

digitalen Medien die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption sowohl als Praxis als auch als Forschungsfelder, verwischen. Diese fließenden und verwischten Übergänge zeigten sich bereits bei der ersten Sichtung der erhobenen Daten im Rahmen der Online-Gruppendiskussion für die vorliegende Studie (vgl. hierzu Kap. 7.2).

Trotz der Überschneidungen in den Konzepten von Jenkins (2013 [1992], 2006a) und Bruns (2006, 2009) schließe ich mich in dieser Arbeit vornehmlich Bruns an. Denn ich möchte mit der Nutzung des Begriffs ›Produzer:in‹ bzw. ›Produsage‹ den Fokus auf die Personen legen, die Inhalte erschaffen und teilen, nutzen und verändern. Es geht mir weniger um die Fragen danach, was Nutzer:innen dazu ermutigt, an einer Medienkultur teilzunehmen, welche Plattformen sie nutzen und wie sie mit Medienkonzernen agieren. Vielmehr geht es mir um die Frage nach den persönlichen Erfahrungen und Motivationen, die die Produzer:innen antreiben, sich mit Medientexten auseinanderzusetzen. Diese Fragen stehen dementsprechend auch bei der Online-Gruppendiskussion von Produzer:innen im Rahmen dieser Arbeit im Fokus. Auf eine Unterscheidung zwischen Leser:in und Autor:in wird weitestgehend verzichtet.²³

2.4.4 Fanfiction

Fanfiction as it works today is not just stories written about other stories (as has always happened). Fanfiction is stories being written about the same other story, all at the same time. It is sharing these stories with increasing ease and speed and decreasing costs (Jamison 2013b, S. 104).

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, nach den utopischen_queeren_emanzipatorischen Entwürfen in Fanfictions als Teil von Produsage zu fragen. Um das zu ermöglichen, steht in diesem Kapitel die Entwicklung einer Arbeitsdefinition dessen an, was Fanfiction ist. Dafür wird zunächst kurz auf die historischen Entwicklungen von Fanfictions eingegangen, um so auch den Rahmen dieser Definition festzulegen. Daran anschließend wird es darum gehen, zu betrachten, was Fanfictions sind und was sie sein können. Dabei werden sowohl das subversive und utopische Potenzial von Fanfictions als auch die Regeln und Normen, denen Fanfictions selbst unterliegen, hinterfragt. In einem Fazit werden

23 Allerdings muss dieser Fokus auf eine neue, scheinbar aktive (Online-)Community auch kritisch beleuchtet werden: So heben van Dijck 2009 und Bird 2011 hervor, dass die Unterscheidung zwischen passiven und aktiven Mediennutzer*innen sich durchaus differenziert darstellt. Entsprechend müssen unterschiedliche Formen und Intensitäten der Partizipation berücksichtigt werden (vgl. van Dijck 2009, S. 44). Ein eindimensionaler Blick auf Online-Fanaktivitäten würde die Berücksichtigung von weitreichenderen Formen und Intensitäten der Partizipation verhindern (vgl. Bird 2011, S. 504ff.) Die bisherigen Erkenntnisse und Kritiken sollen genutzt werden, um mit dem Dissertationsprojekt – obwohl dieses auch im Bereich der Online-Fanaktivitäten angesiedelt ist – ein breiteres Spektrum von Partizipation und Mediennutzung abzubilden, indem mit dem Begriff Produzer*innen sowohl Leser*innen als auch Autor*innen von Fanfictions in die Forschung einbezogen werden.

zuletzt die wichtigsten Ergebnisse konzise zusammengefasst und deren Relevanz für die vorliegende Studie herausgearbeitet.

2.4.4.1 Historische Entwicklungslinien

Ausgehend davon, dass es sich bei Fanfictions um von Fans produzierte Werke handelt, in denen Charaktere oder Handlungsstränge aus Büchern, TV-Serien oder Filmen fortgeführt, umgearbeitet oder anderweitig verwendet werden, lässt sich Fanfiction erstmals auf das Mittelalter datieren. Wird davon ausgegangen, dass bereits Mythen und Folklore-Geschichten zu Fanfictions zählen, wie Derecho (vgl. 2006, S. 62) argumentiert, kann der Ursprung von Fanfiction kaum ausfindig machen. Fanfiction, verstanden als gemeinschaftliche Praxis, die ein Zusammengehörigkeitsgefühl von Fans beinhaltet, lässt sich hingegen erstmals ab den 1910er-Jahren bei den Geschichten zu Sherlock Holmes und bei Jane Austen-Romanen beobachten (vgl. hierzu Hellekson & Busse 2014b, S. 6). In Deutschland finden sich, so argumentiert Vera Cuntz-Leng (vgl. 2015, S. 240), erste Fanbewegungen bereits zu Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).

