indonesia's Literary Ladies« (2003).

200 Neben *Saman* wurde lediglich Oka Rusminis *Tarian bumi* (2000) in mehr als zwei Sprachen (ins Deutsche, Schwedische, Englische, Italienische und Koreanische) übersetzt; allerdings wurde der Roman nur vereinzelt überhaupt als *sastra wangi* wahrgenommen (vgl. S. 214, Fußnote 81).

201 Zudem sind einzelne Kurzgeschichten einiger als *sastra wangi* klassifizierter Autorinnen (von Djenar Maesa Ayu, Nukila Amal und Linda Christanty) zusammen mit den Kurzgeschichten von Autorinnen, die der *sastra islam* zugerechnet werden können, in deutscher Übersetzung in *Duft der Asche. Literarische Stimmen indonesischer Frauen* (2008) erschienen.

202 Die ersten englischsprachigen Artikel, die das Label *sastra wangi* verwendeten, stammen aus dem Jahr 2003. Vgl. Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003); Janssen: »Indonesia's Literary Ladies« (2003).

203 Vgl. Budiman: »Emerging Women Writers in the Reformasi Period« (2015), S. 145.

204 Bspw. wurde *Saman* bis heute 35 Mal nachgedruckt – zuletzt erschien 2018 die 20-Jahr-Jubiläumsausgabe (Ayu Utami: *Saman*. Jakarta: KPG 2018). Nukila Amals *Cela Ibi* (2003) ist gerade erst 2017 unter dem Titel *The Original Dream* auf Englisch erschienen, Djenar Maesa Ayu *Nayla* (2005) erschien 2018 auf Englisch (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436). Djenar Maesa Ayu *Mereka Bilang, Saya Monyet!* (2008) bzw. zwei Kurzgeschichten daraus (»Lintah« und »Melukis Jendela«) und Dee Lestaris *Supernova* (2014) wurden verfilmt. Vgl. Djenar Maesa Ayu (R/DB)/Indra Herlambang (DB): *Mereka Bilang, Saya Monyet!* Indonesien: Intimasi Production 2008; Rizal Mantovani (R)/Donny Dhigantoro/Sunil Soraya (DB): *Supernova: The Knight, the Princess & Shooting Star*. Indonesien/USA: Soraya Intercine Film PT 2014.

ebenso kontinuierlich wie erfolgreich weiter.²⁰⁵ Dass sich in der Folge kein ähnliches Label mehr für indonesische Autorinnen durchgesetzt hat, führt Meg Downes auf die im letzten Jahrzehnt vollzogenen »dramatic changes in the way female authors are discussed in Indonesia«, ²⁰⁶ zurück. Die lange vorherrschende Auffassung einer elitären, von Männern* dominierten Literaturszene hätte im 21. Jahrhundert zunehmend an Glaubwürdigkeit verloren und *sastra wangi* sei nun durch »more varied ideas of female authorship«²⁰⁷ ersetzt worden. Als ähnlich kurzlebig wie die *sastra wangi* erwies sich denn auch der Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit*, die ab den 2010er Jahren selbst als Auslaufmodell galt und daher für Übersetzungen von *Sastra-wangi*-Titeln keinen ökonomisch lukrativen Referenzrahmen mehr bieten konnte.

3.1.1.3 Exkurs: indonesische *chick lit* als *Metropop*

Die *sastra wangi* hatte insgesamt wohl weniger mit *chick lit* zu tun, als dies einige anglophone Artikel der frühen 2000er Jahre und im Besonderen die Vermarktung der englischen Erstausgabe von *Saman* (2005) nahelegten. Daraus jedoch zu schließen, dass *chick lit* im engeren Sinn in Indonesien kein Thema war, wäre etwas zu vorschnell. Arimbi unterscheidet in ihrer Studie über zeitgenössische muslimische Autorinnen in Indonesien (2009) bereits dezidiert zwischen einer Generation junger kosmopolitischer Autorinnen, die als *sastra wangi* kategorisiert werden, und der »newly emerging chick lit«²⁰⁸:

[A] genre in popular writing different, although often assumed to be similar, to the more serious *sastra wangi*. *Sastra wangi* writings have philosophically deep narratives, but still lack moral pretension. »Chick-lit« writings on the other hand, have hilarious narratives dealing with women facing modern problems in their work and social life. »Chick lit« narratives are always set in urban environments, and have stories of young cosmopolitan working women aged in their twenties or thirties concerned with issues such as fashion, shopping, sex, and the search for »Prince Charming«. Unlike the highly romanticised fiction of the 1970s/80s, »chick lit« is humorous and very light reading; the book covers are always in pastel colours with illustration[s] à la Barbie.²⁰⁹

205 Ayu Utami veröffentlichte nach *Saman* (1998) und *Larung* (2001), neben diversen Essays und Sachbüchern, die aus vier Romanen bestehende *Bilangan-Fu*-Reihe (2008-2014). Dewi (»Dee«) Lestari hat an ihrer *Supernova*-Reihe weitergearbeitet – 2016 erschien der sechste Teil: *Inteligensi Embun Pagi* – und darüber hinaus drei Kurzgeschichtensammlungen und einen weiteren Roman, *Perahu Kertas* (2004), veröffentlicht – eine der Kurzgeschichtensammlungen (*The Coffee Philosophy*, 2012) sowie der Roman (*Paper Boats*, 2017) sind ins Englische übersetzt worden. Dass Dewi Lestari eine von zwölf Autor*innen war, die Indonesien auf der London Book Fair 2019 repräsentierte, zeigt ihre anhaltende – auch internationale – Gefragtheit an. Vgl. The London Book Fair (Hg.): »Leading Indonesian Writers at The London Book Fair 2019 Revealed«. In: londonbookfair.co.uk (22.10.2018), <https://web.archive.org/web/20201017081156/https://hub.londonbookfair.co.uk/leading-indonesian-writers-at-the-london-book-fair-2019-revealed/> [1.10.2021].

206 Meg Downes: »New Aromas«. In: *Inside Indonesia* (17.7.2015), <https://web.archive.org/web/20200805051851/https://www.insideindonesia.org/new-aromas-2> [1.10.2021].

207 Ebd.

208 Arimbi: *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers* (2009), S. 14.

209 Ebd., S. 83.

Die indonesische *chick lit* wird – im Gegensatz zur *sastra wangi* – als ein Phänomen definiert, das nicht indonesischen Ursprungs ist, sondern eine Reaktion auf die ersten Übersetzungen anglo-amerikanischer *Chick-lit*-Titel ins Indonesische darstellt. Diese erschienen mit *Buku harian Bridget Jones (Bridget Jones's Diary)*,²¹⁰ *Buku harian Nanny (The Nanny Diaries)*,²¹¹ *Pengakuan si gila belanja (Confessions of a Shopaholic)*²¹² und *Jemima J.*²¹³ (alle 2003) erst fünf Jahre nach der Publikation von *Saman* (1998); damit allerdings im selben Jahr, in dem Lipscombe in ihrem Artikel für die BBC auf die *sastra wangi* – bereits unter diesem Label – hingewiesen und sie mit der *chick lit* in Verbindung gebracht hatte.²¹⁴ Der Vergleich zwischen der *sastra wangi* und der *chick lit* war folglich nicht nur öffentlichkeitswirksam kommuniziert worden, bevor die ersten *Sastra-wangi*-Titel 2005 ins Englische übersetzt wurden, sondern auch, bevor 2004 mit Icha Rahmantis *Cintapuccino*, Alberthiene Endahs *Jodoh Monica* und Fira Basukis *Panggih Aku B* die ersten originär indonesischen *Chick-lit*-Titel erschienen waren. Diese gaben sich durch ihre pastellfarbene oder knallbunte Covergestaltung mit Fokus auf stilisierte Frauenfiguren, »feminine« Accessoires und ein urbanes Umfeld auf den ersten Blick als Ausformungen des westlichen Genres zu erkennen. Während *Cintapuccino* über ein Label auf der rechten unteren Ecke des Buchcovers explizit als *chick lit* ausgewiesen wird,²¹⁵ findet sich auf der linken oberen Ecke von *Jodoh Monica* ein Logo, das eine junge, schlanke, ganz in Pink gekleidete Frau* abbildet, die in einem Sessel sitzt und liest.²¹⁶ Dieses Logo ist mit *Lajang Kota (Urban Single)* beschriftet und findet sich auf weiteren drei, zwischen 2004 und 2006 erschienenen Titeln von Alberthiene Endah. Darauf, dass unter diesem Label eine größere, genrespezifische Reihe geplant war, deutet einerseits die Beschreibung auf den Buchrückseiten hin, die weitere Geschichten über das Singleleben in großen Städten wie Jakarta ankündigt;²¹⁷ andererseits das eigens kreierte Logo, welches jener langbeinigen Frauenfigur in pinkem Minirock und Highheels, die zuvor indonesische Übersetzungen anglo-amerikanischer *Chick-lit*-Titel wie Sophie Kinsellas *Confessions of a Shopaholic* zierte, nachempfunden zu sein scheint.

210 Helen Fielding: *Buku harian Bridget Jones*. Ins Indones. übers. v. Amelia Listiani. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003 [1996].

211 Emma McLaughlin/Nicola Kraus: *Buku harian Nanny*. Ins Indones. übers. v. Siska Yuanita. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003 [2002].

212 Sophie Kinsella: *Pengakuan si gila belanja*. Ins Indones. übers. v. Ade Dina Sigarlaki. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

213 Jane Green: *Jemima J.* Ins Indones. übers. v. Kathleen SW. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2003.

214 Vgl. Lipscombe: »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003).

215 Vgl. Icha Rahmanti: *Cintapuccino*. Jakarta: GagasMedia 2004.

216 Vgl. Alberthiene Endah: *Jodoh Monica*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama 2004.

217 Auf den Buchrücken der vier bei Gramedia Pustaka Utama (GPU) erschienenen Romane von Alberthiene Endah – neben *Jodoh Monica* (2004) sind das *Cewek Matre* (2004), *Dicintai Jo* (2005) und *I Love My Boss* (2006) – heißt es: »Seri novel Lajang Kota menampilkan beragam kisah unik, khas, dan segar tentang kehidupan lajang di kota besar seperti Jakarta.« (Dt.: »Die Lajang-Kota-Romanreihe bietet eine Vielzahl einzigartiger und frischer Geschichten über das Single-Leben in großen Städten wie Jakarta.«) Endah: *Jodoh Monica* (2004), Klappentext; Übersetzung S.F.

Neben kleineren, oft auf einzelne Autorinnen beschränkten und eher kurzlebigen Reihen wie *Lajang Kota* oder auch Ms. B.²¹⁸ fungierte bei Gramedia Pustaka Utama (GPU), einem der größten Verlage Indonesiens, *Metropop* als übergeordnete Klassifizierung für *Chick-lit*-Titel. Dabei handelt es sich um eine Reihe, in der seit dem Jahr 2004 romantische, urbane Romane, die hauptsächlich, jedoch nicht ausschließlich von Frauen* verfasst sind,²¹⁹ veröffentlicht werden. Auch die *Lajang-Kota*-Titel waren dieser Sammelbezeichnung bereits unterstellt, worauf ein gleichnamiges Logo – der *Metropop*-Schriftzug in roten Blockbuchstaben vor einer Skyline – rechts oben auf der Rückseite von Alberthiene Endahs Romanen schließen lässt. Mit *Metropop* (eine Abkürzung von *Metro Popular*) wurde im Gegensatz zur direkt geschlechtsmarkierten *chick lit* und *Lajang Kota* – eine Zuordnung, die sich nicht durch die gewählte Begrifflichkeit (*Urban Single*), sondern das sexistische Logo begründet – und der indirekt geschlechtsmarkierten *sastra wangi* ein genderneutrales Label gewählt, das sich stärker auf das urbane Setting als auf das Geschlecht der Autorinnen, Protagonistinnen und Leserinnen konzentrierte und sich schließlich auch verlagsübergreifend als Genrebezeichnung etablieren konnte. Darauf deutet die seit 2012 bestehende *Metropop-Favorites*-Liste auf Goodreads hin, in der *Metropop* als Genre indonesischer Unterhaltungsliteratur definiert wird: Romane, die vom Leben in einer Metropole handeln, wobei – wie explizit betont wird – diese auf Indonesisch verfasst sein müssen und nicht dem Genre der *teen lit* angehören dürfen. Diese sehr breite, vor allem an das Setting (Großstadt), die Sprache (Indonesisch) und das Alter der Zielgruppe (Erwachsene) angelehnte Definition erfährt erst durch die Titel und Covers der insgesamt 98 Bücher, die zum Großteil den *Chick-lit*-Konventionen entsprechen, sowie durch die Tags, mit denen diese versehen sind (z.B. *metropop*, *indonesia* und *chick lit*), eine Geschlechtsmarkierung.²²⁰ Arimbi deutet *Metropop* denn auch als einen Versuch, abwertenden, geschlechtsspezifischen Begriffen wie *chick lit* und *sastra wangi*, die eine Unterscheidung zwischen einer spezifisch weiblichen* und männlichen* Literatur vornehmen, ein neutraleres Literaturlabel gegenüberzustellen; eine Tendenz, die auch bei der Ausbildung neuer, an die *chick lit* angelehnter Subgenres wie der *sastra pop pesantren* – wörtlich übersetzt »populäre *Pesantren*²²¹-Literatur«, sinngemäß in etwa »Muslim young adult chick lit« – beobachtet werden kann.²²²

218 Es handelt sich um eine von Grasindo – Gramedia Widiasarana Indonesia herausgegebene Romanreihe, in der die sechs Romane von Fira Basuki – die auch als *Sastra-wangi*-Autorin galt – *Panggil Aku B* (2004), *Will You Marry Me?* (2004), *Jadi Mami* (2005), *Jangan Mati!* (2006), *Cool Cucumber* (2007) und *Yin Yang? Ya emang gitu kaleeeee!* (2009) erschienen sind. Die früheren Romane von Basuki – *Jendela-Jendela* (2001), *Pintu* (2002) und *Atap* (2002) – wurden der *sastra wangi* zugezählt.

219 Von den 147 Titeln (Stand: 6.9.2019) konnten 14 eruiert werden, die von Männern verfasst sind. Wiwien Wintarto ist mit fünf Titeln der präsenteste Autor in der *Metropop*-Reihe von GPU, gefolgt von Stanley Dirgapradja und Syahmedi Dean mit je zwei Titeln. Für eine chronologisch geordnete Liste aller bis heute in der *Metropop*-Reihe erschienenen Titel vgl. Anhang B, Tab. B3, S. 438.

220 Vgl. o.A.: »Listopia: Metropop Favorites?«. In: *goodreads.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017074632/https://www.goodreads.com/list/show/17770.Metropop_Favorites [1.10.2021].

221 Bei den *Pesantren* handelt es sich um Islamschulen mit integriertem Internat.

222 Nor Ismah nennt Rida Fitria, Pijer Sri Laswiji, Maia Rosyida, Azri Dzakiyah, Jazimah al-Muhyi, Khilma Anis und Camilla Chisni als frühe und populäre Vertreterinnen dieses neuen Genres, das, obgleich auch junge Männer *sastra pop pesantren* schreiben, von Autorinnen dominiert wird. Vgl. Nor Ismah:

In Bezug auf das Label, wenn auch nicht auf das Labeling (zu dem auch Titelgebung und Buchcovergestaltung zählen), ist *Metropop* folglich nicht als sexistisch und in Anbetracht vorhergehender nationaler (*sastra wangi*) wie internationaler Tendenzen (*chick lit*) sogar als progressiv zu werten. Letztlich hat sich Lipscombes Headline »Chick-lit becomes hip lit in Indonesia« (2003) bestätigt, allerdings nicht in Bezug auf die von ihr (und anderen) vorgeschlagene Gleichung *sastra wangi* = *chick lit*, sondern vielmehr im Sinne einer (so nicht intendierten) Prognose der zum damaligen Zeitpunkt erst im Entstehen begriffenen *Metropop*-Literatur, für die Arimbi mit einigem zeitlichen Abstand folgende Definition vorlegt:

Most *metropop* stories follow a similar structure; they revolve around a female protagonist in her search for everlasting love and her attempts to balance between her private and public affairs (love, life, and career). This formula is typical for contemporary romance fiction. Ilana Tan, Ika Natassa, aliaZalea, and Lusiwulan are among the most prominent Indonesian *metropop* authors. Unlike the so-called *sastra wangi* genre, *metropop* is meant to provide easy reading: often hilarious stories of young metropolitan women in their 20s and 30s who have to manage both their job and love life. Issues such as beauty, fashion, and consumption in urban settings often take a prominent position in these narratives.²²³

Diese erste wissenschaftliche *Metropop*-Definition deckt sich mehrheitlich mit älteren, engen *Chick-lit*-Definitionen aus dem anglo-amerikanischen Raum (vgl. Kap. 2.1.2.1) und legt nahe, dass, wenn man von einer indonesischen *chick lit* sprechen möchte, diese im *Metropop* und nicht in den vergleichsweise wenigen, mit *sastra wangi* etikettierten Titeln zu verorten ist. Zum Vergleich: Während etwa 19 Titel wiederholt mit *sastra wangi* klassifiziert wurden (vgl. Anhang B, Tab. B2, S. 436), konnten allein beim Verlag GPU 147 *Metropop*-Titel ausgemacht werden (vgl. Anhang B, Tab. B3, S. 438). Im Hinblick auf eine globale Zirkulation blieb indonesischer *Metropop* jedoch weitgehend unsichtbar, weil unübersetzt – auch wenn die dominante Konvention der englischen Betitelung zunächst etwas anderes vermuten lässt.²²⁴

»The New Generation of Women Writers from the Pesantren Tradition in Indonesia«. In: Michalik/Budianta (Hg.): *Indonesian Women Writers* (2015), S. 193–220, hier S. 198.

223 Diah Ariani Arimbi: »Women in Indonesian Popular Fiction: Romance, Beauty, and Identity Politics in *Metropop* Novels«. In: Putten et al. (Hg.): *Traditions Redirecting Contemporary Indonesian Cultural Productions* (2017), S. 247–271, hier S. 248f.; Hervorhebungen im Original.

224 Von den 147 von GPU in der *Metropop*-Reihe veröffentlichten Romanen wurde keiner in eine andere Sprache übersetzt. 92 der Romane tragen jedoch einen englischen Titel (Nr. 3, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 22, 24, 25, 28, 30–37, 39, 41, 43–46, 51–53, 56–59, 61, 63–67, 69, 71–76, 81–84, 86–88, 90, 92, 94, 96–101, 103–107, 109–111, 116, 118–120, 122, 123, 125, 126, 128–135, 137–142, 146). Darüber hinaus haben vier Romane einen englisch-indonesischen (Nr. 77, 91, 112, 127), vier einen französischen (Nr. 18, 19, 95, 114) und vier einen Titel, der an eine romanische Sprache angelehnt ist (Nr. 12, 26, 38, 60). Vgl. Anhang B, Tab. B3, S. 438.

3.1.2 Chinesische Welt-Frauen*-Literatur

»Variously hyped and labeled in the media [...], they have been read and received in the English-speaking world as ›chick lit‹, espousing Gen Y's version of lipstick feminism. The novels may hold the West up as a mirror, but they grow out of a specific Chinese history of sexual repression, a neutering of women during the Cultural Revolution, and the overwhelming desires to experiment with ›modern‹ lifestyles and excessive consumption in the postsocialist environment.«²²⁵

Die chinesische Literatur kann grob in eine traditionelle und eine moderne Epoche unterteilt werden, wobei letztere meist mit Beginn der republikanischen Ära angesetzt wird, die 1912 die jahrtausendealte Kaiserkultur ablöste.²²⁶ Zentrales Unterscheidungskriterium stellt die Hinwendung zu einem kritischen Realismus dar, der sich durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen sozialen Problemen in einer dem Sprachgebrauch angenäherten Sprache – der Standardschreibweise für Mandarin *bai hua* im Gegensatz zur klassischen chinesischen Literatursprache *wen yan* – auszeichnet.²²⁷ Trotz dieses auf die entstehende Nation China gerichteten Gegenwarts- und Realitätsbezuges befand sich das Konzept einer Nationalliteratur von Anfang an »in dialogue with its counterparts from the rest of the world«.²²⁸ Bereits im frühen 20. Jahrhundert wurde westliche Literatur in großem Umfang ins Chinesische übersetzt, was den Wunsch, »[to] produce a national canon worthy of being accepted by world literature and being valued by the West«,²²⁹ bestärkte. Dass dieser Anspruch heute, nach einigen Jahrzehnten chinesischer Öffnungs- und Reformpolitik (seit 1978), wieder Aktualität besitzt, zeigt sich besonders deutlich an Zusammenstellungen wie jener der 20 »Best Chinese Fiction Books of the Last Century« (2015; vgl. Anhang C,

225 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 83f.

226 Die chinesische Literatur des 20. Jahrhunderts wird in der Regel in eine neuzeitliche (*jindai*, 1842-1911), eine moderne (*xiandai*, 1912-1949) und eine gegenwärtige (*dangdai*, 1949 - heute) Literatur unterteilt. Diese Einteilung ist jedoch eng an Entwicklungen in Festlandchina angelehnt und lässt sich nicht eins zu eins auf die Literaturen der beiden Sonderverwaltungszone Hongkong und Macau oder die Republik China in Taiwan – die hier nicht im Fokus stehen werden – übertragen. Vgl. Wolfgang Kubin: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: De Gruyter/Saur 2005, S. ix.

227 Vgl. Li-hua Ying: »Introduction«. In: Ders.: *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham: ScarecrowPress 2010, S. xxi-xxviii, hier S. xxiv.

228 Ebd., S. xxi.

229 Lydia H. Liu: »Literary Criticism as A Discourse of Legitimation«. In: Dies.: *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937*. Stanford: Stanford UP 1995, S. 183-213, hier S. 188. Die Betonung der engen Verschränkung von moderner chinesischer Literatur und Weltliteratur findet sich auch in Wang Ning: »Rethinking Modern Chinese Literature in a Global Context«. In: *Modern Language Quarterly* 69/1 (Mrz. 2008), S. 1-11, insbes. S. 1f. <https://doi.org/10.1215/00267929-2007-021>; Ying: »Introduction« (2010), S. xxi.

Tab. C1, S. 443²³⁰). Eine Voraussetzung, um in diese Liste aufgenommen zu werden, stellte die Verfügbarkeit der Titel auf Englisch dar, wobei vier davon sogar auf Englisch geschrieben und erst später ins Chinesische übersetzt wurden.²³¹ Neben dem Fokus auf die internationale Rezipierbarkeit fällt auf, dass die Liste sowohl hinsichtlich der Quantität (14 Autoren stehen sechs Autorinnen gegenüber) als auch der Reihung (die ersten zwei Plätze werden von Männern*, die letzten beiden von Frauen* besetzt) eine unausgewogene Geschlechterverteilung aufweist. Insgesamt entsteht der Eindruck, es gebe weniger literarisch wertvolle Werke von Autorinnen als von Autoren – eine Auffassung, die unter chinesischen Literaturkritiker*innen und Autor*innen auch im späten 20. Jahrhundert keine Seltenheit darstellt. Die Aussage der Schriftstellerin und Professorin an der Fudan-Universität Wang Anyi kann als repräsentativ für eine oft bediente Argumentationslinie betrachtet werden: »Actually, I would rank male writers generally higher than female writers in all of world literature. In my view women are fine writers when it comes to delicate things but they don't do so well writing really grand literature. That's because women's literature is less powerful, less expansive in conception.«²³² Diese Wertung, die Autorinnen weniger universalistisches Potenzial zugesteht und die Literatur von Autoren als unhinterfragte Norm nicht nur der nationalen, sondern der Weltliteratur setzt, beruht auf der essentialistischen Auffassung, dass Frauen* zwar gut über und für Frauen* schreiben mögen, Literatur von Männern* jedoch für alle Leser*innen gleichermaßen relevant ist. Dieser *gender bias* hat sich ähnlich wie auch im Deutschen (Frauenliteratur) oder Englischen (*women's fiction*) in die Terminologie – *nü zuojia* (Schriftstellerin) bzw. *nüxing wenxue* (Frauenliteratur) im Vergleich zu *zuojia* (Schriftsteller) und *wenxue* (Literatur)²³³ – eingeschrieben. Darüber hinaus drängt sich in Anbetracht einer Liste, in der die Hälfte der Autorinnen – drei von insgesamt sechs – in englischer Sprache schreiben, auch die Frage nach der Übersetzungslage auf. Eine Aussage, wie jene Kai Marchals in der *Zeit*, dass »[d]as Segment

230 Tab. C1 listet jene 20 Titel auf, die von einer Jury aus 25 Literaturexpert*innen zu den besten chinesischen Belletristikveröffentlichungen des (langen) 20. Jahrhunderts erklärt wurden. Die Liste, auf der Tab. C1 beruht, findet sich in o.A.: »The Best Chinese Fiction Books of the Last Century«. In: *TimeOut Beijing* (5.3.2015), https://web.archive.org/web/20200129223931/www.timeoutbeijing.com/features/Books-Book_Features/36426/The-best-Chinese-fiction-books-of-the-last-century.html [1.10.2021]. Diese Liste führt ausschließlich die englischen Titel an. Der Mehrwert von Tab. C1 besteht darin, dass in ihr sowohl bibliographische Angaben der chinesischen Erstausgaben (sofern es sich bei den englischen Titeln nicht um die Originale handelt) als auch Informationen zu Übersetzungen in weitere Sprachen bereitgestellt werden.

231 Weitere Kriterien waren die Publikation nach 1900 und dass die Autor*innen gebürtige Chines*innen (Festland oder Großraum China) waren oder sind. Vier Titel – (8) Pearl S. Bucks *The Good Earth* (1931), (15) JG Ballards *Empire of the Sun* (1984), (19) Yiyun Lis *The Vagrants* (2009) und (20) Anchee Mins *Becoming Madame Mao* (2000) – wurden auf Englisch verfasst und ein Titel – (13) Dai Sijies *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2000) – auf Französisch. Vgl. ebd. bzw. Anhang C, Tab. C1, S. 443.

232 Wang Anyi zit. in Wang Zheng: »Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing«. In: Tani E. Barlow (Hg.): *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham/London: Duke UP 1993, S. 159–208, hier S. 172.

233 Neben *nüxing wenxue* sind auch weitere Termini wie *funü wenxue*, *nüzi wenxue* und *nüxing-zhuyi wenxue* für Frauenliteratur im Umlauf, denen jedoch allen gemeinsam ist, dass der Literatur (*wenxue*) ein geschlechtlicher Marker vorangestellt wird. Vgl. Carola Voß/Eva Müller: »Frauenliteratur«. In: Volker Klöpsch/Eva Müller (Hg.): *Lexikon der chinesischen Literatur*. Unter Mitarb. v. Ruth Keen. München: C.H. Beck 2004, S. 95–98, hier S. 95.

»chinesische Literatur« [...] auf den globalen Literaturmärkten [...] oft genug von den rauen, männlichen Schreibstilen aus der Volksrepublik abgedeckt [wird]«, ²³⁴ scheint ein genderspezifisches Übersetzungs- oder jedenfalls Rezeptionsdefizit nahezulegen. Aber wird »gute« chinesische Literatur von Frauen* tatsächlich seltener übersetzt und weniger international rezipiert? Oder wird tendenziell, unabhängig vom Geschlecht der Autor*innen, häufiger eine an der nationalen Politik Kritik übende Literatur übersetzt, die dann wiederum geringere Chancen hat, in eine nationale Bestenliste aufgenommen zu werden? Es fällt jedenfalls auf, dass die einzigen zwei in dem Ranking repräsentierten Autorinnen, die zur Zeit der Kulturrevolution (1966-1976) bereits Erwachsene waren – Pearl S. Buck (1892-1973) und Eileen Chang (auch: Zhang Ailing, 1920-1995) –, diese aufgrund ihrer Emigration in die USA nicht miterlebt hatten und dass Autorinnen wie Ding Ling (1904-1986) oder Dai Houying (1938-1996), die beide aktiv (und mit Überzeugung) an der Kulturrevolution teilgenommen hatten, später kritisch darüber schrieben und zudem in einige Sprachen übersetzt wurden, ausgespart bleiben. ²³⁵ Der sich aufdrängenden Hypothese, dass das 20. Jahrhundert womöglich mehr unverfängliche, aber dennoch »gute« und übersetzte Literatur von chinesischen Männern* bereithält, kann hier nicht im Detail nachgegangen werden. Amy Doolings Feststellung, dass »[t]he »problem« of women has been one of the more enduring hallmarks of Chinese modernity, and the problem of literary women is no exception«, ²³⁶ weist jedoch in diese Richtung.

Ein ungefährer Anfangspunkt dieses modernen Frauen*- und Autorinnenproblems lässt sich um die Jahrhundertwende festmachen, als gebildete, wohlhabende Frauen* wie Qiu Jin (1875-1907) oder Chen Xiefen (1883-1923) begannen, aus ihrem eng umgrenzten »natürlichen« Platz in die Öffentlichkeit hinauszutreten, sich zusammenzuschließen und Zeitungen und Zeitschriften zu gründen, »while traveling in and

234 Kai Marchal: »Chinesische Literatur: Wer China verstehen will, muss lesen«. In: *Zeit online* (13.5.2018), <https://web.archive.org/web/20180513120319/https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/chinesische-zeitgenoessische-literatur-mo-yan-yu-hua> [1.10.2021].

235 Das Dilemma ist ein doppeltes: Für viele westliche Leser*innen sind diese beiden Autorinnen aufgrund ihrer Partizipation an der kommunistischen Revolution »befleckt«, aus chinesischer (offizieller) Perspektive spricht hingegen ihre nachträgliche kritische Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution gegen eine Propagierung ihrer Schriften. Ding Lings frühe Werke, bevor sie sich 1930 offiziell zum Marxismus bekannte, galten in China als feministisch-anarchistisch (z.B. *Das Tagebuch der Sophia*, 1927). Auch später thematisierte sie die »untergeordnete Rolle der Frauen in der Partei«, weshalb sie in der »Anti-Rechts-Kampagne« als eines der ersten prominenten Opfer im August 1957 aller Posten enthoben, aus der Partei ausgeschlossen u. [...] verbannt« wurde. Anna Gerstlacher: »Ding Ling«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* [2004], S. 66-68, hier S. 67. 1979, nach ihrer Rehabilitierung, veröffentlichte sie Erzählungen, Berichte und ihre Memoiren, in denen u.a. die Kulturrevolution und ihre Inhaftierung Thema sind. Vgl. ebd. Dai Houyings berühmtester, in zehn Sprachen übersetzter Roman *Ren a, ren!* (1980, dt. *Die große Mauer*) »behandelt das Problem der Verfolgung Intellektueller während der Kulturrevolution«. Aufgrund seiner humanistischen Ausrichtung war er in China zeitweise verboten und die Autorin »heftigen Angriffen ausgesetzt«. Vgl. Folke Peil: »Dai Houying«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 62f., hier S. 62.

236 Amy D. Dooling: »Reconsidering the Origins of Modern Chinese Women's Writing«. In: Kirk A. Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia UP 2016, S. 128-135, hier S. 128.

beyond China, some extensively, in Japan, the U.S., Russia, and Europe«. ²³⁷ Dass der Aktivismus und die zunehmende Mobilität von Frauen* als Übertritt in die öffentliche, lange Männern* vorbehaltene Sphäre wahrgenommen wurde, beruht auch auf der im Konfuzianismus verankerten Yin-Yang-Theorie, die »both as a textual tradition and as acts and behaviors of daily life, the notion of separate spheres for women and men« ²³⁸ hervorbrachte. Die Konzepte *sancong*, der dreifache Gehorsam zunächst dem Vater, dann dem Ehemann und nach dessen Tod dem Sohn gegenüber, und *side*, die vier Tugenden einer Ehefrau (Sittsamkeit, sanfte Sprache, angemessenes Auftreten und Fleiß bei der Erledigung der häuslichen Pflichten), illustrieren die konfuzianische Erwartungshaltung Frauen* gegenüber. ²³⁹ Während der Ming- (1368-1644) und Qing-Dynastie (1644-1911) entwickelten sich daraus körperbezogene Prüfungen »with a number of bodily restrictions such as chastity and confinement, and mutilating practices« ²⁴⁰ wie dem Füßebinden, dem Konkubinat oder der Witwenfolge. Die in der Tradition des Yin stehenden »weiblichen*« Tugenden (vgl. *sancong-side*) wurden außerdem einer dem Yang zugesprochenen »männlichen*« literarischen Affinität gegenübergestellt, die gesellschaftlich hoch angesehen und auch eine Voraussetzung für den Eintritt in den Staatsdienst war. ²⁴¹

As the common phrase *nüren wucai bian shi de* (for women, lack of literary talent is a virtue) implied, even though both men and women were known for virtue and literary talent, many more women than men were canonized for their virtue and many more men than women were acclaimed for their literary talent. ²⁴²

Obgleich die chinesische Literatur auf eine reiche vormoderne Tradition weiblichen* (vor allem adligen) Schreibens zurückblicken kann, fand diese bis auf wenige Namen wie Zhuo Wenjun (ca. 150-115 vor unserer Zeitrechnung), Ban Jieyu (*48 vor unserer Zeitrechnung), Cai Yan (2./3. Jahrhundert), Xue Tao (768-831), Yu Xuanji (844-868) und

237 Haiping Yan: *Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905-1948*. London: Routledge 2006, S. 5. Biographische Skizzen von Qiu Jin, Chen Xiefen und weiteren frühen Feminist*innen finden sich bei Lydia H. Liu/Rebecca E. Karl/Dorothy Ko: *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*. New York: Columbia UP 2013, insbes. »Introduction« (S. 1-26) und »The Historical Context« (S. 27-48).

238 Wendy Larson: *Women and Writing in Modern China*. Stanford: Stanford UP 1998, S. 2.

239 Die zunächst separat auftretenden Konzepte von *sancong* und *side*, die erstmals in den konfuzianischen Ritualbüchern nachweisbar sind, wurden in der späten Kaiserzeit zu *sancong side* kombiniert. Vgl. Keith Knapp: »Sancong Side«. In: Xinzhong Yao (Hg.): *The Encyclopedia of Confucianism*. Digitale Ausgabe. London/New York: Routledge 2013 [2003], S. 524f.

240 Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 2.

241 Die *Chin-Shih* war von der Sui-Dynastie (581-618) an die höchste und prestigeträchtigste Beamtenprüfung, in der »above all the candidate's talent in literary composition or fine writing (wen-chang)« überprüft wurde. Männer*, die sich für ein Amt in der kaiserlichen Bürokratie qualifizieren wollten, mussten diese Prüfung bestehen. Victor H. Mair: »Introduction: The Origins and Impact of Literati Culture«. In: Ders. (Hg.): *The Columbia History of Chinese Literature*. Digitale Ausgabe. New York/Chichester: Columbia UP 2010 [2001], S. 1-15, hier S. 1.

242 Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 3.

die als »größte Dichterin Chinas«²⁴³ geltende Li Qingzhao (1084-1151) keinen Eingang in den Kanon.²⁴⁴ Diese Aussparung führte bereits Xie Wuliang (1885-1964) in seiner chinesischen Frauenliteraturgeschichte (*Zhongguo funü wenxueshi*, 1916) auf die Konsolidierung des Konfuzianismus unter der Han-Dynastie (206 vor unserer Zeitrechnung-220 nach unserer Zeitrechnung) zurück, da Werke von Autorinnen zuvor weit verbreitet und hoch angesehen gewesen waren. Darüber hinaus spricht Wuliang der chinesischen Literatur generell eine »weibliche« Affinität zu;²⁴⁵ ein Argument, das auch Kang-i Sun Chang und Haun Saussy in *Women Writers of Traditional China* (1999) aufgreifen, wenn sie darauf hinweisen, dass bereits in der ältesten überlieferten Sammlung chinesischer Dichtung, dem *Buch der Lieder* (*Shijing*, ca. 600 vor unserer Zeitrechnung), zahlreiche Kompositionen von einer weiblichen* Stimme erzählt werden. Zudem schrieben bereits die frühesten überlieferten Kommentare ungefähr ein Dutzend der 300 Gedichte Frauen* zu.²⁴⁶ Weder die Tradition eines weiblichen* lyrischen Ichs noch die tatsächliche literarische Aktivität von Frauen*, die ab dem 17. Jahrhundert einen beispiellosen Aufschwung erlebte und von zeitgenössischen Intellektuellen beider Geschlechter gelesen und diskutiert wurde,²⁴⁷ konnte chinesischen Autorinnen jedoch einen prominenten Platz in den fast ausschließlich von Männern* niedergeschriebenen Literaturgeschichten sichern: »Literary talent, therefore, entered the modern era as male, and the mere participation of women as writers did not create a niche for them.«²⁴⁸

Diese Nische begannen sie sich im frühen 20. Jahrhundert durch die Gründung und Herausgabe eigener Publikationsmedien erst zu schaffen: »[W]omen writing and publishing for direct circulation in the public sphere fundamentally transformed the earlier history of women writing for circulation by their male kith and kin.«²⁴⁹ Dass die generell zunehmende weibliche* Präsenz in der öffentlichen, politischen Sphäre mit der Bewegung des 4. Mai²⁵⁰ einen – auch literarischen – Aufschwung erlebte, verdeutlicht die enge Verschränkung von feministischen und nationalistischen Zielen, die sich im Bild der neuen Frau* (*xin nüxing*) manifestierten. Die Verwandlung der rück-

243 Shi Heng: »Li Qingzhao«. In: Klöpsch/Müller/Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur* (2004), S. 166f., hier S. 166.

244 Vgl. Voß/Müller: »Frauenliteratur« (2004), S. 95.

245 Xie Wuliang: *Zhongguo funü wenxueshi*. Shanghai: Zhonghua shuju 1916, insbes. S. 1f. Auf Englisch paraphrasiert in Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 136f.

246 Vgl. Kang-i Sun Chang/Haun Saussy: »Introduction. Genealogy and Titles of the Female Poet«. In: Dies. (Hg.): *Women Writers of Traditional China. An Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford: Stanford UP 1999, S. 1-14, insbes. S. 3-8.

247 Vgl. ebd., S. 3.

248 Larson: *Women and Writing in Modern China* (1998), S. 4.

249 Liu/Karl/Ko: *The Birth of Chinese Feminism* (2013), S. 43.

250 »Äußerer Anlass [der 4.-Mai-Bewegung; S.F.] war eine Demonstration am 4. Mai 1919, mit der Studenten gegen die Versailler Friedensbedingungen [ehemalige deutsche Besitztümer in China wurden Japan zugesprochen; S.F.] protestierten. Die Proteste waren aus einer Kulturbewegung erwachsen, die die Abschaffung alter konfuzianischer Werte und eine der Umgangssprache Rechnung tragende Sprach- und Schriftreform forderte.« Monika Bessert/Renate Stephan-Bahle: »Anmerkungen«. In: Dai Houying: *Die große Mauer*. Aus dem Chines. übers. v. Monika Bessert u. Renate Stephan-Bahle. Mit einem Nachwort v. Helmut Martin. München/Wien: Hanser 1987, S. 367-370, hier S. 369 (Anmerkung zu S. 153).

ständigen und/oder bourgeoisen Chinesin in eine neue Frau*, »educated, employed, independent, concerned with public life, and attentive to the plight of women more oppressed than she«,²⁵¹ stand auch für die notwendige Transformation der chinesischen Nation. Die junge, semikolonialisierte chinesische Republik (1912-1949) verweigerte Frauen* zwar bis 1947 das Wahlrecht, setzte sich jedoch für deren Bildung ein, sodass das Ideal der neuen Frau* allmählich für einen größeren, wenn auch primär städtisch-bürgerlichen Teil der weiblichen* Bevölkerung greifbar wurde.²⁵² Die Bildungsinitiativen führten zu einem Anstieg der Alphabetisierungsrate bei Frauen* und »[b]y the 1920s and 1930s, women had begun to flourish in the literary market-place as both producers and consumers of the new vernacular writing advocated by liberal reformers«. ²⁵³ Das Schreiben bzw. die Autorinnenschaft spielte auch in vielen fiktionalen und autobiographischen Texten der Zeit eine Rolle, was als Indiz für eine angestrebte Überwindung des vorherrschenden Verständnisses von Literatur als einer männlichen* Domäne bewertet werden kann.²⁵⁴ Paradoxerweise war dieser progressive Frauenliteraturdiskurs

partially responsible for painting a bleak portrait of women's literary past; for in the process of applauding for the creative freedoms women were thought to enjoy in the present, critics and theorists often dwelled on the restrictions women writers faced in earlier times, rather than their creative accomplishments. Contrasting the »authentic« voice of the liberated new woman was the increasingly common stereotype of the repressed poetess of the past who survived hostile cultural conditions by confining herself to private poetic forms or by upholding orthodox Confucian views.²⁵⁵

Eine ähnliche Abwertung und Stereotypisierung sollte auch zeitgenössische Autorinnen ereilen, die sich in ihren Texten weniger auf den politischen Auftrag der neuen Frau* als auf private oder humanistische Anliegen konzentrierten. Das sogenannte *modern girl*, das sich optisch durch ihre kurzen Haare und modische Kleidung sowie durch ihr Interesse für den Fortschritt nicht wesentlich von der neuen Frau* unterschied, wurde mit dem Erstarken des Kommunismus zunehmend als deren Gegenbild angesehen.²⁵⁶ »Elusive, fragmented, and cosmopolitan«, ²⁵⁷ verkörperte sie die Probleme, die mit der Moderne und der Suche nach weiblicher* Subjektivität verbunden wurden.²⁵⁸ Literatur, in der die moderne junge Frau* im Mittelpunkt stand, galt als

251 Gail Hershatter: »State of the Field: Women in China's Long Twentieth Century«. In: *The Journal of Asian Studies* 63/4 (Nov. 2004), S. 991-1065, hier S. 1031. <https://doi.org/10.1017/S0021911804002396>.

252 Vgl. Sarah E. Stevens: »Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China«. In: *NWSA Journal* 15/3 (Herbst 2003), S. 82-103, hier S. 83. <https://www.jstor.org/stable/4317011>.

253 Dooling: »Reconsidering the Origins of Modern Chinese Women's Writing« (2016), S. 130.

254 Vgl. ebd., S. 131.

255 Ebd.

256 Vgl. Stevens: »Figuring Modernity« (2003), S. 86.

257 Ebd., S. 83.

258 Vgl. ebd., S. 87.

»pseudomodern«²⁵⁹ oder »petit bourgeois«²⁶⁰ und erfuhr in den Standardliteraturgeschichten meist keine Berücksichtigung. Eine Ausnahme stellt Ding Lings Œuvre dar:

Ding Ling's career followed a distinct path, leading from early stories exploring female subjectivity and sexuality to later works emphasizing communist beliefs about class and revolutionary struggle. Her early stories, focusing on the modern lifestyle of young women, met with great critical acclaim within the parameters of the May Fourth tradition. In the early 1930s, after Ding Ling joined the Communist Party, her writing underwent a radical change and became unabashedly political (and non-gendered in the process).²⁶¹

Dieser ideologische Richtungswechsel in Ding Lings Schreiben, der mit der Abwendung von einem bestimmten Frauenbild einherging, ermöglichte es ihr, kontinuierlich zu publizieren und sich so auch einen relativ konstanten Platz im literarischen Diskurs zu sichern. Während in *Miss Sophia's Diary* (orig. 1927), die zu ihren berühmtesten frühen Erzählungen gehört, noch eine moderne, narzisstische junge Frau* im Mittelpunkt steht, findet in *Shanghai, Spring 1930* (orig. 1930) bereits die Gegenüberstellung der modernen Frau* Mary und der neuen Frau* Meilin statt. Erstere verlässt ihren vorbildlichen sozialistischen Partner Wang Wei, weil dieser sie zugunsten der Partei vernachlässigt. Letztere trennt sich hingegen von ihrem bourgeoisen Schriftstellerfreund Zibin, um ihren Platz in der sozialistischen Gemeinschaft einzunehmen.²⁶² Sozialer Wandel wurde in linksgerichteter Literatur und Kunst zunehmend mit der Entwicklung der Frau* zur militanten patriotischen Arbeiterin enggeführt.²⁶³ Dieser in den 1930er Jahren analog zum Kommunismus erstarkende politische Anspruch an die Kunst – »the shift of attention in society from culture to politics«²⁶⁴ – führte zu einem Rückgang jener Literatur von Frauen* »with ›oneself‹ as its object«.²⁶⁵ Spätestens während der Regierungszeit Mao Zedongs (1949–1976), in der Bilder leistungsstarker androgyner *iron girls* und Slogans wie: »Whatever men comrades can do, woman comrades can do«,²⁶⁶ dominierten, erwies sich auch Frauenliteratur im Sinne einer Literatur von Frauen*, in der eine spezifisch weibliche* Perspektive eingenommen wird, als kein produktives Konzept mehr: »In the eyes of readers and critics, there were no obvious differences between the writing of female and male writers.«²⁶⁷ Diese Gleichstellung hätte prinzipiell eine Chance für schreibende Frauen* bedeuten können. Da

259 Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1032.

260 Yingjin Zhang: »Modern Chinese Literature as an Institution: Canon and Literary History«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 27–37, hier S. 29.

261 Stevens: »Figuring Modernity« (2003), S. 88.

262 Vgl. Ding Ling: »Miss Sophia's Diary«. Übers. v. Tani E. Barlow. In: Tani E. Barlow/Gary J. Borge (Hg.): *I Myself Am a Woman. Selected Writings of Ding Ling*. Boston: Beacon Press 1989, S. 49–81; Ding Ling: »Shanghai, Spring 1930«. Übers. v. Shu-ying Ts'ao u. Donald Holoch. In: ebd., S. 112–171.

263 Vgl. Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1032.

264 Hong Zicheng: »The Art of Woman Writers«. In: Ders.: *A History of Contemporary Chinese Literature*. Übers. v. Michael M. Day. Leiden et al.: Brill 2007, S. 404–419, hier S. 404.

265 Ebd.

266 Hershatter: »State of the Field« (2004), S. 1013.

267 Zicheng: »The Art of Woman Writers« (2007), S. 407.

die Schriftstellerei jedoch nicht zu jenen Berufen gehörte, die Frauen* (oder Männern*) besonders nahegelegt wurden und die Doppelbelastung von oft körperlicher Lohnarbeit und unbezahlter Hausarbeit unattraktive Voraussetzungen darstellten, waren in den 1930er bis 1970er Jahren nur wenige Frauen* schriftstellerisch aktiv.

Nach der Reform und Öffnung konnte in den 1980er Jahren erstmals wieder ein großer Anstieg an Literatur von Frauen* verzeichnet werden: »The social and cultural rediscovery of the ›female gender‹ and the tendency toward the ›opening up‹ of literary subject matter and style eliminated certain obstacles to woman writers wishing to enter the realm of literature.«²⁶⁸ Autorinnen reklamierten in ihrem Schreiben oft ihre geschlechtliche und sexuelle bzw. ihre private gegenüber einer kollektiven Identität, die ihnen während der maoistischen Ära verwehrt wurde. Diese Refeminisierung äußerte sich literarisch in der zunehmenden Thematisierung von Schönheit, Liebe, romantischen Beziehungen, Sexualität, Ehe, Scheidung, Mütterlichkeit, Häuslichkeit u.v.m. Im Laufe der 1980er Jahre wurden auch viele jüngere Frauen* schriftstellerisch aktiv, zumeist aber trotzdem erst in den 1990er Jahren einer größeren Leser*innen-schaft bekannt:

[T]hey were termed ›new realist‹ writers (Chi Li and Fang Fang), ›avant-garde writers‹ (Chen Ran, Lin Bai, Hai Nan, and Xu Kun), ›new urban‹ fiction writers (Zhang Xin), ›new love story‹ writers (Xu Lan), and so on. But the comparatively explicit expression of gender attitudes in their work quickly led to them being placed in the category of ›women's literature‹.²⁶⁹

Der erstarkende Fokus auf weibliche* Erfahrungen und weibliches* Schreiben, der sich in der wieder aufgegriffenen Klassifizierung »Frauenliteratur« auch terminologisch widerspiegelte, kann einerseits als ermächtigende Reaktion auf die jahrzehntelange, politisch motivierte Einebnung der Geschlechterunterschiede (vgl. *iron girls*) sowie der Unterscheidung zwischen öffentlicher und privater Sphäre verstanden werden; andererseits bediente die starke Betonung des ›Femininen‹ auch die wesentlich ältere Yin-Yang-Tradition. Die Umkehr des während der kulturellen Revolution vorherrschenden Phänomens der »starken Frauen und schwachen Männer [*yinsheng yangshuai*]«²⁷⁰ sollte nun auch in der Literatur stattfinden und, der Yin-Yang-Logik folgend, wieder in eine Art komplementäres Gleichgewicht gebracht werden. Für diese Rückbesinnung auf Maskulinität* war eine neu definierte Weiblichkeit* unumgänglich, »different from the asexual, strong and strong-willed, independent, society or nation-oriented, intimidating, castrating, revolutionary woman who was deprived of her ›natural‹ femininity and became a quasi-man«.²⁷¹ Zahlreiche Autorinnen wiesen jedoch darauf hin, dass »referring to them as ›woman‹ writers, saying their work was ›women's literature‹, was deprecatory, or at least implied a ›consideration‹ that carried a lowered standard for their literary activities.«²⁷² Viele lehnten die Spezifikation »Frauen*« (nü) zuguns-

268 Ebd., S. 405.

269 Ebd., S. 416.

270 Aijun Zhu: *Feminism and Global Chineseness. The Cultural Production of Controversial Women Authors*. Youngstown/New York: Cambria Press 2007, S. 155; Übersetzung S.F.

271 Ebd.

272 Zicheng: »The Art of Woman Writers« (2007), S. 413.

ten des Wortes »Schriftsteller« (*zuojia*) ab, »which simultaneously carries with it the legitimising subtext of ›real writer‹ as opposed to the partiality of the ›pseudo‹ (women) writer«. ²⁷³

Darüber hinaus wurde ›Frauenliteratur‹ auch des Öfteren mit Feminismus (*nüxing zhuyi* oder *nüquan zhuyi*) assoziiert – ein Konzept, das in China, zumindest unter dieser Begrifflichkeit, nicht sonderlich populär war bzw. ist: »Feminism«, an empty referent, commonly is negatively viewed and shunned by many Chinese women writers who tend to avoid associations with what has been officially condemned and culturally imagined to be a decadent, strident, bourgeois, anti-male movement in the West.« ²⁷⁴ Einmal abgesehen davon, dass eine westliche Parole wie: »Das Persönliche ist politisch«, in einem Land, in dem das Private jahrzehntelang politisiert wurde, nur schwerlich eine adäquate feministische Perspektive eröffnen kann, ²⁷⁵ können auch anhaltende maskuline* Diskurse, »that equate feminism with ›women and power‹, and equate the ›women and power‹ paradigm with anger, destructiveness, promiscuity and social decline«, ²⁷⁶ für die Abneigung gegenüber dem Feminismus verantwortlich gemacht werden. Dennoch positionierten sich zahlreiche Autorinnen, gerade in den 1990er Jahren, feministisch, indem sie bislang tabuisierte Themen wie die explizite Beschreibung von (Homo-)Sexualität aufgriffen und männlich* dominierte Diskurse und Praktiken in Frage stellten. Aufgrund der chinesischen Liberalisierungskampagnen entging auch der Großteil tabubrechender Literatur der Zensur. ²⁷⁷ Dabei spielte es eine wichtige Rolle, dass die vierte UN-Weltfrauenkonferenz 1995 in Peking ausgerichtet wurde und die chinesische Regierung im Vorfeld sowohl Übersetzungen westlicher feministischer Theorie als auch Publikationen chinesischer Autorinnen förderte. ²⁷⁸ Zudem hatte sich die ökonomische Lage verändert, und »with the elimination of the traditional State-controlled system that not only supports writers with fixed wages but more significantly regulates what to write and what not to write, all writers are thrown for the first time into [...] the control of the reading market.« ²⁷⁹ Diese Entwicklungen waren zentral für die neue sogenannte post-1970er Generation von Autorinnen, die in den späten 1990er Jahren erstmals das bislang von Männern* beherrschte literarische Feld dominierten. Dieser Anstieg von Publikationen weiblicher* Schriftstellerinnen blieb nicht auf den chinesischen Literaturbetrieb beschränkt, sondern äußerte sich

273 Louise Edwards: »Consolidating a Socialist Patriarchy: The Women Writers' Industry and ›Feminist‹ Literary Criticism«. In: Antonia Finnane/Anne McLaren (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture*. Clayton: Monash Asia Institute 1999, S. 183-197, hier S. 190.

274 Ebd. Auch Xueping Zhong schreibt: »Other than a small number of ›enlightened‹ scholars who have gradually claimed that they have acquired a better understanding of what ›feminism‹ means and therefore have little problem accepting the term (most prefer *nüxing zhuyi* over *nüquan zhuyi*), most have remained hesitant in identifying with the label.« Xueping Zhong: »Who Is a Feminist? Understanding the Ambivalence towards *Shanghai Baby*, ›Body Writing‹ and Feminism in Post-Women's Liberation China«. In: *Gender & History* 18/3 (Nov. 2006), S. 635-660, hier S. 636. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2006.00459.x>.

275 Vgl. Hershat: »State of the Field« (2004), S. 1038.

276 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 7.

277 Vgl. ebd.

278 Vgl. Huang Lin: »Smiley Feminism«. In: *Feminism in China* 1/1 (2004), S. 110f., zit. in Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 13.

279 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 126f.

auch in einer regen Übersetzungstätigkeit, »addressing multiple readerships in China and beyond«. ²⁸⁰ Große Berühmtheit erlangten die unter dem Label *meinü zuojia* (美女作家) zusammengefassten »schönen Schriftstellerinnen«, »[who] have most positively, and publicly, identified with ›feminism‹«, ²⁸¹ allen voran Wei Hui (Ps. v. Zhou Weihui) mit *Shanghai baobei* (1999) und Mian Mian (Ps. v. Shen Wang) mit *Candy* (2000). ²⁸² Beide Romane erfuhren aufgrund ihres vermeintlich pornographischen Gehalts und der Thematisierung des Drogenkonsums junger Erwachsener eine enorme mediale Skandalisierung und wurden bald nach ihrem Erscheinen in China verboten. Beinahe obligatorische Hinweise wie »Publicly burned in China« ²⁸³ oder »banned in China« ²⁸⁴ auf den Covers, Buchrücken und/oder Buchklappentexten internationaler Ausgaben deuten an, dass das Skandalon für die Vermarktung jenseits der Grenzen der Volksrepublik produktiv gemacht wurde. Während die Romane in China teils als radikal feministisch galten, wurden sie in der englischsprachigen Welt als »chick lit«, espousing Gen Y's version of lipstick feminism«, ²⁸⁵ wahrgenommen. Die Betonung des skandalösen Gehalts auf der einen Seite und die Etikettierung mit der für postfeministische »leichte« Unterhaltung stehenden *chick lit* auf der anderen deuten auf eine doppelte Strategie in der internationalen Vermarktung und Aufnahme der *meinü zuojia* hin, die zum Teil bereits im nationalen Labeling angelegt war.

3.1.2.1 *Meinü zuojia* zwischen glamouröser und gefährlicher Schönheit

Bei den *meinü zuojia* (»schöne Schriftstellerinnen«) handelt es sich um ein ab den späten 1990er Jahren für kurze Zeit »frequently used, frivolous and mostly negative label to refer to women writers of the younger generation«. ²⁸⁶ Damit erfuhr die zunächst jahrgangsbezogene Literaturklassifizierung der sogenannten post-1970er bzw. »Newly-new generation« (*xinxin renlei*)« ²⁸⁷ eine geschlechtsmarkierte Spezifikation. ²⁸⁸ Während die Literatur der Vorgänger*innen noch mit der kulturellen Revolution bzw.

280 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 15.

281 Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 636.

282 Auch wenn sie keinen vergleichbaren Hype erlebten, kursierten parallel dazu stärker literaturbezogene Termini wie *shixiang nüxing wenxue* (»modische Frauenliteratur«) oder *meiren wenxue* (»schöne Frauenliteratur«). Vgl. Megan M. Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s, or the Politics of Self-Fashioning«. In: *Journal of Contemporary China* 12/37 (Nov. 2003), S. 655-675, hier S. 656. <https://doi.org/10.1080/1067056032000117696>.

283 Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Constable 2017, Klappentext. In der biographischen Notiz heißt es zudem: »*Shanghai Baby* was banned by the authorities in April 2000 and 40,000 copies were publicly burned, serving only to fan the flames of the author's cult status.« Ebd., o.Pag. Diese noch häufiger zitierte Ausgabe wird in der Folge mit der Sigle SB abgekürzt und zusammen mit der Seitenzahl in Klammern angegeben.

284 Mian Mian: *Candy*. Aus dem Chines. übers. v. Andrea Lingenfelder. Boston et al.: Little, Brown and Company 2003, Klappentext.

285 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 83f.

286 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 141.

287 Xin Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever. A Critical Study of Contemporary Chinese Female Writers*. New York et al.: Peter Lang 2011, S. 2.

288 Vgl. Shao Yanjun: »Pretty Women's Writings«. Weihui, Mianmian, Chunshu«. Aus dem Chin. übers. v. Xiao Cheng. In: *Wasafiri* 23/3 (Sept. 2008), S. 13-18, hier S. 13. <https://doi.org/10.1080/02690050802205142>.

der Dekonstruktion ihrer großen Erzählungen in Verbindung gebracht wird, zeichnen sich die während der Reformperiode aufgewachsenen Autor*innen durch »a strong-yin-weak-yang gender composition (i.e. with a dominance of female writers)« aus sowie durch »a kind of intimate female writing (i.e. female writers writing semi-autobiographical novels which reveal intimate and private details)«;²⁸⁹ ein Stil, der auch als »shenti xiezu (body writing)«²⁹⁰ bezeichnet wurde. Die unter dem Label *meinü zuojia* subsumierten Autorinnen

were in their twenties when they were most active in writing fiction at the turn of the millennium. They were well-educated city-dwellers, producing predominantly urban fiction. Their semi-autobiographical protagonists are, unsurprisingly, young urban women engaged in intense self-discovery in cosmopolitan cities. Sex and desire were no longer taboo, and when it came to literary (self) promotion, their beautiful images formed the focus of their marketing strategy.²⁹¹

Das Labeling und die damit einhergehenden Visualisierungsstrategien (»their beautiful images«) können auf die »Fiction Issue by Authoresses Born in the Seventies«²⁹² – eine Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Zuo Jia* (dt. »Autor*innen«) vom Juli 1998 – zurückgeführt werden, in der folgende sieben Erzählungen erschienen sind:

1. Wei Hui (*1973): *Scream of the Butterfly*
2. Zhou Jieru (*1976): *Recalling the Age of the Trouble Girl*
3. Mian Mian (*1970): *Hongkong Lover*
4. Zhu Wenying (*1970): *Square*
5. Jin Renshun (*1970): *Oh, Moonlight*
6. Dai Lai (*1972): *Please Call 3338*
7. Wei Wei (*1970): *Start out from Nanjing*

Vor den Erzählungen der aufstrebenden Autorinnen treffen Leser*innen auf ein »Fotoalbum«,²⁹³ das sich aus insgesamt sieben auf der vorderen (U2) und hinteren inneren Umschlagseite (U3) platzierten Fotografien (einer pro Autorin) zusammensetzt. Die

289 Ebd.

290 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 71. Der Terminus *shenti xiezu* wurde erstmals von Prof. Ge Hongbing (Universität Shanghai) für Autor*innen der Post-1960er und Post-1970er-Generation verwendet, die in ihrem Schreiben dem überpolitisierten, rationalen Geist (*xin*) den Körper (*shen*) bzw. subjektive Erfahrungen und Intuition entgegenstellten. Als *shenti xiezu* Eingang in den Mainstream fand und marketingtechnisch produktiv gemacht wurde, nahm die ursprünglich auf Literatur beider Geschlechter angewandte Bezeichnung zunehmend sexistische und misogynie Züge an. Vgl. ebd., Kap. 5: »Body Writing«, S. 71–86.

291 Ebd., S. 3f.

292 Die englische Übersetzung des Titels stammt aus der Literaturzeitschrift *Zuo Jia*, in der dem ausführlichen chinesischen Inhaltsverzeichnis noch ein verknapptes in englischer Sprache nachgestellt ist. Vgl. Renfa Zong (Hg.): *Zuojia: Qishi niandai chusheng de nüzuojia xiaoshuo zhuanhao* 353/7 (1998), S. 3.

293 Die vollständige Überschrift lautet »Fotoalbum der Schriftstellerinnen, die in den 1970er Jahren geboren sind«. Ebd., U2. Die Übersetzung vom Chinesischen ins Deutsche hat hier und für alle Passagen der Sonderausgabe der *Zuo Jia* dankenswerterweise Chong Shen besorgt.

Zusammenstellung erinnert an sogenannte Modelbücher²⁹⁴: Neben Porträts von Wei Hui, Mian Mian, Dai Lai, Zhou Jieru und Jin Renshun finden sich auch Ganzkörperaufnahmen von Wei Wei und Zhu Wenying; neben klassischen Studioaufnahmen solche, die im Freien, in einer Bar oder Bibliothek entstanden sind. Die mit den Szenerien korrespondierenden Kleidungs- und Make-up-Stile repräsentieren unterschiedliche Konzeptionen von Schönheit – von unaufdringlich-gediegen über klassisch-glamourös bis hin zu rebellisch-unangepasst – und sollten wohl einen Eindruck von der Vielfalt dieser Schriftstellerinnengeneration unter dem gemeinsamen Nenner der Schönheit und Jugend geben.

Den Autorinnenfotos von Wei Wei, Dai Lai und Jin Renshun, die sich durch einen funktional und bequem wirkenden Kleidungsstil und einen Verzicht auf starkes Make-up auszeichnen, scheint eine unaufdringlich-gediegene Konzeption von Schönheit zugrunde zu liegen. Wei Wei posiert im Wanderoutfit mit Schlapphut am Fuße des Gelben Berges und ist auf dem Foto so klein abgebildet, dass ihre Gesichtszüge nicht zu erkennen sind. Dai Lai, die ihre Haare sehr kurz trägt, sitzt auf einem Sessel und liest, wobei sie in das Buch und nicht in die Kamera blickt: »Ich will leben nach meiner Art. Ich will in meiner Bibliothek sitzen und lesen, so lange wie ich möchte«,²⁹⁵ heißt es im Zitat unter ihrem Bild. Jin Renshun steht in einen Schal gehüllt, leicht nach vorne gebückt und mit verschränkten Armen vor der Kamera, in deren Richtung sie mit neutraler Miene blickt. Es entsteht insgesamt nicht der Eindruck, dass potenzielle Leser*innen durch Äußerlichkeiten zur Lektüre motiviert werden sollten. Dementsprechend wurden in der Folge vor allem die anderen zwei im Fotoalbum vertretenen Konzeptionen klassisch-glamouröser und rebellisch-unangepasster Schönheit mit dem Label *meinü zuojia* in Verbindung gebracht.

Erstere wird durch die Fotos von Wei Hui, Zhou Jieru und Zhu Wenying bedient, auf denen die Autorinnen stark geschminkt sind und sich in hyperfemininen Posen – den Kopf verträumt auf die Hände stützend, die Beine übereinanderschlagend und erotisch auf einem Stuhl knieend – präsentieren. Im Zitat unter Wei Huis Porträt merkt diese an, dass sie sich durch das Tragen eines *qipao* (langes Kleid)²⁹⁶ von einer exzentrischen Schriftstellerin in ein schönes, dem bürgerlichen Geschmack angepasstes Mädchen verwandle.²⁹⁷ Die Tatsache, dass Wei Hui »Schriftstellerin« und »schöne

294 Bei Modelbüchern (auch: Fotomappe, Fotoalbum) handelt es sich um die Bewerbungsmappen von Models, die in der Regel aus einer ausgewogenen Mischung von Porträt- und Ganzkörperaufnahmen bestehen und in denen unterschiedliche Aufnahmebereiche (z.B. Studioaufnahmen, Aufnahmen im Freien, verschiedene Sujets) berücksichtigt werden. Es geht darum, sich als schön und wandelbar zu präsentieren.

295 Dai Lai übers. v. Chong Shen. In: Zong (Hg.): *Zuojia* 353/7 (1998), U3/Bildunterschrift 4.

296 Beim *qipao* (auch: *cheongsam*) handelt es sich um ein langes Kleid, das in den 1920er Jahren aufkam und sich von einem androgynen, für Männer* und Frauen* beinahe gleich aussehenden Gewand zu jener figurbetonten Variante, die Wei Hui auf dem Porträt trägt, entwickelt hat. Zunächst vor allem von Frauen* der aufstrebenden, urbanen Mittelschicht getragen, stand der *qipao* für das Ideal der modernen Frau*. Das Kleid ist sowohl an die traditionelle Kleidung der Mandschu (Ethnie im Nordosten Chinas) als auch an die westliche Mode der Zeit angelehnt. Vgl. Antonia Finnane: »What Should Chinese Women Wear? A National Problem«. In: Dies./McLaren (Hg.): *Dress, Sex and Text in Chinese Culture* (1999), S. 3-36.

297 Die wörtliche Übersetzung lautet »Ich habe mir ein *qipao* aus blauem Stoff (oder einfach aus *Lanyin Huabu*) angezogen. Ich glaube, da verwandelt sich eine exzentrische Schriftstellerin in ein schönes

junge Frau*« zwar im selben Satz, aber nicht als Kompositum, sondern vielmehr im Sinne einer Metamorphose (aus *zuoja* wird *meinü*) verwendet, lässt Xin Yangs Behauptung, Wei Hui habe den Terminus *meinü zuoja* in dieser Bildunterschrift geprägt, fragwürdig erscheinen.²⁹⁸ Vielmehr weist sie die zur Schau gestellte klassisch-glamouröse Schönheit als Maskerade und Spiel mit den Leser*innen aus. Während Wei Hui und Zhou Jieru sich in ihren Fotografien bourgeois inszenieren und Zhu Wenying sich allenfalls moderat provokant gibt (z.B. ist ihr Top zwar kurz, aber nicht bauchfrei, ihre Pose aufreizend, aber nicht anstößig), setzt Mian Mian sich dezidiert rebellisch in Szene. Bereits im Format unangepasst – es handelt sich sowohl um das größte als auch um das einzige Bild im Querformat –, zeigt das Foto die Autorin mit einer Wollmütze und einem *The-Rolling-Stones*-T-Shirt bekleidet in ihrer Funktion als DJane in einem Club in Schanghai. Hinter ihr ist ein Poster mit dem nackten Hintern einer Frau* zu sehen, vor ihr sind diverse Flaschen mit Alkoholika, ein Aschenbecher und Zigaretten platziert. Die Szene evoziert die vor allem in der ersten Hälfte der 1990er Jahre populäre Grunge-Ästhetik, die durch US-amerikanische Bands wie *Nirvana*, *Alice in Chains* oder *Pearl Jam* populär wurde und sich durch legere, abgenutzte und bewusst antibürgerliche Kleidung auszeichnete. Aufgrund des für die Rockszene hohen Anteils an weiblichen* Musiker*innen und Bands (z.B. *L7*, *Hole*, *Babes in Toyland*) sowie der »explicit antisexism stances taken by prominent male grunge musicians such as Kurt Cobain«²⁹⁹ galt die Musikrichtung als progressiv und feministisch. Mian Mian positioniert sich über diese Referenz als feministische Anti-Establishment-Künstlerin, die sich als DJane und Autorin in von Männern* dominierten Gebieten behauptet.

Die Zeitschrift ist so aufgebaut, dass die Texte der Autorinnen individuelle Einheiten bilden, denen – zusätzlich zum Fotoalbum auf der U2/3 – zwei bis drei Fotografien vorangestellt sind.³⁰⁰ Ihre Literatur wird folglich – ähnlich wie beim späteren Label *meinü* (dt. »schöne Frau*«) *zuoja* (dt. »Autor*innen«) – durchgängig über ihr Erscheinungsbild eingeführt. Zusätzlich zu dieser visuellen Rahmung ist jeder Erzählung eine Einführung eines männlichen* Literaturkritikers voran- sowie eine Bewertung desselben nachgestellt. Erst im Anschluss kommen die Autorinnen selbst in

Mädchen, das sich dem bürgerlichen Geschmack anpasst.« Wei Hui übers. v. Chong Shen. In: Zong (Hg.): *Zuoja* 353/7 (1998), U2/1.

298 Yangs genauer Wortlaut ist folgender: »The term *meinü zuoja*, or ›beauty writer,‹ first used by Wei Hui in this issue, also became a hot word for the media.« Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 3. In der dem Satz hintangestellten Endnote (Nr. 7, vgl. ebd., S. 95) wird spezifiziert, dass Wei Hui sich auf der inneren Umschlagseite selbst als »*meinü* und *zuoja*« bezeichnet habe (was nicht dasselbe ist wie *meinü zuoja*). Yangs Hypothese wurde in der Folge auch von Schaffer/Song übernommen bzw. sogar eindeutig gefasst, wenn sie schreiben, dass der Begriff *meinü zuoja* »was not initially deployed by the journal in reference to its contributors. On the contrary, it appears in a short biographical note on the inside front cover, penned by Wei Hui. Here, she deploys the term ›beauty writer,‹ [...], to describe herself.« Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 81.

299 Catherine Strong: »Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture«. In: *The Journal of Popular Culture* 44/2 (2011), S. 398–416, hier S. 398. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x>.

300 Im Falle von Zhu Wenying's Erzählung »Square« fungieren ihre Fotos nicht einmal nur als Einführung und Rahmung, sondern bilden ein konstantes visuelles Element. Dass sich auf den insgesamt 17 der Autorin und ihrer Erzählung gewidmeten Seiten zehn Fotos von ihr finden, erweckt rein optisch mehr den Eindruck einer *Fotostory* als eines literarischen Debüts. Vgl. Zong (Hg.): *Zuoja* 353/7 (1998), S. 53–69.

kurzen Aufsätzen zu ihrer Schreibphilosophie zu Wort, bevor sich, auf der hinteren Umschlagseite, noch einmal das Redaktionsteam einschaltet. Im Stil eines Berichts wird neben der Betonung der Jugend und des guten Aussehens der Autorinnen – »The young writers are different from their predecessors. They are good-looking and beautiful.«³⁰¹ – deren Mut, Unbekümmertheit und neue literarische Stimme hervorgehoben. Sie werden zwar überwiegend positiv als »the new cultural imagination: smart urbanites and fashionable writers«³⁰² dargestellt, scheinen dabei jedoch stärker im Vordergrund zu stehen als ihre Texte. Der Aufbau der Zeitschrift bzw. die paratextuelle Einbettung der einzelnen Beiträge »set up a framework in which the male intellectuals serve as the authority, the subject, and the viewer who observes and evaluates female writers«.³⁰³ Die Initiatoren des Hefts – Chefredakteur von *Zuo Jia* Zong Renfa, Literaturkritiker und Wissenschaftler Shi Zhanjun und der stellvertretende Chefredakteur der prestigeträchtigen Literaturzeitschrift *Renmin wenxue* Li Jingze – verwenden das Label *meinü zuojia* zwar nicht explizit, durch die visuelle Rahmung der Texte bzw. die dadurch evozierte Verschmelzung der physischen Attribute der Autorinnen und ihrer Texte bedienen sie jedoch einen Diskurs, der das spätere Labeling mitbedingt, wenn nicht gar hervorgebracht hat.³⁰⁴ Obgleich Li Jingze betont, dass »[t]he so-called ›beauty writers‹ were later promoted purely by the mass media«,³⁰⁵ sei der Plan, die Autorinnen als Gruppe zu porträtieren, einer Art Verschwörung mit dem Ziel gleichgekommen, Aufmerksamkeit zu erregen.³⁰⁶ Dass die Redakteure sich dafür entschieden, die Autorinnen »in a geographically and culturally marginal, mediated space« wie der provinziellen Zeitschrift *Zuo Jia* zu platzieren, »carefully negotiated its confrontation with the political and literary mainstream«.³⁰⁷ Die Positionierung der ohnehin sensationslastigen Inhalte in einer der führenden Literaturzeitschriften hätte den unerwünschten Effekt einer frühzeitigen Unterbindung haben können. Auf derselben Strategie schienen auch die unterschiedlichen visuellen Repräsentationen der Autorinnen zu basieren. Während die unaufdringlich-gediegenen Autorinnenfotos an vormals dominante und staatlich sanktionierte Frauenbilder wie die *iron girls* (vgl. den vorherigen Abschnitt, S. 250) anschlossen und daher wenig Sensationspotenzial boten, vertraten gerade Autorinnen wie Wei Hui mit ihrer glamourösen Maskerade oder Mian Mian mit ihrer Anti-Establishment-Inszenierung kontroversere Schönheitsvorstellungen.

301 Zong (Hg.): *Zuojia* 353/7 (1998), U4. Ins Engl. übers. u. zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 22.

302 Ebd.

303 Ebd.

304 Die Einbindung von Autor*innenfotografien an sich ist nicht untypisch für *Zuo Jia*. Die regulären Ausgaben kreisen jedoch oft um eine*n Autor*in, deren/dessen Abbildung sich in der Regel auf die inneren Umschlagseiten (U2, U3) beschränkt. Die Sonderausgabe vom Juli 1998 hebt sich deshalb davon ab, weil sie sieben Autorinnen aufgrund ihres Geschlechts und ihres Jahrgangs (geboren in den 1970er Jahren) bündelt und ihre Fotografien auf den inneren Umschlagseiten explizit mit der Bezeichnung »Fotoalbum« überschreibt. Dadurch, dass es sich um mehrere Autorinnen handelt und jede ihrer Erzählungen wieder von Fotografien begleitet wird, wirkt das Verhältnis von Bild (»Schönheit«) und Text für eine Literaturzeitschrift unausgewogen.

305 Persönliches, unveröffentlichtes Interview Xin Yangs mit Li Jingze vom 29. Juli 2004. Zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 21f.

306 Vgl. ebd.

307 Ebd., S. 24.

Deren in Bezug auf den Inszenierungsgehalt ähnliche, im Hinblick auf die Inszenierungsstrategien jedoch beinahe oppositionelle Positionierung in der *Zuo Jia* (und darüber hinaus) findet sich auch auf der Ebene des Labelings wieder.

Schönheit als (Selbst-)Vermarktungsstrategie und Maskerade

Eine Schriftstellerin als *meinü zuojia* zu bezeichnen, stellt ihr Geschlecht und damit einhergehend »a biologically-based essentialist notion of the ›woman writer‹ and a universal, non-biological, real (male) ›writer‹«³⁰⁸ heraus und lenkt die Aufmerksamkeit auf physische und sexuelle Attribute: »The notion of beauty begins with ›the look‹ and extends to the text as a form of body writing. Both ›the look‹ and ›the text‹ are packaged as commodities for the market.«³⁰⁹ Auf der Ebene der Vermarktung und Rezeption äußerte sich diese Aufmerksamkeitsökonomie, die Fetischisierung der Gesichter und Körper der Autorinnen »as markers of ›the look‹ and ›the text‹«, in einer Verwischung der Grenze zwischen Autorin und Werk, »turning the writers into a celebrity, and reaping handsome profits as well«.³¹⁰ Obgleich die *meinü zuojia* keineswegs eine uniforme Gruppe darstellten und auch ihr Schreiben nicht unbedingt »a particular school of literature« konstituierte, machte die auf Äußerlichkeiten bezogene Popularisierung in den Medien sie zu einem »cultural phenomenon – of women writing their own sexuality – to be reckoned with«.³¹¹ Dass die Autorinnen fiktionale, als Romane oder Erzählungen deklarierte Texte veröffentlichten und daher vielmehr »über Sexualität« als »ihre Sexualität« schrieben, wurde dabei kaum beachtet.

Wei Hui, die zweifelsfrei populärste Autorin der *meinü zuojia*, hatte bereits beim gemeinsamen Debüt in der Literaturzeitschrift *Zuo Jia* eine besonders exponierte Position eingenommen. Ihr in der linken oberen Ecke der U2 positioniertes Porträt eröffnete nicht nur das »Fotoalbum«, ihr Zitat in der Bildunterschrift wurde rückblickend auch zum Gründungsmoment des Labels *meinü zuojia* erklärt. Mit ihrer für die 1990er Jahre nicht alltäglichen Kleiderwahl (*qipao*) steht sie jedoch nicht nur für eine Verhübschung im Sinne einer Anpassung an bürgerliche Erwartungshaltungen jungen Frauen* gegenüber – wie sie das im Zitat unter ihrem Porträt andeutet –, sondern verweist auch in die semikoloniale republikanische Ära (1912-1949) zurück; eine Zeit, in der sozialistische noch mit bürgerlichen Idealen, das zunehmend idealisierte Ländliche mit dem Städtischen und die androgynen *iron girls* mit den modernen, *qipao*tragenden Frauen* konkurrierten. Wei Huis Selbstdarstellung in der *Zuo Jia* kann insofern auch als Referenz auf Porträts berühmter Frauen* dieser Ära wie die Autorin Zhang Ailing (auch: Eileen Chang) oder die Schauspielerin Ruan Lingyu betrachtet werden, die sich auch im *qipao* ablichten ließen. Zhang Ailings Roman *Love in a Fallen City* (1943) oder der Film *New Woman* (1935), in dem Ruan Lingyu die Hauptrolle spielte, handeln von emanzipierten, schönen und teilweise auch schreibenden Frauen*, die in Städten wie Hongkong, Peking oder Schanghai leben und wegen dieser Charakteristika mit ihren Schöpferinnen bzw. Darstellerinnen verglichen wurden. Eine Szene in *New Woman*, in der sich ein Verleger nur aufgrund der Schönheit der angehenden Autorin Wie Ming (gespielt von Ruan Lingyu) dazu entschließt, ihr Buch – zusammen mit ihrem Port-

308 Edwards: »Consolidating a Socialist Patriarchy« (1999), S. 191.

309 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 81.

310 Ebd., S. 93.

311 Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 641.

rätfoto – zu publizieren,³¹² verdeutlicht, dass damals bereits ähnliche profitorientierte Marketingstrategien zum Einsatz kamen wie bei den *meinü zuojia*: »In this sense, the 1990s moment can be seen as a revival of the 1930s' commercialization discourse, which was disrupted by the CCP's revolution and did not resume its momentum until the 1990s.«³¹³ Auf die »Schönheitsangst« der Mao-Jahre folgte einmal mehr ein »Schönheitsfieber«,³¹⁴ das auch vor dem Literaturbetrieb nicht Halt machte und jungen Autorinnen unter dem Label der *meinü zuojia* eine Plattform verschaffte, »while also appropriating them, their appearance and their sexuality to the demands of the market«.³¹⁵ Zeitungsberichte, die sich teils wohlwollend – »black silk cheongsam [qipao; S.F.], blue embroidered high heels, embroidered cotton handbag and perfume that has the scent of a Shanghai night«³¹⁶ – und teils abfällig – »heavy make-up and cigarettes, and dressed in a rather vulgar/worldly manner«³¹⁷ – primär auf Wei Huis Aussehen und nicht auf ihr literarisches Schaffen konzentrierten, unterstützen das Bild einer im Sinne der *Sex-sells*-Strategie vermarkteten Autorin. Diese jedoch als willenloses Opfer von Verlagen zu betrachten, aufbereitet »for public consumption under the male gaze within the cultural logic of consumerism«,³¹⁸ wäre zu einseitig. Viele der *meinü zuojia*, »assert[ing] their agency by successfully promoting and profiting from the commodification of their own bodies and subjectivities«,³¹⁹ waren sich der kommerziellen Logik sehr wohl bewusst. Bereits auf ihrem Porträt in der *Zuo Jia* (1998) diente der *qipao* Wei Hui als selbstgewählte Verkleidung, um sich in ein braves, dem bürgerlichen Geschmack entsprechendes Mädchen zu verwandeln, das gleichsam an eine erotische moderne Frau* der vorsozialistischen Ära erinnern sollte – eine Art der Selbstinszenierung, die auch die Handlungsmacht der Autorin zum Ausdruck bringt. Im Vorfeld der Veröffentlichung von *Shanghai baobei* (1999) – ihres bislang erfolgreichsten Buches – hatte Wei Hui mehrere Verlage gecastet und das Buchcover selbst gestaltet. Für ihr Porträt, das auf dem Cover zu sehen ist, engagierte sie professionelle Visagist*innen und einen Fotografen.³²⁰ Auch im Roman, in dem die fiktionalisierte Entstehung desselben erzählt wird, legt die Erzählerin und Protagonistin großen Wert auf die Verbindung von weiblicher* Schönheit, Sexappeal und schriftstellerischem Talent: »My ideal literary

312 Vgl. Cai Chusheng (R)/Shiyi Sun (DB): *Xin nü xing* [New Woman]. China: Lianhua Film Company 1935, 9:30-11:00 Min., <https://archive.org/details/NewWomen> [1.10.2021].

313 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 25. Die Abkürzung CCP steht für »Chinese Communist Party«.

314 Die Begriffe sind entlehnt aus Yangs *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011): »From the 1940s to the 1990s, china witnessed a development from ›beauty fear‹ to ›beauty fever‹«. Ebd., S. 15.

315 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 81.

316 Che Li: »Wei Hui Made Readers Scream«. In: *Huaxi dushi bao* (20.4.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 142.

317 Wu Deyu/Yang Fan/Che Li: »Wei Hui Is Really Wild«. In: *Huaxi dushi bao* (1.4.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 142.

318 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 79.

319 Zhen Zhang: »Commercialization of Literature in the Post-Mao Era: Yu Hua, Beauty Writers, and Youth Writers«. In: Denton (Hg.): *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (2016), S. 386-393, hier S. 389.

320 Vgl. Hong Xu: »Beauty Writers' Don't Agree – Listen to What Wei Hui and Mian Mian Have to Say«. In: *China Youth Daily* (20.3.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 141.

work would have profound intellectual content and a bestselling, sexy cover.« (SB 27) Die Ich-Erzählerin Nikki merkt auf der ersten Seite an, dass ihre Freunde sie Coco (nach Coco Chanel) nennen, die sie als ihr größtes Idol nach Henry Miller bezeichnet (vgl. SB 1). Wie ihr weibliches* Vorbild, die sich zeitlebens über Geschlechterrollenbilder hinwegsetzte und die Damenmode durch die Fusion von Komfort, Funktionalität und femininer Eleganz revolutionierte, wehrt sich auch Nikki-Coco gegen geschlechts-spezifische Vorurteile in ihrem Metier. Der Erklärung ihres Therapeuten, dass »the clash between [her] natures as a female and as a writer doomed [her] to chaos« (SB 39), wird an späterer Stelle mit einem Zitat Virginia Woolfs begegnet: »It is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or a woman pure and simple.« (SB 267) Aus Cocos Wunsch, dass Männer* sie »as a writer and not as a woman«³²¹ (SB 125) betrachten, geht jedoch hervor, dass sie sich keine Illusionen über die vorherrschende, vorurteilsbeladene Trennung von seriöser Autor*innenschaft und weiblichen* Reizen macht. Cocos Debüt, der Erzählband *Shriek of the Butterfly*³²², gilt als »risqué book« (SB 77), das sie zum Vorbild für Studentinnen machte (vgl. SB 255), männliche* Leser jedoch veranlasste, ihr erotische Fotos zu schicken (vgl. SB 77). Als das Buch gegen Ende der Romanhandlung von *Shanghai Baby* neu aufgelegt wird, beantwortet Coco Fragen wie: »Ms Nikki, would you ever ›strip?‹«, von Seiten männlicher* Studenten, während Studentinnen mit ihr Themen wie: »Whether or not women are the second sex« and »What do feminists want, after all?« (SB 306f.), diskutieren wollen. Auch wenn aus der Perspektive der Erzählerin-Protagonistin ein differenziertes, genderfluides Bild von Autor*innenschaft gezeichnet wird, trifft dieses immer wieder auf die innerfiktionale Realität, in der ein sexy Cover zwar einerseits hilft und vielleicht sogar notwendig ist, um als Autorin im China der 1990er Jahre Bücher zu verkaufen, andererseits aber auch dazu führt, dass die dahinterstehende Literatur, insbesondere in den Augen männlicher* Leser, als nicht seriös disqualifiziert wird.

Um der paradoxen Forderung nach schönen, sexy Autorinnen bei gleichzeitiger Abwertung aufgrund dieser Attribute zu entgehen, betonten andere *meinü zuojia* wie Mian Mian, Zhao Bo und Zhou Jieru, »that they had nothing to do with beauty, that what they were doing was serious literary creation«.³²³ Damit setzten sie sich zwar einerseits gegen sexistische Vermarktungsmechanismen zur Wehr, reproduzierten andererseits aber auch den vermeintlichen Gegensatz zwischen weiblicher* Schönheit und »richtiger« Literatur. Die berühmteste der post-1970er Autorinnen, die sich in Opposition zum Label *meinü zuojia* positionierte, ist Mian Mian, deren Name »[in] the process of promoting ›pretty women writers‹ [...] has always followed Weihui's, as a lesser version of the former«³²⁴ – und dies obwohl ihre erste eigenständige Publikation,

321 Eine ähnliche Stelle findet sich in Mian Mians (nicht übersetzter) Erzählung »Xianggang qingren« (»Hong Kong Lover«), in der die Protagonistin Wang Xiaohua es nicht ertragen kann, dass sie nicht deshalb berühmt wurde, weil sie eine Autorin ist, sondern weil sie für eine moderne Frau* (*modeng nüxing*) gehalten wird. Vgl. Mian Mian »Xianggang qingren«. In: Dies.: *Yansuan qingren*. Shanghai: Shanghai Sanlian Shudian 2000, S. 5-29, hier S. 24. Die Stellen finden sich übersetzt und paraphrasiert in Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 662.

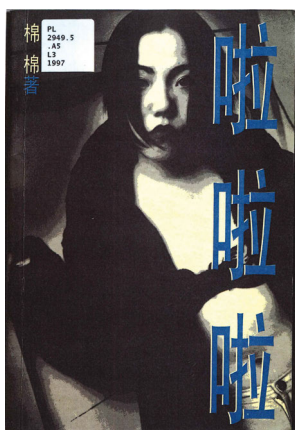
322 Entspricht dem Titel von Wei Huis (bislang nicht übersetztem) Erzählband *Hu die de jian jiao* (engl. *Shriek of the Butterfly*, 1999) und ihrer in der *Zuo Jia* abgedruckten Erzählung (1998).

323 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 7.

324 Yanjun: »Pretty Women's Writing« (2008), S. 15.

der Erzählband *La la la* (1997), den literarischen Anfangspunkt der ›schönen Schriftstellerinnen‹ markiert. Zwar stand Mian Mian mit ihrer subkulturellen rebellischen Djane-Ästhetik – die Zigarette im Mund sollte zu einem ihrer Markenzeichen werden – von Anfang an in einem krassen Gegensatz zur *qipao*tragenden klassisch-glamourösen Wei Hui,³²⁵ die frühen Werke der beiden weisen jedoch sowohl optische als auch stilistische (tagebuchartige Erzählweise in der ersten Person) und thematische Ähnlichkeiten (Selbstfindung, offene Beschreibung von Sexualität und Drogenkonsum) auf. Mian Mian trat dabei immer eine Spur extremer und verruchter auf als Wei Hui, was in der Gestaltung der Covers – beide zeigen Fotos der Autorinnen – besonders deutlich hervortritt. Jenes von *Shanghai baobei* (vgl. Abb. 8b) ist deutlich heller gehalten als das von *La la la* (vgl. Abb. 8a), auf dem eine abweisend dreinblickende Mian Mian im schwarzen Büstenhalter bei geöffneter Jacke posiert. Wei Huis Mimik ist neutraler und auch ihr Körper wirkt durch das weichgezeichnete Dekolleté in seiner Erotik subtiler. Die Autorin könnte nackt sein, aber auch einfach ein schulterloses Oberteil tragen – die Konturen ihres Oberkörpers verlieren sich auf Brusthöhe im Weiß des Coverhintergrunds. Obgleich auf beiden Covers Schwarz-Weiß-Porträts der Autorinnen zu sehen sind, wird ein jeweils anderes Bild vermittelt. Diese paradoxe Differenz in der Ähnlichkeit findet sich auch in ihren Büchern.

Abb. 8: Covers von *La la la* (1997) und *Shanghai baobei* (1999)



a | 棉棉 (Mian Mian): 啦啦啦 (*La La La*). Xianggang: Xianggang xin shi jie chu ban she 1997



b | 卫慧 (Wei Hui): 上海寶貝 (*Shang-hai pao pei*). Shenyang: Chun feng wen yi chu ban she 1999

325 Beide Autorinnen blieben ihrer bereits in der *Zuo Jia* (1998) angelegten Konzeption ›klassisch-glamouröser‹ oder aber ›rebellischer Schönheit‹ treu. Während Wei Huis »pride in wearing a *qipao* of her own design« (Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« ([2003], S. 666) sich bei öffentlichen Auftritten sowohl in China als auch im Ausland (z.B. trug sie bei der Frankfurter Buchmesse 2005 ein *qipao*-ähnliches Oberteil) zeigte, ließ sich Mian Mian regelmäßig mit einer Zigarette im Mund ablichten, vgl. bspw. ihr Profilbild auf goodreads.com (Stand: Nov. 2020), das Cover der deutschsprachigen Ausgabe von *La la la* (K&W 2000) sowie der französischen (l'Olivier 2002) und englischen (Little, Brown 2003) Taschenbuchausgabe ihres zweiten Romans *Tang* (engl. *Candy*).

Während *Shanghai baobei* konsequent und chronologisch aus der Perspektive der Ich-Erzählerin und Protagonistin erzählt wird, besteht *La la la* aus episodenhaften Szenen, die aus der Perspektive unterschiedlicher Erzähler*innen wiedergegeben werden. Die Werke beider Autorinnen sind semiautobiographisch, orientieren sich an gesprochener Sprache und kreisen um den Lifestyle, insbesondere das Nachtleben, den Drogenkonsum und die sexuellen Erfahrungen junger Künstlerinnen in Metropolen wie Schanghai und Shenzhen. Die stilistischen und thematischen Ähnlichkeiten führten zu detaillierten Textvergleichen und veranlassten die Zeitschrift *Yuedu daokan* zur Publikation eines Artikels (2000), in dem Passagen aus *Shanghai baobei* vergleichbaren Textstellen in *La la la* gegenübergestellt wurden.³²⁶ Die darin erhobenen und in der Folge vor allem online intensiv debattierten Plagiatsvorwürfe nahm Mian Mian in ihrem Artikel »Wei Hui Did Not Copy Me« (2000) zum Anlass, um eine Authentizitätsdebatte anzustoßen. Wei Hui sei im Gegensatz zu ihr keine echte Schanghaierin, und während sie sich in ihren Werken auf eigene Erfahrungen stütze – ihren Schulabbruch und Auszug aus dem Elternhaus, ihre turbulente Jugendzeit, ihre Heroin- und Alkoholsucht und ihre Selbstmordversuche –, imitiere Wei Hui, die behütete Absolventin der berühmten Fudan Universität von »außerhalb« (sie stammt ursprünglich aus Ningbo), diesen Schmerz aus niederen kommerziellen Motiven.³²⁷ Später sollte sie diese Debatte auf sämtliche *meinü zuojia* – sich selbst ausgenommen – ausdehnen: »They are within the institution. They have jobs. They went to colleges. They want to join the Writers' Association. I belong to street culture.«³²⁸ Mian Mians Inszenierung als authentische Vertreterin einer literarischen Subkultur kann jedoch in Anbetracht der Tatsache, dass sie sich bereits 1999 und damit als erste post-1970er Autorin von einer Unternehmensgruppe (Jazz Rum Sparkling) sponsern ließ, im Vorfeld der Veröffentlichung ihres Romans *Tang* (2000) eine gleichlautende Party veranstaltete und aus Werbezwecken durch 20 chinesische Städte tourte, beinahe den Anschein von Heuchelei erwecken.³²⁹ Hong, die Haupterzählerin und Protagonistin in *Tang*, deutet auf die enge Verschränkung von Authentizität (Schreiben als Selbstzweck) und Kommerzialität (Schreiben, um reich und berühmt zu werden) hin: »I was writing simply to gain a clearer understanding of myself. [...] As I wrote, I became more ambitious, and I wanted lots of people to read what I wrote – I wanted the whole world to see what I'd written. After the writing was done, I wanted to become famous.«³³⁰ Wie diese fiktionale Prophezeiung oder Nachahmung der Kunst im Leben andeutet, gestaltet sich die Frage nach Authentizität und/oder Kommerzialität der *meinü zuojia* etwas komplexer. Die häufige Thematisierung des eigenen Schreibens bzw. der Vermarktung und Rezeption dieses Schreibens sowie der damit einhergehenden Symbiose von Autorin, Erzählerin und Protagonistin in vielen (Para-)Texten kann als »hyperactivat[ion] [of] their social persona, to manipulate the self-image and the fetishization of the woman writer«, ³³¹ verstanden wer-

326 Vgl. Zhu: *Feminism and Global Chineseness* 2007, S. 147.

327 Vgl. Mian Mian: »Wei Hui Did not Copy Me«. In: *Netease* (12.4.2000) [offline], zit. in ebd., S. 147f.

328 Mian Mian: »Jiejin wuxian touming de hongse«. In: *Dragonsource.com* (o.D.) [offline], zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 37.

329 Vgl. ebd.

330 Mian Mian: *Candy* (2003), S. 184.

331 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 672.

den.³³² In Mian Mians *Candy* – der englischen Übersetzung von *Tang* – findet sich eine Stelle, welche auf die Vermarktungsstrategien der Werke der Erzählerin und Protagonistin Hong und deren Effekt eingeht, sich implizit aber auch auf die als *meinü zuojia* etikettierte Autorin Mian Mian zu beziehen scheint:

Now she's a writer, and her writing has become a kind of trend, spontaneous and of the moment. Hong the writer and her imitators were overnight sensations – at least their bullshit images were. If you browse the black-market bookstalls, you'll see pirated versions of their books displayed all together [...]. What I'm trying to say is that fame is a crock of shit! Other people pick out the most searing elements of Hong's writing and turn them into badges. Then they pin them onto their own crap, and it makes them rich and famous. The papers say this kind of writing represents youth culture in transformation.³³³

Durch diese über das Genre der feministischen Metafiktion (»a woman writing about a woman's writing«³³⁴) hinausgehende Reflexion, die auch die Vermarktung und Rezeption (»trend«, »overnight sensations«, »bullshit images«, »badges«) miteinbezieht, wird die Grenze zwischen Autorinnen, Erzählerinnen und fiktionalem Selbst nicht nur verwischt, sondern auf sehr elaborierte Weise manipuliert, »by showing that the author, too, is a fictional creation with social, political, and economic performative functions«.³³⁵ Das Zitat aus *Candy* verweist darüber hinaus auch auf den Schwarzmarkt und damit auf jenen Zeitpunkt, ab dem – offiziell – das gefährdende Potenzial der *meinü zuojia* deren »Schönheit« einzuholen begann.

Schönheit als Zeichen der Dekadenz und Gefahr für die Nation

Die Kombination von *meinü* (dt. »schöne Frau«) und *zuojia* (dt. »Autor*in«) produziert »a particular friction and a certain frisson, as it conjures up a paradox, an unlikely and perhaps impossible union, an electric mix: the endowed with dangerous eroticism«.³³⁶ *Meinü* weist eine patriarchale Genealogie auf, die nicht per se negativ im Sinne einer gefährlichen Erotik besetzt, sondern in Form zahlreicher positiver Darstellungen in

332 Am offensichtlichsten wird diese Symbiose in Wei Huis *Shanghai baobei* (*Shanghai Baby*), in dem die Erzählerin einerseits gerade dabei ist, *Shanghai baobei* zu schreiben, andererseits die Aufnahme und Rezeption ihres Vorgängerwerks *Hu die de jian jiao* (dt. »Schrei des Schmetterlings«) kommentiert. Vergleichbare Konstellationen finden sich jedoch auch in Wei Huis erster Veröffentlichung in Buchform, *Yuwang shouqiang* (1998, dt. »Pistole der Begierden«), und *Xiang Wei Hui yiyang fengkuang* (1999, dt. »Verrückt wie Wei Hui«). Neben Wei Huis Texten und Mian Mians *La la la* (1997) und *Tang* (2000, *Candy*), findet sich auch in Zhou Jierus Erzählung *Xiao yao de wang* (2000, dt. »Xiao Yaos Netz«) eine ähnliche Konstellation. Für die bibliographischen Angaben zu diesen und weiteren Werken der *meinü zuojia* vgl. Anhang C, Tab. C2, S. 449.

333 Mian Mian: *Candy* (2003), S. 192.

334 Xin Yang stellt mit Bezugnahme auf Gayle Greene (*Changing the Story*, 1991) diesen Vergleich für die oben genannten *meinü zuojia* an. Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 9.

335 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 672. Schaffer/Song sprechen vom »portrait of the artist as a young woman« motif«, das viele *meinü zuojia* einsetzen; eine Technik, die es ihnen erlaube »to present a double-voiced narrative through the novel within a novel structuring device.« Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 86.

336 Ebd., S. 80; Hervorhebung im Original.

der traditionellen chinesischen Literatur überliefert ist: »a country girl who works in the field [...], a woman warrior who fights in the battlefield [...], concubines who sacrifice their bodies for the nation and political struggles, and literary courtesans who befriend scholars.«³³⁷ Solche primär von männlichen* Autoren konstruierten »Frauenbilder«, die bestimmte kulturelle Weiblichkeitsideale wie Reinheit, Tapferkeit, Kultiviertheit, Aufopferungsbereitschaft, sexuelle Anziehungskraft und Verfügbarkeit repräsentieren, sollen in der Regel dazu dienen, Männer* zufriedenzustellen und zu vervollständigen, sie wurden aber auch eingesetzt, um männliches* Versagen zu rechtfertigen:

The great majority of Chinese men in history would have become saints and sages had they not been ruined by women first. Just look at the Shang dynasty – destroyed by the licentious concubine Da Ji; while Bao Si performed the same service for the Zhou. The Qin dynasty, now...well, the sources aren't entirely unequivocal on this, but were we to surmise there was a woman involved somewhere, we probably wouldn't be wandering too far from the truth. Moving swiftly on to attested fact and the Later Han, it was of course yet another concubine, Diao Chan, who led Dong Zhuo to his death.³³⁸

In dieser Passage aus Lu Xuns Gesellschaftssatire *The Real Story of Ah-Q* (1921) wird die Zügellosigkeit jener Konkubinen hervorgehoben, die es verstanden, Macht über Herrscher zu gewinnen. Die aufgezählten Frauen* waren alle aufgrund ihrer Schönheit berühmt, die sie erst in die Position versetzte, ihre Sexualität strategisch einsetzen zu können. Die letztgenannte, Diao Chan (Ost-Han-Dynastie, 25-220), zählt neben Xi Shi (448 vor unserer Zeitrechnung), Wang Zhaojun (52-19 vor unserer Zeitrechnung) und Yang Guifei (geb. Yang Yuhuan 719-756) zu den sagenumwobenen vier Schönheiten (*si da meinü*), deren feste Verankerung im kulturellen Gedächtnis Chinas durch folgende Idioms belegt ist:

Chinesisch (Pinyin)	Deutsch
西施沉魚 (Xī Shī chén yú)	Xi Shi lässt die Fische sinken
昭君落雁 (Zhāo Jūn luò yàn)	Wang Zhaojun lässt die Vögel herunterfallen
貂蟬閉月 (Diāo Chán bì yuè)	Diao Chan lässt den Mond verschwinden
貴妃羞花 (Guīfēi xiū huā)	Yang Guifei beschämt die Blumen ³³⁹

Wenn es in einem Artikel heißt, dass die modernen Schriftstellerinnen der 1990er Jahre nicht vergäßen, »to let their public know that they are women, that they are in the

337 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 7.

338 Lu Xun: »The Real Story of Ah-Q« [1921]. In: Ders.: *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China. The Complete Fiction of Lu Xun*. Übers. u. mit einer Einleitung v. Julia Lovell. London et al.: Penguin 2009, S. 79-123, hier S. 94.

339 Die vier Schönheiten haben sowohl in Sprichwörter als auch in die Literatur und die bildenden Künste (z.B. Holzschnitte, Porzellanfiguren) Eingang gefunden. Die hier zitierten Idioms stammen aus Wikipedia: »Vier Schönheiten« (14.11.2020), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vier_Sch%C3%B6nheiten&oldid=205538545 [1.10.2021]; die Legende wird ausführlicher beschrieben in X. L. Woo: »Imperial Concubine Yang: The Four Famous Beauties«. In: Ders.: *Love Tales of Ancient China*. New York: Algora 2016, S. 1-4.

prime of their youth, that their beauty would ›shut out the moon and put the flowers to shame‹, that they have a free and liberal concept of sex, that their sexual desire is vigorous»,³⁴⁰ ist das als direkte Referenz auf die vier Schönheiten und damit auch auf die ihnen nachgesagte Gefahr zu verstehen. Denn gefällige Schönheit ist im Falle der *meinü zuojia* ebendann in gefährliche Schönheit umgeschlagen, als sich Männer* von ihr bedroht fühlten. Zunächst setzten einflussreiche Agenten des Literaturbetriebs die Schönheit einiger post-1970er Autorinnen ein, um einen neuen literarischen Trend zu kreieren (vgl. die Sonderausgabe der *Zuo Jia* vom Juli 1998). Als allerdings die Popularität dieser Autorinnen jene ihrer männlichen* Kollegen zu übersteigen begann, ›their once supportive critics roundly condemned ›beauty writing‹ as a sign of vulgarity and decadence, tied to the consumerist marketplace.«³⁴¹ In seiner ebenso frühen wie einflussreichen Rezension kategorisierte der Kritiker Li Fang Wei Huis Beschreibung weiblicher* Sexualität als pornographisch;³⁴² wenn der Rezensent außerdem beklagt, dass »[n]owadays the most foolish thing is probably to be a young male writer, while the most fashionable choice is to be a young female writer«,³⁴³ schreibt er den Erfolg der jungen Autorinnen primär und pauschal ihrem Geschlecht und nicht ihren literarischen Verdiensten zu. Der negative Tenor der Kritiken und Medienberichterstattung gegenüber den *meinü zuojia* trat in der Umfrage: »In what do you think Beauty Writers ›made mistakes?‹«,³⁴⁴ des chinesischen Internetanbieters Netease besonders deutlich hervor, da bereits die Fragestellung von einem Defizit und Selbstverschulden ausging. Der als ›Zickenkrieg‹ inszenierte Plagiatsskandal zwischen Wei Hui und Mian Mian trug ebenfalls dazu bei, das negative Urteil primär männlicher* Literaturkritiker auch ›von innen‹ zu rechtfertigen: Die schönen Autorinnen schienen somit nicht nur ruhmstüchtig und einfalllos, sondern auch unter sich zerstritten und einander missgünstig zu sein. Hierzu ließe sich einwenden, dass die angeblich persönlichen Streitigkeiten zwischen individuellen Autorinnen und Wei Hui ›may not be personal after all«. ³⁴⁵ Beispielsweise hat Zhong Kun, eine ebenfalls der post-1970er Generation angehörende Autorin, Wei Hui in einem Onlinebeitrag aufgrund ihrer vermeintlichen Inauthentizität attackiert, später jedoch zugegeben, dass sie dies aus Verärgerung tat, weil auch einer ihrer eigenen Texte auf der schwarzen (Zensur-)Liste der Regierung stand und sie so ihre politische Loyalität bekunden wollte. Ein ähnliches Motiv könnte darin gesehen werden, dass Wei Huis Verlag *Shanghai baobei* bis zum Verbot in Peking in den höchsten Tönen gelobt und intensiv beworben hatte, einen Tag darauf jedoch

340 Wen Bo: »Guanyu ›qishi niandaiyihou‹ de pingshuo«. In: *Nanfang Wentan* 73 (1999), S. 59–60, hier S. 59, zit. in Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 664.

341 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 77.

342 Vgl. Li Fang: »Are You A Beauty? Then Go and Be a Writer«. In: *Zhongguo qingnian bao* (21.3.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 137f.

343 Ebd., S. 138.

344 Yu Ren: »What ›Mistake‹ Have Beauty Writers Made?«. In: *Netease* (29.3.2000) [offline], zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 146. Von 6645 befragten Personen entschieden sich 48,6 % für die Antwortmöglichkeit, dass die Literatur der Autorinnen nicht so schön gewesen sei wie sie selbst; 32,2 % dafür, dass ihre Schönheit Ärger verursacht habe; und nur 19,2 % betrachteten die Verleger*innen als Mitschuldige am zunehmend schlechten Image der *meinü zuojia*.

345 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 149.

selbst einen Antrag auf einen landesweiten Bann einbrachte.³⁴⁶ Dass dies keineswegs unbegründet war, verdeutlichen die von der Regierung getroffenen Maßnahmen. In einem Interview erzählte Wei Hui, dass ihr Verleger nach der Zensur seinen Job, sein Auto und sein Haus verloren hatte und ein Jahr lang selbstkritische Briefe an die Regierung schreiben musste. Auch sie selbst sei unter Beobachtung gestellt worden, habe ihren EMail-Zugang verloren und Regierungsmitgliedern wöchentlich Rechenschaft ablegen müssen.³⁴⁷ Wenig überraschend betraf das im Frühjahr 2000 in Kraft tretende Verbot auch Mian Mians *La la la* (1997) und ihren darauf basierenden Roman *Tang* (2000), die primär aufgrund ihrer »vulgar depiction of a dissolute youth drug culture«³⁴⁸ vom Markt genommen wurden. Damit hat die Regierung jene von Mian Mian artikulierten Bedenken, dass durch die beschönigende Darstellung in diversen Medien die grausamen Erfahrungen in ihren Büchern in etwas Hipbes verwandelt werden könnten, in ihre Bücher selbst verlagert, und zwar ohne dabei zwischen *La la la*, *Tang* oder *Shanghai baobei* zu unterscheiden.³⁴⁹ Die *meinü zuojia* wurden pauschal als Gefahr nicht nur für die chinesische Literatur, sondern für die ganze Nation und insbesondere deren Jugend inszeniert.³⁵⁰

Die offizielle Begründung für das Verbot der Bücher – »unhealthy and obscene contents« sowie »typified corruption and decadence and cultural poisoning by the West«³⁵¹ – kann jedoch kritisch hinterfragt werden. Sowohl *Shanghai baobei* als auch *La la la* und *Tang* enthalten zahlreiche Sexszenen, in denen Tabus wie weibliche* Masturbation, Homosexualität und Sadomasochismus thematisiert werden. Diese Beschreibungen fallen jedoch, verglichen mit einigen Werken männlicher* Autoren wie Zhang Xianliang (1936–2014), Wang Xiaobo (1952–1997), Jia Pingwa (*1952) oder des Nobelpreisträgers Mo Yan (*1955)³⁵² in Bezug auf das Ausmaß der sexuellen Ex-

346 Vgl. ebd.

347 Diese Angaben stammen aus einem Interview, das Schaffer und Song 2005 mit der Autorin geführt haben. Vgl. Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 162/Fußnote 2.

348 Ebd., S. 82.

349 Mian Mian äußerte sich kritisch in Bezug auf die Vermarktung ihrer Bücher, in denen es um ernste Themen wie die Entdeckung und das Ausleben von Sexualität und die Gefahren des Drogenkonsums geht, als hipp und cool. Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 38.

350 »If we have too many of these novels, it would be the end of Chinese literature, and it would be the end of China«, so der Kritiker Yuan Liangjun: »The Vulgarizing Trend in Literature and the Call for Lu Xun's Literary Spirit«. In: *Journal of Graduate School of Chinese Academy of Social Sciences* 1 (2001), http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTAL-ZSKY200101018.htm, S. 65, zit. in Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 161.

351 Weiping Tan: »Chunji shushi zhankou Shanghai Baobei«. In: *Beijing Qingnianbao* (4.5.2000), S. 1, zit. in Eva Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit: Female Empowerment and Neoliberal Consumerist Agency«. In: *Asian Journal of Women's Studies* 15/1 (2009), S. 54–93, hier S. 56. <https://doi.org/10.1080/12259276.2009.11666061>.

352 Bspw. Zhang Xianliang: *Nanren de yiban shi nuren* (1985, dt. *Die Hälfte des Mannes ist die Frau*) oder *Xiguan siwang* (1989, dt. *Gewohnt zu Sterben*); Wang Xiaobos *Huang jin shi dai* (1994, engl. *The Golden Age*) und die Verfilmung seiner Kurzgeschichte *Si shui rouqing* (*East Palace, West Palace*, 1997) über eine homosexuelle Liebesaffäre; Jia Pingwas (zensierter) Roman *Feidu* (1993, engl. *Ruined City*) wurde als »probably the most explicit sexual writing published since Liberation in 1949« bezeichnet. Shanghai Star: »Bodies Melting into Words«. In: *China Daily* (4.12.2003), https://web.archive.org/web/20200809040623/www.chinadaily.com.cn/en/doc/2003-12/04/content_287341.htm [1.10.2021].

pliztheit ähnlich, wenn nicht gar gemäßigter aus, und »in light of the sexual excess that is readily available in contemporary Chinese urban culture, these reasons for the banning do no appear to be overwhelmingly justified.«³⁵³ Wei Hui zufolge war nicht Sex hauptverantwortlich für das Verbot ihres Romans, sondern vielmehr die Tatsache, »that a woman can express herself so boldly«.³⁵⁴ Allerdings haben Autorinnen wie Lin Bai und Chen Ran bereits in den frühen 1990er Jahren offen über (Homo-)Sexualität geschrieben; ebenso weitere den *meinü zuojia* zugerechnete Autorinnen wie Zhao Bo, Wei Wei und Zhou Jieru.³⁵⁵ Es ist davon auszugehen, dass die von Wei Hui und Mian Mian im Unterschied zu ihren Vorgängerinnen und Kolleginnen extensiv betriebene sexualisierte Selbstdarstellung das Verbot, wenn nicht verursacht, so doch mit Sicherheit provoziert und validiert hat.

Die bemängelten »unhealthy [...] contents«³⁵⁶ bezogen sich nicht rein auf sexuelle explizite Szenen, sondern auch auf solche, in denen Drogenkonsum geschildert wird; ein Grund, der insofern plausibler erscheint, als Mian Mian das Thema in *La la la* (1997) in die chinesische Literatur eingeführt haben soll.³⁵⁷ Skepsis erweckt jedoch, dass dies drei Jahre lang – bis zur Publikation von *Tang* (2000) – kein Problem darzustellen schien. Gegen die beklagte beschönigende Darstellung der Drogensucht gibt es auch innerfiktionale Argumente. In *La la la* kann zwar tatsächlich zunächst der Eindruck einer Verharmlosung entstehen, beispielsweise dann, wenn in Bezug auf Saining, den heroinsüchtigen Freund der Protagonistin, von der »typische[n] mager[n] Blässe« und der »fast besinnungslose[n] Nervosität des Süchtigen«³⁵⁸ die Rede ist. Solche an den *heroin chic*³⁵⁹ der Mitt-1990er Jahre erinnernden Beschreibungen werden

Auch Mo Yans *Hong gaoliang jiazu* (1987, dt. *Rotes Kornfeld*) geizt nicht mit expliziten erotischen Beschreibungen. Vgl. Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 646.

353 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 665.

354 John Freeman: »Novelist Wei Hui Talks about Book-Burning, Notoriety and Buddha«. In: *nzherald.co.nz* (17.10.2005), <https://web.archive.org/web/20201017114911/https://www.nzherald.co.nz/lifestyle/novelist-wei-hui-talks-about-book-burning-notoriety-and-buddha/SSVPUFCPCRA5AIXIE-ZUFXBRCHI/> [1.10.2021].

355 Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 69f.

356 Tan: »Chunji shushi zhankou Shanghai Baobei« (2000), S. 1, zit. in Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 56.

357 Shan Yanjun schreibt, *La la la* (1997) »is the first work in Chinese contemporary literature to directly describe drug use«. Yanjun: »Pretty Women's Writing« (2008), S. 15. Auch Mian Mian gab an, dass sie sehr wahrscheinlich die Erste war, die über Drogenkonsum in China geschrieben hat. Vgl. Ru Meng: »Mian Mian: wo bushi meinü bu xiang zuojia«. In: *Tequ qingnian bao* (26.7.2002) [offline], zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 30.

358 Mian Mian: *Lalala*. Aus dem Chines. übers. v. Karin Hasselblatt. 4. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 108.

359 Mit *heroin chic* wird ein Trend in der Modefotografie der 1990er Jahre bezeichnet; im Fokus standen blasse und sehr dünne Models (z.B. wurde Kate Moss immer wieder mit dem Terminus in Verbindung gebracht), die einen verletzlichen und benommenen Eindruck erweckten. Rebecca Arnold schreibt, dass »[t]he anger and despair that heroin chic reveals was embodied by the rock group, Nirvana. The group's lead singer Kurt Cobain was photo-graphed by David Sims for the cover of *The Face* in September 1993. Cobain became as famous for his drug use and tragic suicide as he did for his dark, angst-ridden music.« Rebecca Arnold: »Heroin Chic«. In: *Fashion Theory* 3/3 (1999), S. 279-295, hier S. 287; Hervorhebung im Original. <https://doi.org/10.2752/136270499779151405>.

zusätzlich mit Verweisen auf prominente Heroinsüchtige wie den Beat-Poeten Allen Ginsberg oder die Grunge-Legende Kurt Cobain unterlegt.³⁶⁰ Allerdings kippt dieses künstlerisch-romantisierende Bild, wenn das Zerschneiden von Beziehungen (Desinteresse, Isolation, Lustlosigkeit, Impotenz) sowie die physischen und psychischen Folgen harter und weicher Drogen thematisiert werden. Die Ich-Erzählerin fasst die Folgeschäden, an denen sie leidet, folgendermaßen zusammen: »[M]eine Lunge ist durchlöchert, meine Stimmbänder sind von Drogen und Alkohol zerstört, ich werde nie wieder [als Sängerin] auftreten können, mein Gehirn ist ein zerrissenes Netz, und mein Erinnerungsvermögen deutlich beeinträchtigt. Das ist nur ein Teil des Preises, den ich gezahlt habe.«³⁶¹ Insgesamt erscheinen die Argumente hinsichtlich einer Gefährdung der Bürger*innen durch pornographische bzw. Drogen verherrlichende Inhalte nicht ganz stichhaltig. Mehr Plausibilität kann der Hypothese zugeschrieben werden, dass die Bücher auch deshalb auf der schwarzen Liste landeten, weil sie die »upwardly mobile ›hypermasculinity‹ of contemporary China«³⁶² und die damit einhergehende Hyperfeminisierung nicht oder jedenfalls nur scheinbar (z.B. in Form von sexy Buchcovers und Autorinnenfotos) unterstützten. In ihren Werken porträtierten sowohl Mian Mian als auch Wei Hui vor allem schwache, feminisierte bzw. den Yin-Eigenschaften nahestehende chinesische Männer*, die ökonomisch von ihrer Mutter abhängig und der Drogensucht verfallen sind, ausgeprägte soziale Phobien und zudem Potenzprobleme haben.³⁶³ Die von der Regierung erkannte Gefahr scheint folglich zu sein, dass sowohl die Autorinnen als auch ihre Protagonistinnen sich bewusst außerhalb maskulinistisch-nationalistischer Literaturdiskurse positionieren: »They do not care about the nationalist burden to cure or build a national spirit, nor do they want to sacrifice themselves for the glorious restoration of male sexuality. They are not searching for strong men to serve, but for the purposes of their own lives.«³⁶⁴ Während Cocos Sinnsuche in *Shanghai baobei* von chinesischen Leserinnen in der Regel positiv bewertet wurde, empfanden viele Leser die Darstellung von Tian Tian, ihrem drogensüchtigen, impotenten Freund, »as an insult to the Chinese Male«.³⁶⁵ Dass Wei Hui

360 Für Verweise auf Ginsberg vgl. Mian Mian: *La la la* (2001), S. 83, 119, für Cobain S. 126.

361 Ebd., S. 130f.

362 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 671.

363 In Mian Mians Erzählband *La la la* wird bspw. die Figur J als »Taugenichts« beschrieben, ein Alkoholiker, der Frauen* ausnimmt und »zu nichts nutze« (Mian Mian: *La la la* [2001], S. 17) ist; Saining, der Freund der Protagonistin (der auch in Mian Mians Roman *Candy* vorkommt), wird von seiner Mutter finanziert, und als er beginnt, Heroin zu nehmen, verliert er zunehmend die Lust auf Sex (vgl. ebd., S. 107). In *Shanghai Baby* ist Tian Tian, der Freund der Erzählerin-Protagonistin Coco, der finanziell von seiner Mutter abhängig ist, impotent (SB 5), aber auch ihre Cousine Zhu Sha hatte mit ihrem Mann* in erster Ehe »virtually no sex life« (SB 58). Sowohl Saining als auch Tian Tian werden, obgleich sie beide heterosexuell sind, als zerbrechlich und feminin beschrieben; darüber hinaus kommen in allen genannten Texten auch homo- und bisexuelle Männer* vor, z.B. Mr. Chocolate und Apple in *La la la* bzw. *Candy* (viele Figuren aus *La la la* treten auch in *Candy* auf) oder Flying Apple in *Shanghai Baby*.

364 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 158.

365 Bruce Humes: »Transparent Translator Series: Bruce Humes and his ›Shanghai Baby‹«. In: *Fēi Piāo* [Blog] (25.2.2009), <https://web.archive.org/web/20190623064240/http://bruce-humes.com/archives/759> [1.10.2021]. Auch Zhong stellt fest, dass die binäre Opposition zwischen einem chinesischen impotenten und einem westlichen omnipotenten Mann* »proved too much for most (shall we say) male readers. Layers of historically traumatic memory were stirred by this blatant contrast, lobbied

Tian Tian mit Cocos deutschem Liebhaber Mark einen hypermaskulinen, potenten und erfolgreichen Geschäftsmann* gegenübergestellt hat, wurde als Abbild der »familiar libidinal dynamics between China and the West, namely the feminization of the Chinese male and the hypersexualization of the foreign male«, ³⁶⁶ gedeutet. Den besten Beleg für Megan Ferrys Einschätzung, »that they [die *meinü zuojia*; S.F.] challenge the power of male intellectual elite and the government over the representation of the female by the very fact that these women seem to be so uncontrollable«, ³⁶⁷ stellt der große Erfolg der *meinü zuojia* dar. Die vermeintliche Kontrolle, die Zensur und Bücherverbrennung ausüben sollten, verlieh den Autorinnen und ihren Werken »additional street credibility and cultural cachet« ³⁶⁸ und machte sie und die Zensor*innen zu »strange bedfellows, forming a unique combination of authoritarianism and commercialism«. ³⁶⁹ In einem Artikel über Mian Mian heißt es, die chinesische Regierung habe ihr mit dem Verbot ihrer Bücher »its ultimate award« ³⁷⁰ verliehen, und Wei Hui prahlte damit, »China's first banned pornographic female novelist« ³⁷¹ zu sein. Letztlich waren es die Maßnahmen der Volksrepublik, die aus den ursprünglich als individualistisch und apolitisch geltenden *meinü zuojia* politische Rebellinnen machten: »Predictably, being ›banned in China‹ enhanced domestic curiosity about and international marketability of the authors and novels«. ³⁷² Dieses Interesse erreichte mit *Shanghai baobei*, von dem in China offiziell an die drei Millionen Exemplare verkauft und weitere auf dem Schwarzmarkt und online verbreitet wurden, seinen Höhepunkt. ³⁷³ Mit Übersetzungen in mindestens 28 Sprachen – zum Vergleich: *Das rote Kornfeld* (orig. 1993), der wohl berühmteste Roman des chinesischen Nobelpreisträgers Mo Yan, wurde in 25 Sprachen übersetzt (vgl. Anhang C, Tab. C1, S. 443) – gehört Wei Huis Roman zweifellos zu den am stärksten zirkulierenden Titeln chinesischer Gegenwartsliteratur (vgl. Anhang C, Tab. C2, S. 449).

against perceived insults to the male ego.« Zhong: »Who Is a Feminist?« (2006), S. 647. In den teils geradezu gehässigen Kritiken sieht sie Ausdruck einer »mixture of nationalism and misogyny deployed against women who dare to mix their own sexuality with historically complex codes of designation.« Ebd.

366 Sheldon H. Lu: »Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China«. In: *Modern Language Quarterly* 69/1 (2008), S. 167-185, hier S. 171. <https://doi.org/10.1215/00267929-2007-030>.

367 Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 672.

368 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 83.

369 Shuang Shen begründet dies dadurch, dass »Zhou Weihui's glitzy but in reality rather ›safe‹ representation of China's underground culture in her novel ›Shanghai Baby‹ has been made to appear much more prurient and dangerous because of the authorities' decision.« Shuang Shen: »A Fine Line in Shanghai« [letter to the editor]. In: *The New York Times* (18.5.2000), <https://web.archive.org/web/20160406010646/https://www.nytimes.com/2000/05/18/opinion/l-a-fine-line-in-shanghai-307181.html> [1.10.2021].

370 Jonathan Napack: »Banned in Beijing: A Rebel Writer's Message«. In: *International Herald Tribune* (8.2.2001). Erneut abgedruckt in Mian Mian: *Candy* (2003), o.Pag. (hinterer Buchteil).

371 Associated Press (Hg.): »Chinese Censors Create a Star«. In: *LatelineNews* (9.7.2000) [offline], zit. in Ferry: »Marketing Chinese Women Writers in the 1990s« (2003), S. 658.

372 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 168.

373 Vgl. Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 84. Schaffer und Song bezeichnen Wei Hui als »the most famous Chinese international celebrity author of the early twenty-first century« (ebd.)

3.1.2.2 *Meinü zuojia als chinesische chick lit*

Hwee Hwee Tan beginnt ihre Rezension von Anchee Mins *Wild Ginger* (2002) mit der Bemerkung, dass »[e]ver since Jung Chang's *Wild Swans* [1991; S.F.] became a global publishing sensation, booksellers have decided that the Beautiful Chinese Literary Heroine is a golden goose.«³⁷⁴ Dieses Erfolgskonzept der »schönen Chinesin« – hier primär auf die Heldinnen und nicht wie bei den *meinü zuojia* auf die Autorinnen bezogen – beruhe darauf, dass einem westlichen Publikum eine »feisty, exotically gorgeous woman«³⁷⁵ präsentiert werde, die unter einem repressiven Regime (meist der Kulturrevolution), Vätern und/oder Ehemännern zu leiden habe. Obgleich Tan eingesteht, dass diese Art des anglophonen chinesischen Bestsellers sehr weit von der Lebensrealität zeitgenössischer chinesischer Frauen* entfernt sei – »most Asian women I know are more like Bridget Jones than Madame Mao« –, schlägt sie dafür die Bezeichnung »Chinese Chick Lit« vor.³⁷⁶ Bei der Bridget gegenübergestellten Madame Mao handelt es sich nicht nur um eine Referenz auf Jiang Qing, Mao Zedongs letzte Ehefrau, sondern vor allem auch auf Anchee Mins historischen Roman über diese (*Becoming Madame Mao*, 2000), der – im Gegensatz zum Œuvre der *meinü zuojia* – Eingang in die Liste der 20 besten chinesischen Bücher des 20. Jahrhunderts gefunden hat (vgl. Anhang C, Tab. C1, S. 443). Wenche Ommundsen bezeichnet diese ungewöhnliche Verwendungsweise des *Chick-lit*-Labels für in der Vergangenheit spielende Leidensgeschichten – im anglo-amerikanischen Raum auch *misery lit/memoir* genannt (vgl. Kap. 2.2.2.1) – als manipulativ: Tan versuche so, ihre eigenen, der *chick lit* um einiges näher stehenden Romane (z.B. *Foreign Bodies*, 1997; *Mammon Inc.*, 2001) von dem Label und den damit einhergehenden negativen Zuschreibungen, wie »its formulaic, market-driven plot, its obsession with consumerism, its politically regressive portrayal of young women«,³⁷⁷ abzuschirmen.³⁷⁸ Da *chicken* (鷄, *jī*) im chinesischen Slang auch eine Prostituierte bezeichnen kann, ließe sich eine Distanzierung nicht nur ausgehend vom mangelnden Prestige der *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum, sondern auch von naheliegenden Konnotationen des Labels für Chinesischsprecher*innen herleiten;³⁷⁹ Konnotationen, die dem seit Jahrzehnten in China lebenden Übersetzer von *Shanghai baobei* (1999), Bruce Humes, wohl bekannt waren, als er *meinü zuojia* wiederholt sehr frei mit »pretty ›chick-lit‹ authors«³⁸⁰ übersetzte. Seine bereits durch die Wortwahl ausgedrückte Ge-

374 Hwee Hwee Tan: »Ginger Tale: Yet Another Chinese Heroine Faces Political Adversity – Will They Even Stop?« In: *Time International* 27 (Mai 2002), <https://web.archive.org/web/20140815211923/http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,238670,00.html> [1.10.2021].

375 Ebd.

376 Ebd.

377 Vgl. Wenche Ommundsen: »From China with Love: Chick Lit and The New Crossover Fiction«. In: A. Robert Lee (Hg.): *China Fictions/English Language. Literary Essays in Diaspora, Memory, Story*. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 327–345, hier S. 329. https://doi.org/10.1163/97894010205481_017.

378 Vgl. ebd., S. 328f., 334.

379 O.A.: »鷄«. In: *linguee.com* (o.D.), <https://www.linguee.com/english-chinese/search?source=auto&query=%E9%B8%A1> [1.10.2021].