Ende der 1960er-Jahre lässt sich mit dem Start der TV-Serie *Star Trek* allerdings ein markanter Punkt der Fangeschichte ausmachen, wie auch Lee Grossmann (vgl. 2013, S. xi–xii) feststellt: Denn mit *Star Trek* startet eine der ersten TV-Serien, die nicht nur Zuschauende sondern auch Fans gewinnen konnte, die im Kollektiv gemeinsam über die Serie diskutieren, sie analysieren und kritisieren. Erste Zines über *Star Trek* wurden veröffentlicht und enthielten neben Fankunst auch Fanfictions in Form von geschriebenen Geschichten über die Charaktere der Serie, innerhalb der Welt der Serie. Dabei wurden die originalen Geschichten umgeschrieben, weiterentwickelt und ausgebaut (vgl. Grossman 2013, S. xi–xii). Mit der Ausstrahlung von *Star Trek* bildete sich eine Fangemeinde, die sich bei Conventions oder über Fan-Magazine austauschte und vernetzte. Die bislang als passiv geltenden Zuschauenden wurden zu aktiv produzierenden Fans (vgl. Coppa 2006, S. 44). So stehen seit den 1980er-Jahren, seit dem Aufkommen der Science-Fiction TV-Serie *Star Trek*, vor allem die von Fans produzierten Texte im Fokus wissenschaftlicher Forschung zu Fans, Fanfictions und insbesondere Slash-Fanfictions (vgl. u.a. Frazer & Veith 1986; Tulloch & Jenkins 1995; Scheer 2002; Bauer 2019).²⁴

Daneben markierte auch das Aufkommen des Internets einen zentralen Punkt in der Geschichte von Fankultur und Fanfiction: Bis in die 1990er-Jahre erfolgte die Kommunikation und der Austausch zwischen Fans sowie das Verfassen eigener Texte zuvorderst analog in Form von Briefen oder in Zeitschriften. Ende der 1990er-Jahre entstanden dann erste Fanzines. Gleichzeitig bot sich durch das Internet zumindest einigen eine effizientere und schnellere Art der Kommunikation über Fanobjekte (vgl. Robinson 2005, S. 4; Coppa 2006, S. 46ff.; Jenkins 2013 [1992], S. 160). Seit den 2000er-Jahren gibt es eigene, frei zugängliche Websites und Archive, auf denen Fanfictions veröffentlicht und gelesen werden können (vgl. Coppa 2006, S. 53–58). Bis heute ist es dabei möglich, über Suchmaschinen oder spezielle Websites, Fanfictions gezielt zu suchen und zu finden, über

24 Das deutsche *Star-Trek* Fandom entwickelte sich hingegen erst mit der Ausstrahlung des ersten Kinofilms 1979, so Cuntz-Leng, also rund 20 Jahre später als in den USA (vgl. Cuntz-Leng 2015, S. 244).

diese in Foren zu diskutieren, sich per Direktnachricht auszutauschen oder gemeinsam Conventions zu organisieren (vgl. auch Pugh 2005, S. 119).²⁵

Während die Fanzines in der ersten und zweiten Phase der Fanforschung also hauptsächlich in gedruckter Form vorlagen und eine schwer zugängliche Gegenöffentlichkeit konstituierten (vgl. Winter 1995, S. 153), sind Online-Fanzines und Online-Fanfictions mittlerweile leicht zugänglich und ein »effizientes Mittel, um eine kulturelle Gemeinschaft ästhetisch Gleichgesinnter zu schaffen [...]« (Winter 2010a, S. 174). Beide Varianten ermöglichen eine überlokale Kommunikation und schaffen einen Raum, um die eigene Produktivität zu entfalten. Gleichzeitig dienen und dienten sie zum Austausch und zur Zirkulation von Wissen. Dieses Wissen kann dann dazu genutzt werden, um selbst Geschichten zu schreiben und diese z. B. online zu veröffentlichen.

2.4.4.2 Definition: Fanfiction

Wie bereits beschrieben, kann Fanfiction als eine Literaturform verstanden werden, die von Fans geschrieben wird und die sich an einem bereits existierenden Werk orientiert. Es finden sich jedoch sowohl unter Fans als auch innerhalb der wissenschaftlichen Forschung über Fanfictions unterschiedliche Ansichten darüber, was alles als Fanfiction zu begreifen ist (vgl. Beyer 2006; Frizzoni 2010; Coppa 2013; Jamison & Grossman 2013). Daher soll Fanfiction an dieser Stelle, in Abgrenzung zu z. B. gebundenen Druckwerken und Lizenz-Romanen²⁶ oder Foren-RPGs²⁷, definiert werden als Literaturform, die sich an Figuren und Handlungsorten einer bereits existierenden (fiktionalen) Welt orientiert, die von einem_einer anderen Autor*in erschaffen wurde. Die Produzent:in der Fanfiction besetzt keine Rechte an den Figuren, Handlungsorten und Gesellschaftsformen über die er*sie schreibt. Die Fanfiction wird unentgeltlich und vorrangig in Online-Archiven veröffentlicht.