380 Humes: »Transparent Translator Series« (2009); Bruce Humes: »›Shanghai Baby‹, ›Candy‹ and ›Crows‹: Back When Young Female Chinese Writers ›Wrote with their Bodies‹«. In: *Fēi Piāo* [Blog] (1.6.2015), <https://web.archive.org/web/20180731160700/http://bruce-humes.com/archives/9491> [1.10.2021].

ringschätzung – *chick*, aber auch *pretty* statt dem gebräuchlicheren *beauty* – deckt sich mit seiner Bewertung von Wei Huis Roman:

[A]t best a mediocre piece of fiction that, despite its lack of depth and flat characters, has played an important role in the history of Chinese contemporary writing. It was one of the first, and certainly the best known, attempts to capture a naughty snapshot of the sexual revolution in post-Cultural-Revolutionary, urban China.³⁸¹

Humes nennt neben Wei Hui auch Jiu Dan und Mian Mian als *meinü zuojia* und *Chick-lit*-Vertreterinnen – eine Trias,³⁸² in der die letztgenannte Autorin am ehesten einer Gründerinnenfigur entspricht, da ihr Erzählband *La la la* bereits 1997 und damit zwei Jahre vor *Shanghai baobei* erschien. Was für die *meinü zuojia* in China gilt, lässt sich jedoch nicht eins zu eins auf die Rezeption im anglo-amerikanischen Raum übertragen. Zum einen eignet sich Mian Mian aufgrund ihrer »rebellischen« subkulturellen Verortung, die sich auch im Lebensstil ihrer Figuren widerspiegelt, weniger für einen *Chick-lit*-Vergleich als die glamourös oder gemäßigt provokant auftretende Wei Hui; zum anderen wurde sie im englischsprachigen Ausland deutlich später – erst 2003 mit der Publikation ihres Debütromans *Candy* auf Englisch – rezipiert. Von den *meinü zuojia* haben generell nur wenige Werke – und fast ausschließlich Romane – eine breite internationale Zirkulation erreicht (vgl. Anhang C, Tab. C2, S. 449),³⁸³ was der westlichen Präferenz für längere narrative Formen, nicht jedoch dem hauptsächlich aus Kurzgeschichten bestehenden Œuvre der meisten *meinü zuojia* entspricht. Dass insbesondere *Shanghai Baby* – als erster und berühmtester der auf Englisch verfügbaren Titel – mit dem zur damaligen Zeit sehr erfolgreichen *Chick-lit*-Genre verglichen wurde, ist folglich wenig verwunderlich. Bereits im Jahr des Erscheinens wurden in Besprechungen wie »China's Little Red Book of Sex and the City«³⁸⁴ oder »Bridget Jones with Blow Jobs«³⁸⁵ explizite Bezüge zwischen Wei Huis Debütroman und den anglo-amerikanischen Urtexten bzw. deren Verfilmungen hergestellt. In einem Beitrag anlässlich der Publikation ihres Folgeromans *Marrying Buddha* (engl. 2005; orig. *Wo de chan*, 2004) heißt es rückblickend:

381 Humes: »Transparent Translator Series« (2009).

382 Jiu Dan (*1968) wird aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Post-1960er-Generation in der Regel nicht zu den *meinü zuojia* gerechnet. Ihr Roman *Zhe Yi De Wu Ya* ist 2001 unter dem Titel *Crows* auf Englisch erschienen, hat jedoch im Vergleich zu Wei Hui und Mian Mian geringere internationale Aufmerksamkeit erhalten – er wurde in keine weiteren Sprachen übersetzt.

383 Wei Huis *Shanghai baobei* (1999, engl. *Shanghai Baby*, 2001) führt mit Übersetzungen in derzeit 28 Sprachen, gefolgt von Chun Shus *Beijing wawa* (2002, engl. *Beijing Doll*, 2004), das in 16 Sprachen übersetzt wurde, und Mian Mians *Tang* (2000, engl. *Candy*, 2003) mit elf Übersetzungen. Abgesehen von der deutlich später erschienenen Kurzgeschichtensammlung *The Road of Others* (2012) mit ins Englische übersetzten Erzählungen von Anni Baobei, erschöpfen diese drei zwischen 2001 und 2004 erschienenen Romane den Vorrat an anglophonen Leser*innen zugänglicher Literatur der *meinü zuojia*.

384 Richard Brooks: »China's Little Red Book of Sex and the City«. In: *The Sunday Times* (3.6.2001), S. 4.

385 Jason Cowley: »Bridget Jones with Blow Jobs: Interview with Chinese Novelist Zhou Wei Hui«. In: *New Statesman* (23.7.2001), <https://web.archive.org/web/20201016124254/https://www.newstatesman.com/node/153859> [1.10.2021].

The hit sitcom *Sex and the City* may be a thing of the past in New York, and SoHo long since abandoned to tourists with bum bags, but these hallmarks of late 90s nightlife are almost political talismans for Wei Hui, the 30-year-old Chinese novelist who single-handedly imported chick lit into China with her 1999 best-seller, *Shanghai Baby*, a steamy roman à clef about a Chinese woman's sexual coming of age.³⁸⁶

Die angedeutete Teleologie – *chick lit* und *chick flicks* seien im Westen lange passé, könnten in China jedoch noch gewinnbringend adaptiert werden – muss aus mehreren Gründen hinterfragt werden. Zum einen war die anglo-amerikanische *chick lit* zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Shanghai baobei* (1999) keineswegs schon im Abstieg begriffen. Die auf Bushnells Roman *Sex and the City* (1996) beruhende und in China verbotene HBO-Serie wurde vielmehr von 1998 bis 2004 ausgestrahlt.³⁸⁷ Zum anderen erfuhr *chick lit* in China eine verzögerte Rezeption, die größtenteils erst nach dem Höhepunkt des *Meinü-zuojia*-Phänomens stattfand. Helen Fieldings' *Bridget Jones's Diary* (1996) erschien drei Jahre nach der Erstveröffentlichung 1999 auf Chinesisch und damit im selben Jahr wie Wei Huis *Shanghai baobei*; die chinesische Version von Candace Bushnells *Sex and the City* wurde sogar erst 2003 publiziert. Wei Hui kannte diese Texte und deren filmische Adaptionen also womöglich gar nicht, als sie *Shanghai baobei* schrieb. Da sie darin extensiv westliche Autor*innen sowohl der Populär- als auch der Hochkultur zitiert,³⁸⁸ ist davon auszugehen, dass sie einen Bezug zur *chick lit* hergestellt hätte, wenn ihr diese präsent gewesen wäre – zumal sie in *Marrying Buddha* (2004) nicht mit *Chick-lit*-Referenzen geizt.³⁸⁹ Es liegt folglich die Vermutung nahe, dass Wei Hui erst in der Zeit zwischen den beiden Publikationen auf die *chick lit* aufmerksam wurde. In *Shanghai Baby* lassen sich stattdessen einerseits *Enfant terribles* wie Henry Miller, Dylan Thomas und die Beat-Poeten William Burroughs, Jack Kerouac und Allen Ginsberg als literarische Referenzschwerpunkte ausmachen, andererseits kanonische westliche Autorinnen wie Virginia Woolf, Marguerite Duras, Flannery O'Connor und Sylvia Plath sowie dezidiert der zweiten Welle des Feminismus zugerechnete amerikanische Schriftstellerinnen wie Erica Jong, deren Roman *Fear of Flying* auch als *Chick-lit*-Vorläufer gilt (vgl. Kap. 2.2.1.3, S. 168), und Robin Morgan.³⁹⁰ Während weder die kanonisch-weibliche* noch die feministische Schiene in der Vermarktung und Rezeption aufgegriffen wurde, schafften es gleich zwei von Wei Huis

386 Freeman: »Novelist Wei Hui Talks about Book-Burning, Notoriety and Buddha« (2005).

387 Dass die Regierung die Serie verbot, führte dazu, dass *Sex and the City* zu einer der gefragtesten (raubkopierten) DVDs Chinas wurde. Vgl. Michael Stanat: *China's Generation Y. Understanding the Future Leaders of the World's Next Superpower*. Paramus: Homa & Sekey Books 2006, S. 76.

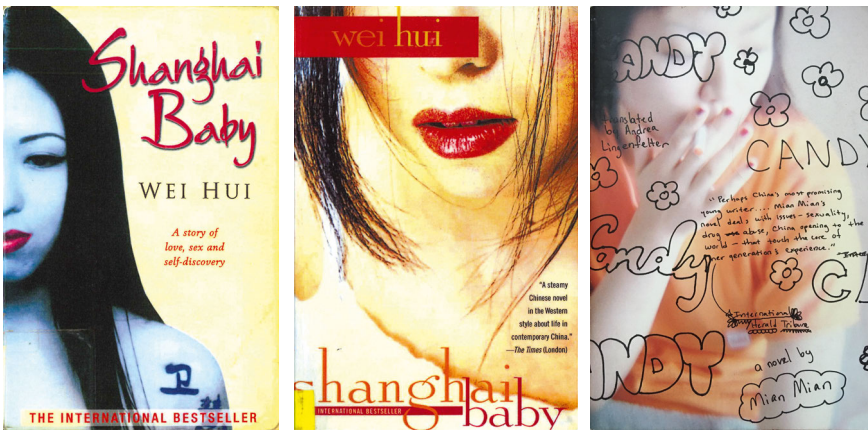
388 Wei Hui stellte den 32 Kapiteln ihres Romans 44 Zitate ausschließlich westlicher Autor*innen und Künstler*innen als Mottos voran.

389 Im Roman findet bspw. eine *Sex-and-the-City*-Mottoparty statt. Vgl. Wei Hui: *Marrying Buddha* (o. Angabe der Übersetzerin Larissa Heinrich). London: Robinson 2005, S. 2. Es wird an mehreren Stellen direkt aus Candace Bushnells Roman zitiert (vgl. ebd., Motto, Kap. 2, S. 9 u. Kap. 3, S. 15) und auch wiederholt auf die Serie (vgl. ebd., S. 26, 124) verwiesen. Dem 30. Kapitel ist zudem ein Zitat aus Helen Fieldings' *Bridget Jones's Diary* als Motto vorangestellt (vgl. ebd., S. 211).

390 Unter den 44 Mottos (d.h. den Zitaten, die den 32 Kapiteln einzeln oder in Gruppen vorangestellt sind) in *Shanghai Baby* stechen quantitativ, abgesehen von den genannten Gruppierungen, als Einzelpersonen Marguerite Duras mit viermaliger (Kap. 18, 28, 31, 32) und Allen Ginsberg (Kap. 14, 19, 28) mit dreifacher Nennung hervor.

männlichen* Referenzen – Henry Miller (*Tropic of Cancer*, 1934) und Jack Kerouac (*On the Road*, 1957) – auf die Umschläge der anglophonen Erstaussgaben.³⁹¹ Das Schreiben von Autorinnen durch Analogien mit erfolgreichen Autoren aufzuwerten, stellt eine althergebrachte Strategie dar, die wie schon bei der Beschreibung von George Eliot als einem ›weiblichen* Shakespeare‹ oder Elizabeth Gaskell als ›weiblichem* Dickens‹ anzeigen soll, dass es sich um ›richtige‹ Literatur (im Gegensatz zu ›Frauenliteratur‹ bzw. *chick lit*) handelt. Auch die optische Gestaltung von *Shanghai Baby* – und dasselbe trifft auf Mian Mians *Candy* (2003) zu – weist kaum Ähnlichkeit mit den pastellfarbenen, von schlanken Frauensilhouetten und vermeintlich femininen Accessoires übersäten Covers der anglo-amerikanischen *chick lit* auf (vgl. Abb. 9). Was jedoch auffällt, ist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Covergestaltung ihrer Urtexte, Fieldings *Bridget Jones's Diary* und Bushnells *Sex and the City* (vgl. Abb. 4a u. b, S. 140), die den erst später auf gekommenen Gestaltungskonventionen noch nicht unterlagen.

Abb. 9: Anglo-amerikanische Covers ›chinesischer chick lit‹ (meinü zuojia)



a | Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. London: Robinson 2001

b | Wei Hui: *Shanghai Baby*. Aus dem Chines. übers. v. Bruce Humes. New York: Pocket Books 2001

c | Mian Mian: *Candy* (2003)

Auf allen Covers sind Fotos abgebildet, die entweder die Autorinnen selbst oder eine diesen ähnlich sehende Frau* zeigen³⁹² – eine Referenz auf die Entstehungs- und Pu-

391 Der Vergleich mit Miller findet sich auf den Klappentexten beider anglophoner Erstaussgaben von *Shanghai Baby* (New York: Washington Square Press 2001/London: Robinson 2001). Auf dem Cover der US-amerikanischen Taschenbuch-Erstaussgabe (Washington Square Press 2001) ist zudem das Zitat »Hui is a searcher, a female Kerouac on a road of her own devising« der *New York Times Book Review* abgedruckt.

392 Ob es sich tatsächlich um die Autorinnen handelt, ist im Einzelfall schwer zu eruieren. Das Impressum und die Copyrightangaben in den Büchern geben in den oben genannten Fällen keine Auskunft darüber. Da bekannt ist, dass Wei Hui auf dem chinesischen Originalcover abgebildet ist (vgl. Abb. 8b, S. 261) und es sich beim Cover der britischen Ausgabe von *Shanghai Baby* (vgl. Abb. 9a) um eine vergrößerte und bearbeitete Version dieses Fotos zu handeln scheint, ist davon auszugehen, dass es sich um die Autorin handelt. Von Mian Mian ist ebenfalls bekannt, dass sie sich öfter auf den Covers ihrer Bücher abbilden lässt, z.B. sowohl auf der chinesischen Erstaussgabe von *La la la* (vgl. Abb. 8a,

blikationsgeschichte sowie die Genrezuordnung. Während es sich bei *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* ursprünglich um Zeitungskolumnen handelte, die den Eindruck von authentischen Erlebnissen ihrer Autorinnen vermitteln sollten, wurden sowohl *Shanghai Baby* als auch *Candy* als semiautobiographische Romane ausgewiesen – ein von westlichen Verleger*innen als risikoarm eingestuftes und daher, insbesondere in Bezug auf die Literatur von Frauen*, favorisiertes Genre.³⁹³ Das Cover von *Candy*, auf dem Mian Mian mit gesenktem Blick an einer Zigarette zieht (vgl. Abb. 9c), wirkt fast wie eine gespiegelte Version jener rauchenden Frau*, die bereits in der Kolumne und auf der Erstausgabe von *Bridget Jones's Diary* abgebildet war und irrtümlicherweise für die Autorin gehalten wurde (vgl. Abb. 4a, S. 140). Die Zigarette, die auch auf dem originalen Cover von Bushnells *Sex and the City* nicht fehlte (vgl. Abb. 4b), übernimmt dabei, neben dem Ausdruck einer gewissen Lässigkeit, vor allem die Funktion, die »Authentizität« der Erzählerinnen-Protagonistinnen – allesamt Raucherinnen – zu unterstreichen. Ähnlich wie die anglo-amerikanischen Urtexte weisen auch die chinesischen Romane eine reduzierte Farbgebung auf, wobei die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf beiden Ausgaben von *Shanghai Baby* (vgl. Abb. 9a u. b) mittels Farbakzenten gezielt auf die Lippen gelenkt wird. Dadurch gemahnen sie – wie auch weitere internationale Covers von *Shanghai Baby*³⁹⁴ – an das stereotype Bild der exotischen asiatischen Frau*, »[that] makes no distinction between women from

S. 261) als auch auf den deutschen Taschenbuchausgaben von *La la la* und *Deine Nacht mein Tag*. Die Vermutung liegt folglich nahe, dass das Cover der englischen Erstausgabe von *Candy* (vgl. Abb. 9c) die Autorin zeigt. Auf dem amerikanischen Cover von *Shanghai Baby* (vgl. Abb. 9b) erlauben Bildausschnitt bzw. Perspektive hingegen kaum Mutmaßungen. Auf späteren englischsprachigen Ausgaben wie jener von Washington Square Press (2002, Paperback) und Atria (2002, Kindle Ed.) wurde jedoch ein größerer Ausschnitt desselben Fotos abgedruckt, auf dem ersichtlich ist, dass es sich um Wei Hui handelt.

393 Eva Kneissl schreibt mit Bezug auf Übersetzungen vom Chinesischen ins Englische ab den 1990er Jahren: »To minimize risk Western trade publishers rely on common genres and marketing strategies. For example, semi-autobiographical novels by female writers are regarded with much favour«. Eva Kneissl: »Chinese fiction in English translation. The challenges of reaching larger Western audiences«. In: *Logos. Anales Del Seminario de Metafísica* 18/4 (2007), S. 204-208, hier S. 204. <https://doi.org/10.2959/logo.2007.18.4.204>.

394 Im Zuge der Recherche konnte nur ein Beispiel, die deutschsprachige Taschenbuchausgabe des Ullstein-Verlags aus dem Jahr 2005, ausgemacht werden, das auf die Fotografie einer asiatisch gelesenen Frau* auf dem Cover verzichtet. Es überwiegen insgesamt Porträtfotografien, wobei sich jene beiden, die auf der britischen und US-amerikanischen Erstausgabe (2001) abgedruckt sind (teils in leichten Variationen), besonders häufig finden (z.B. auf dänischen, deutschen, französischen, mazedonischen, polnischen, schwedischen, thailändischen usw. Covers). Auf einer französischen (Philippe Picquier 2001), japanischen (Bungei Shunjū 2001) und vietnamesischen (Văn nghệ 2008) Ausgabe sind zudem Ganzkörperfotografien leicht bekleideter, erotisch posierender oder tanzender asiatisch gelesener Frauen* in Discos/Bars abgebildet. Ein tschechisches Cover (Motto 2003), das den nur mit einer Unterhose bekleideten unteren Teil des Rumpfes (von knapp über dem Bauchnabel bis zu den Oberschenkeln) einer Frau* zeigt, und ein portugiesisches Cover (Globo 2002), auf dem in Untersicht die Füße, Beine und der (bekleidete) Intimbereich einer Frau* abgebildet sind, scheinen weniger auf Exotisierung, dafür aber umso stärker auf Sexualisierung zu setzen. Einzelne Covers widersetzen sich sowohl der beinahe durchgehenden Sexualisierungs- als auch der Exotisierungstendenz, so bspw. jene spanischen (Planeta 2002 u. 2003; Booket 2003), die eine (nicht Geisha-artig geschminkte oder erotisch posierende) asiatisch gelesene Frau* in einem blauen langärmeligen und hochgeschlossenen Pullover zeigen, oder einige italienische Covers (Rizzoli 2001, Hardcover; Rizzoli

Japan, China and South East Asia: physical attributes such as long dark hair, delicately-constructed bodies and skin that is not *too* dark have come to signify sexual availability, eagerness to please men and an exciting ›difference‹ to Western women.«³⁹⁵ Die farblichen Kontraste – helle Haut, schwarze Haare, pink oder rot geschminkte Lippen und, auf dem amerikanischen Cover (vgl. Abb. 9b, S. 273), Wangen – evozieren ein »Japanese geisha, ›Madame Butterfly‹ make-up«³⁹⁶ und bedienen in Kombination mit Peritexten wie »A story of love, sex and self-discovery«,³⁹⁷ »A steamy Chinese novel in the Western style«³⁹⁸ und »publicly burned« oder »banned in China«³⁹⁹ eine gemäßigt exotische, explizit erotische, aber nicht dezidiert an die *chick lit* gekoppelte Erwartung.

Bezogen auf die *meinü zuojia* waren es folglich weder die Peri- noch die Epitexte, weder Verlage noch Literaturkritik, die sich konsequent um den Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* bemühten. In Rezensionen und Interviews zu Wei Huis *Shanghai Baby* wurden zwar gelegentlich Parallelen gezogen, insgesamt schien jedoch das erotisch bedingte Skandalpotenzial für die internationale Vermarktung chinesischer Gegenwartsliteratur von Frauen* einträglicher zu sein. Dass sich die *Chick-lit*-Analogie dennoch etablieren konnte, ist primär der Wissenschaft und insbesondere den Artikeln der Englisch-Professorin (National Cheng-Chi-Universität in Taipei, Taiwan) Eva Chen, »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick Lit« (2009) und »*Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit*« (2012), zuzuschreiben.⁴⁰⁰ In renommierten Fachzeitschriften erschienen und relativ breit rezipiert, stellen sie eine wichtige, wenn nicht gar die Hauptreferenz in Bezug auf chinesische *chick lit* dar.⁴⁰¹ Chen betont, dass es ihr nicht darum gehe, einen direkten Einfluss, sondern vielmehr »affinities both in narrative, thematic and ideological dimensions with the contemporary Anglo-American chick lit«⁴⁰² nachzuweisen. *Shanghai Baby* dient dabei als

2002, Taschenbuch), die mit ihren frontalen, auf erotische Akzentuierung verzichtenden Abbildungen ebenfalls eine neutralere Strategie verfolgen.

395 Sandra Lyne: »Consuming Madame Chrysanthème: Loti's ›Dolls‹ to *Shanghai Baby*«. In: *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 8 (Okt. 2002), Absatz 7, <https://web.archive.org/web/20201016155053/http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html> [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

396 Ebd., Absatz 46.

397 Wei Hui: *Shanghai Baby* (London 2001; sowohl gebundene als auch Taschenbuchausgabe).

398 Wei Hui: *Shanghai Baby* (New York 2001; Taschenbuchausgabe).

399 Vgl. Kap. 3.1.2, S. 253.

400 Chen: »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick-Lit« (2009); Chen: »*Shanghai(ed) Babies*« (2012), S. 214–228. Bei Letzterem handelt es sich, zumindest was die Analyse von Wei Huis *Shanghai Baby* betrifft, um eine komprimierte Form des ersten Artikels. Der Mehrwert bzw. Neuheitsgehalt besteht in der Einbettung der chinesischen *chick lit* in einen globalen Diskurs.

401 Die beiden Artikel wurden online über 820 Mal angeklickt und 45 Mal zitiert. Die exakte Anzahl an Artikelabrufen laut Taylor & Francis Online beträgt für Chens ersten Artikel 215 und für den zweiten 608; zitiert wurden die beiden Artikel laut Google Scholar 13 und 32 Mal. Die Zahlen beziehen sich auf eine Google-Abfrage vom 27. Juni 2019 (S.F.). Chens aktuellerer Artikel (2012) wird zudem in den einschlägigen akademischen Beiträgen zu globaler *chick lit* – z.B. in Sandra Ponzanesis *The Postcolonial Cultural Industry* (2014), Sorchas »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016) und Erin Hurts (Hg.) *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019) – angeführt.

402 Chen: »*Shanghai Baby* as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 54. Vier Seiten später merkt Chen explizit an: »This paper does not seek to prove any direct influence« (ebd., S. 58). In ihrem zweiten Artikel wendet

Beispiel für die chinesische »new school of urban female writing [...] that differs from earlier female literature in its distinctly cosmopolitan ambience and its depiction of young professional women who pursue an active, empowering form of material and sexual pleasure.«⁴⁰³ Der Roman sei »[l]ike the typically big-city settings (New York or London) of Anglo-American chick lit works [...] set in the most cosmopolitan Chinese city.«⁴⁰⁴ Diese auf das Setting bezogene Ähnlichkeit ist offensichtlich, da bis auf kurze Episoden im Süden (Haikou) und im Norden (Peking) Chinas die gesamte Romanhandlung in Shanghai spielt. Die Stadt nimmt somit eine ähnlich zentrale Rolle ein wie beispielsweise New York in *Sex and the City*:

My instinct told me that I should write about turn-of-the-century Shanghai. This fun-loving city: the bubbles of happiness which rise from it, the new generation it has nurtured, and the vulgar, sentimental and mysterious atmosphere to be found in its back streets and alleys. This is a unique Asian city. Since the 1930s it has preserved a culture where China and the West met intimately and evolved together, and now it has entered its second wave of westernisation. (SB 27)

Diese Passage verdeutlicht, dass die von Coco, der Ich-Erzählerin, mitgeteilte Geschichte und ihre Protagonist*innen untrennbar mit der Stadt, in der sie leben, verbunden sind; eine Stadt, die in ihrer kolonialen, vorsozialistischen Vergangenheit als »Paris des Ostens« galt und die seit den 1990er Jahren einen neuen Aufschwung erlebt, der sich in der »Manhattanized cityscape of skyscrapers«⁴⁰⁵ auch architektonisch manifestiert. Die Vereinigten Staaten als Inbegriff der Verwestlichung und des Kapitalismus werden jedoch nicht uneingeschränkt idealisiert. Als Coco und Tian Tian mit einer Gruppe von Freund*innen ein Picknick auf dem öffentlichen Rasen des *Xingguo Guest House* veranstalten, bittet sie eine ältere Amerikanerin sehr nachdrücklich zu gehen, da sie den Ausblick und die Ruhe ihres angrenzenden luxuriösen Anwesens stören würden. Die jungen Leute denken an die koloniale Vergangenheit zurück, insbesondere an das Schild in Schanghai's ehemaliger französischer Konzession: »Chinese and Dogs Keep Out« (SB 96), und fühlen, »[n]ow that the multinational corporations and financial giants were staging a comeback« (SB 96), zum ersten Mal »a direct threat to [their] own self-esteem« (SB 97). An späterer Stelle wird außerdem der amerikanische Luftangriff auf die chinesische Botschaft in Belgrad am 7. Mai 1999⁴⁰⁶ thematisiert und verurteilt (vgl. SB 249). Chen hebt in ihren Analysen von *Shanghai Baby* jedoch vor allem die positive Verbindung von Fortschritt, Modernität und westlichem Kapitalismus hervor und stellt fest, dass

sich Chen nicht mehr explizit davon ab, direkte Einflüsse zu behaupten; aus den Affinitäten sind »remarkable similarities« geworden. Vgl. Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 217.

403 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 217. Chen verwendet zwar an keiner Stelle den Begriff *meinü zuojia*, sie spricht jedoch in Zusammenhang mit der neuen urbanen Frauenliteratur sowohl von »body writing« (ebd.) – ein Begriff, der für den Stil der *meinü zuojia* in Verwendung war – als auch von der »70s and after«-Generation (ebd., S. 226), zu der die *meinü zuojia* gehören.

404 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 58.

405 Ebd.

406 Im Roman wird das falsche Datum, der 8. Mai 1999, angegeben.

[i]n the same way that Shanghai leads other Chinese cities in its ›Westernized‹ image and its integration with the global economy, Shanghai women are also constructed to have a unique sense of glamour, sexiness, fashion and sophistication derived from their knowledge of and exposure to Western lifestyle and commodities.⁴⁰⁷

Sie macht die Konsumorientierung insbesondere an den regelmäßigen Restaurant- und Barbesuchen der Protagonist*innen sowie an der häufigen Nennung westlicher Marken fest,⁴⁰⁸ verschweigt dabei aber einerseits, dass auch asiatische Marken genannt werden,⁴⁰⁹ und andererseits, dass Einkaufen im Sinne einer Freizeitbeschäftigung im Roman wenig Raum einnimmt. Shopping scheint für Coco – »Whenever I'm feeling down, like other girls I go to Huating Road, stroll from one end to the other, and buy up a storm« (SB 102) – ebenso normal und daher nicht weiter erwähnenswert zu sein wie für ihren Lebensgefährten Tian Tian, der oft unerwartet Geschenke kauft, »as if spending money on beautiful but useless knick-knacks were his sole pleasure« (SB 28). Da es sich bei diesen beiden Zitaten um die einzigen direkten Verweise auf das Einkaufsverhalten der Protagonist*innen handelt, verwundert es, dass Chen in ihrem Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* – ähnlich wie Rezensent*innen, die *Shanghai Baby* als »sex'n-shopping novel«⁴¹⁰ oder Coco als »an addicted shopper«⁴¹¹ bezeichnen – so stark auf das Thema Konsum setzt.

Auch scheint es fraglich, die »remarkable similarities to Anglo-American chick lit«⁴¹² am »financial success« und der »sexual confidence«⁴¹³ der Protagonistin festzumachen. Coco hat ihren gut bezahlten Job bei einer Zeitschrift bereits zu Beginn der Romanhandlung aufgegeben und verdient ihren Lebensunterhalt zunächst als Kellnerin in einem Café, bis sie bei ihrem Freund Tian Tian einzieht und sich von diesem bzw. seiner Mutter finanzieren lässt. Chens Feststellung, Coco schreibe »bestsellers that are lucrative«,⁴¹⁴ wird von dieser selbst widerlegt, wenn sie gesteht: »I published a collection of short stories which didn't make any money« (SB 2) und »my savings had just about dried up, and it would be a long while yet before my new book would bring in any money« (SB 148). Neben dem angeblichen finanziellen Erfolg stellt Cocos »celebratory,

407 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 218.

408 Beispiele wären der »Cotton Club« (SB 10), »YY's bar« (SB 81), »M on the Bund« (SB 109) oder das »Goya Pub on Xinhua Road« (SB 111), in dem bekannte Maler*innen, Musiker*innen und Paparazzi verkehren. Westliche Marken, die genannt werden, sind u.a. *C[alvin] K[lein]* (SB 31, 83), *Esprit* (SB 43), *Yves Saint Laurent* (SB 117), *D&G* (SB 256), *Ikea*-Möbel (SB 4), *VW* (SB 14) und *BMW* (SB 117).

409 Asiatische werden im Vergleich mit westlichen Marken seltener genannt, sind aber dennoch präsent, z.B. die japanische Zigarettenmarke *Mild Seven* (SB 6), die japanische Kosmetiklinie *Shiseido* (SB 93) und das in Hong Kong gegründete Modelabel *G2000* (SB 113).

410 Cowley: »Bridget Jones with Blow Jobs« (2001).

411 J. Stefan Cole: »Shanghai Baby – By Wei Hui. A Non-Review With Current Events Tossed In«. In: *Free Williamsburg* 20 (Nov. 2001), https://web.archive.org/web/20201016124014/http://freewilliamsburg.com/november_2001/books.html [16.10.2020]. Die Seite ist nicht mehr abrufbar, da die URL seit dem letzten Abrufdatum aus der Wayback Machine entfernt wurde.

412 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 217.

413 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 63f.

414 Ebd., S. 75f.

uninhibited and pleasure-seeking approach to sexual desire«⁴¹⁵ Chens zweiten, an die Hauptfigur angelehnten Vergleichspunkt mit der *chick lit* dar. Die Dreiecksbeziehung zwischen Coco, ihrem impotenten Freund Tian Tian und ihrem deutschen Liebhaber Mark eignet sich aufgrund des ambivalent-masochistischen Gehalts der Affäre jedoch nur bedingt für eine emanzipative, sexpositive Beschreibung der Protagonistin, die sich ihren Liebhaber beim Geschlechtsverkehr wiederholt als Nazi vorstellt:

I imagined what he would be like in high boots and a leather coat, and what kind of cruelty would show in those Nordic blue eyes. These thoughts increased my excitement. ›Every woman adores a Fascist/The boot in the face, the brute/Brute heart of a brute like you...‹ wrote Sylvia Plath. (SB 71)

I still hurt so much it was hard to bear. He was like a pitiless beast, like a soldier breaking through enemy lines, like an enforcer giving a beating, but we continued [...]. Yes, women like to have the fascist with the boot in the face in their beds. (SB 297)

Die Ambivalenz von Cocos Masochismus wird zum einen durch die Referenzen auf Sylvia Plaths düsteres Gedicht »Daddy« (1965) verstärkt und zum anderen dadurch, dass bereits der erste sexuelle Kontakt zwischen ihr und Mark – »His huge organ made me feel swollen. ›No,‹ I began to cry out: ›No way!‹« (SB 71) – an eine Vergewaltigung gemahnt. In einer späteren Sexszene in der Toilette einer Diskothek äußert sich Coco Mark gegenüber mehrmals ablehnend – »I feel totally disgusting, like a criminal – and even more like I'm being tortured [...]. Put me down right now. This won't do. I feel like a specimen nailed to a wall!« (SB 83) –, betont dann aber postkoital: »You didn't rape me [...]. No one could«. (SB 84) Nach ihrem letzten Zusammentreffen, bevor Mark nach Deutschland zurückkehrt, fühlt sie sich jedoch deprimiert, »like a doll that's been raped too often« (SB 280). Solche Szenen können wohl kaum uneingeschränkt mit sexueller Konfidenz gleichgesetzt werden.

Chen führt die »much tamer [sex] scenes« in *Shanghai Baby* – die jedoch im Vergleich zu *Bridget Jones's Diary* geradezu als *kinky* bezeichnet werden können – und Cocos »fewer relationships«⁴¹⁶ als Hauptunterschiede zur anglo-amerikanischen *chick lit* an, unterschlägt dabei aber die zentrale Information, dass Coco im Unterschied zur prototypischen *Chick-lit*-Protagonistin den gesamten Roman über nicht alleinstehend und daher auch nicht auf Partnersuche ist. Sie macht sich zu keinem Zeitpunkt Illusionen über einen Mr. Right, sondern betrachtet die zwei Männer* in ihrem Leben vielmehr als komplementär: »The boy I love [Tian Tian; S.F.] can't give me sexual satisfaction [...]. Meanwhile, a married man [Mark; S.F.] is giving me physical satisfaction, but has no impact on my emotions.«⁴¹⁷

415 Ebd., S. 65.

416 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 58.

417 SB 119. Auch wenn im Laufe der Handlung bei Coco Gefühle für Mark aufkommen (vgl. SB 264), ändert sie deswegen nicht ihren Lebensentwurf. Er geht zurück nach Deutschland, sie bleibt in Shanghai und beendet ihren Roman. Als die beiden getrennt sind, schreibt er ihr »long, very long« E-Mails und vertraut ihr u.a. seine Eheprobleme an, was sie zynisch mit »I don't know what kind of trust led him to confide in me« (SB 308) kommentiert.

Noch konstruierter als in Bezug auf die Liebes- und sexuellen Beziehungen in *Shanghai Baby* wirkt Chens *Chick-lit*-Vergleich, wenn sie anmerkt, dass Coco »[a]s if modeled on the American television program *Sex and the City* [...] converses daily with her female friends while commenting wryly on their love lives as well as her own«. ⁴¹⁸ Chen beschreibt Cocos Cousine Zhu Sha als »a Charlotte-type, straight-laced model-student-turned-yuppie« und ihre Freundin Madonna als »a Samantha-type, uninhibited, sexually assertive young widow«. ⁴¹⁹ Diese Darstellung erweckt fälschlicherweise den Eindruck, dass die drei Frauen* – ähnlich wie in der Serie *Sex and the City* – eine Art Clique bilden und sich regelmäßig über ihr Sexleben austauschen. Tatsächlich handelt es sich bei Zhu Sha um Cocos ältere geschiedene Cousine, mit der sie seit frühester Kindheit in einem Konkurrenzverhältnis steht, und bei Madonna um eine enge Freundin Tian Tians, die früher als Prostituierte und »Madame« gearbeitet und schließlich des Geldes wegen einen alten Multimillionär geheiratet hat (vgl. SB 11f., 143). Tägliche, intime Konversationen führt Coco mit keiner der beiden. Außerdem ist Madonna dadurch, dass sie nie die Möglichkeit hatte, eine eigenständige Karriere abseits der Sexarbeiter*innenszene zu verfolgen, nur schwer mit der selbständigen PR-Frau* Samantha aus *Sex and the City* vergleichbar.

Da es keine Clique junger Frauen* und auch keinen Mr. Right gibt – Cocos Affäre Mark kehrt nach Deutschland zu seiner Ehefrau und seinem Sohn zurück und ihr Lebensgefährte Tian Tian stirbt an einer Überdosis Heroin –, weicht die Figurenkonstellation insgesamt stärker von der *chick lit* ab, als dass sie ihr ähnlich wäre. In Bezug auf die narrativen Techniken – Chen führt »the first-person, diary-like, confessional format and a quirky, ironic and witty tone« ⁴²⁰ an – sind zwar *Chick-lit*-Affinitäten vorhanden. Das Schreiben stellt für Coco jedoch nicht primär ein Mittel der Selbstreflexion oder gar -optimierung dar, sondern vielmehr einen Prozess, um symbolisches und ökonomisches Kapitel zu erwirtschaften: »Every morning when I open my eyes I wonder what I can do to make myself famous« (SB 1), so Coco, bevor sie ihren Job als Kellnerin kündigt, um ihr »shocking bestselling novel« (SB 9) zu schreiben – ein Plan, dem sie mit großer Selbstsicherheit entgegensieht: »I'm twenty-five, and I want to be a writer. Even though the profession's totally passé, I'm going to make writing up to date again.« (SB 20) Dieses sich von der Selbstironie Carries, Bridgets und Co abhebbende, gesteigerte Selbstbewusstsein hat mit der »tradition of unrestrained self-praise in twentieth-century Chinese novels« ⁴²¹ zu tun. Im Unterschied zum Gros der chinesischen Gegenwartsromane vollzieht Cocos schriftstellerischer Narzissmus jedoch die Transformation »from an intellectual, the conscience of society, the architect of the soul, to a celebrity in a consumer economy at best, a self-styled outsider at worst«. ⁴²²

418 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 218.

419 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 64, und fast eins zu eins in Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 218.

420 Chen: »Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit« (2009), S. 58.

421 Bin Liu/Brian James Baer: »Packaging a Chinese »Beauty Writer«. Re-reading *Shanghai Baby* in a Web Context«. In: *Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal* 26/2 (Aug. 2017), S. 415-434, hier S. 421. <https://doi.org/10.7202/1041031ar>. Die Autor*innen beziehen sich dabei auf die Ausführungen in Bonnie S. McDougall: *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong 2003, S. 104.

422 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 178.

Obgleich Cocos selbstbezogene und persönliche Erzählweise die neben der Großstadtkulisse offensichtlichste Parallele zur anglo-amerikanischen *chick lit* darstellt, gilt es zu beachten, dass ihr Individualismus in einem chinesischen, postsozialistischen Kontext nicht einzig neoliberales, sondern auch subversives Potenzial birgt. Die Debatten um die Gefährdung der Nation bezogen sich schließlich nicht primär auf den von der Erzählerin propagierten westlichen Kapitalismus, sondern darauf, dass dieser in Gestalt eines hypermaskulinen westlichen Geschäftsmannes* einem impotenten chinesischen Heroinsüchtigen gegenübergestellt wurde.

Insgesamt wirkt Coco, die sich am Ende die Frage stellt: »Who am I?« (SB 311), viel zu widersprüchlich und ungesteuert, um sie mit Chen zur Repräsentantin einer Ideologie zu erklären, welche die »[p]articipation in Western-style commodity culture and enjoyment of the solipsistic pleasures of consumption and sexuality« als »the new way forward for contemporary women worldwide«⁴²³ ausgibt. Während bereits die aufgezeigten Affinitäten zwischen *Shanghai Baby* und *Sex and the City* (primär der Fernsehserie) stellenweise konstruiert wirken, erscheint der übergeordnete Vergleich zwischen der chinesischen »new school of urban female writing«⁴²⁴ (den *meinü zuojia*) und der anglo-amerikanischen *chick lit* über das Tertium Comparationis des neoliberalen Feminismus komplett verkürzt, zumal »im Westen« beinahe ausschließlich ein und derselbe chinesische Roman (*Shanghai Baby*) bzw. sogar ein und dieselbe Lesart dieses Romans (Chens) für die Legitimation dieser Hypothese herangezogen wurde. Chen wies zwar darauf hin, dass der große Erfolg von *Shanghai Baby* »a number of copycat series including *Canton Baby*, *Chengdu Baby*, and the ›Pink-collared Beauty‹ novels featuring glamorous working girls in other Chinese cities«⁴²⁵ inspiriert habe. Anhand der vagen Angaben, aus denen nicht hervorgeht, ob es sich um Buch- oder Reihentitel, deren direkte Übersetzungen oder aber um freie Paraphrasen handelt, lässt sich die angedeutete Konsolidierung des Genres jedoch nicht nachvollziehen. Eine Schlagwortsuche zum Wortfeld der »Pink-collared Beauty novels« führt zu Lele Chengs *Fen ling sheng jing* (2009, engl. *Pink Collar Series*), einem Ratgeber, der zwar optisch mit seinem pinken Cover, den darauf abgebildeten Highheels und glitzernden Diamanten an anglo-amerikanische *chick lit* erinnert, aber weder einem Roman entspricht noch weitere Publikationen nach sich gezogen hat, die auf eine Reihe (z.B. im Stil der *chick nonfiction*) hindeuten würden.⁴²⁶ Die Suche nach *Canton* und *Chengdu Baby* – Chen

423 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 223.

424 Ebd., S. 217.

425 Ebd., S. 215.

426 Dass jedoch *Fen ling sheng jing* (*Pink Collar Series*) vor dem eigentlichen Titel *Zhi chang nu ren tan de xing fu xin shi* (engl. in etwa: *Working Women Talk About Happiness*) angeführt und durch einen Doppelpunkt von diesem abgetrennt wird, könnte darauf hindeuten, dass ursprünglich eine Reihe geplant war. Vgl. Lele Cheng: *Fen ling sheng jing: zhi chang nu ren tan de xing fu xin shi*. Taipeh: Yu shu fang 2009. Die beiden Quellen, die Chen in Bezug auf die *pink-collar novels* nennt – Linghan: »Pink-collar Beauty Series«. In: *Ecstatic by Oneself*. Hefei: Anhui Art and Literature Press 2006, und Jing Xue: *Pink-collar Beauty*. Nanjing: Jiangsu Art and Literature Press 2008 – sind beide nicht eruierbar. Die Recherche wird dadurch erschwert, dass Chen die chinesischen Literaturangaben auf Englisch übersetzt, jedoch darauf verzichtet, sie auch in chinesischen Schriftzeichen oder Pinyin anzugeben.

spricht von einer »Baby series«⁴²⁷ – ergab ebenfalls keine Treffer.⁴²⁸ Ein Titel, der bei der Literaturrecherche jedoch wiederholt auftauchte, ist Murong Xuecuns (Ps. v. Hao Qun) Roman *Chengdu, jin ye qing jiang wo yi wang* (2002, engl. *Leave Me Alone: A Novel of Chengdu*), der nicht nur die Stadt Chengdu im Titel führt, sondern in den Jahren nach der Publikation von *Shanghai Baby* auch einiges Aufsehen erregt hat. Zunächst 2002 online in Fortsetzungen erschienen, wurde er noch im selben Jahr in Buchform publiziert und inzwischen auch in sieben Sprachen übersetzt.⁴²⁹ Durch das darin vermittelte »brutally honest portrait of contemporary Chinese urban life, dripping with greed, corruption and emotionless sex«,⁴³⁰ weist er thematische Parallelen zu den *meinü zuojia* auf, allerdings mit dem Unterschied, dass es sich bei dem Autor wie auch bei den Protagonisten um Männer* handelt – wenn der Vergleich mit anglo-amerikanischen Genres gezogen werden wollte, wäre folglich eher von einer Art *lad lit* auszugehen.

3.1.2.3 Exkurs: Internetliteraturpionierinnen und *meinän zuojia*

Ein Vergleich zwischen Xuecuns Chengdu-Roman und den *meinü zuojia* bietet sich nicht nur aufgrund des Gegenwarts- und Generationenbezugs, des urbanen Settings und der Thematisierung von Tabus, sondern auch aufgrund der digitalen Publikationsform an, in der sich die *meinü zuojia* als Pionierinnen und besonders erfolgreiche Vertreterinnen hervorgetan haben: »Young and well educated, they were quick in responding to new technology. Some writers, such as Wei Hui, Mian Mian and Zhou Jieru, set up their own websites, and communicated with the readers through bulletin boards, chat rooms and emails.«⁴³¹ Als mehr und mehr Texte online publiziert wurden, begannen sich in Konkurrenz zum geschlechtsmarkierten Terminus der *meinü zuojia* auch neutralere, auf das Medium bezogene Begriffe wie Internetliteratur (*wangluo*

427 Chen: »Shanghai(ed) Babies« (2012), S. 225/Endnote 4.

428 Die Quelle, die Chen hinsichtlich der *Baby series* anführt (Taotanglangji: *Chengdu Baby*, www.wenxuejia.net/files/article/info/95/95403.htm [3.3.2009]) kann nicht mehr abgerufen werden und auch unter dem angegebenen Autor*innennamen findet sich niemand. Bei Shuyu Kong findet sich eine ähnliche Referenz, und zwar auf »Beijing Babe«, »Guangzhou Babe« und »Chongqing Babe«, die sie (leider ohne eine Quelle zu nennen) als von Autor*innen adaptierte »copycat names« ausweist. Das einzige Beispiel, das sie nennt, ist Chun Shus Roman *Beijing Doll* (engl. 2004 [2002]). Shuyu Kong: »Literary Celebrity in China: From Reformers to Rebels«. In: Elaine Jeffreys/Louise P. Edwards (Hg.): *Celebrity in China*. Hong Kong: Hong Kong UP 2010, S. 125–143, hier S. 141.

429 Vgl. Murong Xuecun: *Chengdu, jin ye qing jiang wo yi wang*. Hohhot: Nei meng gu ren min chu ban she 2002. Der Roman wurde ins Französische (2006), Deutsche (2008), Englische (2008), Vietnamesische (2010), Spanische (2014), Portugiesische (2014) und Finnische (2015) übersetzt (die Angaben zu Übersetzungen beruhen auf Recherchen im *Index Translationum*, in worldcat.org und Goodreads, Stand: 10.7.2019).

430 O.A.: »China's New Generation of Online Novelists«. In: *New Matilda* (22.7.2009), <https://web.archive.org/web/20201016165117/https://newmatilda.com/2009/07/22/chinas-new-generation-online-novelists/> [1.10.2021].

431 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 47. Laut Yang, der sich auf die Statistik des China Internet Network Information Center bezieht, waren im Jahr 2000 in China 8,9 Millionen Internetuser*innen (das sind 6,8 % der Gesamtbevölkerung Chinas) registriert. 85,8 % davon waren junge Leute zwischen 18 und 35 Jahren, 84 % hatten mindestens einen Collegeabschluss und ca. 66 % lebten in den großen Küstenstädten Chinas. Yang macht mit diesen Zahlen deutlich, dass es sich beim regelmäßigen Internetkonsum um eine kleinbürgerliche Tätigkeit handelte, die nur bestimmten sozialen Gruppen wie Angestellten und Studierenden überhaupt offenstand. Vgl. ebd., S. 44–48.

wenxue) oder *cyber writing* zu etablieren. In einer zeitgenössischen chinesischen Literaturgeschichte werden bereits drei Kategorien dieses neuen Genres unterschieden: Erstens literarische Texte, die nachträglich digitalisiert und ins Internet gestellt werden; zweitens Texte, die das Internet formal (z.B. über Hyperlinks) und/oder inhaltlich in ihr Schreiben integrieren; und drittens Texte, die online geschrieben und publiziert werden (z.B. Blogs).⁴³² Während die Werke von Wei Hui und Mian Mian nachträglich und zusätzlich online veröffentlicht wurden – auch als Reaktion auf das Verbot ihrer (Print-)Bücher – und somit zur ersten Kategorie zählen, stellt Zhou Jierus *Xiao yao de wang* (2000, dt. »Xiao Yaos Netz«) über das digitale Doppelleben einer jungen urbanen Frau* eine Pionierleistung der zweiten, inhaltlich-formal auf das Internet bezugnehmenden Kategorie dar. Die bislang kommerziell erfolgreichste Internetautorin Chinas, Anni Baobei, vereint in ihrer Erzählung *Gao bie wei an* (2000, engl. *Goodbye, An*, 2012), in der es ebenfalls um die Verschränkung von Großstadtleben und Cyberwelt geht, Internetliteratur der Kategorie zwei mit jener der Kategorie drei.⁴³³ Ihre Erzählung gilt als »typical cyber-writing, since it was originally written and publicized on the Internet.«⁴³⁴ Nicht nur die Verbindung von Stadt- (*xiaozi*) und Internetliteratur (*wangluo wenxue*), sondern auch jene von sexuellen Tabus und digitalen Publikationsformen erwies sich als lukrative Sparte, »bypass[ing] the censorship of the nation more easily«.⁴³⁵ Dies bedeutet keinesfalls, dass es sich um einen freien, demokratischen Publikationsort handelte, aber gerade

[t]he narcissistic, self-indulgent sexualization of the female body on the Internet appears to be oblivious to state politics. To the extent that such female writing directs the reader's attention from direct political action to the ephemeral realm of fantasy and nausea, state censorship periodically turns a blind eye to the online production of sex in the public e-sphere.⁴³⁶

Drei Jahre nachdem Mian Mians und Wei Huis Werke verboten wurden und kurz nachdem auch der Roman *Beijing wawa* (2002, engl. *Beijing Doll*, 2004) ihrer jüngeren Nachfolgerin Chun Shu der Zensur zum Opfer fiel – man könnte auch sagen, nach einem letzten Aufbäumen der *meinü zuojia* –, entstand mit der sogenannten One-Night-Stand-Literatur ein neues Genre der Internetliteratur in China, in der »[o]rdinary city women as well as stars, celebrities, TV hostesses, actresses, models, and

432 Vgl. Li Gan/Xiong Jialiang/Cai Shuxian (Hg.): *Zhongguo dangdai wenxueshi*. Peking: Kexue chubanshe 2004, zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 48.

433 Anni Baobeis Erzählung *Gao bie wei an* erschien (wie auch weitere Texte von ihr) bereits 1999 – und damit drei Jahre vor Murong Xuecuns Chengdu-Text – online und wurde 2000 in der gleichnamigen Kurzgeschichtensammlung in Buchform publiziert. Vgl. Thomas Zimmer: *Erwachen aus dem Koma? Eine literarische Bestimmung des heutigen Chinas*. Baden-Baden: Tectum 2017, S. 308f. Anni Baobei wurde 2011 mit geschätzten Lizenzerträgen von 9,4 Millionen Yuan (1,48 Millionen US-Dollar) zur fünfteichsten Autorin Chinas erklärt. Vgl. Junmian Zhang: »Top 15 Richest Chinese Writers«. In: *china.org.cn* (6.12.2011), https://web.archive.org/web/20190517150208/www.china.org.cn/top10/2011-12/06/content_24040909_11.htm [1.10.2021].

434 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 49.

435 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 183.

436 Ebd., S. 184.

beauty writers«⁴³⁷ in der ersten Person ihre sexuellen Geheimnisse preisgaben.⁴³⁸ Als berühmteste Vertreterin gilt Mu Zimei (Ps. v. Li Li), die unter dem Titel *Yi qingshu* (dt. »Postume Liebesbriefe«) online »ihre intimen Erlebnisse[n] zwischen dem 19. Juni und dem 21. November 2003«⁴³⁹ dokumentierte. Mu Zimei reiht sich über Referenzen auf *Sex and the City*⁴⁴⁰ und Chun Shus *Beijing wawa*⁴⁴¹ sowohl in die anglo-amerikanische Chick-lit-Tradition als auch in die *meinü zuojia* ein. In ihrem zweiten Buch findet sich in einer Passage, die sich zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Liebhaber Rongqi abspielt, eine Hommage an Letztere:

We chatted continuously, about Karl Popper, about Chinese intellectuals. The television was just mentioning Yu Qiuyu's *A Sigh in a Thousand Years* [Qiannian yitan]. »There were some virtual interviews on the Internet. They asked a reader's impression of reading *A Sigh in a Thousand Years*. The answer was »a big patch down below got wet« [xiamian shi le yi da pian]. A classic citation of *Shanghai Baby*.«
Hearing this, Rongqi laughed rather mysteriously. This was the only laugh I saw on his face the entire evening.⁴⁴²

Bei *Qiannian yitan* handelt es sich um eine Mischung aus persönlichem Reisebericht und kulturgeschichtlichen Betrachtungen des angesehenen chinesischen Wissenschaftlers Yu Qiuyu, der im Gegensatz zu Wei Hui als Repräsentant der »Chinese in-

437 Ebd., S. 179.

438 2003 sind zwei Sammelbände dieses Genres in Buchform erschienen, zunächst Tu Lengxi et al. (Hg.): *Tian bu liang jiu fenshou*. Shanghai: Shanghai Shehui Kexue Chubanshe 2003, in dem 19 Frauen* über ihre One-Night-Stands berichten. Das mit einem Foto jeder Autorin bebilderte Inhaltsverzeichnis (vgl. ebd., S. 1-4) erinnert an die Ästhetik der *Zuo Jia* (1998), in der die *meinü zuojia* debütierten. Auf diese Publikation folgte Zhi Chuan (Hg.): *Tianliang yihou shuo fenshou*. Peking: Zhongguo Dianying Chubanshe 2003, in dem vierzehn Frauen* von ihren aus One-Night-Stands hervorgegangenen Beziehungen erzählen.

439 Mu Zimei: »Vorwort«. In: Dies.: *Mein intimes Tagebuch*. Roman. Aus dem Franz. übers. v. Isabell Lorenz. Berlin: Aufbau 2007, S. 5f., hier S. 6.

440 In ihrem Eintrag vom 23. Juni 2003 vergleicht die Ich-Erzählerin ihre Situation als sexuell aktive, alleinstehende Frau* mit einer Episode aus *Sex and the City*. Vgl. Mu Zimei: *Mein intimes Tagebuch* (2007), S. 22f. Ein späterer Eintrag vom 22. Oktober 2003 ist mit »Sex and the City« betitelt und dreht sich um einen Sex-and-the-City-Test, der ergibt, dass die Erzählerin »Typ Carrie mit einem Hauch Miranda« ist. Vgl. ebd., S. 207.

441 Der auffallend lange Beitrag vom 13. November 2003: »T, aus einem Roman ins Leben« (vgl. ebd., S. 259-273) ist eng mit Chun Shus *Beijing wawa* verwoben. Die Ich-Erzählerin lernt T kennen und merkt, dass es sich um eine Figur aus Shus semi-autobiographischem Roman handelt, worauf sie *Beijing wawa* liest und ständig Vergleiche zwischen der Beschreibung Ts darin und ihren eigenen (sexuellen) Erfahrungen mit ihm anstellt. Vgl. ebd.

442 Mu Zimei: *Yiqing shu*. Nanchang: Er shi yi shi ji chu ban she 2003, S. 210, zit. in Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 181. Obgleich Lu hier als Originalquelle Mu Zimeis gedrucktes Blogtagebuch *Yiqing shu* angibt, legt sowohl seine Anmerkung, dass es sich um eine Passage aus »Mu Zimei's story ›Container: (Rongqi)« handle, als auch die Tatsache, dass sich diese Passage in der deutschen Übersetzung (Mu Zimei: *Mein intimes Tagebuch*) nicht findet, nahe, dass hier ein Fehler unterlaufen ist und Lu sich auf Mu Zimeis zweites (bislang nichtübersetztes) Buch bezieht: Mu Zimei: *Rongqi*. Chengdu: Sichuan wen yi chu ban she 2004.

tellectual tradition«⁴⁴³ gilt. Die Antwort eines Lesenden auf Qiuyus Werk mit *Shanghai Baby* zu koppeln deutet darauf hin, dass Wei Hui die »typischen« Intellektuellen Chinas »as the canonical reference point for a new generation of people«⁴⁴⁴ verdrängt hat. Diese Referenz zeugt von einer Würdigung Wei Huis nicht nur als Pionierin eines kurzlebigen literarischen »Frauenliteraturtrends«, sondern als Kämpferin gegen Tabus, deren Bruch mit Traditionen die chinesische Literaturlandschaft nachhaltig verändert und dabei zahlreiche Autor*innen beeinflusst hat. Mu Zimeis erotisches Blogtagebuch, das bis zu 30 Millionen Leser*innen verfolgt haben sollen, wurde im August 2003 das erste Mal wegen Indiskretion und Obszönität angezeigt und in der Folge von der chinesischen Regierung zeitweise gesperrt, zensiert und schließlich ganz geschlossen. Obgleich das Endergebnis dasselbe war wie bei ihren Vorgängerinnen, schien dieser Publikationsmodus geeigneter, um die vom Staat verhängten Verbote, wenn nicht zu umgehen, so doch stärker auszureizen. Die Inhalte, die Mu Zimei online publizierte, hätten in dieser expliziten und aufgrund der namentlichen Nennung ihrer Sexpartner*innen auch kompromittierenden Form wohl kaum bei einem Verlag erscheinen können. In der kurzen Zeit, in der ihre Texte un- oder teilzensiert online einsehbar waren, gewann sie jedoch eine derart große Leser*innenschaft, dass sich nach der Schließung des Blogs ein Verlag bereit erklärte, die Veröffentlichung in Buchform zu riskieren. Auch wenn dieses gleich nach Erscheinen wieder verboten wurde, sind inzwischen Übersetzungen ins Französische (2005) und Deutsche (2007) (nicht jedoch ins Englische) erschienen und Mu Zimei ist weiterhin online aktiv.⁴⁴⁵ Das öffentliche Interesse an One-Night-Stand-Literatur im Allgemeinen und der »Affäre Mu Zimei«⁴⁴⁶ im Besonderen bescherte schließlich auch dem »Blog« als literarischem Medium einen größeren Bekanntheitsgrad in China.⁴⁴⁷ Es waren nicht zuletzt Mu Zimeis Beiträge, die aus *bo ke* (dt. »Blog«) »a household word and later a wide-scale practice«⁴⁴⁸ machten.

Während jedoch an den Errungenschaften der chinesischen Autorinnen der post-1970er Generation Labels wie »Schönheitsautorinnen«, »Körperschreiben« oder »One-Night-Stand-Literatur« haften blieben, wurde ein Autor wie Murong Xuecun, dessen *Chengdu*-Roman ihnen in sexueller Explizitheit in nichts nachsteht, als subkultureller Literat und digitaler Aktivist bekannt.⁴⁴⁹ Die provokant angelegte Frage des selbsternannten Hooligan-Autors und Kulturkommentators Wang Shuo, warum es eigentlich keinen Begriff wie *meinan zuojia* (dt. »schöner Schriftsteller«) gebe, macht auf diese doppelten Bewertungsstandards aufmerksam.⁴⁵⁰ Ironischerweise hat Ge Hongbing, jener Professor an der Universität Shanghai, der den Begriff des *shenti xiezuo* (dt.

443 Lu: »Popular Culture and Body Politics« (2008), S. 181.

444 Ebd.

445 Vgl. Mu Zimei: *Mein intimes Tagebuch* (2007), Autorinnenbiografie, o.Pag. (vor Titelseite).

446 Ebd.

447 Vgl. Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 84.

448 Ebd., S. 85.

449 Vgl. Edward Wong: »Pushing China's Limits on Web, if Not on Paper«. In: *The New York Times* (6.11.2011), <https://web.archive.org/web/20181123210218/https://www.nytimes.com/2011/11/07/world/asia/murong-xuecun-pushes-censorship-limits-in-china.html> [1.10.2021].

450 Vgl. Wang Shuo: »Wang Shuo Chen Ran duiha lu« (Gespräch zwischen Wang Shuo und Chen Ran). In: *culture.zju.edu.cn* (28.3.2002) [offline], zit. in Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 89. Wang Shuo bezeichnet sich selbst als »hooligan or ruffian (*liumang*) to describe his characters, himself and

»Körperschreiben«) geprägt und scharfe Kritik an Wei Hui und anderen *meinü zuojia* geübt hat (vgl. Kap. 3.1.2.1, S. 254, Fußnote 290), mit *Sha chuang* (2003, dt. »Bett aus Sand«) selbst einen autobiographischen Roman über seine sexuellen Eskapaden veröffentlicht, der ihm Ruhm und den Titel des ersten (und einzigen) *meinän zuojia* einbrachte.⁴⁵¹ Dieses Label erwies sich marketingtechnisch als erfolgreich, zog aber auch einen starken »critical backlash laced with mockery, contempt, condemnation, and anger«⁴⁵² nach sich:

A female beauty writer, though controversial, was accepted and consumed as the playful and stylish cosmopolitan, whereas a male beauty writer was not what the mainstream could tolerate. The public would not accept the feminization of established male figures. Instead, male literary dignity was cautiously guarded, while the initially shocking female literary engagement was in some sense accepted or at least tolerated.⁴⁵³

Es ist auffallend, dass sich diese, auf die meisten *meinü zuojia* erstreckende Toleranz gerade an jenen Texten erschöpfte, die eine Feminisierung (vgl. Wei Huis *Shanghai Baby* oder Mian Mians *Lalala* und *Candy*) oder Objektifizierung (vgl. Mu Zimeis Blog) chinesischer Männer* vornahmen. Wei Wei hingegen, die als Erste und bislang Einzige der *meinü zuojia* von offizieller Seite für ihr Schreiben gewürdigt wurde, bekam 2004 den renommierten *Lu Xun Literaturpreis* für eine Erzählung verliehen, in der Frauen* als traditionelle Familienfürsorgerinnen – »When there is a woman in a house, the house becomes a home«⁴⁵⁴ – präsentiert werden. Dass manche Frauen wie die titelgebende und namenlose »Big Lao Zheng's Woman« für ihre Familien sorgen, indem sie sich prostituieren, wird vielmehr auf deren natürliche Anlage als auf die ökonomische Notwendigkeit zurückgeführt: »[E]verything they did was within a woman's nature and capacity.«⁴⁵⁵ Solch ein Narrativ fügt sich in jene postkulturrevolutionäre Erwartungshaltung, der zufolge es das »abnormal« phenomenon of »strong women

his style«. Kong: »Literary Celebrity in China« (2010), S. 132. Er gilt als »Bad-Boy Literary Celebrity« (ebd., S. 131) und »China's most popular and iconoclastic writer of the 1990s« (ebd., S. 132).

451 Vgl. Shanghai Star: »Bodies Melting into Words« (2003). Vgl. auch Ge Hongbing: *Sha chuang*. Wuhan: Changjiang wen yi chu ban she 2003.

452 Yang: *From Beauty Fear to Beauty Fever* (2011), S. 90.

453 Ebd.

454 Wei Wei: »Big Lao Zheng's Woman« [2003]. Ins Engl. übers. v. Zhang Xiaorong. In: Xiangyang He (Hg.): *How Far Is Forever and More Stories by Women Writers*. Peking: Foreign Languages Press 2014, S. 119-154, hier S. 140.

455 Ebd., S. 151. Die ganze Textstelle, die ein gutes Bild von der in der Erzählung betriebenen Verharmlosung von Prostitution und der Essentialisierung von Frauen* gibt, lautet: »The women provided solace to the male wanderers with their inborn feminine qualities: attentive, tidy, diligent. They washed clothes for these men, cooked their meals, listened when the men wanted to talk, consoled, teased, and strategized when they were in distress and needed help. When the men missed their women, they provided their own bodies to them. When they missed their homes, they built makeshift warm homes for them.... They provided a turnkey solution for these men, while everything they did was within a woman's nature and capacity. Even though they got payment for what they did, it was a mutually beneficial pact in which both parties willingly participated.«

and weak men«⁴⁵⁶ auch in der Literatur umzukehren gilt, indem männliche* Potenz in Opposition zu einer neu definierten, wieder stärker den klassischen Yin-Tugenden entsprechenden Weiblichkeit* beschrieben wird. Dabei handelt es sich um ein Verständnis von Weiblichkeit*, das sich sowohl von der androgynen, starken Frau* der Mao-Jahre unterscheidet als auch von jener kommerziell erfolgreichen sexuellen Maskerade und Rebellion vieler post-1970er Autorinnen, die auf Kosten feminisierter und/oder objektifizierter chinesischer Männer* »heated national debates about power, politics, the market and contemporary gender relations, including the meaning(s) of feminism, women's agency, misogyny and sexual difference«,⁴⁵⁷ entfachten. International wurden zwar gerade die in China verbotenen Autorinnen bekannt, allen voran Wei Hui. Die seltsame Mischung, in der ihre Werke assimiliert (vgl. *Shanghai Baby* als *chick lit*) und gleichsam exotisiert (vgl. die Covergestaltung von *Shanghai Baby*) wurden, bzw. die dekontextualisierte Reduktion des nationalen Verbots auf Pornographie haben eine differenzierte Debatte über die politische Sprengkraft dieser Literatur jedoch von vornherein unmöglich gemacht und auf die allzu simple Opposition ›schöne Autorinnen, die gerne feiern, Sex haben und darüber schreiben‹ vs. ›autokratisches, rotes, früdes China‹ verknüpft.

3.1.3 Arabische Welt-Frauen*-Literatur

»[W]hile *Sex and the City* blazed a trail for American women to be open about sex, *Girls of Riyadh* blazed a trail for not just openness about sex but about love, religion and the limitations presented by family and society.«⁴⁵⁸

Während sich die bisherigen Fallbeispiele auf Länder im Sinne von Staaten (Indonesien, China) bezogen, verschiebt sich der *Chick-lit-gone-global*-Diskurs in diesem Kapitel auf einen überstaatlichen Sprach- und Kulturraum, die sogenannte arabische Welt. Ist von arabischer Literatur die Rede, besteht ein gewisser Rechtfertigungs- oder sogar Erklärungsbedarf, denn schließlich erstreckt sich die arabische Welt vom Atlantik bzw. dem äußersten Westen Nordafrikas bis zum Persischen Golf bzw. der Ostgrenze des Iraks und setzt sich aus den 22 afrikanischen und asiatischen Staaten der Arabischen Liga zusammen.⁴⁵⁹ Für eine weite Definition arabischer Literatur ist in erster Linie der gemeinsame, wenn auch keineswegs einheitliche Kulturraum der Autor*innen ent-

456 Zhu: *Feminism and Global Chineseness* (2007), S. 155.

457 Schaffer/Song: *Women Writers in Postsocialist China* (2014), S. 78.

458 Shannon Luders-Manuel: »Girls of Riyadh by Rajaa Alsanee«. In: *Bookreporter* (22.1.2011), <https://web.archive.org/web/20160520064138/https://www.bookreporter.com/reviews/girls-of-riyadh> [1.10.2021]; Hervorhebung im Original.

459 Die Arabische Liga setzt sich aus 21 Nationalstaaten – zehn in Afrika (Ägypten, Algerien, Dschibuti, Komoren, Libyen, Marokko, Mauretanien, Somalia, Sudan, Tunesien), elf in Vorderasien (Bahrain, Irak, Jemen, Jordanien, Katar, Kuwait, Libanon, Oman, Saudi-Arabien, Syrien [Mitgliedschaft seit November 2011 ausgesetzt], Vereinigte Arabische Emirate) – und dem mehrheitlich international als Staat anerkannten Palästina (inoffiziell vertreten durch die Palästinensische Befreiungsorganisation) zusammen.

scheidend, unabhängig davon, ob in Texten regionale oder überregionale Themen behandelt werden, ob auf Arabisch (in regionalen Dialekten oder in der weitgehend einheitlichen Hochsprache) oder in anderen Sprachen (meist Französisch, seltener Englisch oder Deutsch) geschrieben wird.⁴⁶⁰ Während die Mehrzahl der literarischen Werke aus dem arabischen Osten (Maschrek) auf Arabisch verfasst sind, ist die vorrangige Literatursprache im arabischen Westen (Maghreb) Französisch. Diese Entwicklung kann insbesondere auf die unterschiedliche koloniale Vergangenheit der Regionen zurückgeführt werden. Die französischen, im Gegensatz zu den britischen, Kolonisator*innen, »embarked on an aggressive linguistic and cultural campaign that sought to replace the indigenous languages and cultures«.⁴⁶¹ Neben diesen inklusiven Definitionen arabischer Literatur finden sich auch häufig engere, die nur in arabischer Sprache verfasste Literatur mit einschließen.⁴⁶² Abdo Abboud spricht von der arabischen Welt als von einem »nur wenig fruchtbaren Boden für literarisches Schaffen«, da zum einen die Analphabet*innenrate sehr hoch sei und das Lesen bzw. der Literaturunterricht in den Bildungsinstitutionen keine wichtige Rolle spiele, zum anderen Behörden und Kulturorganisationen die literarische Produktion kaum fördern, diese vielmehr sogar aktiv durch Zensur beschränken würden. Zensur wird nicht nur offiziell von Seiten der Staaten ausgeübt, sondern geht auch oft von konservativen islamischen Kreisen aus.⁴⁶⁴ Für Autorinnen kommt als potenzielles Hindernis noch hinzu, dass sie sich meist sowohl innerhalb als auch außerhalb der Familie, im privaten wie im öffentlichen Bereich, gegen eine überlieferte Skepsis, was das Schreiben von Frauen* anbelangt, durchsetzen müssen: »Niemand in der arabischen Welt wundert sich, wenn ein Mann schriftstellerisch tätig ist. Das gehört zur Tradition und zum kulturellen Erbe in der Region. Anders sieht es jedoch aus, wenn es Frauen sind, die Literatur verfassen.«⁴⁶⁵ Diese Erwartungshaltung, die über Scheherazade bzw. die durch sie verkörperte weibliche* Erzähltradition hinweggeht, schließt an eine enge, auf Schrift-

460 Solch eine weite Definition findet sich in Abdo Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern. Grundzüge und Probleme der modernen arabischen Literatur«. In: Thorsten Gerald Schneiders (Hg.): *Die Araber im 21. Jahrhundert: Politik, Gesellschaft, Kultur*. Wiesbaden: Springer 2013, S. 285-296, insbes. S. 285-289. Auch *Banipal*, die Zeitschrift für moderne arabische Literatur, publiziert nicht nur arabische Schriftsteller*innen, die auf Arabisch, sondern auch jene, die auf Französisch, Englisch und/oder Deutsch schreiben, »presenting the reality of literature from the Arab world and naming it ›Arab‹ rather than ›Arabic‹ literature (which excludes literature by Arab authors not written in Arabic – and consequently many great Arab writers)«. O. A.: »About Us«. In: *banipal.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017072907/www.banipal.co.uk/about_us/ [1.10.2021].

461 Dalya Cohen-Mor: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Arab Women Writers. An Anthology of Short Stories*. Albany: State University of New York Press 2005, S. 12-25, hier S. 15.

462 Die 2001 von der Vereinigung der arabischen Schriftsteller und Autoren zusammengestellte Liste der 105 besten arabischen Bücher des 20. Jahrhunderts beinhaltet nur Werke, die (auch) auf Arabisch geschrieben und publiziert wurden. Vgl. o.A.: »Top 105 – What are the Best 105 Arabic Books of the 20th Century?«. In: *arablit.org* [Blog] (Jun. 2011), <https://web.archive.org/web/20201017072724/https://arablit.org/store/top-105/> [1.10.2021]. Vgl. auch Cohen-Mor: »Introduction« (2005); Paul Starkey: »Introduction: What is Modern Arabic Literature?«. In: Ders.: *Modern Arabic Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP 2006, S. ix f., hier S. x.

463 Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern« (2013), S. 288.

464 Vgl. ebd., S. 287.

465 Ebd., S. 293.

lichkeit beschränkte Definition von Literatur an.⁴⁶⁶ Obgleich Frauen* auch in der verschriftlichten arabischen Literaturtradition früh auftraten, blieb ihre literaturgeschichtliche Bedeutung bis auf einzelne große Namen wie al-Khansā' (575-645/6) oder Wallada bint al-Mustakfi (994-1091) gering.⁴⁶⁷ In den letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts begannen die Ideen und Ziele der ersten Frauenbewegung jedoch auf den arabischen Literaturbetrieb einzuwirken, zunächst vor allem in Ägypten, Syrien und im Libanon. Während die Pionierinnengeneration in den 1880er Jahren noch wesentlich durch zwei Autorinnen, die Libanesin Warda al-Yaziji (1838-1924) und die Ägypterin Ayşe İsmet Teymûr (1840-1902), repräsentiert wurde, kam in den folgenden Jahrzehnten eine Vielzahl weiblicher* literarischer Stimmen hinzu.⁴⁶⁸ Es wurden Frauenvereine und literarische Salons gegründet und zudem erschienen die ersten Frauenzeitungen und -zeitschriften sowie zahlreiche Biographien über berühmte Frauen*. Neben journalistischen Textsorten machten sich Autorinnen auch die in der arabischen Welt erst gegen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommende Form des Romans zu eigen.⁴⁶⁹ Trotz dieser zunehmenden Präsenz arabischer Frauen* im Literaturbetrieb fand kein einziges vor 1950 publiziertes Werk einer arabischen Autorin Eingang in die Liste der 105 besten arabischen Bücher des 20. Jahrhunderts. In diesem 2001 von der Vereinigung der arabischen Schriftsteller zusammengestellten Kanon sind Autorinnen insgesamt nur marginal, mit 15 Titeln, vertreten; elf dieser Titel wurden in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veröffentlicht und nur einer vor 1960 (vgl. Anhang D, Tab. D1, S. 453⁴⁷⁰). Diese Präsenzbezogenheit oder

466 Auf Scheherazade und die in Vergessenheit geratene Bedeutung arabischer Frauen* als Schöpferinnen und Vermittlerinnen einer oralen Erzähltradition wird eingegangen in Radwa Ashour et al.: »Arab Women Writers«. Aus dem Arab. übers. v. Mandy McClure. In: *Southwest Review* 94/1 (2009), S. 9-18, hier S. 10, 15, <https://www.jstor.org/stable/43472958>.

467 Vgl. Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern« (2013), S. 293f.

468 Umfassende Listen und Untersuchungen zu arabischen Autorinnen und ihren Werken (vom frühen 19. bis ins späte 20. Jahrhundert) finden sich bei Joseph T. Zeidan. Vgl. Joseph T. Zeidan: *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*. Albany: State University of New York Press 1995.

469 Die Dichtkunst gilt als erste (überliefert seit dem 5. Jahrhundert) und nach wie vor wichtigste Gattung der arabischen Literatur. Gemeinhin wird *Zaynab* (1913) des Ägypters Muhammad Husayn Haykal als erster arabischer Roman behandelt. Diese Ansicht gilt unter Literaturwissenschaftler*innen mittlerweile jedoch als höchst umstritten. Hassan nennt bspw. auch frühere Romane von Autorinnen wie Ayşe Teymûrs *Nata'ij al-ahwal fi-l-aqwal wa-al-af'al* (1887/1888, *The Results of Speech and Action*) und die von Alice al-Bustani und Zaynab Fawwaz in den 1890er Jahren verfassten Romane. Vgl. Wail S. Hassan: »Arabic Novel (Mashreq)«. In: Peter Melville Logan (Hg.): *The Encyclopedia of the Novel*. 2 Bde. Bd. 1. Oxford: Wiley-Blackwell 2011, S. 57-65, hier S. 57, 60.

470 In Tabelle D1 werden jene 105 Titel, die zu den besten arabischen Büchern des 20. Jahrhunderts erklärt wurden, aufgelistet. Sie geben einen Überblick über einen zeitgenössischen arabischen Kanon, wobei »arabisch« größtenteils mit arabischsprachig gleichzusetzen ist (einzig drei der 105 Titel wurden ursprünglich auf Englisch oder Französisch verfasst). Ich (S.F.) habe zusätzlich zu den arabischen Titeln Übersetzungen in weitere Sprachen angeführt, um einen besseren Eindruck der Zirkulation der Titel zu vermitteln. Die Liste, auf der Tab. D1 beruht, wurde erstmals am 9. September 2001 in der Zeitung *Akhbar Al Adab*, Nr. 426, publiziert und im Juni 2007 auch auf Wikipedia zur Verfügung gestellt. Vgl. Wikipedia: »أفضل مئة رواية عربية قائمة« (Top 100 Arabische Romane Liste) (7.4.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9_%D8%A3%D9%81%D8%B6%D9%84_%D9%85%D8%A6%D8%A9_%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9_%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9&oldid=45688951 [1.10.2021]. Eine

Literaturgeschichtsvergessenheit in Bezug auf das Schreiben arabischer Frauen* findet sich auch in der Einteilung arabischer Autorinnen in drei Generationen wieder, die Nahla Hanno auf ihrer Website Arab Women Writers (2010-2019) vornahm.⁴⁷¹ Die erste davon war mit *The Pioneers* betitelt und umfasste Autorinnen, die zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den 1970er Jahren publizierten, wobei der Fokus ganz klar auf dem 20. Jahrhundert lag: Nur vier der insgesamt 66 Pionierinnen hatten bereits im 19. Jahrhundert veröffentlicht. Die zweite, trotz der wesentlich kürzeren Zeitspanne (Publikationstätigkeit vor allem zwischen den 1960er und frühen 2000er Jahren) zahlenmäßig bereits deutlich überlegene Generation (83 Autorinnen) wurde von der dritten und gerade aktuellen (66 Autorinnen) abgelöst, die schwerpunktmäßig im 21. Jahrhundert zu publizieren begann.⁴⁷² Der Fokus – sowohl der Best-of-Liste als auch der Website – auf neuere arabische Literatur von Frauen* hängt sehr wahrscheinlich auch mit der in diesem Zeitraum einsetzenden und kontinuierlich zunehmenden internationalen Rezeption zusammen. In der von den Vereinten Nationen ausgerufenen internationalen *Dekade der Frau* (1976-1985), innerhalb der auch die ersten Weltfrauenkonferenzen stattfanden, richtete sich das zunehmende westliche Interesse zunächst vor allem auf die Publikationen der ägyptischen Feministin Nawal El Saadawi, die – wie arabische feministische Autorinnen vor und nach ihr – auf dem arabischen Literaturmarkt keinen leichten Start hatte.⁴⁷³ Nach der Publikation von *Al-Mar'a wa-l-ğins* (1972, dt. »Frauen und Sexualität«), einem kritischen Sachbuch über die sexuelle Sozialisierung ägyptischer Frauen* (die u.a. den weithin praktizierten Brauch der weiblichen* Genitalbeschneidung beinhaltet), wurde sie ihrer Position als Generaldirektorin des ägyptischen Ressorts für Gesundheitserziehung enthoben und musste auch ihre Tätigkeit als Herausgeberin bei einem Gesundheitsmagazin einstellen. Da in Ägypten ein Publikationsverbot über sie verhängt wurde, veröffentlichte sie

Transkription mit Angaben zu englischen Übersetzungen findet sich auf dem Blog ArabLit – Arabic Literature and Translation, vgl. o.A. »Top 105« (2011).

471 Die Website, die im Laufe des Jahres 2019 offline ging, wurde von der Eigentümerin als persönliche Initiative mit drei Teilzielen beschrieben: 1. »Celebrate and recognize Arab Women Writers who challenge stereotypical representations of Arab women«; 2. »Promote awareness of the breadth of their contributions to Arab & World culture«; 3. »Create a focal point for information related to Arab Women Writers and their work.« Nahla Hanno: »Welcome to the site of Arab Women Writers«. In: *arabwomenwriters.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20190216061252/www.arabwomenwriters.com/> [1.10.2021].

472 Vgl. ebd.

473 Die berühmtesten Fälle neben El Saadawi sind Layla Balabakkis (Libanon), gegen die nach der Publikation ihrer Kurzgeschichtensammlung *A Spaceship of Tenderness to the Moon* (1963) ein Gerichtsverfahren wegen Obszönität und Gefährdung der öffentlichen Moral eröffnet wurde; Suhayr al-Talls (Jordanien), die nach einem langen Prozess, der auf die Publikation ihrer Kurzgeschichte »The Gallows« (1987) folgte, in der die Nase eines Henkers als Phallussymbol fungiert, zu einer kurzen Haftstrafe verurteilt wurde; sowie Zabya Khamis' (VAE) Fall, die 1987 aufgrund ihrer transgressiven Poesie ohne Prozess für fünf Monate ins Gefängnis musste. Die Beispiele finden sich in Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 14. Auch in jüngerer Zeit wurden noch strikte Maßnahmen ergriffen, so ist bspw. gegen Zaynab Hifni (Saudi-Arabien) nach der Veröffentlichung ihres Romans *Nisa 'ind Khat al-Istiwa* (1996, engl. *Women on the Equator*) ein mehrjähriges Schreib- und Reiseverbot verhängt worden. Vgl. Noura Algahtani: »Defying Convention: Saudi Women Writers and the Shift from Periphery to Centre«. In: *Women's Studies International Forum* 59 (2016), S. 26-31, hier S. 28. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2016.09.002>.

ihr nächstes Sachbuch *Al Wajh al-ari lil-Mar'a al-Arabiya* (1977), das 1980 unter dem Titel *The Hidden Face of Eve* auf Englisch erschien,⁴⁷⁴ in Beirut. Dessen großer Erfolg bewirkte, dass auch zahlreiche ihrer fiktionalen Werke übersetzt wurden, »making her the most visible of Arab women writers«.⁴⁷⁵ Bei dieser Sichtbarkeit handelt es sich jedoch nur um eine verhältnismäßige, da Saadawis Werke hauptsächlich von kleineren britischen Verlagen übersetzt wurden, und zwar »with little promotional muscle and modest sales«.⁴⁷⁶ Saadawis für eine arabische Autorin großer internationaler Erfolg wurde, insbesondere von Seiten arabischer Kritiker*innen, mit einiger Skepsis betrachtet. Ihr wurde vorgeworfen, dass sie westlichen Leser*innen das erzähle, was diese hören wollen, wodurch sie bestehende Stereotype von arabischen muslimischen Männern* als rückständige, misogyne, gewalttätige Unterdrücker reproduziere.⁴⁷⁷ Dennoch – oder gerade deswegen – kommt Saadawi das Verdienst zu, die Nachfrage nach progressiver arabischer Literatur von Frauen* angekurbelt zu haben. Auf der ersten internationalen feministischen Buchmesse in London (1986) waren bereits zwei Titel arabischer Autorinnen, *Story of Zahra* der Libanesin Hanan al-Shaykh und *Distant View of a Minaret* der Ägypterin Alifa Rifat, in englischer Übersetzung vertreten und erhielten große Aufmerksamkeit von Kritiker*innen.⁴⁷⁸ Das westliche Interesse an der Literatur arabischer Autorinnen und damit einhergehend eine gesteigerte Übersetzungstätigkeit begann folglich bereits vor der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an den ägyptischen Autor Nagib Machfus im Jahr 1988 – ein Ereignis, das oft als Zäsur herangezogen wird, wenn es um die Öffnung des arabischen Literaturmarktes geht. Spricht Abboud in Bezug auf die moderne arabische Literatur von einem »bemerkenswerte[n] Fortschritt«, da »analog zu der wachsenden Zahl der Frauen, die sich als Schriftstellerinnen betätigen, [...] auch ihre Rolle im Literaturbetrieb der arabischen Welt wichtiger geworden [ist]«,⁴⁷⁹ bezieht er sich damit jedoch vor allem auf die Literatur des 21. Jahrhunderts. Seit den Terroranschlägen am 11. September 2001 und dem Irakkrieg (2003) hat das bis dato insgesamt eher mäßige bzw. auf eine sehr überschaubare Anzahl von Autor*innen begrenzte westliche Interesse an arabischer Literatur – insbesondere jener aus Saudi-Arabien (15 der 19 an 9/11 beteiligten arabischen Terroristen kamen aus Saudi-Arabien) und dem Irak – nochmals zugenommen.⁴⁸⁰ Eine große Anzahl von Memoiren und fiktionalen Werken, die ein internationales Publikum überhaupt erreichen, sind jedoch von Exilant*innen oder den Kindern von Im-

474 Das Buch erschien im selben Jahr auch auf Deutsch: Nawal El Saadawi: *Tschador: Frauen im Islam*. Aus dem Arab. übers. v. Edgar Peinelt. Bremen: Con 1980.

475 Amal Amireh: »Publishing in the West: Problems and Prospects for Arab Women Writers«. In: *Al-Jadid* 2/10 (Aug. 1996), <https://web.archive.org/web/20201016120526/https://www.aljadid.com/content/publishing-west-problems-and-prospects-arab-women-writers> [1.10.2021].

476 Lorraine Adams: »Beyond the Burka«. In: *The New York Times* (6.1.2008), <https://web.archive.org/web/20201016115236/https://www.nytimes.com/2008/01/06/books/review/Adams-t.html> [1.10.2021].

477 Vgl. Amireh: »Publishing in the West« (1996).

478 Vgl. ebd.

479 Abboud: »Auf der Suche nach den Lesern« (2013), S. 294.

480 Vgl. Andrew Hammond: »Girls of Riyadh« Spurs Rush of Saudi Novels«. In: *reuters.com* (24.7.2007), https://web.archive.org/web/20201016140357if_/https://www.reuters.com/article/idUSL0824250120070724 [1.10.2021].

migrant*innen geschrieben, oft auf Englisch oder in einer anderen europäischen Sprache.⁴⁸¹ Im Hinblick auf die arabische Literatur im engeren Sinn, d.h. die auf Arabisch verfasste Literatur, kann trotz der zunehmenden Präsenz von Autorinnen weder von Genderparität noch von einem gleichen Zugang aller arabischen Frauen* zum Literaturmarkt ausgegangen werden:

While the presence of women on the Arabic literary scene has grown in number and influence in recent decades, there are still fewer female than male authors. In addition, they do not represent all segments of Arab society. Most of these women writers come from the middle and upper classes and have had the education and resources needed for intellectual pursuits.⁴⁸²

Es ist anzunehmen, dass die auf dem arabischen Literaturmarkt vorherrschende ungleiche Geschlechterverteilung, die innerhalb der benachteiligten Kategorie weiblicher* Autorinnen zudem noch eine ungleiche Verteilung in Bezug auf die sozialen Schichten zeigt, auch die Zirkulation der Werke bestimmt. Die Liste der 105 besten literarischen Werke des 20. Jahrhunderts lässt auf eine moderate Übersetzungslage vom Arabischen in andere, insbesondere westliche Sprachen schließen. Es konnten für 45 Titel – davon vier von Frauen* – keinerlei Übersetzungen und für weitere vier Titel – davon einer von einer Frau* – nur auszugshafte Übersetzungen ins Englische ausgemacht werden, was beinahe einem paritätischen Verhältnis unübersetzter gegenüber übersetzten Titeln gleichkommt. In den letzten Jahrzehnten gestartete Initiativen wie das 1980 von Salma Jayyusi initiierte *Project of Translation from Arabic*, die Gründung der englischsprachigen Zeitschrift *Banipal – Magazine of Modern Arab Literature* (1998),⁴⁸³ Gastauftritte auf der Frankfurter Buchmesse (2004) oder der London Book Fair (2008), die Einführung des *International Prize for Arabic Fiction* und die Entstehung von stark frequentierten Übersetzungsblogs wie *ArabLit – Arab Literature and Translation* (2010) haben zwar Übersetzungen von zeitgenössischer arabischer

481 Lorraine Adams bringt als Beispiel den Memoirenbestseller *Infidel* der in Somalia geborenen niederländischen Emigrantin Ayaan Hirsi Ali und vergleicht ihren Erfolg mit jenem von Nawal El Saadawi: »Perhaps it is not much of a surprise that with this one book, the pro-American, publicity-friendly, post-9/11 Hirsi Ali has attracted more news coverage, reviews and readers than the America-ambivalent, pre-9/11 Egyptian writer Nawal El Saadawi, who has been confronting the same issues – clitoridectomy, child marriage, stoning – in novels and memoirs since the late 1950s.« Adams: »Beyond the Burka« (2008).

482 Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 13.

483 In *Banipal* wird zeitgenössische arabische Literatur (Gedichte, Kurzgeschichten, Auszüge aus Romanen) publiziert, die auf Englisch verfasst oder ins Englische übersetzt worden ist; ebenso Interviews mit arabischen Autor*innen, Rezensionen und Berichte über Literaturveranstaltungen. Die Zeitschrift beschreibt sich selbst als »vehicle for intercultural dialogue and exchange that opens a window for UK and other Western audiences on the realities of Arab culture in all its diversity and vibrancy, enabling fruitful discourse to develop, that will lead to further exchange, mutual respect, new writings, deeper understanding, and Arab literature taking its rightful place in the canon of world literature.« O. A.: »About Us« [Banipal] (o.D.). Seit der Gründung von Banipal Books 2004 werden auch Texte von zeitgenössischen arabischen Autor*innen in Buchlänge übersetzt und gedruckt. Vgl. o.A.: »Banipal Books«. In: *banipal.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20190629002402/www.banipal.co.uk/banipal_books/ [1.10.2021].

Literatur angeregt, dabei jedoch auch oft gewisse Ungleichheitsmuster reproduziert. Der *International Prize for Arabic Fiction*, der seit 2008 jährlich verliehen wird, ging beispielsweise erst zwei- bzw. eineinhalbmals an eine Frau*: 2011 an Raja Alem (*The Dove's Necklace*), die sich den ersten Platz jedoch mit Mohammed Achaari (*The Arch and the Butterfly*) teilen musste, und 2019 an Hoda Barakat (*The Night Mail*).⁴⁸⁴ Die Zeitschrift *Banipal*, die in der Regel geographische Schwerpunkte (z.B. auf Gegenwartsliteratur aus dem Jemen, auf irakische oder arabisch-amerikanische Autor*innen usw.) setzt, gab im Jahr 2012 ein Heft mit dem Titel *12 Women Writers* heraus, was einem Eingeständnis einer generell am globalen Literaturmarkt und auch in der eigenen Publikation bestehenden Schiefelage gleichkommt.⁴⁸⁵ Diese für die Zeitschrift ungewöhnliche und bislang einzigartige Themenwahl, die sich am Geschlecht der Autorinnen ausrichtete, blieb im Editorial unkommentiert. Zudem finden sich vor den im Titel angekündigten Texten der zwölf Schriftstellerinnen – ebenfalls unkommentiert – die übersetzten Kurzgeschichten und Romanauszüge von vier männlichen* Autoren, was in Anbetracht der Ausrichtung des Themenheftes verwundert. Weit weniger präsent ist die Geschlechterungleichheit auf der 2009 als Blog gestarteten Website *arablit.org*, die nicht in Form seltener oder gar einmaliger »Frauenausgaben«, sondern laufend und mit großer Selbstverständlichkeit auf arabische Autorinnen und ihre Werke – größtenteils in englischer Übersetzung – aufmerksam macht.

Laut dem *Arab Human Development Report* (2002) besteht nicht nur hinsichtlich der Übersetzungen aus dem Arabischen ein Defizit: Die ca. 330 fremdsprachigen Bücher, die pro Jahr ins Arabische übersetzt werden, entsprechen in etwa einem Fünftel des gesamten Jahreskontingents in Griechenland und die Gesamtanzahl der ins Arabische übersetzten Bücher seit der Regierungszeit des Kalifen Al-Ma'mūn im 9. Jahrhundert kommt mit ca. 100.000 Titeln dem Durchschnitt der in Spanien jährlich übersetzten Titel gleich.⁴⁸⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint Rachel Donadios Aussage nachvollziehbar, dass die arabische Sprache eine große Grenze für die Ausbreitung der *chick lit* darstelle – »Neither »Bridget Jones's Diary« nor any of Fielding's other books have been translated into Arabic« (P); zumal sexuell explizitere anglo-amerikanische Unterhaltungsliteratur von Frauen* auf der Liste der zu übersetzenden Titel nicht sehr weit oben stehen dürfte. Dass Donadio die zum damaligen Zeitpunkt bereits existierende arabische *chick lit* nicht wahrgenommen hat, lag jedoch weniger an den fehlenden Übersetzungen englischer *Chick-lit*-Titel ins Arabische als an der noch nicht veröffentlichten englischen Übersetzung des Skandalromans *Banat al-Riyadh* (2005) der

484 Vgl. die jeweiligen Jahre unter <https://www.arabicfiction.org/en> [1.10.2021].

485 Vgl. Samuel Shimon: »Editorial«. In: *Banipal. Magazine of Modern Arab Literature* 44 (2012), S. 5.

486 Vgl. S. Galal: *Translation in the Arab Homeland: Reality and Challenge*. Kairo: Higher Council for Culture 1999, zit. in Nader Fergany: »Using Human Capabilities: Towards a Knowledge Society«. In: UNDP – United Nations Development Programme. Regional Bureau for Arab States/Arab Fund for Economic and Social Development (Hg.): *Arab Human Development Report 2002: Creating Opportunities for Future Generations*. New York: UNDP 2002, S. 65–83, hier S. 78, <https://digitalibrary.un.org/record/478490> [1.10.2021]. Seit diesem Bericht sind weitere Fördermaßnahmen initiiert worden; ein Beispiel für ein besonders ambitioniertes und seit über einem Jahrzehnt bestehendes Projekt ist das 2007 in den Vereinigten Arabischen Emiraten gestartete *Kalima Project for Translation*, das es sich zum Ziel gesetzt hat, die wichtigsten Bücher der Welt aller Wissensgebiete ins Arabische zu übersetzen (Ziel: 100 Titel pro Jahr). Vgl. o.A.: »Our Objectives«. In: *kalima.ae* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20200208113658/https://kalima.ae/en/about.kalima/our.objectives.aspx> [1.10.2021].

saudischen Autorin Rajaa Alsanea. Obgleich bereits das arabische Original (auch in englischsprachigen Rezensionen) mit *chick lit* verglichen wurde,⁴⁸⁷ überrascht es nicht, dass Donadio noch nichts davon wusste, denn: »Was für die Rezeption arabischer Literatur im Westen gilt – die noch immer relativ große Unkenntnis nämlich –, trifft erst recht auf Saudi-Arabien zu.«⁴⁸⁸ Umso überraschender ist es, dass der angeblich erste und einzige arabische *Chick-lit*-Roman aus der Feder bzw. vielmehr Tastatur einer saudischen Autorin stammt.⁴⁸⁹

3.1.3.1 Der neue saudische Roman und eine moderne Scheherazade

Rajaa Alsaneas *Banat al-Riyadh* (2005) war bereits im Jahr vor Donadios Proklamation einer »Chick-Lit Pandemic« in Beirut erschienen, dem neben Kairo wohl beliebtesten Publikationsort für saudische Autor*innen. Denn in Saudi-Arabien, dem »stronghold of conservative Arab-Muslim values«,⁴⁹⁰ wo das religiöse Recht (Scharia) bis auf wenige Ausnahmen allgemeine Gültigkeit besitzt, herrschen deutlich strengere Zensurbestimmungen vor als im Libanon, »often aimed at stopping the publication or distribution of content deemed politically, morally, or religiously sensitive.«⁴⁹¹ Alsaneas um vier junge, wohlhabende Frauen* kreisender EMail-Roman war in ihrem Herkunftsland denn auch zunächst verboten.⁴⁹² Mit Bezugnahme auf das Skandalpotenzial des Romans gab eine saudische Journalistin an:

487 Vgl. Donna Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« Causing a Commotion in Saudi Kingdom«. In: *Los Angeles Times* (18.12.2005), <https://web.archive.org/web/20201017095459/https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-dec-18-adfg-saudigirls18-story.html> [1.10.2021]; Moneera Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh: A New Technology Writing or Chick Lit Defiance *Banāt al-Riyāḍ* [Girls of Riyadh]«. In: *Journal of Arabic Literature* 37/2 (2006), S. 296–302, hier S. 296, <https://www.jstor.org/stable/4183570>.

488 Julia Clauß: »Literarische Grenzgänge – Der neue saudische Roman«. In: Ulrike Freitag (Hg.): *Saudi-Arabien. Ein Königreich im Wandel?* Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh 2010, S. 221–235, hier S. 222.

489 Al-Ghadeer schreibt, dass vor *Banat al-Riyadh*, »chick lit as a genre has not been explored in Saudi Arabia nor in any Arab country«. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 296. In Lesley Thomas' Rezension heißt es »She [Alsanea; S.F.] is a bestselling author, the only chick-lit one from the Arab world«. Lesley Thomas: »Sex and the Saudi girl«. In: *The Sunday Times* (8.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201019150711/https://www.thetimes.co.uk/article/sex-and-the-saudi-girl-m9qstds3mkf> [1.10.2021].

490 Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 20.

491 Lowell H. Schwartz et al.: *Barriers to the Broad Dissemination of Creative Works in the Arab World*. Santa Monica: Rand 2009, S. 4, https://web.archive.org/web/20191021031653/https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2009/RAND_MC879.pdf [1.10.2021].

492 Der Roman wurde mehr als einmal am Eintritt in den saudischen Literaturmarkt gehindert. 2006 wurde zwar der Verkauf von *Banat al-Riyadh* auf der Riyadh International Book Fair gestattet, allerdings kaufte dort eine Gruppe von Gegner*innen des Buches gleich zu Beginn sämtliche Exemplare auf, sodass der Verlag mehr oder weniger mit leeren Händen dastand. Dennoch hat der Auftritt bei der Buchmesse bzw. die Erlaubnis dazu die Türen für den Verkauf in saudischen Buchhandlungen geöffnet. Vgl. o.A.: »Saudi Arabia: Copies of »Girls of Riyadh« Novel Mysteriously Disappear from Book Fair«. In: *Asharq Al-Awsat* (28.2.2006), <https://web.archive.org/web/20201016165002/https://eng-archive.aawsat.com/theaawsat/news-middle-east/saudi-arabia-copies-of-girls-of-riyadh-novel-mysteriously-disappear-from-book-fair> [1.10.2021]; Katherine Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits«. In: *observer.com* (19.6.2007), <https://web.archive.org/web/20180724181502/http://observer.com/2007/06/from-saudi-arabia-chick-lit-without-the-racy-bits/> [1.10.2021]; Algah-tani: »Defying Convention« (2016), S. 27.

It is our [Saudi-Arabian; S.F.] tradition not to talk about the ills of our society. We know there are problems in our society, but the general reaction is to keep quiet. We have been taught from an early age that if we talk about the ills of our society, people will laugh at us. We are seen as role models in the Muslim world. And even when we are not entirely perfect, we should pretend that we are.⁴⁹³

Auch wenn weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass Rajaa Alsanea den ersten arabischen *Chick-lit*-Roman geschrieben hat, war sie keineswegs die erste saudische Autorin, die mit der scheinbaren Perfektion Saudi-Arabiens brach; vielmehr ist von einer neuen Autor*innengeneration auszugehen, die sich durch Publikationen in jungen Jahren, oft in ihren Zwanzigern/Dreißigern, und einen hohen Frauenanteil auszeichnet.⁴⁹⁴ Es handelt sich um eine Generation, die von den religiös, wirtschaftlich und politisch bedingten Transformationen der saudischen Gesellschaft in den 1990er und frühen 2000er Jahren, insbesondere den verbesserten Bildungs- und Berufsmöglichkeiten für Frauen*, erheblich profitiert hat.⁴⁹⁵ Die in aller Regel hochgebildeten Autorinnen wie Zaynab Hifni, Umayya al-Khamis, Laila al-Juhani, Noura al-Ghamdi, Badryah el-Bishr, Nida Abu Ali, Siba al-Harez, Samar al-Muqrin und Rajaa Alsanea reflektieren in ihren Büchern – oft handelt es sich um Romane – die großen Herausforderungen, vor denen die durch alte Bräuche und Traditionen geprägte saudische Gesellschaft steht. Sie widmen sich sozialen Themen und sparen nicht an Gesellschaftskritik. Diese neue Autorinnengeneration lässt sich auch quantitativ belegen: Die Romanpublikationen saudischer Frauen*⁴⁹⁶ stiegen von knapp über 20 in den Jahren 1991 bis 2000 auf über

493 Die englische Übersetzung findet sich in folgendem Artikel, der die saudische Journalistin jedoch nicht namentlich nennt: Siraj Wahab: »Rajaa Al-Sanea: A Girl of Riyadh«. In: *Arab News* (11.3.2006), <https://web.archive.org/web/20190824100028/www.arabnews.com/node/281556> [1.10.2021]. Rajaa Alsanea äußerte sich in einem Interview sehr ähnlich: »Saudi is where Islam started. It is the country that has Mecca, the country where all Muslims go when they are on pilgrimage, so we're always going to be the number-one country in Islam. We want to be the best Muslims in the whole world, and sometimes we carry it to extremes.« Zit. in Sally Williams: »Sex and the Saudi«. In: *The Telegraph* (30.6.2007), <https://web.archive.org/web/20170503223032/https://www.telegraph.co.uk/expat/4204356/Sex-and-the-Saudi.html> [1.10.2021].

494 Vgl. Clauß: »Literarische Grenzgänge« (2010), S. 225; Hassan Ramadan vom Londoner Büro des Verlags Saqi Books, bei dem auch Alsaneas Roman erschien, äußerte sich in einem Interview ähnlich: »We have offered the chance to lots of young Saudi writers, especially female writers. It's a whole new phenomenon.« Zit. in Hammond: »Girls of Riyadh: Spurs Rush of Saudi Novels« (2007).

495 Algahtani führt religiöse Diskurse, das ölbedingte Wirtschaftswachstum, den Golfkrieg und 9/11 als wichtigste Wirkkräfte für die allmähliche Öffnung der saudischen Gesellschaft an. König Abdullah (2005-2015) leitete einige wirtschaftliche und politische Maßnahmen ein, um Frauen* eine stärkere Partizipation am öffentlichen Leben zu ermöglichen. 2009 gründete er bspw. die König-Abdullah-Universität, die beiden Geschlechtern offensteht; 2011 hob er das international zu massiven Protesten führende Peitschenhieberteil gegen eine Autofahrerin auf und ließ zudem verlautbaren, künftig 30 Sitze im Schura-Rat (eine Art Parlament mit nur beratender, nicht gesetzgebender Funktion) an Frauen* zu vergeben, womit er 2013 begann. Vgl. Algahtani: »Defying Convention« (2016), S. 26. Vgl. auch [Vet]/[dpa]: »Machtwechsel in Saudi-Arabien. Saudischer König Abdullah ist tot.« In: *Spiegel online* (23.1.2015), <https://web.archive.org/web/20190122005140/www.spiegel.de/politik/ausland/saudi-arabien-koenig-abdullah-bin-abdul-asis-al-saud-ist-tot-a-1014513.html> [1.10.2021].

496 Der Roman stellt generell ein junges arabisches und ein noch jüngerer saudisches Genre dar. Abd al-Quddus al-Ansaris (1906-1983) *Al-Taw'man* (1930, engl. »The Twins«) gilt als erster saudischer Roman,

120 Publikationen im Zeitraum 2001 bis 2012.⁴⁹⁷ Die Verdopplung der saudischen Literaturproduktion im Jahr 2006 – von 26 Büchern im Vorjahr auf 50 – wurde von einigen Branchenexpert*innen auf Alsaneas Buch zurückgeführt.⁴⁹⁸ Obgleich *Banat al-Riyadh* keinen Einzelfall darstellte und sich in einen breiteren Trend einordnen lässt, der von der arabischen Presse auch mit dem Label *al-adab al-mal'ūn* (dt. »verbotene Literatur«) belegt wurde,⁴⁹⁹ handelt es sich um den national wie international erfolgreichsten Titel, dem auch die Begründung des neuen saudischen Romans zugesprochen wurde.⁵⁰⁰ Dieser zeichnete sich primär durch seinen zentralen Gegenstand, die »Enthüllung« der Frau*, insbesondere des weiblichen* Körpers und der weiblichen* Sexualität, sowie durch einen starken Realitätsbezug aus,⁵⁰¹ was einen Wendepunkt markierte: »The boldness of the book [*Banat al-Riyadh*; S.F.] got women writing in the same style, publishing their own daily experiences.«⁵⁰² Diese Verwegenheit – das Buch wurde in der arabischen Welt von vielen mit *Sex and the City* verglichen⁵⁰³ – antizipiert die anonyme Ich-Erzählerin der Rahmenhandlung, eine junge saudische Frau*, die jeden Freitag skandalträchtige Geschichten an eine Yahoo-Mail-Gruppe versendet, bereits auf der ersten Seite:

wobei diese auch auf dem Buchcover angeführte Genrezuordnung – es handelt sich um Ideen zu Erziehungs- bzw. Bildungsmaßnahmen – teils angezweifelt wird. Vgl. Sultan S. M. Al-Qahtani: *The Novel in Saudi-Arabia: Emergence and Development 1930-1989. An Historical and Critical Study*. PhD thesis, University of Glasgow 1994, S. 46, <http://theses.gla.ac.uk/8131/>. Als erster saudischer Roman bzw. erster Roman aus der Golfregion, der von einer Frau* verfasst wurde, gilt Samira Khashuqjis (bekannt als Samira Bint al-Jazira al-'Arabiya, 1940-1986) *Wadda't amali* (1958, engl. »I Bid My Hopes Farewell«). Vgl. Elvira Diana: »The New Women's Writing from Saudi Arabia: A Real Instrument for Freedom and Breaking Taboos or Just a Response to the Market Demand of the West?«. In: Sobhi Boustani et al. (Hg.): *Desire, Pleasure and the Taboo: New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*. Pisa/Rom: Fabrizio Serra 2014, S. 79-93, hier S. 79. Diese Information findet sich auch bei Algahtani, allerdings mit einem späteren Publikationsdatum (1960) des ersten saudischen »Frauenromans«. Vgl. Algahtani: »Defying Convention« (2016), S. 27.

497 Vgl. ebd., S. 29.

498 Vgl. Hammond: »Girls of Riyadh« Spurs Rush of Saudi Novels« (2007).

499 Elvira Diana nennt als Pionierin dieses Trends, der wortwörtlich mit »verfluchte Literatur« übersetzt werden kann, die Autorin Laila al-Juhani bzw. deren Roman *Al-Firdaws al-yabab* (1998, engl. *Lost Paradise*), der sieben Jahre vor Alsaneas Roman erschien. Vgl. Diana: »The New Women's Writing from Saudi Arabia« (2014), S. 83.

500 Vgl. Clauß: »Literarische Grenzgänge« (2010), S. 225. Stephan Guth hingegen setzt den »Beginn, oder eventuell gar den ersten Höhepunkt, einer neuen [post-postmodernen; S.F.] Epoche« bereits bei Ala' al-Aswanis Roman *Imārat Ya'qūbiyān* (2002, engl. *The Yacoubian Building*) an. Vgl. Stephan Guth: »Post-Postmoderne oder...? Ein komponentialanalytischer Versuch zu 'Imārat Ya'qūbiyān und Banāt ar-Riyāḍ«. In: Rainer Brunner/Jens Peter Laut/Maurus Reinkowski (Hg.): *XXX. Deutscher Orientalistentag. Orientalistik im 21. Jahrhundert: Welche Vergangenheit, welche Zukunft*. Freiburg, 24.-28. September 2007 (ausgewählte Vorträge). Freiburg: o.V. 2008, S. 1-41, hier S. 3. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:5-92535>.

501 Vgl. Clauß: »Literarische Grenzgänge« (2010), S. 228-231.

502 Hassan al-Neimy zit. in Hammond: »Girls of Riyadh« Spurs Rush of Saudi Novels« (2007).

503 Donna Abu-Nasr weist in ihrem Artikel auf diesen in der arabischen Welt oft angestellten Vergleich hin, betont aber auch, dass dieser insofern hinke, als Alsanea in ihrem Roman nicht über Sex, sondern über Gefühle schreibe. Vgl. Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005).

You are invited to join me in one of the most explosive scandals and noisiest, wildest all-night parties around. Your personal tour guide – and that's *moi* – will reveal to you a new world, a world closer to you than you might imagine. We all live in this world but do not really experience it, seeing only what we can tolerate and ignoring the rest. (GoR 1; Hervorhebung im Original)⁵⁰⁴

Damit schließt Alsanea an die unter zeitgenössischen arabischen Autorinnen verbreitete Form der Ich-Erzählsituation an, die dem Erzählten zwar »a quality of eyewitness accounting« verleiht, aber auch dazu führt, dass die Ich-Erzählerinnen mit den Autorinnen verwechselt und »women's fictional works as self-revelations«⁵⁰⁵ wahrgenommen werden. Auf narratologischer Ebene handelt es sich jedoch weder um eine naive Fortführung dieses arabischen noch des anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Trends, der aus Gründen der Leser*innenidentifikation ebenfalls tagebuchartige Ich-Erzählerinnen favorisiert (vgl. Bridget Jones). Zum einen handelt es sich bei *Banat al-Riyadh* nicht um eine Selbstoffenbarungsfiktion, da die anonyme Ich-Erzählerin aus dem Leben von vier Freundinnen berichtet und in der Rahmenerzählung auch ganz bewusst solche Rezeptionsmuster vorwegnimmt bzw. damit spielt: »Many e-mails have come my way that ask me to reveal my true identity. Am I one of the four girls I am writing about in these e-mails?« (GoR 41) – »I am so tired of getting these boring responses that try to dissect my personality after every e-mail. Is that really what matters most to you, after everything I have written? Whether I am Gamrah or Michelle or Sadeem or Lamees? Don't you get that it doesn't matter who I am?« (GoR 157). Zum anderen gibt sich die Erzählung nicht als Sammlung von privaten Tagebuchaufzeichnungen oder Briefen⁵⁰⁶ aus, sondern von weithin zirkulierenden, anonym an einen großen Personenkreis versendeten E-Mails. Die Rhetorik des Romans recurriert somit ganz bewusst auf Rezeptionsstrategien, die Autorinnen mit ihren Protagonistinnen gleichsetzen, und stellt darüber hinaus der beliebten und traditionell als weiblich* geltenden Tagebuch- und Briefform eine öffentlichkeitswirksamere Alternative entgegen:

The rhetoric of the narrator – producing emails that narrate the girls' stories and parry objections from readers writing in – constantly disrupts the social and discursive logic of the position from which she speaks (young Saudi woman) and that of those to whom she speaks. By speaking of her society boldly and critically, and by circulating her speech through public channels – beyond the feminine domestic circuits of family that

504 Für Alsaneas in diesem Kapitel häufig zitierten Roman *Girls of Riyadh* wird in der Folge nur noch die Sigle GoR (+ Seite/-n) direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat angegeben. Die Sigle bezieht sich auf folgende englische Ausgabe des Romans: Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. New York et al.: Penguin 2008.

505 Cohen-Mor: »Introduction« (2005), S. 21.

506 Der Aussage Stephan Guths, dass die Erzählform »letztlich nur eine Aktualisierung des alten Genres Briefroman« darstellt, kann nur eingeschränkt zugestimmt werden. Die Tatsache, dass es sich nicht um einen gewöhnlichen E-Mail-Verkehr, sondern um das Aussenden von E-Mails an eine Yahoo-Gruppe, d.h. an einen großen, weitgehend anonymen Adressat*innenkreis, handelt, was von der Ich-Erzählerin/E-Mail-Versenderin auch reflektiert wird, spricht für mehr als eine bloße Aktualisierung. Vgl. Guth: »Post-Postmoderne oder...?« (2007), S. 3.

are supposed to contain her speech – she challenges familial and political patriarchal hierarchies.⁵⁰⁷

Wenn die Ich-Erzählerin auf der zweiten Seite anmerkt: »I don't give a damn about the repercussions of this project of mine« (GoR 2), steht zudem bereits fest, dass es Folgen haben wird. Diese ereignen sich zunächst innerhalb der Rahmenhandlung. Es bestünde gar kein Zweifel daran, so die Ich-Erzählerin, »that these strange and unusual e-mails have created a furor in our society, which has never before experienced anything like this« (GoR 116). Nachdem ihr ein Leser die Publikation ihrer E-Mails in Romanform in Aussicht stellt, mutmaßt sie, es werde ein Buch, »that would be displayed in bookstores and hidden in bedrooms. A book that some people would beg others to bring from overseas. (That's assuming that it would be banned here in Saudi.)« (GoR 210). Damit nimmt sie die tatsächliche zukünftige Aufnahme des Romans in der arabischen Welt und insbesondere in Saudi-Arabien vorweg. Die Kontroverse um den Roman – das anfängliche Publikationsverbot und die heftige Kritik von vor allem saudischer Seite – hatte neben einigen höchst unangenehmen privaten Folgen für die Autorin⁵⁰⁸ auch eine verkaufsfördernde Wirkung. Nachdem der Roman 2005 im liberaleren Libanon erschienen war, führte er dort schnell die Bestsellerlisten an und zirkulierte zudem erfolgreich auf dem saudischen Schwarzmarkt.⁵⁰⁹ Bereits im ersten Jahr nach der Publikation des Buches sind um die 250 Artikel darüber veröffentlicht worden, davon 200 in den arabischen Medien und 50 auf Englisch.⁵¹⁰ Zunächst wurden Spekulationen über das Geschlecht der Autorin angestellt und es hieß, *Banat al-Riyadh* müsse von einem Mann* (mit-)geschrieben worden sein. Solche Mutmaßungen sind nicht unüblich und zirkulieren häufig, wenn eine Frau* ein ungewöhnliches Buch publiziert⁵¹¹ (vgl. auch die Reaktionen auf die Publikation von Ayu Utamis *Saman*, Kap. 3.1.1.1, S. 217). Alsanea setzte diesen jedoch mit zahlreichen Fernsehauftritten (z.B. bei LBC Lebanon, Al-Arabiya, Future) und regem Bespielen ihrer eigenen Website (u.a. mit Links zu diesen Interviews) ein baldiges Ende.⁵¹² Die Meinungen zum Buch waren geteilt, wobei »in a country where women are not supposed to date or have a love life until married«,⁵¹³ die breite Unterstützung der Fans überraschender war als die heftige Kri-

507 Marilyn Booth: »Translator v. Author (2007): Girls of Riyadh go to New York«. In: *Translation Studies* 1/2 (2008), S. 197-211, hier S. 200. <https://doi.org/10.1080/14781700802113523>.

508 In einem Interview gab Alsanea an: »I lost friends over the book. It was sad. The book was banned for six months. My scholarship [für ihr Studium der Zahntechnik in Chicago] was threatened. I was mentioned in Friday prayers and you can guess what they were saying. It was not pleasant. I received life-threatening e-mails and letters and it affected my life«. Zit. in Philippa Kennedy: »Beyond the Book«. In: *The National* (18.3.2009), <https://web.archive.org/web/20201016145424/https://www.thenationalnews.com/arts-culture/books/beyond-the-book-1.554538> [1.10.2021]. Eine Gruppe wütender Bürger*innen reichte auch eine Klage bei Gericht gegen das Informationsministerium ein, nachdem dieses die Distribution des Romans in Saudi-Arabien gestattet hatte. Die Klage wurde abgelehnt.

509 Vgl. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 296.

510 Vgl. Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

511 So war das bspw. auch bei der Veröffentlichung von Ahlem Mosteghanemis *Zakirat el Jassad* (1993, engl. *Memory in the Flesh*). Vgl. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 297.

512 Vgl. ebd.

513 Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005).

tik.⁵¹⁴ Gefeiert ebenso wie beanstandet wurde primär der brisante Inhalt, der Themen wie Homosexualität und Homo-/Transphobie⁵¹⁵ sowie die Diskriminierung religiöser Minderheiten (der Schiiten)⁵¹⁶ streift, sich aber insbesondere auf die Doppelmoral und Unterdrückung der Frauen* in der saudischen Gesellschaft konzentriert. Die Ich-Erzählerin spricht sich wiederholt gegen Praktiken aus, die Frauen* benachteiligen und diskriminieren, so beispielsweise gegen die Verachtung von geschiedenen Frauen*: »Is divorce a major crime committed by the woman only? Why doesn't our society harass the divorced man the way it crushes the divorced woman?« (GoR 192) Während Gamrah, eine der vier Protagonistinnen, nach ihrer Scheidung von ihrer konservativen Familie unter Hausarrest gestellt wird, ermöglicht Sadeems Vater seiner frisch geschiedenen Tochter, nach London zu gehen und dort ein Praktikum zu absolvieren. Dort lernt sie den ebenfalls aus Saudi-Arabien stammenden Firas kennen, mit dem sie nach ihrer beider Rückkehr einige Jahre lang eine platonische – telefonische – Liebesbeziehung führt. Eines Tages muss sie sich jedoch eingestehen, dass er nie vorhatte sie, eine geschiedene Frau*, zu heiraten, worauf sich ihre aufgestaute Wut Bahn bricht: »I'm sick of how we let everyone else control us and lead us through this life. We can never do anything without the fear of being judged holding us back. [...] What kind of life is that? We don't have a say about our own lives!« (GoR 199) Auch wenn Männer* von Michelle, der liberalsten der vier Freundinnen, analog dazu als »slaves to reactionary customs and ancient traditions« und »pawns their families move around on the chessboard« beschrieben werden, befinden sich diese in einer »crooked society that raises children on contradictions and double standards« (GoR 302), ganz klar in der überlegenen Position. Sie dürfen zwar oft auch nicht selbst entscheiden, wen sie heiraten, können sich aber jeder Zeit aus nichtigen Gründen scheiden lassen – »one guy divorces his wife because she's not responsive enough in bed to arouse him, while the other divorces his wife because she doesn't hide from him how much she likes it!« (G 302) –, ohne sich

514 Wahab spricht von »fans, whose numbers are legion going by the hits on her [Alsaneas; S.F.] website (www.rajaa.net)«. Vgl. Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006). Da Alsaneas Website mittlerweile offline ist und im Internetarchiv die Besucher*innenzahlen nicht gespeichert wurden, kann der große Anklang ihrer Homepage nicht mehr nachvollzogen bzw. belegt werden. Sarah Raper Larenaudie sprach jedoch von 500 bis 1000 Zugriffen pro Tag. Vgl. Sarah Raper Larenaudie: »Global Millennials: Riyadh Postcard«. In: *Time* (21.2.2008), https://web.archive.org/web/20201016152110/http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1714683_1714625_1714284,00.html [1.10.2021].

515 Generell steht die Situation heterosexueller Cis-Frauen im Mittelpunkt. An einer Stelle werden jedoch die am Universitätscampus umhergehenden Gerüchte um »Arwa the lesbian!« (GoR 53) thematisiert; eine schöne androgyne junge Frau*, die angeblich schon mit Männerunterhosen gesehen wurde und dabei, wie sie ihren Arm in anzüglicher Manier um die Hüften einer Kollegin legte. An einer anderen Stelle geht es um eine Person – Nuri –, die sich nicht mit dem Geschlecht, das ihr bei der Geburt zugewiesen wurde, identifiziert (vgl. z.B. GoR 24, 138).

516 Beim Schiitentum handelt es sich um eine religiöse Strömung, deren Lesart des Islam von der in Saudi-Arabien dominierenden wahhabitischen (einer besonders konservativen Strömung innerhalb der größten – sunnitischen – Glaubensrichtung im Islam) abweicht. Die Ich-Erzählerin widmet ihre EMail vom 2. Juli 2004 zwei schiitischen Lesern, die ihr geschrieben haben, dass auch die schiitische Gemeinschaft ihre Geschichte gespannt verfolge. Darauf merkt sie an: »It got me thinking how hard it must be to be different in a unicultural, uniethnic, unreligious country like Saudi. I feel sorry sometimes for those of us who are in some way...different.« (GoR 142) Auch in der Binnenerzählung wird in der Folge die Skepsis der *Girls* Lamees' neuer Freundin »Fatimah the Shiite« (GoR 142) gegenüber thematisiert.

dafür rechtfertigen oder gar mit der Verachtung der Gesellschaft rechnen zu müssen. Die Hinterfragung solcher Gegebenheiten seitens der Ich-Erzählerin und Protagonistinnen, zusammen mit deren teils rechtswidrigem (z.B. das Trinken von Alkohol, Autofahren) oder anstößig-ungewöhnlichem Verhalten (z.B. allein zu verreisen, Geschäfte zu betreiben) wurde als »trashing of Arabian family values«⁵¹⁷ verurteilt. Selbst Rezensent*innen, die dem Roman grundsätzlich positiv gegenüberstanden, äußerten sich kritisch im Hinblick auf das darin gezeichnete und als negativ oder jedenfalls stark homogenisierend wahrgenommene Frauenbild: »People outside this country will take it as a definitive word on the girls of our country.«⁵¹⁸ Einige Kritiker*innen forderten gar eine Änderung des Titels, da *Banat al-Riyadh* impliziere, dass der Roman den Anspruch erhebe, ein Bild von allen jungen Frauen* in Riad zu zeichnen.⁵¹⁹ Hier gilt es anzumerken, dass die Hauptcharaktere, gerade was den Grad an Liberalität betrifft, sehr unterschiedlich angelegt sind. Die als naiv porträtierte Gamrah stammt aus einer sehr konservativen Familie, während die feministische Halbamerikanerin Michelle (eigentlich Mashaal) liberal erzogen wurde. Die anderen beiden Hauptcharaktere, Sa-deem und Lamees – im Übrigen die einzige Figur, die ein Rundum-Happy-End mit Liebesheirat, weiterführendem Studium in Kanada und Kind bekommt – sind zwischen diesen beiden Extrempolen von Konservatismus und Liberalismus angesiedelt. Diese Unterschiedlichkeit ist jedoch nur möglich, weil alle Protagonistinnen der obersten Gesellschaftsschicht angehören, finanziell gut situiert sind und einen gewissen Bildungsgrad haben – bis auf Gamrah schließen alle *Girls* ein Studium ab. Auch wenn der Roman versucht, einen Makro- im Mikrokosmos abzubilden, können die Protagonistinnen allenfalls im Hinblick auf die kleine demographische Gruppe, der sie angehören, als »divers« betrachtet werden.

Neben den moralischen Bedenken, die auf ein angenommenes geschlechtsspezifisches Fremdbild anderer arabischer Staaten ausgerichtet waren – was könnten sie, die »anderen« arabischen Staaten, über »unsere« saudischen Frauen* denken? –, ernstete auch der Schreibstil Kritik. *Banat al-Riyadh* ist nicht wie üblich in klassischem Hocharabisch, sondern in unterschiedlichen saudischen und ägyptischen Dialekten, kuwaitischem, libanesischem und englischem Arabisch und sogenannter Internetsprache (»the language of chat rooms and emails«⁵²⁰, »chatroom English«⁵²¹) verfasst, was in den Augen mancher Kritiker*innen mit einem schlechten Stil gleichgesetzt

517 Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 297.

518 So äußerte sich eine nicht namentlich genannte Rezensentin, zit. in Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

519 Al-Ghadeer merkt an, dass dieser Vorwurf sich auch sprachlich begründen lässt: »The *Idafa* construction [im Arabischen eine Konstruktion zweier Nomina; S.F.] can be read as making the title *Girls of Riyadh* grammatically definite, thereby implying that the text is representing all the girls of Riyadh.« Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 302/Fußnote 5. Abu-Nasr lässt in ihrer Rezension die Autorin Mariam Abdel-Karim al Bukhari zu Wort kommen, die den Titel als »hurtful to the girls in our country« bezeichnete und von Alsanea forderte, ihn zu ändern oder »[to] issue an apology to the girls of Riyadh.« Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005). In der »Author's Note« (nach der Widmung und vor dem Motto, o.Pag.) der englischen Ausgabe nahm Rajaa Alsanea auf diesen Wunsch bzw. Vorwurf Bezug: »In the interest of fairness, I have to make clear that the girls in the novel do not represent all girls in Riyadh, but they do represent many of them.« (CoR o.Pag.)

520 Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 299.

521 Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

werden kann.⁵²² Der große Erfolg des Romans wurde einerseits der lobpreisenden Einleitung des saudischen Arbeitsministers und angesehenen Autors Ghazi al-Gosaibi (1940–2010) – »Banat Al-Riyadh« is a work that deserves to be read. I expect a lot from this author.«⁵²³ – und andererseits dem guten Aussehen der Autorin zugeschrieben: »This is the age of television and looks matter [...]. Beauty drives the marketing of your product. Rajaa has the looks, and so even when the product, i.e. the novel, is bad it sells and is selling like hot cakes.«⁵²⁴ Alsanea gab an, den Roman in klassischem Hocharabisch begonnen und später umgeschrieben zu haben, da ihr die papierne Sprache als zu weit entfernt von der Realität ihrer Protagonistinnen und Leserinnen erschien: »I couldn't convince myself that women my age would use classical Arabic to speak to each other. I used colloquial language to improve communication with my readers.«⁵²⁵ Sie wollte damit den großen Abstand zwischen Intellektuellen – in der Regel Männern*, die auf Hocharabisch schreiben – und jungen Leserinnen verringern, die sich von dieser Art der Höhenkamliteratur zugunsten von niederschweligen Literaturblogs abwandten.⁵²⁶

Das Verwenden von mündlicher bzw. informeller Sprache, wie sie in E-Mails und Chatrooms gängig ist, sowie die Rahmenerzählung legen einen Vergleich mit Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* nahe.⁵²⁷ Alsanea hat das Buch nach eigener Angabe primär für arabische Leser*innen geschrieben, denen bei Verstößen gegen das patriarchale saudische System zwar keine Hinrichtung wie noch in Zeiten von Scheherazade drohte, aber doch ähnlich den *Girls of Riyadh* ernsthafte soziale Folgen wie beispielsweise eine Scheidung und gesellschaftliche Isolation. Das öffentliche, aber doch anonyme Sprechen über solche Erfahrungen im Internet kann als eine arabische Form des Cyberfeminismus beschrieben werden – ein digitales und weitreichendes Pendant zum mündlich-informellen, privaten Austausch. Neue Formen der Onlinekommunikation werden von *Banat al-Riyadh*, einem in Buchform publizierten Roman, zwar nicht umgesetzt, aber thematisiert; in der Binnenerzählung vor allem über die Figur der Lamees und ihre Beziehung zum Internet. Es wird angemerkt, dass sie bereits mit 15 Jahren, noch bevor das Internet 1999 in Saudi-Arabien eingeführt wurde, über ihren Vater einen Zugang hatte und nach ihrem Highschoolabschluss nicht weniger als vier Stunden täglich online zubrachte – »99 percent of it in random chat rooms, Yahoo, ICQ, mIRC and AOL« (GoR 169). In einer Gesellschaft, in der eine so strikte

522 Vgl. ebd.

523 Ghazi al-Gosaibi zit. in ebd.

524 Anonymer saudischer Leser zit. in ebd.

525 Zit. in ebd.

526 Kennedy merkt an, dass Alsanea klar war, dass es in Saudi-Arabien sehr wenige Romane gab, die sich an junge Leserinnen ihrer Generation richteten: »There was always a gap between intellectuals and readers, whether it was due to the very sophisticated language used in the books or the fact that young people in Saudi preferred to read blogs. The more sophisticated you sound, the more intellectual you were. That was the attitude. Also novels written in Saudi were mostly written by older male authors.« Rajaa Alsanea zit. in Kennedy: »Beyond the Book« (2009).

527 Wahab thematisiert in ihrer Rezension eine »modern Scheherazade who tells the stories of the girls' weekends. Her motivation is to end society's tyranny over her friends.« Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006). Henighan spricht von einer »hectoring Scheherazade«, bei der die saudischen Männer* nicht gut wegkommen. Vgl. Stephen Henighan: »A Saudi Soap Opera«. In: *Times Literary Supplement* (27.7.2007), S. 18.