Dabei lassen sich Fanfictions unterschiedlichen Fandoms (Bücher, Filme, TV-Serien, Musik etc.) und Genres (SciFi, Horror, Romanze etc.) zuordnen und auch der Umfang und die Stile (Gedichte, Songtexte, Prosa etc.) können stark variieren. An dieses Verständnis von Fanfiction, nach dem Charaktere oder Handlungsstränge aus einem Buch, aus einer Serie oder einem Film (aus einem Quelltext also) von Fans in eigenen Geschichten mit variierendem Umfang und Stil verwendet werden, knüpft die vorliegende Arbeit an.

Fanfictions können auch im Hinblick auf die Qualität der Texte variieren. Denn die meisten der veröffentlichten Geschichten unterliegen keiner Qualitätskontrolle. Wenn sie doch in moderierten Archiven oder Foren publiziert werden, dann findet auch hier

25 Ich werde an dieser Stelle nicht auf die rechtliche Lage von Fanfictions eingehen, die sich mit dem Aufkommen des Internets und in den letzten Jahren deutlich gewandelt hat und verweise an dieser Stelle u. a. auf die Beiträge zu dieser Debatte von Jamison & Grossman 2013; Geiger 2014; Fathallah 2017.

26 Druckwerke und Lizenz-Romane wurden und werden mit dem Wissen und der Erlaubnis der Copyright-Besitzer:innen veröffentlicht, sie können z. B. Fortsetzungen oder Prequels enthalten.

27 Online-Role-Player-Games werden aus dem Grund aus der hier angewandten Definition ausgeschlossen, da diese immer noch eher als Spiel denn als Literaturform zu betrachten sind und so anderen Regeln unterliegen als Fanfictions.

zumeist keine Qualitätskontrolle von Seiten der Betreiber:innen statt. Dies wäre bei der hohen Zahl an veröffentlichten Geschichten auch kaum zu leisten.

Dennoch besteht die Möglichkeit, dass andere Fans die Rolle von Beta-Leser*innen übernehmen, wie auch Sheenagh Pugh hervorhebt (vgl. Pugh 2005, S. 120). Auf diesem Weg können sowohl Grammatik und Rechtschreibung als auch inhaltliche Aspekte konstruktiver Kritik unterzogen werden. Ein weiteres Mittel, um Feedback und Kritik, aber auch Lob oder Ideen zu erhalten, besteht in den Kommentar- bzw. Reviewfunktionen zu den veröffentlichten Geschichten, wie sie auch auf *fanfiction.de* zu finden sind. Ebenfalls findet in den unterschiedlichen Diskussionsforen ein reger Austausch sowohl zu konkreten Fanfictions als auch zu allgemeinen thematischen_inhaltlichen Aspekten oder Fandoms statt. Frei von Kritik und Feedback sind Fanfictions also trotz des vermeintlichen Mangels an Qualitätskriterien, wie sie auf dem Mainstream-Literaturmarkt zu finden sind, nach dem Veröffentlichen im Internet entsprechend nicht.

Die gesellschaftliche Randposition von Fanfiction ergibt sich indes auch aus der kapitalistischen Gesellschaftsordnung. So kann die Abwertung von Fanfictions im Mainstream-Diskurs durchaus als Aufrechterhaltung der kapitalistischen Logik von Literaturproduktion und -rezeption begriffen werden (vgl. Flegel & Roth 2014, S. 1104). Andererseits kann diese Abwertung jedoch auch als Stabilisierung eines heteronormativen Status Quo gewertet werden. Denn solange Fanfictions lediglich als gesellschaftliches Randphänomen einer Subkultur verstanden werden, stellen sie keine Bedrohung für die zumeist heterosexuell kodierten medialen Narrationen von (Liebes-)Beziehungen dar. In Anbetracht dessen, dass Fanfictions vielfach als nicht ernstzunehmende Texte abgewertet werden, erscheint es nicht verwunderlich, dass sich inhaltliche und auch äußere Merkmale finden, die eine klare Abgrenzung vom Mainstream-Literaturkanon sogar betonen, um sich konträr zu diesem zu positionieren wie u.a. Abigail Derecho (vgl. 2006, S. 72) betont. Und auch Anne E. Jamison stellt fest:

At the same time, fanfiction has demonstrated that many of the values of the literary and commercial establishment [...] can be jettisoned or systematically and purposefully violated as long as other tastes and agreements are being met: always warn for triggers, character death, specific kinds of sex; specify endings as happy or not clearly indicate relationships pairings. And while fanfiction can be nearly indistinguishable from commercially published books in content, style and structure, it usually is not. A fic can represent relationships and characters that would be deemed insufficiently universal or popular to justify a publisher's investment of time and capital – and it can do so in 250 or 250,00 words (Jamison 2013e, S. 23).