Geschlechtersegregation vorherrscht wie in Saudi-Arabien, stellte der Onlinechat in den frühen 2000er Jahren eine neue Möglichkeit dar, sich unbeschwert (ohne Heiratsabsichten), eigenständig (ohne Beisein der Familie) und, unter Einhaltung bestimmter Vorsichtsmaßnahmen (z.B. wechselnde Nicknames, keine Weitergabe von Fotos und Telefonnummern), auch ohne allzu große Risiken mit nichtverwandten Männern* zu unterhalten. Die Selbstverständlichkeit, mit der die aus liberalen Verhältnissen stammende Lamees diese Form der Onlinekommunikation betreibt, wird jedoch durch Gamrah kontrastiert. Nachdem Lamees ihrer unter Hausarrest stehenden Freundin erklärt, wie das Chatten funktioniert, lindert diese neue Möglichkeit eine Zeit lang deren Depression. Gleichzeitig sorgt die Tatsache, dass Gamrahs Brüder eine Internetverbindung für sie eingerichtet haben, für schlechte Stimmung und Druck innerhalb der Familie. Khalid, der Ehemann von Gamrahs Schwester Hessah, hat sich darüber beschwert und Hessah befürchtet nun, es könnten Gerüchte über Gamrah – »anything bad she's doing online with the guys she chats with every day, anything!« (GoR 179) – aufkommen und ihren Mann dazu veranlassen, sich von ihr und ihren gemeinsamen Kindern loszusagen. Neben dem Chatverhalten von Lamees, die das Ganze als Spaß und willkommene Abwechslung ansieht, und Gamrah, für die das Internet in ihrer sozialen Isolierung eine Art Flucht darstellt, verdeutlicht vor allem die Rahmenhandlung – das wöchentliche Versenden von E-Mails an eine große Abonnent*innengruppe durch die anonyme Ich-Erzählerin – die Bedeutung des Internets für saudische Frauen*. In folgender Passage wird die Gefahr thematisiert, die der Staat solchen Onlineaktivitäten zumisst:

I heard that King Abd Al-Aziz City* [* The Internet provider company in Saudi Arabia] is trying to block my site to dam up the channels of communication and ward off malicious acts, scandalous deeds and all causes of corruption or evil. I know that most of you know a thousand ways to get into blocked sites. [...] I just ask for a small space on the World Wide Web to tell my stories through. Is that too much to ask? (GoR 93)

Aus der Textstelle geht hervor, dass es sich bei der Zensur des Internets um eine gängige Praktik handelt – allerdings auch um eine, die schwer zu kontrollieren ist.⁵²⁸ Obgleich der Ich-Erzählerin zufolge die meisten ihrer Leser*innen wissen, wie auf gesperrte Websites zugegriffen werden kann, verweist ihre wie auch Lamees mühevolle Aneignung des vergleichsweise freien digitalen Raums auf ein Privileg, das die meisten saudischen Frauen* so nicht haben. Bereits Gamrah, obgleich der saudischen Elite angehörend, ist nur durch die Hilfe ihrer aufgeklärten und technisch versierten Freundin und das Mitleid einiger Familienmitglieder überhaupt mit dem Internet in Berührung gekommen. Für die niederen Schichten ist ein Internetzugang keineswegs selbstverständlich. Global betrachtet gehört die Quote unreglementierter Internetnutzer*innen im Mittleren Osten immer noch zu den geringsten und in Saudi-Arabien zu den geringsten der arabischen Welt.⁵²⁹ Innerhalb dieser ohnehin schon kleinen Grup-

528 Die Autorin bemerkte auch in einem Interview: »With the internet you can't control censorship. The internet has challenged the myth of censorship.« Rajaa Alsanea zit. in Kennedy: »Beyond the Book« (2009).

529 Vgl. Andrew Hammond: *Popular Culture in The Arab World. Arts, Politics and the Media*. Kairo: American University in Cairo Press 2007, S. 119.

pe »freier«⁵³⁰ saudischer Internetnutzer*innen, zu der auch die Protagonistinnen der Binnenerzählung Lamees und Gamrah gehören, stellt eine Nutzung für aktivistische Tätigkeiten, wie sie die Ich-Erzählerin in der Rahmenhandlung betreibt, nochmals ein Spezifikum dar. Das Aufzeigen von in unterschiedlichem Ausmaß widerständigen digitalen Praktiken auf der fiktionalen Ebene parallelisiert und unterstreicht das tatsächliche Skandalpotenzial des Romans, das dessen Attraktivität nicht zuletzt auch für westliche Verlagshäuser erhöhte, einmal mehr.

3.1.3.2 Zwischen saudischer *chick lit* und *chick crit*

Im Vorwort von *Girls of Riyadh* (2007), der englischen Übersetzung des Romans, gibt sich Rajaa Alsanea überrascht über das große westliche Interesse:

It never occurred to me, when I wrote my novel (*Banat Al-Riyadh*), that I would be releasing it in any language other than Arabic. I did not think the Western world would actually be interested. It seemed to me, and to many other Saudis, that the Western world still perceives us either romantically, as the land of the Arabian Nights and the land where bearded sheikhs sit in their tents surrounded by their beautiful harem women, or politically, as the land that gave birth to Bin Laden and other terrorists, the land where women are dressed in black from head to toe and where every house has its own oil well in the backyard! (GoR o. Pag.)

Selbst wenn das Buch nicht für ein westliches Publikum intendiert war, kann ihm ein gewisses »potential in finding a »translated readership« among young Anglophone audiences«⁵³¹ zugeschrieben werden; zum einen deshalb, weil sich bereits auf thematischer Ebene das Globale und das Lokale ständig berühren,⁵³² beispielsweise wenn die bevorzugten europäischen Designermarken traditioneller saudischer Bekleidung hervorgehoben werden⁵³³ oder die Protagonist*innen nach Chicago, London oder San Francisco reisen und in der Flugzeugtoilette die Abaya gegen ein westliches Outfit austauschen (vgl. GoR 130). Zum anderen zeigt sich diese Annäherung Saudi-Arabien an die westliche Welt auch auf linguistischer Ebene. Das sprachliche Register des Romans reicht von umgangssprachlich bis förmlich, von Arabisch bis hin zu arabischem

530 Das »frei« ist hier als relativ zu verstehen. Lamees erlegt sich online strenge Regeln auf, weil mögliche Folgen unvorsichtigen Verhaltens nur sie und nicht ihre männlichen* Chatpartner betreffen würden. Gamrah verstrickt sich schnell in ein Lügennetz (sie schickt einem User u.a. ein Foto einer anderen, ihrer Ansicht nach schöneren Frau* und gibt sich als diese aus) und wendet sich in der Folge ganz vom Internet ab. Es zeichnet sich in der Geschichte ab, was Gwynne folgendermaßen beschreibt: »Online expression practices inevitably operate within cultural systems that influence how individuals express themselves. From this perspective, the belief that young women are simply free to express their identities as they wish simply because they have access to new technology is illusory.« Joel Gwynne: »The Lighter that Fuels a Blaze of Change: Agency and (Cyber)Spatial (Dis) Embodiment in *Girls of Riyadh*«. In: *Women's Studies International Forum* 37 (Mrz./Apr. 2013), S. 46–52, hier S. 51. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.01.012>.

531 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

532 Vgl. ebd., S. 199.

533 In einer Fußnote in *Girls of Riyadh* merkt Alsanea an, dass die traditionelle saudische Männerbekleidung heutzutage von berühmten Designern wie Gucci, Dior, Givenchy und Valentino entworfen wird (vgl. GoR 17).

Englisch. Mit Letzterem werden einerseits der Kosmopolitismus und die physische wie auch digitale Mobilität der Protagonistinnen, andererseits aber auch die Praktik der Lokalisierung bzw. Arabisierung der Weltsprache Englisch vorgeführt.⁵³⁴ Neben dieser schon dem arabischen Text eingeschriebenen Transnationalität kann auch eine gewisse *Chick-lit*-Affinität festgestellt werden.⁵³⁵

Innertextuelle *Chick-lit*-Affinitäten des arabischen Originals

Ähnlichkeiten zwischen *Banat al-Riyadh* und anglo-amerikanischer *chick lit* bestehen sowohl im Hinblick auf die Figurenkonstellation als auch den Schreibstil. Die anonyme Ich-Erzählerin gibt in ihren E-Mails die Geschichte von vier Freundinnen wieder. Bei der konservativen, naiven Gamrah, der beliebten, erfolgreichen Lamees, der liberalen Halbamerikanerin Michelle und der romantischen Sadeem handelt es sich um junge Frauen* in ihren Zwanzigern, die in Riad leben und der sogenannten »velvet class« angehören, »an elite whose behavior is normally kept hidden to all but themselves« (GoR 115).⁵³⁶ Solch ein Quartett, das eine in diesem Rahmen mögliche Bandbreite an unterschiedlichen Typen verkörpert, findet sich auch in den anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Urtexten. Bridget Jones gehört einem Freundeskreis an, der sich aus der beruflich erfolgreichen Jude, die in einer schwierigen Langzeitbeziehung lebt, aus der alleinstehenden Feministin Sharon (»Shazzer«) und dem sehr auf sein Äußeres bedachten homosexuellen Tom zusammensetzt. Während Bushnells Roman *Sex and the City* ein ziemlich reiches Figurenrepertoire aufweist, erlangte international vor allem die Viererclique der HBO-Serie Berühmtheit: die in Liebesdingen unentschiedene Sexkolumnistin Carrie, die überzeugte Singlefrau* und sexuell sehr aktive Samantha, die konservative, romantische Galeristin Charlotte und die zynische Anwältin Miranda. Wie in diesen Beispielen anglo-amerikanischer *chick lit* stehen auch in *Girls of Riyadh* die alltäglichen Erfahrungen der vier Protagonistinnen – Ausbildung, Freundschaft, die Suche nach dem »Richtigen«, Beziehungen (wenn auch nicht Sex), Familie,

534 Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 204.

535 Abu-Nasr, selbst zögerlich mit solchen Vergleichen, merkt an, dass sie von vielen gezogen werden: »Many in the Arab world are comparing it to ›Sex and the City,‹ the HBO series about four young women in New York City, though there is no sex in ›The Girls of Riyadh,‹ only emotions.« Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005); Al-Ghadeer schreibt: »[T]his text [...] fits to a certain extent the genre of chick lit« und »Girls of Riyadh inaugurates a chick lit narrative as a new wave of writing«. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 296. Booth merkt an: »[T]his novel bears strong affinities to the British and North American genre of chick lit, not least in its style«. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

536 Es muss jedoch weiter differenziert werden: Während Gamrahs, Lamees' und Sadeems Familien von angesehener Herkunft sind, trifft das auf Mashaël/Michelle, die einen zwar beruflich erfolgreichen, aber abstammungstechnisch wenig bedeutenden Vater und eine amerikanische Mutter hat, nicht zu. Sie gilt als »nontribal« und kann deshalb beispielsweise den »Tribal«-Mann* Faisal nicht heiraten (vgl. »tribal prejudice«, GoR 110). Die Abstammung ist auch an den Nachnamen ersichtlich: Während Gamrahs, Lamees' und Sadeems Familiennamen auf Städte bzw. ehemalige Stammes-sitze verweisen, erfahren die Leser*innen im Glossar, dass es sich bei Mashaels Nachnamen Al-Abdulrahman um »a random name that can belong to any family with unknown roots (i.e., from an untraceable tribe)« (GoR 318) handelt.

Kinderwünsche und Karriereziele – im Mittelpunkt und werden in einem umgangssprachlichen und vertraulichen Stil mitgeteilt.⁵³⁷

Die Autorin selbst ist der Meinung, mit *Banat al-Riyadh* ein eigenes Genre kreiert zu haben; eine Ansicht, die sich ebenso wie jene, dass es sich beim Roman um die erste nicht nur saudische, sondern arabische *chick lit* handle, sowohl thematisch als auch formal begründen lässt. Religion, ein für prototypische *chick lit* eher nebensächliches Thema, nimmt beispielsweise eine wichtige Rolle ein. Obgleich sich auch innerhalb der anglo-amerikanischen *chick lit* religiöse Subgenres, insbesondere die *christian* oder *church (chick) lit*, herausgebildet haben, war der Fokus auf den Islam bis dato für das Genre nicht von Bedeutung. Auch handelt es sich wahrscheinlich um den ersten arabischen Roman, der durchgängig auf das EMail-Format setzt, was, zusammen mit seinem bereits erwähnten sprachlich experimentellen Charakter (vgl. S. 299f.), für stilistische Innovativität spricht.⁵³⁸ Alsanea führte in einem Interview mit ihrem Verlag Penguin Ghazi al-Gosaibi, der auch das Vorwort zur arabischen Ausgabe verfasst hat, als Hauptinspirationsquelle für ihr Schreiben an,⁵³⁹ nennt aber auch internationale Einflüsse wie Ernest Hemingway (*The Old Man and the Sea*)⁵⁴⁰ und das *chick flick* *Clueless* (USA 1995),⁵⁴¹ das ebenso wie *Bridget Jones's Diary* auf einem Roman von Jane Austen (*Emma*) basiert. Im Roman selbst zitiert Alsanea ausgiebig den Koran und die Hadithen⁵⁴² (vgl. z.B. GoR 64, 85, 93, 168), aber auch muslimische Fernsehevangelisten (vgl. z.B. GoR 99, 124), arabische Autor*innen, allen voran Nizar Qabbani (vgl. z.B. GoR 3, 28, 68, 106, 267, 304), und Liedtexte (vgl. GoR 22,⁵⁴³ 83f.), die in Saudi-Arabien populär sind. Daneben kommen auch häufig westliche Quellen vor, so beispielsweise Zitate von Sokrates (vgl. GoR 68), Aristoteles (vgl. GoR 251), Mark Twain (vgl. GoR 242) und Eleanor Roosevelt (vgl. GoR 299), oder aber ein intertextueller Verweis auf die Serie *Sex and the City* (vgl. GoR 87), die Gamrah sich gerne ansieht. Diese innerfiktionale Bezugnahme auf die Fernsehadaptation eines *Chick-lit*-Urtextes verdeutlicht, ebenso wie

537 Booth bezeichnet den Schreibstil als »light, chatty, first-person, confessional, focused on the surfaces of everyday life with its social anxieties«. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

538 Vgl. ebd.

539 Vgl. Alsanea zit. in o.A.: »Girls of Riyadh Reader's Guide: A Conversation with Rajaa Alsanea«. In: *penguinrandomhouse.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201016165437/https://www.penguinrandomhouse.com/books/300281/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea/9780143113478/readers-guide/> [1.10.2021]. Laut Angabe der Autorin habe sie ihr Manuskript, noch bevor sie die Zusage des Verlages hatte, an al-Gosaibi geschickt. Er habe sie angerufen und ihr gesagt, dass es ihm gefalle. Erst nach dieser Ermutigung durch ihr Idol ließ sie ihre Familie das Manuskript lesen. Vgl. Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007). Auch bei Kennedy findet sich eine Nacherzählung dieser Szene von der Autorin selbst. Vgl. Kennedy: »Beyond the Book« (2009).

540 In einem anderen Interview gab Alsanea neben al-Gosaibi und Ernest Hemingway auch Ihsan Abdul-Qudos als Vorbild an. Vgl. Wahab: »Rajaa Al-Sanea« (2006).

541 Williams bezeichnet Cher, die reiche, von Alicia Silverstone gespielte Hollywoodtochter im *chick flick* *Clueless* als »[t]he strongest voice that rises from the pages [von *Girls of Riyadh*; S.F.]«, was Alsanea mit: »A big influence! It was my teenager movie.«, bestätigte. Rajaa Alsanea zit. in Williams: »Sex and the Saudi« (2007).

542 Hadithen sind wie in der englischen Fassung des Romans erklärt wird »collections of the sayings of the Prophet Mohammed« (GoR 64).

543 An dieser Stelle wird eine Strophe aus dem titelgebenden Lied *Girls of Riyadh* des berühmten saudischen Sängers Abdul Majeed Abdullah zitiert.

die Nennung von *Clueless* als große Inspirationsquelle, dass die Zirkulationsprozesse bei zeitgenössischen populärkulturellen Phänomenen um einiges weniger geradlinig – und dazu über unterschiedliche Medien – ablaufen können, als dies Helen Fieldings Aussage nahelegte, arabische *chick lit* sei ohne eine Übersetzung der prototypischen anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Romane kaum denkbar (vgl. P). Literaturverfilmungen zirkulieren über das Internet oft schneller und weiter als ihre Vorlagen, gerade auch, weil die digitale Zensur in vielen Fällen leichter umgangen werden kann. Wenn es in *Girls of Riyadh* heißt, dass Gamrah ihre Lieblingsserie *Sex and the City* lebhaft verfolge, »even though she could only understand a little of what the characters were saying to each other« (GoR 87), wird zudem deutlich, dass ein nichtsynchronisiertes/-untertiteltes visuelles Medium selbst bei nur geringen Sprachkenntnissen keine so große Hürde darstellt wie ein nichtübersetztes Buch. Auf die leichtere Zugänglichkeit von Bildmedien nimmt auch die Ich-Erzählerin in der Rahmenhandlung Bezug, als es darum geht, ob sie ihre EMails in Buchform, als Roman und/oder als Fernsehserie veröffentlichen möchte: »[T]he literature of the written word is bourgeois while the image is democratic. I prefer the series to the novel, because I want the stories of my friends to reach everyone.« (GoR 219) Dass es sowohl eine arabische Wikipediaseite zur Serie *Sex and the City* (seit 2006)⁵⁴⁴ als auch zu den *Bridget-Jones*-Filmen (seit 2009)⁵⁴⁵ gibt, jedoch keine zu den Textvorlagen, legt nahe, dass die *chick flicks* Saudi-Arabien vor der *chick lit* erreicht haben dürften. *Bridget Jones's Diary*, der Roman, wurde nach wie vor nicht ins Arabische übersetzt, und auch *Sex and the City* ist erst 2010, mit einer Verspätung von 15 Jahren, auf Arabisch erschienen (vgl. Anhang A, Tab. A1, S. 427, u. A2, S. 429). Dass die arabische Wahrnehmung des anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Genres wohl primär über Verfilmungen stattfand, geht auch mit einer inhaltlichen Filtration einher. Die in den Urtexten teils durchaus kritische Repräsentation von Männern*, der Fokus der Protagonistinnen auf ihre Karrieren, ihre ausführliche Selbstreflexion und die zentrale Rolle des Freund*innenkreises wurden beim Medienwechsel durch die Konventionen der romantischen Komödie verwässert.⁵⁴⁶

544 Vgl. Wikipedia: «المدينة الجنس» (Sex and the City) (14.10.2020), https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%B3_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9&oldid=50996429 [1.10.2021].

545 Vgl. Wikipedia: «جونا بريجنيت مذكرات» (Bridget Jones's Diary [Film]) (29.7.2018), [https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D8%AC%D9%8A%D8%AA_%D8%AC%D9%88%D9%86%D8%B2_%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85\)&oldid=29661651](https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D8%AC%D9%8A%D8%AA_%D8%AC%D9%88%D9%86%D8%B2_%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)&oldid=29661651) [1.10.2021].

546 »Bushnell represents men more critically than is conventional in later chick-lit, and romantic partnership, when not in conflict with the acquisition of money and power, ultimately may take second place to it. [...] The HBO television show (1998-2004) counterbalanced the column's insider knowingness and will to power with romantic comedy and girlishness.« Jean Kane: »Sex and the City of Riyadh. Postfeminist Fabrication«. In: Esra Mirze Santesso/James McClung (Hg.): *Islam and Postcolonial Discourse: Purity and Hybridity*. London: Routledge 2017, S. 113-130, hier S. 116. Whelehan stellt in ihrem Vergleich von *Bridget Jones's Diary* mit der Verfilmung fest, dass, während es beim Lesen die Option gebe, sich Bridget als normalgewichtig und besessen von ihrem Körpergewicht vorzustellen, im Film ständig (u. a. durch die Kameraperspektive und das Tragen zu enger Kleidung) auf Bridgets vermeintliches Übergewicht hingewiesen werde; zudem würden im Film Bridgets ausführliche Selbstreflexionen weitgehend fehlen und die Spannung zwischen Daniel Cleaver und Marc Darcy sei auf

Das Nebeneinander von unterschiedlichen Medien, von Hoch- und Populärkultur und einer damit einhergehenden sprachlichen und stilistischen Vielfalt zeugt von einer bewussten Positionierung in Bezug auf literarische wie auch religiöse Konventionen – z.B. jene, die besagen, dass gute Literatur auf Hocharabisch verfasst sein und sich in den arabischen Literaturkanon einordnen müsse oder dass es den islamischen Traditionen widerspreche, religiöse mit weltlichen Texten zu kombinieren. Beide Kritikpunkte werden auch im Roman in Bezug auf die wöchentlich versandten E-Mails verhandelt. So macht sich die anonyme Ich-Erzählerin über vergebliche und für sie unverständliche Versuche der professionellen Literaturkritik – »literary lions« (GoR 176) – lustig, sie einer bestimmten literarischen Strömung zuzuordnen: »One said I was a talented writer who belongs to the metaphysical surrealist expressionist strain of the impressionists' school, or something like that.« (GoR 177) Oder sie entlarvt die Hypokrisie ihrer religiösen Kritiker*innen:

The Qur'an verses, hadith of the Prophet – peace be upon him – and religious quotations that I include in my e-mails are, to me, inspirational and enlightening. And so are the poems and love songs that I include. Are these things opposite to each other, and so is this a contradiction? I don't think so. Am I not a real Muslim because I don't devote myself to reading only religious books and because I don't shut my ears to music and I don't consider anything romantic to be rubbish? I am religious, a balanced Saudi Muslim and I can say that there are a lot of people just like me. My only difference is that I don't conceal what others would call contradictions within myself or pretend perfection like some do. We all have our *spiritual* sides as well as our *not-so-spiritual* sides. (GoR 153; Hervorhebung im Original)

Die Textstelle verdeutlicht, dass die Kombination so unterschiedlicher Quellen nicht nur keinen religiösen Widerspruch darstellen muss, sondern auch den breit gefächerten Medienkonsum der kosmopolitischen saudischen Elite abbildet. Allerdings kann gemutmaßt werden, dass die häufig zitierten religiösen Quellen die säkular-populärkulturellen erst ermöglichen: »[G]lobal youth culture can be consumed as long as it is restrained by (that is, framed within) acknowledged ideological, religio-nationalist limits.«⁵⁴⁷ Umgekehrt sind für ein westliches Publikum die häufig zitierten säkular-populärkulturellen Quellen, insbesondere jene mit internationalem Bekanntheitsgrad wie *Sex and the City*, vielleicht ebenso wichtig, um die religiösen Intertexte konsumierbar zu machen und sie nicht zu dominant erscheinen zu lassen. Gerade die Nähe zum *Chick-lit*-Genre, die für den großen internationalen Erfolg nicht ganz unmaßgeblich war, löste aber auch Bedenken aus; u.a. wurde befürchtet, dass »[d]ie Vermarktung und Wahrnehmung des Romans als ChickLit, d.h. als zeitgenössische, im anglo-amerikanischen Kulturraum beheimatete Variante des »Frauenromans«, dazu einlade, »sowohl den Text selbst als auch seine Erfolgsgeschichte mit dem seit jeher für diese Literaturgattung reservierten Wert-Vorurteil zu betrachten und dadurch die Chance

Kosten von Bridget's Beziehung zu ihren Freund*innen ausgebaut worden. Vgl. Whelehan: *Helen Fielding's Bridget Jones's Diary* (2002), insbes. S. 75-78.

547 Marilyn Booth: »The Muslim Woman« as Celebrity Author and the Politics of Translating Arabic: Girls of Riyadh Go on the Road«. In: *Journal of Middle East Women's Studies* 6/3 (2010), S. 149-182, hier S. 168. <https://doi.org/10.2979/mew.2010.6.3.149>.

zu vergeben, sich differenziert und kreativ mit dem Phänomen seiner Popularität auseinanderzusetzen«. ⁵⁴⁸ Schließlich eilte den meisten der insgesamt 27 Übersetzungen von *Banat al-Riyadh* der *Chick-lit*-Vergleich bereits voraus. ⁵⁴⁹

Zirkulationsbedingte *Chick-lit*-Affinitäten

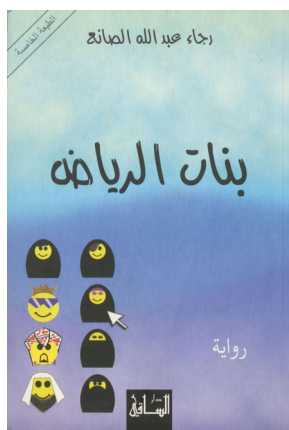
Am eindeutigsten weisen die Buchcover der Übersetzungen *Banat al-Riyadh* als *chick lit* aus. Das obere Drittel des arabischen Originals (vgl. Abb. 10a) zeigt Wolken auf hellblauem Hintergrund; ein Design, das an die frühen Windows-Desktops (Windows 95 bis XP) erinnert. Auf dem unteren, in Violetttönen gehaltenen Bereich des Einbandes sind fünf ironisch anmutende Emoticons von Frauen* in verschiedenen Stadien der Verhüllung (Abaya und Hidschab mit und ohne Niqab) abgebildet, die sich zahlenmäßig mit den vier Hauptcharakteren, den ›Girls of Riyadh‹, und der anonymen Ich-Erzählerin decken. Auf der mittleren Frau*, die keinen Gesichtsschleier trägt, ruht ein Mauszeiger. Den weiblichen stehen drei männliche Emoticons – mit und ohne Shemag (rot-weißes Kopftuch) oder Ghutra (weißes Kopftuch) – gegenüber, die in der linken unteren Buchecke von den ›Frauen*‹ umstellt sind. Diese explizit technologischen und subtil feministischen Aspekte gehen in den Coverabbildungen der anglophonen – und zahlreicher weiterer internationaler ⁵⁵⁰ – Ausgaben weitgehend verloren (vgl. Abb. 10b-d). Auf ihnen dominiert eine Mischung aus *chick lit* (z.B. feminin konnotierte Farben wie Pink, Violett oder Rot, Highheels, Handy, Lippenstift, Handtasche) und orientalischen Elementen (z.B. Goldapplikationen, Perlen, Arabesken, Moschee/Minarett, Halbmond, Wasserpfeife, Teekanne/-tassen).

548 Lale Behzadi: »Chick Lit und Literaturskandal. ›Die Girls von Riad‹ als interkulturelles Missverständnis«. In: Dies. et al. (Hg.): *Bamberger Orientstudien*. Bamberg: University of Bamberg Press 2014, S. 97-133, hier S. 107.

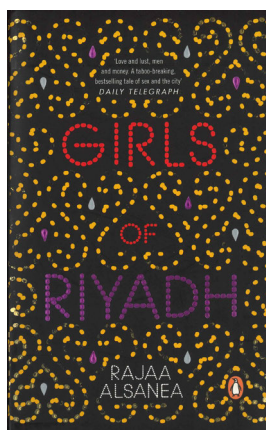
549 Es finden sich unterschiedliche Angaben zur Übersetzungssituation des Romans. Ich kann nach eingehender Recherche (dokumentiert in einer Liste aller nachweisbaren Übersetzungen im Anhang D, Tab. D2, S. 460) die aktuell höchste Angabe von Übersetzungen in bis zu 40 Sprachen nicht bestätigen (S.F.). Diese Angabe findet sich in [Nora]: »Girls of Riyadh (Banat Alriyadh) and Ethics of Difference«. In: *Languages in Conflict* [Blog] (12.1.2016), <https://web.archive.org/web/20201016164501/https://languagesinconflict.wordpress.com/tag/girls-of-riyadh/> [1.10.2021].

550 So mein Gesamteindruck nach der Durchsicht von insgesamt 33 Buchcovers aus 24 unterschiedlichen Sprachräumen (S.F.). Während sich darunter kein Cover mit *Chick-lit*-Markern, aber ohne orientalische Marker fand, gibt es sehr wohl Covers ohne *Chick-lit*-Marker, aber mit orientalischen Markern, bspw. sind bestimmte französische (Pocket 2012), griechische (Εκδοτικός Οίκος Λιβάνη 2008) und polnische (Smak Slowa 2012) Covers in Schwarz gehalten und zeigen nur die Augenpartie einer Frau*. Ein portugiesisches (Nova Fronteira 2007) wie auch ein russisches Cover (ACT 2009) zeigen – letzteres in stark sexualisierter Weise – ebenfalls eine verschleierte Frau*. Das indonesische Cover (Ramala Books 2008), das in dunklen Farben gehalten ist, auf der oberen Hälfte Riad zeigt und auf der unteren vier unverschleierte junge Frauen*, ist das Einzige, dem weder eindeutige *Chick-lit*-Marker noch orientalische Marker zugeschrieben werden können.

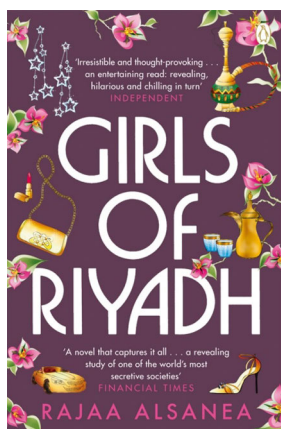
Abb. 10: Covers von *Banat al-Riyadh* (a) und *Girls of Riyadh* (b-d)



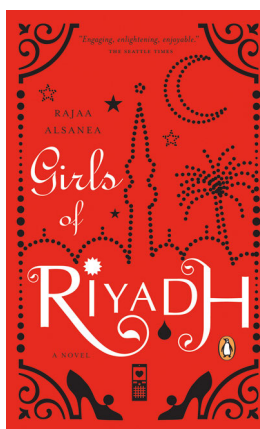
a | Rajaa Alsanea: *Banat al-Riyadh*. Beirut: Dar al-Saqi 2005



b | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Fig Tree 2007 (Taschenbuch)



c | Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Penguin 2008 (Taschenbuch)



d | GoR (New York et al. 2008, Taschenbuch)

Darüber hinaus wurde durch kurze, auf den Buchvorder- oder -rückseiten abgedruckte Kommentare teils sehr eindeutig auf das *Chick-lit*-Genre Bezug genommen; am eindeutigsten wohl auf der rumänischen Ausgabe, die den Roman gut sichtbar – zwischen Autorinnenname und Titel – als »in Saudi-Arabien verbotene Chick-Lit!«⁵⁵¹ ausweist. Während der Roman auf der Titelseite der tschechischen Ausgabe mit

551 Rajaa Alsanea: *Fetele din Riad*. Aus dem Engl. übers. v. Mihaela Negrilă. Iași: Polirom 2010, Cover; Übersetzung S.F.; Original: »Un chick-lit interzis în Arabia Saudită!«.

Bridget Jones⁵⁵² verglichen wird, dominiert ansonsten der allein schon aufgrund der Figurenkonstellation – vor allem der HBO-Serie – und des glamourösen Lifestyles naheliegendere Vergleich mit *Sex and the City*.⁵⁵³ Auf der ersten britischen Ausgabe hieß es: »Love and lust, men and money. A taboo-breaking, best-selling tale of sex and the city.« *Daily Telegraph*;⁵⁵⁴ und auf einer späteren, amerikanischen Taschenbuchausgabe: »Imagine Sex and the City, if the city in question were Riyadh.« *Times* (GoR). Weitere eindeutige Vergleiche finden sich auf italienischen (»*Sex and the City* der Muslime«⁵⁵⁵), malaiischen (»Stellen Sie sich *Sex and the City* vor, nur dass die Stadt Riad ist.«⁵⁵⁶) und serbischen Ausgaben (»*Sex and the City* im arabischen Stil!«⁵⁵⁷). Die Mutmaßung, dass »the very notion of a ›chick lit‹ novel from Saudi Arabia already challenges, for most Anglophone readers, whatever image they have of contemporary Arabic writing«,⁵⁵⁸ dürfte folglich keineswegs nur für anglo-amerikanische, sondern für die meisten nichtarabischen Leser*innen gelten. Dieses Paradoxon von Sexualität, die an keiner Stelle im Roman explizit beschrieben wird, und Saudi-Arabien wurde dementsprechend auch von vielen internationalen Verlagen aufgegriffen und als paratextuelles Lockmittel verwendet.

552 Auf dem Buchcover heißt es: »Denik Bridget Jonesové po arabsku« (»Bridget Jones Tagebuch« auf Arabisch«; Übersetzung S.F.). Vgl. Rajaa Alsanea: *Đevčata z Rijádu*. Aus dem Engl. übers. v. Blanka Berounská. Prag: Metafora 2008.

553 Besonders ausführlich begründet diesen häufigen Vergleich Malena Watrous in ihrer Rezension: »Before one of the characters in ›Girls of Riyadh‹ names ›Sex and the City‹ as her favorite TV show, its influence upon Saudi writer Rajaa Alsanea's first novel is clear. ›Girls of Riyadh‹ tells the story of four female friends, members of the ›velvet‹, or upper class of Riyadh, the capital of Saudi Arabia, who are looking for love. Like ›Sex and the City‹ Carrie, the narrator of this novel takes turns telling her friends' stories – and can peer into their minds and bedrooms.« Malena Watrous: »Those Saudi Nights. ›Girls of Riyadh‹, banned in its home country, is chick lit for veiled women, or anyone who wants to know them.« In: *sfgate.com* (29.7.2007), <https://web.archive.org/web/20180120194644/https://www.sfgate.com/books/article/Those-Saudi-nights-Girls-of-Riyadh-banned-in-2578991.php> [1.10.2021]. Das letzte Argument ist nicht ganz plausibel, da die Erzählerin in *Girls of Riyadh* im Gegensatz zu Carrie anonym bleibt und nichts aus ihrem Leben preisgibt. Das würde eher für einen Vergleich mit der Buchvorlage von Bushnell sprechen, in der die anonyme Ich-Erzählerin ebenso wie in den *Girls* die fünfte Protagonistin darstellt, während Carrie in der HBO-Serie Teil der Viererclique ist.

554 Rajaa Alsanea: *Girls of Riyadh*. Aus dem Arab. übers. v. Rajaa Alsanea u. Marilyn Booth. London: Fig Tree 2007.

555 Das ganze Zitat lautet: »Tabù e trasgressione, ecco il Sex and the City delle musulmane.« il Giornale« (»Tabubuch und Moralverstoß, hier kommt das *Sex and the City* der Muslime: il Giornale«). Rajaa Alsanea: *Ragazze di Riad*. Aus dem Arab. übers. v. Valentina Colombo u. Berta Smiths-Jacob. Mailand: Mondadori 2015, Cover; Übersetzung S.F.

556 Das ganze Zitat lautet: »Novel pertama yang berani oleh penulis muda wanita Arab Saudi – bayangkan *Sex and the City*, dengan kota yang dimaksudkan ialah Riyadh.« Majalah TIME« (»Der erste mutige Roman einer saudischen Schriftstellerin – Stellen Sie sich *Sex and the City* vor, nur dass die Stadt Riad ist«, Majalah TIME). Rajaa Alsanea: *Gadis-gadis kota Riyadh* (o. Angabe zur Übersetzung). Petaling Jaya: ZI Publications 2010, Cover; Übersetzung S.F.

557 Rajaa Alsanea: *Devojke iz Rijada*. Aus dem Engl. übers. v. Sandra Čelap. Belgrad: Alnari 2008, Cover; Übersetzung S.F.; Original: »Seks i grad u arapskom stilu!«

558 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 200.

Die Übersetzerin Marilyn Booth wies darauf hin, dass die *Chick-lit*-Konvention nicht nur die Paratexte, sondern auch die Übersetzung des Textes selbst wesentlich beeinflusst habe. In der englischen Ausgabe von *Girls of Riyadh* scheint Booth neben der Autorin als Ko-Übersetzerin auf, was daher rührt, dass Alsanea und der Verlag (Penguin) stark in ihre Übersetzung eingegriffen haben. An der letztlich autorisierten Fassung übte Booth im Nachhinein Kritik, da es sich um eine allzu angepasste bzw. transparente⁵⁵⁹ Übersetzung handle, »[that] favors the ›high readability‹ of chick lit over the punning satire, local embeddedness and intertextual play important to the power and novelty of this novel in Arabic«. ⁵⁶⁰ Von ihr genannte Beispiele sind die Reduktion von zweideutigen Wortspielen und lokalen (pop-)kulturellen Referenzen sowie das Einfügen von überflüssigen Fußnoten. ⁵⁶¹ Der Vorwurf einer geglätteten Übersetzung bezieht sich jedoch nicht nur auf den sprachlichen Stil, sondern auch auf die Genderpolitik des autorisierten englischen Textes, der die starke Hervorhebung weiblicher* Erfahrungen und Perspektiven minimiere, indem beispielsweise unkonventionelle Anreden wie »Ladies, Girls, and Gentlemen« (in der ursprünglichen Übersetzung Booths) gleich auf der ersten Seite des Buches auf die konventionellere Formel

559 Booth beschreibt die transparente Übersetzung als eine Tendenz, die soziologische Inhalte der Literaturizität eines Textes vorzieht und damit einer bestimmten Erwartungshaltung eines vor allem anglo-amerikanischen Publikums in die Hände spielt, das in erster Linie über den Mittleren Osten ›informiert‹ werden will. Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 197. An anderer Stelle spricht Booth, in Anlehnung an Lawrence Venuti (*Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge 1998, S. 12), von der Illusion der Transparenz: Übersetzungen, die so tun, als wären sie keine, indem sie sämtliche Spuren, die an den Übersetzungsprozess erinnern, tilgen. Im Falle der *Girls of Riyadh* wird diese Illusion durch die sprachliche Vereinheitlichung und auch durch die Nennung von Rajaa Alsanea als Autorin und Übersetzerin gestützt. Vgl. Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 172.

560 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 201. Zunächst reagierte Booth in Form eines Leserbriefes auf Stephen Henighans Rezension von *Girls of Riyadh*, in der er die englische Übersetzung kritisierte. Vgl. Henighan: »A Saudi Soap Opera« (2007), S. 18. Booth stimmt der Kritik zu, merkt jedoch an: »But there's a scandal here of which Mr Henighan is unaware. When I submitted the translation to Penguin [...] I was informed that the author intended to rewrite it, and thereafter I was kept entirely out of the process. The resulting text [...] does not reflect the care that I took to produce a lively, idiomatic translation conveying the novel's tone and language«. Marilyn Booth: »Girls of Riyadh« [letter to the editor]. In: *Times Literary Supplement* (28.9.2007), S. 6. In dem Beitrag beschreibt Booth die Vorgehensweise seitens der Autorin und des Verlages folgendermaßen: »Informed that the translation was unacceptable, I was never told the specifics of the author's and/or publisher's dissatisfaction, despite repeated requests for that information on the basis that I had a right to know the grounds on which my professional expertise was questioned and ultimately ignored. In the end, I was given only the opportunity to read the final text and decide whether I wanted my name to appear on the title page.« Ebd.

561 Ein konkretes Beispiel wäre die Erklärung des Lemmas »abaya« – »An abaya is a long, loose black robe worn on top of clothes whenever a woman is outdoors.« (GoR 10) – in einer Fußnote. Einmal abgesehen davon, dass anglophone Leser*innen, die sich mit einem arabischen Text beschäftigen, den Namen für den Ganzkörperschleier wahrscheinlich ohnehin kennen bzw. durch eine einfache Google-Suche schnell und einfach erfahren können, geht aus der Textstelle im Roman klar hervor, um was für ein Kleidungsstück es sich handelt. Die Freundinnen befinden sich auf Gamrahs Hochzeit, auf der die Frauen* zunächst unter sich sind. Plötzlich stürmen die Männer* in den Saal und alle Frauen* bedecken sich: »Sadeem whipped on her black embroidered abaya* and silk veil, enveloping her body and the lower half of her face.« (GoR 10)

»Ladies and Gentlemen« (GoR 1) gebracht wurden.⁵⁶² Dadurch wird einerseits die Doppelung, und damit die Überbetonung der weiblichen* Leserinnenschaft (*Ladies, Girls*), wettgemacht, andererseits aber auch die explizit für diese weibliche* Leserinnenschaft getroffene Unterscheidung zwischen den Generationen konservativer Damen und liberaler Mädchen bzw. junger Frauen*. Damit verschwinden nicht zuletzt auch die Protagonistinnen und die sich damit primär identifizierende Zielgruppe (die *Girls of Riyadh*) aus der initialen Anrede der anonymen Ich-Erzählerin. Was nach Aussage Booths ebenfalls vielfach aus der englischen Version getilgt wurde, sind metafiktionale Kommentare der Ich-Erzählerin, die der Verlag und/oder die Autorin als zu schwierig oder irrelevant für ein anglo-amerikanisches Publikum empfunden haben. In Bezug auf die Genderpolitik des Textes ist die Aussparung folgender Passage von besonderer Relevanz, in der die Ich-Erzählerin die Nennung des Dichters Nizar Qabbani (1923-1998) bzw. die Titulierung desselben als »the woman's poet« (GoR 4) kontextualisiert:

In love there's been no one before you [Nizar Qabbani; S.F.] and there will never be anyone after you, as the famous song goes, even if your compassion toward the S in SHE isn't thanks to a mutation in your male chromosomes but only due to your poor sister's suicide, the tragic end to a tragic love story. [...] But it seems, I'm sorry to say, that no woman among us will find her own Nizar until after she has finished off one of his sisters, so that the tale of beautiful love will no longer be a black and white film but will become a tale called »Love in Prison«. Heart of mine, don't grieve.⁵⁶³

Der syrische Diplomat, Dichter und Verleger war u.a. für seine feministischen Texte berühmt. Sein Einsatz für die Rechte der Frauen* rührte von einem persönlichen Schicksalsschlag her: Seine ältere Schwester beging Selbstmord, nachdem ihr verboten wurde, den Mann*, den sie liebte, zu heiraten. Indem Alsanea ihrer Ich-Erzählerin in den Mund legt, dass Qabbanis Feminismus nicht biologisch bedingt sei, stellt sie sich zum einen gegen eine essentialistische Ideologie, welche die Geschlechterdisparität als naturgegeben ansieht. Zum anderen betont sie damit, dass für diese Ausnahmeerscheinung eines bekennenden arabischen Feministen eine Frau* sterben musste und dies – ein Frauenleben für die Stimme eines männlichen* Fürsprechers – der nicht besonders hoffnungsvolle Stand der Dinge sei.

Es kann festgehalten werden, dass der von postkolonialen Übersetzungstheoretiker*innen häufig geäußerte Kritikpunkt, Übersetzer*innen aus dem globalen Norden hätten die Macht, Texte aus dem globalen Süden zu formen, hier nicht greift.⁵⁶⁴ Dies jedoch als einen Erfolg bzw. als Handlungsmacht der saudischen Autorin Alsanea zu verbuchen, wäre ein etwas zu vorschneller Schluss. Die Nord-Süd- bzw. West-Ost-Dichotomie kommt, wenngleich auf etwas subtileren Umwegen, auch hier zum Tragen. Einerseits wurde durch das Eingreifen in den Text der Übersetzerin eine tief in Europa und Nordamerika verwurzelte Konzeption von originärer Autor*innenschaft reaktiviert – »the author (of the original) is powerful to define the translation as the trans-

562 Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 202.

563 Diese Passage wurde so von Marilyn Booth übersetzt, jedoch vom Verlag nicht in die publizierte Fassung von *Girls of Riyadh* miteinbezogen. Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 206.

564 Vgl. Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 151.

lator is not empowered to do«;⁵⁶⁵ andererseits stützte sich die von der Autorin überarbeitete Übersetzung stark auf die anglo-amerikanische Genretradition der *chick lit*, insbesondere die Serie *Sex and the City* und damit verknüpfte Erwartungshaltungen wie »a focus on the surfaces of a quartet of intertwined lives, young female friends as privileged consumers of globalized fashion, entertainment venues, media, and loci of communication and sociability«.⁵⁶⁶ Das Ergebnis der sprachlich wie politisch vereinfachten Übersetzung ist Booth zufolge ein deutlich weniger komplexer Roman, der anglophone Leser*innen davon abhält, sich mit den diskursiven Politiken der arabischen Welt auseinanderzusetzen.⁵⁶⁷ Dass 15 (und damit gut 55 %) der insgesamt 27 Übersetzungen des Romans nicht auf der arabischen Originalfassung, sondern auf der englischen Übersetzung beruhen (vgl. Anhang D, Tab. D2, S. 460), verleiht Booths Urteil noch eine weitaus größere Tragweite: Nicht nur das anglophone Publikum, sondern auch die 15 Übersetzer*innen und die gesamte Leser*innenschaft dieser 15 Sprachen haben das Buch in einer ähnlich komplexitätsreduzierten Form kennengelernt. Eine Klassifizierung des Romans als »leichte Unterhaltungsliteratur« im Stil der *chick lit* – »Chick Lit Without the Racy Bits«,⁵⁶⁸ »chick lit for veiled women, or anyone who wants to know them«,⁵⁶⁹ oder, noch spezifischer, »Saudi-style Sex and the City«⁵⁷⁰ – und, damit einhergehend, eine eher negative Bewertung der englischen Fassung findet sich nicht nur bei Booth, sondern in zahlreichen Rezensionen. So lautet das abschließende Urteil von *Publishers Weekly* nach einem Vergleich mit amerikanischer *chick lit*, dass Leser*innen auf der Suche nach hochwertiger arabischer Literatur viel bessere Optionen hätten.⁵⁷¹ Auch Christina Koning von der *Times* beschreibt *Girls of Riyadh* als »[a] brave book – if not a good one.«⁵⁷² Es verdiene, so Fatema Ahmed, primär aufgrund seiner mutigen Botschaft und seines Informationsgehaltes und nicht so sehr wegen des Prosa Stils gelesen zu werden.⁵⁷³ Diese Urteile stehen paradigmatisch für eine bestimmte Argumentationslinie, die sich durch zahlreiche Rezensionen der englischen Übersetzung zieht und sich darauf beruft, dass Alsaneas Buch von anthropologischem, wenn

565 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 209.

566 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 167.

567 Vgl. Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 206.

568 Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits« (2007).

569 Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

570 Williams: »Sex and the Saudi« (2007). Weitere Vergleiche mit *Sex and the City* finden sich bspw. in Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007); Alev Adil: »Funny and Chilling: Sex in the Saudi City«. In: *Independent* (3.8.2007), <https://web.archive.org/web/20201016115438/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea-trans-marilyn-booth-5334374.html> [1.10.2021]; Elena Seymenliyska: »A Saudi Arabian Sex and the City«. In: *The Telegraph* (9.8.2007), <https://web.archive.org/web/20170730182129/https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3667079/A-Saudi-Arabian-Sex-and-the-City.html> [1.10.2021].

571 Vgl. [July]: »Girls of Riyadh«. In: *Publishers Weekly* (2007), <https://web.archive.org/web/20201016144623/https://www.publishersweekly.com/978-1-59420-121-9> [1.10.2021].

572 Christina Koning: »Girls of Riyadh«. In: *The Times* (14.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201016150902/https://www.thetimes.co.uk/article/girls-of-riyadh-wmqwcc22wg> [1.10.2021].

573 Vgl. Fatema Ahmed: »Velvet Lives«. In: *The Guardian* (14.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201016115909/https://www.theguardian.com/books/2007/jul/14/featuresreviews.guardianreview20> [1.10.2021].

auch nicht literarischem Interesse sein könne. Dieser »Blick hinter den Schleier«, ⁵⁷⁴ der als Konsens bzw. Zugeständnis übrig bleibt, verweist auf die koloniale Rezeptionstradition arabischer Schriftstellerinnen:

Historically, the West's interest in Arab women is part of its interest in and hostility to Islam. This hostility was central to the colonialist project, which cast women as victims to be rescued from Muslim male violence. The fixation on the veil, the harem, excision, and polygamy made Arab women symbols of a region and a religion that were at once exotic, violent, and inferior. ⁵⁷⁵

Dieser vermeintlich anthropologische Blick westlicher Rezensent*innen aktiviert nicht nur orientalistische Bilder und Stereotype der arabischen Welt, des Islam und insbesondere der arabisch-muslimischen Frau* als eines der größten »myster[ies] of the ›Islamic Orient‹«, ⁵⁷⁶ sondern führt auch zu einer Vernachlässigung der Literarizität. Die nach 9/11 zunehmende Memoirenproduktion arabischer Autor*innen – sowohl von männlichen* »Ex-Terroristen« ⁵⁷⁷ als auch von Frauen* aus dem Mittleren Osten bzw. Frauen*, die sich als europäische oder amerikanische Muslima identifizieren ⁵⁷⁸ – hat dazu beigetragen, dass es gerade in der internationalen Vermarktung und Rezeption oft zu einer Verschmelzung in eine Art »Islamic-world crossover genre« kommt, »where fiction and memoir are homogenized or at least blurred«. ⁵⁷⁹ Zu diesem homogenisierten ›Islamische-Welt-Genre« gesellt sich im Falle der *Girls of Riyadh* der Vergleich mit einem nicht minder homogen dargestellten ›Anglo-amerikanische-Welt-Genre«, der *chick lit*, hinzu. Mit Letzterem wird dem Roman eine zu starke Ähnlichkeit nachgesagt, um als gut gelten zu können, was sowohl thematisch (zu oberflächlich,

574 Diese Formulierung findet sich wörtlich in Williams: »Sex and the Saudi« (2007); Judith Freeman: »Behind the Veil«. In: *Los Angeles Times* (8.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201017115050/https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-jul-08-bk-freeman8-story.html> [1.10.2021]; Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007); Lucy Beresford: »Lifting the veil on love in Saudi Arabia«. In: *The Telegraph* (19.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201017103839/https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3666624/Lifting-the-veil-on-love-in-Saudi-Arabia.html> [1.10.2021]; Seymenliyska: »A Saudi Arabian Sex and the City« (2007).

575 Amireh: »Publishing in the West« (1996).

576 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 157.

577 Es ist mittlerweile von einem eigenen Genre, der *terrorist autobiography* oder *terrorist memoir* die Rede. Vgl. Mary Beth Altier/John Horgan/Christian Thoroughgood: »In Their Own Words? Methodological Considerations in the Analysis of Terrorist Autobiographies«. In: *Journal of Strategic Security* 5/4 (2012), S. 85–98. <http://dx.doi.org/10.5038/1944-0472.5.4.6>; Jacob Saphiro: »108 Terrorist Memoirs, Analyzed«. In: *The Boston Globe* (19.1.2014), <https://web.archive.org/web/20150604190255/https://www.bostonglobe.com/ideas/2014/01/19/terrorist-memoirs-analyzed/8jUT6RpVloD7XnQTQz7mxL/story.html> [1.10.2021].

578 Beispiele für international bekannte bzw. global zirkulierende Memoiren wären Malika Oufkirs *La Prisonnière* (1999), Azar Nafis *Reading Lolita in Tehran* (2003) oder Asra Q. Nomanis *Standing Alone in Mecca: An American Woman's Struggle for the Soul of Islam* (2005).

579 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 156.

seicht usw.)⁵⁸⁰ als auch stilistisch (Bedienung von Klischees, Umgangssprache usw.)⁵⁸¹ begründet wird und in dem Vorwurf gipfelt, dass es sich letztlich mehr um einen »love letter to America than a poison pen to the Saudi establishment«,⁵⁸² »not an overtly political novel«,⁵⁸³ sondern eben um *chick lit* handle. Zu ähnlichen Schlüssen, wie dass der Roman allzu oft »the personal as distinctly apolitical«⁵⁸⁴ präsentiere, kommen auch wissenschaftliche Besprechungen.⁵⁸⁵ Dem kann entgegengehalten werden, dass Politik im saudischen Kontext eine für die meisten Frauen* ungleich weiter entfernte Sphäre darstellt als dies beispielsweise in den Vereinigten Staaten der Fall ist. Dieses Wissensdefizit wird von einer der *Girls*, Sadeem, reflektiert, als sie in London beginnt, saudische Schriftsteller zu lesen und deren politische Anspielungen wahrzunehmen:

580 In der *Publishers-Weekly*-Rezension ist, nachdem der Vergleich mit *chick lit* gleich eingangs angesprochen wird, von »the voracious consumption of luxury goods (designer name dropping is muted but present)« die Rede; zudem werden »the details about the roles of technology, beauty and Western pop culture in the lives of contemporary Saudi women« als nicht aufschlussreich bewertet. [July]: »Girls of Riyadh« (2007); ein besonders expliziter Verweis auf *chick-lit*-nahe Themen findet sich auch bei Thomas: »Disappointingly, the scenes are not too dissimilar to a western hen party: bitching, belly dancing and gossiping about men.« Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007). Zoepf merkt in ihrer Rezension an, dass »the English edition of the novel often does feel like chick lit. True to form, its main characters spend a great deal of time thinking about fashion and lifestyle – the names of the four girls' favorite brands, like Cavalli, and favorite restaurants in places like London and San Francisco, are mentioned constantly – and how to ensnare successful partners.« Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits« (2007). Die Rezensentin bleibt jedoch nicht bei diesen negativ bewerteten *Chick-lit*-Ähnlichkeiten stehen, sondern betont auch die saudischen Eigenheiten und die damit für die Rezensentin einhergehenden Stärken des Romans. Vgl. ebd. Beresford spricht von *Girls of Riyadh* als »topical chic-lit, even down to the requisite embossed dust-jacket. [...] The diet of girl-longs-for-boy palls, largely because many of the chapter endings are limp, the translation from Arabic is often clunky, and few characters possess a credible interior life«. Beresford: »Lifting the veil on love in Saudi Arabia« (2007). Die Rezensentin liefert damit nicht nur eine thematische, sondern auch bereits eine stilistische, an die Übersetzung angelehnte *Chick-lit*-Kritik. Vgl. ebd.

581 In der *Publishers-Weekly*-Rezension wird beklagt, dass schlechte und/oder schmalzige Vergleiche wie sie auch der *chick lit* nachgesagt werden, z.B., »the talk was as soft as the granules in my daily facial soap« oder »Sadeem was feeling so sad that her chest was constricted in sorrow«, mit »woeful frequency« auftreten. [July]: »Girls of Riyadh« (2007). Auch Ahmed stören diese teils klobigen (»clunky«) Sätze; zudem beanstandet sie den starken Kontrast zwischen der unbeschwerten »breathless narration« und den tragischeren Handlungsverläufen. Ahmed: »Velvet Lives« (2007). Königs Urteil schließt hier an: »In sharp – even incongruous – contrast to the depressing subject matter, is the relentless ›Valley Girl‹ [eine US-Liebeskomödie aus dem Jahr 1983; S.F.] perkiness of the narrative. [...] [T]he author [...] has preferred the airport bestseller and the self-help guide as her stylistic models. Clunking phrases and clichéd images are found on every page.« Die Anspielung auf *chick lit* erfolgt hier eher indirekt, über verwandte Genres wie die Liebeskomödie, Selbsthilfebücher und, ganz generell, seichte Unterhaltungsliteratur (»airport bestseller«). König: »Girls of Riyadh« (2007).

582 Rachel Aspden: »Sex and the Saudis«. In: *The Guardian* (21.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201016120741/www.theguardian.com/books/2007/jul/22/fiction.features> [1.10.2021].

583 Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

584 Gwynne: »The Lighter that Fuels a Blaze of Change« (2013), S. 49.

585 Vgl. ebd. Ähnliche Kritikpunkte bringt auch Al-Ghadeer: »[T]he girls devour consumer culture as the text uncritically displays the ascendancy of American culture«, und »there is no political critique of geography and colonization«. Al-Ghadeer: »Girls of Riyadh« (2006), S. 299.

Had politics been within reach of everyone once upon a time, but were now accessible only to generals and rulers? Why had none of her relatives, male or female, gotten involved in a political cause, supporting it with their very souls [...] Why was it that young people these days had no interest in foreign politics unless it was the scandalous behavior of Bill Clinton and Monica Lewinsky? Or, in domestic politics, only the flagrant corruption at the Saudi Telecom Company? It wasn't just her, Sadeem – all of her classmates and everyone at their age were on the margins when it came to political life. They had no role, no importance. If only she understood politics! If only she had a particular cause to defend or one to oppose! Then she would have something to keep her occupied and to turn her away from thinking about Waleed the bast...! (GoR 74)

Auch, wenn die hier kurz aufflammenden politischen Ambitionen Sadeems letztlich von ihr selbst auf eine bloße und relativ willkürliche Ablenkung von ihren Liebeswirren reduziert werden, vermittelt die Passage ein Bild von der in Saudi-Arabien und insbesondere unter saudischen Frauen* vorherrschenden Politikverdrossenheit: Wozu sich politisches Wissen aneignen, wenn ohnehin keine Möglichkeit besteht, sich in den öffentlichen, gesellschaftlichen und politischen Diskurs einzubringen? Wofür könnte ein politisches Verständnis nützlich sein, außer vielleicht als Ablenkung vom eigenen Liebesdilemma? Darüber hinaus kann Sadeems Reflexion als Strategie des Romans selbst verstanden werden: Wenn Politik die potenzielle arabische Leser*innenschaft nur in Zusammenhang mit Sex- und Korruptionsskandalen interessiert, muss diese Erwartungshaltung wohl bis zu einem gewissen Grad bedient werden, um »anzukommen«. Jean Kanes Feststellung, dass sich die politisch aufgeklärte Erzählerin und das Erzählte, die apolitische Lebenswelt der *Girls*, entgegenlaufen bzw. dass das Erzählte die in der Rahmenhandlung proklamierte Reformbereitschaft nicht beständige,⁵⁸⁶ leuchtet zwar ein, sollte aber nicht vorschnell als Bewertungskriterium für den (post-)feministischen Gehalt des Romans herangezogen werden.⁵⁸⁷ Schließlich ist nicht davon auszugehen, dass der Spagat zwischen der Erzählerin und den erzählten Figuren der Binnengeschichte ein Zufall ist; vielmehr scheint diese Diskrepanz dazu zu dienen, die nur im anonymen World Wide Web überhaupt denkbare Haltung der Erzählerin zu unterstreichen. Ihren Erfolg auf ihre Selbstverwirklichung und ihr Streben nach Berühmtheit zu reduzieren und mit Carrie Bradshaws Journalistinnenkarriere zu vergleichen,⁵⁸⁸ untergräbt den kritischen Gestus des Romans, erinnert jedoch an die große Aufmerksamkeit, die dem Aussehen der beim Erscheinen des Buches 23-jährigen Autorin entgegengebracht wurde. Es gab kaum eine Rezension, die darauf verzichtet hätte, »ihr Alter und ihr attraktives Äußeres«⁵⁸⁹ zu erwähnen. Alsaneas Attraktivität wird dabei oft durch ihren Schminkstil und die Nennung ihrer teuren Markenkleidung und Accessoires unterstrichen, teilweise sogar mit entsprechenden Autorinnenfotos belegt, auf denen sie meist eine aufwendig bestickte Abaya oder bunte, weich fallende Kopftücher trägt. Manche Aufnahmen erinnern durch das pro-

586 Vgl. Kane: »Sex and the City of Riyadh« (2017), S. 115.

587 Ebenfalls zu kurz greift Watrous' Argumentation, *Girls of Riyadh* sei trotz seiner grundsätzlichen Apolitizität ein feministischer Roman, »as it reveals women making choices and dealing with the often severe consequences«. Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

588 Vgl. Kane: »Sex and the City of Riyadh« (2017), S. 115.

589 Behzadi: »Chick Lit und Literaturskandal« (2014), S. 110.

fessionelle Make-up, die Bildkomposition und -bearbeitung vielmehr an Modelfotos in Hochglanzmagazinen als an klassische Autorinnenporträts.⁵⁹⁰ Besonders ausführliche Beschreibungen der Autorin finden sich zudem bei Thomas⁵⁹¹ und Williams, die Alsanea als einen »whirlwind of designer labels, perfect manicure and lipgloss, consulting her Gerald Genta watch (a white saucer, inset with diamonds)«,⁵⁹² beschreibt. Die Autorin sehe »fabulously glitzy« aus, »as you would expect from the writer of a novel widely hyped as ›Saudi-style Sex and the City‹«. ⁵⁹³ Hier wird nahegelegt, dass von einer *Chick-lit*-Autorin auch ein Auftreten erwartet wird, das jenem der Erzählerin und der Figuren im Roman möglichst nahekommt. Der Prominentenstatus der Ich-Erzählerin im Roman wird folglich auch über äußere Merkmale mit der Autorin kurzgeschlossen.

Die Argumentation, dass der Roman zu sehr *chick lit* (apolitisch, oberflächlich) sei bzw. dass die Erzählerin, die Figuren oder gar die Autorin zu sehr den attraktiven, materialistischen *chicks* des Genres entsprächen, um ernst genommen zu werden, kann auch als Ausdruck einer westlichen Erwartungshaltung (»literarische[r] Kolonialismus«) betrachtet werden, die der Literatur einer autoritär-islamischen Gesellschaft nur dann eine Berechtigung zugesteht, wenn sie Widersprüche zu westlichen Wertvorstellungen »in der gebotenen Ernsthaftigkeit und mit angemessenem Fokus behandelt«. ⁵⁹⁴ Obgleich diese oft konstatierte fehlende Ernsthaftigkeit der Kategorisierung als *chick lit* zuspielt, wird der Roman auch als »timid by American chick lit standards«⁵⁹⁵ beschrieben. Die Leben der »devout, dutiful, very wealthy young women«⁵⁹⁶ seien wohl kaum im Stande, westliche Leser*innen zu schockieren, sondern würden auf diese vielmehr »quaint, innocent enough to border on young adult«⁵⁹⁷ wirken.⁵⁹⁸ Die professionelle anglo-amerikanische Literaturkritik reagierte auf die be-

590 Vgl. bspw. das Foto in Williams: »Sex and the Saudi« (2007) oder in Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

591 »Alsanea is modestly and fashionably turned out in expensive, loosely cut jeans, a white fitted jacket and a coordinating white, silken hijab. There are a couple of lightly Wagish touches – a diamond watch with a pink strap, a Gucci bag and a French manicure – but she is a class act.« Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007).

592 Williams: »Sex and the Saudi« (2007).

593 Ebd.

594 Behzadi: »Chick Lit und Literaturskandal« (2014), S. 111.

595 [July]: »Girls of Riyadh« (2007).

596 Henighan: »A Saudi Soap Opera« (2007).

597 Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

598 Auch Zoepf merkt in ihrer Rezension an: »Ms. Alsanea's characters are hardly the stuff of scandal, at least by any non-Wahhabi standard. They are always properly veiled in public, they live at home with protective extended families, and they expect these families to choose – or at least to approve – prospective fiancés. They may invent suggestive screen names and send messages to men in chat rooms for hours on end, or talk to their boyfriends on their cell phones until the dawn prayer. But they rarely meet these boyfriends in public or speak to them face to face. The content that so scandalized readers around the Persian Gulf – scenes in which a group of college-age girls have tea at the home of a divorced woman, or in which they sneak sips of alcohol while one girl's family is away – is unlikely to raise many eyebrows among Western readers.« Zoepf: »From Saudi Arabia, Chick Lit Without the Racy Bits« (2007). Watrous bemerkt nach einer Beschreibung der vermeintlich schlüpfrigsten Szenen aus *Girls of Riyadh* (die Leser*innen erfahren, dass Sadeem sich im Negligé ihrem Ehemann hingibt, wobei die sexuelle Handlung nicht erzählt, sondern ausgespart wird): »This is as steamy as

reits in die publizierte Übersetzung ins Englische eingeschriebene Zuordnung zum *Chick-lit*-Genre größtenteils ablehnend, wobei die weniger geschätzten Seiten des Genres hervorgehoben und die ›Stärken‹, insbesondere die sexuelle Explizitheit, vermisst wurden. *Girls of Riyadh* wird gleichsam als zu wenig arabisch-›ernsthaft‹ und zu wenig anglo-amerikanisch-›unterhaltend‹ wahrgenommen, um westliche Leser*innen fesseln zu können. Was Marilyn Booth zufolge in der autorisierten englischen Version des Romans unterging, ist eine *Chick-lit*-Kritik, die sie im arabischen Original unmissverständlicher vorzufinden glaubt:

Chick lit can be chick crit: one can read the Arabic *Banat al-Riyadh* (al-Sani 2005) as a critique of patriarchal Saudi culture not simplistically as uniformly oppressive of females but rather as a system that exploits consumer culture to compensate or reward privileged youth (female and male) of the majority Sunni population for adhering to status-quo social arrangements – the marriages, shopping trips, overseas sojourns, and home amenities that mark the lives of these young women characters.⁵⁹⁹

Dieser durch die Kenntnis des arabischen Textes informierte Hinweis lässt den Roman weniger als Liebesbrief an die USA denn als Kritik an der saudischen Instrumentalisierung einer importierten Konsumkultur erscheinen. Die jungen Frauen* werden von ihren reichen Familien mit prunkvollen Festen und Garderoben in eine den gängigen traditionellen Vorstellungen entsprechende Ehe gelockt und, wenn diese nicht zustande kommt oder geschieden wird, mit einer Internetverbindung, einer Schönheitsoperation in einem liberaleren Nachbarland oder einer Überseereise entschädigt. Die dadurch entstehenden Freiheiten, die in aller Regel ohnehin nur als Reaktionen auf zuvor erfolgte Freiheitsentzüge zu verstehen sind, können meist nur in einem engen Rahmen genutzt werden. Dies kann einerseits auf die Familien, die das Geld und somit auch das letzte Wort haben, um solche Kompensationen zu ermöglichen, und andererseits auf eine durch die jeweilige Sozialisierung bedingte Selbstzensur zurückgeführt werden. Während das Beharren sowohl seitens der arabischen als auch seitens der anglophonen Literaturkritik auf *chick lit* und insbesondere *Sex and the City* zu einer Überbetonung der (fehlenden) sexuellen Schlagkraft des Romans und damit zu einem vermeintlich negativen oder zumindest einseitigen saudischen Frauen- oder Männerbild führte, eröffnet eine *chick*-kritische Perspektive den Blick auf jene in Saudi-Arabien so mächtigen Familiensysteme: »family patriarchs and matriarchs who jealously guard the honour of their young women, who approve or block marriages, who stigmatise a divorced woman [...] and regard homosexuality as ›an illness worse than cancer‹.«⁶⁰⁰ Das mit den *Girls* repräsentierte, am Konsumismus ausgerichtete Regime von Zuckerbrot und Peitsche dient auf politischer Mikroebene, innerhalb der Familienbünde, dazu, althergebrachte Traditionen und Geschlechterverhältnisse aufrechtzuerhalten. Der Roman liefert nicht primär eine Staats- und Religionskri-

the sex scenes in ›Girls of Riyadh‹ get, so it's hard to believe the novel was banned in Saudi Arabia.« Watrous: »Those Saudi Nights« (2007).

599 Booth: »The Muslim Woman« (2010), S. 167.

600 Roger Hardy: »Girl Trouble«. In: *New Statesman* (19.7.2007), <https://web.archive.org/web/20201016141045/https://www.newstatesman.com/books/2007/07/young-women-saudi-riyadh-girls> [1.10.2021].

tik, sondern eine Kritik gesellschaftlich anerkannter Traditionen – laut Alsanea sind saudische Männer* ebenso Opfer wie saudische Frauen*: »They are ruled by traditions that were set for them by their great-great-grandparents. It's not like we're suppressed because of men. We're suppressed because the whole society is suppressed and that is very, very sad.«⁶⁰¹ Obgleich diese Traditionen nicht gänzlich unabhängig von der vorherrschenden Religion betrachtet werden können, wäre es Alsanea zufolge ein Fehler, diese beiden Komponenten im saudischen Kontext gleichzusetzen: »God didn't say women couldn't drive cars or that divorced women should be treated badly by society. The government does not force change on the Saudi people. If families are willing to change, then the laws will too.«⁶⁰² Die häufig zitierten Verse aus dem Koran und den Hadithen u.a. das dem Roman vorangestellte Motto: »Verily, Allah does not change a people's condition until they change what is in themselves«,⁶⁰³ weisen in dieselbe Richtung. Es kann Jean Kane folglich zugestimmt werden, wenn sie festhält, dass Alsanea das saudische Patriarchat der muslimischen Heiligen Schrift entgegenstellt, was auf jene von vielen islamischen Feministinnen vertretene Geschlechterpolitik schließen lässt, die feministische Diskurse und Praktiken innerhalb eines islamischen Paradigmas artikuliert.⁶⁰⁴ Demgemäß beschreibt Marilyn Booth Alsaneas Roman als

an imaginative attempt to criticize prevailing understandings in Saudi Arabia of ideal gender relations, while the novel remains deeply respectful of Islam. The very fact that a young Saudi woman penned this novel – as well as the construction of narrator and characters – thematizes Saudi women as vocal, active and strong.⁶⁰⁵

Der Fokus auf das sogenannte Persönliche zusammen mit der starken Konsumorientierung – beides Punkte, die an anglo-amerikanischer *chick lit* als neoliberal und nicht politisch bzw. feministisch genug kritisiert wurden – kann folglich in einer dezidiert nichtdemokratischen, nichtsäkularen Gesellschaft, in der das Patriarchat unangefochten regiert, nochmals eine ganz andere, politischere Bedeutung erlangen; eine Bedeutung, die durch das *Chick-lit*-Labeling, das in diesem Fall nicht nur der Vermarktung oblag, sondern über die weithin zirkulierende englische Übersetzung den Text selbst veränderte, weitgehend gekappt wurde.

601 Rajaa Alsanea zit. in Williams: »Sex and the Saudi« (2007). Gegenüber Abu-Nasr hat sich Alsanea in Bezug auf die Intention ihres Romans ähnlich geäußert: »I wanted to show that both men and women are victims of society.« Rajaa Alsanea zit. in Abu-Nasr: »The Girls of Riyadh« (2005).

602 Rajaa Alsanea zit. in Thomas: »Sex and the Saudi girl« (2007).

603 »Qur'an, Surat Al-Ra'd, The Chapter of Thunder, Verse 11« (GoR, o.Pag.)

604 So lautet die Definition des islamischen Feminismus von Margot Badran, hier in eigener Übersetzung (vom Englischen ins Deutsche) wiedergegeben. Vgl. Margot Badran: »Islamic Feminism: What's in a Name?«. In: *Al-Ahram Weekly Online* 569 (17-23.1.2002), <https://web.archive.org/web/20200731052716/www.feministezine.com/feminist/international/Islamic-Feminism-01.html> [1.10.2021]. Vgl. auch: Margot Badran: *Feminism in Islam. Secular and Religious Convergences*. Oxford et al.: Oneworld 2009, S. 2f. Vgl. auch Kane: »Sex and the City of Riyadh« (2017), S. 114.

605 Booth: »Translator v. Author« (2008), S. 198.

3.1.3.3 Exkurs: vom saudischen Sex and the City zur ägyptischen Bridget Jones

Das cyberfeministische Potenzial digitaler Publikationsformen, das in der Rahmehandlung von *Banat al-Riyadh* verhandelt wird, dokumentierte ein zum damaligen Zeitpunkt gerade erst im Aufschwung begriffenes Phänomen: die sehr aktive arabisches Blogger*innenszene. Obgleich diese überwiegend aus jungen Männern* bestand, ermöglichte das Bloggen auch vielen Frauen* die Teilnahme am literarischen Leben.⁶⁰⁶ Der Weg vom EMail-Verteiler zum Buch, der in Alsaneas Roman auf narrativer Ebene durchgespielt wird – die anonyme Ich-Erzählerin bekommt Angebote, ihre wöchentlichen EMail's u.a. als Buch zu veröffentlichen –, wurde vom renommierten ägyptischen Verlagshaus Dar al-Shorouq umgesetzt. Der ansonsten als eher konservativ bzw. liberal-islamisch geltende Verlag mit einem Schwerpunkt auf arabische Klassiker erweiterte sein Programm 2008 um die Publikation dreier populärer Blogs in Buchform: Ghada Abdelaals *wanna b a bride*, Rihab Bassams *Hawadiyt* (dt. »Geschichten«) und Ghada Mohamed Mahmouds *Ma'a nafsi* (dt. »Auf eigene Faust«). Es handelt sich bei allen drei Autorinnen um junge Bloggerinnen aus Ägypten,⁶⁰⁷ die in arabisch-ägyptischer Umgangssprache schreiben und aus einer persönlichen Perspektive Themen wie Ehe, Geschlechterstereotype und die Suche nach dem individuellen Glück aufgreifen.⁶⁰⁸ Diese stilistische und thematische Ausrichtung gilt im arabischen Literaturbetrieb nicht gerade als Material für »hohe Literatur«, wie Abdelaals Kommentar zur Rezeption ihres Buches verdeutlicht: »Viele haben sich gewundert, dass ein Buch zu einem so banalen Thema [der Salonheirat; S.F.] so erfolgreich sein kann. Zumal ich in Umgangssprache schreibe und dann auch noch aus der Provinz komme. Da haben viele Literaten die Nase gerümpft.«⁶⁰⁹

Die inhaltliche Schnittmenge der drei Blogs besteht darin, dass sie alle – trotz ihrer teils beträchtlichen stilistischen Unterschiede – das Private in den Mittelpunkt stellen: »Women's experiences are foregrounded and their perspectives validated in these nar-

606 Vgl. Bruce Etling/Robert Faris/John Palfrey: *Mapping the Arabic Blogosphere: Politics, Culture, and Dissent* (= Berkman Center Research Publication Nr. 2009-06; Jun. 2009), S. 4, <https://web.archive.org/web/20201016130649/https://pdfs.semanticscholar.org/97cc/a11e63f1a7d33511749889feb921491a5f29.pdf> [1.10.2021].

607 In einer Studie der Harvard University wurden in den Jahren 2008/2009 ca. 35.000 aktive Blogs in arabischer Sprache registriert. Bei ca. einem Drittel davon handelte es sich um ägyptische Blogs, was Ägypten, wo sich auch der höchste Anteil an Bloggerinnen (fast 50 %) fand, zur größten der nationalen arabischen Blogosphären macht. Vgl. ebd., S. 2ff., 17, 52. Für eine detaillierte Besprechung der ägyptischen Blogosphäre anhand von fünf Fallbeispielen vgl. Gail Ramsay: *Blogs & Literature & Activism. Popular Egyptian blogs and literature in touch*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017.

608 Die Blogbeiträge der Autorinnen wurden 2008 vom Verlag Dar al-Shorouq unter folgenden Titeln in Buchform publiziert: *Ayza atgawiz* (auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch*) von Ghada Abdelaal, *Urz bil-laban li-shakhsayn* (dt. »Milchreis für zwei«) von Rihab Bassam und *Ama hathihi fa raqsati ana* (dt. »Das ist mein eigener Tanz«) von Ghada Mohamed Mahmoud. Für nähere Informationen vgl. Hoda Elsadda: »Arab Women Bloggers: The Emergence of Literary Counterpublics«. In: *Middle East Journal of Culture and Communication* 3/3 (2010), S. 312-332, hier S. 315. <https://doi.org/10.1163/187398610X538678>.

609 Ghada Abdelaal zit. in Julia Gerlach: »Bridget Jones auf Arabisch. Die ewige Geschichte über die Suche nach dem Richtigen ist in Ägypten seit Jahren ein Bestseller«. In: *Berliner Zeitung* (3.4.2010), <https://www.genios.de/presse-archiv/artikel/BEZE/20100403/bridget-jones-auf-arabisch-die-ewig/110025039.html> [1.10.2021].

ratives. There is no opposition between the personal and the political«⁶¹⁰ – gerade auch, weil es als hochpolitisch gilt, öffentlich über Privates zu sprechen und dieses öffentliche Sprechen beim Lesen von Blogbeiträgen im Internet automatisch mitgedacht wird. Abdelaals Titel *Ayza atgawiz* verweist beispielsweise sehr direkt auf ein in der arabischen Welt gesellschaftlich ebenso verankertes wie breit akzeptiertes Interesse von Frauen* an der Heirat und im weiteren Sinne an der Reproduktion. Unorthodox und gewagt wird dieses gemeinhin als normal und wünschenswert angesehene Interesse in dem Moment, in dem es eine Frau* öffentlich ausspricht: »Whereas it is perfectly acceptable and even laudable for men to declare their desire to marry, women would be seen as forward and shameless if they voluntarily, much less forcibly articulated this desire in public.«⁶¹¹ Zudem handelt es sich nicht einfach um Blogbeiträge, die den Heiratswunsch von Frauen* thematisieren, sondern denselben bzw. die Institution Ehe und deren Anbahnung auch in hohem Grade satirisieren. Das Skandalon der Veröffentlichung, das beim Lesen eines ägyptischen Blogs dieser Art ohnehin ständig präsent ist und auch bei einem Publikum, das auf die arabische Printfassung zurückgreift, als bekannt vorausgesetzt werden kann, läuft bei der Übersetzung in andere Sprachen allerdings Gefahr, in den Hintergrund zu rücken. Von den drei erwähnten Blog-Publikationen wurde einzig jene von Ghada Abdelaal in eine andere Sprache übersetzt und auch diese bislang nur ins Deutsche.⁶¹² Dass die Übersetzung mit dem Titel *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch* (2010) in einer Rezension als »Bridget Jones auf Arabisch«⁶¹³ beschrieben wurde, ist zwar – ähnliche wie bei den *Girls of Riyadh* – aufgrund des Themas (Partnersuche und Heirat) und Stils (umgangssprachlich, persönlich, ironisch) nachvollziehbar, untergräbt jedoch – und zwar noch stärker als bei den *Girls* – den politischen Gehalt des Textes. Dass den »echten«, in ihrem Herkunftsort als politisch gewagt wahrgenommenen und überaus erfolgreichen Blogs ägyptischer Autorinnen keine oder kaum eine internationale Zirkulation zuteilwurde, während die fiktionale Verarbeitung dieses cyberfeministischen Phänomens in Rajaa Alsaneas *Banat al-Riyadh* weltweite Bekanntheit erlangte, deutet darauf hin, dass die Übersetzungsproblematik nicht einzig eine kulturell-sprachliche, sondern vor allem auch eine des Medientransfers ist. Rajaa Alsanea hat diese Transferleistung in ihrer Revision der englischen Übersetzung und ihrem ausgewogenen Umgang mit populärkulturellen Referenzen effektiv gemeistert bzw. für Leser*innen so weit wie möglich übernommen. Sie hat nicht nur die Überführung vom EMail-Verteiler zum Buch in die Rahmenhandlung eingeschrieben, sondern durch die Einbindung von sowohl bewundernden als auch kritischen Stimmen fiktiver Empfänger*innen der EMail auch dafür gesorgt, dass sämtliche Leser*innen des Romans sein Skandalpotenzial vor Augen haben. Der Grund dafür, dass der Roman in diesem Ausmaß global polarisieren konnte, war letztlich nicht allein und vielleicht nicht einmal primär seine *Chick-lit*-Affinität, sondern die ihm eingeschriebene und sich in der Realität auf ähnliche Weise darstellende Skandalisierung. Die Etikettierung mit *chick lit* – ein Genre/Label, das nicht zuletzt aufgrund seiner sexuellen Freizügigkeit Bekanntheit erlangte – in Kombination mit dem orientalisierenden »Blick hinter den Schleier« produzierte, gerade für internationale Rezipient*innen, ein Paradoxon, das dieser Skandalisierung zugute kam.

610 Elsadda: »Arab Women Bloggers« (2010), S. 327.

611 Ebd., S. 321.

612 Vgl. Ghada Abdelaal: *Ich will heiraten! Partnersuche auf Ägyptisch*. Aus dem Ägypt.-Arab. v. Kristina Bergmann. Basel: Lenos 2010.

613 Gerlach: »Bridget Jones auf Arabisch« (2010).

3.1.4 Afrikanische Welt-Frauen*-Literatur

»[M]ov[ing] beyond a potential to speak back to Western chick-lit in order to re-centre and revive the debate from and on Africa itself.«⁶¹⁴

Während die bisherigen Fallbeispiele Länder (Indonesien, China, Saudi-Arabien) und/oder eine Region (arabische Welt) behandelt haben, verschiebt sich der *Chick-lit-gone-global*-Diskurs in diesem Kapitel auf einen ganzen Kontinent und damit auf verschiedene Sprach- und Kulturräume. Dennoch ist es nicht unüblich, von der afrikanischen Literatur zu sprechen, ebenso wie z.B. von der deutschen. Chinua Achebe stellte bereits 1965 die Frage, ob es sich dabei um Literatur, die in Afrika produziert werde, oder um Literatur über Afrika handle: »Could African literature be on any subject, or must it have an African theme? Should it embrace the whole continent or south of the Sahara, or just black Africa? And then the question of language. Should it be in indigenous African languages or should it include Arabic, English, French, Portuguese, Afrikaans, and so on?«⁶¹⁵ Diese Fragen drehen sich darum, was afrikanische Literatur bezeichnen kann oder vielmehr soll. Sie verweisen, durch die konsequente Ausparung des fragstellenden Subjekts jedoch auch auf die Ambivalenz eines so breit gefassten und polarisierenden Begriffs: »Afrikanische Literatur« kann einerseits als Ausdruck der westlichen Praktik, afrikanische Menschen und ihre kreativen Erzeugnisse zu homogenisieren, andererseits aber auch als bewusst gewählte Selbstbezeichnung verstanden werden. Letztere dient dazu, den ohnehin lange marginalen Status von Literaturen über und aus Afrika innerhalb der sogenannten Weltliteratur durch einen gemeinsamen Überbegriff zu stärken und so auch sichtbarer zu machen. Dieser sollte sich Achebe zufolge sowohl auf die häufig in ehemaligen Kolonialsprachen (z.B. Englisch in Nigeria) verfassten nationalen als auch auf die indigenen Literaturen (z.B. in den Amtssprachen Hausa, Igbo und Yoruba, aber auch Edo, Efik-Ibibio, Ijaw usw.) beziehen. Die Kategorisierung von Literatur nach dem Herkunftsland oder gar -kontinent läuft jedoch immer Gefahr, die Komplexität der dort existierenden Kulturen und Literaturen zu nivellieren. Darauf machte Taiye Selasi in ihrer mit »African Literature Doesn't Exist« (2013) provokant betitelten Eröffnungsrede des 13. Internationalen Literaturfestivals in Berlin aufmerksam. Bezugnehmend auf Goethes berühmten Ausspruch in einem seiner Gespräche mit Eckermann (1827), dass Nationalliteratur nicht mehr viel zu bedeuten habe und die Epoche der Weltliteratur unmittelbar bevorstehe (vgl. Kap. 1.2.1.1, S. 74f.), merkt sie an: »If states make suspicious categories for art, continents are closer to useless.«⁶¹⁶ Hinzu kommt, dass es sich um eine Benennungs-

614 Pamela Gupta/Ronit Frenkel: »Chick-lit in a time of African cosmopolitanism«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 123-132, hier S. 123. <https://doi.org/10.1177/1464700119826185>.

615 Chinua Achebe: »English and the African Writer« [1965]. In: *Transition* 75/76: Jubiläumsausgabe – *Selections from Transition, 1961-1976* (1997), S. 342-349, hier S. 342.

616 Taiye Selasi: *African Literature Doesn't Exist* [Eröffnungsrede internationales literaturfestival berlin]. In: *literaturfestival.com* (2013), https://web.archive.org/web/20201019072642/https://www.literaturfestival.com/medien/texte/eroeffnungsreden/Openingspeech2013_English.pdf [1.10.2021].

praxis handelt, die den afrikanischen Kontinent weitaus öfter betrifft als beispielsweise den europäischen oder auch den asiatischen:

The African continent consists of 55 states recognized by the UN. That's roughly the same as Europe's 50, though I've never heard of anyone placing authors from, say, Switzerland, Serbia, Spain and Sweden on a panel of ›European writers‹. One struggles to imagine anyone attempting to group Rushdie, Murakami, Yan and Roy under the banner ›Asian Writers‹, as if the term shed any light whatsoever on the fine works of the four.⁶¹⁷

Diese Praktik, den afrikanischen Kontinent und afrikanische Literatur undifferenziert neben spezifische europäische oder asiatische Länder und deren Literaturen zu stellen, findet sich auch in Bezug auf eine globale *chick lit*. Während Donadio in ihrem Artikel über die »Chick-Lit Pandemic« eine ganze Reihe von europäischen und mit Indien und Indonesien auch zwei asiatische Nationen aufzählt, wechselt sie gegen Ende des Artikels ohne Begründung auf die sprachliche (»Arabic«) und schließlich auf die kontinentale Ebene (»chick lit coming out of Africa«, P). Um derartige Verallgemeinerungen zu vermeiden, schlägt Selasi vor, Literatur nicht nach der Herkunft ihrer Schöpfer*innen, sondern thematisch zu organisieren. Die selbsterklärte Afropolitin,⁶¹⁸ deren Eltern aus Ghana und Nigeria stammen und die selbst vor allem in den USA und in Großbritannien aufgewachsen ist, übergeht damit jedoch, dass für viele – gerade auch weniger mobile und kosmopolitische – Autor*innen die Benennung ihrer Herkunft von großer Wichtigkeit ist. Auch wenn Literatur nach einer globalen Reichweite strebe und »in a good novel the map of a nation might turn out to be the map of the world«, so Emmanuel Iduma, sei die Idee von Globalität ohne einen Ausgangspunkt unvollständig: »By all means African Literature has to stand side by side with the rest of world literature. But the departure point matters. It must be named, termed, categorized.«⁶¹⁹

Literaturwissenschaftlich betrachtet bleibt, selbst wenn die Herkunft der Autor*innen bzw. der Produktionskontext ihrer Werke in den Hintergrund rückt, zumindest eine Einteilung nach Sprachen meist bestehen. Bezogen auf den afrikanischen Kontinent und die Zirkulation afrikanischer Literaturen kommt dem Englischen, obgleich auch das Arabische, Französische und Portugiesische wichtige Rollen einnehmen, eine übergeordnete Bedeutung zu. Die *African Writers Series* (AWS), in der ab den frühen 1960er Jahren günstige Ausgaben zeitgenössischer afrikanischer Literatur, primär für Lehrende und Studierende, veröffentlicht wurden, trug wesentlich zu dieser Vormachtstellung bei. Ihr Programm bildete nicht nur die Quelle für Lehr- und Studienpläne, sondern entwickelte sich auch zum »official« guardian of the African

617 Ebd.

618 Taiye Selasi prägte in ihrem Essay »Bye-Bye Babar« (2005) den Begriff Afropolitin für eine – ihre – Generation afrikanischer Kosmopolit*innen, die kein bestimmtes Land ihr Zuhause nennen, sondern sich in mehreren heimisch fühlen. Vgl. Taiye Selasi: »Bye-Bye Babar«. In: *The LIP Magazine* (3.3.2005), <https://web.archive.org/web/20200918194754/http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76> [1.10.2021].

619 Emmanuel Iduma: »No Selasi, African Literature Exists«. In: *mriduma.com* (10.12.2013), <https://web.archive.org/web/20201016144130/www.mriduma.com/no-selasi-african-literature-exists/> [1.10.2021].

canon in English« und zum »guarantor of literary ›excellence‹ in African mainstream fiction«. ⁶²⁰ Neben dem starken Gegenwartsbezug der Reihe und dem zunächst besonders ausgeprägten West-Ost-Gefälle ist insbesondere die Genderdisparität evident: Nur 52,5 (ca. 15 %) der in den über 40 Jahren des Bestehens der AWS erschienenen 359 Titel stammen von Frauen*. ⁶²¹

Ein ähnliches Verhältnis weist die 2002 veröffentlichte Liste der besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts auf (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462). ⁶²² Dieses Kanonisierungsprojekt wurde 1998 von Ali Mazrui initiiert, »to direct the world's attention on the achievements of African writers who have had their work published during the 20th century«. ⁶²³ Internationale Expert*innen – Individuen ebenso wie Institutionen – nominierten 1521 Titel, von denen letztlich 101 dem Urteil der Jury unter dem Vorsitz Njabule Ndebele standhielten. Neben der literarischen Qualität spielten »the ability to provide new information or insight, a continuing contribution to debate, and the extent to which a book broke down boundaries«, ⁶²⁴ eine zentrale Rolle für die Bewertung. Die finale Liste sollte zudem »a balance of regional representation, gender, historical spread and genres of writing« ⁶²⁵ wiedergeben, wobei sich die unterschiedlichen Genres in erster Linie auf die in der Liste vorgenommene Unterteilung in Kinderliteratur (vier Titel), kreatives Schreiben (71 Titel) und akademisches Schreiben (26 Titel) beziehen. Wenngleich durch die Repräsentation von dreizehn Literatursprachen ⁶²⁶ mit der Monolingualität der AWS gebrochen wurde, in der zwar auch Übersetzungen ins Englische, primär aber anglophone Texte erschienen, hat sich der Fokus auf Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (nur sechs Titel wurden vor 1950 publiziert) ebenso gehal-

620 Jane Bryce: »Who No Know Go Know«. Popular Fiction in Africa and the Caribbean«. In: Simon Gikandi (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950*. 12 Bde. Bd. 11. Oxford: Oxford UP 2016, S. 217-235, hier S. 221.

621 Die Zahlen basieren auf eigenen Zählungen/Berechnungen auf Grundlage der bei Currey abgedruckten Liste der 359 zwischen 1962 und 2003 veröffentlichten Titel in der AWS. Bei den Angaben zur Anzahl ergeben sich »halbe«, da Titel von gemischtgeschlechtlichen Autor*innen- oder Herausgeber*innenteams zur Hälfte auf das männliche* und zur Hälfte auf das weibliche* Geschlecht aufgeteilt wurden. Bei den Prozentzahlen wurde auf ganze Zahlen gerundet. Vgl. Currey: *Africa writes back* (2008), S. 301-310. Vgl. auch Kap. 1.2.1.2, S. 85f., in dieser Arbeit.

622 In Tabelle E1 im Anhang werden jene 71 Titel aufgelistet, die in die Kategorie »kreatives Schreiben« der besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts Eingang gefunden haben. Ich habe zusätzlich zu den Originaltiteln Übersetzungen in weitere Sprachen angeführt, um einen besseren Eindruck der Zirkulation der Titel zu vermitteln. Die Liste wurde erstmals im Mai 2002 publiziert. Vgl. o.A.: »Africa's 100 Best Books of the 20th Century«. In: *Bellagio Publishing Network Newsletter* 30 (Mai 2002), S. 25f., <https://web.archive.org/web/20190801215559/www.bellagiopublishingnetwork.com/newsletter30/100bestb.pdf> [1.10.2021].

623 ASC – African Studies Centre Leiden (Hg.): »Africa's 100 best books of the 20th Century«. In: *ascleiden.nl* (erstellt: 15.8.2002; zuletzt aktualisiert: 3.3.2020), <https://web.archive.org/web/20201006135115/https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/africas-100-best-books-20th-century> [1.10.2021].

624 Ebd.

625 Ebd.

626 Die dreizehn Sprachen setzen sich folgendermaßen zusammen (absteigend gereiht nach der Anzahl der Titel pro Sprache): Englisch (24 Titel), Französisch (24), Portugiesisch (7), Arabisch (5), Afrikaans (2), Zulu (2), Acholi (1), Kikuyu (1), Niederländisch (1), Sotho (1), Suaheli (1), Xhosa (1), Yoruba (1). Vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462.

ten wie das geschlechtsspezifische Ungleichgewicht: 18 der 101 Titel (ca. 18 %), davon dreizehn in der Rubrik kreatives Schreiben, wurden von Frauen* verfasst.⁶²⁷

Das lässt sich darauf zurückführen, dass Autoren früher die Möglichkeit hatten zu publizieren und der afrikanische Kanon daher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und noch darüber hinaus ganz klar männlich* dominiert war. Dieses Verhältnis spiegelt sich auch in der Einteilung afrikanischer Autorinnen in drei Generationen wider, wie sie Elaine Savory vornimmt. Sie erwähnt zwar, dass die Tradition des Geschichtenerzählens, der vorwiegend Frauen* im Kreise ihrer erweiterten Familien nachgingen, einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf nachfolgende Generationen afrikanischer Schriftsteller*innen ausgeübt habe, beginnt in Ermangelung schriftlicher Quellen jedoch mit einigen wenigen, primär *weißen* Pionierinnen: der in Südafrika als Tochter von europäischen Missionar*innen geborenen Olive Schreiner (1855-1920; vgl. Kap. 1.1.1.2, S. 48f.), der Nobelpreisträgerin Doris Lessing (1919-2013), die als Tochter britischer Eltern auf einer Farm in Südrhodesien (heutiges Simbabwe) aufwuchs, und der südafrikanischen Nobelpreisträgerin Nadine Gordimer (1923-2014). Ebenso zu dieser ersten Pionierinnengeneration gezählt werden Schwarze afrikanische Autorinnen wie Flora Nwapa (1931-1993) und Adaora Lily Ulasi (1932-2016), beide Igbo aus Nigeria; Lauretta Ngcobo (1931-2015), Miriam Tlali (1933-2017) und Bessie Head (1937-1986) aus Südafrika wie auch Grace Ogot (1930-2015) und Rebeka Njau (*1932) aus Kenia.⁶²⁸ Diese jüngeren, insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts publizierenden Autorinnen lassen sich teils nur unscharf von einer zweiten Generation abgrenzen, zu der Savory Autorinnen wie Ama Ata Aidoo (*1942) oder Buchi Emecheta (1944-2017) zählt, die in den 1960er Jahren das Erwachsenenalter erreichten und deren Literatur wesentlich von der zweiten Frauenbewegung und/oder dem antikolonialen Kampf beeinflusst worden ist.⁶²⁹ Zahlreiche Autorinnen wie die auf französisch schreibende Algerierin Assia Djebar (1936-2015) oder die bereits im vorhergehenden Abschnitt genannte ägyptische Feministin Nawal El Saadawi (1931-2021; vgl. Kap. 3.1.3, S. 289f.) könnten ihrem Jahrgang nach zur ersten, thematisch und ideologisch jedoch eher zur zweiten Generation gezählt werden. Die Verleihung diverser Literaturpreise zeigt, dass afrikanische Autorinnen in den 1980er und 1990er Jahren zunehmend als treibende kreative Kräfte wahrgenommen wurden. Tsitsi Dangarembga bekam 1989 für ihren Roman *Nervous Conditions* (1988) als erste Autorin den afrikanischen *Commonwealth Writers' Prize* verliehen, der auch in den Folgejahren mit einiger Regelmäßigkeit an Frauen* ging.⁶³⁰ 1991 erhielt Nadine Gordimer als erste – und bis heu-

627 In Tab. E1 im Anhang wurden diese dreizehn von Autorinnen verfassten Titel in der Kategorie »kreatives Schreiben« grau unterlegt (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462). Unter den vier Autor*innen in der Kategorie »Literature for children« befindet sich mit Véronique Tadjo (Elfenbeinküste) eine Frau*. Unter den 26 Autor*innen der Kategorie »Scholarship/nonfiction« befinden sich vier Frauen*: Ifi Amadiume (Nigeria), Efua Dorkenoo (Ghana), Antjie Krog (Südafrika) und Amina Mama (Nigeria). Vgl. o.A.: »Africa's 100 Best Books of the 20th Century« (2002), S. 25f.

628 Elaine Savory: »Women Novelists in Africa and the Caribbean«. In: Gikandi (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. 137-151, hier S. 141ff.

629 Vgl. ebd., S. 145ff.

630 Folgender Blogbeitrag gibt einen guten Überblick über die Preisträger*innen: o.A.: »Commonwealth Prize«. In: *africabookclub.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20200814161237/https://www.africabookclub.com/award-winners/prize-winning-writers/> [1.10.2021].

te einzige – Afrikanerin den Nobelpreis für Literatur.⁶³¹ Die dritte und gegenwärtige Generation von Autorinnen, deren Schreibkarrieren im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (oder später) begannen – es fallen Namen wie Nozipo Maraire (*1964), Chimamanda Ngozi Adichie (*1977), Helen (Olajumoke) Oyeyemi (*1984) und Cynthia Jele (Alter nicht bekannt) –, kann folglich bereits auf einen beträchtlichen Bestand an verschriftlichter afrikanischer Literatur von Frauen* zurückblicken.⁶³²

In der Liste der 101 besten afrikanischen Bücher sind Autorinnen aller drei Generationen vertreten. Dadurch, dass ausschließlich neuere, zwischen 1970 und 1999 – und damit im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts – erschienene Werke einbezogen wurden, kann jedoch der Eindruck entstehen, dass ›gute‹ im Sinne von kanonischer Literatur von Frauen* ein relativ rezentes Phänomen ist.⁶³³ Gleichzeitig wurde mit Yvonne Veras (1964–2005) *Butterfly Burning* (1998) nur ein Werk einer Autorin der gegenwärtigen Generation miteinbezogen, was wiederum auf einen bescheidenen State of the Art schließen lassen könnte. Die Zusammensetzung und Größe einer Gruppe – hier jener afrikanischer Autorinnen – bzw. die Wertigkeit ihrer Werke hängt zudem immer auch von der Vergleichsbasis ab, die – kanonbildenden Instrumenten wie der AWS und der Liste der 101 besten afrikanischen Bücher nach zu urteilen – gegen Ende des 20. Jahrhunderts immer noch überwiegend männlich* war.

Im Vergleich zu Kolleg*innen aus dem globalen Norden hatten und haben immer noch viele afrikanische Autor*innen verstärkt mit Hindernissen wie einem »Mangel an Verlagen und angemessenen Buchmärkten, eine[r] nicht existierende[n] Lesekultur, [und] d[em] Fehlen eines Unterstützungssystems«⁶³⁴ zu kämpfen. Nun sehen sich jedoch afrikanische Autorinnen, wenn auch heute weniger als noch in früheren Generationen, mit zusätzlichen Herausforderungen wie fehlender individueller Ermutigung, Selbstzensur und einer höheren Analphabet*innenrate konfrontiert. Goretti Kyomuhendo stellt fest, dass die »Synthese, eine Frau, eine afrikanische Frau und eine Schriftstellerin zu sein, [...] noch immer ein mühsamer Kampf [ist], der gemeinsamer Anstrengungen von Frauen und der Gesellschaft bedürfen wird, um etwas zu erreichen«.⁶³⁵ Indem Projekte zur Sichtbarkeitssteigerung wie afrikanische Schriftenreihen und Best-of-Listen bestimmte Regionen (z.B. West-Ost-Gefälle), Sprachen (vor allem Englisch und Französisch) und – in einem weit größeren Ausmaß – Autoren männlichen* Geschlechts überrepräsentieren, reproduzieren sie auf intrakontinentaler Ebene jenes Ungleichgewicht, das afrikanischer Literatur und Literatur von Frauen* am globalen Literaturmarkt zuteilwird. Die Leerstellen betreffen dabei insbesondere Autorinnen, die in afrikanischen indigenen Sprachen schreiben. Während männliche*

631 Vgl. Simon Gikandi: »Introduction«. In: Ders. (Hg.): *The Novel in Africa and the Caribbean since 1950* (2016), S. xv–xxvii, hier S. xxv.

632 Vgl. Savory: »Women Novelists in Africa and the Caribbean« (2016), S. 148ff.

633 Ihr Beginn mit Chinua Achebes *Things Fall Apart* (1962 [1958]) suggeriere, so wurde auch der AWS vorgeworfen, dass davor keine nennenswerte afrikanische Literatur existiert habe. Vgl. Kap. 1.2.1.2, S. 86, in dieser Arbeit.

634 Goretti Kyomuhendo: »Was es bedeutet, eine afrikanische Schriftstellerin zu sein: Freuden und Herausforderungen«. In: Susan Arndt/Katrin Berndt (Hg.): *Kreatives Afrika: SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Eine Festschrift für Eckhard Breiting*. Wuppertal: Hammer 2005, S. 265–275, hier S. 275.

635 Ebd.

Autoren mit Werken in Acholi, Kikuyu, Sotho, Suaheli, Xhosa, Yoruba und Zulu vertreten sind, haben es außer der weißen Südafrikanerin Elsa Joubert (Afrikaans) und Nawal El Saadawi (Arabisch) nur auf Englisch oder Französisch schreibende Autorinnen auf die Liste geschafft (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462).

Eine geschlechtsspezifische Schieflage kann auch damit in Zusammenhang gebracht werden, dass Genreliteratur wie die *romance* in der Regel keine Beachtung erfährt, wenn außerhalb Afrikas von afrikanischer Literatur die Rede ist. Zwar wurde in diese Sparten spätestens seit den 1970er Jahren auch von westlicher Seite – in Form eigener, für den afrikanischen Literaturmarkt kreierter Imprints wie Macmillans *Pacesetters* (gegr. 1977), Longmans *Drumbeat* (gegr. 1979) und Heinemanns *Heartbeats* (gegr. 1992) – investiert, es schien jedoch umgekehrt relativ wenig Interesse daran zu bestehen, afrikanische Genreliteratur im globalen Norden zu vertreiben. Afrikanische Autorinnen waren im Bereich der *romance* sehr aktiv, wenn auch nicht primär aufgrund einer bestimmten Affinität von Frauen* zu diesem Genre:

In the Western context, romantic fiction is a genre that deals primarily with the feelings and situation of women, by women, for women readers, and it has always been both marginalized and enormously profitable. In Africa, romantic fiction is both less gender specific (it may also be by, about, or read by men) and less formulaic. Within certain recognizable parameters, significant deviations occur as African writers, especially women, transform the fantasy of the romance formula to fit the shape of contemporary urban African social imperatives. The female protagonists of these novels are not passive dreamers but active agents in their self-transformation.⁶³⁶

Zwischen diesen meist urbanen und selbstbestimmten *Romance*-Protagonistinnen und den Heldinnen anglo-amerikanischer *Chick-lit*-Romane ließen sich durchaus Parallelen ziehen. Dass in Donadios Artikel über die *Chick-lit*-Pandemie (2006) davon ausgegangen wird, dass diese Afrika noch nicht erreicht habe und daher wohl noch keine afrikanische *chick lit* existiere, darf in Anbetracht der Tatsache, dass nur ein Bruchteil der literarischen Produktion – zumal der *romance* – aus Afrika im globalen Norden ankommt, nicht verwundern. Die Liste der 101 besten afrikanischen Bücher des 20. Jahrhunderts, bei denen es sich auch größtenteils um übersetzte und weit zirkulierende Titel – Weltliteratur – handelt, vermittelt einen Eindruck davon, wie sich dieser ohnehin kleine Teil konstituiert: primär aus »Klassikern«, die von Männern* in englischer oder französischer Sprache verfasst oder zumindest in diese und weitere Sprachen übersetzt wurden (vgl. Anhang E, Tab. E1, S. 462).

3.1.4.1 »This Is Not African Chick Lit« und der »Klub der Vaginalisten«

Was sich auf Kanonlisten generell nicht findet, ist Unterhaltungs- oder Genreliteratur, die in Afrika – wie auch anderen Kontinenten – gerade deshalb so erfolgreich ist, weil sie mit Attributen des »literarischen« Romans wie »reflexivity, experimentation, linguistic playfulness, intertextuality, »serious« content, a philosophical outlook, social or even political critique«⁶³⁷ bricht. Das Zurückstellen dieser Merkmale, die von vielen, vor allem nicht akademisch geschulten bzw. intellektuellen Leser*innen oft als

636 Bryce: »Who No Know Go Know« (2016), S. 223f.

637 Ebd., S. 218f.

abschreckend und schwierig – »not speaking the reader's language, and out of touch with the concerns of working people«⁶³⁸ – wahrgenommen werden, kombiniert mit einem Fokus auf Eskapismus, erlaubt eine stärkere Annäherung an eine breite Leser*innenschaft und deren Bedürfnisse. Diese Ausrichtung am Geschmack der Masse geht jedoch oft mit der Distanzierung von internationalen Leser*innen einher, die sowohl ihre »eigene« oder zumindest ein breites Angebot einer ihnen näher stehenden Unterhaltungsliteratur als auch »andere«, teils sehr spezifische Erwartungshaltungen in Bezug auf afrikanische Literatur haben. Dass diese gemeinhin als politisch gedacht und mit großen Themen wie Sklaverei, Kolonialismus, Armut und Kriegen assoziiert wird, verweist auf »a dominant white reader's gaze that desires to consume black suffering« und der dazu führt, dass vor allem Schwarze afrikanische Schriftsteller*innen »are unfairly pressured toward a single story«.⁶³⁹ Die insbesondere auf »Höhenkamm-literatur« zutreffende Feststellung, »that the novels most likely to get into print are those most likely to appeal to an international readership«,⁶⁴⁰ verschiebt sich in Bezug auf die Genreliteratur des späten 20. und 21. Jahrhunderts allerdings etwas: Selbst wenn Romane in Druck gehen oder, was immer häufiger geschieht, digital als E-Books erscheinen und selbst wenn sie dies in einer sogenannten Weltsprache wie dem Englischen oder Französischen tun, bleibt die Hürde der globalen Zirkulation bestehen. Was nicht global zirkuliert, wird von einer internationalen Leser*innenschaft in der Regel nicht wahrgenommen, und es zirkuliert oft deshalb nicht, weil es als irrelevant für ein internationales Publikum gilt. Helen Fieldings Aussage, dass »the really interesting thing [...] would be to see chick lit coming out of Africa« (P), antizipiert diese Hürde bereits, wird das »coming out« wörtlich genommen: *chick lit*, die die Grenzen des afrikanischen Literaturmarktes (nicht) überschreitet. Der Feststellung, dass es noch keine *chick lit* »aus Afrika« gebe, kann insofern zugestimmt werden, als zeitgenössische afrikanische Literatur von, über und/oder für Frauen* zum damaligen Zeitpunkt, in den Mitt-2000er Jahren, tatsächlich nicht unter dem anglo-amerikanischen Label zirkulierte. Fehlende Übersetzungen anglo-amerikanischer Titel, die Donadio als Grund für die Nichtexistenz der *chick lit* im arabischen Raum anführt, spielen je nach kolonialer Vergangenheit auch in nichtarabischsprachigen afrikanischen Ländern eine Rolle. Englisch ist als ehemalige Kolonialsprache und Lingua franca unter potenziellen Buchkäufer*innen und Leser*innen in Afrika (insbesondere in Kenia, Nigeria, Südafrika und Uganda) zwar weit verbreitet, oft jedoch in kreolisierter Form (als Pidgin, Sheng, Tsotsitaal), »that mixes African language words and structures with an English learned on the street or to a rudimentary level at secondary school«,⁶⁴¹ und/oder als zweite, dritte oder gar vierte Sprache. Es kann folglich nicht ausgeschlossen werden, dass anglo-amerikanische *Chick-lit*-Titel auch aufgrund von Sprachbarrieren eher mäßig rezipiert und daher nicht von afrikanischen Autor*innen adaptiert worden sind. Schlagzeilen aus dem Jahr 2014 wie: »Is there a chick-lit gap in African literatu-

638 Ebd., S. 219.

639 Sofia Samatar: »Black and African writers don't need instructions from Ben Okri«. In: *The Guardian* (30.12.2014), <https://web.archive.org/web/20201006155734/https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/dec/30/african-writers-instructions-ben-okri> [1.10.2021].

640 Bryce: »Who No Know Go Know« (2016), S. 223.

641 Ebd., S. 218.

re?«⁶⁴², »Where's the African Chick-Lit?«⁶⁴³ oder »African publishers are closing the gap in chick-lit«,⁶⁴⁴ deuten an, dass das Genre beinahe zwei Jahrzehnte nach seinem Aufkommen in den USA und in Großbritannien offenbar immer noch nicht zu Popularität gelangt war bzw. dass sich dies gerade erst zu ändern begann. Anjellah Owino merkt in ihrem Artikel, der nach einem *Chick-lit*-Defizit in der afrikanischen Literatur fragt, jedoch an, dass auf Nairobis Straßen *Chick-lit*-Romane bereits in großer Anzahl angeboten würden. Diese Beobachtung, die sicher auch für weitere afrikanische Großstädte angestellt werden könnte, relativiert das bei Donadio angedeutete Sprachbarrierenargument etwas, da ein großes Angebot anglo-amerikanischer Titel in der Regel auch auf eine gewisse Nachfrage hindeutet. Genreliteratur im Stil der *chick lit*, wenn auch nicht in der für das Genre typischen Romanform, ist zudem keineswegs auf Importe beschränkt: »In Kenya, this genre is commonly explored in monthly magazines and weekly newspaper pullouts. It has its readers because of the light-hearted and chatty manner of writing.«⁶⁴⁵ Einmal abgesehen davon, dass das Zeitungs- und Zeitschriftenformat dem *Chick-lit*-Genre nicht gerade fremd ist – sowohl Bridget Jones als auch Carrie Bradshaw nahmen ihren Ursprung als Identifikationsfiguren in Zeitungskolumnen (vgl. Kap. 1.3, S. 104) –, sind die anglo-amerikanischen Genrekonventionen möglicherweise nicht eins zu eins auf einen afrikanischen Kontext übertragbar. Aus der Abweichung von der Publikation in Romanform oder der Unpopularität des Labels den Schluss zu ziehen, afrikanische Autor*innen würden noch keine *chick lit* produzieren – als handle es sich dabei um ein Defizit, das es schleunigst zu beseitigen gelte –, erscheint folglich etwas voreilig. Zumal der schlechte Ruf, »superficial or materialistic« zu sein und sich auf »stories of white women with western white woman problems«⁶⁴⁶ zu konzentrieren, der *chick lit* bereits vorausseilte: »[M]ost writers don't want to have their works categorized in this genre, because it is viewed as ›light‹.«⁶⁴⁷ Auch afrikanische Literatur, die den Genrekonventionen der *chick lit* nahesteht, wie einige Publikationen der NGO Femrite – Uganda Women Writers' Association, wurde meist nicht mit dem Label in Verbindung gebracht.⁶⁴⁸ Das Absehen von der Verwen-

642 Anjellah Owino: »Is there a chick-lit gap in African literature?«. In: *Standard Digital News* (30.3.2014), <https://web.archive.org/web/20180209002816/https://www.standardmedia.co.ke/lifestyle/article/2000108129/is-there-a-chick-lit-gap-in-african-literature> [1.10.2021].

643 Dennis Abrams: »Where's the African Chick-Lit?«. In: *Publishing Perspectives* (7.4.2014), https://web.archive.org/web/20160303233828if_/http://publishingperspectives.com/2014/04/wheres-the-african-chick-lit/#.VtjK_x2H5os [1.10.2021].

644 Martin Rouse: »African publishers are closing the gap in chick-lit«. In: *Melville House* (10.4.2014), <https://web.archive.org/web/20160516213937/www.mhpbooks.com/african-publishers-are-closing-the-gap-in-chick-lit/> [1.10.2021].

645 Yvonne Oduor zit. in Owino: »Is there a chick-lit gap in African literature?« (2014).

646 Rouse: »African publishers are closing the gap in chick-lit« (2014).

647 Yvonne Oduor zit. in Owino: »Is there a chick-lit gap in African literature?« (2014).

648 Hier beziehe ich mich auf die Ausführungen Dobrota Pucherová in ihrem Vortrag »Speaking the f: word: Versions of feminism in contemporary Ugandan women's writing« auf der 4. Tagung des Netzwerks »Afrikaforschung in Österreich« (19.-21.4.2018). Trotz emanzipatorischer Ambitionen der Protagonistinnen und oft expliziter Beschreibungen männlicher* Gewalt würden Romane wie beispielsweise Violet Barungis *Cassandra* (1999), Goretti Kyomuhendos *Whispers from Vera* (2002) und Mary Karooro Okurut *The Official Wife* (2003) letztendlich keine Alternativen zu patriarchalen heteronormativen Lebensmodellen aufzeigen. Moderne werde in den Romanen sehr oft mit roman-

dung des anglo-amerikanischen Labels seitens afrikanischer Verlage, Organisationen und Autor*innen verhindert jedoch nicht, dass sie selbst und/oder ihre Produkte mit anderen geschlechtsspezifischen Etiketten belegt werden. Die Femrite-Gründerin Mary Karooro Okurut wurde beispielsweise in Zusammenhang mit der Veröffentlichung ihres Romans *The Official Wife* (2003) von einem Rezensenten an die Spitze der »Vaginalisten« gesetzt, »dieses aufstrebenden Klubs von Frauen, deren Zeitvertreib das Schreiben von Sexliteratur ist«. ⁶⁴⁹ Susan Kiguli äußerte die Vermutung, dass die »übertriebene Sexualisierung« im Sprechen über Literatur von Frauen*, in der Sex meist nicht einmal das zentrale Thema darstellt, »Teil der Trivialisierung ist, mit der die männlich dominierte, öffentliche literarische Debatte in Uganda ihre Autorinnen in den Schmutz zieht«. ⁶⁵⁰ Dabei handelt es sich nicht um ein ugandisches Spezifikum, sondern vielmehr um ein relativ konstantes transnationales Rezeptionsmuster in Bezug auf zeitgenössische populäre Literaturen von/über Frauen*, das, wie in den vorhergehenden Kapiteln aufgezeigt wurde, die anglo-amerikanische *clit lit* (vgl. Kap. 2.2.2.2) ebenso betrifft wie die indonesische *sastra wangi* (vgl. Kap. 3.1.1), die chinesischen *meinü zuojia* (vgl. Kap. 3.1.2) und den saudischen neuen Roman (vgl. Kap. 3.1.3). Obgleich es immer um Selbstermächtigung geht, ist die Ausgangslage in verschiedenen Untersuchungsräumen doch eine andere – so auch bezogen auf die afrikanische *romance*:

I believe romance novels can be more than empowerment...they can actually change a woman's life for the better. In Africa there is this sad notion that women should not be viewed as sexual beings, that we are just baby-makers and household labour machines. This notion has disconnected the real essence of the African woman, and that is why our young girls and ladies today just straight up let themselves go once they get married and have children. They forget that they have feelings, that they have the right to love and be loved, to enjoy a wonderful sexual life just as their male counterparts. This shouldn't be the case. ⁶⁵¹

Wenngleich dieses persönliche, teilweise essentialistische und daher nicht ganz unproblematische Statement der in Nigeria lebenden *Romance*-Autorin Amara Okolo so nicht verallgemeinert werden kann, wirft es doch noch einmal ein anderes Licht auf die verbale Gewalt und Überheblichkeit (»Vaginalisten«), mit der Kritiker*innen die Literatur afrikanischer Frauen* behandeln, in der offen weibliche* Sexualität thematisiert wird. Es entsteht der Eindruck, dass afrikanische Frauen*, die über weibliche*

tischer Liebe gleichgesetzt. Vgl. auch die Website von FEMRITE – Uganda Women Writers Association: <https://www.femriteug.org/> [1.10.2021].

649 Susan Kiguli: »Femrite und die Rolle der Schriftstellerin in Uganda: Persönliche Einsichten«. In: Arndt/Berndt (Hg.): *Kreatives Afrika* (2005), S. 243-264, hier S. 260. Neben Mary Karooro Okurut wurden auch Jane Kaberuka und Goretti Kyomuhendo als »Vaginalisten« bezeichnet. Vgl. Joseph Were: »Karooro looks Beyond Sex with *The Official Wife*«. In: *The Monitor* (2003), S. 6.

650 Kiguli: »Femrite und die Rolle der Schriftstellerin in Uganda« (2005), S. 261.

651 Amara Okolo zit. in Alyssa Cole: »Romancing the Globe: Nigeria's Ankara Press«. In: *Romance Writers Report* (Jun. 2015), S. 16-19, hier S. 17, <https://web.archive.org/web/20201016123915/https://alysasacolelit.files.wordpress.com/2016/05/romancing-the-globe-1.pdf> [1.10.2021]. Es handelt sich hierbei um ein Statement der Autorin Okolo auf die Frage, warum sie schreibe.

Lust schreiben, bereits Tabubruch genug begehen, um als vaginalistische Sexliteratinnen zu gelten.

Neben der Strategie, *chick lit* nicht als Genrebezeichnung zu verwenden und auch möglichst nicht mit ihr in Verbindung gebracht zu werden, gab es auch explizitere Bezugnahmen auf das Label – sowohl zustimmender als auch ablehnender Natur. Dass die erste Kurzgeschichte im Band *This Is Not Chick Lit* (2006) von der nigerianischen Autorin Chimamanda Ngozi Adichie stammt, liest sich wie eine Entgegnung auf Fieldings nur wenige Monate zuvor publizierte Aussage, dass es wirklich interessant wäre, wenn auch in Afrika – endlich – *chick lit* entstünde (vgl. P). Adichies, wenn auch nicht als solche intendierte, Replik erteilt der Unterstellung, Afrika habe noch keine *chick lit* aufzubieten, mit der Einreihung in die Nicht-*chick-lit* von *America's Best Women Writers* – so der Nebentitel der Anthologie (vgl. Kap. 2.1.1.2, S. 129f.) – eine Absage. Sie überspringt diesen vermeintlichen Schritt, indem sie gleich zur »seriöseren« Literatur übergeht. Im Mittelpunkt von Adichies Kurzgeschichte *The Thing around Your Neck* steht denn auch nicht eine modische Halskette, wie sie etwa als Accessoire auf prototypischen *Chick-lit*-Buchcovern zu finden ist, sondern das beklemmende und befremdliche Gefühl einer jungen Frau*, die von Lagos in eine weiße US-amerikanische Kleinstadt zieht. Dieses Gefühl der Scham legt sich, gespeist von enttäuschten Erwartungshaltungen, vom sexuellen Missbrauch durch ihren »Onkel« und vom unterbezahlten, illegalen Job als Kellnerin, in der Nacht um ihren Hals und erstickt sie fast, bis es allmählich, im Zuge einer Liebesbeziehung mit einem weißen US-Amerikaner, seinen Griff lockert. Am Schluss steht jedoch kein Happy End mit dem potenziellen Mr. Right, sondern, da die Protagonistin allein nach Lagos zurückreist, der bewusst gewählte Abschied von ihrem Partner auf unbestimmte Zeit.⁶⁵² Diese frühe und – auch terminologisch – explizite Absage an das Genre ist in dieser Deutlichkeit einzigartig geblieben und soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass *chick lit*, wenn auch einige Jahre später, sehr wohl auf dem afrikanischen Literaturmarkt Einzug hielt. Den bereits angesprochenen Artikeln, die nach einer afrikanischen *chick lit* fragten, ging es schließlich nicht primär um die Feststellung eines Defizits, sondern um die Bekanntmachung seiner Behebung, mit der sich einige afrikanische Verlage seit geraumer Zeit beschäftigten. Allerdings irritiert die Ankündigung einer afrikanischen *chick lit* nicht weniger wie Amara Okolos Bezugnahme auf die afrikanische *romance*, da nahegelegt wird, dass es sich um ein Phänomen handle, das weite Teile des Kontinents in gleicher Weise betreffe. Die Anmerkung von Emma Shercliff, Verlegerin bei Ankara Press, dass sie es schwierig finde, »to talk too generally of »African romance« as there are huge differences across the continent«,⁶⁵³ greift auch im Falle der *chick lit*.

3.1.4.2 *Chick-lit-/Romance-Imprints aus Südafrika, Kenia und Nigeria*

Die Rede von einer afrikanischen *chick lit* verwundert insbesondere, da nur drei Verlage in zwei – Südafrika und Kenia – der insgesamt 55 anerkannten afrikanischen Staaten das Label konsequent und mit einiger Öffentlichkeitswirksamkeit in ihren Werbemaßnahmen und Medienauftritten verwendeten. Dies geschah insbesondere in Zusammenhang mit der Einführung von Imprints, die dem Genre gewidmet waren

652 Vgl. Chimamanda Ngozi Adichie: »The Thing around Your Neck«. In: Merrick (Hg.): *This Is Not Chick Lit* (2006), S. 3-13.

653 Emma Shercliff zit. in Cole: »Romancing the Globe« (2015), S. 17.

– eine Strategie, die zu Hochzeiten der *chick lit* auch von Verlagen im anglo-amerikanischen Raum verfolgt wurde (vgl. Kap. 2.2.2, S. 175f.). Anders als dort fand jedoch keine Abgrenzung von der *romance* statt, die sich langfristig gegen die *chick lit* durchzusetzen schien. Während die südafrikanischen und kenianischen *Chick-lit-Imprints* 2013 – und damit mit relativ kurzem zeitlichen Abstand zu ihrer Gründung – schon wieder versiegten, unterzog der nigerianische Verlag Ankara Press die *romance* einer Resignifikation (*new romance*), die in mancherlei Hinsicht an die *Chick-lit-Imprints* anschloss.

Südafrika: Sapphire Press und Nollybooks

Der zum südafrikanischen Verlagsriesen NB Publishers gehörende Verlag Kwela Books⁶⁵⁴ führte 2010 das *Romance-Imprint* Sapphire Press ein, unter dem fortan »Chick lit for black diamonds«⁶⁵⁵ vertrieben wurde. Die Namensgebung mutet provokant an, da der Saphir im Englischen nicht nur für einen blauen Edelstein, sondern auch für ein rassistisches, in den USA geprägtes Stereotyp steht, das Schwarze Frauen* als grob, laut, boshaft, stur und herrisch darstellt.⁶⁵⁶ Obgleich der Verlag sich nicht dazu äußerte, erlaubt die Konzeption der Romanfiguren, insbesondere der Heldinnen, Rückschlüsse auf die gewählte Bezeichnung. Zwischen 2010 und 2013 wurden 30 Romane veröffentlicht (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470),⁶⁵⁷ die im Wesentlichen alle den eng an die *Chick-lit*-Formel angelehnten, überaus detaillierten »Kwela romance-writing guidelines« folgen.⁶⁵⁸ Im Mittelpunkt steht eine gebildete, beruflich erfolgreiche Frau* in ihren Mittzwanzigern/frühen Dreißigern, die eine progressive Einstellung zum Leben bzw. zur Rolle der Frau* in der Gesellschaft hat und auf der Suche nach der wahren Liebe ist. Aus deren Perspektive wird auch die Geschichte erzählt. Der Hauptplot besteht in der Ausverhandlung einer romantischen, heterosexuellen Beziehung, die sowohl durch äußere, gesellschaftliche oder arbeitsbedingte Einflüsse als auch durch das Aufeinanderprallen der emanzipatorischen Ideale der Protagonis-

654 Der kleinere, 1994 gegründete südafrikanische Verlag Kwela Books stellt seinerseits eine von sieben Hauptverlagsmarken der NB Publishers dar – laut Beschreibung auf der offiziellen Verlagswebsite »the largest general publisher in the South African book market, and the leader in adult fiction, non-fiction, children's and youth fiction«. O. A.: »About Us«. In: *nb.co.za* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017082736/https://www.nb.co.za/en/about-us> [1.10.2021].

655 Ayanda Sitole: »Chick lit for black diamonds«. In: *Mail & Guardian* (30.9.2010), <https://web.archive.org/web/20201019130637/https://mg.co.za/article/2010-09-28-chicklit-for-black-diamonds/> [1.10.2021].

656 Vgl. David Pilgrim: »The Sapphire Caricature«. In: *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia* (Aug. 2008; überarb. 2012), <https://web.archive.org/web/20201014195323/https://ferris.edu/HTMLS/news/jim-crow/antiblack/sapphire.htm> [1.10.2021].

657 Tab. E2 im Anhang listet alle Publikationen von Sapphire Press, ebenso wie von den im Folgenden besprochenen Imprints Nollybooks (Südafrika), DrumBeats (Kenia) und Ankara Press (Nigeria) auf.

658 Dabei handelt es sich um vom Verlag zusammengestellte Richtlinien für potenzielle Autor*innen, in denen auf fünf Seiten relativ detaillierte Vorgaben hinsichtlich des Formats, des Stils, der Figurenkonzeption, des Plots und des Aufbaus der einzureichenden Manuskripte gemacht werden. Vgl. Kwela Books (Hg.): »Kwela romance-writing guidelines (Sapphire Press)«. In: *Scribd* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017080558/https://www.scribd.com/document/29961550/Kwela-Sapphire-Press-Romance-Novel-Writing-Guidelines> [1.10.2021]. In Tab. E3 (Anhang E, S. 472) finden sich Auszüge aus den Einreich- und Schreibrichtlinien sowohl von Sapphire Press als auch von den im Folgenden besprochenen Imprints DrumBeats (Kenia) und Ankara Press (Nigeria). Für das südafrikanische Imprint Nollybooks konnten keine veröffentlichten Richtlinien eruiert werden.

tin und der traditionelleren Werte ihres Auserwählten gefährdet wird, schlussendlich aber in ein Happy End mündet (für einen Auszug aus den Schreibrichtlinien des Verlags vgl. Anhang E, Tab. E3, S. 472). Es geht letztlich um einen Kompromiss, den die ebenso karrierebewusste wie romantische Heldin mit Mr. Right zu schließen hat. Da sie weder ganz einer *sapphire* im Sinne des rassistischen US-amerikanischen Stereotyps noch der passiv-unterwürfigen Figur der *Mills-&Boon*-Romane⁶⁵⁹ entspricht, liegt die Vermutung nahe, dass mit der Benennung der Verlagsmarke eine positive Resignifikation der *sapphire* angestrebt wurde. Weibliche* Unabhängigkeit, Ehrgeiz und Intelligenz sind Attribute, die der Protagonistin nicht nur als attraktive Staffage bei der Suche nach einem geeigneten Partner dienen, sondern denen auch die Macht zugeschrieben wird, diesen im positiven Sinne zu verändern bzw. auf dessen konservative Einstellung einzuwirken. Lauri Kubuitsiles *Kwaito Love* (2010), Shukie Nkosanas *Cherry Marbles* (2010), Tsire Mushomas *The Bridesmaid's Lover* (2011) und Akhona Botas [Ps. v. Fezi Cokile] *The Player* (2011) sind Beispiele für *Sapphire*-Romane, in denen ein Mann*, oft nach anfänglichen Schwierigkeiten mit dem emanzipierten Verhalten der Protagonistin, gerade dieses zu schätzen lernt.⁶⁶⁰ In *Cherry Marbles* wird diese Transformation besonders plakativ vorgeführt, wenn der männliche* Hauptcharakter Regile Mabhena seiner Angebeteten Langa Buthelezi gesteht:

I love the fact that you're a smart and independent woman who's not afraid to speak her mind. That's all new to me; I've always been surrounded by women who dote on me and don't seem to have a brain of their own. The fact that you're so independent attracts me to you, even though it made me so mad in the beginning.⁶⁶¹

Die Tatsache, dass diese Läuterung der Männer* in den individuellen Verantwortungsbereich außergewöhnlicher Frauen* gelegt wird, lenkt von den tatsächlich existierenden, ungleichen Strukturen ab. Der männliche* Hauptcharakter stellt die Lage so dar, als hätten die bisherigen Frauen* in seinem Leben Schuld an seiner Ignoranz. Aus seiner Perspektive haben sich ihm diese »dummen« Frauen* geradezu aus Bequemlichkeit untergeordnet und nicht etwa, weil ihnen Bildung und/oder die Ausübung eines anspruchsvollen Berufes verwehrt geblieben sind und sie mit einer traditionellen Frauenrolle sozialisiert wurden. Das Verbleiben auf der persönlichen Ebene der Figuren ist durchaus typisch für das *Chick-lit*-Genre, wenngleich die gesellschaftspolitischen Hintergründe in anglo-amerikanischen Romanen, die meist in kapitalistisch und (neo-)liberal geprägten Metropolen des globalen Nordens spielen, etwas andere sind.

Die im Kern der Handlung stehende, heterosexuelle romantische Beziehung findet auch in der Covergestaltung Ausdruck, die sich mehr am *romance* als am *Chick-*

659 *Mills & Boon* – nach eigenen Angaben »the UK's no.1 publisher of romantic fiction« – ist ein seit 1908 bestehendes, sehr erfolgreiches *Romance*-Imprint des britischen Verlagshauses Harlequin UK, das oft als Synonym für formelhafte Liebesromane mit passiven, unterwürfigen Frauenfiguren verwendet wird. O.A.: »About Us«. In: *millsandboon.co.uk* (o.D.), <https://www.millsandboon.co.uk/pages/about-us> [1.10.2021].

660 Vgl. Christopher Warnes: »Desired State. Black Economic Empowerment and the South African Popular Romance«. In: Stephanie Newell/Onookome Okome (Hg.): *Popular Culture in Africa: The Episteme of the Everyday*. New York et al.: Routledge 2014, S. 154–171, hier S. 162ff.