Dadurch, dass Fanfictions vom ursprünglichen Kanon²⁸ abweichen, eröffnen sie den Blick auf das, was sein kann und hätte sein können, auf Geschichten über Geschichten, auf neue Aspekte von Figuren und Handlungen. Fanfiction kann dabei zugleich kritisch mit dem Kanonmaterial umgehen, es zerstören aber auch erweitern. Dennoch, und das versucht Ann E. Jamison in ihrem Aufsatz zu betonen, übersehen Forscher:innen

28 Der Begriff ›Kanon‹ oder engl. ›Canon‹ wird von Produzer*innen zumeist verwendet, um den oder die Quelle(n) zu bezeichnen, die als Grundlage für eigene Geschichten dienen.

häufig die Regeln und Grenzen, die die Welt von Fanfiction umgeben. Denn Fanfiction ist nicht nur kollaborativ und anarchisch. Vielmehr ist auch Fanfiction, wenn auch auf eine andere Art, strukturiert und an Normen orientiert, deren Übertreten von der Fangemeinde durchaus sanktioniert werden kann (vgl. Jamison 2013e, S. 20).

Deutlich wird, dass Fanfictions, wie auch Hellekson und Busse (vgl. 2014a, S. 20) schreiben, immer schon vielfältig gewesen ist. Dabei können die Texte sowohl Unterhaltung und Analyse, als auch Original und Derivat sein. Fanfictions ermöglichen darüber hinaus, so Joanna Russ (2014) einen Freiraum für die Fantasie, der eine Auseinandersetzung mit den eigenen Wünschen und Träumen ermöglicht. Dabei eröffnen sie einen Raum für Kommunikation, die Zirkulation von Wissen und den Austausch zwischen den Produzier:innen. Im Zuge dessen schaffen die Geschichten von Fans eine Gegenöffentlichkeit (vgl. Winter 1995, S. 153). Fanfictions sind dabei gleichzeitig offen für Revision und Kritik sowie für die Diskussion durch andere Produzier:innen. Dabei sind die Geschichten insofern unabgeschlossen, als dass sie immer auch selbst zum Ausgangspunkt einer Geschichte werden können. Indem Fanfictions als Teil von kollektiven und kollaborativen Prozessen als Produzierung begriffen werden, wird es möglich sie als Ausdruck von Verhandlungen um Bedeutungen und Bedeutungsproduktionen zu betrachten, als subkulturelle Produktion von Fantasien, als Ausdruck von Provokationen und Subversion. Und so schreiben auch Karen Hellekson und Kristina Busse

Every fan story is in this sense a work in progress, even when the story has been completed. To create a story (or, indeed, almost any other fan artifact; we just speak of stories here for convenience), some writers compose and post the story, with or without beta-readers who critique, read and help revise on various levels, including spelling and grammar, style and structure, and canonicity and remaining in character ... In most cases, the resulting story is part collaboration and part response to not only the source text, but also the cultural context within and outside the fannish community in which it is produced ... However, when the story is finally completed and published, likely online but perhaps in print, the work in progress among the creators shifts to the work in progress among the readers, and a whole new level of discourse begins (Hellekson & Busse 2006, S. 6–7).

2.4.5 Queere Fanfiction

Bevor ich mich nun inhaltlich mit dem Thema queere Fanfiction auseinandersetze, möchte ich noch einmal meine Arbeitshypothesen in Erinnerung rufen: Zum einen gehe ich davon aus, dass der_die Vampir*in als (historisch) queere Figur in den Texten von Produzier:innen dazu genutzt wird, gesellschaftliche und politische Normierungsprozesse zu verhandeln. Das heißt, dass die Figur des_der Vampir*in durch die ihr inhärente Störung der gesellschaftlichen Ordnung dazu anregt, Grenzen zu überschreiten, zu subvertieren und queere Utopien hervorzubringen. Zum anderen gehe ich davon aus, dass diese queeren Utopien, die in kollektiven_kollaborativen Prozessen entstanden sind, eine Kritik an den Konstruktionen von Hetero- und Homonormativität darstellen und für die Produzier:innen das Potenzial alternativer Lebensentwürfe bergen. Diese Kritiken lassen sich als Kritik an einer hetero- und homonormativen Gesellschaft lesen,