661 Shukie Nkosana: *Cherry Marbles*. Kapstadt: Sapphire Press 2010, S. 123.

lit-Genre orientiert. Während auf prototypischer anglo-amerikanischer *chick lit* meist schemenhaft und inmitten zahlreicher weiblich* konnotierter Accessoires eine oder mehrere Protagonistinnen abgebildet sind, prangen auf den *Sapphire*-Titeln Fotografien von eng umschlungenen heterosexuellen Schwarzen Paaren (vgl. Abb. 11a). Die Frauen* werden im Gegensatz zu den Männern*, die sich häufiger als diese von den Betrachter*innen wegrehen (z.B. Blick nach unten, geschlossene Augen, der Frau* zu-, aber von der Kamera abgewandt), durchwegs in selbstbewusster Pose dargestellt (z.B. herausfordernder Blick, breites Lachen, Umarmen und nicht nur Umarmt-werden).

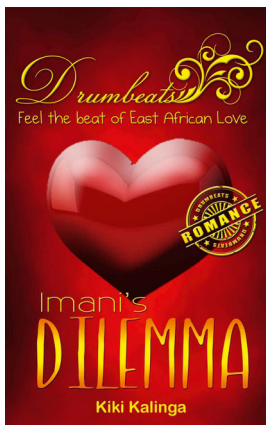
Abb. 11: Covers afrikanischer chick lit/romance (2010-2017)



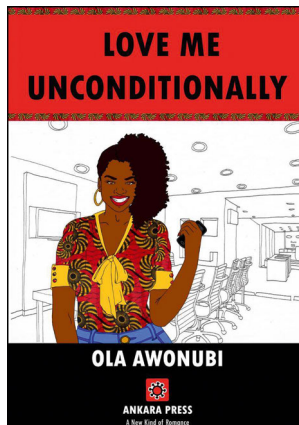
a | Tshego Monaisa: *Three Dates*. Kapstadt: Sapphire Press 2013



b | Pamela Moeng: *Business of Love*. Johannesburg: Nollybooks 2010



c | Kiki Kalinga: *Imani's Dilemma*. Nairobi: DrumBeats 2012



d | Ola Awonubi: *Love Me Unconditionally*. Abuja: Ankara Press 2017

Die eigentliche Besonderheit und das Alleinstellungsmerkmal der *Sapphire*-Titel ist jedoch der Ort der Handlung – Südafrika und bevorzugt eine große Stadt wie Johannesburg – und dass es sich bei den Held*innen um Schwarze Südafrikaner*innen han-

delt, mit denen sich wiederum die »[u]pwardly mobile black female readers«, ⁶⁶² die in den Schreibrichtlinien als primäre Zielgruppe genannt werden, identifizieren können sollen.

Die Etablierung einer lokalen Genrevariante stellte auch das Ziel von MME Publishing dar, die im Dezember 2010 mit Nollybooks »a series of easy-to-read, chic-lit romance fiction titles with South African storylines and characters« ⁶⁶³ starteten. Der Name der Verlagsmarke leitet sich von der erfolgreichen nigerianischen Filmindustrie Nollywood ab. Wie in deren Filmen sollen auch in den Nollybooks lokale Lebensrealitäten abgebildet und damit das Defizit an nigerianischen und generell afrikanischen Eigenproduktionen abgebaut werden: Zum damaligen Zeitpunkt stammten 80 % der in Südafrika angebotenen Bücher aus Großbritannien und den USA – ein Angebot, das primär von weißen Frauen* der Mittelschicht in Anspruch genommen wurde. ⁶⁶⁴ In den Nollybooks kommen neben dem *Romance*-Plot und der für *chick lit* typischen emanzipatorischen Elemente auch ernstere südafrikanische Themen zur Sprache, wie beispielsweise in Lisa Anne Juliens *More than Friends* (2010) Probleme in der kommunalen Entwicklung und die Rechtlosigkeit jener Menschen, die in *squatter camps* (Armenvierteln) leben. ⁶⁶⁵ Herausforderungen und Ängste in Zusammenhang mit der südafrikanischen Arbeitswelt sind wie auch in vielen *Sapphire*-Romanen omnipräsent; so wird beispielsweise die Kompetenz der Protagonistin Naledi Moagi in *Business of Love* (2010) ständig hinterfragt, was suggeriert, dass sie ihren Job nur aufgrund von Beziehungen und Quotenregelungen bekommen hat. Nicht selten handelt es sich bei den weiblichen* Hauptcharakteren um Journalistinnen, die sich wie Thuli Mabena in *The Spy Who Loved Him* (2010) und Arizona Shezi in *Finding Arizona* (2010) kritisch mit den teils korrupten Geschäftspraktiken südafrikanischer Arbeitgeber*innen auseinandersetzen. ⁶⁶⁶ Laut Christopher Warnes repräsentieren diese *Chick-lit*-Romane – er fasst sowohl die *Sapphire*-Press- als auch die Nollybooks-Publikationen unter dem Begriff der »postapartheid romances« zusammen – »a new departure in South African writing: the arrival in prose form of the mass-produced fantasy for black women«; eine Entwicklung, die unter dem System der Apartheid (1948-1994), »in which legalized racism colluded with patriarchy to position black women as the most subjugated in an already oppressive society«, nicht möglich gewesen wäre. ⁶⁶⁷ Die Romane, auch wenn sie kommerziell und mit ihren quasi obligatorischen Happy Ends realitätsfern erscheinen, bestärken in ihrer Darstellung beruflich erfolgreicher Schwarzer Frauen* genau diese vormals in Südafrika am stärksten unterdrückte Gruppe. Damit nehmen

662 Kwela Books (Hg.): »Kwela romance-writing guidelines (Sapphire Press)« (o.D.), S. 3.

663 O.A.: »About Nollybooks«. In: *nollybooks.co.za* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017083031/www.nollybooks.co.za/index.php/about-us> [1.10.2021].

664 Vgl. Mandy De Waal: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers«. In: *Daily Maverick* (12.1.2011), <https://web.archive.org/web/20140921040958/www.dailymaverick.co.za/article/2011-01-12-nollybooks-opens-the-romance-of-reading-for-a-new-generation-of-sa-readers/> [1.10.2021].

665 Vgl. Melina Kantor: »Interview with Nollybooks Author Lisa Anne Julien«. In: *Contemporary Romance Writers* (Apr. 2011), <https://web.archive.org/web/20201016145105/http://contemporaryromance.org/2011/04/interview-with-lisa-anne-julien/> [1.10.2021].

666 Vgl. Warnes: »Desired State« (2014), S. 164-168.

667 Ebd., S. 154f.

sie, wenn auch indirekt bzw. auf der individuellen Ebene der Figuren verbleibend, auf die Förder- und Gleichberechtigungsmaßnahmen im Zuge des *Black Economic Empowerment* (BEE)⁶⁶⁸ Bezug, zeigen aber auch immer noch bestehende »very real employment-related anxieties« auf, »projecting fantasies of ideal employers and harmonious workplaces and imagining positive outcomes for current attempts to address black women's ongoing marginalization.«⁶⁶⁹ Da die Einreichrichtlinien südafrikanischer *chick lit* auf einer glücklichen heterosexuellen Verbindung zwischen der Heldin und ihrem Mr. Right bestehen, wird gegen Ende allerdings jegliche Kritik, die im Laufe der Handlung vorgebracht wurde, entkräftet, wenn nicht gar ausgeräumt.⁶⁷⁰ Primär geht es darum, positive afrikanische Rollenbilder von Menschen zu schaffen, »that have achieved things and didn't have to grow up in the West«.⁶⁷¹

Die Nollybooks werden als Mischung der Genres *chick lit* und *romance* ausgewiesen; eine Unterscheidung, die im anglo-amerikanischen Raum sehr stark gemacht wurde, in Südafrika jedoch keine allzu große Rolle zu spielen scheint: Auch bei Sapphire Press waren die Genrebezeichnungen austauschbar und ohne klare Abgrenzung in Verwendung. Während bei Sapphire Press auch im Design, insbesondere bei der Gestaltung der Buchcover, auf das *Romance*-Genre Bezug genommen wurde, orientierte sich Nollybooks stärker an der *Chick-lit*-Ästhetik (vgl. Abb. 11b, S. 333). Es dominieren, genau wie bei prototypischer anglo-amerikanischer *chick lit*, Titel in geschwungenen Fonts, die an den Liebesplot gemahnen, pastellfarbige Hintergründe und Frauensilhouetten – hier allerdings in den meisten Fällen solche, die eindeutig (u.a. durch die Farbgebung und Afrofrisuren) Schwarze Frauen* darstellen. Es fällt bei der Ansicht der Buchcover jedoch auch ein markanter Unterschied auf: Das Fehlen der Autor*innennamen, das sich ebenso durch den Webaufttritt der Verlagsmarke zieht. Zwar werden die Namen der zwölf Autor*innen und des einzigen Autors⁶⁷² auf der Website genannt, jedoch

668 Beim *Black Economic Empowerment* (BEE) – nach mehrmaligen Modifizierungen heute *Broad-Based Black Economic Empowerment* – handelt es sich um ein *Affirmative-action*-Programm, das die Schwarze Bevölkerung Südafrikas stärken sollte. Die gesellschaftspolitischen Maßnahmen betreffen u.a. die Bereiche »job creation, rural development, urban renewal, poverty alleviation, land ownership, specific measures to empower black women, skills and management development, education, meaningful ownership, and access to finance for households and for the purpose of conducting business.« Duma Gqubule/Andrea Brown: *Black Economic Empowerment Report*. Johannesburg: Skotaville Press 2001, S. 2.

669 Warnes: »Desired State« (2014), S. 169.

670 Vgl. ebd.

671 Nkepile Mabuse/Emily Wither: »New wave of chick lit has romance – but no sex«. In: *CNN (Inside Africa)* (16.2.2011), <https://web.archive.org/web/20201016155223/http://edition.cnn.com/2011/WORLD/africa/02/16/nollybooks.romance.reading/> [1.10.2021].

672 Diese Zahl (dreizehn) stimmt nicht mit den insgesamt publizierten zwölf Titeln überein, da auf der Website auch Fiona Snyckers als Nollybooks-Autorin angegeben wird. Vgl. die Autor*innenliste am unteren Ende der Seite o.A.: »About Nollybooks« (2019). Snyckers erlangte vor allem durch ihre *Trinity*-Serie (2008–2013) für junge Erwachsene Berühmtheit und wurde auch als südafrikanische Marian Keyes bezeichnet. In einem Blogbeitrag heißt es zwar, sie habe 2010 ihre *Romance*-Novelle *Two of Hearts* bei Nollybooks publiziert, auf der Website (und auch außerhalb dieser) ist jedoch keine Nollybooks-Publikation von ihr auffindbar. Vgl. Rebecca Jackman: »Fiona Rising – A Profile on Fiona Snyckers«. In: *Thoughts on life [Blog]* (17.8.2010), <https://web.archive.org/web/20201017124112/https://rebeccajackman.wordpress.com/2010/08/17/fiona-rising-a-profile-on-fiona-snyckers/> [1.10.2021].

ohne Relation zu ihrem Buch, weshalb es einiger, über die Nollybooks-Website hinausgehender Recherche bedarf, um herauszufinden, wer nun welchen Titel geschrieben hat. Nollybooks-Gründerin Moky Makura betont, dass es nicht wichtig sei, sich an die Autor*innennamen zu erinnern; die Marke Nollybooks sei völlig ausreichend: »We want to build a trusted brand and want our readers to know each time they buy one of our books, they'll be entertained regardless of who the author is.«⁶⁷³ Während die Formelhaftigkeit der *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum vor allem Anstoß erregte, wird sie hier gezielt eingesetzt, um die eigene Marke zu stärken. Diese wird zudem durch einen Verleger*innenavatar – Sis' Nolly – verkörpert, die sich auf der Website als Romantikerin und Bücherwurm vorstellt und die Leser*innen dazu aufruft, den (Schwarzen, US-amerikanischen, S.F.) Komödianten Chris Rock eines Besseren zu belehren, der scherzte, »that, »if you want to hide something from a black person, put it in a book«.⁶⁷⁴ Der Umgang mit diesem Kommentar, der von Sis' Nolly euphemistisch als Scherz bezeichnet wird, verrät bereits einiges über die Prioritäten von Nollybooks: Es geht nicht darum, große gesellschaftspolitische Probleme wie den Rassismus gegen Schwarze aufzugreifen und zu deren Reflexion anzuregen. Dieselben dienen allenfalls dazu, einen Leseanreiz zu schaffen. Vermutlich ist das auch der Grund, warum Sis' Nolly und einige der afrotragenden und selbstbewusst in Schlaghose und Minirock posierenden Coverfiguren vage an jüngere Versionen Schwarzer Feministinnen wie Alice Walker und Angela Davis angelehnt zu sein scheinen (vgl. Abb. 11b, S. 333).⁶⁷⁵ Das Lesen sollte jedoch, durch den Abbau von Hürden, vor allem auch zugänglicher gemacht werden. Bei den Nollybooks handelt es sich um schmale, günstige und interaktiv angelegte Bändchen im sogenannten *Bookazine*-Format, eine Mischung aus Buch und Zeitschrift, »including a dictionary featuring words from the novel, word games to stretch our reader's minds and discussion points they can talk about at book clubs«,⁶⁷⁶ ein Angebot, das laut Makura auf das lokale, größtenteils finanzschwache und im Lesen nicht geübte Publikum zugeschnitten ist. »For many young people in this country, the last books they read were probably at school,« so Makura in einem Interview: »It is likely the books were not books they would have chosen to read, so it may also have been a negative experience – so they stop when they leave school.«⁶⁷⁷ Es steht folglich neben dem kommerziellen auch ein pädagogischer Anspruch hinter der Reihe, nämlich der hohen Analphabet*innenquote – »more than 3-million South Africans are illiterate, 8-million functionally illiterate, and many millions more alite-

673 Moky Makura zit. in Waal: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers« (2011).

674 O.A.: »Meet Sis Nolly«. In: *nollybooks.co.za* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017083117/www.nollybooks.co.za/index.php/about-us/sis-nolly> [1.10.2021].

675 Sis' Nolly präsentiert sich auf der Website (vgl. ebd.; o.A.: »About Nollybooks« [o.D.]) in einem kurzen Minikleid und mit Afrofrisur. Auch das Cover von Vuyo Seripes *Following my Passion* (2010) zeigt eine Frau* in Minirock und mit Afro, die selbstbewusst die Hände an den Hüften abstützt. Auf Pamela Moengs *Business of Love* (2010) ist eine Frau* in Schlaghosen und mit Afro abgebildet, die in der rechten Hand ein Buch hält und die linke lässig an der Hüfte abstützt. Insgesamt tragen sieben der zwölf Coverfiguren eine Afrofrisur.

676 O.A.: »About Nollybooks« (o.D.).

677 Moky Makura zit. in Mary Alexander: »Nollybooks: Literacy with love«. In: *Media Club South Africa* (10.1.2011), <https://web.archive.org/web/20201016120414/https://www.brandsouthafrica.com/investments-immigration/africanews/nollybooks-literacy-with-love-2> [1.10.2021].

rate«⁶⁷⁸ – entgegenzuarbeiten, wobei die besonders marginalisierte Gruppe Schwarzer afrikanischer Frauen* bereits in jungen Jahren zwischen 16 und 24 angesprochen werden sollte. Dieser didaktische Aspekt der interaktiv und niederschwellig aufbereiteten Heftchen tritt auf inhaltlicher Ebene deutlich weniger proaktiv zutage, indem bei Themen, die der Verlag als zu heikel für die Zielgruppe betrachtete, Selbstzensur ausgeübt wurde. Die komplette Aussparung von Sexualität stellt dabei sicher den größten inhaltsbezogenen Unterschied zur anglo-amerikanischen *chick lit* und auch zu den *Sapphire*-Titeln dar: »We are sensitive to the reality of South Africa, to Aids and to young girls,« so Makura; »[t]he sex happens after the story finishes.«⁶⁷⁹ Um die Leser*innenschaft zu erreichen, wurden die *bookazines* über mehrere Kanäle vertrieben u.a. in Kombination mit der Zeitschrift *True Love*, dem »iconic South African fashion, beauty and lifestyle magazine for black women«,⁶⁸⁰ oder auch direkt in Schulen.⁶⁸¹ Seit 2012 können die *bookazines* auch digital über eine von Snapplify eigens für Nollybooks entwickelte App gelesen werden.⁶⁸² Drei Jahre später fanden sie Aufnahme in den Digitalback-Books-Katalog⁶⁸³ – »a virtual library platform offering readers instant digital access to a comprehensive collection of stories from across Africa and its diaspora«⁶⁸⁴ –, der als Reaktion auf die Einstellung der AWS von Heinemann gegründet wurde. Obgleich auf die zwölf im Jahr 2010 publizierten Titel (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470) keine neuen Nollybooks mehr folgten, deutet die Weiterentwicklung des vor allem digitalen Vertriebs, zusammen mit der filmischen Adaption einiger Titel,⁶⁸⁵ auf eine gewisse Kontinuität hin.

Bei einer Gegenüberstellung der Veröffentlichungen beider südafrikanischer *Chick-lit*-Imprints fällt auf, dass eine Autorin, Cheryl Ntuny, sowohl beim einen als auch beim anderen Verlag publizierte. Zunächst erschien *Beauty and the Broker* (2010) bei Sapphire Press und noch im selben Jahr *Looking for Mr Right* (2010) bei Nollybooks. Es folgten, sämtlich bei ersterem Verlagshaus, *Hot Property* (2011), *The Vow* (2012), *The Cupid Club* (2013), *Lucky in Love* (2013) und 2017 schließlich die Aufnahme ihres ersten, bei Sapphire erschienenen *Chick-lit*-Titels in den Sammelband *Sapphire 3-in-1*. Die Quantität und Kontinuität ihrer Publikationen weist Ntuny als die wohl erfolgreichs-

678 Ebd.

679 Moky Makura zit. in ebd.

680 O.A.: »True Love«. In: *media24.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017082207/https://www.media24.com/magazines/true-love/> [1.10.2021].

681 Vgl. Waal: »Nollybooks opens the romance of reading for a new generation of SA readers« (2011).

682 Vgl. o.A.: »Snapplify signs Nollybooks«. In: *bizcommunity.com* (28.9.2012), <https://web.archive.org/web/20201017073459/https://www.bizcommunity.com/Account/0/78/11569.html> [1.10.2021].

683 Vgl. Chukwuemeka Fred Agbata Jrn: »Digitalback Books has included Nollybooks in its Catalogue for Readers«. In: *Cfamedia.ng* (3.2.2015), <https://web.archive.org/web/20201017100522/https://tech-build.africa/digitalback-books-included-nollybooks-catalogue-readers/> [1.10.2021].

684 O.A.: »About Us«. In: *digitalbackbooks.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017073740/https://digitalbackbooks.com/staticcms/aboutus> [1.10.2021]. Die Plattform wurde 2014 von Gersy Ifeanyi Ejifofo gegründet.

685 Der private südafrikanische Fernsehsender e.tv zeigte 2012 in der Reihe *Mzansi Love: Kasi Style* sechs einstündige Filme, die auf den Liebesromanen von Nollybooks beruhten. Vgl. [Lindsay]: »Nollybooks to be Made Into Romantic Comedy Television Series«. In: *Books LIVE Sunday Times* (18.7.2012), <https://web.archive.org/web/20201016154234/http://bookslive.co.za/blog/2012/07/18/nollybooks-to-be-made-into-romantic-comedy-television-series/> [1.10.2021].

te Autorin der südafrikanischen *Chick-lit*-Initiativen aus, die sie als Sprungbrett nutzte und schließlich mit ihrer *Paranormal-young-adult*-Trilogie *Conyza Bennet* (2013-2015), wenn auch in einem anderen Genre, internationale Bekanntheit erlangte.⁶⁸⁶

Kenia: DrumBeats' Romance

Drei Jahre nach dem Launch der südafrikanischen *Chick-lit*-/Romance-Imprints startete das in Kenia ansässige Verlagshaus StoryMoja die DrumBeats-Romance-Serie, die im September 2013 auf dem Storymoja Festival von Kenias führender Sexologin Getrude Mungai, zwei DrumBeats-Herausgeber*innen und einigen Autor*innen öffentlichkeitswirksam präsentiert wurde.⁶⁸⁷ Wie bereits das Hinzuziehen einer Sexpertin andeutet, stehen intime Szenen bei DrumBeats, im Gegensatz zu Nollybooks, durchaus auf dem Programm – jedenfalls solange sie nicht ins Pornographische abdriften und sich ausschließlich zwischen Held und Heldin abspielen, wie es in den Einreichrichtlinien für Manuskripte heißt.⁶⁸⁸ Ziel war es, eine Art lokale *Mills-&-Boon*-Version im E-Book-Format zu kreieren. Dabei sollte an den Erfolg des ohnehin bereits – nur nicht in Romanform – existierenden *Chick-lit*-Genres in kenianischen, monatlich erscheinenden Zeitschriften und wöchentlichen Zeitungsbeilagen angeknüpft werden⁶⁸⁹ und, der gewählten Bezeichnung nach zu urteilen, wohl auch an jene ab den 1970ern von westlichen Verlagen eingeführten, afrikanischen *Romance*-Imprints wie Drumbeat (Longman) und Heartbeats (Heinemann; vgl. S. 326). Potenzielle Autor*innen wurden in einem öffentlichen Aufruf zur Einreichung von Beiträgen dazu aufgefordert, »the love story behind beautiful, sexy, confident, focused, hardworking and romantic East Africans – irrespective of ethnicity or race«,⁶⁹⁰ einzufangen. Der letzte, die Herkunft der Protagonist*innen betreffende Zusatz stellt den markantesten Unterschied zu den bisher genannten *Chick-lit*-Imprints dar. Auch wenn Ostafrika – bevorzugt eine große ostafrikanische Stadt – als Handlungsort der Geschichte zentral ist, wurde nicht verlangt, dass die Protagonist*innen Schwarz sind. Und sogar die ursprünglich in den Einreichrichtlinien vermerkte Anforderung, dass die Held*innen Ostafrikaner*innen

686 Der BBC-Podcast *The Conversation* brachte Cathy Bramley, eine Autorin aus Großbritannien, und Cheryl Ntumu, zu einem Gespräch zusammen. Beide wurden als *Chick-lit*-Autorinnen ausgewiesen. Vgl. Kim Chakanetsa: »Women's Fiction: Cathy Bramley and Cheryl Ntumu«. In: *BBC Sounds* (2016), <https://web.archive.org/web/20201017110820/https://www.bbc.co.uk/programmes/p03s2vbd> [1.10.2021]. Ntumys Bekanntheit in Großbritannien konstituiert sich jedoch eher durch die *Conyza-Bennet*-Trilogie (2013-2015), bestehend aus *Entwined* (2013), *Unravelled* (2014) und *Crowned* (2015), die bei HQ, einem Imprint von Harper Collins UK, erschien.

687 Die *Drumbeats-on-Mobile*-Präsentation fand am 21. September 2013 statt. Vgl. o.A.: »Getrude Mungai, Faith Gatimi, Vaishnavi Ram Mohan: Drumbeats on Mobile. Storymoja Nairobi 2013, Saturday 21 September 2013«. In: *hayfestival.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017075755/https://www.hayfestival.com/p-7030-getrude-mungai-faith-gatimi-vaishnavi-ram-mohan.aspx> [1.10.2021].

688 Die Einreichrichtlinien, die ähnlich aufgebaut sind wie jene von Sapphire Press, werden in folgendem *Call for Submissions* angeführt: Faith Oneya: »Romance Writing Opportunity: DrumBeats Call for Submissions«. In: *Literary Chronicles* (19.12.2012), <https://web.archive.org/web/20201016170203/https://literarychronicles.wordpress.com/2012/12/19/romance-writing-opportunitydrumbeats-call-for-submissions/> [1.10.2021].

689 Vgl. Abrams: »Where's the African Chick-Lit?« (2014).

690 Oneya: »Romance Writing Opportunity« (2012).

sein müssen, wurde nicht strikt befolgt, was der Reihe trotz der lokalen Verortung eine transnationale Atmosphäre verleiht; so beispielsweise im Roman *Best Laid Plans* (2013) von Vaishnavi Ram Mohan, die selbst in Bangalore geboren und in Kenia aufgewachsen ist. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Inderin Roshni, die mit ihrem Langzeitfreund Shiv, einem von ihrer Familie akzeptierten indischen Mann*, verlobt ist, sich dann aber in einen Kenianer verliebt, den sie nur von zufälligen Treffen im Verkehrsstau kennt. In Dilman Dilas Roman *Cranes Crest at Sunset* (2013) flieht die Heldin, eine nepalesische Ärztin, vor einer arrangierten Ehe bis ins ländliche Uganda, wo auch die Geschichte spielt. Abgesehen von diesen Bemühungen um Diversität scheint es sich bei DrumBeats um eine leicht adaptierte Nachbildung der Sapphire-Press-Reihe zu handeln, was an den in weiten Teilen sogar wortwörtlich übereinstimmenden Einreichrichtlinien für Manuskripte ersichtlich ist (für einen Auszug vgl. Anhang E, Tab. E3, S. 472). Im Mittelpunkt steht ebenfalls eine junge, aufstrebende und moderne Frau*, die sich verliebt und für das obligatorische Happy End Kompromisse mit dem oft etwas traditioneller eingestellten Mr. Right eingehen muss.⁶⁹¹

Nach den sechs im ersten Jahr des Bestehens erschienenen Büchern (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470) – alle E-Books mit roten Covern, auf denen neben den Autor*innen- und Titelangaben und dem prominent platzierten Namen des Imprints ein großes Herz und ein *Romance*-Stempel abgebildet ist (vgl. Abb. 11c, S. 333) – scheint DrumBeats nicht mehr aktiv gewesen zu sein. Einzig zwei Titel, Kiki Kalingas *Imani's Dilemma* und Dilman Dilas *Cranes Crest at Sunset* (allerdings unter dem neuen Titel *Birds on a Boat*), wurden 2017 erneut von der Non-Profit-Organisation Worldreader als E-Books veröffentlicht.

Nigeria: Ankara Press' New Romance

Aus dem Verschwinden der Verlagsmarken und damit auch des *Chick-lit*-Labels zu schließen, dass afrikanische *chick lit* und zeitgenössische *romance* – zwei Genres, die in den hier besprochenen Kontexten von Anfang an sehr eng verwoben waren – ihre beste Zeit hinter sich hatten bzw. der Markt gesättigt war, wäre etwas voreilig. Zumal Cassava Republic, eines der führenden Verlagshäuser in Nigeria, 2014 – und damit nur ein Jahr nach den letzten Publikationen von Sapphire Press und DrumBeats – mit Ankara Press ein neues *Romance*-Imprint freigab, das es sich zum Ziel setzte, das Genre der afrikanischen *romance* zu erneuern:

Our mission is to publish a new kind of romance, in which the thrill of fantasy is alive but realised in a healthier and more grounded way. Our stories feature young, self-assured and independent women who work, play and, of course, fall madly in love in vibrant African cities from Lagos to Cape Town. Ankara men are confident, emotionally expressive and not afraid of independent and sexually assertive women. Our sensuous books will challenge romance stereotypes and empower women to love themselves in their search for love, romance and wholesome sex.⁶⁹²

691 Vgl. ebd.

692 O.A.: »About Us«. In: *ankarapress.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20170214195357/www.ankarapress.com/pages/about-us> [1.10.2021].

Die Eckpfeiler – junge, emanzipierte, in der Regel Schwarze afrikanische Protagonistinnen, Liebesplot und Happy End – sind dieselben wie bei den zuvor besprochenen Imprints, nur dass von Ankara Press ausschließlich die Bezeichnung *romance* verwendet wird. Die Covergestaltung weist jedoch stärkere *Chick-lit*- als *Romance*-Referenzen auf, da darauf, wie schon bei Nollybooks, ausnahmslos selbstbewusste und modisch gekleidete Frauenfiguren – immer allein, nie zusammen mit einem Partner – abgebildet sind, die vor einer meist urbanen Kulisse posieren (vgl. Abb. 11d, S. 333).

Die Richtlinien zur Einreichung von Manuskripten weisen darauf hin, dass nicht einfach traditionelle *romance* nachgebildet werden soll, da sich diese oft an »dangerous notions of male dominance, control and manipulation«⁶⁹³ orientiere und Leser*innen suggeriere, dass gewalttätige Situationen in Liebesbeziehungen »normal« seien. Autor*innen werden nicht nur dazu angehalten, unbedingt von einer Normalisierung männlicher*, physischer wie auch psychischer Gewalt abzusehen, sondern auch von Geschlechterklischees (machohafter, wohlhabender Geschäftsmann* – häusliche, abhängige Frau*). Es wird außerdem betont, dass die erfüllende Liebesbeziehung am Ende keinesfalls auf Kosten der Ambitionen oder Werte der Protagonistin gehen sollte.⁶⁹⁴ Diese Figurenkonzeption wie auch die Tendenz unter Ankara-Autor*innen, »relationships between characters of different social class or background, single parenthood, office romances, career woes, even sexual harassment«⁶⁹⁵ aufzugreifen, mögen zwar im Vergleich zu traditioneller *romance* »neu« erscheinen, gehen jedoch nicht wesentlich über das hinaus, was einige der älteren *Chick-lit-romance*-Imprints, vor allem Sapphire Press und DrumBeats, angeboten haben. Die Betonung, dass es nicht aufgrund eines einseitigen Kompromisses bzw. eines Zurücksteckens der Protagonistin zum Happy End kommen soll, fällt bei Ankara jedoch eindeutiger aus bzw. ließe sich die auf das Buchende bezogene DrumBeats-Richtlinie, »she [the heroine; S.F.] realizes she was selfish and becomes more sensitive about hurting other's feelings«,⁶⁹⁶ sogar konträr lesen.

Die in den Einreichrichtlinien für Manuskripte festgeschriebenen Langzeitziele von Ankara Press, verstärkt männliche* Autoren und Geschichten über gleichgeschlechtliche Beziehungen zu publizieren und dies möglichst in mehreren, in Afrika gesprochenen Sprachen, können hingegen eindeutig als innovativ bezeichnet werden, und zwar nicht nur für die *romance* im Allgemeinen, sondern auch für *chick lit* bzw. zeitgenössische Liebesromane.⁶⁹⁷ Zumindest im Kleinen wurden diese Ziele auch umgesetzt, nämlich mit der Veröffentlichung der *Valentine's Day Anthology* (2015), die über

693 Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160410005141/https://cdn.shopify.com/s/files/1/0554/2553/files/Ankara_Submission_guidelines_20.05.15.pdf?13518305947056713193 [1.10.2021], S. 1.

694 Vgl. ebd., S. 2f.

695 Cole: »Romancing the Globe« (2015).

696 Oneya: »Romance Writing Opportunity« (2012).

697 Die Langzeitziele wurden zunächst von der Verlegerin Emma Shercliff im Gespräch mit Alyssa Cole formuliert, fanden in der Folge jedoch auch – als Aufforderungen und Wünsche – in die Einreichrichtlinien für Manuskripte Eingang. Vgl. Cole: »Romancing the Globe« (2015); Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.).

die Verlagswebsite kostenlos als E-Book bezogen werden kann.⁶⁹⁸ Die sieben darin versammelten Kurzgeschichten, von der eine, Binyavanga Wainainas *The Idea Is To Be Sealed In*, von gleichgeschlechtlicher Liebe handelt, stammen sowohl von Autoren (Abubakar Adam Ibrahim, Toni Kann, Chuma Nwokolo, Binyavanga Wainaina) als auch von Autorinnen (Edwige-Renée Dro, Hawa Jande Golaka, Sarah Ladipo-Manyika) aus Liberia, Nigeria, der Elfenbeinküste und Kenia. Bezugnehmend auf die sprachliche Vielfalt Afrikas wurde jede Geschichte aus dem Englischen in eine weitere, von den Autor*innen gesprochene Sprache – Französisch, Hausa, Igbo, Kiswahili, Kpelle, Pidgin und Yoruba – übersetzt und von diesen Übersetzungen zusätzlich eine Audioversion aufgenommen. »This anthology therefore becomes a much truer representation of romance in Africa as we can hear and see what romancing in different languages might sound like and mean«,⁶⁹⁹ so die Herausgeberinnen Emma Shercliff und Bibi Bakare-Yusuf im Vorwort. Was die gewählte Sprache anbelangt, mache sich bislang jedoch, wirtschaftlich gesehen, nur Englisch bezahlt; gerade Hausa, das im Norden Nigerias viel gesprochen wird, und Französisch wären jedoch naheliegende weitere Publikationssprachen. Der Vorteil, dass die Titel regulär auf Englisch, im E-Book-Format und sowohl in Nigerianischen Naira als auch in US-Dollar oder Britischen Pfund angeboten werden, besteht darin, dass kostengünstig eine weltweite Leser*innenschaft angesprochen werden kann. Der Verlag verzeichnet Käufe aus so unterschiedlichen Ländern wie Ghana, Großbritannien, Kanada, Kenia, Nigeria, Schweden, der Schweiz, Südafrika, den USA und Russland und betrachtet grundsätzlich die ganze Welt als potenziellen Markt.⁷⁰⁰

Zusätze in den Richtlinien zur Einreichung von Manuskripten wie: »We are also keen to publish stories that explore same-sex relationships«, oder: »We would be particularly delighted to receive more submissions from male writers«,⁷⁰¹ deuten an, dass die Umsetzung der ersten beiden Ziele (mehr männliche* Autoren und homosexuelle Protagonist*innen) bislang auch an den Einsendungen gescheitert ist, die größtenteils von Autorinnen stammten und heterosexuelle Partnerschaften thematisierten. Auch das Abrücken von männlichen* Rollenklischees scheint in den eingesendeten Manuskripten noch nicht im gewünschten Ausmaß umgesetzt worden zu sein, wie folgende explizite Aufforderung nahelegt: »We would like to read manuscripts in which the male characters are not businessmen, lawyers or financiers, but have alternative careers. And they do not have to be wealthy!«⁷⁰²

Ankara Press, so kann zusammengefasst werden, scheint einige der Stärken bzw. progressiveren Spezifika der vorhergehenden afrikanischen *Chick-lit*-Imprints zu vereinen. Auch wenn nicht von *chick lit*, sondern von *romance* gesprochen wird, lässt sich anhand der ausschnitthaft in Tabelle E3 (vgl. Anhang E, S. 472) angeführten Plotelemente doch eine gewisse Kontinuität ablesen. Ähnlich wie die Vorgängerprojekte verortet sich auch Ankara Press lokal, bleibt aber, was die Auswahl der Autor*innen bzw.

698 Emma Shercliff/Bibi Bakare-Yusuf (Hg.): *Valentine's Day Anthology* 2015. Nigeria: Ankara Press 2015, <https://web.archive.org/web/20170211072017/www.ankarapress.com/pages/valentine-anthology> [1.10.2021].

699 Emma Shercliff/Bibi Bakare-Yusuf: »Foreword«. In: ebd., S. v.

700 Emma Shercliff im Gespräch mit Alyssa Cole, vgl. Cole: »Romancing the Globe« (2015), S. 19.

701 Ankara Press (Hg.): *Submission Guidelines* (o.D.), S. 2.

702 Ebd.

deren Herkunft wie auch die Settings der Romane betrifft, nicht auf Nigeria und nicht einmal zwingend auf Afrika beschränkt. Der 2017 erschienene Roman *Love Me Unconditionally* von Ola Awonubi spielt beispielsweise in London und Lagos. Das Zielpublikum ist ganz klar afrikanisch, es wird jedoch auch globalen Leser*innen vergleichsweise einfach gemacht, auf die Titel zuzugreifen bzw. diese zu erwerben. Nach vier Jahren und insgesamt elf Publikationen (vgl. Anhang E, Tab. E2, S. 470) scheint Ankara Press jedoch ein ähnliches Schicksal ereilt zu haben wie die vorhergehenden *Chick-lit*-Imprints: Ihre *new romance* ist 2017 versiegt; die Website seit Anfang 2020 offline.⁷⁰³

Insgesamt ist es um die afrikanischen *Chick-lit*- und *Romance*-Imprints still geworden. Entweder war das vermeintliche noch 2014 verkündete Defizit doch nicht so groß wie angenommen oder aber die formelhaften Romane stellten keine belangreiche Ergänzung zu den importierten anglo-amerikanischen *Chick-lit*-Titeln oder aber zu der bereits vor der Einführung diverser Verlagsmarken existierenden afrikanischen *chick lit* dar. Für diese Hypothese spricht, dass es vor der Gründung der ersten *Chick-lit*-Imprints veröffentlichte und deren Formeln in mancherlei Hinsicht entgegenlaufende Romane wie Zukiswa Wanners *The Madams* (2006) und *Behind Every Successful Man* (2008), Fiona Snyckers' *Trinity*-Serie (2008–2013), Angela Makholwas *The 30th Candle* (2009) oder Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010) waren, die als »Home-grown chick lit«,⁷⁰⁴ »chick-lit with a contemporary Joburg feel« (H, Cover)⁷⁰⁵ und/oder afrikanische Versionen von *Sex and the City*⁷⁰⁶ über nationale und, in eingeschränktem Ausmaß, kontinentale Grenzen hinaus Bekanntheit erlangten.

3.1.4.3 Ein (süd-)afrikanisches *Sex and the City*

Die angeführten Beispiele »heimischer« *chick lit* von Wanner, Snyckers, Makholwa und Jeles wurden alle in Südafrika publiziert. Daraus sollte jedoch nicht geschlossen werden, dass in anderen afrikanischen Ländern keine Titel mit dem Genre in Verbindung ge-

703 Einige der Titel werden jedoch inzwischen auf der Website von Cassava Republic Press angeboten. Vgl. <https://cassavarepublic.biz/product-category/ankara-books/> [1.10.2021].

704 Margaret von Klemperer besprach Wanners *The Madams* als »home-grown chick lit«. Margaret von Klemperer: »Home-grown chick lit«. In: *news24* (10.2.2008), <https://web.archive.org/web/20201017130151/https://www.news24.com/witness/archive/Home-grown-chick-lit-20150430> [1.10.2021]. Auch Snyckers' *Trinity on Air* (2010), der zweite Roman in der *Trinity*-Reihe, wurde so beschlagwortet. Vgl. Taryn Harbour: »Home-grown chick lit a winter cuddle«. In: *Mail & Guardian* (4.6.2010), <https://web.archive.org/web/20201016140754/https://mg.co.za/article/2010-06-04-homegrown-chick-lit-a-winter-cuddle/> [1.10.2021].

705 Es handelt sich um einen Auszug eines Kommentars der *Times Live*, die vor dem Titelblatt der Neuausgabe von Jeles Roman abgedruckt ist. Vgl. Cynthia Jeles: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2016, o.Pag. Für diesen noch häufiger zitierten Roman wird in der Folge die Sigle H (+ Seite/-n) direkt im Text nach dem jeweiligen Zitat angegeben.

706 Makholwas Roman wurde von einer Leserin als »the South African version of *Sex and the City*« bezeichnet (Bernadette Mpho: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* [18.9.2013], <https://web.archive.org/web/20201016162128/https://www.goodreads.com/book/show/6749328-the-30th-candle> [1.10.2021]), Jeles *Happiness* als »Sex and the city in african Style!« ([Café Africa Africa]: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* [20.11.2012], <https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word> [1.10.2021]) und »African version of sex and the city« (Rahwa Meharena: »Must Read Books by African Authors«. In: *Africa's Heartbeat* [Blog] [30.1.2013], <https://web.archive.org/web/20201016160439/https://africasheartbeat.wordpress.com/tag/cynthia-jele/> [1.10.2021]).

bracht wurden. Neben den DrumBeats-Publikationen in Kenia sind u.a. Romane der ugandischen Autorin Goretti Kyomuhendo (z.B. *Whispers from Vera*, 2002)⁷⁰⁷ sowie der ghanaisch-schottischen Autorin und Architektin Lesley Lokko⁷⁰⁸ als *chick lit* besprochen worden; die von Nicole Amarteifio kreierte Webserie *An African City* (2014-2016) wird zudem als ghanaisches *Sex and the City* bezeichnet.⁷⁰⁹ Dass jedoch südafrikanische Gegenwartsliteratur besonders affin für *Chick-lit*-Vergleiche ist, hat sich bereits anhand der verlegerischen Bemühungen gezeigt, *chick lit* in Form von Verlagsmarken zu implementieren (vgl. Kwela Books Sapphire Press, MMEs Nollybooks). Kwela Books hatte in seiner *General-Fiction*-Sektion auch schon vor der Einführung von Sapphire Press einzelne Titel als *chick lit* beworben. Dies geschah entweder, indem ein Buch wie beispielsweise Anchien Troskies *Nooit is 'n lang, lang tyd* (2008) auf der Verlagswebseite und in Presstexten explizit als *chick lit* bezeichnet wurde,⁷¹⁰ oder aber durch eine optische Angleichung wie im Falle von Wanners *Behind Every Successful Man* (2008). Die in Rosa und Pink gehaltene Covergestaltung, auf der eine schlanke Frauenfigur in hautengem pinkem Kleid mit hochhackigen schwarzen Stiefeln und Handtasche zu sehen ist, die vor einer angedeuteten Skyline sehr geschäftig mit großformatigen, eingerollten Dokumenten in der rechten Hand und Handy in der linken Hand posiert, stellt ein geradezu idealtypisches Beispiel für eine visuelle Genrereferenz dar.⁷¹¹ Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010 und 2016) wurde sowohl als »[p]erfect for lovers of chick lit«⁷¹² ausgewiesen als auch mit Damenbeinen, hochhackigen Schuhen und einer

707 Lynda Gichanda Spencer bespricht in ihrem Beitrag in der *Feminist-Theory*-Sonderausgabe zur African *chick lit* Goretti Kyomuhendos *Whispers from Vera*, Zukiswa Wanners *The Madams* und *Behind Every Successful Man* sowie Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word*. Vgl. Lynda Gichanda Spencer: »In defence of chick-lit: refashioning feminine subjectivities in Ugandan and South African contemporary women's writing«. In: *Feminist Theory* 20/2: Sonderausgabe – *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism* (2019), S. 155-169. <https://doi.org/10.1177/1464700119831544>.

708 Die von Ronit Frenkel und Pamila Gupta herausgegebene Sonderausgabe der Zeitschrift *Feminist Theory* widmete sich *Chick-Lit in a Time of African Cosmopolitanism*. Vgl. darin Lesley Lokko: »No more than three, please!«: restrictions on race and romance«. In: ebd., S. 133-140. <https://doi.org/10.1177/1464700119831548>; Pamila Gupta: »The substance of style: Reading Lesley Lokko«. In: ebd., S. 141-153. <https://doi.org/10.1177/1464700119831547>.

709 Vgl. Jens Borchers: »Willkommen bei 'An African City'. Sex and the City aus Ghana«. In: *Deutschlandfunk* (21.11.2016), https://web.archive.org/web/20201016122521/https://www.deutschlandfunk.de/willkommen-bei-an-african-city-sex-and-the-city-aus-ghana.807.de.html?dram:article_id=371958 [1.10.2021]. Die Serie, von der zwei Staffeln (2014 und 2016) mit insgesamt 23 Folgen erschienen sind, kreist um fünf junge Frauen* – Nana Yaa (Maameyaa Boafo), Sade (Nana Mensah), Ngozi (Esosa E), Makena (Marie Humbert) und Zainab (Maame Adjei), alle Rückkehrerinnen aus dem englischsprachigen westlichen Ausland –, von denen Nana Yaa die Rolle der Erzählerin übernimmt. Nicole Amarteifio hat die Serie ganz bewusst nach dem US-amerikanischen Vorbild *Sex and the City* geschaffen. Vgl. Nicole Amarteifio (R/D)/Dickson Dzakpasu (R): *An African City*. Ghana: Naa Amerley Productions 2014-2016. Youtube.

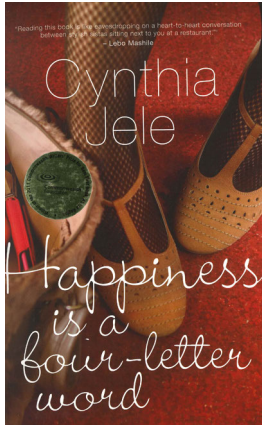
710 In der Buchbeschreibung auf der Verlagswebsite lautete gleich der erste Satz: »This story is undoubtedly what one could refer to as ›chicklit‹.« O.A.: »About this book: Nooit is 'n lang, lang tyd. Anchien Troskie«. In: *kwela.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20191002205742/www.kwela.com/Books/2968> [1.10.2021].

711 Vgl. Zukiswa Wanner: *Behind Every Successful Man*. Kapstadt: Kwela Books 2008.

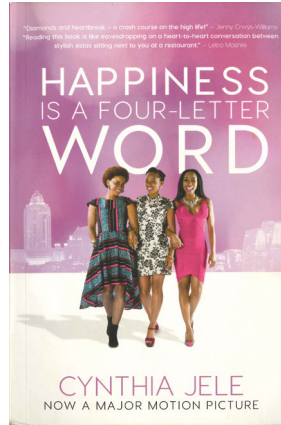
712 In der Buchbeschreibung auf der Verlagswebsite hieß es auch »Think Sex and the City«. Vgl. o.A.: »About this book: Happiness is a Four-Letter Word. Cynthia Jeles«. In: *kwela.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20190908105553/www.kwela.com/Books/19281> [1.10.2021].

Handtasche versehen, die den Blick auf »feminine« Accessoires wie Lipgloss und Lidschatten freigibt (vgl. Abb. 12a).⁷¹³

Abb. 12: Covers von *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010 u. 2016)



a | Cynthia Jeke: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2010



b | Cynthia Jeke: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2016

Der Literaturblogger James Murua kommentierte die Covergestaltung der Erstausgabe (2010) mit: »[W]hen the subject matter is about hip urban youngish women the book cover must have a picture of shoes. Women won't bother picking up the book to read the content on the back cover, just have some snappy shoes and the books will fly off the cover.«⁷¹⁴ Seine nachfolgende Bemerkung, dass er kaum die südafrikanische Neuauflage von *Bridget Jones's Diary* und *Waiting to Exhale* erwarten könne, deutet einerseits eine differenzierte Sicht auf die Genregenealogie an – er nennt sowohl Fieldings Roman als auch jenen der afroamerikanischen Autorin Terry McMillan (vgl. Kap. 2.2.1.3, ab S. 166) – und andererseits ein Bewusstsein dafür, dass es sich bei *chick lit* vor allem auch um ein Marketingphänomen handelt, das nachträglich konstruiert und homogenisiert worden ist. Das Cover legt durch die Kombination von Schuhen mit einem am oberen Ende abgedruckten, lobpreisenden Kommentar von Lebo(gang) Mashile,⁷¹⁵

713 Vgl. Cynthia Jeke: *Happiness Is a Four-Letter Word*. Kapstadt: Kwela Books 2010.

714 James Murua: »Five things I learnt from »Happiness is a four letter word««. In: *James Murua's Literature Blog* (22.5.2012), <https://web.archive.org/web/2020081132233/www.jamesmurua.com/five-things-i-learnt-from-happiness-is-a-four-letter-word/> [1.10.2021].

715 Der lobende Kommentar Mashiles, der sich sowohl auf der 2010er-Ausgabe des Buches als auch auf der Neuauflage (2016) findet, lautet: »Reading this book is like eavesdropping on a heart-to-heart conversation between stylish sistas sitting next to you at a restaurant.« Dass ihr Vorname mit Lebo abgekürzt wird, verweist (zusätzlich zum schuhlastigen Cover) auf ihre Kolumne »In Her Shoes« im *True-Love*-Magazin. Mashile verwendet sowohl als Schriftstellerin als auch als Schauspielerin ihren vollen Namen, Lebogang Mashile, publizierte ihre Kolumne jedoch als Lebo Mashile. Vgl. Pumela Dieno Gqola: »A Peculiar Place for a Feminist? The New South African Woman«, *True Love Magazine* and Lebo(gang) Mashile«. In: *Safundi* 17/2 (2016), S. 119-136, hier S. 127. <https://doi.org/10.1080/17533171.2016.1178470>.

einer der bekanntesten Schwarzen feministischen Künstlerinnen im Post-Apartheid-Südafrika, jedoch eine weitere, weniger klischeehafte und vielmehr ironische Referenz auf deren Kolumne »In Her Shoes« nahe, die von 2007 bis 2010 in *True Love*, der ältesten und größten illustrierten Frauenzeitschrift Südafrikas, erschienen ist. Das ist deshalb ironisch, weil es sich um eine dezidiert feministische Kolumne innerhalb eines allenfalls postfeministischen Mainstreammediums handelte, das »a specific portrait of idealized post-apartheid femininity«⁷¹⁶ vermittelt. Das Cover von *Happiness* kann folglich in zwei Richtungen interpretiert werden: Als einfache und uninspirierte Nachahmung von *Chick-lit*-Konventionen oder aber als geschickter, ironischer Verweis darauf. Auf dem Cover der Neuauflage (2016), das dem Poster der filmischen Adaption entspricht und die drei in figurbetonten Kleidern und Highheels posierenden Schauspielerinnen vor einem pink gefärbten Himmel und der Skyline Johannesburgs zeigt (vgl. H), geht die subversive Deutungsmöglichkeit von Mashiles Kommentar verloren (vgl. Abb. 12b); ebenso die vierte Romanheldin, Tumi, die in der Kinofassung gestrichen wurde. Somit bleibt lediglich die *Chick-lit*- bzw., in diesem Fall, vielmehr die *Chick-flick*-Referenz.

Was die Neuauflage und Verfilmung aber jedenfalls andeuten, ist der große Erfolg von Jeles Debüt. Sie bekam dafür 2011 den *Commonwealth Writers' Prize (Africa region)* in der Best-First-Book-Kategorie verliehen wie auch den *M-Net Literary Award* in der Kategorie Film, mit dem von 1991 bis 2013 jährlich ein Roman mit großem Verfilmungspotenzial ausgezeichnet wurde. *Happiness* wurde in den Folgejahren unter der Regie von Thabang Moleya als erstes Buch einer Schwarzen südafrikanischen Autorin verfilmt und 2016 in südafrikanischen Kinos ausgestrahlt,⁷¹⁷ wo der Film mit populären Hollywoodstreifen wie *13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi*, *Fifty Shades of Black* und *Hail, Caesar!* konkurrierte und sich bereits am Premierenwochenende als großer *Box-Office*-Erfolg entpuppte.⁷¹⁸ Zwar wurde bereits Wanners (bislang nicht verfilmter) Roman *The Madams* (2006) als »South Africa's first black chick-lit blockbuster«⁷¹⁹ bezeichnet, im wortwörtlichen Sinne trifft diese Beschreibung allerdings erst auf Jeles *Happiness* zu. In Südafrika produziert, gedreht und erstmals ausgestrahlt, hat der Film durch seine Onlinedistribution – u.a. über Amazon (US, UK) und Youtube⁷²⁰ – mittlerweile nicht nur nationale, sondern auch kontinentale Grenzen überschritten.

716 Ebd., S. 125.

717 Vgl. Thabang Moleya (R)/Busisiwe Ntintili (DB): *Happiness Is a Four-letter Word*. Südafrika: Onemanshow Creative 2016. Für nähere Informationen zur Ausstrahlung und Besetzung vgl. IMDb (Hg.): *Happiness Is a Four-letter Word* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201017075832if_/https://www.imdb.com/title/tt5174974/ [1.10.2021].

718 O.A.: »Happiness Is a Four Letter Word Sets Box Office on Fire!«. In: *nfvf.co.za* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201024095531/https://www.nfvf.co.za/home/index.php?pkArticleID=427> [1.10.2021].

719 Bridget McNulty: »Domestic Juices«. In: *Sunday Times* (19.8.2007), S. 13.

720 Auf Amazon wurde der Film insgesamt 102 Mal kommentiert (wobei 94 Kommentare auf amazon.com fallen). Vgl. Amazon.com (Hg.): *Happiness Is A Four Letter Word* [Film] (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024081901/https://www.amazon.com/Happiness-Four-Letter-Word-Stevil/dp/B0792PCVSY/ref=tmm_aiv_swatch_o?_encoding=UTF8&qid=&sr= [1.10.2021]; Amazon.co.uk (Hg.): *Happiness Is A Four Letter Word* [Film] (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201024081513/https://www.amazon.co.uk/Happiness-Four-Letter-Word-Stevil/dp/B0792P3T55> [1.10.2021]; seit Februar 2019 kann der Film auch über Youtube gestreamt werden; auf dem Kanal *Comedy Life TV* wurde er bis zum 28. Dezember 2019 1.166.579 Mal aufgerufen und 8391 Mal gelikt. Vgl. Youtube (Hg.): *Comedy Life*

Während Wanner die Genredesignation »Black chick-lit« als sexistisch bezeichnete, da kein vergleichbares Label für Schwarze Autoren existiere – »No one calls Niq Mhlongo's books *Dick Lit*«⁷²¹ –, bekannte sich Jele in einem Interview im Vorfeld der Kinopremiere selbstbewusst zur *chick lit* und verwies auf ihre Inspirationsquellen in diesem Genre:

Books with strong female characters like *Bridget Jones's Diary* by Helen Fielding, *Good Grief* by Lolly Winston, various works by Marian Keyes and Jennifer Weiner, and the television series *Sex in the City*, which was broadcast between 1998 and 2004. But before all of that there was Terry McMillan's *Waiting to Exhale*.⁷²²

Damit bekennt sich die Autorin zu anglo-amerikanischen weißen *Chick-lit/flick*-Vorbildern, nimmt aber auch Bezug auf die oft verschwiegene bzw. als Subgenre abgetane afroamerikanische Tradition des Genres (vgl. Kap. 2.2.1.3). *Happiness* wurde im Hinblick auf die Darstellung Schwarzer afrikanischer Frauen* als ein ähnlicher Meilenstein wahrgenommen wie knapp zwei Jahrzehnte zuvor McMillans Roman. Wie diese mit der in der amerikanischen Populärkultur verankerten »indelible connection between black women, the domestic sphere, manual service labor, and the underclass« brach, indem sie mit ihren unabhängigen Protagonistinnen »a distinctly different vision of black womanhood«⁷²³ in den Mittelpunkt stellte, so wurde in Rezensionen von *Happiness* Jeles Repräsentation der »new South African woman«⁷²⁴ gelobt. Dabei handelt es sich um eine populäre Trope im Post-Apartheid-Südafrika, »a working, urban, upwardly mobile woman« mit »smooth skin, straight, shiny hair and »tastefully« manicured nails, and an arched brow.«⁷²⁵ Trotz ihrer beruflichen Qualifikationen, ihrer Kultiviertheit und ihres Kosmopolitismus wird sie primär visuell, über ihren Körper, und relational, über ihre Beziehungen zu Männern*, konstituiert. Dass die *new South African woman* als »embodied, consuming, heterosexual subject« beschrieben wird, die in Vororten lebt und eine »reproductive marriage, two cars, and travel outside the continent for business and leisure«⁷²⁶ anstrebt, verdeutlicht, dass die Trope von früheren kolonialen und Apartheid-Konzeptionen Schwarzer Weiblichkeit* abweicht. Während populäre zeitgenössische Autorinnen wie Angela Makholwa⁷²⁷ und Sindiwe Magona

TV: *Happiness is a Four Letter Word* | South African Trending Movies | African Movies (8.2.2019), https://web.archive.org/web/20191228120459if_/https://www.youtube.com/watch?v=-tnPbbwgG3U [1.10.2021].

721 Zukiswa Wanner zit. in Percy Zwomuya: »Two sides of one coin«. In: *Mail & Guardian* (7.8.2008), https://web.archive.org/web/20201019160754/http://archive.kubatana.net/html/archive/opin/080801pz.asp?sector=opin&year=2008&range_start=151 [1.10.2021].

722 Cynthia Jele zit. in Mpho Tshikhudo: »South African »chick-lit« heads to the big screen«. In: *Mail & Guardian* (2.10.2015), <https://web.archive.org/web/20151212060845/http://mg.co.za/article/2015-10-01-south-african-chick-lit-heads-for-the-film-industry/> [1.10.2021].

723 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 89f.

724 Rodwell Makombe: »Images of Woman and Her Search for Happiness in Cynthia Jele's *Happiness is a Four-Letter Word*«. In: *Tydskrif Vir Letterkunde* 55/1 (2018), S. 110-121, hier S. 111. <https://doi.org/10.17159/2309-9070/tvl.v.55i1.1552>.

725 Gqola: »A Peculiar Place for a Feminist?« (2016), S. 123.

726 Ebd.

727 Diese Bewertung verwundert in Bezug auf Angela Makholwa, da gerade ihr Roman *The 30th Candle* (2009) als *chick lit* vermarktet (vgl. das schuhlastige Buchcover der *Pan-Macmillan*-Ausgabe aus dem Jahr 2009) und auch rezipiert wurde. Vgl. Kap. 3.1.4.2, S. 342 in dieser Arbeit.

sich vornehmlich auf geschlechtsspezifische Gewalt und die Ausbeutung von Frauen* in der häuslichen Sphäre konzentrieren würden, so Pumela Dieno Gqola, habe Jele erkannt, »that some women in South Africa have transitioned from the drudgery of domestic exploitation to the public sphere which for a long time[,] has been a preserve of men«. ⁷²⁸ Es stehen wie in *Waiting to Exhale* vier Schwarze, beruflich erfolgreiche Frauen* – die Buchhalterin und angehende Juniorpartnerin Nandi, die Menschenrechtsanwältin Princess, die Lehrerin Tumi und die Besitzerin einer Schuhboutique und Leiterin eines Waisenhauses Zaza – im Fokus, aus deren Perspektive die Geschichte abwechselnd erzählt wird. Sie sind alle um die 30 Jahre alt und leben in unterschiedlichen heterosexuellen Beziehungsformen, ohne dabei jedoch ökonomisch komplett von ihren Partnern abhängig zu sein. Da keine der Hauptcharaktere alleinstehend ist, wird das *chick-lit*-typische Dating von Beziehungs- und Eheproblemen abgelöst; eine Verschiebung, die in Form von Subgenres wie *bride* oder *mum lit* auch in der anglo-amerikanischen *chick lit* häufig zu finden ist. Der Fokus liegt, den Genrekonventionen gemäß, auf der privaten wie auch beruflichen Entwicklung der Protagonistinnen, wobei der »socially created battle between black womanhood and white womanhood over the mantle of beauty and worthiness«, ⁷²⁹ den Guerrero am Beispiel von McMillans Roman als zentrales Unterscheidungskriterium zur *weißen chick lit* ausmachte, auch bei Jele mitschwingt. Das stellt in Anbetracht der noch nicht lange zurückliegenden Apartheid in Südafrika, in dessen Hauptstadt Johannesburg der Roman größtenteils spielt, keine überraschende Konstellation dar. Dass die Apartheid selbst nur in Form einiger Randbemerkungen über das verhasste *Coloured*-Label, ⁷³⁰ Nelson Mandela ⁷³¹ und die Praktik des Landraubs ⁷³² Eingang fand, kann den Konventionen des Genres zugeschrieben werden, wonach große politische Botschaften ausgeblendet bleiben. Dahingegen taucht die pejorative und von den Erzählerinnen an keiner Stelle explizit mit der Apartheid in Verbindung gebrachte Zuschreibung, sich wie eine *weiße Frau** zu verhalten, des Öfteren auf. Tumi wird eines Morgens von einer jungen Frau*, Nomkhosi, besucht, die sie als »striking, not pretty – rather a »mooi van ver« (H 30) – eine nur aus der Ferne Schöne – schildert. Für die Beschreibung dieser Person, die Tumi gesteht, von ihrem Ehemann ein Kind zu erwarten, wurde sicher nicht zufällig das für viele Schwarze Südafrikaner*innen negativ behaftete Afrikaans – die Sprache der *weißen* Kolonisator*innen und der Apartheid – verwendet. Nomkhosi, so heißt es weiter, »was what most black men considered attractive: with a fair complexion, slender, with long, silky hair extensions and patterned acrylic nails – something she, Tumi, found tasteless, tacky« (H 30). Dieses Attraktivitätsempfinden der meisten Schwarzen Männer* ist Tumi zufolge eng an einem *weißen* Schönheitsideal orientiert, das sie ablehnt.

728 Makombe: »Images of Woman and Her Search for Happiness« (2018), S. 111.

729 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 93.

730 Sonja, die Sekretärin in Nandis Firma, verachtet das »coloured«-Label, »that followed her all her life« zutiefst, und freut sich, als sie in New York mit »fat black ass« beschimpft wird (H 49).

731 Als Princess darüber nachdenkt, was sie tun würde, wenn sie schwanger wäre, merkt sie an: »Not all great things that happen are the results of diligent planning. Tata Mandela hadn't planned on going to prison for twenty-odd years, yet things turned out pretty well for him and his dream.« (H 140) – *Tata* heißt auf Xhosa »Vater« und ist in Südafrika eine beliebte Bezeichnung für Mandela.

732 Bongani, der Geschäftsmann, mit dem Zaza eine Affäre hat, erzählt, dass seine Familie großes Glück gehabt habe, dass ihnen ihr Land nicht von den *Weißen* weggenommen wurde (H 271).

Tumi blickt auf diese jüngere Generation südafrikanischer Frauen* in ihren frühen Zwanzigern, die solch einem Ideal nacheifern und die sie als skrupellos und unemanzipiert beschreibt (H 108f.), ähnlich abfällig hinab wie einige der Charaktere in *Waiting to Exhale* auf jene weißen Frauen*, die ihnen drohen, ihre Schwarzen Männer* wegzunehmen. Tumis Freundin Nandi zieht hingegen primär die Männer* zur Verantwortung, »for flashing their wealth from empowerment deals and whatnot and enticing young women. I imagine it's not easy for these girls to say no to money for weaves and Guess handbags in exchange for the occasional bump and grind« (H 108). Diese Aussage spielt darauf an, dass im Post-Apartheid-Südafrika u.a. durch die Maßnahmen im Zuge des BEE (vgl. Kap. 3.1.4.2, S. 335), viele Schwarze Männer* schnell reich geworden sind und es für viele Schwarze junge Frauen* offenbar eine attraktivere und/oder realistischere Option darstellt, sich etwas von deren Reichtum zu sichern, als sich diesen selbst zu beschaffen. Am Beispiel der Buchhaltungs- und Auditierungsfirma, in der Nandi arbeitet, wird deutlich, dass die Umverteilungsmaßnahmen im Post-Apartheid-Südafrika auch Frauen* zugutekamen. Nandi kann sich noch an die Zeit erinnern, als »the female head count was less than six and middle-aged white males ruled the office, when every woman's name was Tjerrie« (H 48f.) – letztere eine südafrikanische, insbesondere im Afrikaans gebräuchliche Slangbezeichnung für »Freundin« bzw. »Baby«, die an bestimmte Verwendungsweisen des englischen *chick* erinnert und in einem Arbeitskontext auf mangelnden Respekt vor weiblichen* Kolleginnen schließen lässt.⁷³³ Obgleich diese Zeit, spätestens seit ihre Firma einen BEE-Deal abschließen konnte, der Vergangenheit anzugehören scheint, legt Nandis Aussage: »[i]t's different now, brothers and sisters are representing at higher levels – well, sort of« (H 133), nahe, dass die theoretisch angestrebte Genderparität in gehobenen Positionen noch nicht erreicht ist. Nandi selbst, der eine Beförderung zur Juniorpartnerin bevorsteht, betont, dass sie aufgrund ihres Engagements und Fleißes bald bei den »big boys« mitspielen werde und nicht infolge eines »political balancing act, all that right skin colour and gender drive!« (H 46). Es entsteht insgesamt der Eindruck, dass in Toppositionen sehr oft weiße Männer* im mittleren Alter durch Schwarze Männer* im mittleren Alter ersetzt wurden. Zudem scheint es für Männer* völlig akzeptabel zu sein, aufgrund ihrer Hautfarbe von solchen Deals zu profitieren, während Frauen*, die aufgrund ihrer Hautfarbe und ihres Geschlechts eine berufliche Position erlangen, schnell ihre Qualifikation abgesprochen wird. Es ist denn auch im gesamten Roman immer nur von Männern* als den großen BEE-Profiteuren – »the country's club of overnight black millionaires« (H 153) – und von Frauen* als deren Gattinnen und/oder Liebhaberinnen die Rede. Geradezu idealtypisch dargestellt wird diese Konstellation anhand der Figuren Bheki und Zaza. Bheki hatte mithilfe einiger BEE-Deals das Unternehmen seiner Familie in ein Imperium verwandelt: »one of the country's top black-owned commercial property development companies« (H 69). Zaza gilt als seine »trophy wife« (H 67), da sie als junge, attraktive, zwar berufstätige, aber weder sonderlich gebildete noch begüterte Frau* mit ihm einen deutlich älteren, unscheinbaren, aber schwerreichen Mann* geheiratet hat. Zaza entspricht Nandis Beschreibung zufolge – ebenso wie Nomkhosi in der Beschreibung Tumis – einem an weißen Frauen* orientierten Schönheitsideal: »Tall and rail thin from diet pills and starvation, [...] gla-

733 Vgl. [Baby V.]: »tjerrie«. In: *Urban Dictionary* (6.6.2007), <https://web.archive.org/web/20201016120843/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=tjerrie> [1.10.2021].

morous and self-assured. Her light, flawless complexion glowed [...]. A bona fide femme fatale; women wanted to be like her, men wished she was theirs« (H 74). Die vierte Protagonistin, Princess, wird aufgrund ihrer Arbeit für die Women's Rights Law Clinic von Männern* hingegen eher als »family breaker and a tight-ass feminist« (H 42) wahrgenommen. Sie tritt über weite Teile der Romanhandlung als Zazas Antagonistin auf und verkörpert mit ihrem »low-maintenance, ready-to-go look« (H 43) auch optisch deren Gegenbild. So verabscheut sie nicht nur Kleider, sondern trägt auch ihr Haar in einem »chizkop«⁷³⁴ (H 11), weil sie der Meinung ist, dass sie sich in ihrer Jugend genug »with those scalp-burning chemicals and unbearably itchy weaves« (ebd.) gequält habe, um einen europäischen, weißen Haartyp nachzuahmen.

Solche Zuschreibungen an der Schnittstelle von Weiblichkeit* und race erfahren außerhalb des Freundeskreises der Protagonistinnen nochmals eine völlig andere Bewertung. So schätzt Thembi, die vom Land stammende, wenig gebildete Cousine von Zazas Mann*, die bei ihnen den Haushalt führt und sich um ihre Kinder kümmert, emanzipierte Frauen* gering, die sowohl romantische Liebe und Familienglück als auch eine eigene Karriere anstreben. In ihren Augen stellt Zaza aufgrund ihrer Berufstätigkeit eine moderne Frau* dar: »I don't understand you modern women. You have everything – rich husbands, beautiful children, big houses, fancy cars – and yet you're never satisfied. You want more.« (H 191) Die Verknüpfung dieses in anglo-amerikanischer chick lit sehr präsenten, (post-)feministischen Ideals (*having it all*; vgl. Kap. 2.1, S. 127) mit Weißsein wird an einer Stelle besonders deutlich, wenn Tumi über die mögliche Reaktion ihrer Mutter auf die Nachricht nachdenkt, dass sie ihren untreuen Ehemann hinausgeworfen habe: »You threw a man out of his own house? Modimo, what nonsense is this, my child? Who gave you this idea? I don't care what marital troubles you're going through, but chasing a man out of his own house doesn't solve anything. Whose culture are you practising, huh? Are you a white woman now?« (H 247)

Während Tumi davon ausgeht, dass ihre Mutter sie aufgrund ihres zu emanzipierten Verhaltens als weiß beschimpfen könnte, rückt ihre Freundin Princess sie gegen Ende der Handlung aufgrund ihrer mangelnden Emanzipiertheit in die Nähe jener jüngeren Generation südafrikanischer Frauen*, die Tumi zu einem früheren Zeitpunkt am Beispiel der hellen, schlanken, lang- und glatthaarigen Nomkhosi als »crying shame« (H 108) bezeichnet hatte. Ausschlaggebend dafür ist Tumis Entschluss, ihrer Ehe mit dem notorisch untreuen Tshepo noch eine Chance zu geben. Princess hält ihr vor, dass sie genau jenes naive Verhalten an den Tag lege, »that makes men think they can crap all over us« (H 283). Die Kombination von Weißsein und Frausein scheint für Charaktere unterschiedlicher Generationen und Schichten unterschiedliche Konnotationen zu bergen. Während in der Generation der Protagonistinnen Vorurteile gegenüber jungen Frauen* bestehen, die sich unterwürfig verhalten und optisch an weißen Schönheitsidealen orientieren, scheinen sowohl ärmere und wenig gebildete als auch ältere Frauen* jegliche Form von emanzipiertem Verhalten mit einer Nachahmung weißer Frauen* gleichzusetzen. Weiße Weiblichkeit* stellt offenbar ein relativ flexibles Stigma dar, das von Schwarzen südafrikanischen Frauen* für

734 Das ist Township-Slang für eine Person mit abrasierten bzw. sehr kurzen Haaren. Vgl. o.A.: »A Handy Guide to Speaking South African«. In: *Banana Newsline* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201016164553/https://banananewslines.wordpress.com/about/a-handly-guide-to-speaking-south-african/> [1.10.2021].

Schwarze südafrikanische Frauen* verwendet wird, sobald diese in irgendeiner Form von einem bestimmten, ihrem Empfinden nach »richtigen« Frauenbild abweichen. Das führt im Falle von Tumi und Zaza zu der etwas paradox anmutenden Situation, dass beide sowohl aufgrund ihrer Subordination (die alles vergebende Ehefrau bzw. die Trophäenfrau*) als auch aufgrund ihrer emanzipatorischen Verhaltensweisen (die Frau*, die ihren Mann* hinauswirft bzw. die Karriere macht) in die Nähe negativer Konzeptionen weißer Weiblichkeit* gerückt werden – je nachdem von welcher Seite die Bewertung erfolgt.

Neben den für Schwarze südafrikanische Frauen* zweischneidigen *Affirmative-action*-Maßnahmen und der Stigmatisierung weißer Weiblichkeit* wird auch Rassismus gegenüber Schwarzen Afrikaner*innen aus anderen Ländern thematisiert. Leo, der Lebensgefährte von Princess, stammt aus Simbabwe und konnte sich in Südafrika als Künstler etablieren. Er wirkt auf Princess zunehmend abwesend und unfokussiert. Als zwei Männer*, deren Akzent Princess als »thick, menacing and distinctly West African. Nigeria?« (H 24), einordnet, Leo in ihrer Wohnung bedrohen und Geld von ihm erpressen, hegt sie den Verdacht, dass er ein Drogenproblem hat. Aus einem Gespräch mit ihren Freundinnen geht hervor, dass diese ihm gegenüber immer schon Vorbehalte gehegt hatten, was Princess u.a. auf seine Herkunft zurückführt (vgl. H 171). Kurz nach seinem Heiratsantrag und noch bevor sie ihm von ihrer Schwangerschaft erzählen kann, verschwindet er und lässt sämtliche Wertgegenstände aus Princess' Wohnung mitgehen. Monate später wird sie verständigt, dass er bewusstlos und mit einer signifikanten Menge Kokain im Blut vor einem Krankenhaus aufgefunden wurde. Ein Kommentator auf Goodreads hat seine Enttäuschung über die negative Zeichnung Leos kundgetan: »I thought the author will put him in a better light as to make people see foreigners as good and not as evildoers.«⁷³⁵ Genau so, als Bösewicht, stellt ihn schließlich auch die zuständige Krankenschwester im Roman dar: »We see a lot like him here. Foreigners. These people make my skin crawl. I mean, they come here with their bad habits and get innocent people involved in their drug business. I think it's time the government gets rid of them, sends all of them packing, back to wherever they came from.« (H 276).

Aus Princess' Charakterzeichnung und der Unterstützung, die sie Leo zusichert, geht zwar hervor, dass sie diese Meinung nicht teilt; beim Überfall in ihrer Wohnung, als sie den westafrikanischen Akzent der Eindringlinge sofort mit Nigeria in Verbindung gebracht hatte, reagierte sie jedoch selbst vorschnell. Dass sie eine ihr unverständliche Aussage von einem der Männer* als »followed by a loud click of his tongue« (H 25) beschreibt – Klicklaute werden hauptsächlich in afrikanischen Khoisan- und Bantu-Sprachen verwendet, die im südlicheren Afrika, nicht jedoch in Nigeria verbreitet sind –, lässt darauf schließen, dass sie sich des in Südafrika verbreiteten Stereotyps des kriminellen Nigerianers bedient.⁷³⁶ Auch Thembi, Zazas Haushälterin, äußert sich negativ über ein Nachbarland. Ihrer Meinung nach ändern sich die Nachrichten in Südafrika nie: »fiasco leadership, crime, corruption, service delivery protests and

735 Elliot Mogosi: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word> [1.10.2021].

736 Vgl. Pumza Fihlani/Emmeka Uhanna: »Xenophobia in South Africa: »We Nigerians are not all criminals««. In: *BBC* (1.3.2017), <https://web.archive.org/web/20201016130941/https://www.bbc.com/news/world-africa-39119955> [1.10.2021].

Zimbabwe« (H 65). Da Simbabwe in einer Reihe mit relativ konstanten gesellschafts-politischen Problemen – zudem recht prominent, an letzter Stelle – aufgezählt wird, ist anzunehmen, dass es *totum pro parte* für seine zahlreichen, teils »illegalen« Emigrant*innen steht. Als einer von diesen kam auch Leo nach Südafrika (vgl. H 41f.) und hat Princess erst mit der Welt afrikanischer Migrant*innen – »a world that was just around the corner from hers but one she had so often overlooked« (H 89) – in Berührung gebracht.

Dass es sich bei dieser Berührung mehr um einen Zufall – ermöglicht durch das klassenübergreifende Feld der Kunst – als um eine Selbstverständlichkeit handelte, verdeutlicht der gehobene, kosmopolitische Lebensstil der Protagonistinnen. Die After-Work-Drinks und Dinners in teuren und hippen Lokalen wie dem »[t]rendy and contemporary Soya Restaurant and Bar« (H 73) und »The Mel Restaurant, [...] the new hotspot for those living the promised life« (H 167), Ausstellungseröffnungen in »arty Melville« (H 43), oder auch die dekadente Hochzeitstortenverkostung mit Champagnerbegleitung (vgl. H 204f.) erinnern stark an *Sex and the City*; ebenso die häufige Nennung von Markennamen wie Hugo Boss, Chanel, Prada, Fendi, Carducci, Gucci usw. und dass Zaza eine exklusive Schuhboutique besitzt, für die sie um die halbe Welt – Frankreich, Italien, Brasilien, Hong Kong und Singapur – reist, »to get a feel for the industry« (H 151). Neben diesen urban geprägten Lebenswelten, die sich innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsschicht in sehr vielen Ländern ähneln, spielen für die den zwei größten Volksgruppen – Zulu und Sotho – angehörenden Protagonistinnen auch afrikanische Traditionen eine wichtige Rolle; so beispielsweise die Entrichtung des Brautpreises »lobola« (H 30, 71) oder der Geldstrafe bzw. Schadensersatzleistung »inhlawulo« (H 200), welche Tumis Ehemann, Bheki, an Nomkhosi, die von ihm ein außereheliches Kind erwartet, zu entrichten hat. Der spezifische kulturelle Kontext wird darüber hinaus durch die von den Figuren praktizierte Multilingualität aufgerufen. Der auf Englisch verfasste Roman ist durchzogen mit Einsprengseln anderer südafrikanischer Sprachen, insbesondere Zulu,⁷³⁷ aber auch Afrikaans,⁷³⁸ Sotho⁷³⁹ und diversen, oft in mehreren afrikanischen Sprachen verwendeten Slangausdrücken.⁷⁴⁰

737 Das betrifft vor allem familiäre Anredeformen wie »mzala« (H 65, 188ff., dt. »Cousin*«e) oder auch in emotionaleren Konversationen verwendete Ausdrücke wie »Hhayi« (H 12, 14, 83, 171, 189, 191, dt. »Nein«); seltener auch ganze Sätze und Sprichwörter wie »Imali iya emalini« (H 69, dt. »Geld geht auf Geld«) oder »Balala bephenduka!« (H 131, dt. »Sie weinten und bereuten«); Übersetzung S.F.

738 Neben dem bereits genannten »mooi van ver« (H 30, dt. »schön aus der Ferne«) sind weitere Beispiele; »Ek is jammer« (H 51, dt. »Es tut mir leid«) oder auch »doek« (H 129, dt. »Tuch«), eine Bezeichnung für ein Kopftuch, das im südlichen Afrika häufig von Frauen* getragen wird; Übersetzung S.F.

739 Das betrifft bspw. die Begrüßung »Dumela« (H 129, dt. »Hallo«) oder den Ausruf »modimo« (H 28, 260, dt. »Gott«); Übersetzung S.F.

740 Neben dem bereits angeführten »tjerrie« (H 49) für »Freundin, Baby« redet bspw. Nomkhosi, als sie Tumi gesteht, eine Affäre mit ihrem Ehemann gehabt zu haben, diese mit »sisi« (H 34, sowohl in Xhosa als auch in Zulu »Schwester«) an. »Sisi« (H 142) wird auch von der Kassiererin im Lebensmittel-laden für Princess verwendet, als diese beim Kauf eines Schwangerschaftstests mit ihr ins Gespräch kommt. »Schwester« zeigt in beiden Fällen kein Verwandtschaftsverhältnis an, sondern wird unter nicht näher bekannten Frauen* als Anredeform verwendet. Ein weiteres Beispiel für Slang wäre »chomi« (H 10, 59, 60, 79, 80, 85, 86, 110, 175, 288 et passim, von »chum« für dt. »Freund*in/Kumpel« im britischen Englisch), mit dem sich Tumi und Nandi häufig anreden; Übersetzung S.F. Vgl. auch o.A.: »A Handy Guide to Speaking South African« (o.D.).

Dieser Umstand verleiht der auf dem Buchcover abgedruckten Versprechung Lebo Mashiles, dass »[r]eading this book is like eavesdropping on a heart-to-heart conversation between stylish sistas stitting next to you at a restaurant« (H, Cover), auch eine wörtliche Bedeutung; schließlich ist es nicht unüblich, dass Ausdrücke in anderen südafrikanischen Sprachen und Slang miteinfließen, wenn von der städtischen südafrikanischen Mittelschicht Englisch gesprochen wird.⁷⁴¹

Die sprachlichen Hinweise auf die jeweiligen kulturellen und ethnischen Hintergründe der Protagonistinnen werden durch Rückblicke in deren Jugend ergänzt, die gerade Princess und Zaza in einem Umfeld verbrachten, das stark von ihrem gehobenen Lebensstandard im Erwachsenenalter abwich. Ihre Erfahrungen von Gewalt und Alkoholismus in der Familie stellen zwar keine vordergründigen Themen des Romans dar, bieten jedoch eine zusätzliche Ebene an, um die Werdegänge der privilegierten Protagonistinnen – Princess ist Menschenrechtsanwältin und Zaza leitet ein Waisenhaus – besser verstehen zu können. Trotz starkem Fokus auf deren Privatleben und Karrieren scheint ihnen doch bewusst zu sein, dass – wie Tumi unter Anführung der hohen Wahrscheinlichkeit von Verkehrsunfällen, Raubüberfällen, Autodiebstählen und AIDS feststellt – »[o]n a normal day in South Africa anything was possible« (H 28).

Da viele Rezensent*innen sich auf das feministische oder auch *womanistische* Potenzial⁷⁴² des Romans und damit auf die Kategorie Gender konzentrierten, blieben die zwar nebengeordneten, jedoch durchgängig präsenten Verschränkungen von Gender und *race*/Ethnizität außen vor. Während James Murua in seiner Besprechung den Schluss zieht, südafrikanische Frauen* wären »way too forgiving«⁷⁴³ – Tumi verzeiht Tshepo seine Affäre und die beiden beginnen eine Paartherapie, Princess unterstützt Leo bei seinem Entzug –, begrüßt Rodwell Makombe den Fokus auf »forgiveness and reconciliation rather than militant confrontation of the sexes«⁷⁴⁴ als Ausdruck eines afrikanischen *womanism*, den er einem liberalen und als aggressiv wahrgenommenen westlichen Feminismus gegenüberstellt. Es sind insgesamt jedoch keineswegs

741 Vgl. o.A.: »A Handy Guide to Speaking South African« (o.D.). Diese Selbstverständlichkeit wird auch auf der Ebene der Romanhandlung deutlich, da Wörter in anderen als der englischen Sprache nicht erklärt oder übersetzt werden. Sobald jedoch afrikanische Sprachen, die außerhalb Südafrikas gesprochen werden, vorkommen, wird markiert, dass die Protagonistinnen diese nicht verstehen. Das wird deutlich, als Princess den Akzent jener Männer*, die in ihre Wohnung eindringen, vage als westafrikanisch, möglicherweise nigerianisch deutet, jedoch nichts versteht, wenn sie in ihrer Sprache reden (vgl. H 24f.), oder wenn Leo, der aus Simbabwe stammt und Shona spricht, an einer Stelle »Ndinokuda« (H 179, dt. »Ich liebe dich«) zu Princess sagt, worauf sie lacht: »She thought he was cute when he spoke his language« (H 179).

742 Der Begriff *womanism* geht auf Alice Walker zurück. Sie führte ihn als Alternativbegriff zum »Feminismus« ein, der als *weiß* geprägt ausgewiesen wird. Der berühmteste Satz aus ihrer Beschreibung lautet »Womanist is to feminist as purple to lavender.« Alice Walker: »Womanist«. In: Dies.: *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose*. New York u.a.: Harcourt 1983, S. xi-xii, hier S. xii. Damit legt sie nahe, dass *womanism* etwas Allumfassenderes darstellt als Feminismus, Feminismus aber als Teil des *womanism* betrachtet werden kann. Vgl. ebd. Die Rezensent*innen von *Happiness* argumentieren jedoch mit einer spezifischen Form eines afrikanischen *womanism*, der auf Clenora Hudson-Weems *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves* (1993) zurückgeht und teilweise essentialistische Züge aufweist.

743 Murua: »Five things I learnt from »Happiness is a four letter word«« (2012).

744 Makombe: »Images of Woman and her Search for Happiness« (2018), S. 116.

nur die südafrikanischen Frauen* sehr vergebend, sondern auch die Männer*: Bheki vergibt Zaza ihre Affäre und Thomas stellt Nandi nach einer Episode mit ihrem Exfreund zumindest eine Wiederannäherung in Aussicht. Bei diesen Versöhnungen, die auf heftige Konfrontationen zwischen den Partner*innen folgten, handelt es sich zudem um relativ gemäßigte Happy Ends, die sich weder besonders gut als Beleg für einen Mangel an Feminismus eignen noch als Paradebeispiel für einen harmonischen afrikanischen *womanism*: Die verheirateten Paare (Tumi und Tshepo, Zaza und Bheki) lassen sich vorerst nicht scheiden, während die verlobten Paare (Princess und Leo, Nandi und Thomas) ihre Hochzeitspläne erst einmal auf Eis legen. Eine positive und für die Aufnahme des Buches durchaus repräsentative Bewertung, wie: »This South African chick-lit novel celebrates sisterhood, friendship, family and the complexities of relationships and desires«,⁷⁴⁵ ist zwar nachvollziehbar, kann jedoch dahingehend relativiert werden, dass Beziehungen in *Happiness* keineswegs ausschließlich gefeiert werden; ein Umstand, den die meisten Rezensionen vernachlässigten. Nur eine*r von insgesamt 25 Kommentator*innen auf Goodreads hebt neben der Thematisierung von Freundschaft und Ehe auch das Vorkommen von »different forms of abuse«⁷⁴⁶ hervor; ebenfalls nur eine*r von sechs Kommentator*innen auf Amazon merkt an, dass der Roman eine Sicht auf die Liebe eröffne, die »contrary to what usual ›chick lit‹ will tell you is not always romantic. People love each other, stay together or break-up and behave the way they do in romantic relationships for a multitude of reasons«. ⁷⁴⁷ Darüber hinaus bilden die Apartheid und insbesondere ihre Nachwirkungen hinsichtlich der Wahrnehmung unterschiedlicher Konzeptionen weißer und Schwarzer Weiblichkeit* bzw. damit einhergehender Vorurteile und Benachteiligungen eine subtile, aber nichtsdestotrotz durchgängig präsente Hintergrundfolie. Lynda Spencers Beobachtung in Bezug auf neuere ugandische und südafrikanische Literatur von Frauen*, dass »serious analysis reveals that popular texts are multifaceted, intricate, complex, and they reflect a critique of society«, ⁷⁴⁸ kann für Jeles Roman bestätigt werden. Der Titel *Happiness Is a Four-Letter Word* kommt rückblickend, und in Übereinstimmung mit dem Cover der Erstausgabe, einer ironischen Referenz auf jenes Versprechen näher, für das Frauenzeitschriften wie *True Love* (»all a woman needs«⁷⁴⁹) und Genres wie *chick lit* (*having it all*) entstehen, als einer Vorwegnahme seiner Erfüllung.

745 Vuvu Vena: »Chick lit that speaks of people you know«. In: *Mail & Guardian* (16.7.2010), <https://web.archive.org/web/20100721085139/https://mg.co.za/article/2010-07-16-chick-lit-that-speaks-of-people-you-know> [1.10.2021].

746 Sarah Makumbe: o.T. [Kommentar]. In: *goodreads.com* (25.11.2017), <https://web.archive.org/web/20201017110510/https://www.goodreads.com/book/show/8646105-happiness-is-a-four-letter-word> [1.10.2021].

747 [Reader 2307]: »The Pursuit of Happiness« [Kommentar]. In: *amazon.com* (12.5.2016), <https://web.archive.org/web/202010171161131/https://www.amazon.com/Happiness-four-letter-word-Cynthia-Jele-ebook/dp/BooBW7F6B8> [1.10.2021].

748 Lynda Gichanda Spencer: *Writing Women in Uganda and South Africa: Emerging Writers from Post-repressive Regimes*. Thesis (PhD), Stellenbosch University 2014, S. 75, <http://hdl.handle.net/10019.1/86251> [1.10.2021].

749 Der Slogan ist auf jeder Ausgabe von *True Love*, direkt unter dem Titel, abgedruckt.

3.1.4.4 Exkurs: afropolitane Literatur

Auch wenn den genannten Beispielen afrikanischer *chick lit/romance* allein aufgrund der gewählten Publikationssprache und ihrer meist digitalen Verfügbarkeit eine gewisse transnationale und, in eingeschränktem Ausmaß, sogar transkontinentale Zirkulation zugeschrieben werden kann, ist deren primäre Leser*innenschaft doch lokal bzw. regional. Übersetzungen in weitere Sprachen ebenso wie eine breite internationale Rezeption fehlen in der Regel komplett. Einer Welt-Frauen*-Literatur können allenfalls einzelne, besonders erfolgreiche Titel wie Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010) zugerechnet werden, wobei dessen über den Kontinent hinausgehende Zirkulation eher der Verfilmung als der literarischen Vorlage geschuldet ist.

Das heißt jedoch nicht, dass es zeitgenössische afrikanische Welt-Frauen*-Literatur nur im Sinne einer anglo-amerikanischen Erweiterung – einer *chick lit*, die nun auch Afrika erfasst hat – gibt, sondern vielmehr, dass sie nicht oder jedenfalls nicht primär im Bereich des *Chick-lit-romance*-Genres zu verorten ist. Sie wäre vielleicht sogar bei jener Autorin anzusetzen, deren Kurzgeschichte *The Thing around Your Neck* im Sammelband *This Is Not Chick Lit. Original Stories by America's Best Women Writers* (2006) erschienen ist (vgl. Kap. 3.1.4.1, S. 330). Heather Hewett bezeichnet Chima-manda Ngozi Adichie, die heute sowohl in den USA als auch in Nigeria lebt, nicht als amerikanische Autorin, sondern als eine der sichtbarsten Repräsentantinnen einer neuen afrikanischen Schriftstellerinnengeneration, die neue Wellen schlägt, indem sie in ihren Texten »such issues as everyday life, domesticity, female desire, resilience, and globalization«⁷⁵⁰ verhandelt. Diese Themen würden mit dem »grand narrative of war, genocide, and victimology« brechen, »that has become the mainstay of books that eventually become popular in the West«.⁷⁵¹ Hewett führt die zunehmende Sichtbarkeit dieser neuen Generation afrikanischer Autor*innen auf die transnationalen Bemühungen feministischer Verlage zurück – als Beispiel nennt sie The Feminist Press, bei dem zwischen 2003 und 2009 die vierbändige Serie *Women Writing Africa* erschienen ist – und auf verschiedene nicht namentlich genannte Förderinitiativen in Afrika. Ein mögliches Beispiel stellen Schriftstellerinnenorganisationen wie die bereits genannte Femrite in Uganda dar, die lokale Schriftstellerinnen durch ihre vielfältigen Programme sowohl beim Schreiben als auch beim Publizieren unterstützen. Als weiteren begünstigenden Faktor für die Zirkulation der Werke afrikanischer Autorinnen nennt Hewett jene aus Afrika stammenden Autorinnen, die wie Adichie (auch) im westlichen Ausland leben und Zugang zu den dort angesiedelten Verlagshäusern und Institutionen haben.⁷⁵² In ihrem polarisierenden Essay *Bye-Bye, Babar* (2005) prägte Taiye Selasi für diese – ihre eigene – Generation afrikanischer Kosmopolit*innen, »[who] belong

750 Heather Hewett: »A New Generation of African Women Writers Make New Waves«. In: *Women News Network* (8.8.2010), <https://web.archive.org/web/20201017123557/https://womennewsnetwork.net/2010/08/08/new-gen-africa-women-authors/> [1.10.2021]. Neben Adichies Kurzgeschichtensammlung *The Thing around Your Neck* (2009) – benannt nach der zuvor schon in *This Is Not Chick Lit* (2006) abgedruckten Kurzgeschichte – bespricht Hewett Adaobi Tricia Nwaubani's Roman *I Do not Come to You by Chance* (2009), Petina Gappahs Erzählband *An Elegy for Easterly* (2009) und die von Irene Staunton herausgegebene Anthologie *Women Writing Zimbabwe* (2008).

751 Bibi Bakare-Yusuf zit. in ebd.

752 Vgl. ebd.

to no single geography, but feel at home in many«⁷⁵³, die Bezeichnung »Afropolitans«: »We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the world«.⁷⁵⁴ Das Label sollte Sichtbarkeit abseits westlicher, pauschalisierender Vorstellungen von und Erwartungshaltungen an Menschen aus Afrika herstellen und einen neuen, positiven Gegenpol nicht nur zum »dunklen Kontinent« anbieten, sondern auch zu lächerlichen Repräsentationen von Afrikaner*innen, wie sie im Comedygenre lange üblich waren.⁷⁵⁵ Auch ging es ihr darum, über diesen Terminus ein Gefühl der Zugehörigkeit auszudrücken; zu all jenen, die sich weder ganz und gar als Afrikaner*innen oder Emigrant*innen sehen, zu sagen: »You are not isolated«, »You belong«.⁷⁵⁶ Der Afropolitismus wird von Eva Rask Knudsen und Ulla Rahbek, den Autorinnen des Sammelbandes *In Search of the Afropolitan* (2016), folgendermaßen definiert:

It is a mobile and decentered position that disavows earlier deeply hegemonic phases of modernity as it calls for a reorientation of ideas about Africa and African culture and identity. In the contemporary moment, the Afropolitan reaps recognition and empowerment from the opportunities that come from the radical changes in patterns of mobility, demography, and cultural and social organisation that globalisation processes have brought about.⁷⁵⁷

Die Betonung von Selbstermächtigung und neuen Möglichkeiten deutet bereits an, dass es sich beim Afropolitismus nicht um eine Lebensrealität vieler, sondern um die einer gebildeten Elite der afrikanischen (oberen) Mittelschicht handelt, die ihren kosmopolitischen Lebensstil nicht zuletzt ihren Eltern verdankt: »Where our parents sought safety in traditional professions like doctoring, lawyering, banking, engineering, we are branching into fields like media, politics, music, venture capital, design.«⁷⁵⁸ Die Begriffe Afropolitan (als Personenbezeichnung) bzw. afropolitan (als Adjektiv), die Selasi nicht für bestimmte Berufsgruppen oder deren Erzeugnisse instrumentalisieren wollte – »I was not (and am not) interested in creating categories for creative out-

753 Selasi: »Bye-Bye Babar« (2005).

754 Ebd.

755 Vgl. ebd. Von einem dieser albernsten Bilder, und zwar jenem, das Eddie Murphy alias Prince Akim im Film *Coming to America* (1988) verkörpert, wenn er einen vorbeilaufenden Elefanten mit »Hello Babar!« (nach dem Helden der bekannten Kinderbuchreihe) grüßt, verabschiedet Selasi sich im Titel ihres Essays *Bye Bye Babar* explizit. »This always bothered me«, so Selasi in einem Interview, »I watched this films [sic!] in the States where I was living in the 80'ies and 90'ies, but we would always go every year to Ghana where there are no elephants walking around and no one is saying hello babar! So bye bye babar was just reversing that, saying: No, that is not what Africa is nor is it what Africa has ever been. So it was »bye bye babar« as saying »farewell, outdated stereotypes.« Taiye Selasi zit. in Claudia Kramatschek: »Afropolitans in der Literatur. Weltbürger mit afrikanischen Wurzeln«. In: *SWR2* (16.4.2015), S. 1-13, hier S. 2. <https://web.archive.org/web/20180210062108/https://www.swr.de/-/id=15195666/property=download/nid=660374/1kqg53e/swr2-wissen-20150416.pdf> [1.10.2021].

756 Taiye Selasi: »A Statement by Taiye Selasi«. In: Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek (Hg.): *In Search of the Afropolitan: Encounters, Conversations, and Contemporary Diasporic African Literature*. London/New York: Rowman & Littlefield International 2016, S. 289-290, hier S. 289.

757 Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek: »Opening. In Search of the Afropolitan«. In: Dies. (Hg.): *In Search of the Afropolitan* (2016), S. 1-11, hier S. 1.

758 Selasi: »Bye-Bye Babar« (2005).

put«⁷⁵⁹ –, setzten sich insbesondere für die zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufsteigende Riege afropolitischer Schriftsteller*innen durch.⁷⁶⁰ Diese Entwicklung ist wenig verwunderlich, wenn bedacht wird, dass der Begriff von einer Autorin unter Bezugnahme auf eine weitere Autorin – Chimamanda Ngozi Adichie – eingeführt wurde.⁷⁶¹ Afropolitan hat sich nicht nur für Literat*innen, sondern auch für die von ihnen verfassten Texte durchgesetzt. Sigrid Löffler verglich in ihrem Buch über *Die neue Weltliteratur* (2014) beispielsweise »die jubelnde Proklamation stolzen Weltafrikanertums in Taiye Selasis Essay mit der Stimmung in ihren literarischen Erzähltexten«, weil »[n]arrative Prosa [...] nun einmal abdunkelnde Differenzierungen [gestattet]«⁷⁶² und das euphorische Bild, das Selasi in ihrem Artikel gezeichnet hat, unterläuft. Ähnlich argumentieren Knudsen und Rahbek, die den/die Afropolitan als literarische Figur betrachten, die dabei hilft, »the rich complexities inherent in Afropolitan positions that theory glosses over too swiftly and that critics of the term overlook«,⁷⁶³ offenzulegen. Eine dieser oft übersehenen Komplexitäten stellt laut Pamila Gupta und Ronit Frenkel »the feminist side of identity politics in the making« dar, die bei der Problematisierung dessen, »what Afropolitanism signifies«, helfen könnte – »suggesting perhaps that it may mean very different things to men and women in their everyday lives.«⁷⁶⁴ Gupta und Frenkel haben in *Chick-lit in a time of African cosmopolitanism* (2019) den Afropolitismus mit afrikanischer *chick lit* in Verbindung gebracht und gezeigt, dass »the (gendered) persons, places and plots we care to write about are never stuck in one place (i.e. a nondescript ›Africa‹), but rather carry with them many mobilities, multiple versions of Africa.«⁷⁶⁵ Diese Beobachtung eines afrikanischen Kosmopolitismus vielmehr als eines Afropolitismus im engeren Sinn trifft auch auf Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* zu, das, obgleich die gesamte Handlung in Südafrika spielt, Mobilitäten sowohl zwischen sozialen Schichten als auch zwischen Ländern, Ethnien, Kulturen und Sprachen thematisiert. Ein geradezu idealtypisches Beispiel für die Verbindung von Afropolitismus und *chick lit* bzw. vielmehr *chick flicks*/TV würde hingegen die bereits genannte Webserie *An African City* darstellen, die um fünf Heimkehrerinnen nach Ghana kreist.

Auch wenn sich der Terminus A/afropolitan nicht auf das Medium Literatur beschränken lässt, zeigen neuere Publikationen wie *An Afropolitan Literary Aesthetics*

759 Selasi: »A Statement by Taiye Selasi«, S. 290.

760 Autor*innen, deren Namen häufig in Zusammenhang mit dem Label Afropolitan(s) auftauchen, sind neben Adichie und Selasi (hier in alphabetischer Reihenfolge): NoViolet Bulawayo, Teju Cole, Dinaw Mengestu, Nadifa Mohamed, Yvonne Owuor, Sefi Atta, Helen Oyeyemi u.v.m.

761 Selasi schreibt: »Artists such as Keziah Jones, Trace founder and editor Claude Gruzintsky, architect David Adjaye, novelist Chimamanda Achidie [sic!] – all exemplify what Gruzintsky calls the ›21st century African.« Selasi: »Bye-Bye Babar« (2005).

762 Sigrid Löffler: *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: C.H. Beck 2014, S. 84f.

763 Knudsen/Rahbek: »Opening« (2016), S. 4.

764 Gupta/Frenkel: »Chick-lit in a time of African cosmopolitanism« (2019), S. 127f.

765 Ebd., S. 128.

(2017)⁷⁶⁶ und der Band *Afropolitan Literature as World Literature* (2020),⁷⁶⁷ dass er für die Literaturwissenschaft »as part of an intercontinental global phenomenon«⁷⁶⁸ eine produktive theoretisch-methodische wie auch thematische Schnittstelle anbietet. Womöglich müsste beim Afropolitanismus sogar vielmehr von einem transkontinentalen Phänomen gesprochen werden, da es seinen Ausgang weder ausschließlich im ›Westen‹ noch ausschließlich in Afrika genommen, sondern sich gerade aus dieser hybriden Zwischenposition heraus entwickelt hat.

3.2 Collage: the global chick

»[C]ollage [...] stages nonhierarchical encounters between works from different parts of the world that are not conventionally read or viewed together to see what insights such juxtapositions might produce.« (F 516)

Die Literaturphänomene aus Indonesien, China, der arabischen Welt und Afrika, die im letzten Teil nacheinander diskutiert und in exemplarischen Einzelfallstudien mit der anglo-amerikanischen *chick lit* verglichen wurden, sind bislang noch nicht näher miteinander in Verbindung gebracht worden. Der gemeinsame Nenner, der sie hier zusammengeführt hat, ist die *chick lit* bzw. dass sie alle zu einem bestimmten Zeitpunkt mit diesem Label belegt worden sind. Dies zeugt einerseits von dem großen Bekanntheitsgrad der *chick lit*, andererseits aber auch von einer gewissen Zirkulation der jeweiligen mit ihr in Zusammenhang gebrachten Texte. Die dieser Zirkulation gewidmeten Kapitel verfahren insofern hierarchisch, als jedes Fallbeispiel der *chick lit* einzeln begegnete, wodurch dem anglo-amerikanischen Phänomen eine hervorgehobene und übergeordnete Position eingeräumt wurde. Demgegenüber werden nun die zuvor einzeln besprochenen Welt-Frauen*-Literaturen nebeneinandergestellt, um daraus Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen ebendiesen ableiten zu können und, in einem allgemeineren Sinne, auch Tendenzen, die das alle verbindende geschlechtsmarkierte Labeling betreffen.

Die *sastra wangi* (dt. »duftende« oder »parfümierte Literatur«) wurde erstmals 2003 und in der Folge mehrfach als eine Art indonesische *chick lit* beschrieben, wobei im anglo-amerikanischen Raum insbesondere Ayu Utami Roman *Saman* (1998) – der erste *Sastra-wangi*-Titel, der 2005 auf Englisch erschien – als solche vermarktet wurde. Der auf dem düsteren Cover der indonesischen Erstausgabe angedeutete katholische Priester und spätere Freiheitskämpfer Saman wich auf der englischsprachigen Publikation einer jungen Frau*, die in einer von der Abendsonne golden beleuchteten Großstadtkulisse auf einer Parkbank im Central Park sitzt (vgl. Abb. 7a u. d, S. 233). Auch die Beschreibung auf dem Klappentext lenkte die Aufmerksamkeit stärker auf die vier

766 Eva Rask Knudsen/Ulla Rahbek: »An Afropolitan Literary Aesthetics? Afropolitan Style and Tropes in Recent Diasporic African Fiction«. In: *European Journal of English Studies* 21/2 (2017), S. 115-128. <https://doi.org/10.1080/13825577.2017.1344473>.

767 James Hodapp (Hg.): *Afropolitan Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2020.

768 Knudsen/Rahbek: »Opening« (2016), S. 5.

Protagonistinnen – das für die Urtexte der *chick lit* typische Quartett – als auf den (Haupt-)Erzähler und Titelhelden Saman.

Bei den chinesischen *meinü zuojia* (dt. »schöne Schriftstellerinnen«) war der Vergleich mit der *chick lit* noch stärker auf eine bestimmte Autorin, Wei Hui, und ihren Roman *Shanghai baobei* (1999) fokussiert. Bereits 2001 ins Englische übersetzt, wurde dieser jedoch weder terminologisch noch optisch als *chick lit*, sondern vielmehr als in China verb(r)annter semiautobiographischer Skandalroman beworben, den auffallend oft – und nicht nur in den englischen Ausgaben – Porträts der Autorin selbst schmückten (vgl. Abb. 9a u. b, S. 273). Die ausführlichste und expliziteste Zusammenführung von *Shanghai baobei* und *chick lit* stammte in diesem Fall nicht von Verlagen oder der Literaturkritik, sondern von einer Professorin für Englisch, Eva Chen, die Wei Huis Roman unter Übergehung zahlreicher Details – wie, dass er nicht um eine Gruppe von Freundinnen kreist und die Protagonistin Coco weder alleinstehend noch finanziell unabhängig ist – als chinesische Version von *Sex and the City* auswies.

Den Autorinnen von *Saman* und *Shanghai baobei* ist gemeinsam, dass sie in ihrem Produktionskontext, im Indonesien und China der späten 1990er Jahre, als Tabubrecherinnen und Pionierinnen neuer literarischer Phänomene – einer Art neuer Frauenliteratur – wahrgenommen wurden. Diese sind mit eigenen Labels – *sastra wangi* und *meinü zuojia* – belegt worden und können insofern mit der *chick lit* verglichen werden, als ihnen bis zu einem gewissen Grad ähnliche Sexualisierungs- und Infantilisierungsmechanismen eingeschrieben sind: Der Duft (*wangi*) und die Schönheit (*meinü*) verweisen, wenn auch nicht ganz so direkt wie *chick*, sowohl auf das Geschlecht als auch auf die Jugend der Autorinnen – jene zwei Charakteristika, die auch in der nationalen Rezeption hervorgehoben wurden und die mitunter von brisanteren Inhalten wie staatlicher Korruption (vgl. *Saman*) und nationalen Minderwertigkeitskomplexen (vgl. *Shanghai baobei*) ablenken sollten. Ähnlich wie beim Wörtchen *chick*, dem im zweiten Teil dieser Arbeit (vgl. Kap. 2.1.1.1) eine Reihe von Bedeutungsverschiebungen – vom Kosenamen für Kinder über die abwertende Bezeichnung für junge Frauen* bis hin zur ermächtigenden Eigenbezeichnung – nachgewiesen werden konnten, handelt es sich auch bei *wangi* und *meinü* um ambivalente Begriffe mit einer je spezifischen kulturellen Verankerung. Ihr Bedeutungsgehalt oszilliert seit jeher zwischen duftender, schöner – gefälliger – Weiblichkeit* und deren dunkler Seite, der Gefährdung nicht nur von Männern*, sondern der ganzen Nation. Mit der *femme fragile* und *femme fatale* vergleichbare Archetypen treffen bereits in den legendären vier Schönheiten (*si da meinü*) zusammen und, deutlich später, in der modernen oder neuen Frau* (*xin nüxing*) im China der 1920/1930er Jahre. Dasselbe trifft auf die rasend gewordenen Frauen* altjavanischer (*Kakawin Bharata Yudha*) und malaiischer Texte (*hikayats*) zu sowie auf die widersprüchlichen Erinnerungskulturen bezogen auf die ›duftende‹ indonesische Nationalheldin Kartini oder die kommunistischen *Gerwani*-Frauen*, die 1965 in Lubang Buaya den duftenden Blumentanz (*Tarian Bunga Harum*) vorführten und in der Folge hochrangige Generäle kastriert und ermordet haben sollen. Die den Begriffen *wangi* und *meinü* innewohnende Ambivalenz unterscheidet sich von jener der *chick*, die sich zwischen einem (neo-)konservativ-passiven und einem (post-)feministisch-aktiven Frauenbild bewegt, primär dadurch, dass sie ›Frau*‹ und ›Nation‹ unmittelbar aufeinander bezieht und in ihrem Scheitern oder Gelingen miteinander verknüpft.

Die entsprechenden Labels *sastra wangi* und *meinü zuojia* ähneln sich auch dahingehend, dass sie – im Gegensatz zum Terminus *chick lit* – die Literatur (*sastra*) bzw. Autor*innenschaft (*zuojia*) nicht abgekürzt oder verkleinert darstellen. Beim Erscheinen von *Saman* (1998) wurde zunächst aufgrund der Literarizität des Textes Ayu Utami Autorinnenschaft angezweifelt, was anzeigte, dass einer jungen, schönen Frau* große Literatur nicht zugetraut wurde. Diese zunächst verweigerte Anerkennung ist Ayu und weiteren *Sastra-wangi*-Autorinnen durch die Verleihung zahlreicher (inter-)nationaler Literaturpreise und die Übersetzung ihrer Werke in weitere Sprachen aber schließlich zuteilgeworden – auch wenn diese parallel dazu der Unterhaltungsliteratur zugerechnet und insbesondere von islamischen Kritiker*innen als Pornographie gebrandmarkt wurden.

Die Gruppe der *meinü zuojia*, wenn auch nicht das Label selbst, wurde von namhaften männlichen* Kritikern in einer Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Zuo Jia* (1998, dt. »Literatur«) eingeführt. Obgleich die visuelle Repräsentation der post-1970er Autorinnen darin sehr viel Raum einnahm, wurden die Texte insgesamt als literarisch wertvoll beurteilt. Dieses Setting wechselte radikal, als im Jahr darauf der Erfolgsgang von Wei Hui *Shanghai baobei* (1999) begann. Im Zuge des Plagiatsskandals mit der ebenfalls den *meinü zuojia* zugerechneten Autorin Mian Mian und dem nachfolgenden Verbot ihrer beider Werke verschob sich der Fokus immer weiter weg von der Literatur und deren Literarizität hin zur *meinü* (dt. »Schönheit«) – zunächst zu den (Selbst-)Vermarktungsstrategien der Autor*innen (»zu schön und medienpräsent, um auch qualitativ gut sein zu können«) und alsdann zu deren Dekadenz (»zu schön und gefährlich, um den Leser*innen und der Nation zugemutet werden zu können«).

Beide Labels, *sastra wangi* und *meinü zuojia*, etablierten sich – wie auch die *chick lit* – in den Jahren nach Erscheinen der ersten Texte (*Saman*, *Shanghai baobei*), auf die sie im Nachhinein übertragen wurden, und damit zu einem Zeitpunkt – in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren –, als die Genrebezeichnung *chick lit* weder in Indonesien noch in China in Verwendung war. Es kamen mit dem *Metropop* in Indonesien und der One-Night-Stand-Literatur in China erst einige Jahre nach Ausrufung der *sastra wangi* und *meinü zuojia* Genres auf, die der *chick lit* näherstanden und sich teilweise auch direkt, beispielsweise durch eine ähnliche Covergestaltung oder durch intertextuelle Verweise, auf diese bezogen. Dass bislang beide keine *Chick-lit*-Vergleiche, zumindest nicht von westlicher Seite, nach sich gezogen haben, kann auf die im Falle des *Metropop* nicht vorhandene und im Falle der One-Night-Stand-Literatur stark eingeschränkte internationale Zirkulation mangels Übersetzungen zurückgeführt werden.

Vergleiche zwischen zeitgenössischer arabischer Literatur von Frauen* und der anglo-amerikanischen *chick lit* bezogen sich von Anfang an nicht auf ein breiteres literarisches Phänomen oder Genre – obwohl solch ein Bezugspunkt über die »verbotene Literatur« (*al-adab al-mal'ūn*), den neuen saudischen Roman oder auch die ägyptischen Literaturbloggerinnen durchaus denkbar gewesen wäre –, sondern auf eine individuelle Autorin bzw. eines ihrer Bücher. Der Roman *Banat al-Riyadh* (2005) der saudischen Autorin Rajaa Alsanea wurde im Zuge seiner Veröffentlichung auf Englisch (*Girls of Riyadh*, 2007) zum arabischen *Chick-lit*-Prototypen und saudischen *Sex and the City* erklärt. Dabei kam eine duale Marketingstrategie zum Einsatz, in der sowohl das Verbot des Romans in Saudi-Arabien (vgl. *Shanghai baobei* in China) betont wurde als auch die Zugehörigkeit zum *Chick-lit*-Genre (vgl. die Covergestaltung der englischen Erstausgabe von *Saman*). Ähnlich wie bei Wei Hui, wenn auch weniger durch Porträts

auf den Buchcovern als durch die Medienberichterstattung, wurde außerdem eine Identifikation der Erzählerin mit der Autorin nahegelegt. Dadurch, dass Alsanea auf der englischen Ausgabe als (Mit-)Übersetzerin aufscheint, verstärkt sich das Narrativ eines unmittelbaren, authentischen »Blicks hinter den Schleier« zusätzlich – eine Auslegung, der die Erstübersetzerin Marilyn Booth vehement widersprach, als sie dem Verlag (Penguin) und der Autorin öffentlich vorwarf, den Roman für ein westliches Publikum geglättet und an *Chick-lit*-Konventionen angepasst zu haben. Während im Falle der indonesischen *sastra wangi* und der Literatur der *meinü zuojia* bzw. deren ersten global zirkulierenden Romanen *Saman* und *Shanghai baobei* davon ausgegangen werden kann, dass ursprünglich weder von den Autorinnen noch von den Verlagen eine bewusste Adaption des *Chick-lit*-Genres intendiert war, verhält es sich beim deutlich später erschienenen Roman *Girls of Riyadh* etwas anders. Zum einen finden sich bereits im arabischen Original intertextuelle Verweise auf *Sex and the City* (die Serie), und die Verbindung zum anglo-amerikanischen Genre wurde schon in der Rezeption im arabischen Raum hergestellt. Zum anderen haben Alsanea und ihr Verlag durch die Überarbeitung der Übersetzung sehr wahrscheinlich daran mitgearbeitet, dass sich dieser Vergleich auch in der internationalen Rezeption etablieren konnte; eine Strategie, die den zahlreichen Übersetzungen des Romans nach zu urteilen – von denen immerhin 15 auf der englischen Vorlage basieren – zwar aufging, die aber gerade bei einem westlichen Publikum auch zum Bruch mit einer bestimmten Erwartungshaltung dem Genre gegenüber führte. Schließlich handelt es sich bei der verruchtesten Szene in *Girls of Riyadh* um eine, in der sich die Protagonistin Sadeem ihrem bereits rechtlich, wenn auch noch nicht zeremoniell verbundenen Ehemann in Dessous zeigt und mit ihm schläft, wobei Letzteres ganz der Vorstellungskraft der Leser*innen überlassen bleibt.

Die übertriebene Sexualisierung im Sprechen über die Literatur von Frauen* begegnet auch in afrikanischen Kontexten, wo beispielsweise die Autorin und Gründerin des ugandischen Schriftstellerinnenverbandes Femrite, Mary Karooro Okurut, von einem Literaturkritiker an die Spitze des Klubs der »Vaginalisten« gesetzt wurde. Die Ausweisung einiger zeitgenössischer Werke von Frauen* als »Sexliteratur« überschneidet sich, im Gegensatz zu den anderen Untersuchungsräumen, allerdings nicht mit der *chick lit*, wobei es hier zwischen dem Label und dem Genre zu unterscheiden gilt. Zwar weisen sowohl mehrere Publikationen von Femrite als auch die in Kenia beliebten Zeitungs- und Zeitschriftenbeilagen Ähnlichkeit mit dem *Chick-lit*-Genre auf, das Label scheint jedoch lange eher gemieden und in einem Fall (Adichies Kurzgeschichte in *This Is Not Chick Lit*) sogar explizit abgelehnt worden zu sein. Spätestens seit 2010 kann jedoch, und zwar mit noch größerer Bestimmtheit als in der arabischen Welt, von einer intentionalen Bezugnahme ausgegangen werden. Es wurden zunächst in Südafrika (Sapphire Press, Nollybooks) und dann auch in Kenia (DrumBeats) und Nigeria (Ankara Press) – ähnlich wie in den USA und in Großbritannien – eigene *Chick-lit*-/Romance-Imprints gegründet, in denen nach einer bestimmten Formel verfasste Liebesromane erschienen sind. Der Unterschied zum anglo-amerikanischen Raum bestand darin, dass nicht ein bestehendes, erfolgreiches literarisches Phänomen mit *chick lit* etikettiert und alsdann reproduziert wurde, sondern dass die Imprints mit der Intention gegründet wurden, ein bestimmtes Genre erst hervorzubringen. Der Fokus lag, ganz im Gegensatz zu den Beispielen aus Indonesien, China und Saudi-Arabien, nicht auf individuellen Autorinnen und Titeln, sondern auf der Etablierung lokaler Varianten

der *chick lit* bzw. *romance*, die sich sowohl optisch (z.B. wurden alle Buchcover eines Imprints nach demselben Muster gestaltet) als auch inhaltlich (z.B. war der Plot in den Einreichrichtlinien der Verlage sehr genau vorgegeben) ähnelten. Besonders deutlich wird dies anhand der Publikationen von Nollybooks, die komplett auf die Anführung der Autor*innennamen auf den Buchcovern verzichteten. Nicht nur wurden die Autorinnen von den Buchcovern, sondern auch der Sex aus den Büchern verbannt. Wenn in dieser Radikalität auch einzigartig, kann allen afrikanischen Imprints eine Tendenz zum Fokus auf die Marke – konstante, ähnlich konstruierte *Chick-lit-/Romance*-Publikationen – mehr als auf die Autorin wie auch zur Regulierung von Sexualität nachgesagt werden. Zwar waren in den Einreichrichtlinien von Sapphire Press, DrumBeats und Ankara Press intime Szenen erlaubt, jedoch sollten diese ausschließlich zwischen der Protagonistin und ihrem Mr. Right stattfinden, was eine Gemeinsamkeit mit *Banat al-Riyadh* darstellt, aber einen markanten Unterschied sowohl zur anglo-amerikanischen *chick lit* als auch zur indonesischen *sastra wangi* und zu den chinesischen *meinü zuojia*. Dennoch waren es nicht die Titel der afrikanischen *Chick-lit-/Romance*-Imprints, sondern vielmehr einzelne mit deren Formeln zumindest teilweise brechende Romane wie Cynthia Jeles *Happiness Is a Four-Letter Word* (2010), die als (süd-)afrikanische *chick lit* größere, transnationale Bekanntheit erlangten. Ein mit den anderen Fallbeispielen vergleichbarer Hype um die Person der Autorin oder gar eine Diskussion um den autobiographischen Gehalt ihres Romans ist jedoch nicht aufgekommen. An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass diese suggerierte, wenn auch meist nicht durch die Gattungsbezeichnung (in der Regel »Roman«) legitimierte Personalunion zwischen Erzählerin(/Protagonistin) und Autorin kein hervorstechendes Merkmal anglo-amerikanischer *chick lit* ist. Zwar zeichnet sich das Genre durch eine persönliche Erzählweise aus, oft auch in der ersten Person; die Übertragung auf die Autorinnen stellt, einmal abgesehen vom Subgenre der *chick nonfiction* (vgl. Kap. 2.2.1.2, S. 160), jedoch eher eine Seltenheit dar. Die Urtexte von Fielding und Bushnell bilden in diesem Punkt eine Ausnahme, was darauf zurückgeführt werden kann, dass beide aus Zeitungskolumnen hervorgingen, in denen die Aufrechterhaltung solch einer Personalunion beabsichtigt war. Die Ähnlichkeit der Cover von Wei Huis *Shanghai Baby* und Mian Mians *Candy* (vgl. Abb. 9, S. 273) mit jenen der *Chick-lit*-Urtexte, auf deren Erstausgaben sich ein Foto einer jungen Frau* findet (vgl. Abb. 4a u. b, S. 140), ist folglich weniger als peritextuelle Genrereferenz anzusehen denn als ein Anknüpfen an die Strategie, fiktionale Literatur von Frauen* als semiautobiographisch und – damit oft einhergehend – literarisch weniger wertvoll auszuweisen. In diesem Punkt, ebenso wie in Bezug auf die Überbetonung der sexuellen Komponente – das Wort »Pornographie« fiel häufig – ähneln die *sastra wangi*, *meinü zuojia* und, im Hinblick auf die Rezeption innerhalb des arabischen Raums, auch das saudische *Sex and the City* vielmehr einer *clit lit* (vgl. Kap. 2.2.2.2, S. 189) als einer *chick lit*. Oder, um nicht einem anachronistischen Vergleich Vorschub zu leisten: Die Rezeption von wesentlich später erschienenen »westlichen« *Clit-lit*-Titeln wie Roches *Feuchtgebieten* (2008), Morans *How to Be a Woman* (2011) oder Dunhams *Not That Kind of Girl* (2014) erinnert stärker an jene von Saman (1998), *Shanghai baobei* (1999), *Banat al-Riyadh* (2005) oder auch von afrikanischer »Sexliteratur« wie Okuruts *The Official Wife* (2003) als diese an die anglo-amerikanische *chick lit*.

Insgesamt weisen die afrikanischen *Chick-lit*-Beispiele die größte Ähnlichkeit mit dem anglo-amerikanischen Genre/Label auf: die Imprints – insbesondere Sapphire Press, Nollybooks und DrumBeats – vor allem in Bezug auf den strategischen Einsatz

von *chick lit* als einem Literaturlabel; der besprochene Primärtext *Happiness Is a Four-Letter Word* hingegen auch inhaltlich. Neben der ähnlichen Figurenkonstellation wird darin, im Gegensatz zu den Imprints, Sexualität außerhalb von Beziehungen thematisiert – sowohl als normales Verhalten ungebundener Frauen* als auch in Form von Affären und One-Night-Stands innerhalb von Partnerschaften und Ehen. Wenn jedoch eine Analogie zu einem berühmten Vorgängertext hergestellt werden wollte, schiene es im Hinblick auf die geschilderten Spannungen zwischen weißer und Schwarzer Weiblichkeit* im Post-Apartheid-Südafrika adäquater, von einem südafrikanischen *Waiting to Exhale* (McMillan) als von einem afrikanischen *Sex and the City* zu sprechen. Obgleich die Titel der *Chick-lit-/Romance*-Imprints auf Englisch und (auch) digital publiziert wurden, gab es weder Übersetzungen in weitere Sprachen noch fand eine breite internationale Rezeption statt – vielmehr wurden sie alle relativ bald nach ihrer Begründung (teilweise noch im selben Jahr) wieder eingestellt. Ähnlich verhält es sich mit *Happiness Is a Four-Letter Word*, dem allerdings aufgrund seiner Kinoverfilmung und insbesondere der nachfolgenden Distribution über Plattformen wie Amazon und Youtube eine größere Verbreitung attestiert werden kann. Die transkontinentale Zirkulation betreffend, würde sich jedoch eine direkt nach dem Vorbild von *Sex and the City* modellierte Webserie wie *An African City* (Ghana, 2014-2016) oder, um wieder zum Ausgangsmedium zurückzukehren, afropolitane Literatur wie Chimamanda Ngozi Adichies *Americanah* (2013) und Taiye Selasis *Ghana Must Go* (2013) besser in die Reihe der hier besprochenen Titel einfügen. Die Fallbeispiele aus Indonesien, China und Saudi-Arabien wurden wie diese in zahlreiche Sprachen übersetzt (vgl. Tab. 17), wobei *Banat al-Riyadh* (27 Übersetzungen) mit *Shanghai baobei* (28 Übersetzungen) fast gleichauf liegt, während *Saman* mit nur neun Übersetzungen etwas abzufallen scheint. Dieser Eindruck kann jedoch, wird er in Relation zur generell sehr moderaten Zirkulation indonesischer Literatur gesetzt, relativiert werden; schließlich gehört Ayu Utami zu den zehn meist übersetzten Autorinnen Indonesiens.

Tab. 17: Übersetzungen globaler *chick lit*

Untersuchungsraum	Titel	Übersetzungen
Indonesien	Ayu Utami: <i>Saman</i> (1998)	9
China	Wei Hui: <i>Shanghai baobei</i> (1999)	28
Saudi-Arabien	Rajaa Alsanea: <i>Banat al-Riyadh</i> (2005)	27
Südafrika	Cynthia Jele: <i>Happiness Is a Four-Letter Word</i> (2010)	0

Während im Falle der *sastra wangi* und *meinü zuojia* bereits die Labelingpraktiken im Produktionskontext eine Vergleichsbasis bilden und die einschlägigen Titel dieser zwei Literaturphänomene wiederum das Skandalpotenzial und die globale Zirkulation mit *Banat al-Riyadh* gemeinsam haben, gibt es auch mindestens eine Gemeinsamkeit, die sich durch alle hier besprochenen Labels und Texte zieht: *Sex and the City*. Der Vergleich mit der anglo-amerikanischen *chick lit* erfolgte mehrheitlich nicht über das Genre als solches, sondern über einen konkreten Text – und zwar im weitesten Sinne, da es fast nie um den Roman von Bushnell und noch nicht einmal primär um die Fern-

sehserie zu gehen schien, sondern vielmehr um ein kosmopolitisches, neoliberales Frauenbild, das Ähnlichkeit mit Angela McRobbies »global girl«⁷⁶⁹ aufweist – »a brash, commercial, updating and translating of a liberal feminist model now being made available as a style of global femininity«.⁷⁷⁰ Die Literatur bzw. der literarische Gehalt der Texte spielte in den Werbemaßnahmen und in der Rezeption, wenn überhaupt, eine nebensächliche Rolle: Die *chicks* überschatteten ganz klar die *lit*. Es wurde weniger ein globales Genre als eine globale *everywoman* abgerufen, die sich jedoch nicht an Bridget Jones, sondern an der glamouröseren, ebenso berühmten wie berüchtigten Sexkolumnistin Carrie Bradshaw orientierte. Mit Bezugnahme auf Donadios diskursgeschichtlich relevanten, infektiösen Metapherngebrauch wäre es daher korrekter, nicht von einer *Chick-lit*-, sondern von einer *Sex-and-the-City*-Pandemie zu sprechen, deren Dreh- und Angelpunkt die weibliche* Lust zu sein schien: entweder zu viel davon, was in nationalen Kontexten Zensur, schlechte Presse, aber auch boomende Schwarzmärkte nach sich zog, oder zu wenig, wodurch gerade im Westen oft ein Bruch mit einer durch den *Sex-and-the-City*-Vergleich befeuerten Erwartungshaltung herbeigeführt wurde. Auf der einen Seite *too much information*, auf der anderen das Paradoxon kultureller Mimesis: Einerseits werden der globalen *chick lit* Differenzen abverlangt, andererseits werden ihr aber gerade diese oft als Defizit ausgelegt, was im schlimmsten Fall zu einer Ablehnung und im besten zu einer Reduktion auf soziologisch interessante Fakten führt. Durch das auf ein westliches Publikum zugeschnittene Framing in der Vermarktung gehen, wie in den Einzelanalysen aufgezeigt werden konnte, sehr viele nationale und/oder kulturelle Spezifika verloren – seien es gegenderte post- oder neokoloniale Dynamiken wie in *Saman* oder *Shanghai baobei*, islamische oder Cyberfeminismen wie in *Banat al-Riyadh* oder Konflikte zwischen weißer und Schwarzer Weiblichkeit* wie in *Happiness Is a Four-Letter Word* –, die nur ersichtlich werden, wenn ein Sicheinlassen auf den jeweiligen Kontext erfolgt. Im Hinblick auf Welt-Frauen*-Literaturen erfordert dieses ein auf die jeweiligen Untersuchungsräume abgestimmtes frauenliteraturgeschichtliches Wissen, das beim Lesen der Übersetzungen nicht nur nicht mitgeliefert, sondern von dem durch homogenisierende und/oder ethnisierte Paratexte sogar eher abgelenkt wird – und zwar, indem diese suggerieren, dass »wir Frauen*« – zumindest innerhalb oder ab einer bestimmten sozialen Schicht – alle gleich sind und uns nur durch vermeintlich oberflächliche und auswechselbare ethnisch-kulturelle Marker wie eine dunklere Hautfarbe, eine andere Konfession oder die Sozialisierung in einem anderen politischen System unterscheiden, die in der Lektüre kennengelernt und gleichsam überwunden werden können. Daraus generiert sich allzu oft eine *single story*,⁷⁷¹ die auf dem Stereotyp einer globalen, fast, aber eben nicht ganz mit westlichen neoliberalen Idealen übereinstimmenden Frau* basiert. Proble-

769 McRobbie: *The Aftermath of Feminism* (2009), insbes. S. 58f. Vgl. auch S. 38f. in der Einleitung dieser Arbeit.

770 Ebd.

771 Dieser Begriff stammt aus Chimamanda Ngozi Adichies inspirierendem TED-Talk, in dem sie die *single story* folgendermaßen beschreibt: »The single story creates stereotypes and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.« Chimamanda Ngozi Adichie: »The danger of a single story«. In: *TEDGlobal* (Jul. 2009), https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story, 13:00-13:18 Min. [1.10.2021].

matisch an einem Stereotyp wie der *everywoman* oder ihrer »imitation [...] with a difference« (F 512), dem *global girl* oder der *global chick*, ist nicht, dass es gänzlich erfunden, sondern dass es unvollständig ist. Ziel dieser Arbeit und insbesondere ihres dritten Teils war es, diese eine und immer gleiche Geschichte – *Sex and the City* immer wieder, *global chicks* überall – offenzulegen und ihr gleichsam eine Pluralität von Herkunftsnarrativen wie auch Entwicklungstendenzen entgegenzusetzen.